


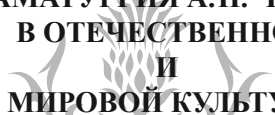
Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театралный музей имени А. А. Бахрушина»



Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского
Институт филологии и журналистики

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

**ДРАМАТУРГИЯ А. П. ЧЕХОВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
И
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

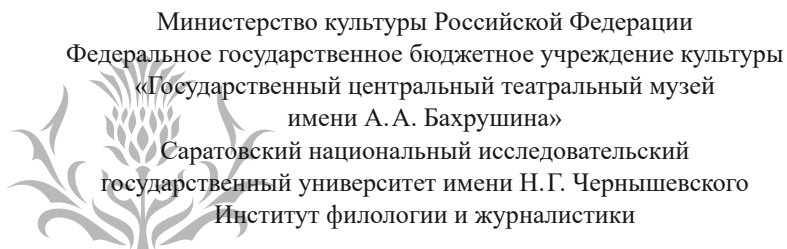


Сборник статей по материалам
международной научной конференции
Девятыне Скафтымовские чтения
К 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А. П. Чехова
(Саратов, 14 октября 2021 года)



Москва
2023

УДК 82.09
ББК 83
Д72



Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина»
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
Институт филологии и журналистики

Редакционная коллегия сборника:

Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачёва (составитель, отв. и науч. редактор),
В. В. Прозоров

Д72 **Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре: Сб. ст. по мат-лам междунар. науч. конф. Девятые Скафтымовские чтения. К 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А. П. Чехова (Саратов, 14 октября 2021 года).** — М.: Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2023. — 300 с., ил.

В основе девятого выпуска Скафтымовских чтений лежат статьи и материалы международной научной конференции «Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре», проведённой в октябре 2021 года. Сборник включает пять разделов по следующим тематическим направлениям: творческое наследие А. П. Скафтымова; вопросы поэтики Чехова; к 125-летию «Чайки» Чехова; творческое наследие Чехова в культуре XX–XXI вв.; публикация материалов о праздновании 50-летия МХАТ. В центре внимания авторов статей — пьесы Чехова от «Безотцовщины» до «Вишнёвого сада», а также эпистолярное наследие Скафтымова и его новаторские исследования драматургии и прозы Чехова. Издание предназначено филологам, театроведам, культурологам и всем интересующимся творчеством А. П. Чехова.

На обложке воспроизведён фрагмент оформления Полного собрания сочинений А. П. Чехова начала 1900-х годов. Художница Е. П. Самокиш-Судковская, издание «Товарищества А. Ф. Маркс» (СПб.).

В заставках к разделам использованы иллюстративные материалы из фондов Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

© Театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2023

© Саратовский национальный
исследовательский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского, 2023

© Авторы статей, 2023

ISBN 978-5-6047077-5-3

ПРЕДИСЛОВИЕ



29.30.31
января
1.2.3 февраля

К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

ВИШНЕВЫЙ САД

Постановка заслуженной артистки Республики **И. А. СЛОНОВА**



1860-1904

Рябенская М. М. Волгодон
М. А. Юрьев
Аня сидит Э. В. Копыляченко
В. В. Шапарин
Вери, ее брат К. А. Ковалев
Лиза Шейн Э. В. Курочкин
Гая, брат Рябенской—П. А. Нарзанов
Людмила, кузина—С. И. Жеребко

Трофимов (М. Г. Захаров
студент) Г. М. Терехов
Сенюжа—Паша, А. Д. Алексеев
приватизатор С. Г. Сорокин
Шарлотта Ивановна (А. В. Калачева
гувернантка) А. Н. Сергеева
Семилетов, кинотекарь (И. А. Савина
Э. А. Бондаренко)

Душка, горничная Г. А. Бондаренко
Б. Е. Оффенберг
Ферр, актер Д. А. Богданов
Г. В. Носовичев
Ван, мальчик-любовник А. Г. Пискальцев
А. В. Климовичев
Президент—А. Н. Федоров
Слова от театра—М. В. Бондаренко

Художник В. С. Неклюдов
Литературный консультант В. Г. Валиев
Музыкальное оформление Г. В. Ермаков и И. М. Сызганова
Пом. режиссера М. П. Самбаркина
Текст мюзикла В. И. Колосников

КрайУЭП
САРАТОВСКИЙ
КРАЕВОЙ
РАБОЧЕЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР им.
Карла Маркса

Техника сцены

Ак. художники Елена А. В. ДАРЧЕНКОВА, Марианна Павлова Г. Д. РЕЗНИЦА, Олег—ИВАНОВИЧЕВ И. П.,
Колесников—Г. АНДРЕЙКОМАН и Г. И. ДЖАЛИЛОВ, Мария В. И. КОЗЛОВСКОЕ, Романов—Фролов—В. Д. ЗОРНИН, Татьяна—И. И. КОЗЛОВСКОЕ

Решетки декораций Виктор В. И. РЕЗНИЦОВ

Директор театра КОСТИН А. П.
Тел. директору ФЕДЕСКОЕ С. А.

Гос. комитет культуры ГОРЮНОВ Е. А.
Администратор КОЗЛОВСКОЕ С. А.
Администратор ансамбля ЧЕРНЫШОВ И. В.



А. П. СКАФТЫМОВ И МИР ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

История чеховедения знает несколько поворотных вех в восприятии личности А.П. Чехова и понимании его творчества. Как правило, поводом к перемене устоявшейся точки зрения становилась значимая памятная дата писателя. Первой такой датой оказалось приближающееся 25-летие со дня смерти Чехова. В преддверии этого юбилея в главном печатном органе страны — газете «Правда» — вышла статья Михаила Кольцова «Чехов без грима». Она определила последующий пересмотр взгляда на Чехова как на пессимиста, отделила его самого как человека активной жизненной позиции от созданных им героев — безвольных нытиков. Важной вехой в оценке чеховского наследия стала 50-я годовщина со дня смерти писателя. 1954 год, по решению ЮНЕСКО объявленный Годом Чехова, утвердил его репутацию прозаика и драматурга мирового значения, открывшего новые пути для развития литературы и театра XX века. Юбилейная дата следующего столетия — 150-летие со дня рождения — высветила новые горизонты в восприятии чеховского творчества, при этом разрушив многие прежние стереотипы.

Совсем иной выглядит поворотная веха, связанная с именем Александра Павловича Скафтымова. Его опубликованные и задуманные работы о Чехове были мотивированы не громкими общественными событиями, а личной творческой судьбой исследователя. Статьи, появившиеся в 1946 и 1948 годах — «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» и «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова» — впервые чётко сформулировали подход к чеховской драматургии как к системе, где тесное взаимодействие конструктивных элементов и заложенных смыслов проявляется на всех уровнях текста. В тех же работах значимым был поворот от социологической трактовки конфликтов в чеховских пьесах к пониманию открытого Чеховым жизненного драматизма, не зависящего от индивидуальных воль персонажей. Это был новый взгляд, утверждавший общечеловеческое значение произведений Чехова и потому способный объяснить тягу всех последующих поколений зрителей и читателей к его художественному наследию.

Творческие идеи Скафтымова, впервые высказанные на страницах регионального издания — Учёных записок Саратовского педагогического института, затем — Саратовского государственного

университета, набирали силу в трудах его единомышленников и последователей: в лекциях Г. А. Бялого в Ленинградском государственном университете, в исследованиях сотрудников скафтымовской кафедры, готовивших новые издания книг учёного и собственные статьи. Скафтымовская концепция продолжает жить во времени и давно уже вышла за пределы отечественного чеховедения. Как лаконично сформулировал И. Н. Сухих: «Система чеховской драматургии, действительно, убедительно и наглядно объяснена из единого принципа, начиная с предельно общих вещей (отношение произведения к реальности) и заканчивая мельчайшими особенностями формы (“случайные” реплики и детали). Статья с неприятным, скромным заглавием “К вопросу о...” стала этапной. Созданная А. П. Скафтымовым концептуальная рамка служит основой последующих анализов чеховской драматургии»¹.

С 2013 года совместными усилиями Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского и чеховского отдела Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина проводятся ежегодные Скафтымовские чтения. Их тематика связана с направлениями научных исследований учёного, где неизменно главным остаётся изучение и популяризация творческого наследия А. П. Чехова и других русских классиков. Результатом этих конференций стал выпуск трёх коллективных монографий («Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии», «Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы», «“Чайка”. Продолжение полёта») и пяти сборников научных работ («Чехов и Достоевский», «А. П. Чехов и А. Н. Островский», «А. П. Чехов и И. С. Тургенев», «Ранняя драматургия А. П. Чехова», «А. П. Чехов и литературно-театральная критика»).

Настоящий выпуск подготовлен по итогам международной научной конференции Девятые Скафтымовские чтения, посвящённой 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А. П. Чехова. Материалы сборника сгруппированы в пять основных разделов. По традиции данной серии в первом помещены статьи и материалы, относящиеся к самому Скафтымову — его личности, мировоззрению, творческим принципам, реализованным идеям и намечавшимся замыслам. Открывающая этот раздел статья В. В. Прозорова

¹ Сухих И. Н. Сказавшие «О!» Потомки читают Чехова // А. П. Чехов: pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): Антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 43.

обращена к истокам многолетнего «сосредоточенно тихого диалога» Скафтымова с Чеховым. Многие факты биографии учёного, эпистолярное наследие, признания современников из ближнего круга, отзывы коллег и учеников — всё говорит о его предпочтительном интересе к творческому наследию Чехова. «Чехов был для него на первом месте», — приводит В.В. Прозоров слова К.Е. Павловской, сотрудницы кафедры русской литературы, которой заведовал А.П. Скафтымов в Саратовском университете. И это, и многие другие свидетельства подтверждают не только профессиональную заинтересованность, но и глубинное духовное родство исследователя с предметом его литературоведческих занятий. Как отмечает В.В. Прозоров, «Скафтымова и Чехова сближает смятенный и спасительный, трудный и честный поиск высших жизненных смыслов». Одна из характерных сторон этой близости — свойственная обоим «нравственная взыскательность к человеку и к обществу».

Тему эпистолярного наследия продолжает А.А. Гапоненков, сосредоточив внимание на переписке А.П. Скафтымова с его учителем по Варшавскому университету, литературоведом и психиатром А.М. Евлаховым. Изучение этой переписки, длившейся более сорока лет, позволяет расширить и углубить представление о системности скафтымовского мышления. По наблюдениям и выводам А.А. Гапоненкова, системность писем А.П. Скафтымова обусловлена их философской основой, проявлением «духовной жизни философски одарённой личности» в самых разных жизненных ситуациях.

Исследовательская методология и комментаторское мастерство учёного рассмотрены в статье А.И. Ванюкова на материале двух разных по жанру работ Скафтымова о «Вишнёвом саду». Сопоставляя статью 1946 года «О единстве формы и содержания...» и комментарий к «Вишнёвому саду» в XI томе Полного собрания сочинений и писем А.П. Чехова 1948 года, А.И. Ванюков определяет их жанровое своеобразие и диалектическое единство. Обстоятельный сопоставительный анализ даёт возможность проследить пути формирования знаменитой скафтымовской диалогии о последней чеховской пьесе.

О том, насколько длительной и тщательной была подготовка Скафтымова к написанию статей, можно судить по публикации его заметок, подготовленных и прокомментированных Н.В. Новиковой. Среди рукописей исследователя есть подготовительные записи по изучению не только чеховской драматургии, но и прозы. Некоторые из них, сделанные в 1930–1940-е годы, предвещают работу над статьёй о повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь».

Это выписки из книг философов — Эпиктета и Марка Аврелия, высказывания Л.Н. Толстого и В.Г. Черткова, полемические отзывы о чеховских повестях в критической литературе. Публикация этих материалов особенно интересна тем, что содержит исследовательскую загадку, оставленную нам Скафтымовым. Как отмечает Н.В. Новикова по поводу записей к «Моей жизни», «отправной их точкой становятся суждения некоего критика или историка литературы по фамилии Перегонец. <...> Сведений об обладателе этой редкой фамилии нет ни в одном библиографическом словаре, справочнике или специальном указателе; нет их и в летописи журнальных статей, начиная с первого выпуска в 1926 году вплоть до 1947 года, то есть в интересующий нас период». Читателю девятого выпуска Скафтымовских чтений встретятся и другие загадки, но они получат своё объяснение, данная же — «на какую работу ссылается саратовский учёный, в каком периодическом издании она была опубликована, как попала в руки исследователя» — пока не раскрыта. Как бы то ни было, публикуемые заметки теперь доносят до нас неизвестный критический отзыв, в полемике с которым у Скафтымова складывалось понимание нравственных исканий чеховских героев.

Важной темой Скафтымовских сборников всегда была поэтика Чехова. То, что художественный мир Чехова существует в неразрывном единстве драматургии, прозы, эпистолярного наследия и записных книжек, уже стало аксиомой современного чеховедения. В настоящем выпуске раздел поэтики открывает статья Н.Ф. Ивановой, посвящённая «началу всех начал» творчества Чехова — юношеской драме с условным названием «Безотцовщина». В содержании и поэтике этой первой дошедшей до нас чеховской пьесы уже заложены многие особенности, которые позже сложатся в новаторскую систему чеховской драматургии. Одна из таких отличительных черт — музыкальность творчества Чехова. В статье Н.Ф. Ивановой дан подробный анализ музыкальных эпизодов «Безотцовщины» в основном тексте и вариантах. Выявленные новые имена и названия произведений из музыкального мира дочеховской и чеховской поры обогащают комментарий, имеющий значение не только для ранней чеховской пьесы, но и для некоторых более поздних текстов писателя.

Тему музыкальности чеховской драматургии поддерживает статья Л.А. Скафтымовой на примере второй большой драмы Чехова «Иванов». В какой-то мере эта работа продолжает исследование Л.А. Скафтымовой об идейно-художественных связях Чехова и Рахманинова, начатое в первом выпуске Скафтымовских чтений. Пристальное внимание к душе человека, его чувствам позволяет автору

статьи говорить о сходстве чеховских и рахманиновских образов с лермонтовским Печориным.

В статье А.С. Собенникова судьбы главных героев трёх ранних пьес Чехова — «Безотцовщина», «Иванов», «Леший» — рассмотрены в тесном соотношении с категорией времени. По наблюдениям автора, структура времени в чеховской драматургии связана с философским аспектом «присутствия» или «выхода» персонажей из «своего времени», что напрямую определяет их поведение, чувства и отношения. В статье Т.А. Осиповой дан анализ индивидуально-авторского концепта «небо» в чеховской драматургии. Методической основой этих двух статей стали смежные научные дисциплины — философия М. Хайдеггера (книга «Бытие и время») и лингвоконцептуальная методика, разработанная И.А. Тарасовой. Текст ещё одной ранней пьесы Чехова, одноактной «Татьяны Репиной», полемически связанной с одноимённой драмой А.С. Суворина, рассмотрен О.В. Спачиль с точки зрения способов номинации у Чехова и Суворина. Эта работа, как отмечает О.В. Спачиль, продолжает «последовательное изучение ономастики Чехова, начатое воронежской ономастической школой».

Две последние статьи раздела поэтики обращены к литературным связям чеховской прозы. В заметке В.Я. Звоняцкого анализ одного из самых известных и наиболее исследованных рассказов Чехова — «Студент» — впервые предложен в соотношении с эпизодом из повести Пушкина «Дубровский». Подразумевал ли Чехов такую связь при работе над своим любимым рассказом — вопрос остаётся открытым, но работа исследователя может служить образцовым примером чуткости к художественному слову. В статье Н.А. Шульман о романе «Драма на охоте» интересен контекст отечественной и зарубежной детективной литературы второй половины XIX века.

В отдельный раздел сборника вынесены статьи, посвящённые 125-летию «Чайки» Чехова. Каждая из них в той или иной степени касается скрытых моментов истории и поэтики этой пьесы. В сущности, многие из затрагиваемых тут проблем не столь уж новы для чеховедения. Но неожиданный угол зрения авторов позволяет обнаружить новые подходы к исследовательским проблемам и скорректировать какие-то из устоявшихся мнений. Л.А. Мартынова задаётся вопросом о причинах долгого прохождения «Чайки» через цензуру Литературно-театрального комитета. Детальная хронология шести месяцев, предшествующих досценической истории «Чайки», позволяет выявить ряд странностей в отношении самого Чехова к цензурному процессу. Выводы Л.А. Мартыновой существенно ме-

няют представления о роли цензуры в судьбе «Чайки» и интересны для изучения психологии творчества писателя. А.В. Кубасов обнаруживает в «Чайке» тонкую полемическую игру Чехова с А.С. Суворинным как адептом популярных в конце XIX века идей философа М. Нордау о «нервном веке, вырождении и утомлении». Основанием для обращения к трудам Нордау в данном случае становится фамилия героя пьесы — доктора Дорна, образованная, по мысли А.В. Кубасова, путём трансформации фамилии Нордау. Это даёт основание автору статьи не только говорить о наличии в «Чайке» скрытого диалога Чехова как с Суворинным, так и с Нордау, но и прийти к выводу об особенной роли Дорна «как *скрытого трикстера*, с помощью которого ведётся провокативная полемика» с современниками.

Е.В. Киреева, обратившись к всесторонне, казалось бы, разработанной теме «Чехов и Тургенев», находит своё направление в изучении возможного сопоставления произведений этих авторов. Отталкиваясь от жанрового новаторства тургеневского цикла “*Senilia*” и чеховской «Чайки», Е.В. Киреева приходит к выводам об «отсвете “*Senilia*” на разных уровнях» чеховской пьесы — «тематическом, мотивном, образном, стилевом». Наблюдения над тематическим сходством тургеневских «стихотворений в прозе» и чеховских драматических положений продолжены в статье А.Г. Головачёвой, завершающей раздел о «Чайке». Здесь же обозначены некоторые текстологические проблемы, связанные с пониманием отношения Чехова к созданному им образу писателя Треплева.

Если статьи о поэтике демонстрируют внимание к текстам на глубинном уровне вплоть до «молекулярного» (не только к словам, но и к буквам, открывающим и меняющим смыслы слов), то статьи, посвящённые творческому наследию А.П. Чехова, поднимают более общие вопросы о чеховском присутствии в культуре XX–XXI веков. Пограничное положение занимает статья Л.Е. Бушканец, обращённая к «сложному диалогу» Чехова и М. Горького. Тщательное изучение и обобщение многолетней переписки Горького с Чеховым, а также сопутствующих источников позволяет Л.Е. Бушканец обнаружить скрытый уровень художественных диалогов писателей. Оба они избегали открытой литературной полемики, но «переговаривались» на страницах своих пьес: Горький в пьесе «На дне» выражал своё восприятие «Дяди Вани» и «Трёх сестёр», а Чехов в «Вишнёвом саде» в свою очередь «отвечал» Горькому. Материалом для этого исследования стали не только высказывания в письмах обеих сторон, но и свидетельства мемуаристов, и суждения в статьях и мемуарах Горького о Чехове.

Тему литературных диалогов в творчестве драматургов XX века продолжают статьи О.В. Бигильдинской и Н.К. Загребельной. О.В. Бигильдинская отмечает следы влияния «Трёх сестёр» на раннюю драматургию Л.Н. Андреева и приходит к выводу, что «Андреев продолжает диалог с героями классика, размышляет и ищет ответы на те же вопросы, что ставили перед собой чеховские персонажи, применяет приёмы Чехова-драматурга, развивая их в соответствии со своими представлениями о форме и содержании новой драмы XX века». Н.К. Загребельная обращается к творчеству Михаила Булгакова и прослеживает чеховские реминисценции в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных». В романе «они пронизывают общую атмосферу: колорит эпохи, уклад жизни, детали быта и привычки. Наиболее концептуально образ ушедшего мира фокусируется в образе-символе белого сада, отсылающем к вишнёвому саду из одноимённой пьесы Чехова». В пьесе отсылки к Чехову перерастают в «подчёркнутые заимствования, название фамилии Чехова и прямое цитирование», что отражает прямой и «напряжённый диалог Булгакова с Чеховым и его эпохой».

Долгой жизни «Вишнёвого сада» на французской сцене посвящена статья Л.А. Кастлер. Здесь проанализированы наиболее знаковые постановки последней чеховской пьесы с середины XX по первое десятилетие XXI века, прослежены основные вехи и тенденции в её трактовке такими режиссёрами, как Ж.-Л. Барро, Дж. Стреллер, П. Брук, С. Брауншвейг, Ж. Лаводан, А. Франсон, Т. Родригес. «Пьесы Антона Чехова по-прежнему притягивают французских режиссёров, одержимых желанием приблизиться к разгадке чеховской тайны, — отмечает Л.А. Кастлер. — Просвещённая публика неизменно разделяет эту привязанность к Чехову, ставшему во Франции безусловным классиком».

Пути освоения чеховской традиции, «творческой переработки классических сюжетов и образов» его драматургии рассматривает Е.Н. Петухова в статье о пьесе Л.Н. Разумовской «Сад без земли». В сюжетных коллизиях, типах персонажей, в самом образе-символе сада, разработанных «в координатах действительности конца XX века», обнаруживается самая тесная связь с Чеховым, его пьесой о вишнёвом саду. О том, что культуре нового века интересны не только художественные преломления чеховских образов и ситуаций, но и публицистические интерпретации его текстов, свидетельствует статья Д.А. Бестолкова. Здесь анализируется открытая лекция Т.Н. Толстой 2015 года с высказываниями о Чехове как «самом загадочном писателе» современности.

Традиционным для Скафтымовской серии стал раздел публикаций, соответствующих основной тематике каждого выпуска. В настоящем сборнике он включает материалы о праздновании 50-летия МХАТ и постановке «Вишнёвого сада» с участием О.Л. Книппер-Чеховой как центральном культурном событии праздничной программы. Публикуется текст письма С.И. Баклановой к М.П. Чеховой, зафиксировавшего в непосредственном восприятии необыкновенно воодушевлённую атмосферу юбилейных событий октября — ноября 1848 года. Страницы этого частного письма-дневника позволяют почувствовать атмосферу тех лет, когда создавалась диалогия А.П. Скафтымова о «Вишнёвом саде».

ЛИТЕРАТУРА

Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Уч. зап. Саратовского пед. ин-та. 1946. Вып. VIII. С. 3–38.

Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Уч. зап. Саратовского гос. ун-та. 1948. Т. XX. С. 158–185.

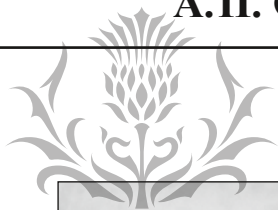
Сухих И.Н. Сказавшие «О!» Потомки читают Чехова // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГА, 2010. С. 7–54.

* * *

Произведения А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). Ссылки даются в тексте в круглых скобках: римской цифрой указан том, арабской — страница, серия писем обозначена П.



ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
А. П. СКАФТИМОВА



«КАКОЙ МИЛЫЙ И КАКОЙ СТРАШНЫЙ ПИСАТЕЛЬ»:
А. П. СКАФТЫМОВ О ЧЕХОВЕ

Аннотация. Чехов настолько органично вошёл в жизнь Скафтымова, что люди, близко знавшие учёного, всякий раз отмечали их несомненную внутреннюю близость. Наша задача — почувствовать и понять, каким образом сам учёный определяет свой особый пристальный интерес к творческому наследию автора «Вишнёвого сада». Бесстрашное мироотношение Чехова помогает Скафтымову приблизиться к пониманию в себе самом сокрытых, опорных начал, касающихся вечных и преходящих ценностей и смыслов человеческого бытия.

Ключевые слова: эпистолярный диалог, желанное и данное, душевная близость, А. П. Чехов, А. П. Скафтымов, А. М. Евлахов.

PROZOROV, V. V.

“WHAT AN APPEALING AND WHAT AN UNRELENTING
WRITER”: A. P. SKAFTYMOV ABOUT CHEKHOV

Abstract. Chekhov blended so seamlessly with Skaftymov's life that people who were close to the researcher kept noticing their undeniable inner likeness. Our goal is to feel and understand how the researcher himself determines his rapt interest in the creative legacy of the author of *The Cherry Orchard*. Chekhov's fearless attitude to the world helps Skaftymov gain a closer understanding of his own hidden basic principles, concerning the eternal and transient values and meanings of human existence.

Keywords: epistolary dialogue, given and desirable, emotional bond, A. P. Chekhov, A. P. Skaftymov, A. M. Yevlakhov.

А. П. Чехов настолько органично вошёл в жизнь Александра Павловича Скафтымова, что люди, хорошо знавшие учёного, всякий раз отмечали их несомненную внутреннюю близость. Ясность в этом вопросе каждому казалась очевидной и вместе с тем в высшей степени сложно определяемой. Об этом свидетельствуют проникновенные признания современников из ближнего круга Скафтымова.

Светло и благодарно говорилось о духовном родстве, о душевной близости и даже внешнем сходстве.

Е. И. Покусаев и А. А. Жук: «Чеховское начало глубоко внутренне родственно Скафтымову-человеку. Собственным неустанным духовным трудом он создал свою тончайшую интеллигентность, свой кодекс жизненной, научной и гражданской морали. Был по-чеховски негромок в его утверждении, органически не перенося суетной

“публичности”. И по-чеховски беспощадно презирал он многоликую, всегда довольную собой пошлость. Не случайно чеховский мир с такой свободой и готовностью открылся взгляду учёного»¹.

А.П. Медведев: «Чехов был духовно близок А.П. Скафтымову. Его лекции и статьи о Чехове были проникнуты особой лиричностью, какими-то интимными интонациями»².

М.М. Уманская: «Роднили его с Чеховым и душевная тонкость, изящество, деликатность, удивительная скромность. Что-то “чеховское” было даже в его внешнем облике»³.

К.Е. Павловская: «Несомненно чеховская тонкая интеллигентность присуща была Александру Павловичу изначально. Не случайно Чехов был для него на первом месте»⁴.

Такого рода перекликающиеся друг с другом заключения покояются своим стремлением объяснить то потаённое и сближающее разных людей, что почти что не «подвластно выраженью».

Наша задача — почувствовать и понять, как пробовал обозначить своё пристрастное отношение к Чехову сам Скафтымов, каким образом определял учёный свой предпочтительный интерес к творческому наследию Чехова. Ведь далеко не всякий предмет литературоведческих занятий свидетельствует о сердечной привязанности исследователя к объекту своего сосредоточенного внимания. Таким, несколько отстранённым, в частности, было, по его собственному признанию, отношение Скафтымова к Чернышевскому: «Для меня это только “дела”»⁵.

Ключ к решению нашей задачи — в посвящённом Чехову цикле статей и, конечно, в эпистолярных признаниях Скафтымова (в том числе и в недавно ставших доступными благодаря публикационному труду Б.Ф. Егорова). Из ценных исследовательских работ, посвящённых нашей теме, отметим прежде всего статью А.А. Гапо-

¹ Покусаев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 18.

² Школа нравственного воспитания. Из воспоминаний А.П. Медведева // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 186.

³ Школа нравственного воспитания. Из воспоминаний М.М. Уманской // Там же. С. 200.

⁴ Павловская К.Е. Из воспоминаний // Известия Саратов. ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2006. Т. 6. Вып. 1/2. С. 83.

⁵ Письма А.П. Скафтымова к А.М. Евлахову / Публ. и примеч. Б.Ф. Егорова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений: Сб. науч. раб. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. С. 40. Далее страницы даны в тексте в круглых скобках.

ненкова, восходящую к его докладу на Первых Скафтымовских чтениях 2013 года в Саратове⁶.

* * *

Начнём с того, что совсем молодой Скафтымов (ему 24 года) определил для себя и выговорил в письме от 4 апреля 1914 года к своему учителю по Варшавскому университету, глубоко симпатичному ему человеку, Александру Михайлович Евлаху (1880–1966). Психологическое напряжение, обнаруживаемое в этом письме, весьма необычно. Необычность — в предельно рискованной откровенности. Представьте себе: студент не без внутреннего трепета обращается к своему любимому преподавателю со словами особого «уважения и расположения» и тут же чистосердечно признаётся, что далеко не всё в нём его привлекает. Укоряя А.М. Евлахова в сближении «с трезвыми и всё объясняющими материалистами», Скафтымов честно заключает: «Мне же материализм противен, даже как-то оскорбителен. Я даже удивляюсь Вам. Мне всё казалось (и теперь кажется), что глубокий человек не может быть грубо оболщён прямолинейностью всезнайства» (17).

Поразительно точное обозначение Скафтымовым того, что было и на всю жизнь останется ему досадно чуждым в любом человеке и что осторожно, хотя и несомненно, сближает его с Чеховым. Осторожно потому, что хорошо известно позитивистски отчётливо выраженное признание Чехова-врача: «вне материи нет ни опыта, ни знания, значит, нет и истины» (П III, 208–209). Несомненно потому, что и Скафтымов, и Чехов склонны были не признавать в нашем мире оценочной безоговорочности и безоглядной мысленной завершенности, в том числе и в сложно артикулируемой позиции их в вопросах веры⁷.

Мы, разумеется, не касаемся здесь мировоззрения Евлахова. Нас интересуют те провозглашаемые Скафтымовым ценностные ориентиры, верность которым он сохранит навсегда: «самоуглубление, чувство тайны и таинственности в мире и человеческой душе»,

⁶ Гапоненков А.А. Религиозно-философские мотивы в трудах А.П. Скафтымова о Чехове // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений: Кол. моногр. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 11–16.

⁷ См.: Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» Чехов и вера // Новый мир. 1996. №9. С. 186–192. Вынесенное в заглавие и ставшее отправным в статье А.П. Чудакова суждение, на мой взгляд, удивительно точно характеризует и сложную позицию А.П. Скафтымова в вопросах веры.

«симпатический слух к чужой душе, к её интимности» (17). В тесном сплетении этих понятий сокрыт символ веры Скафтымова, пронзительно точно определены свойства его характера, угадана собственная научная и человеческая природа, обозначены исходные причины его глубокого внутреннего влечения к Чехову.

Природа этого влечения заключена была в свойственной Чехову и укоренённой в его творческой практике «нравственной взыскательности к человеку и к обществу»⁸. По заключению Скафтымова (статья «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”»), для чеховского идеала «нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного благородства, без великодушия, без социальной справедливости. Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым» [417].

В переписке Скафтымова с Евлаховым чеховская тема, с одной стороны, контурно и ассоциативно развивается, а с другой, проявляет себя по умолчанию глухо. Объяснимся: преклоняясь перед талантом Чехова-прозаика, Евлахов более чем прохладно относится к его драматургии. Когда речь в переписке ученика и учителя заходит о прозе Чехова, Скафтымов открывается своему адресату с удивительно щедрой лирической экспрессией. Когда же Евлахов обнаруживает резкое неприятие чеховских драм, Скафтымов деликатно «свёртывается», хорошо сознавая, что негоже спорить о вещах для самого себя бесконечно дорогих.

Чеховская тема в их переписке рождается словно бы нечаянно. В письме от 15 ноября 1925 года Скафтымов признаётся Евлахову: «Удивительное дело, о своих интересах к Чехову я никогда Вам не писал. А Вы, заговорив о моём, о дорогом для меня, вдруг вспомнили о Чехове. Это поразительно, до какой степени при одном основном, много само собою разумеется» (30).

И далее следует потрясающее откровение, восходящее к глубоко упрятанному нерву чеховского текста и бросающее свет на драматически сложное скафтымовское мирочувствование: «Я веду сейчас семинарий по Чехову. И прошлую ночь, вот эту самую, после которой я должен был получить Ваши письма, я лежал, ворочался (у меня опять упорная бессонница) и думал, какой милый и какой страшный писатель».

Дорогого стоят два парадоксально сближенных и равновеликих определения к Чехову! Вероятно, «милый» здесь — свой, распола-

⁸ Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 417. Далее страницы даны в тексте в квадратных скобках.

гающий к себе, душевно близкий, желанный, тактичный; «страшный» — холодный, тревожный, безбоязненно точный, безжалостно правдивый. Страшный — ещё и бесстрашный...

Скафтымов продолжает, отталкиваясь от чеховского текста и словно бы погружая адресата в некую медитацию, устремляющую к глубинному бытийному прозрению: «В постели я прочитал рассказ “Дама с собачкой”. Вы помните, там начинается с Крыма. Я, вернувшись из Крыма, непрерывно до сих пор ношу в себе музыку моря и солнца. А тут Ялта, Ореанда — всё знакомые места. Это окончательно меня откупило, и я почувствовал приступ “чеховской” болезни (Чеховым “я болен” — пишете Вы)».

И следует пронзительной лиро-философской силы развёрнутое эпистолярное размышление: «Для чего так прекрасно море, для чего оно так счастливо, когда смеётся под солнцем, зачем эта обворожительная, одурманивающая игра тишины, нежности и торжественного счастья в этих бесконечных переливах лазури, голубизны, синевы? Зачем это? Зачем так кротко и ласково мерцают звёзды? Зачем? Разве это на что-нибудь в жизни похоже? Разве мы не знаем, как груба жизнь? Разве мы не знаем, что такого светлого счастья и великого покоя, от каких дух занимает и слёзы просятся, людям никогда не было дано и не будет дано? И сами эти слёзы, разве не говорят они... как мы, в сущности, всегда глубоко несчастны, как мы истомлены тайной, неслышной и постоянной тоской об этой далёкой зовущей красоте и радости? Разве мы не знаем, какое долгое, большое, бесконечное кладбище позади нас?.. Живёт человечество и страстно ищет, а жизнь всё посыпает пеплом и забвением, а море всё смеётся, а звёзды всё глядят, глядят... Зачем же эта тоска, зачем же эта неукротимая тревога и позыв к какому-то полёту и сиянию? Зачем так много этого навоза жизни, который заслоняет наше солнце, застилает глаза и отравляет наше сердце?.. Так прошла у меня вся ночь. Зазвонили в церквах (сегодня воскресенье), в соседних квартирах поднялись люди, хлопнула дверь... Я дремал и видел сны, и знал, что это — сны...» (30–31).

Скафтымов доверяет своему любимому собеседнику огромного диапазона искренние раздумья, касающиеся сокровенных глубин внутренней духовной жизни. Эпистолярный фрагмент пронизан мотивами сильных поэтических волнений, предчувствия горького болезненного опыта, душевной дисгармонии, несовпадения чаемого и реально переживаемого. Текст с запечатлёнными в нём сомнениями звучит как стихотворение в прозе, тревожащее бесконечностью и безответностью вопрошений. Отрывок из дружеского письма на-

сыщен эгегическими, психологически насыщенными, очень сильными личными чувствованиями. Грусть и печаль переходят здесь в скорбь.

Колебания смущающих душу онтологических смыслов близки своей беспокойной откровенностью миру чеховских состояний и представлений. Правда, в рассказе «Дама с собачкой» в душах героев преобладает настроение волнующего умиротворения, молчаливой созерцательности: «глухой шум моря... говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас» (X, 133), о равнодушной природе. Чеховский Гуров «думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своём человеческом достоинстве» (X, 134). В финале рассказа слышно отчётливое предсказание того, что в жизни героев «самое сложное и трудное только ещё начинается» (X, 143). Вихрь утвердительных чувств и страстных сомнений настаивает Скафтымова — читателя рассказа «Дама с собачкой». Словно бы провидятся ему уготованные судьбой собственные роковые страсти и душевные переживания (38–39).

* * *

В сосредоточенно тихом диалоге с Чеховым Скафтымов ищет и шаг за шагом открывает для себя понимание грустной и одновременно светлой природы конфликтного напряжения, царящего в мире автора «Вишнёвого сада». Рождаются ощущение досадно горестного разлада между тем, что мечтается и грезится человеку, и тем, что в яви то и дело предлагает ему жизнь.

В письме к Евлахову от 5 октября 1925 года Скафтымов задолго до своих статей о драматургии Чехова скажет: «...конфликт не в поэтической минуте, а во всей повседневности, и не в скрытом и далёком, а в самом элементарном, открытом, и не в глубинах, а в простой правде перед собой...» (28). Скафтымова и Чехова сближает смятенный и спасительный, трудный и честный поиск высших жизненных смыслов. По наблюдениям А.А. Гапоненкова, Скафтымов вводит в свою систему исследовательских координат понятие «жизнеустойчивость», важное для проникновения в жизненный обиход чеховских персонажей и имплицитно свидетельствующее о религиозных исканиях учёного⁹.

⁹ Гапоненков А.А. Религиозно-философские мотивы в трудах А.П. Скафтымова о Чехове. С. 15.

Применительно к «закономерностям построения единого чеховского текста» В.Б. Катаев высказал соображение относительно природы «желанного» в мире чеховских героев: «желанное» часто оборачивается призрачностью, обманчивостью и ведёт к горьким разочарованиям¹⁰.

Глубокая разъедающая язва — в собственной душе. В самую, наверное, трагическую пору своей жизни (арест и ссылка жены, смерть единственного сына, «влечение к женщине») Скафтымов напишет Евлахову: «Никому от меня хорошего нет. И сам себе многого простить не могу. Я прячусь и уединяюсь. А на людях стараюсь не нарушать общего тона» (39). Тяжко сторонясь близких, он казнит себя сам...

* * *

Совсем в ином регистре ведёт Скафтымов эпистолярное общение с учителем, когда встречает глухое непонимание со стороны своего собеседника особенностей чеховской драматургии. Мнение о статье Скафтымова («О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова») Евлахов в письме от 11 ноября 1946 года высказывает довольно жёстко: «“Вишнёвый сад” я считаю слабой вещью, и Чехова-драматурга ставлю вообще невысоко. Вы поэтому, сдаётся мне, потратили напрасно так много времени и труда» (49).

Тяжелейший момент диалога! Из ответного письма Скафтымова 21 ноября 1946 года: «Дорогой Александр Михайлович! Спасибо за отклик... О своей статейке не спорю. Пустяки всё это. С Вашей оценкой Чехова-драматурга не согласен. Но ведь тут только факт разной восприимчивости. Моё восприятие иное, и всё» (48). Точка! Никаких оспорований и запальчивых возражений! Великодушное «спасибо». Случается, даже у самых близких сохраняются свои взгляды на нечто сокровенное. Здесь ясно угадывается внятно исповедуемое Чеховым право на собственную неуклончивую и последовательную суверенность при сохранении искреннего уважения к другой стороне диалога.

Обращаясь к Евлахову, Скафтымов развивает эту тему: «Мы — очень разные. Вероятно, мы не во всём понятны друг другу. Наши “расхождения” в восприятии Толстого, Чехова и многого другого — не случайны. Ко многим Вашим суждениям я отношусь неприемлемо отрицательно. И не мыслю только, а всею натурой, всем

¹⁰ Катаев В.Б. Пьесы Чехова как резонантное пространство // Катаев В.Б. К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 120–121.

существом, всем своим ощущением жизни. Для меня существуют какие-то другие ценности, которые для Вас только издали представляемы, как чужие» (52).

И примиряющее скафтымовское заключение: «Дело не в наших мнениях, а в том, что между людьми важнее всяких мнений» (53). Выше всего на этом свете — не выговариваемое всуе, не определяемое второпях. В бесконечной сфере невыразимого, в неприятии «знания конечных истин», в глубинном понимании несводимости художественного мира «к единому оценочному знаменателю»¹¹ — явственное соприкосновение Скафтымова с Чеховым.

* * *

Определяя чеховскую манеру письма, Скафтымов невольно характеризует и собственные, выстраданные им способы суждений о мире и людях: Чехов «ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначали бы необходимую ему эмоциональную выраженность без всякой подчёркнутости и резкости» [310]. Необычайно близка Скафтымову и отмеченная им у Чехова и собственной трагической судьбой обожжённая «мысль об относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира» [320]. Скафтымов пишет «о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих» [321], об «эмоционально дорогом, недоступном» для других [323]. И внятно объявится мысль его о «постоянном, хроническом противоречии между таимой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненностью между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающем отсюда одиночестве» [344].

О своём, глубоко личном скажет Скафтымов в связи с пьесой «Иванов», о «невольной вине, когда человек делается виновником чужого несчастья, совсем этого не желая» [387]. Для Скафтымова очевидно, что в этой формуле «невольной вины» основной акцент вопреки смягчающе оправдательной «невольности» горестно падает, однако, на понятие вины. И в солидарность со своей мыслью он приведёт рассуждения повествователя в рассказе Чехова «Верочка»: «...как мало зависит человек от своей доброй воли», как приходится ему испытывать «на себе самом положение порядочного

¹¹ Катаев В.Б. Истинный мудрец // Там же. С. 168.

и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания» [387].

Словно бы продолжая размышления над конфликтной природой «Чайки», «Трёх сестер», «Вишнёвого сада» и других чеховских пьес, Скафтымов признаётся в письме к Евлахову: «Я всегда скучал о “человеческом”. Мне всё казалось (и теперь кажется), что люди живут не настоящим, чем-то не подлинным, и всё больше и больше, всё яснее и яснее я видел и вижу, что иначе они и не могут жить. Подлинное — лишь в минутах. И эти минуты бывают столь же счастливы, сколь и страшны. Не всегда можно туда глядеть: где счастье, там и ужас. А жизнь без счастья и ужаса, — это всё что-то постороннее, — всё “развлекаемся” или “некогда”, и мы идём мимо, опять, конечно, до “минуты”» (52). А ведь Чехов, «милый» и «страшный», как раз и открывает «человеческое», в котором «где счастье, там и ужас», где возвышающее человека одухотворение, там и неизречённая горестная печаль. И Скафтымов слышит это «чеховское» в жизни, ощущает в собственной судьбе.

Не подлежит сомнению, что настойчивые поиски Скафтымовым заветной правды о природе конфликта в пьесах Чехова, о разладе между желанным и данным в судьбах чеховских персонажей выходят далеко за пределы собственно литературоведческих штудий учёного. Эти искания покрывают собой обширное пространство непрестанных раздумий о драматическом существовании многосложного человеческого начала в предлагаемом мироустройстве. Об этом трудно говорить, но об этом надо «про себя» помнить.

Посылая Евлахову свои новые статьи о драмах Чехова, Скафтымов замечает: «Там — о разном. И всё — неполно и условно. Нельзя высказаться. Нельзя не только потому, что имеются внешние грани, но и потому, что многого не достанешь. Написать — только себя обидишь. Это я не только по поводу Ч<ехова>, а так вообще <...>» (54). Достижимое и недостижимое — ещё один поворот раздумий о бесконечной простоте и сложности чеховского мира.

Год за годом всё пронзительнее открываясь навстречу запрашивающим интересам учёного, Чехов своим творческим бесстрашием и вольным мироотношением помогает Скафтымову приблизиться к пониманию в себе самом сокрытых, мучительно искомых, опорных начал, касающихся вечных и преходящих ценностей и смыслов человеческого бытия. С этим, должно быть, связаны и глубинные мотивы особой любви Скафтымова к «милому» и «страшному» чеховскому миру. Здесь же, как завет нам, сокрыта и постоянно к себе влекущая тайна филологической внятности и вместе невыразимо-

сти, касающаяся большого искусства слова и бездны заключённых в нём смыслов.

* * *

И два заключения. Первое касается письма Скафтымова Евлахову от 17 апреля 1949 года: «Спасибо Вам за отклик на мою статью. Вы правы: в статье есть кое-что и моё. Может быть, это моё и делает для меня пьесы Чехова близкими. Моё отношение к ним, как к своеобразному совершенству, едва ли можно “доказать”. Мне важно было убедить, что в особом, необычном построении пьес Ч<ехо>ва была своя принципиально закономерная система. Вы это тоже восприняли. И я рад Вам, как своему дорогому и ценному для меня собеседнику. Больше мне ничего и не надо» (55–56). Правда своё взяла. Евлахов почувствовал в статьях Скафтымова о пьесах Чехова нечто дорогое и внутренне близкое автору статей. Скафтымов искренне обрадован. Он понят. Он сумел донести до своего внутреннего читателя собственное смущение и боль.

И второе заключение. Оно в письме Скафтымова Евлахову от 26 ноября 1964 года. Скафтымов переносит тяжёлую череду болезней и сообщает: «Болезнь многому учит... Я многому научился, многое постиг с такой ясностью, как никогда. И не только физическое (в прямом смысле), но и духовное (тоже в прямом смысле). Особенно меня удивило, как продолжительно люди не знают, не чувствуют своего конца. <...> Это их выручает, в большинстве они “не теряют духа”. <...> Для всех остаётся одно универсальное лекарство — терпение» (88).

Ученик и близкий друг Скафтымова, А.П. Медведев в беседах со мной вспоминал, как в последние годы жизни Скафтымов часто произносил это слово, вкладывая в него много разных, в том числе и обращённых к самому себе насмешливо подбадривающих, снисходительно добрых и словно бы извиняющихся смыслов. Перечитывая на склоне лет письма Чехова, Скафтымов, по утверждению А.П. Медведева, смущённо говорил: «Вот поразительный пример терпеливо трезвого, мужественного ожидания и самопреодоления неизбежного исхода».

ЛИТЕРАТУРА

Гапоненков А.А. Религиозно-философские мотивы в трудах А.П. Скафтымова о Чехове // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драмы

тургии. Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений: Кол. моногр. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 11–16.

Катаев В. Б. К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 246 с.

Павловская К. Е. Из воспоминаний // Известия Саратов. ун-та. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2006. Т. 6. Вып. 1/2. С. 77–85.

Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений: Сб. науч. раб. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

Покусавев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 3–22.

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. 536 с.

Чудаков А. «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» Чехов и вера // Новый мир. 1996. №9. С. 186–192.

Школа нравственного воспитания. Из воспоминаний А. П. Медведева, М. М. Уманской // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 180–208.



**«ВОТ Я ОПЯТЬ ЗАФИЛОСОФСТВОВАЛСЯ»
(А. П. СКАФТЫМОВ В ПИСЬМАХ К А. М. ЕВЛАХОВУ)**

Аннотация: Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову обнаруживают философскую основу «беспокойных размышлений» о жизни, литературе, прошлом и настоящем опыте, творчестве, филологии, медицине, прочитанных книгах, личностных качествах обоих корреспондентов. Разность двух собеседников в их отношении к идеализму, «чувству тайны и таинственного в мире и человеческой душе», — то, что характеризует религиозную установку сознания. Литературовед Скафтымов в этом эпистолярной полнее всего раскрывает своё мироощущение, проявляя себя как философски одарённая личность.

Ключевые слова: А. П. Скафтымов, А. М. Евлахов, эпистолярный, философия, литературоведение, психиатрия, идеализм, ценность, этика, жизнь.

GAPONENKOV, A. A.

**“HERE I AM PHILOSOPHING AGAIN”
(A. P. SKAFTYMOV IN LETTERS TO A. M. YEVLAKHOV)**

Abstract. A. P. Skafymov's letters to A. M. Yevlakhov reveal a philosophical basis for “restless reflections” on life, literature, past and present experience, creativity, philology, medicine, books read, personal qualities of both correspondents. The difference between the two interlocutors in their attitude to idealism, “a sense of mystery and a mystery in the world and the human soul”, something that characterizes the religious attitude of consciousness. In this epistolary literary critic Skafymov reveals his perception of the world to the full, showing himself as a philosophically gifted person.

Keywords: A. P. Skafymov, A. M. Yevlakhov, epistolary, philosophy, literary criticism, psychiatry, idealism, value, ethics, life.

Переписка учёного-литературоведа Александра Павловича Скафтымова с его учителем по Варшавскому университету, литературоведом и психиатром Александром Михайловичем Евлаховым длилась с 1914 по 1965 год. Она не была интенсивной, количество сохранившихся корреспонденций не так велико. Б. Ф. Егоровым опубликовано 58 писем Скафтымова в сборнике по материалам Пятых Скафтымовских чтений¹. Гораздо меньше сохранилось писем

¹ См.: Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По материалам Пятых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. раб. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90. Тексты писем Скафтымова к Евлахову далее цитируются по этому изданию с указанием в скобках даты и страницы.

Евлахова в фонде А.П. Скафтымова в Отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки СГУ (всего 14). Многие письма Евлахова утрачены, но в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) хранятся копии этих корреспонденций, собственноручно сделанные Александром Михайловичем (более 45).

Такого рода откровенной переписки у Скафтымова больше не было ни с одним собеседником: «Я молчалив и редко пишу. А такой переписки, как с Вами, у меня никогда не было и нет. В каком-то этапе души Вы во мне незримо присутствуете всегда. Так жизнь сложилась, что всё, о чём я думаю по-серьёзному, всегда было связано с Вами и с Вашими книгами, и моя мысль впервые пробуждалась. Так это и осталось навсегда: когда занят мыслью серьёзно (“для себя”), всегда тут Вы — незримый собеседник» (7 декабря 1949 г. С. 56).

Переписка изобилует микросюжетами, о которых можно сделать не одно сообщение, ограничимся её *философской основой*. Эпистолярный существенно дополняет наши знания о малоизвестных эпизодах биографий корреспондентов, полнее раскрывает их личностные качества и творческие достижения. Это общение в области филологии, медицины, психиатрии, отзывы на книги и статьи, дружеские признания, исповедальные вкрапления, семейные новости, упоминания коллег и общих знакомых, информация о здоровье, отсылки к прошлому. Обращает на себя внимание наличие в письмах Евлахова приложенных текстов его стихотворений. Они контрастно передают противоречивость его натуры.

Путь Евлахова в науке шёл от эстетических интересов к психологии и психиатрии, медицине (редкое сочетание и сам переход!). Он уже столкнулся, как и всякий медик, с грубой «простотой жизни» и напомнил своему ученику в 1933 году: «Не Вы ли когда-то упрекали меня в излишнем рационализме и реализме, по поводу Джемса? Значит, несмотря на мою “великолепную иронию” над “медиками”, я уже в ту пору сам, отчасти, был “медиком” — рационалистом и реалистом. <...> Не даром я всегда тяготился быть филологом и теперь, в психиатрии, нашел то, что мне нужно»². Речь идет о книге американского прагматиста Уильяма Джеймса «Многообразие религиозного опыта». Перевод её был опубликован в 1910 году. В ней была сделана попытка постижения феномена религии как личного переживания, сферы подсознательного, непосредственного религиозного

² Письмо А.М. Евлахова к А.П. Скафтымову, Ленинград, 8 октября 1933 г. Л. 2 // Фонд А.П. Скафтымова. Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки СГУ.

чувства. Работа состоит из нескольких лекций-глав: «Религия и невроз», «Религия душевного здоровья», «Раздвоение личности», «Обращение», «Святость», «Мистицизм», «Отношение философии к религии», «Характерные черты религиозного сознания» и др. Автор наполнил своё произведение богатейшим материалом: историческим, психологическим, литературным. Книгу эту оба корреспондента читали ещё в Варшавском университете, в ту пору Евлахов — доцент, Скафтымов — студент, посещавший его семинарий.

Он испытывал к нему бесконечное доверие: «С Вами неразрывно связаны рост моего сознания и беспокойных размышлений» (Саратов, конец марта 1923 г. С. 25). В письмах Скафтымова к Евлахову на первый план выходят эти «беспокойные размышления», характеризующие высокий строй личности Александра Павловича и идейное, методологическое размежевание с «учителем и другом». Они-то и поражают более всего: «Вот я опять зафилософствовался. Но ведь иных писем, кроме “задушевных”, я Вам писать не могу» (Саратов, 11 июля 1948 г. С. 55). При всей общности интеллектуальных запросов, поиска истины, честности друг перед другом, корреспонденты слишком разные по человеческим меркам и эпистолярному стилю. В письмах Евлахов позитивно настроен, прямолинеен, уверен в себе и своей правоте, почти ничего не подвергает сомнению. Подчёркнутого «беспокойства» он не выказывает. «В всей этой гряде фактов, мыслей, выражений, случайно брошенных кем-либо слов, летучих фраз во всём господствует Ваша уверенная самостоятельная мысль. Ваша пытливость — критична. Ваша критичность разумна и честна» (Астрахань, 4 апреля 1914 г. С. 17), — писал ему 24-летний учитель русской словесности астраханской мужской гимназии Скафтымов. Критичность — черта любой спекулятивной мысли.

Скафтымов философствует, может быть, более всего в этих письмах, будучи в обычной жизни человеком замкнутым, закрытым, открывається в наибольшей степени, исповедуется. Евлахов хорошо знает своего собеседника: «Вы, по Юнгу, исключительно интровертированный тип личности, я — экстраинтровертированный; мать — экстравертированная; отец — интровертированный; у Вас же, вероятно, оба родителя были интровертированными»³. Наблюдение медика-психиатра. Евлахов обладал заметной витальностью, энергией, работоспособностью, «охотой к перемене мест». Молодой Скафтымов этим впечатлён: «Я люблю Вашу энергию, умением и способностью

³ Письмо А. М. Евлахова к А. П. Скафтымову, Ленинград, 1 ноября 1958 г. Л. 1 // Фонд А. П. Скафтымова. Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки СГУ.

быстро работать. Я работаю (особенно пишу) очень медленно» (Саратов, 15 ноября 1925 г. С. 31). «Медлительность» — это не свойство природы Александра Павловича. У него другое отношение ко времени, построению своей системы идей, художественному материалу, логическим выводам.

Монографические статьи, свой излюбленный жанр, Скафтымов обдумывал, писал, случалось, по 15–20 лет. Так вышло и с его последней прижизненной публикацией «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Н. Толстого “Война и мир”». Вчерне она была завершена к 1945 году, но вышла только в 1959 в журнале «Русская литература»: «Закончил свою статью (начатую давно) о Кутузове в “Войне и мире”. Надо было кое-что передумать, кое-что прочитать, кое о чём пофилософствовать. Я передумал, перечитал и пофилософствовал. Закончить захотелось, чтоб не вспоминалось» (Саратов, 14 мая 1958 г. С. 76). За неделю до этого сообщения Скафтымов одной фразой передаёт своё ощущение *времени*: «Я живу по-прежнему. Чувствую какую-то усталость. Читаю в последнее время очень мало. Время как-то рассеивается и уходит по-пустому» (Саратов, 7 мая 1959 г. С. 79). В этом же письме он сообщает о том, что собрался в весеннее путешествие по Волге, Оке и Каме.

Прежде всего Скафтымов признаётся корреспонденту в своём *идеализме*: «Это отсутствие самоуглубления, чувства тайны и таинственности в мире и человеческой душе, недостаток симпатического слуха к чужой душе, к её интимности — сближает Вас с трезвыми и всё объясняющими материалистами. Мне же материализм противен, даже как-то оскорбителен» (Астрахань, 4 апреля 1914 г. С. 17). «Чувство тайны и таинственности в мире и человеческой душе» — это то, что характеризует религиозную установку сознания. Скафтымов был сыном сельского священника, учился в духовном училище и в духовной семинарии в Саратове. В своих литературоведческих трудах он всегда исследовал то, что не поддаётся логике прямолинейной и всезнающей мысли, сокрыто в различных «этажах» души автора и его персонажей.

В 1924 году Скафтымов выскажется с беспокойством об «особых людях», симпатичных ему: «Я давно удивляюсь, как живут люди, — не все и не всякие люди, а вот некоторые, у которых души не доски и чувства не шахматы» (Саратов, 5 октября 1924 г. С. 28). И всегда проявит уважительное отношение к чувствам другого человека, не только к его мысли. Разговор об «особых людях» продолжит 1 октября 1933 года («Со времени наших прежних встреч прошло уже 20 лет»): «Вот теперь жизнь уже за перевалом, много

было всяких встреч, но молодое, прежнее ощущение подтверждается всё чаще: как мало людей “из себя” мыслящих и “своё” чувствующих! Вы впервые мне дали пример человека, имеющего смелость и сознающего своё право быть собою и верить себе, прежде всего себе» (Саратов, 1 октября 1933 г. С. 34). Укоренённость в человеке самостоятельной мыслительной деятельности и уверенность в ней не менее важна для него, как и способность проявлять «свои» чувства, причём не внешние, не показные, а глубинные, экзистенциального свойства. Евлахов отвечает на это письмо, *уверенно* соглашаясь с адресатом и повторяя его слова: «“Из себя” мыслю и “своё” чувствую, имею смелость и сознаю своё право быть собою и верить себе, прежде всего себе, т. е. “внутренне независим”, несмотря ни на кого и ни на что, — это тоже верно. Как прежде, так и теперь» (Ленинград, 8 октября 1933 г.).

Десять лет назад Скафтымов размышлял *о ценностях*, что нашло отражение в его письме к Евлахову от 5 октября 1924 года: «Вы в своё время хорошо говорили о ценностях. Но ведь ценность тем и ценность, что она ценна, дорога, близка, и для того, кто её ощущает, она — святыня, из каких бы патологических процессов ни происходило это ощущение» (С. 28). Отголосок ещё варшавских разговоров с Евлаховым запечатлён в работе Скафтымова 1916 года о проявлении у Лермонтова и Достоевского «индивидуального самоуважения» как ценности: «*Человек чувствует свою ценность и не выносит мнений, обесценивающих эту ценность, отнимающих дорогую ему стоимость*»⁴.

Скафтымов помнит, о чём он писал собеседнику, спустя многие годы (почти через 25 лет!). Это удивительно связывается с профессией, делом жизни: «“Литературовед” ли я? — Не знаю. По склонностям я меньше всего историк (т. е. по мышлению, по интересующей проблематике). Вам приходилось писать о “ценностях”. Литература меня интересует как наука о “ценностях”, в том смысле, в каком и Вы об этом писали. А какая же из этого может получиться история? Историком я себя заставляю быть. И в этом моя всегдашняя деловая неустроенность» (Саратов, 29 мая 1947 г. С. 52).

Он выделяет среди своих научных увлечений *логику*: «А к логике меня всегда тянуло. Я её когда-то преподавал в средней школе “по Челпанову” и по задачкам Введенского и Лосского. Потом кое-что и читать приходилось. Может быть, потому, что меня всегда вообще тянет куда-нибудь “на сторону”, я и теперь неравнодушен

⁴ Скафтымов А. П. Лермонтов и Достоевский // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век#21, 2008. Т. 3. С. 15.

к статьям по логике. И времени нет, и сил настоящих нет. Во всём надо иметь талант, чтобы получать от дела радость, какой всегда хочется» (Саратов, 17 мая 1951 г. С. 56). Это было, скорее всего, в гимназии, вряд ли после 1946 года, когда был введён в советскую школу новый старый предмет логика. В 1959 году Скафтымов сделает запрос о Н.О. Лосском, перечитывая его книгу «Обоснование интуитивизма» (1906). Но Евлахов ответит, что не застал этого философа в годы своего пребывания в Петербургском университете (до 1903).

Скафтымов по большей части имел в виду не только строгую логическую мысль, но и неразрывно связанную с психологическим её наполнением, не застывшую, беспокойную и беспокоящую. «Одно дело — мысль, а другое — психология мыслительных процессов (видите, как Ваш ученик щеголяет Вашими примерами)» (Саратов, 5 октября 1924 г. С. 28). Евлахов занимался «теорией художественного творчества», психологией писателя, а Скафтымов придавал огромное значение психологическому рисунку персонажей.

Он делился с собеседником представлением о «высокости мысли» и её предназначении, «всеобщности», о том, насколько она вообще ценна для общения, коммуникации. Скафтымов связал её выражение на людях с преодолением собственного эгоизма, с тем, что человек на самом деле самое сокровенное не произносит, оставляя его в тайниках своей души: «Я твёрдо знаю, что люди в самом важном для них всегда будут говорить мимо. Людей сближает не столько взаимная понятость, сколько любовь и доверие, которые позволяют уважать чужое и прощать, т. е. любить за что-то, несмотря на что-то. Помню я, что и к своим мыслям было иное отношение, не то, что теперь. Тогда горела голова и сердце стучало от мысли, что вот де несёшь в себе открытие, стоит только объяснить — и все тебя полюбят и признают. Эгоистом я был большим, любви и признания очень хотелось всегда. И не думалось тогда, что я буду делать с этой любовью и признанием. Но и искренно хотелось быть выше, лучше, чище. Было какое-то представление о чистоте и высоте. Откуда это? Откуда эти представления, и что они? Но высота некоторой мысли буквально потрясала» (Саратов, 1 октября 1933 г. С. 33–34). В этом размышлении — целая программа воспитания собственной личности, беспокойной и стремящейся к самосовершенствованию.

В финале статьи Скафтымова «Тематическая композиция романа “Идиот”» на первый план выдвинута христианская идея прощения. Она есть результат движения авторской мысли в романе. Достоевский сильно повлиял на молодого исследователя: «Помню, когда в первый раз вдруг понял, как люди все нуждаются в прощении,

слёзы градом полились из глаз, и я, бросившись на диван, рыдал, совершенно забыв себя. О чём рыдал? Себя ли или людей стало жаль? Нет, не это. Поразили понятность и какая-то всеобщность мысли. И вот тогда я почувствовал себя несколько уютнее на земле. Потом жизнь с этими настроениями расправилась очень жестоко. Теперь лежат эти “опыты души” где-то под спудом (про себя, т. е. наедине с собою, в счастливые минуты чувствую, что ещё как-то там живёт правда, глухо и тоскуя, но живёт). Удивляешься, как действительность на всё это мало похожа. Теперь уже и удивляться, и философствовать на эти темы перестал. Философия тут обижает. Всё это у меня сейчас выговорилось по поводу “седины”» (Саратов, 1 октября 1933 г. С. 33–34). «Опыты души» из жизни соотносились с русской классикой, в постоянном диалоге с ней.

Скафтымов не был склонен к отвлечённому философствованию, он, как и С.Л. Франк, умел созерцать мир вещей и природы и видеть в нём вечное и неизменное начало реальности, сопоставляя с жизнью как таковой. Особенно Александр Павлович любил море, слышал его звуки, бывая в Крыму, в Ялте и Ореанде. Однажды, приехав в Саратов, долго носил в себе «музыку моря и солнца», прочитал рассказ Чехова «Дама с собачкой». Приведём целиком замечательный философско-поэтический отрывок из письма Скафтымова к Евлахову от 15 ноября 1925 года: «Для чего так прекрасно море, для чего оно так счастливо, когда смеётся под солнцем, зачем эта обворожительная, одурманивающая игра тишины, нежности и торжественного счастья в этих бесконечных переливах лазури, голубизны, синевы и пр.? Зачем это? Зачем так кротко и ласково мерцают звёзды? Зачем? Разве это на что-нибудь в жизни похоже? Разве мы не знаем, как груба жизнь? Разве мы не знаем, что такого светлого счастья и великого покоя, от каких дух занимает и слёзы просятся, людям никогда не было дано и не будет дано? И сами эти слёзы, разве не говорят они, какие мы сироты, и как мы, в сущности, всегда глубоко несчастны, как мы истомлены тайной, неслышной и постоянной тоской об этой далёкой, зовущей красоте и радости? Разве мы не знаем, какое долгое, большое, бесконечное кладбище позади нас?.. Живёт человечество и страстно ищет, а жизнь всё посыпает пеплом и забвением, а море всё смеётся, а звёзды всё глядят, глядят... Зачем же эта тоска, зачем же эта неукротимая тревога и позыв к какому-то полёту и сиянию? Зачем так много этого навоза жизни, который заслоняет наше солнце, застилает глаза и отравляет наше сердце?.. Так прошла у меня вся ночь. Зазвонили в церквах (сегодня воскресенье)...» (С. 30–31). Море и звёзды вдохновляли поэтов-романтиков. Разрыв между двумя мирами —

традиционная черта романтической поэтики. «К морю» обращался Пушкин в один из самых драматических моментов своей жизни в 1824 году. О звёздах, которые равнодушно взирают на людей, писал Лермонтов в «Фаталисте»: «...звезды спокойно сияли на тёмно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!»⁵ О «грубости жизни» говорят персонажи Чехова. Не забывает Скафтымов напомнить о заутрене — ранней церковной службе в храме...

Испытав тяжёлые удары судьбы (высылка и возвращение жены, смерть сына), Скафтымов уходил в глубину своей личности, мистически переживая все эти события в одиночестве: «Печальный должен таиться и молчать — это закон жизни» (Саратов, 19 мая 1940 г. С. 40). В душе его воздвиглись «внутренние препятствия», которые не давали проявлять откровенность: «В последнее время (в последние годы) внутренние “препятствия” меня заставляют молчать. Вы это знаете, и я знаю, что Вы это понимаете. И мне больше ничего не нужно. Плохо Вы обо мне не подумаете (это мне было бы тяжело), — я уверен, что Вы меня всегда душевно слушаете, и эта уверенность, что Вы там где-то есть, мне уже достаточна. Я всегда скучал о “человеческом”. Мне всё казалось (и теперь кажется), что люди живут не настоящим, чем-то не подлинным, и всё больше и больше, всё яснее и яснее я видел и вижу, что иначе они и не могут жить. Подлинное — лишь в минутах. И эти минуты бывают столь же счастливы, сколь и страшны. Не всегда можно туда глядеть: где счастье, там и ужас. А жизнь без счастья и ужаса, — это всё что-то постороннее, — всё “развлекаемся” или “некогда”, и мы идём мимо, опять, конечно, до “минуты”. Вижу, — опять я ударился в “мысли”: других писем, видимо, я Вам писать не могу» (Саратов, 29 мая 1947 г. С. 52). Здесь обозначен жанр «мыслей», как у французского философа Паскаля, неоднократно прочитанного Скафтымовым («После Вашего письма ещё раз поинтересовался Паскалем. Паскаля я давно люблю». 16 марта 1961 г. С. 85), и здесь же разговор ведётся о «подлинном» и «не подлинном» в жизни, отсылая к Л.Н. Толстому, роману «Война и мир». Скафтымов «скучал о “человеческом”», добавим — «слишком человеческом» (Ницше!), в котором не только радость, но и ужас. Проходят «мимо» годы, дни и часы жизни, и остаются минуты «счастья» и одновременно «ужаса». Скафтымов остаётся верен себе, находя в них *подлинную* жизнь.

⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 4. С. 331.

Когда окончательно оформился его цикл статей о Чехове (а это были послевоенные годы), Скафтымов решил затронуть в переписке тему о том, смог ли он передать свои главные мысли о писателе и драматурге, всё ли решил обнародовать, что мучительно долго обдумывал по меньшей мере двадцать лет. «Зимой написал три небольших статейки о Чехове. Две напечатаны; третья, которая была написана и сдана в печать раньше других, печатается. Пошлю их Вам, когда соберутся все вместе. Там — о разном. И всё — неполно и условно. Нельзя высказаться. Нельзя не только потому, что имеются внешние грани, но и потому, что многого не достанешь. Написать — только себя обидишь. Это я не только по поводу Ч., а так вообще. О главном и важном совсем нельзя говорить. Оно — ложь и фикция. Оно — вне жизни. Оно — сумасшествие. Мне всегда казалось, что, стоит только дать себе волю, — и легко сойти с ума. “Не думать” — это самое здоровое правило. И не только “не думать”. Главное — не терять чувства действительности. Здоров тот, кто ещё имеет настолько самообладания, чтобы не терять чувства действительности. А его так легко потерять. Самое хорошее и милое в себе — безумно (впрочем, вероятно, и самое плохое — тоже, хотя я это меньше ощущаю). Счастье — безумно, и для ума оно — всегда вздор. Человечество, как стало мыслить, кажется, всегда это понимало. Самое высокое искусство только об этом и говорит. Оно — плод страдания безумных (но ещё не совсем потерявших ни ума, ни чувства действительности). Вот эти старые мысли меня одолевают, когда я думаю о Вас как о специалисте по всяким безумным вещам» (Саратов, 11 июля 1948 г. С. 54). Постоянная тема Евлахова с 1920-х годов — психологическое и психическое здоровье у русских классиков, книга «Конституциональные особенности психики Л.Н. Толстого» (М.; Л., 1930) вышла с предисловием А.В. Луначарского. Скафтымов не был согласен с концепцией этой работы, возражал автору. Разбирать творчество гениального писателя с точки зрения наличия или отсутствия психических расстройств — это не по-скафтымовски, слишком грубо биологически и поверхностно.

Как видим из приведённой цитаты, Скафтымов отождествляет себя с *философией жизни*. «Не терять чувства действительности» означает «не терять чувства жизни» (прямо по Бергсону), ничего нельзя зафиксировать сознанием как «главное и важное», жизнь богаче, разветвлённое умственных схем и выводов. Это вытекает из свойства времени как непрерывной *длительности*. Умственное представление о счастье — «вздор», утопично, «плод страдания безумных», оторванных от действительности. Развернув перед собеседником

основания своего мирочувствия, Скафтымов перевёл разговор на тему безумия, близкую Евлахову как исследователю.

Работы Скафтымова зиждятся, вместе с тем, на большой теме, которую он не мог в силу советской цензуры развернуть религиозно-философски: «вечное и переменное». Как отмечал его племянник С.П. Правдин, размышлять о вечном как философской проблеме он продолжал в Саратовском университете под сильным воздействием профессора С.Л. Франка, его книг «Предмет знания» и «Душа человека»⁶. У Франка есть специфический термин «всевременное». Вот как Скафтымов пишет об этой проблеме в письме к Евлахову от 15 ноября 1953 года: «Конечно, в этике (и во всём человеческом) пребывает “вечное”, т. е. то, что живёт в веках. <...> Времена в чел<о>вече<о>вской истории по своему содержанию бывают разные, а люди те же. В этом проявляется разная возбудимость к разным идеям, вопросам и настроениям. Поднимается (преимущественно) то одно, то другое. Как в котле над огнём то одна сторона кипит, то другая в зависимости от того, куда приходятся языки пламени. Вместе с кипением в том же котле со дна разное то поднимается, то опускается. И, конечно, ничего иного, кроме того, что есть в котле, в этом кипении подняться не может. Но то, что имеется в котле под огнём (т. е. под внешним воздействием), движется и перемещается. Это, конечно, очень грубая аналогия, и далеко не точная. Но мне самому она помогает представимо думать о сосуществовании в человеке вечного и переменного» (С. 63).

Разговор в письме шел о драматурге А.Н. Островском: «Конечно, О. (как и всякий иной человек и тем более талантливый писатель) всем, что он имел и сказал, обязан прежде всего себе самому. Исторически 40-е годы лишь сосредоточили в нём то, чему тогда (и потом почти до конца 19-го века) нашлось такое широкое применение (общественное применение). В силу того же закона многие люди, наоборот, бывают исторически обречены на полное одиночество...» (Саратов, 15 ноября 1953 г. С. 63). «Советский» литературовед Скафтымов подвергает сомнению одну из основных догм марксизма, навязанную в XX веке гуманитарному знанию вообще и литературоведению в частности, — тотальный *историзм* сознания писателя, творца. «Вечное», «всевременное» всегда напоминает читателю о вековых законах бытия, неизменном в человеке, религиозном, духовно-нравственном.

⁶ См. интервью С.П. Правдина в книге: Гапоненков А.А. Философ в провинции. С.Л. Франк и его окружение в годы революции и Гражданской войны в Саратове. Из летописи событий 1917–1921 годов. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2019. С. 291.

С «вечным» связывает Скафтымов и своё понимание «правды». И об этом спустя несколько лет он размышляет в письме к своему корреспонденту 29 декабря 1957 года: «Жизнь полна каких-то приманок и лукавых обманов. Кажется, люди живут одними обманами, и если бы не было этих “обманов”, то и нечем было бы жить. Вероятно, в подавляющей части наших поступков и желаний (и вдохновенных, и тоскующих) — это верно. Но не думаю, что во всём это так. Вот и теперь, когда всё в прошлом, когда все миражи вскрыты, всё же остаётся в нас какое-то различие, не заслуживающее и не заслуживающее уважения (что-то в этом роде). Значит, какие-то критерии в нас пребывают живыми, внутренне убеждающими, непоколебленными. Значит, есть в нас какая-то правда, которая во всём потоке иллюзий жила с нами, живёт теперь, как и раньше. Стало быть, не всё отвергается, что-то остаётся. Судим мы себя и своё, но во имя чего? Оно, вероятно, было и раньше, только в крупницах, — ну, что же, хотя бы и в крупницах. Извините за философию» (29 декабря 1957 г. С. 74). Понятие «правды» религиозное, к ней как к цели устремлён русский человек. Недаром Н.К. Михайловский ввёл в общественную мысль двоякое понимание правды в России — правды-истины и правды-справедливости. Скафтымов, как нам кажется, видит и первую, и вторую «вечным» началом в человеке.

В этом же письме в связи с прочитанными романами Л. Фейхтвангера «Гойя» и «Братья Лаутензак» Скафтымов, не удовлетворившись «претензией» автора «на глубину и изощрённость политической психологии», «домогательством внешнего успеха» главных лиц, заговорил о *bonté naturelle* (фр.: естественной доброте) как важнейшей составляющей жизни вообще: «Куда же она девалась? И была ли? И где, у кого была? Думаю, что и Руссо, и Толстой тоже в какой-то степени правы. Но в какой же степени и где они правы? Опять философия. Извините, пожалуйста. Об этих вещах назойливо думается и тут прорывается» (19 декабря 1957 г. С. 75). Термин *bonté naturelle* руссоистский, означает приоритет врождённой человеческой доброты «естественного человека» над приобретённым социальным опытом людей. Цель воспитания по Ж.Ж. Руссо — сохранение и развитие естественной доброты в ребёнке, взрослеющем человеке. Скафтымов, как видим, не отказывается от *bonté naturelle* как вечного источника человеческой доброты вообще.

Старая физически, Александр Павлович задумывался о течении жизни, «равнодушии» природы к тяготам человека, его болезням: «Что касается жизни в целом, то она мне всегда представлялась ловушкой и обманом. Ну, и пусть. Я давно привык к этой мысли,

и она меня давно уже совсем не расстраивает. При нашем нигилизме не всё ли равно? Это жестоко до крайности. А разве у природы есть что-нибудь, кроме жестокости? — Всегда и во всём в конце это. Фигурально можно было бы сказать так: человек выше природы, и за это она ему мстит. Никто, конечно, не мстит, а так это выходит, само собой» (14 мая 1958 г. С. 76). Недаром он упоминает философа пессимизма Артура Шопенгауэра с его радикальным сомнением в ценности человеческой жизни.

Скафтымов философски осмыслил и свои болезни, и «чувство конца» жизни: «Болезнь многому учит... Я многому научился, многое постиг с такою ясностью, как никогда. И не только физическое (в прямом смысле), но и духовное (тоже в прямом смысле). Особенно меня удивило, как продолжительно люди не знают, не чувствуют своего конца. Можно сказать: люди до конца не знают своего конца. Это их выручает, в большинстве они “не теряют духа”... Врачи тут, конечно, составляют исключение. В последний раз я об этом читал в романе Дю-Гара “Семья Тибо”. Написано очень сильно и подробно. Прохватило даже и меня, ни в какой степени не врача. Для всех остаётся одно универсальное лекарство — терпение» (Саратов, 26 ноября 1964 г. С. 88).

Итак, философская основа писем Скафтымова системна, многоаспектна, включает гносеологию, логику, этику, эстетику и психологию. Перед нами не почтовая эссеистика по поводу внешней реальности и не привычная эволюция взглядов за много лет. Во вновь прочитанном эпистолярном учёного просматривается выверенное и пропущенное сквозь «горнило сомнений» мироощущение, духовная жизнь философски одарённой личности.

ЛИТЕРАТУРА

Гапоненков А.А. Философ в провинции. С.Л. Франк и его окружение в годы революции и Гражданской войны в Саратове. Из летописи событий 1917–1921 годов. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2019. 304 с.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1969.

Письма А.П. Скафтымова к А.М. Евлахову / Публ. и примеч. Б.Ф. Егорова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. раб. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

Скафтымов А.П. Лермонтов и Достоевский // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век#21, 2008. Т. 3. С. 5–37.

**СКАФТЫМОВСКАЯ ДИЛОГИЯ О «ВИШНЁВОМ САДЕ»
А. П. ЧЕХОВА: СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИЙ 1946–1948 ГОДОВ**

Аннотация. Статья А. П. Скафтымова «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» 1946 г. и комментарий к «Вишнёвому саду» в XI томе Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова 1948 г. рассматриваются как скафтымовская диалогия о «Вишнёвом саде» в её научно-содержательной методологии, жанровом своеобразии и авторском единстве. Особое внимание уделено концепции и композиции скафтымовской статьи «О единстве...» в трёх изданиях: 1946 г. (11 разделов), 1958 г. (10 разделов) и 1972 г. (9 разделов).

Ключевые слова: пьеса Чехова «Вишнёвый сад», статья, форма, содержание, комментарий, система, мысль, тематическая композиция, диалогия.

VANYUKOV, A. I.

**SKAFTYMOV'S DILOGY ABOUT *THE CHERRY ORCHARD*
BY A. P. CHEKHOV: ARTICLE AND COMMENTARY 1946–1948**

Abstract. The article by A. P. Skafymov *On the Unity of Form and Content in Chekhov's The Cherry Orchard, 1946*, and the commentary on *The Cherry Orchard* in Volume XI of *The Complete Works and Letters of A. P. Chekhov, 1948*, are considered as Skafymov's *The Cherry Orchard* dilogy in its scientific and content methodology, genre originality and authorial unity. Particular attention is paid to the concept and composition of article *On the Unity...* in three editions: 1946 (11 sections), 1958 (10 sections) and 1972 (9 sections) by A. P. Skafymov.

Keywords: Chekhov, *The Cherry Orchard*, A. P. Skafymov, article, form, content, commentary, system, thought, thematic composition, dilogy.

Работа продолжает линию исследования, намеченную публикацией «Статья А. П. Скафтымова “Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях” в системе/цикле чеховских трудов учёного»¹. Заглавие статьи формулирует рабочую исследовательскую проблему, связанную с изучением и пониманием двух фундаментальных публикаций А. П. Скафтымова: статьи «О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова» (1946) и комментария к «Вишнёвому

¹ См.: Ванюков А. И. Статья А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» в системе/цикле чеховских трудов учёного // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Сельские Скафтымовские чтения, посвящённой 110-летию Саратовского ун-та и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 г.) М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 36–46.

саду» в XI томе Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова 1948 года — в их научно-содержательной сущности, жанровом своеобразии и творческом единстве.

Несколько вводных замечаний к истории этих скафтымовских работ. Ученица А. П. Скафтымова Е. И. Куликова, вспоминая и анализируя спецкурсы своего учителя и прежде всего спецкурс «Л. Н. Толстой», приводит письмо Скафтымова весны 1945 года², в котором возникает перечень четырёх статей в «предполагаемые историко-литературные сборники»³. Среди них две статьи посвящены драматургии А. П. Чехова: «3. Драматический конфликт в пьесе “Чайка” (вопрос об идейной специфике чеховской драматургии). 4. *О единстве формы и содержания в “Вишнёвом саде” Чехова*» (курсив мой. — А. В.)⁴. Как видим, весной 1945 года Скафтымов был готов представить статью, заглавие которой «О единстве формы и содержания...» принципиально важно для автора в методологическом и историко-литературном планах, но которое звучит в тех общественно-литературных условиях вызывающе смело и полемично. В 1946 году статья под таким заглавием была опубликована в Учёных записках Саратовского государственного педагогического института⁵. Ответственным редактором выпуска был доктор филологических наук профессор А. П. Скафтымов. Выпуск подписан к печати 6 августа 1946 года. А 27 сентября того же года был сдан в набор том XI Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова, включающий «Пьесы (1885–1904)». На обороте титульного листа указано: «Редакция текста и комментарии А. П. Скафтымова»⁶. В I разделе тома «Пьесы, включённые А. П. Чеховым в собрание сочинений», публиковалась «комедия в четырёх действиях “Вишнёвый сад”» (с. 309–360) и десять страниц комментариев к пьесе (с. 595–605). Если представить практику работы советских книжных издательств (центральных или периферийных), то можно сказать,

² «Я благодарю Вас за внимание, которое Вы мне оказываете письмом от 5.III.1945», — цит. по: Куликова Е. И. Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 145.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Уч. зап. Саратов. гос. пед. ин-та. Вып. VIII. Труды фак-та языка и лит. ОГИЗ; Саратов. обл. изд-во, 1946. С. 3–38. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Серия первая. Соч. Т. XI. Пьесы (1885–1904). М.: ОГИЗ, 1948. 632 с. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

что и статья, и комментарии Скафтымова были готовы/написаны уже в 1945 году и были связаны между собой. Эта связь особенно заметна уже в первом разделе статьи 1946 года, который позже (1958) был выпущен из работы, а между тем он важен для понимания единства исторической и теоретической мысли исследователя.

Первый раздел статьи вводит в историю вопроса, имеющего «содержательную литературу о драматургии Чехова» (с. 3). В самом начале дан абзац, характеризующий восприятие чеховских пьес современниками: «Своеобразие пьес Чехова замечалось его современниками при первых постановках. Сначала это своеобразие воспринималось как неумение Чехова справиться с задачей последовательного и живого драматического движения. Рецензенты говорили об отсутствии “сценичности”, о “растянутости”, о “недостатке действия”, о “беспорядочности диалога”, о “разбросанности композиции” и слабости фабулы. Чехова упрекали в том, что он “сам не знает, чего хочет”, что он “не знает законов драмы”, не выполняет “самых элементарных требований сцены”, пишет какие-то “протоколы”, даёт картины со всеми случайностями фотографии, без всякой мысли, без выражения своего отношения» (с. 3). Критические замечания приводятся без ссылок на первоисточники, но их можно найти в комментариях к XI тому. Исследователю нужно представить выразительную картину понимания/непонимания «своеобразия пьес Чехова» современниками, и он создаёт такую панораму, причём точно выстраивает определённую систему и внутреннюю перспективу — к чеховской мысли.

Далее, в соответствии с логикой изложения истории вопроса, Скафтымов пишет об открытии Станиславским и Немировичем-Данченко такого «существенного принципа» в драматическом движении чеховских пьес, как «подводное течение» (сноска на источник 1919 г. — с. 3), «присутствие непрерывного интимно-лирического потока» (с. 3). «Характеристика пьес Чехова, — отмечает Скафтымов, — теперь наполнилась перечнем всего того, что содействует “настроению”» (с. 4). Выделив затем работы С. Д. Балухатого: «помогает изучению драматургии Чехова», — Скафтымов видит, что у него «вопрос о связи формы и содержания в пьесах Чехова остаётся совсем не освещённым» (с. 4). Более того, автор статьи специально останавливается на тех недостатках С. Д. Балухатого, которые не давали ему возможности правильно поставить и решить проблему: «...одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны» (с. 5); «Указание на стремление к новизне не определяет

качественного характера этой новизны», «одного общего указания на стремление к правдивости тоже недостаточно. В этом указании тоже нет признака, определяющего специфически-качественную направленность Чехова, т.е. ту направленность, которая привела его к данной *системе* (курсив в тексте. — *А. В.*) построения драмы» (с. 5). Выделение слова «системе» не случайно, в нём заключается стратегия исследовательской мысли Скафтымова. А в центр чеховской системы он ставит художественную *мысль* (курсив мой. — *А. В.*) драматурга: «...им владела какая-то мысль, где всё это разнообразие ему представлялось в свете общего функционального взаимоопределяющего единства» (с. 6). И в конце раздела автор чётко излагает концепцию и композицию своего труда: «Своеобразие в построении драматического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании сцен, отрывочность в диалогах, особенности лирического потока и его выражения — всё это должно быть осознанно в связях общей идейной соотнесённости» (с. 6).

Второй раздел скафтымовской статьи 1946 года (первый в издании 1958⁷ и последующих) специально выделяет «вопрос о единстве формы и содержания» в «Вишнёвом саде», который «в настоящее время стоит наиболее остро» (с. 6). Автор идёт от «общего» (жанровая природа, авторские характеристики, вопрос о целостности пьесы) к «частному», «отдельному», но важному и актуальному: получается раздел, не только «ставящий» вопрос, отмечающий «упрощённости», «недопонимания» (с. 10), противоречия, ошибки в интерпретации чеховской мысли и поэтики, но и подводящий определённые итоги изучения «Вишнёвого сада» (с. 11) и намечающий верную перспективу освещения непростой проблемы. Это — самый насыщенный, богатый источниками раздел, в нём более 20 сносок, в шести сносках — по два, три источника. Для определения авторской мысли, чеховской позиции, толкования пьесы Скафтымов активно опирается на переписку Чехова, причём нередко подчёркивает, выделяет курсивом в тексте те места, суждения, которые прямо подтверждают наблюдения, мысли исследователя. А.П. Скафтымов — автор комментария к «Вишнёвому саду» — отлично знает и умело использует газетные и журнальные материалы начала XX века, связанные с театральной судьбой пьесы. Например, сноска 5 на странице 9: «*Кувель*. Грусть “Вишнёвого сада”. “Театр и искусство”, 1904, № 12, стр. 304–305. Рецензент “Одесских новостей” “Старый театрал” в том же смысле писал об одесских

⁷ Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов: Сарат. кн. изд-во, 1958. С. 356–390.

постановках. Об излишне смешном в постановке “Вишнёвого сада” в МХТ см. также в заметке *Н. Николаева* “У художественников”. “Театр и искусство”, 1904, №9». Содержательный аналитизм характеризует и скафтымовское рассмотрение современных работ по теме. Так, не соглашаясь с утверждением В. Гольдинера «об отсутствии у Чехова “чёткого общественного мировоззрения”, как об источнике “двойственности” и “неопределённости” образов “Вишнёвого сада”», Скафтымов упоминает в сноске ещё одну статью 1940 года: «Вдумчиво написанная статья *Н. Никитина* “Скрытое и явное” (“Литер. в школе”, 1940, №3) рассматривает только приёмы изображения психики персонажей и совсем не касается вопроса о целостности пьесы и её образов» (с. 11). Работы 1940 года — последние в скафтымовском историческом ряду работ о «Вишнёвом саду». Не соглашаясь с современными (печальными) итогами изучения «Вишнёвого сада», Скафтымов пишет: «Против них восстаёт весь характер творчества Чехова и сам “Вишнёвый сад” как произведение величайшей художественной силы» (с. 12). Он опять ставит перспективные вопросы: «...не было ли у Чехова общей мысли, которая включала бы в себя и двойственное освещение действующих лиц, и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы? Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостность, разумно-дифференцированный смысл?» (с. 12).

Как видим, уже введение (двойное) статьи показывает основополагающие методологические установки учёного «читать надо честно» и особое внимание к автору, авторской мысли. Характерно, что в тексте 1946 года отдельные, показательные суждения из писем А.П. Чехова выделяются курсивом, а в ссылках Скафтымов специально отмечает: «подчёркнуто мною. — *А. С.*» (с. 8, сноски 1 и 3).

Далее 3 (2) раздел открывает основную, аналитически-содержательную часть статьи и касается «особенности драматического конфликта, развёртывающегося между основными действующими лицами пьесы»⁸. В начале раздела Скафтымов фиксирует общепринятые подходы и суждения о «Вишнёвом саду», в котором «в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил»: «Психика каждого из этих лиц поставлена в тесную связь и зависимость от его условий жизни»; «...основным поводом, вокруг которого происходит концентрация, обнаружение и движение этих противоречий, является утрата

⁸ Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саду» Чехова // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. Т. 3. С. 337. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

усады Раневской» (с. 377–378). Далее автор сосредоточивается на чеховском своеобразии раскрытия/«обставления» основ конфликта: «У Чехова взят конфликт... не со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц» (с. 378), а со стороны чувств, «особых чувств» (с. 379). «Вот именно эта область чувств является чеховским предметом фиксации во всем конфликтном сложении пьесы», «в развитии этих противоречий и состоит драматическая тема основного сюжетного узла пьесы» (с. 379), — пишет Скафтымов. Методология анализа «тематической композиции» развивается на драматическом материале: «В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом» (с. 379). Автор статьи демонстрирует развитие этого принципа чеховской поэтики в тексте «Вишнёвого сада»: «В таком двойном освещении — изнутри и извне — происходят все наполнения ролей каждого лица» (с. 380). Скафтымов внимателен к проявлениям чувств, интонаций, «странностей психики и поведения», к сочетанию «смешного со значительным» (с. 389). В тексте статьи курсивом выделяются чеховские ремарки, характеризующие чувства персонажей (с. 14, 16; с. 381, 383). Например: «Лопухин дан в том же двойном освещении» (с. 381), «но в роли Лопухина есть тоже лирические моменты, где он раскрывается в субъективном пафосе» (с. 382). В издании 1946 года Скафтымов приводит сноску на письма Чехова Станиславскому-Алексееву и О.Л. Книппер от 30 октября 1903 года с предупреждением, «чтобы актёр не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей» (с. 16). «И в роли Трофимова, — отмечает Скафтымов, — нужно различать внутренний лирический пафос и тот аспект, в каком воспринимается его мир со стороны всех окружающих» (с. 383). Раздел заканчивается тщательным рассмотрением одного «вводного мотива» — «речь идёт о любви Раневской к тому, кого она оставила в Париже» (с. 383). Этот мотив, пишет автор статьи, «явно предназначен для того, чтобы оттенить и подчеркнуть мысль об относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира» (с. 383). А в конце раздела Скафтымов завершает мысль о природе и движении драматургического конфликта «Вишнёвого сада»: «Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл» (с. 384).

В 4 (3) разделе автор рассматривает «роли других второстепенных лиц» «соответственно с... темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира» (с. 385). «Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечён в пьесу не только ради достижения колорита, — считает Скафтымов. — У каждого из этих лиц имеется свой... круг эмоциональных пристрастий», но есть «и общий смысл»: «Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчёркнутой разрозненности и несдвигаемости» (с. 385). И от общей характеристики этого нравственно-психологического аспекта драматургической поэтики «Вишнёвого сада» исследователь идёт к конкретным, индивидуальным примерам: «Наиболее отчётливо это выражено в роли Шарлотты» (с. 385); «Варя одна среди всех. Она одинока» (с. 386); «Отчётливо отмечена обособленность Симеонова-Пищика» (с. 386); «В своём мире, и очень далёком от настоящего, живёт Фирс» (с. 386); «Епиходов смешон в своих неудачах. <...> В главном для себя он тоже остаётся отрезанным от других» (с. 387); «Комично складываются отношения Дуняши и Яши. <...> При внешней близости между ними нет и тени предполагаемого внутреннего совпадения» (с. 387). Выводы раздела оказываются доказательными и содержательно-глубокими: «В результате получается, что у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих» (с. 387).

5 (4) раздел продолжает и конкретизирует анализ природы и формы драматургического конфликта «Вишнёвого сада». «Поскольку в пьесе речь идёт о конфликте, источники которого находятся вне воли людей, — начинает раздел Скафтымов, — становится понятным идейно-тематический смысл той атмосферы взаимного расположения, теплоты и сердечности, какая господствует между всеми действующими лицами (кроме Яши, о нём речь особая)» (с. 388). И далее мысль исследователя сосредоточивается на раскрытии самой «сущности намеченного конфликта, то есть теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства» (с. 388). Скафтымов приводит ряд чеховских произведений («В усадьбе», «Жена», «Княгиня», «В овраге», «Кулачье гнездо»), в которых писатель показывает «иные черты» «тех же социальных слоёв» (с. 388). Ситуация «Вишнёвого сада», отмечает Скафтымов, «содержит в себе мысль, что источником... расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми... уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, которая происходит теперь» (с. 389). «Как увидим ниже, —

итожит автор, — в «Вишнёвом саде» критике подвергаются не отдельные люди, а само сложение общественных отношений» (с. 389).

Следующий небольшой 6 (5) раздел статьи рассматривает «характер бытового наполнения пьесы» — «в связи с особым содержанием конфликтного состояния действующих лиц» (с. 389). Скафтымов проницательно замечает, что в пьесе «жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе» (с. 389): в соотношении общего и частного, внутреннего и внешнего, и потому «бытовой поток жизни в этом случае для Чехова является не только дополнительным аксессуаром, дающим средства конкретизации главных образов, но и прямым объектом творчески фиксированного жизненного драматизма» (с. 390). «Центральное событие пьесы (продажа усадьбы) Чеховым не изолируется от повседневного хода жизни», «не представляется исключением, а составляет лишь часть общего обычного содержания жизни этих людей» (с. 390). Притом, как замечает исследователь, «все происходящее показано как продолжение и результат давнего сложения жизни», имеет «характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности этого состояния» (с. 390–391). Закономерным представляется вывод: «Так создаётся двойное звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы даёт то “подводное течение”, о каком говорил В.И. Немирович-Данченко» (с. 391) (см. начало первого раздела издания 1946 года).

В 7 (6) разделе статьи Скафтымов сосредоточивает внимание на «особенностях чеховского построения сцен и диалогов» (с. 391). «Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий» (с. 391–392), — формулирует Скафтымов общее положение, которое затем раскрывает и объясняет при анализе текста («для примера остановимся на III акте, где таких “случайных” вторжений больше всего») (с. 392). Убедительный анализ этого примера «внутренней объединённости внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков» даёт возможность Скафтымову сказать: «Тот же принцип распространяется на все акты, что нетрудно заметить, *развернув текст пьесы*» (с. 393) (курсив мой. — А. В.). Но становление текста пьесы даётся в скафтымовском комментарии к XI тому Полного собрания сочинений А.П. Чехова 1948 года: они в 1946 году уже в наборе, как и текст «Вишнёвого сада». Потому, наверное, в статье нигде нет ссылки на определённое издание пьесы.

Далее Скафтымов перечисляет ещё ряд особенностей диалогической ткани «Вишнёвого сада»: «Темы рвутся и перебиваются и внутри уже завязанных и объединённых бесед» (с. 394);

высказывания, обращённые «внутри» и построенные «в тонах лирической медитации» (с. 394); высказывания — «реакция только по отношению к блуждающим собственным мыслям» (с. 394–395); «невывраженность волнующих чувств и мыслей» («в отношении Лопухина и Вари») (с. 397). Как обычно у Скафтымова, финал раздела поднимает анализ текста на высокий обобщающий уровень: «Наличность столь сложных и непрерывных противоречий во взаимном общении действующих лиц, одновременное сочетание самых разнообразных взаимно пересекающихся ассоциаций и вспышек чувств порождает само собой особое сложное в чеховском диалоге чередование и сочетание интонационных оттенков. <...> Все эти перемены всегда определены психологическим смыслом речи, который, в свою очередь, определялся идеологической установкой всего произведения. <...> Смысл и тон, как всегда, неразрывно слиты» (с. 397).

8 (7) раздел статьи посвящён «динамическому строению пьесы» (с. 398). Скафтымов исходит из того, что «поступательное движение по актам развёртывается: 1) по линии непрерывного усиления общей стихийной расходимости между всеми действующими лицами и 2) по линии нарастания чувств общей неудовлетворённости жизнью и параллельно нагнетания страстных желаний лучшего будущего» (с. 398), и последовательно раскрывает «динамическое строение» пьесы от первого акта («экспозиция всего движения пьесы») до четвёртого акта, который «довершает картину полного разобщения» (с. 401). «Мысль о бессодержательности и бесплодности (выделено курсивом в тексте 1946 года, с. 27. — А. В.) уходящей жизни эмоционально подчёркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени» (с. 401), — пишет Скафтымов, завершая раздел финальным соединением двух указанных линий: «...в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса» и «здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова» (с. 402).

9 (8) раздел продолжает анализ динамики/диалектики взаимосвязи содержательных аспектов чеховской драматургической поэтики: «комическое и драматическое», «смешное и грустное»⁹, «каждый персонаж освещён двойным светом» (с. 402–403).

⁹ В начале раздела Скафтымов отмечает: «В этом смысле смешное и грустное являются лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица» (с. 28; с. 402) и делает сноску: «В водевиле “О вреде табака”, над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с “Вишнёвым садом”» (с. 402). В XI томе чеховского 20-томника «О вреде табака» публикуется как раз перед «Вишнёвым садом» (XI, 304–308), то же касается и комментария (XI, 595).

Скафтымов концентрируется на вопросе об авторе, авторских оценках. «В чем мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?» — вот основной вопрос. Скафтымов начинает с одного, вполне понятного примера: «В пьесе имеется только одно лицо, обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия. Это — лакей Яша» (с. 403). Обращение к этому образу позволяет получить «совершенно очевидную опору для раскрытия авторского критерия в эмоциональном освещении персонажей»: «Исключительность Яши среди других действующих лиц состоит в его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих. <...> Он всюду самодовольно превосходит и смеётся больше всех» (с. 403). В комизме остальных «второстепенных» действующих лиц, отмечает Скафтымов, «совсем нет оттенка неприязни» (с. 404), и авторское сочувствие «присутствует лишь там, где данное лицо... сохраняет внимание к людям, стремится к душевному общению и желает быть участливо полезным» (с. 405). В центре раздела — «обрисовка» в этом плане «главных действующих лиц»: «сочувствие к Раневской» (с. 405), но «она не видит, как её доброта объективно превращается в свою противоположность» (с. 31; с. 405–406) (курсив в тексте. — А. В.); «С точки зрения противоречий между субъективными намерениями и объективными последствиями даётся оценка деятельности и всей личности Лопухина» (с. 406); «Образ Трофимова тоже эмоционально двойится» (с. 408); «Эта “двойственность”... полностью соответствует той системе мыслей, которая содержится в этих образах» (с. 410).

В первом издании статьи 1946 года был небольшой 10-й раздел (с. 34–35), в котором Скафтымов выделяет и формулирует итоги идейно-тематического анализа «Вишнёвого сада». В издании 1958 года это 9-й раздел¹⁰, в издании 1972 года этот фрагмент был присоединён к 8-му разделу¹¹, что сохранилось и в 3-м томе Собрания сочинений А. П. Скафтымова (с. 410–412). Этот раздел важен и в методологическом плане, и с композиционной точки зрения как составная часть двуединого финала статьи. Скафтымов даёт ёмкие формулировки идеологического и тематического содержания чеховского «Вишнёвого сада»: «В “Вишнёвом саде” осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни» (с. 34; с. 410); «Над всей пьесой вест мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными стремлениями людей и той объективной данностью, которую они

¹⁰ Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов: Сарат. кн. изд-во, 1958. С. 385–387.

¹¹ Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 375–376.

имеют и которую могут иметь» (с. 34; с. 411); «Чехов видит, как в этой обстановке бесплодно пропадают лучшие движения души человеческой, как бессилён человек перед задачей претворить свои светлые порывы в действительную реальность» (с. 34; с. 411). «Переживаемый общественный сдвиг Чехов расценивает положительно как пробуждение от застоя, как симптом приближения лучшего будущего» (с. 35; с. 411); «Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу» (с. 35; с. 412).

Последний 11 (9) раздел скафтымовской статьи в соответствии с логикой и движением исследовательской мысли итожит рассмотрение проблемы «единства формы и содержания» в «Вишнёвом саде», во-первых, расширяя поле анализа до «всех пьес Чехова» (с. 412), т. е. типологизируя проблему; во-вторых, углубляя эту проблему до уровня философского. «При всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова» (с. 413), — пишет Скафтымов. Он прочно связывает время и драматургию, поэтику и миропонимание: «Драматургия Чехова формировалась в обстановке общественного безвременья», «в период общественного застоя», «интеллигенция... оказалась в состоянии идейного бездорожья»; «не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно, — вот эта мысль и дала то новое, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии» (с. 413–414).

Далее Скафтымов пронизательно отметил значение «темы одиночества» у Чехова, «во многом определившей специфику его драматургии» (с. 414). «Чехов чутко видел... изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустроенности, об одиночестве, об отсутствии полноты и осмысленности в жизни людей занимает такое важное место в чеховском построении драматического конфликта». «Почти каждый персонаж в пьесах Чехова имеет свою драму и, общаясь с людьми, ощущает себя среди них одиноким» (с. 415) — вот «нерв» скафтымовского анализа чеховской драматургии.

В конце статьи 1946 года Скафтымов приводит высказывание о Чехове М. Горького: «Его упрекали в отсутствии мирозерцания. Нелепый упрёк! <...> У Чехова есть нечто больше, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше её. Он освещает её скуку, её стремления, весь её хаос с высшей

точки зрения» (с. 416). Но завершает статью вполне скафтымовская мысль, точно формулирующая методологию учёного: «Видя серую и унылую жизнь, Чехов стремился будить беспокойную жажду новой прекрасной жизни и не уставал говорить своим читателям, что “человеку нужна такая жизнь, и если её нет пока, то он должен предчувствовать её, ждать, мечтать, готовиться в ней” (слова Вершинина в “Трёх сёстрах”)). В этом состоит основной пафос творчества Чехова. В том же направлении “Вишнёвый сад” осуществлял свои особые целостно представленные задачи» (с. 416).

В заключение приведу только одну восторженную оценку скафтымовской статьи современником — К. И. Чуковским: «Самое глубокое Ваше произведение и по своим мыслям, и по новизне методики, и по огромности выводов — статья о “Вишнёвом саде”»¹².

Можно сказать, что в написании этой статьи, «являющейся образцом разбора драматического произведения в единстве его содержания и формы»¹³, автор творчески использовал опыт публикаторской и комментаторской работы над XI томом 20-томного Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова. Скафтымовский комментарий к «Вишнёвому саду» в XI томе 1948 года занимает 10 страниц (с. 595–605), по содержанию это типовой академический образец комментария, поясняющий текст «комедии в четырёх действиях» (с. 309–360) и вместе с тем представляющий материальное — авторское, текстологическое, литературно-театральное, критическое — основание статьи «О единстве формы и содержания...».

В первом разделе комментария Скафтымов описывает рукописные и печатные источники пьесы, указывая: «Нами печатается текст отдельного издания 1904 г. с восстановлением цензурных изъятий» (с. 595). Далее Скафтымов излагает — в основных моментах — творческую историю «Вишнёвого сада»: от возникновения «замысла» до «переписок» текста (с. 595–598). Комментатор активно опирается на авторские свидетельства: письма к О. Л. Книппер (7 марта, 22 апреля 1901; 20 января, 24 декабря 1902; 3 января, 11 февраля 1903; 1, 5, 18 марта 1903; 3, 7, 9, 12, 14, 17, 23 октября 1903); К. С. Станиславскому (Алексееву) (1 октября 1902; 1 января, 8 июля, 10 октября 1903), М. П. Алексеевой (Лилиной) (11 февраля, 15 сентября 1903), Вл. И. Немировичу-Данченко (22 августа 1903, 2 сентября 1903), В. Ф. Комиссаржевской (1 января 1903). В поле зрения учёного оказывается широкий спектр вопросов: замысел

¹² Цит. по: Новикова Н. В. Примечания // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. Т. 3. С. 530.

¹³ Покусаев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. С. 19.

(«в мозгу»), заглавие, сюжет, «общая конструкция пьесы», персонажи («старуха», «глупенькая»), роли («у Станиславского роль комическая»), «обстановка» («этак интимнее»), жанр («Пьесу назову комедией») (с. 597).

Письма А. П. Чехова, адресованные М. П. Лилиной (Алексеевой), О. Л. Книппер, К. С. Станиславскому (а также его воспоминания), Вл. И. Немировичу-Данченко, прямо работают в тексте статьи 1946 года (2-й раздел), подкрепляя и обогащая движение исследовательской мысли Скафтымова (с. 7, 8, 9, 10 с соответствующими сносками).

Центральный раздел комментария занимает подробное описание истории текста «Вишнёвого сада»: два изъятия драматической цензуры (с. 598); правка «в период репетиций и первых спектаклей» (с. 598); сравнение текста авторской рукописи с печатными изданиями 1904 года — по действиям: первое, второе, третье (с. 598–599); отличия печатного текста 1904 года по сравнению с исправленным рукописным текстом — опять-таки по действиям: «В печатном тексте сильно изменилась конструкция 2-го действия» (с. 601); «начало акта переработано совершенно заново» (с. 601); «В печатном тексте диалог Вари и Шарлотты исключён» (с. 602); «В печатном тексте 1904 г. дан иной конец акта (см. настоящий том, стр. 337)» (с. 603); «Некоторые изменения сделаны в ремарках» (с. 604).

Большой абзац комментария даёт ёмкую картину чеховского «истолкования созданных образов» (с. 604): замечания о «тоне», «типичности», характерности, декорациях и т. д. (весь этот материал действует в соответствующих разделах статьи — см. с. 16, 17, 22, 24, 28, 31, 33).

Последний раздел комментария представляет концентрированную панораму «отзывов печати о пьесе» (с. 605). Скафтымов в полном соответствии с материалом и духом времени отмечал, что критика «останавливалась преимущественно на социальном смысле» пьесы (с. 605). У автора статьи «О единстве формы и содержания...» другая методология, он делает акцент на нравственно-психологических, можно сказать, экзистенциальных аспектах содержания «Вишнёвого сада», стремится показать «целость», единство («пропорции», «мера») формы пьесы. И в этом плане извлекает нужный «смысл» из некоторых упомянутых публикаций 1904 года (см. с. 9).

Так складывается скафтымовская диалогия 1946–1948 годов о пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад», диалогическое единство исследовательской методологии и комментаторского мастерства учёного.

ЛИТЕРАТУРА

Ванюков А. И. Статья А. П. Скафтымова «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» в системе/цикле чеховских трудов учёного // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 110-летию Саратовского ун-та и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 36–46.

Куликова Е. И. Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. С. 134–155.

Новикова Н. В. Примечания // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. Т. 3. С. 527–530.

Покусаев Е., Жук А. Александр Павлович Скафтымов // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 3–22.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 339–380.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. С. 367–416.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // Уч. зап. Сарат. гос. пед. ин-та. Вып. VIII. Труды фак-та языка и лит. ОГИЗ; Саратов. обл. изд-во, 1946. С. 3–38.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» Чехова // *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов: Саратов. кн. изд-тво, 1958. С. 356–390.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Серия первая. Соч. Т. XI. Пьесы (1885–1904). М.: ОГИЗ, 1948. 632 с.



РУКОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К СТАТЬЕ «О ПОВЕСТЯХ
ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6» И «МОЯ ЖИЗНЬ»»

Публикация, вступительная статья, примечания
Н. В. Новиковой

Аннотация. В подборку подготовительных материалов к статье А. П. Скафтымова о чеховских повестях вошли выписки из сочинения Эпиктета, запись о В. Г. Черткове и Л. Н. Толстом в связи с «Палатой № 6», ряд полемических суждений о героях и нравственно-психологическом содержании «Моей жизни» и собственно скафтымовский набросок прочтения этой повести. Большая часть этих записей появилась, скорее всего, в конце 1930-х годов, меньшая — в середине 1940-х. Уяснение этой стороны вопроса способствует пониманию новаторского характера чеховедческих штудий исследователя и проливает свет на современную им рецепцию чеховского слова.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Палата № 6», «Моя жизнь», Эпиктет, Марк Аврелий, Л. Н. Толстой, В. Г. Чертков, А. П. Скафтымов, рукописные заметки, их датировка.

SKAFTYMOV, A. P.

HANDWRITTEN MATERIALS FOR THE ARTICLE ABOUT
CHEKHOV'S STORIES *WARD No. 6* AND *MY LIFE*

Publication, introductory article, notes by N. V. Novikova

Abstract. In the selection of preparatory materials for the article by A. P. Skaftymov about Chekhov's stories included extracts from the work of Epictetus, an entry about V. G. Chertkov and L. N. Tolstoy in connection with *Ward No. 6*, a number of polemical judgments about the characters and the moral and psychological content of *My Life*, and Skaftymov's own sketch of reading this story. Most of these recordings appeared, most likely, in the late 1930s, a smaller part in the mid-1940s. The clarification of this side of the issue contributes to the understanding of the innovative nature of the researcher's studies of Chekhov and sheds light on the contemporary reception of the Chekhovian word.

Keywords: A. P. Chekhov, *Ward No. 6*, *My Life*, Epictetus, Marcus Aurelius, L. N. Tolstoy, V. G. Chertkov, A. P. Skaftymov, handwritten notes, their dating.

Наряду с материалами, свидетельствующими об интенсивности подготовительной работы А. П. Скафтымова по изучению чеховской драматургии, в рукописном фонде учёного находится и весьма скромное количество записей, касающихся рассмотрения повестей «Палата № 6» и «Моя жизнь». Надо полагать, сохранилась только малая часть подготовительных заметок, предвещающих написание статьи из созвездия скафтымовских исследований, датированных

концом 1940-х годов. Судя по всему, они появились в разное время. С уверенностью можно говорить, что выписки из текстов и комментарии к ним — не раньше начала 1930-х годов, поскольку «рассказ провинциала» цитируется по тому из Собрания сочинений А. П. Чехова, вышедшего именно в те годы¹. Несколько записей по ряду внешних признаков можно отнести к середине и даже второй половине 1940-х годов.

Определённые затруднения вызывает атрибутирование времени обращения А. П. Скафтымова к Эпиктету, подборке высказываний которого исследователь предпосылает заголовок «К “Палате № 6”». Это, судя по всему, первая из имеющихся подготовительных записей по теме (I.1.). Выписки, с указанием страниц, делаются из книги «Римский мудрец Эпиктет, его жизнь и учение», изданной в Москве в 1889 году, что значится в рукописи². Как известно, в статью о повестях этот материал не вошёл: в конечном счёте её автор, вслед за писателем, избирает в качестве аргументации своей трактовки главных героев «Палаты № 6» положения философии Марка Аврелия. Доподлинно известно: книга «Размышления Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»³ была в личной библиотеке А. П. Чехова, примеры многочисленных пометок, сделанных в ней рукой писателя, приведены в работе С. Д. Балухатого «Библиотека Чехова»⁴. Сведения, почерпнутые из неё А. П. Скафтымовым, по всей видимости, оказались актуальными для осмысления им чеховской повести.

Надо полагать, в исследовательской логике, нацеленной на постижение логики художественной, философ-стоик Эпиктет уступает место Марку Аврелию, его младшему современнику и преобразователю идей, только после знакомства учёного с последним. Причём независимо от того, произошло ли оно в самом начале 1930-х годов, по «подсказке» С. Д. Балухатого, или гораздо позже, но очерёдность, скорее всего, такова. В прямом смысле слова наглядным подтверждением того, что Эпиктет был прочтён А. П. Скафтымовым до Марка Аврелия, может служить, на наш взгляд, и тот факт, что первая книжица

¹ Чехов А. П. Моя жизнь (рассказ провинциала) // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VIII. Повести и рассказы 1894–1903. Примеч. и коммент. С. Д. Балухатого. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 285–357, примеч. 601–607.

² Чертков В. Г. Римский мудрец Эпиктет, его жизнь и учение. М.: тип. И. Д. Сытина и К^о, 1889. 142 с. (Серия «Жизнь и учение мудрецов», № 81).

³ Размышления Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя / Пер. кн. Л. Урусова. Тула, 1882. 180 с.

⁴ Балухатый С. Д. Библиотека Чехова // А. П. Чехов и его среда / Сб. под ред. Н. Ф. Бельчикова; предисл. Вал. Полянского. Л.: Academia, 1930. С. 319–322.

читалась с карандашом в руке, причём — с красным, в ней — целый ряд подчёркиваний, пометок, что в системе исследовательской работы учёного свидетельствует о первичном освоении востребованного материала. В противоположность этому на обращение А.П. Скафтымова к старинному изданию «Размышления Марка Аврелия» указывает всего одна пометка, причём красным же карандашом. Попутно заметим, что чертковский перевод Эпиктета поступил в научную библиотеку Саратовского университета в 1918 году, в составе первой части обширной книжной коллекции И.А. Шляпкина⁵, однако ждал своего часа, по всей видимости, больше десяти лет: как показывают рукописные заметки А.П. Скафтымова, красным карандашом он начнёт пользоваться на рубеже 1920–1930-х годов.

Если исходить из воззрений Эпиктета, то проникнуть в существо авторского подхода к раскрытию нравственно-философского содержания героев и к изображению специфического хронотопа можно по большей мере только наполовину: чеховское, во многом совпадая с эпиктетовским, в данном случае с ним диссонирует. На это указывает самая первая реплика А.П. Скафтымова: «У стойков морализующая точка зрения. Добро и зло, моральное совершенство, добрые дела. Что общего здесь с Рагиным!»

Выписки «из Эпиктета» (1.2.) удостоверяют тот факт, что в круг представлений о человеке философ-стоик включает тело и душу, при этом ему дорог нравственный императив, что созвучно скафтымовскому пониманию человеческого предназначения: «Мне надо стараться служить другим, а не себе. <...> Когда я буду постоянно работать для других (здесь и далее подчёркнуто в рукописи. — Н. Н.), то не стану жалеть о том, что не успел прочесть какой-нибудь книги»; «Человек создан не для одинокой жизни, но для совместной — для того, чтобы любить себе подобных и находить счастье в общении с ближним» и т. д. Для Марка Аврелия, помимо души и тела, ключевым понятием является ещё и разум, и с учётом этого рассмотрение нравственно-философской основы «Палаты № 6» действительно обретает необходимую полноту.

В связи с этим коснёмся нескольких совпадений. А.П. Чехов открывает для себя Эпиктета и Марка Аврелия, скорее всего, в конце восьмидесятых годов, то есть за три с половиной года до появления

⁵ Сообщено А.В. Зюзиным, заместителем директора по научной работе Зональной научной библиотеки имени В.А. Артисевич Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. А.В. Зюзин оказал существенную помощь в разыскании необходимых сведений об одном из предполагаемых источников скафтымовского цитирования, за что приношу ему искреннюю благодарность.

повести в печати и, по всей видимости, — в указанных переводах В.Г. Черткова и князя Л.Д. Урусова соответственно (предыдущие осуществлялись минимум веком ранее). Исходим из того, что в предпасхальные дни 1889 года писатель посылает А.П. Ленскому книгу философски мыслящего античного императора, к которой сам проявляет живой интерес⁶. Через два дня имена обоих античных стоиков вновь возникнут в эпистолярном контексте, но на исключительно домашнем, бытовом уровне, в шутивно-горьких сетахованиях по поводу болезни брата Николая⁷, что свидетельствует о востребованности для А.П. Чехова той поры такого рода воззрений и об их действительной близости чеховскому духу.

В.Г. Чертков же, явившийся не только переводчиком «бесед» «римского мудреца», но и автором краткого очерка о его «жизни и учении», будет играть в этой ситуации ещё одну роль: человека, теснейшим образом связанного с издательством «Посредник», основанным Л.Н. Толстым: именно оно, в серии «Жизнь и учение мудрецов», выпустило книжицу «избранных мыслей» Эпиктета «В чём наше благо?», которая нашла отклик в душе писателя. Летом 1891 года «посредниковец» И.И. Горбунов-Посадов присылает ему каталог книг, из которого тот заказывает пятнадцать, и среди них — уже известная ему эпиктетовская (II IV, 249). Получив посылку, А.П. Чехов сообщает отправителю о «самом отрадном впечатлении», которое она на него произвела «и по внешности, и по внутреннему содержанию», «особенно хорошими» признавая «толстовские и лесковские вещи» и по достоинству оценивая знакомое: «Хорошо изложен Эпиктет» (II IV, 269).

⁶ «Посылаю Вам Марка Аврелия, которого Вы хотели прочесть. На полях Вы увидите заметки карандашом — они не имеют никакого значения для читателя; читайте всё подряд, ибо всё одинаково хорошо» (II III, 185). Письмо от 9 апреля 1889 года. А.П. Скафтымов, читая это письмо, сделал следующие пометки: простым карандашом, волнистой линией подчеркнул «Марка Аврелия», на полях около фамилии поставил птичку, подчеркнул её и таким же образом выделил «всё одинаково хорошо». *Чехов А.П.* Письма: В 6 т. / Под ред. М.П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. II (1888–1889). М.: Книгоизд-во писат., 1913. С. 354.

⁷ «...у художника брюшной тиф, осложнившийся лёгочным процессом, сиречь чахоткою. <...> Что делать? Ехать с больным в тёплые края? Но где те тёплые края, где не спрашивают паспорта и где можно прожить с больным без риска залезть в невылазные долги? О Марк Аврелий Антонин! О Эпиктет! Я знаю, что это не несчастье, а только моё мнение; я знаю, что потерять художника значит возратить художника, но ведь я больше Потёмкин, чем философ, и решительно не способен дерзко глядеть в глаза рока, когда в душе нет этой самой дерзости» (II III, 189). Письмо А.С. Суворину от 11 апреля 1889 года. В примечаниях к нему отмечено, что писатель «перепарфразирует философские сентенции стоиков Марка Аврелия и Эпиктета» (II III, 414).

Через два года В.Г. Чертков обратится к автору рассказов «Припадок», «Бабы», «Жена», «Именины» с просьбой разрешить их печатание в «Посреднике», будет пристально следить за его творчеством, восхитится «Палатой № 6» и добьётся выпуска её в кратчайшие сроки — в отличие от названных произведений — отдельным изданием. Что касается предпочитаемого философа, то В.Г. Чертков оставит его в своём поле зрения, в 1904 году переиздав «избранные мысли римского мудреца». Это, надо полагать, свидетельствует не только о его собственной приверженности позднеантичным идеям стоической направленности — они не чужды атмосфере духовно-нравственного бытия Ясной Поляны 1880–1900-х годов, которая так или иначе художнически репрезентируется в «толстовских рассказах» А.П. Чехова и выходит за их пределы (в тех же «Палате № 6», «Моей жизни», а также в «Доме с мезонином» и др.) И, повторимся, последнее: волею судеб обновлённые издания философских откровений обоих античных мудрецов, увлёкших А.П. Чехова, в большей или в меньшей степени ассоциируются с внешним и внутренним пространством Л.Н. Толстого. Силу его притяжения испытывает и А.П. Скафтымов, вникающий в нравственно-философское существо чеховских исканий, отразившихся в названных повестях.

Следующую запись о «Пал<ате> № 6» (I.3.) будет справедливым признать близкой к завершающей стадии работы над статьёй: «Чертков и “Посредник” и Л. Тол<ст>ой». Заголовок в сочетании с констатирующей формулировкой предопределяет специальное внимание к вопросу об отношении А.П. Чехова к Л.Н. Толстому, характер которого в статье формулируется явственно: «В идейной борьбе, которая осуществлялась “Палатой № 6”, для Чехова Толстой был не противником, а, скорее, союзником»⁸. Мнение Л.Н. Толстого о повести, отсылка к высказыванию В.Г. Черткова о ней (обширный его фрагмент приводится в статье⁹ в соответствии с черновой записью: «Отзыв Черткова можно процитировать») станут для исследователя убедительными свидетельствами в пользу его наблюдения, сформулированного уже в статье: «Во всём этом нельзя не видеть подтверждения того, что “Палата № 6” не только не противоречила учению Толстого, но помогала ему»¹⁰. Отсюда — концептуальный поворот скафтымовской мысли: «Полемика в “Палате № 6” Чеховым велась не с Толстым»¹¹, что не укладывалось в сознании

⁸ Скафтымов А.П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 294.

⁹ Там же. С. 294.

¹⁰ Там же. С. 295.

¹¹ Там же.

чеховедов-предшественников и явилось новым словом в понимании «общего смысла полемической направленности»¹² повести¹³.

Для более точной датировки рассматриваемой записи следует отметить и то, что она, отнесённая исследователем к прочтению «Палаты №6», сделана на обороте чернового наброска его письма к И.В. Чуприне. Дело в том, что в конце войны А.П. Скафтымов становится научным руководителем этой студентки, а во второй половине 1940-х годов — аспирантки, проникается к ней глубоким чувством. Характер отношений, зарождающихся между профессором и его ученицей¹⁴, приоткрывшийся благодаря эпистолярной попытке признания, проливает свет на время интенсивного аналитического осмысления собранных для написания статьи материалов: в конце 1948 года она уже выйдет из печати¹⁵. Таким образом, применительно к «Палате №6», одна запись относится к самому началу второй половины 1940-х годов, а выписки из Эпиктета, скорее всего, могли появиться не на 10–15 лет раньше, а на гораздо более коротком расстоянии от неё, отражая творчески обусловленную «компактность» осмысления повести. В связи с этим нельзя не учитывать ещё одно обстоятельство: забегая вперёд, скажем, что по внешним признакам

¹² Там же. С. 289.

¹³ Скафтымовское прочтение «общего смысла полемической направленности» чеховской повести будет отличаться не только от предшествовавшего ему, но и заметно опережать последующее, отмеченное характерными приметам времени. К примеру, Э.А. Полоцкая, анонсируя содержание названной статьи в «рекомендательном указателе литературы» о писателе, останавливается на том, что её автор «спорит с установившейся в исследовательской литературе о Чехове точкой зрения на повести “Палата №6” и “Моя жизнь” как на произведение, полемически направленные против философии Л. Толстого и близкого ему по взглядам римского философа Марка Аврелия. Путём ряда сопоставлений А.П. Скафтымов обнаруживает новые источники, против которых, по его мнению, и направлена в основном полемическая сила этих повестей (против бытующих среди буржуазной интеллигенции антидемократических, идеалистических теорий Шопенгауэра и Ренана). Однако, справедливо расширяя идейный смысл повестей и обоснованно отмечая в них сходство с некоторыми чертами философии Л. Толстого, А.П. Скафтымов слишком сближает позиции Чехова и Л. Толстого, забывая о глубокой реакционности учения Л. Толстого, отвергаемого Чеховым и в данных повестях». *Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов. Рекомендательный указатель литературы / Науч. ред. д. филол. н. М.К. Добрынина. М., 1955. С. 64–65.

¹⁴ *Галоненков А.А.* Чуприна Ирина Валериановна // *Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Мат-лы к биографическому словарю* / Сост.: В.В. Прозоров, А.А. Галоненков; Под ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 263–265. См. также: *Криничка Е.И.* Письмо А.П. Скафтымова к И.В. Чуприне // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика.* 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 52–56.

¹⁵ *Скафтымов А.П.* О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь» // Уч. зап. Саратов. пед. ин-та. 1948. Вып. XII. С. 71–89. Сборник был подписан к печати 26 марта 1948 года.

(почерк, цвет чернил, качество бумаги) «эпиктетовские» страницы практически идентичны тем, которые имеют отношение к повести «Моя жизнь», и уже от хронологического атрибутирования последних будет зависеть таковое всех рукописных заметок о повестях.

И далее помещаем подборку из трёх пронумерованных исследователем листков — записи, посвящённые «Моей жизни» (II.1–3). Отправной их точкой становятся суждения некоего критика или историка литературы по фамилии Перегонец. На этом пункте скафтымовских заметок следует остановиться. Сразу скажем: достоверно раскрыть авторство не удалось: сведений об обладателе этой редкой фамилии нет ни в одном библиографическом словаре, справочнике или специальном указателе; нет их и в летописи журнальных статей, начиная с первого выпуска в 1926 году вплоть до 1947 года, то есть в интересующий нас период. Единственное исключение — знаменитый масановский словарь, в котором среди носителей коллективного псевдонима «Криджи» значится и Александра Фёдоровна Перегонец¹⁶. Поскольку составитель указывает источник — «Каталог ЛОДП» 1922 года¹⁷, ситуация проясняется: речь идёт о человеке из театральной среды, причём ленинградской, об актрисе, входившей в Общество драматических писателей. Правда, в связи с этим возникает вопрос: Петроград переименован в Ленинград 26 января 1924 года, после смерти В.И. Ленина, следовательно, каталог мог появиться не ранее этого времени. Но тот же библиограф обходит имя актрисы при составлении в конце 1920-х годов «Систематического указателя литературы о Чехове»¹⁸. Это может означать только то, что и тогда оно как таковое не существовало, то есть персональным не числилось, никаких работ под этим именем И. Ф. Масанов не зафиксировал и в последующие годы. По всей видимости, этот след в нашем разыскании — ложный. А.П. Скафтымов обращается к статье кого-то из однофамильцев А. Ф. Перегонец, причём отнюдь не самых заметных в «писательской» сфере. Выяснить, на какую работу ссылается саратовский учёный, в каком периодическом издании она была опубликована, как попала в руки исследователя, пока не представляется возможным.

Но возьмём на себя смелость определить, хотя бы приблизительно, время выхода этой «безродной» работы в свет: если предположить,

¹⁶ *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 2. Псевдонимы русского алфавита. К–П. М.: Всесоюз. кн. палата, 1957. С. 80.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Масанов И. Ф.* Чеховиана: Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве / Ввод. ст. и ред. А. Б. Дермана. Вып. 1. М.: Гос. центр. кн. палата РСФСР, 1929. 119 с.

что внимание к А.П. Чехову, как и к любому другому классику, активизировалось круглыми датами, то появиться она могла к середине 1930-х годов или к началу 1940-х, иначе говоря, к тридцатилетию со дня смерти писателя или восьмидесятилетию со дня его рождения. Время же появления данной работы в поле зрения А.П. Скафтымова, скорее всего, следует отнести к нижней границе обозначенного срока.

Судя по всему, перед исследователем предстал выразитель рас пространённого мнения о повести. Бытующий характер приведённых суждений не разделяется или вовсе не принимается А.П. Скафтымовым. Становясь оппонентом, он выделяет в предлагаемом разборе принципиально важные для себя моменты и показывает их неполноту, поверхностность, схематичность, облегчённость, а то и несостоятельность. Читаем: «Перегонец пишет: “Отношение этих людей к Мисаилу было понятно, так как он своим стремлением к справедливости, к добру придавал как бы поруганию их идеал богатства, чистоты. Для них всё счастье жизни заключалось в деньгах, которые добывались обманом и воровством. Мисаил явл<ялся> укором. Поэтому ненавидели. Обманывали, крали все... даже рабочие”» (II.1).

Горизонтальная черта, проведённая после этого фрагмента через всю страницу, даёт понять несогласие со сказанным. «Не в том дело, — считает учёный. — Не только корысть. Бескорыстно и по-своему честно, не чувствуя своей жестокости (м<ясник> Прокофий <...> и другие).

Рабочий. И крыши олифил, и просьбы на чай — инерция, традиция, косность. Опутаны привычками, бессознательно воспринимаемой рутинной, общим мнением, привычными оценками».

Относительно Мисаила А.П. Скафтымов замечает: «Он говорит, что поступает по совести, а ему в ответ сестра и няня», при этом ссылается на соответствующую страницу повести, подчёркивая её, а там — незамеченная, пропущенная реплика сестры: «Я знаю, что по совести, но, может быть, это можно как-нибудь иначе, чтобы никого не огорчать», и вздохи старухи: «Пропала твоя головушка!»

Скафтымовские возражения возникают и в связи с восприятием автором статьи доктора Благово: «Мисаил о нём. Культура культурой, а татарин бродит в нём — не по тому поводу, о котором Пер<егонец>». Вторая горизонтальная линия выполняет ту же роль, что и первая: «У Чехова тоньше. Как раз тут — не “татарское”, а культурное. “Кто боится и избегает любви, тот не свободен”». «О Маше тоже упрощённо, — продолжает исследователь. — Маша искренна. <...> Но не учла, что это трудно. “Трудной стороны жизни не хочет”». Наконец, речь заходит об идейно-нравственной состав-

ляющей повести. По А.П. Скафтымову, «о толстовстве тоже не то. Сочетание “с глубокими познавательными способностями доктора” — не то. В тезисе — не то, не то». Вслед за этим приводятся образчики высказываний привлекаемого к рассмотрению интерпретатора чеховской повести:

«Положительным освещением Мисаила утверждает его толстовскую проповедь нравственного самоусовершенствования как необходимое средство борьбы со злом».

И дальше:

«Грустный тон свидетельствует о внутреннем разладе Чехова. «Что это значит?» — вопрошает исследователь.

И дальше:

«В повести “Моя жизнь” сильнее, чем где-либо, звучит субъективная авторская оценка жизни и особенно отрицательных явлений». «Безответственно» — резюмирует оппонент.

Следующие два листка (II.2–3) — набросок прочтения «Моей жизни» А.П. Скафтымовым. Главенствующим в этом прочтении является то, что содержание повести оценивается прежде всего с нравственной точки зрения. Начинается оно с «вопроса о толстовстве», здесь не просто указываются, но и подчёркиваются те страницы текста, которые требуют наибольшего осмысления. В центре внимания исследователя — две фигуры, Мисаил и Благово: «Мисаил: прогресс в росте нравственных начал в отношениях между людьми. Благово: “неопределённый икс” — “цивилизация, культура”, идеальное совершенство... “Рабство — частный вопрос”, устранился постепенно, само собою. “Пусть съедят друг друга”...»

На этом разговор не закончен, внимание по-прежнему сосредоточено на умонастроении и нравственном выборе тех же персонажей: «Мисаил. Беда в том, что как раз в сфере нравственных отношений улучшения нет: крепостное право... теперь капитализм и, “как во времена Батыея, большинство кормит, одевает, защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным”. Здесь — остаётся всё без разрешения. В этом разговоре пока ясным является только одно: Благово из сферы прогресса, из сферы собственных стремлений устранил нравственные требования, <он ратует> только за науку... <...> Татарин... <...> Мисаил считает их главными. О толстовстве только в этой постановке».

А.П. Скафтымов находит сущностные характеристики каждого из героев, в наглядном сопоставлении которых проступают контуры заглавной авторской мысли, угадывается желаемое направление подлинного внутреннего развития человека, для которого, по опре-

делению исследователя, «ужас жизни как раз и состоит в отсутствии нравственных начал». Он продуманно и прочувствованно вырабатывает такой угол зрения, с помощью которого можно приблизиться к пониманию качества и смысла жизни отдельного самобытного человека — в данном случае «провинциала» — и жизни собственно «провинции», да и жизни в целом. В этой ситуации нельзя упустить из виду, как намечает А. П. Скафтымов, и «бессмысленное гонение, поднятое на Мисаила», и «отношение к рабочим», и стойкое убеждение в том, что нет «ни одного честного человека», и скверную «чугунку», с «бессмысленной жестокостью» мучающую собак и кошек, и обыденность жизни «самих рабочих», и — как «итог — бойню, и губернатор ходит по крови».

То, «как жили в городе», учёный называет одним словом — «некультурность» — и справедливости ради уточняет: «Против культуры, комфорта — ни слова. Наоборот, это привлекает “и пахнет счастьем”. Толстовского аскетизма нет». Эта фраза прозвучит дважды, уже дополненная триадой распознанных чеховских отрицаний: «Ни против науки. Ни против искусства. Ни против комфорта (“пахнет счастьем”))». Разъяснение мысли об отсутствии в повести «толстовского аскетизма» наполнено таким лиризмом, что похоже на стихотворение в прозе: «Наоборот, жизнь Мисаила — бледная и серая, в ней нет счастья (в смысле покоя и наслаждения). Вот тут и Маша. Светлый, яркий, радостный луч. И Мисаил закружился в том счастье, какое переживал с нею: “Жизнь моя осложнилась, я совсем потерял способность управлять ею”. И вот она в этом мире, среди нечистоты, грубости, дикости, крестьян. Как ярко оперённая птица среди... Но... Выступает трудная сторона жизни. Она улетает...» Однако столь проникновенную картину, навеянную художником, личностно воссозданную читателем, не выпускает из поля зрения исследователь, возвращающийся к критериям оценки происходящего в душе Мисаила: «На чьей стороне автор: “Как могла она забыть”. Опять выступает нравственная сторона вопроса. Автор не отказывается от неё и здесь”. <...> За границу, в Америку... Пусть это хорошо, но как же быть с тем страданием, о каком шла речь всё время».

«Какова же итоговая мысль, — задаётся вопросом А. П. Скафтымов. — Жизнь остаётся неустроенной. “Грустно жить на этом свете”. В каком направлении её строить. Не в смысле толстовского отказа от культуры... Надо освобождать человека от дикости, темноты, косности, грубости. Это делает культурный рост (Благово, Маша). <Но надо>, чтобы был прогресс в смысле роста участливого, гуманного отношения к человеку. Надо с культурными стремл<ениями>

к науке, иск<уст>ву, комфорту — заботу о людях, о справедливости. Об уважении к человеку. “Делать добро” — от этого толстовского призыва отказа нет, наоборот — защита. И уже вдгонку, в левом нижнем углу страницы, А.П. Скафтымов в очередной раз вносит ключевую поправку, в данном случае — касающуюся «делания добра»: это «не есть панацея от всех бед, но необходимое условие справедливой жизни». Вот так, в пространстве нескольких рукописных страничек, из глубинной толстовской идеи, органично усвоенной А.П. Чеховым, кристаллизуется главное, вневременное. Логика рассмотренных записей, рисунок «роли» каждого из героев вскоре найдут отражение в статье о «Палате № 6» и «Моей жизни».

* * *

I.1.

К «Палате № 6»¹⁹

— У стойков морализующая т<очка> зр<ения>. Добро и зло, моральное совершенство, добрые дела. Что общего здесь с Рагиным!

«Мне надо стараться служить другим, а не себе; мне надо быть всегда готовым оказать людям ту помощь, которую они от меня просят, если я могу по совести оказать её. Когда я буду постоянно работать для других (подчёркнуто теми же чернилами. — *Н. Н.*), то не стану жалеть о том, что не успел прочесть какой-нибудь книги, точно так же, как, будучи голоден, я не жалею, что ем, а не читаю или пишу»... 117–118

«Чтение книжек не есть дело, а приготовление к делу. Когда представляется случай делом помочь человеку²⁰, то следует, не задумываясь, отложить чтение даже самой хорошей или полезной книги. Ведь такие книги только для того и пишутся, чтобы приготовить читателя к добрым и полезным делам»... 118 «Ты смеёшься над человеком суетным, который веселится праздными забавами, и думаешь, что читать полезную книгу никогда не суетно. Посмейся лучше

¹⁹ Запись сделана на четвертушке гладкого листа в линию — на таких велись метрические записи; на обороте — чисто; здесь и далее все записи ведутся фиолетовыми чернилами.

²⁰ Здесь и до конца рукописной страницы подчёркнуто то, что было подчёркнуто не в выписках, а — красным карандашом — в книге бесед Эпиктета, откуда эти выписки А.П. Скафтымовым делались: *Чертков В. Г.* Римский мудрец Эпиктет, его жизнь и учение. М.: тип. И. Д. Сытина и К°, 1889. 142 с. (Серия «Жизнь и учение мудрецов», № 81).

над собою, потому что читать полезную книгу так, только для одного себя, как ты её читаешь, так же праздно и суетно». 119²¹

«...не было бы людей, кому бы ты служил, к чему было бы читать книжки о том, как лучше служить людям». 120²²

Эпиктет. М<осква>, 1889, с. 117–120.

Ещё: «Человек создан не для одинокой жизни, но для совместной, — для того, чтобы любить себе подобных и находить счастье в общении с ближним». 138

«Дело разумного человека, чтобы приложить свои мысли к делу...»²³

1.2.

Из Эпиктета²⁴

— Мудрец Диоген говорил: «Только тот истинно²⁵ свободен, кто всегда готов умереть». Эпиктет. М., 1889, с. 89–90.

«Свободным человеком²⁶ бывает только тот, с которым случается всё так, как он того хочет. Но значит ли это, что с ним непременно случится всё то, что ему вздумается? Нисколько. Ведь грамота, например, научает нас писать буквами и словами всё²⁷, что мы заохтим²⁸; но для написания хоть своего имени я не могу писать такие буквы, какие мне вздумываются: этак я никогда не напишу свое-

²¹ Далее следует абзац, который не выписан А.П. Скафтымовым, но выделен в тексте: «Недавно Он [Бог] устроил так, чтобы ты был в одиночестве, чтобы ты беседовал сам с собою, читал, писал, подготовлялся к добрым делам. А сегодня он послал к тебе людей, которые просят тебя помочь им делом. Этим самым Бог как бы говорит: “Выходи из своего одиночества и покажи на деле, чему ты выучился, потому что пришло время и тебе, и людям увидеть пользу того, о чём ты читал и думал”». Подчёркнуто красным карандашом, справа от абзаца, на полях — вертикальная черта этим же карандашом.

²² У Эпиктета: «Не ударь же лицом в грязь; не сетуй на людей за то, что они прервали твоё занятие: ведь не было бы людей, кому бы ты служил, и к чему было бы читать книжки о том, как лучше служить людям?»

²³ У Эпиктета: «Дело разумного человека, чтобы приложить свои мысли к делу, сообразно законам природы». *Чертков В. Г.* Римский мудрец Эпиктет... С. 138–139.

²⁴ Запись ведётся на таком же листке, что и предыдущие (I), на обороте — фрагмент записи официального характера, чёрными чернилами, с употреблением «ъ» и «ф»: <z>аверяет подписью и казённой печатью... <исп>олнительный комитет... <председате>ль М. Д. Лисунов... Н. Пархоменко.

²⁵ Над этим словом в книге — две птички красным карандашом.

²⁶ Подчёркнуто красным карандашом в книге.

²⁷ Подчёркнуто красным карандашом в книге.

²⁸ Здесь и далее подчёркнуто фиолетовыми чернилами.

го имени. А я должен пожелать именно такие буквы, какие нужны, и в том порядке, который нужен. И во всём так»... 140

1.3.



«Пал<ата> № 6»²⁹

Чертков и «Посредник» и Л. Т<олст>ой.

Отзыв Чертова можно процитировать.

Соч. VII, стр. 352³⁰

О «Душечке» Т<олст>ой.

Перепеч<атана> в сб<орнике> «Круг чтения» с предисловием.

Соч. VIII, 620³¹

О «По делам службы».

Т<олст>ой. VIII, 621

²⁹ Запись — на четвертушке тетрадного листа в линию, фиолетовыми чернилами, подчёркнуто ими же; запись сделана на обороте черногового фрагмента письма А. П. Скафтымова к И. В. Чуприне, в 1946–1949 годах его аспирантке. На обороте начала скафтымовского признания — выписка из письма А. П. Чехова Е. П. Гославскому от 11.V.1899 года о его пьесе «Свободный художник»: «...у художников нет вдохновения и религиозного настроения, точно всё это бухгалтеры, за их спинами не чувствуется ни русская природа, ни русское искусство с Толстым и Васнецовым (подчёркнуто А. П. Скафтымовым. — *Н. Н.*). Неизд<анные> письма, стр. 59».

³⁰ А. П. Скафтымов имеет в виду отзыв В. Г. Чертова от 26 ноября 1892 года, приведённый С. Д. Балухатым в составленных им примечаниях и комментариях к VII тому чеховского Собрания сочинений начала 1930-х годов: «...пишу вам под впечатлением только что прочитанной вашей повести “Палата №6”». Не знаю, как выразить вам то радостное и благое впечатление, какое чтение потрясающего по своей глубине и правде рассказа вызвало во мне и в моих товарищах. Благодарю вас от души за всё хорошее, которое мы вынесли и, несомненно, вынесут все читатели от этой вещи. Радуюсь за вас, за ту высоту, на которой вы находились, за ширину вашего кругозора и глубину взгляда, когда писали это истинно художественное произведение...» *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VII. Повести и рассказы 1890–1893. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 352. В примечаниях отзыв предваряется следующей фразой: «Появление повести в печати вызвало ряд восторженных оценок её в письмах к писателю его друзей и поклонников»; первым назван В. Г. Чертов, фамилия его подчёркнута красным карандашом; на полях, слева от высказывания — X-образная пометка фиолетовыми чернилами // Там же. В тексте самой повести — множество оставленных А. П. Скафтымовым пометок.

³¹ После относящегося к «Палате №6» — большой графический интервал. Далее А. П. Скафтымов фиксирует страницы, на которых С. Д. Балухатым, составителем примечаний и комментариев к VIII тому того же Собрания сочинений А. П. Чехова, приведены толстовские оценки других произведений писателя. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VIII. Повести и рассказы 1894–1903. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

(цоцкай, метель и пр<очее>)
«Дама с собачкой» Т<олст>ому не понравилась. VIII, 622
«В овраге» — Толстой рад. VIII, 625
«Архиерея» Т<олст>ой хвалил. VIII, 628

II.1.

«Моя жизнь»³²

1.

Перегонец³³ пишет:

— «Отношение этих людей к Мисаилу было понятно, так как он своим стремлением к справедливости, к добру придавал как бы поруганию их идеал богатства, чистогана. Для них всё счастье жизни заключалось в деньгах, которые добывались обманом и воровством. Мисаил явл<ялся> укором. Поэтому ненавидели. Обманывали, крали все...³⁴ даже рабочие»³⁵.

Не в том дело. Не только корысть.

Бескорыстно и по-своему честно, не чувствуя своей жестокости

(м<ясник> Прокофий, няня, Карповна:

«Пропала твоя головушка. Пропала». 305³⁶

Рабочий. И крыши олифид, и просьбы на чай — инерция³⁷, традиция, косность).

Жизнь не из сердца³⁸.

³² Записи на этом и на двух следующих листках сделаны фиолетовыми чернилами, подчёркивания — ими же; листки собраны под импровизированной обложкой — сложенной пополам половиной крупноформатного чистого листа, на лицевой стороне которого рукой А.П. Медведева написано: «Моя жизнь». Записи ведутся на чистых оборотах четвертинок стандартных разграфлённых листов неких официальных документов, фигурируют только четыре их графы, названия которых — дореформенного вида, с употреблением «і», «ъ», «ѣ»: «8. Отметка о поступивших по призыву на действительную службу со времени составления посемейного списка и в течение предшествовавших шести лет, с указанием года призыва», «9. Лица женского пола, к семействам принадлежащие», «10. Возраст к 1-му января того года, в котором составлен посемейный список», «11. Отметки о прибыли и убыли лиц женского пола после составления списка». Графы эти частично заполнены от руки, чёрными чернилами.

³³ Установить, из какой работы сделана выписка, не удалось.

³⁴ Многоточие в записи.

³⁵ Далее — горизонтальная линия, проведённая чернилами поперёк страницы.

³⁶ Повесть цитируется по названному изданию: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. Т. VIII. Повести и рассказы 1894–1903. М.: Л.: ГИХЛ, 1931. В томе из сакфтымовской библиотеки — множество пометок.

³⁷ Слово вставлено сверху.

³⁸ Предложение осторожно зачёркнуто.

Опутаны привычками, традицией, рутин<ой>³⁹,
бессознательно воспринимаемой рутин<ой>⁴⁰,
общим мнением⁴¹, привычными оценками.

Он говорит, что поступает по совести, а ему в ответ сестра
и няня — 306).

— Благово. Мисаил о нём. Культура культурой, а татарин
бродит в нём — не по тому поводу, о котором Пер<егонец>⁴².

Перегонец⁴³. У Чехова тоньше.

Как раз тут — не «татарское», а культурное.

«Кто боится и избегает любви, тот не
свободен»... стр. 352.

Не то⁴⁴

— О Маше тоже упрощённо. Маша искренна. — 314

Но не учла, что это трудно. «Трудной стороны жизни не
хочет»⁴⁵.

— О толстовстве тоже не то. Сочетание «с глубокими позна-
вательными способностями доктора» — не то. В тезисе — не то,
не то⁴⁶.

— Перегонец⁴⁷:

«Положительным освещением Мисаила утверждает его толстов-
скую проповедь нравственного самоусовершенствования как необ-
ходимое средство борьбы со злом».

И дальше:

«Грустный тон свидетельствует о внутреннем разладе Чехова».

Что это значит?

И дальше:

³⁹ Слово зачёркнуто.

⁴⁰ Уточнение вставлено между строк.

⁴¹ Здесь и далее подчёркнуто теми же чернилами.

⁴² Далее — вторая горизонтальная линия, проведённая чернилами поперёк
страницы.

⁴³ Фамилия зачёркнута.

⁴⁴ Зачёркнуто.

⁴⁵ Оба предложения вставлены между строк.

⁴⁶ Далее — на обороте.

⁴⁷ Фамилия вставлена над последующей цитатой и отделена от неё плавно
изогнутой линией.

«В повести “М<оя> ж<изнь>” сильнее, чем где-либо, звучит субъективная авторская оценка жизни и особенно отрицательных явлений» (Безответственно).

II.2.

«Моя жизнь»

2.

— Вопрос о толстовстве задан на стр<анице>⁴⁸ в разговоре между⁴⁹ на стр<аницах> 307⁵⁰, 308, 309⁵¹.

Мисаил: прогресс в росте нравственных начал в отношениях между людьми.

Благово: «неопределённый икс» — идеальное совершенство... «цивилизация, культура»⁵².

«Рабство — частный вопрос»,
устранится постепенно, само собою.

«Пусть съедят друг друга»...⁵³

Мисаил. Беда в том, что⁵⁴ как раз в сфере нравственных отношений улучшения нет: крепостное право... теперь капитализм и, «как во времена Батя, большинство кормит, одевает, защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным».

Здесь — остаётся всё без разрешения⁵⁵.

В этом разговоре пока ясным⁵⁶ только одно:

Благово⁵⁷ из сферы прогресса⁵⁸, из сферы собственных стремлений устраняет нравственные требования, только за науку... 316⁵⁹.
Татарин... 317⁶⁰.

Мисаил⁶¹ считает их главными.

О толстовстве только в этой постановке⁶².

⁴⁸ Слово зачёркнуто.

⁴⁹ Судя по тексту, между Мисаилом Полозным и доктором Благово.

⁵⁰ Далее зачёркнуто: «и 303».

⁵¹ Номера страниц подчёркнуты коричневым карандашом.

⁵² Оба слова вставлены между строк, слева от «совершенство».

⁵³ Приписка справа от предыдущей цитаты.

⁵⁴ Вставлено сверху и отделено плавно изогнутой линией от исходного начала предложения.

⁵⁵ Здесь и далее — подчёркивания коричневым карандашом.

⁵⁶ Вероятно, пропущено «является».

⁵⁷ Подчёркнуто теми же чернилами.

⁵⁸ Здесь и далее подчёркнуто коричневым карандашом.

⁵⁹ Номер страницы подчёркнут двумя чертами, теми же чернилами; многоточие — в рукописи.

⁶⁰ Многоточие в рукописи.

⁶¹ Подчёркнуто теми же чернилами.

⁶² Далее зачёркнуто: «Пока без».

Вопрос будто бы повис⁶³.

На этой стр<анице> нет авт<орского> мнения.

Но дальше:

Ужас жизни как раз и состоит в отсутствии нравственных начал⁶⁴.

— Гонение, поднятое на Мисаила, — 304–305
оно бессмысленно — никто не может больше присмотр<еться>
к человеку⁶⁵.

— Отношение к рабочим — 310–311;

— «Ни одного честного человека» — 295;

— «Чугунка», собаки и кошки — 296 (бессмысл<енная>
жестокость);

— Сами рабочие. Благово о любви — 351–352;

— Итог — бойня, и губернатор ходит по крови — 318, 320⁶⁶.

Ср<авнить> 347352⁶⁷ Всё вместе⁶⁸.

Кроме этого и некультурность — как жили в городе. 295

Против культуры, комфорта — ни слова.

Наоборот, это привлекает «и пахнет счастьем».

Толстовского аскетизма нет⁶⁹.

П.3.

3.

— Толстовского аскетизма нет.

Ни против науки.

Ни против искусства.

Ни против комфорта — 293 («пахнет счастьем»).

Наоборот, жизнь Мисаила — бледная и серая, в ней нет счастья
(в смысле покоя и наслаждения)⁷⁰.

Вот тут и Маша⁷¹.

Светлый, яркий, радостный луч.

И Мисаил закружился в том счастье, какое переживал с нею:

«Жизнь моя осложнилась, я совсем потерял способность
управлять ею» — 325

⁶³ Здесь и далее подчёркнуто коричневым карандашом.

⁶⁴ Подчёркнуто теми же чернилами.

⁶⁵ Уточнение вставлено между строк, от слова «гонение» вправо.

⁶⁶ Первая из указанных страниц подчёркнута дважды, теми же чернилами.

⁶⁷ Номера страниц — справа, крупно, за большой фигурной скобкой, столбиком.

⁶⁸ Краткое резюме отделяется от номеров страниц вертикальной чертой.

Под этим, поперёк страницы — волнистая черта теми же чернилами.

⁶⁹ Подчёркнуто волнистой линией, с нажимом, теми же чернилами.

⁷⁰ Подчёркнуто теми же чернилами; предложение вставлено между строк.

⁷¹ Подчёркнуто коричневым карандашом.

и пр<очие>

И вот она в этом мире,

среди нечистоты, грубости, дикости, крестьян⁷²,

Как ярко оперённая птица среди...⁷³

Но... Выступает трудная сторона жизни⁷⁴.

Она улетает...⁷⁵

На чьей стороне автор: «Как могла она забыть». — 337

Опять выступает нравственная сторона вопроса.

Автор не отказывается⁷⁶ от неё и здесь.

Её теория — искусство действует на массы.

Покой и удовлетворение только в прекрасном.

Нигилизм:

«Всё проходит, жизнь пройдёт, значит, ничего не нужно». — 350

За границу, в Америку...

Пусть⁷⁷ это хорошо, но как же быть с тем страданием, о каком шла речь всё время.

Какова же итоговая мысль.

Жизнь остаётся неустроенной.

«Грустно жить на этом свете»⁷⁸.

В каком направлении её строить.

Не в смысле толстовского отказа от культуры...

Надо освобождать человека от дикости, темноты, косности, рутины, быть свободным⁷⁹.

Это делает культурный рай (Благово, Маша),

чтобы был прогресс в смысле роста участливого, гуманного отношения к человеку.

Но надо с культурными стремл<ениями> к науке, иск<усст>ву, комфорту

заботу о людях, о справедливости,

об уважении к человеку. «Делать добро» — от этого

толстовского призыва отказа нет, наоборот — защита⁸⁰.

Не есть панацея от всех бед, но необходимое условие справедливой

жизни, борьбы за хорошую общую жизнь⁸¹.

⁷² Подчёркнуто теми же чернилами.

⁷³ Сравнительный оборот вставлен между строк.

⁷⁴ Подчёркнуто одновременно чернилами и коричневым карандашом.

⁷⁵ Здесь и далее подчёркнуто коричневым карандашом.

⁷⁶ После зачёркнутого «хочет».

⁷⁷ После зачёркнутого «Это».

⁷⁸ Вставлено между строк.

⁷⁹ Далее зачёркнуто: «Но в смысле обязательности».

⁸⁰ Подчёркнуто теми же чернилами.

⁸¹ Предложение — в левом нижнем углу страницы, наискосок от записи, начинающейся со слов: «Не в смысле толстовского отказа от культуры...»

ЛИТЕРАТУРА

Балухатый С.Д. Библиотека Чехова // А.П. Чехов и его среда / Сб. под ред. Н.Ф. Бельчикова; предисл. Вал. Полянского. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.

Гапоненков А.А. Чуприна Ирина Валериановна // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Мат-лы к биографическому словарю / Сост.: В.В. Прозоров, А.А. Гапоненков; Под ред. В.В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 263–265.

Криничка Е.И. Письмо А.П. Скафтымова к И.В. Чуприне // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 52–56.

Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 2. Псевдонимы русского алфавита. К–П. М.: Всесоюз. кн. палата, 1957. 388 с.

Масанов И.Ф. Чеховиана: Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве / Ввод. ст. и ред. А.Б. Дермана. Вып. 1. М.: Гос. центр. кн. палата РСФСР, 1929. 119 с.

Полоцкая Э.А. А.П. Чехов. Рекомендательный указатель литературы / Науч. ред. д. филол. н. М.К. Добрынина. М., 1955. 190 с.

Размышления Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя / Пер. кн. Л. Урусова. Тула, 1882. 180 с.

Скафтымов А.П. О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь» // Уч. зап. Саратов. пед. ин-та. 1948. Вып. XII. С. 71–89.

Скафтымов А.П. О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь» // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 287–313.

Чертков В.Г. Римский мудрец Эпиктет, его жизнь и учение. М.: тип. И.Д. Сытина и К°, 1889. 142 с. (Серия «Жизнь и учение мудрецов», №81).

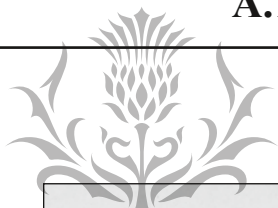
Чехов А.П. Моя жизнь (рассказ провинциала) // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. Т. VIII. Повести и рассказы 1894–1903. Примеч. и коммент. С.Д. Балухатого. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 285–357, примеч. 601–607.

Чехов А.П. Неизданные письма / Вступ. ст. и ред. Е.Э. Лейтнеккера. Вып. I. М.; Л.: Госиздат, 1930. 240 с.

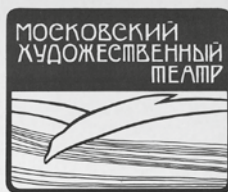
Чехов А.П. Палата №6 // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А.В. Луначарского и С.Д. Балухатого. Т. VII. Повести и рассказы 1890–1893. Примеч. и коммент. С.Д. Балухатого. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. С. 212–255, примеч. 351–354.

Чехов А.П. Письма: В 6 т. / Под ред. М.П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. II (1888–1889). М.: Книгоизд-во писат., 1913. 458 с.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ А. П. ЧЕХОВА



МОСКОВСКИЙ
ОРДЕНА ЛЕНИНА,
ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
**КУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МЕАТР**
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО
ОСНОВАТЕЛИ МЕАТРА
К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
И В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО



ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 22

Сезон 1999 — 2000 гг.

28 января 2000 г.

140 ЛЕТ



СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА ВИШНЕВЫЙ САД

Комедия в 4-х действиях с одним актом

Действующие лица и исполнители:

Раневская — Доронина Т. В.	Шарлотта — Кошукова Л. А.
Аня — Шалаковская Т. Г.	Епиходов — Зикора П. В.
Варя — Вихрова Н. В.	Дуниша — Зыкова Ю. А.
Гаев — Косенков В. Н.	Яша — Белышиков П. В.
Лопухин — Гатаев В. З.	Фирс — Семенов А. В.
Трофимов — Кабанов М. В.	Прохожий — Самойлов А. В.
Пичик — Ронинский В. Л.	Нач. станции — Погодин А. С.
Гости: Косаренкова К. В., Фадина И. Е., Янко М. М., Айсин А. А., Яковлева Д. Е.	

Режиссер-постановщик — народный артист СССР С. В. ДАНЧЕНКО
Художник — заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель искусств Татарстана В. Г. Серебряков
Художник по костюмам — заслуженный художник России В. И. Сепрюкова

Помощник режиссера — Е. В. Васильев, Е. Е. Маркелов Музыкальное оформление — В. В. Березин
Руководство художественно-педагогической частью — И. А. Верзицкий

Издательство «Искусство» в 1988 г. выпущено напечатанным тиражом 10 000 экземпляров. © 1999 «Искусство».

Время начала спектаклей
указано на билетах

КУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ МЕАТРА
НАРОДНАЯ АРТИСТКА СЕР
М. В. ДОРОНИНА

После начала действия
спекла в театральном зале
не разрешается

НАЧАЛО ВСЕХ НАЧАЛ
(МУЗЫКА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «БЕЗОТЦОВЩИНА»)

Аннотация. В статье рассмотрен музыкальный мир юношеской пьесы Чехова «Безотцовщина», в которой уже отчетливо проявились основные черты музыкальной поэтики Чехова. Музыка играет важную роль в создании настроения, характеризует обстановку, в которой развивается действие, и персонажей, служит сюжетообразующим элементом. По первой пьесе мы можем понять, с каким опытом, с каким багажом, в том числе музыкальным, молодой Чехов приехал в Москву.

Ключевые слова: юношеская пьеса Чехова «Безотцовщина», музыкальная поэтика Чехова.

IVANOVA, N. F.

THE BEGINNING OF ALL BEGINNINGS
(MUSIC IN CHEKHOV'S PLAY *FATHERLESSNESS*)

Abstract. The article considers the musical world of Chekhov's youthful play *Fatherlessness*, in which the main features of Chekhov's musical poetics have already clearly manifested themselves. Music plays an important role in creating mood, characterizes the environment in which the action develops, and the characters, serves as a plot-forming element. From the first play, we can understand with what experience, with what baggage, including musical baggage, the young Chekhov came to Moscow.

Keywords: Chekhov's youthful play *Fatherlessness*, Chekhov's musical poetics.

Есть много интересных, основополагающих работ о первой юношеской пьесе Чехова «Безотцовщина»¹, но музыкальный мир этой необычной пьесы как-то оставался за пределами исследовательских интересов, а между тем он очень богат, разнообразен, из него, как из жёлудя, вырастает пышная крона² музыкального мира всего творчества писателя. Чехов словно пробует в первой пьесе исполь-

¹ Громов М. П. Первая пьеса // Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 49–75; Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 6–32; Сухих И. Н. Первая драма: концы и начала // Сухих И. Н. Поэтика Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 10–33.

И. Н. Сухих расширяет музыкальный комментарий М. П. Громова к пьесе // Там же. С. 18.

² Удачное сравнение, на наш взгляд, использовал И. Н. Сухих в книге «Поэтика Чехова»: «“Безотцовщина” — не только “драма-конспект” и “пьеса — записная книжка”, это — “пьеса-жёлудь”, из которого во многом вырастает мощная крона чеховского творчества» // Там же. С. 33.

зование разных вариантов музыки, что-то впоследствии отвергнет, что-то сохранит как необходимую и обязательную часть звучания пьесы, но помнить о первой пьесе будет всегда.

Действие «Безотцовщины» происходит в имении Войницевых в одной из южных губерний. Чехов не был выходцем из дворянской помещичьей среды, не был воспитан в традициях дворянско-усадебной культуры. Сын купца, затем мещанина, с «отстранённым восприятием усадьбы³, не отягощённый материальными и бытовыми соображениями, открывает в ней эстетическое содержание»⁴, показывает многогранность усадебной культуры, передаёт красоту, поэзию и трагическую её обречённость. Знакомство писателя с дворянской усадьбой средней полосы России было сначала литературно-театральным. Дворянская усадьба — привычное место действия в романах, повестях, рассказах Пушкина, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Л.Н. Толстого, входивших в обширный круг чтения молодого Чехова. «У Чехова, — отмечал Б.И. Зингерман, — усадьба моделируется, сказали бы теперь, по Тургеневу, по “Дворянскому гнезду”, по “Месяцу в деревне”»⁵, воспринимается как воплощение определённой культурной традиции, центра напряжённой духовной жизни.

Конечно, здесь не может не звучать музыка. Так, в гостиной Войницевых стоит «рояль⁶, возле неё⁷ пиюпитр⁸ со скрипкою⁹ и нотами.

³ Известно, что первое знакомство будущего писателя с дворянской усадьбой произошло в 1871–1873 годах во время летних каникул в имениях Княжей и Крепкой графа Платова, где дед Чехова Егор Михайлович был управляющим. Об этом: Чехов Ал. П. В гостях у дедушки и бабушки // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 93, 98–99.

⁴ Зингерман Б. Пространство в пьесах Чехова // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: идейные принципы, структурные особенности. М.: Наука, 1982. С. 337.

⁵ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 131.

⁶ Рояль — струнный ударно-клавишный музыкальный инструмент, одна из разновидностей фортепьяно. В рояле струны, дека и механика расположены в горизонтальной плоскости. Характерная особенность рояля — крыловидная форма корпуса. Рояль знаком Чехову ещё с Таганрога. В марте 1876 года Чехов-гимназист присутствовал на вечере в доме богатого таганрогского купца Алфераки. Летними вечерами из распахнутых окон звуки рояля можно было слышать на улицах Таганрога. Этот музыкальный инструмент могли позволить себе некоторые состоятельные жители города. По размерам рояли делятся на концертные (длина до 3 м), салонные (около 2 м), кабинетные (1,6–1,8 м), «миньон» (1,1–1,5 м).

⁷ В литературе XIX века и в разговорной речи того времени употреблялось слово «рояля» — форма женского рода. К концу века в русском языке начинает устанавливаться норма употребления слова в мужском роде — «рояль».

⁸ Пиюпитр — подставка для нот, вмонтированная в музыкальный инструмент (рояль, пианино, орган, фисгармонию и др.) или напольная, чаще металлическая, складная, имеет собственную опору. Размещается так, чтобы исполнителю было удобно читать ноты во время игры. «Пиюпитр со скрипкою и нотами», как обозначено у Чехова, не совсем точное выражение. Пиюпитр может быть только с нотами, в данном случае нотами для скрипичной партии.

⁹ Скрипка — инструмент популярный, недорогой, доступный многим

Фисгармония¹⁰. Картины (олеография) в золочёных рамах» (XI, 7). Музыкальные инструменты выполняют не только декоративную функцию. Анна Петровна в напряжённом ожидании Платонова «сидит за роялью, склонив голову к клавишам» (XI, 7)¹¹. Венгерович 1, входя в гостиную и видя, что все заняты, «садится у рояля и перебирает клавиши» (XI, 14). Трилецкий во время высокопарной речи Глагольева 1, восхваляющего женщин, «берёт скрипку и водит по ней смычком» (XI, 15), нестройными звуками нарушая торжественность речи и желая её прекратить. Из окон той же гостиной вечером «несутся смех, говор, звуки рояля и скрипки (кадриль, вальсы и проч.)¹²» (XI, 54).

«Нестреляющим ружьём» в пьесе оказывается упоминание музыкальных инструментов в начале третьего действия: «Комната в школе. <...> Шкаф с посудой, комод, старый фортепиан¹³, стулья, диван, обитый клеёнкой, гитара и т. п.» (XI, 120). Однако в вариантах

социальным слоям, звук скрипки очень близок звуку человеческого голоса. Инструмент был знаком Чехову с раннего детства. Отец писателя, Павел Егорович, увлекался церковным пением и превосходно играл на этом инструменте. Чехов начинал учиться играть на скрипке, однако не овладел игрой на этом инструменте, но очень его любил.

¹⁰ Фисгармония — клавишный пневматический музыкальный инструмент, имеет свободно проскакивающие металлические язычки, которые приводятся в колебательное движение воздушной струёй, нагнетаемой мехами. Для этого исполнитель попеременно нажимает две широкие педали в нижней части фисгармонии. В конце XIX — начале XX века фисгармония получила распространение в домашнем быту у любителей музыки, исполнявших певучие мелодии спокойного, сосредоточенного характера. Два клавишных инструмента не ставили, как правило, в одном помещении. Небольшой инструмент фисгармонии обычно ставился в кабинете, рояль — концертный, дорогой инструмент — в гостиной. Одновременно они звучать не могли. Чехову, видимо, было важно подчеркнуть, что музыка в этом доме была всегда, есть старинный инструмент и новый.

¹¹ Мы ни разу не слышим игру генеральши на рояле, однако в вариантах пьесы Саша после чтения отрывка из романа Л. Захер-Мазоха «Идеалы нашего времени» («Трудно было решить, кто играл и на каком инструменте... Сильные величавые звуки органа под железной мужской рукой вдруг сменялись нежной флейтой как бы под прелестными женскими устами и наконец замирали...») восхищается и описанием музыки — «Ах как мило!», и вспоминает: «Генеральша так играет...» (XI, 349). Сашино восхищение высокопарным стилем описания лишь дискредитирует сам текст.

¹² В вариантах пьесы Верочка, дочь Щербука, «садится за рояль и громко играет вальс» (XI, 343).

¹³ Устаревшее слово «фортепиан» встречается в ремарке к третьему действию и в четвёртом, когда тяжело заболевший Платонов говорит генеральше: «У вас, Анна Петровна, по груди ползёт маленький фортепьянчик! Комизм! (Смеётся.) Комизм! Сядь, Николай, сырай что-нибудь!.. (Хохочет.) Комизм! Я болен, Николай... Серьёзно говорю...» (XI, 172). В произведениях Чехова начала 1880-х годов используется только на периферии, в провинциальной среде и в устах малообразованного героя. Это слово станет затем у Чехова стилистически маркированным для воссоздания мешанской провинциальной среды, её быта и колорита. В данной ситуации, как отметил И. Н. Сухих, реплика создаёт «абсурдный, немотивированный план драмы». *Сухих И. Н.* Первая драма: концы и начала. С. 32.

пьесы гитара упоминается не раз. Так, на вопрос Анны Петровны «Как жилось?» (XI, 18) Платонов должен был ответить: «Не будь гитары, умер бы со скуки» (XI, 335). И ещё раз должен был упомянуть о ней после расспросов Софьи Егоровны: не мешает ли ему то, что он бросил университет, «быть человеком... тружеником, хочу сказать, на поприще... ну хоть, например, свободы, эмансипации женщин... Не мешает это вам быть служителем идеи?» (XI, 34). В вариантах пьесы Платонов не только признавался, что «ничто не может мешать», так как он «лежащий камень», а «лежачие камни сами созданы для того, чтобы мешать...» (XI, 34), но и оправдывался: «Впрочем, вы не сильно морщитесь, Софья Егоровна! Я не абсолютно бездельничаю. У меня есть приличное занятие. Это занятие заключается в том, что я не порчу своих мальчишек, играю на гитаре и ежеминутно проклинаю ту минуту, в которую забралась в мою голову сумасшедшая, убийственная идея оставить университет, оставить то, что я теперь так люблю...» (XI, 339). Но после Чехов убирает эти слова, так как не в характере Платонова приоткрывать завесу своей жизни, объясняться, оправдываться даже в самых сложных ситуациях.

В гостиной Войницевых ведутся и разговоры о музыке. Глагольев I вспоминает, как прошлой зимой в Москве в опере¹⁴ «один молодой человек плакал под влиянием хорошей музыки...» Однако он недоумевает: «Но зачем же, скажите вы мне, пожалуйста, глядя на него, улыбались близь сидящие дамочки и кавалеры? Чему они улыбались? И он сам, заметив, что добрые люди видят его слёзы, завертелся на кресле, покраснел, состроил на своём лице скверную улыбочку и потом вышел из театра...» (XI, 12). Не свои ли переживания от посещения московского театра описывает юный Чехов, тонко чувствующий и любящий музыку? И далее Глагольев I констатирует: «В наше время не стыдились хороших слёз и не смеялись над ними... <...> Мы были счастливее вас. В наше время понимающие музыку не выходили из театра, досиживали оперу до конца...» (XI, 12–13).

С первой пьесы в чеховской драматургии у каждого персонажа своё понятие о музыке и её назначении, свой «репертуар», — музыка, не просто механически воспроизведённая, а идущая из глубины души.

¹⁴ Чехов побывал у родных в Москве в марте 1877 года, посещал московские театры. Впечатление было очень сильное, потому что почти через полгода, 4 ноября 1877 года, написал двоюродному брату М. М. Чехову: «Был я недавно в таганрогском театре и сравнил этот театр с вашим московским. Большая разница!» (П I, 27).

В первом действии Трилецкий, играя в шахматы с генеральшей Войницевой, поёт: «Я хочу вам рассказать, рассказать...» (XI, 8). Анна Петровна резко обрывает пение: «Молчите... Вы мешаете мне думать» (XI, 8). Интересно, что сначала вырывается протест — «молчите». Многоочие обозначает паузу и, видимо, внутреннюю мгновенную неловкость, затем следует не совсем логичное объяснение — «мешаете думать». Ей не нравится эта песенка «Стрелок» («Я хочу вам рассказать, рассказать, рассказать...») ¹⁵, она не из её «репертуара», это песенка Трилецкого, недалёкого, легкомысленного прожигателя жизни. Эта музыкальная цитата — способ выражения авторского отношения, способ раскрытия характера героя.

С лёгкой незатейливой танцевальной мелодией и достаточно незамысловатыми словами она была столь популярна в 1870-е — начале 1880-х годов, что узнавалась даже по первой строке. Сюжет её прост: молодой стрелок встречается в лесочке гуляющих девиц и просит их пропеть песенку про любовь, но они ему дают совет:

Жёнку выбирайте, да, выбирайте,
Скорее сваху засылайте,
Да, засылайте поскорей!
Год проходит: наш стрелок <...>
Жёнку обнимает, он обнимает...
И тихо колыбель качает... ¹⁶

Анна Петровна вспоминает по напеванию сюжет песенки, и разговор между нею и Трилецким уже другой: «Как полагаете? Ваша “она” будет сегодня у нас или нет? <...> Вы... извините за нескромность вопроса... <...> Что Грекова для вас и что вы для неё? <...> Вы и с этой “да так” или же серьёзно? <...> Мой совет таков. Или не трогать её вовсе, или же жениться на ней... Только жениться, но... не далее!» (XI, 9–10). Сюжет «Стрелочка» накладывается на сюжет этого эпизода с точностью до наоборот: Трилецкий и не помышляет о женитьбе. С одной стороны, песенка свидетельствует о музыкальном вкусе этого персонажа, помогает понять его характер, поведение, с другой — это примета вытеснения дворянской поместной культуры культурой чиновничье-разночинной, мещанской,

¹⁵ Эта песенка трижды встречается в прозе Чехова. Подробней об этом: *Иванова Н. Ф.* Песенка «Стрелок» в творчестве Чехова // Вестник НовГУ. Сер.: Гум. науки. 2002. № 21. С. 41–45.

¹⁶ Стрелок. Сборник опер, водевилей, шансонеток, комических куплетов, сатирических, юмористических стихотворений, романсов, песен, сценок и рассказов из народного малороссийского и еврейского бытов. М., 1882. С. 163–164.

ориентированной на усреднённого слушателя, неслучайно она раздражает Анну Петровну.

В вариантах пьесы Трилецкий после того, как водил смычком по скрипке и оценивал её — «хороший инструмент» (XI, 16), должен был петь куплет на французском языке:



Et j'frotte, frotte,
Et allez donc
Vient un monde
A la maison...¹⁷

Однако Чехов, видимо, посчитал, что музыкальной характеристикой Трилецкого достаточно полно выступает «Стрелок», и это пение убрал.

Любопытно, как Чехов уже в первой пьесе выстраивает «музыкальную драматургию» образа. Проследим это на примере генеральши Анны Петровны Войницевой. Сначала она, увидев идущих «выпить за всё и выпить всё» Трилецкого, Войницева и Платонова, говорит: «О, дружба, это ты! Хороша тройка! (Поёт.) Запрягу ль я тройку борзых...» Трилецкий тут же подхватывает: «Тёмно-карих лошадей...» (XI, 53). Они напевают «Песнь ямщика (Тройка)»¹⁸. Содержание известной песни соответствует жизненным устремлениям героев, и достаточно было прозвучать двум строкам, причём не в одном исполнении — генеральши и подхватывающего пение Трилецкого, как становится понятно, что сближает этих людей — отношение к жизни: «Пока в сердце радость бьётся, / Будем весело мы жить <...> Не теряйте дни златые, / Их немного в жизни сей!»¹⁹

«Песнь ямщика» с мажорной ритмичной мелодией и жизнеутверждающими словами как нельзя лучше соответствует стремлениям героини, которая ночью на лошади помчится «сокола быстрей» с «поцелуем жарким, страстным» — к Платонову.

Она сменит песню ямщика на романс «В час роковой»: «Сколько счастья, сколько муки... (Хохочет.) <...> Мне нужна жизнь теперь, а не впереди... А я молода, Платонов, ужас как молода! Чувствую... Так ветром и ходит по мне эта молодость! Чертовски молода... <...> Нет другого, которого я любила бы так, как я тебя люблю! Нет женщины, которую ты любил бы так, как меня любишь... Возьмём

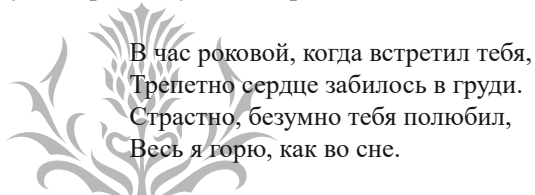
¹⁷ И я тру, тру, / И вот приходят гости в дом... (XI, 335).

¹⁸ *Фадеев*. Песнь ямщика. Музыка М. Лазорева // Русские песни и романсы / Вступ. статья и составление В. Гусева. М.: Худож. лит., 1989. С. 312. (Классики и современники. Поэтич. б-ка.)

¹⁹ Там же.

себе одну только любовь, а остальное, что тебя так мучит, пусть решат другие... (*Целует его.*) Возьмём себе одну только любовь...» (XI, 102–104).

В страстных речах Анны Петровны звучит романсная лексика, созвучная романсу «В час роковой»²⁰:



В час роковой, когда встретил тебя,
Трепетно сердце забилось в груди.
Страстно, безумно тебя полюбил,
Весь я горю, как во сне.

Сколько счастья, сколько муки
Ты, любовь, несёшь с собой,
В час свиданья, в час разлуки —
Дышит всё тобой одной...

Эта лексика входит и в реплики Платонова «Если бы я мог дать тебе счастье! Как ты хороша!», созвучные строкам романса: «Вся создана ты для знойной любви / Вся ты любовь, вся мечта!...»

Платонов, обнимая Анну Петровну, пытается её остановить: «Но не дам я тебе счастье! <...> С таким умом, с такой красотой, молодостью... ко мне?! Глазам, ушам не верится... Пришла победить, взять крепость! Не крепость я! Не побеждать вы пришли... Я слабость, страшная слабость!» (XI, 103–104). Но она бросается Платонову на шею: «Теперь уж я тебя не оставлю! <...> Не выпущу! <...> Хоть меня погуби, хоть сам пропади, а возьму! <...> Честью не взяла, силой возьму... Люби, коли любишь, а не строй из себя дурачка! Тра-та-та-та... Звон победы раздавайся... Ко мне, ко мне! (*Накидывает ему на голову чёрный платок.*)» (XI, 106). Нет авторской ремарки, указывающей на пение, но предыдущая ритмическая реплика позволяет услышать маршевую мелодику начальных слов гимна. Войницева пришла «победить, взять крепость», поэтому и возникает в её сознании торжественно-победный мотив из державинского «Хора для кадрили» — «Гром победы, раздавайся!»²¹.

²⁰ Романс «В час роковой» часто называют произведением неизвестных авторов. Иногда музыка приписывается С. Гердалю и М. Шишкину — известным аранжировщикам и авторам цыганских романсов; возможно, они оба (или кто-то один из них) просто аранжировщики этого романса (вальса), а не авторы музыки. Мелодия и текст в разных сборниках варьируются.

²¹ «Хор для кадрили» написан Державиным в 1791 году по поводу взятия Измаила, положен на музыку О.А. Козловским (1757–1831). Офицер русской армии, он участвовал во взятии Очакова, был в свите Потёмкина. Известность как композитору принёс именно торжественный полонез «Гром победы, раздавайся!», написанный по случаю взятия Измаила. См.: Музыкальная

Одержав кратковременную победу над Платоновым, она и не подзревает, «сколько муки» придётся ей пережить. Так точно строка из романса «В час роковой» отзовется в судьбе чеховской героини.

Платонов — недоучившийся студент, сельский учитель, но в нём нет ничего учительского; Глагольев I даёт ему интересную характеристику — «лучший выразитель современной неопределённости... Это герой лучшего, ещё, к сожалению, ненаписанного, современного романа...» (XI, 16). В школе есть фортепиан, гитара, и музыкальная партия, казалось бы, должна быть, но её нет. Свою жизнь, осложнённую романом с Анной Петровной, Платонов сравнивает со старой песней, тянувшейся долго, утратившей свежесть, новизну, утомительной. Неслучайно он зовёт вечером в саду генеральшу: «Сюда, барынька! Затянем старую песню, не начиная новой!» И Анна Петровна радостно отзывается: «Иду, моншер!» (XI, 87). А ночью, слыша голос жены, вспоминая Софью, раздумывает, идти или не идти к ждущей его генеральше, и всё же решает: «Пойду затяну длинную, в сущности скучную, безобразную песню... Я же думал, что я хожу в прочной броне! А что же оказывается? Женщина сказала слово, и во мне поднялась буря... У людей мировые вопросы, а у меня женщина! Вся жизнь — женщина! У Цезаря — Рубикон, у меня — женщина... Пустой бабник! Не жалко было бы, если бы не боролся, а то ведь борюсь! Слаб, бесконечно слаб!» (XI, 114–115).

Платонов понимает, что это уже не старый роман, а безобразная, непристойная песня, вызывающая возмущение у всех, однако прервать её не может, не хватает сил.

Нет музыкальной партии и у Войницева. Но в одной его реплике Платонову упомянут Глинка — видимо, его любимый композитор: «Как я счастлив! Доволен! Шекспир, Софи, ты и маман! Больше мне ничего не нужно! Впрочем, ещё Глинка. Ничего больше!» (XI, 117). Можно предположить, что не вошедшим в музыкальную картину пьесы оказался романс М.И. Глинки «Сомнение» («Уймитесь, волнения страсти...») на слова Н. Кукольника. Музыкальная цитата из этого романса встретится в пьесе «Леший».

энциклопедия: В 6 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1974. С. 861–862. На титульном листе нотных листов И. Юргенсона написано: «Гром победы, раздавайся! Русский победный гимн времён Екатерины Великой. Музыка О. Козловского. Для фортепиано или 4-хголосного хора». В чеховское время хор неоднократно исполнялся на парадных собраниях, разучивался гимназическими хорами. Строка стала крылатым выражением. У Чехова — «Звон победы, раздавайся». Видимо, так запомнилась изменённая строка. И в письме А.С. Суворину в декабре 1888 года писатель начнёт письмо именно так: «Звон победы, раздавайся, веселися, храбрый Росс!» (П III, 87).

Небольшие, но выразительные музыкальные партии даны Щербуку и Петрину. Приглашая Петрина во флигель «к дамскому полонезу баллады нашёптывать», Щербук убеждает, что там веселей, и поёт: «Ах, как я несчастлив, перестав жить в нём!» (XI, 61). Не приходит на ум нужное музыкальное произведение — строка из песни, романса, соответствующая его настроению, и, видимо, он просто воспроизводит ритмический и интонационный рисунок своей речи. Ему очень хорошо во флигеле, где живёт Дуняша, там он свой, как и Петрин. Плохо им в генеральском доме, что они там получают? «Кукиш и позор... Да... Лакей за столом обносит да локтем норовит толкнуть, сама же как с свинством обращается...» (XI, 108). Не случайно Петрин, предвкушая возвращение во флигель, где веселей, к Дуняше, поёт не совсем уместную к случаю, но соответствующую настроению песню: «Год новый радостно встречаем в собранье искренних друзей...» (XI, 61). Автор этой известной Чехову песни Александр Ефимович Измайлов — русский чиновник, баснописец, издатель, публицист и педагог. Она имеет название — «На новый 1824 год», опубликована была в журнале «Благонамеренный», №2 за 1824 год.

1.

Год новый радостно встречаем
В собраньи искренних друзей;
Хозяев добрых поздравляем
И всех любезных их гостей.
Дай Бог всем в новый год добра!
Ура! ура! ура! ура!

2.

Дай Бог, чтоб злые не вредили,
Чтоб добрым воля здесь была,
Чтоб все спокойно, мирно жили,
Не делая друг другу зла.
Дай Бог, и пр.

3.

Дай Бог несчастливым — терпенья,
Заслугам истинным — наград,
Талантам всяким одобренья,
А беднякам — хоть малый клад.
Дай Бог, и пр.

4.

Дай Бог в год высокосный новый
Невестам — лучших женихов,
Замужним молодым — обновы,

А старым — отпуск всех грехов.

Дай Бог, и пр.

5.

Дай Бог, чтоб менее хворали

Богатые и бедняки,

Чтоб от рецептов умирали

Одни лишь злые дураки.

Дай Бог всем Медикам добра!

Ура! ура! ура! ура!

6.

Дай Бог, чтоб более писали,

Чтоб всякой автором быть мог,

И чтоб бумаги больше брали...

На деньги только, а не в долг.

Пора собирать долги, пора!

Ура! ура! ура! ура!

7.

Дай Бог, чтоб больше разбирали

Благонамеренный Журнал,

Хотя б его и не читали,

И чтоб Издатель восклицал:

Дай Бог подписчикам добра!

Ура! ура! ура! ура!

8.

Год новый радостно встречаем

В собраньи искренних друзей;

Хозяев добрых поздравляем

И всех любезных их гостей.

Дай Бог всем в новый год добра!

Ура! ура! ура! ура!²²

В третьем и четвёртом действиях нет музыки, она автору не нужна, характеры все определены, начинаются драматические события и развязка. Музыка уходит, остаётся свист. Чехов словно разрабатывает «поэтику свиста»²³. В первом действии свист в монологе Анны Петровны характеризует её как отчаянную натуру, дерзкую, решительную, способную на риск, подкрепляет её реплику: «Всё делаете не думая и женитесь не думая. Вам только палец покажи женщина, так вы уж готовы на всякую всячину. Посоветоваться с близкими людьми должны... Да... На свою глупую голову не надейтесь.

²² URL: <https://bibra.ru/composition/na-novuj-1824-god> (дата обращения: 15.06.2022). Первый куплет этой песни Чехов цитирует в поздравительном письме доктору И.И. Орлову 29 декабря 1898 года из Ялты (II VII, 383).

²³ Особая функция свиста и в «Иванове», и в «Дяде Ване».

(*Стучит о стол.*) Вот она у вас, ваша голова! (*Свистит.*) Свистит, матушка! Мозгу в ней много, да толку что-то не видно» (XI, 11). Это изумляет Трилецкого: «Свистит, точно мужик! Удивительная женщина!» (XI, 11). Повтор не случаен, зритель точно услышит и запомнит и свист, и характеристику героини.

В третьем действии звучит свист Войницева. После объяснения с Софьей он идёт к Платонову:

В о й н и ц е в. <...> Ты меня убил... Ты это знаешь?

Пауза.

Благодарю... Мне что? Бог с тобой... Пусть. Значит, так тому и быть... (*Плачет.*)

Платонов встаёт и медленно идёт в другой угол комнаты.

Раз получил от судьбы подарок и... тот отняли! Мало ему его ума, его красоты, его великой души... Ему понадобилось ещё мое счастье! Отнял... А я? Что я? Я ничего... Так... Большой, недалёкого ума, женоподобный, сентиментальный, обиженный богом... С наклонностью к безделью, мистицизму, суеверный... Добил друг!

П л а т о н о в. Уйди отсюда!

В о й н и ц е в. Сейчас... Шёл на дуэль вызвать, а пришёл и разревелся... Я уйду.

Пауза.

Я окончательно потерял?

П л а т о н о в. Да.

В о й н и ц е в (*свистит*). Так... Разумеется... <...> Что мне здесь делать? (*Идёт к двери.*) Нечего мне здесь делать...

Пауза.

Отдай мне её назад, Платонов! Будь добр! Моя ведь она! Платонов! Ты и так счастлив! Спаси, голубчик! А? Отдай! (*Рыдает.*) Ведь она моя! Моя! Понимаешь? (XI, 146–147).

Войницев шёл вызвать на дуэль Платонова, свист на какое-то время помогает ему психологически собраться перед окончательным приговором — «потерял», но осознание потери приводит его к настоящей истерике и рыданию.

Многие черты музыкальной поэтики Чехова уже отчётливо проявились в его первой юношеской драме. Музыка играет важную роль в создании настроения, «звучания» спектакля, даёт характеристику не только обстановки, в которой развивается действие, но и персонажей, является и сюжетобразующим элементом, помогает увидеть расхождение информационного и эмоционального смысла диалога²⁴.

²⁴ Об этом: *Сухих И. Н.* Первая драма: концы и начала. С. 14.

По этой пьесе мы можем понять, с каким опытом, с каким багажом, в том числе и музыкальным, молодой Чехов приехал в Москву.

М.П. Громов писал: «Анализ юношеской пьесы А.П. Чехова с неизбежностью приводил нас к существенному пересмотру всей концепции его литературного пути»²⁵. Это верно и по отношению к музыкальному миру Чехова, для которого эта пьеса — точка отсчёта, начало всех начал.

ЛИТЕРАТУРА

Галкина А.М. Козловский Осип Антонович // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1974. С. 861–862.

Громов М.П. Первая пьеса // *Громов М.П.* Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 49–75.

Зингерман Б. Пространство в пьесах Чехова // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: идейные принципы, структурные особенности. М.: Наука, 1982. С. 298–350.

Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.

Иванова Н.Ф. Песенка «Стрелок» в творчестве Чехова // Вестник НовГУ. Сер.: Гум. науки. 2002. №21. С. 41–45.

Измайлов А.Е. На новый 1824 год // Благонамеренный. СПб., 1824. №2. URL: <https://bibra.ru/composition/na-novuj-1824-god> (дата обращения: 15.06.2022).

Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 6–32.

Стрелок. Сборник опер, водевилей, шансонеток, комических куплетов, сатирических, юмористических стихотворений, романсов, песен, сенок и рассказов из народного малороссийского и еврейского бытов. М., 1882. С. 163–164.

Сухих И.Н. Первая драма: концы и начала // *Сухих И.Н.* Поэтика Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. С. 10–33.

Фадеев. Песнь ямщика. Музыка М. Лазорева // Русские песни и романсы / Вступ. ст. и сост. В. Гусева. М.: Худож. лит., 1989. С. 312. (Классики и современники. Поэтич. б-ка.)

Чехов Ал.П. В гостях у дедушки и бабушки // *Вокруг Чехова* / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 55–129.

²⁵ *Громов М.П.* Первая пьеса. С. 74.

ОБРАЩАЯСЬ К «ИВАНОВУ»

Аннотация. Статья представляет собой размышления музыканта в связи с ранней пьесой А.П. Чехова «Иванов». Основное внимание уделяется главному герою, самому сложному и противоречивому в чеховской драматургии. Прослежены темы «несбывшегося» и одиночества, столь характерные для русского искусства и объединяющие двух великих художников — Чехова и Рахманинова.

Ключевые слова: Чехов, Рахманинов, тема «несбывшегося», «Иванов», романс, лирика, тема одиночества.

SKAFTYMOVA, L. A.

TURNING TO *IVANOV*

Abstract. The article represents the reflection of the musician in connection with the early play of A. P. Chekhov *Ivanov*. The focus is on the main character, the most complex and controversial in Chekhov drama. The topics of “unfulfilled” and loneliness are traced, so characteristic of Russian art and uniting two great artists as Chekhov and Rachmaninov.

Keywords: Chekhov, Rachmaninov, the theme of “unfulfilled”, *Ivanov*, romance, lyrics, the theme of loneliness.

Обращение к ранней пьесе А.П. Чехова невольно вызвало у меня воспоминания, связанные с далёким детством. Моя мать была не только литературоведом, но и театральным и кинокритиком, ей часто приходилось писать рецензии на театральные спектакли, а также на кинопремьеры. На такие просмотры она иногда брала меня с собой. Я же, в сущности, не понимая происходящего и созерцая на экране то или иное действующее лицо, донимала её вопросом: «Это хороший дядя?» Конечно, теперь я понимаю, что человека нельзя мерить одной меркой — хороший он или плохой, но в отношении чеховского Иванова этот вопрос, конечно, не в таком упрощённом виде, но сразу возник у меня. У Чехова все герои сложные, ни один никак не подходит ни под одну из этих категорий, но думается, что даже среди чеховских действующих лиц он самый противоречивый, непонятный и «тайнозамкнённый». Такое ощущение возникло, когда я впервые увидела спектакль (кстати, неудачный) в Александринском театре (тогда театре имени Пушкина), и утвердилось, когда прочитала пьесу. Не случайно «Иванов» вызвал такие горячие споры у современников, да и в дальнейшем эта пьеса

не получила единого толкования и понимания ни в критике, ни в литературоведении, как и в театральных постановках.

Пьеса «Иванов» привносит новые черты в отечественное драматургическое наследие. Впервые это отмечает А.П. Скафтымов в известной статье «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях». Вот как учёный объясняет эти новые особенности пьесы: «В прежней драматургии драматический конфликт строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжёлого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных. В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы. Виновниками были или домашние угнетатели, или пришлые носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв, ради достижения корыстных и бесчестных целей»¹.

Далее автор утверждает, что виновниками драматического состояния героя являются не определённые обстоятельства, не отдельные личности, а «вся действительность». Этот тезис вызывает у меня некоторое сомнение. Несомненно, что действительность играет определённую роль в формировании мироощущения человека и его мировоззрения, накладывает отпечаток на его поступки. Но вряд ли только она формирует его характер, поступки и действия. Ведь Иванов в молодости был и активен, и жизнелюбив, увлекался своим делом у себя в уезде, наконец, любил. И действительность не противодействовала этому. «А теперь, о, боже мой! <...> Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашнем днём...» (XII, 53). Вряд ли в том, что он «утомился», виновата действительность. А доктор Львов? Он прямая противоположность Иванову, а ведь формировала их одна действительность. Думается, что Иванова губит его бесконечно рефлектирующая натура, сложившиеся обстоятельства, способствующие его «болезни», которая парализовала его волю, лишила способности действовать, всех желаний и перспектив.

Давая характеристику Иванову, Скафтымов разрабатывает концепцию невольной вины. И действительно, герой пьесы испытывает чувство виновности: «День и ночь болит моя совесть, я чувствую, что глубоко виноват, но в чём собственно моя вина, не понимаю. А тут ещё болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, лишние разговоры, глупый Боркин... Мой дом мне опротивел, жить

¹ Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 437–438.

в нём для меня хуже пытки. <...> Для меня стало невыносимо даже общество жены, которая меня любит» (XII, 37). Или вот разговор его со Львовым, который упрекает Иванова в том, что он своим поведением убивает тяжело больную жену: «Всё это правда, правда... Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какою-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя...» (XII, 13).

Концепция «невольной вины» развивается в пьесе в двух направлениях, существующих параллельно. Первое нагнетает виновность Иванова, которая как бы даёт возможность считать его, по выражению Львова, подлецом. И вроде бы он достоин этого обвинения. Например, скажем, его женитьба на Сарре, дочери богатых родителей. Он мог рассчитывать на богатое наследство, но не получил его. Можно предположить, что это и есть причина охлаждения к жене и даже его жестокого обращения с умирающей. В его отношениях с Сашей, вообще с семьёй Лебедевых также можно усмотреть денежную, корыстную заинтересованность. Или его общение с авантюристом Боркиным, который всячески хочет втянуть Иванова в свои криминальные проекты. И в то же время в высказываниях самого Иванова, Анны Петровны, Саши все эти ситуации разъясняются, отвергаются и виновность героя как бы снимается.

Здесь, видимо, и заложен ответ на мой детский наивный вопрос о «хорошем дяде». Чехов утверждает: человек существо сложное. В нём уживается и хорошее, и плохое, и отделить одно от другого не просто, а часто и невозможно². Об этом говорит и сам герой пьесы: «...в каждом из нас слишком много колёс, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трём внешним признакам» (XII, 54–56). Эта же мысль проводится и в диалогах Иванова с Сашей и Лебедевым.

Анализируя личность Иванова, невольно приходишь к мысли о близости его к лишним людям, хотя это отрицается исследователями творчества Чехова, как, впрочем, и самим героем. Конечно, в этом сходстве есть свои нюансы, тем не менее, думается, что сходство это имеет место. Возьмём для сравнения два монолога — Иванова и лермонтовского Печорина. Иванов: «... был здоров и силён, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слёз даже невежд, умел плакать, когда видел горе,

² Я помню, как-то давно слышала по радио интервью с В. А. Кавериным. Его спросили, почему у него в романе такой подлец, как Ромашов (речь шла о «Двух капитанах»), наделён таким сильным и ярким чувством любви к Кате. Каверин ответил, что даже отъявленный негодяй может хранить в душе какие-то светлые и позитивные чувства.

возмущался, когда видел зло. Я знал, что такое вдохновение. <...> Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о, боже мой! утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. <...> Ничего я не жду, ничего не жаль...» (VII, 52–53). А вот как Печорин говорит о прекрасных порывах души и о том, как умерли эти порывы: «Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в душе моей родилось отчаяние — не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бессильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я её отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил...»³ Объединяющим моментом в обоих монологах является обращение к прошлому с прекрасными порывами души и развенчивание этого прошлого: и Печорин, и Иванов говорят о перерождении этих порывов... Как рефлектирующие натуры, они оба не находят понимания у окружающих.

Вследствие полного непонимания его даже самыми близкими людьми, Иванов одинок. К тому же к нему имеет непосредственное отношение и вечная тема русского искусства — «несбывшегося». Тема одиночества, тесно связанная с темой «несбывшегося», роднит двух великих художников — Чехова и Рахманинова.

Композитора и писателя роднит пристальное внимание к душе человека, его чувствам, глубокий психологизм. Большинство самых разных романсов Рахманинова духовно связывает с сочинениями Чехова то, что в них раскрывается психологическое состояние человека как лирический процесс. Чувства и мысли лирического героя преломляются как нечто сокровенно индивидуальное, ведётся ли речь о нём самом («Отрывок из Мюссе», «Сон») или о близком существе («Вчера мы встретились»), об окружающей действительности («Пора!», «Христос воскрес») или о природе, которая находит отклик в душе человека («Ночь печальна», «Сирень», «Островок»). Поэтому порой бывает трудно провести грань между лирическими и драматическими произведениями этого жанра у композитора. Лирика пропитывает практически все романсы, по сути, они все лиричны. Лирика

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1958. С. 104.

характерна не только для ранних драматических вокальных произведений. Теплота и непосредственность эмоциональных высказываний Рахманинова в его зрелых драматических романсах в большой степени связана с их внутренней лиричностью.

Подчеркнём, что именно в сфере лирической зарисовки, полной внутренней трагедийности, Рахманинов оказывается художником, наиболее близким Чехову. В этом плане показателен и романс «Вчера мы встретились». Он не только созвучен чеховскому рассказу «На пути», но и написан в чеховской манере. Сдержанное, подёрнутое лёгкой дымкой недосказанности произведение раскрывает тему неудовлетворённости, трагедию повседневности русского интеллигента, не знающего пути к лучшему⁴.

ЛИТЕРАТУРА

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1958.

Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3 т. М.: Сов. композитор, 1978–1980.

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.



⁴ Более подробные сопоставления поэтики Чехова и Рахманинова см. в нашей предыдущей статье в серии Скафтымовских выпусков: *Скафтымова Л.А. А. П. Чехов и С.В. Рахманинов: к проблеме подтекста // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 156–161.*

ВРЕМЯ КАК «ПРИСУТСТВИЕ» В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. Статья посвящена философии времени в ранней драматургии Чехова. В универсальной ситуации «присутствия» выделяются «прежде» и «теперь». У Платонова, Иванова, Войницкого «прежде» был смысл в личной экзистенции, а «теперь» он утрачен. В «пограничной ситуации» любовь оказывается иллюзией. Герои выходят из «своего времени» и погибают, так как не могут понять себя в существовании. Уже в ранней драматургии акцент делается не на идеологических, бытовых или любовных конфликтах, а на экзистенциальных.

Ключевые слова: Чехов, драматургия, время, присутствие, прежде, теперь, пограничная ситуация.

SOBENNIKOV, A. S.

THE TIME AS “PRESENCE” IN THE EARLY DRAMA OF A. P. CHEKHOV

Abstract. The article is devoted to the philosophy of time in Chekhov's early dramaturgy. “Before” and “now” are distinguished in the universal situation of “presence”. Platonov, Ivanov, Voinitsky had “before” as a meaning in personal existence, being absolutely lost “now.” In the “borderline situation” love happened to become an illusion. The heroes come out of “their time” and die, because they cannot understand themselves in being. In the early dramaturgy already the emphasis is on the existential conflicts, not on ideological, domestic or love ones.

Keywords: Chekhov, drama, time, presence, before, now, borderline situation.

В работах о драматургии Чехова давно отмечена важность мотива времени. Однако акцент делался на историческом времени и бытовом времени. «Время в поэтике Чехова и в чеховской философии жизни связано с историческим временем, когда были написаны его произведения. В этой концепции времени отразилась определённая эпоха русской жизни — период тягостного безвременья и период канунов, ожидания благотворных общественных перемен», — писал, например, Б. И. Зингерман¹.

Однако философская содержательность этого мотива, его эволюция нуждаются в уточнении. И нам бы хотелось из «мотива времени»

¹ Зингерман Борис. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. С. 22.

выделить *присутствие*. М. Хайдеггер называл присутствие «способом бытия человека»². В экзистенциальном времени *присутствия* есть *прежде* и *теперь*. В ранней драматургии *прежде* и *теперь* представлены двояко: в общественно-политическом ключе и в плане личной экзистенции. В «Безотцовщине» возникает тургеневская тема «отцов и детей». Отец Платонова был «честным человеком», настоял в земском суде на оправдании «одного бедняцкого и пьяного казённого землемера». У Чехова крестьяне были на стороне обвинения, так как судили землемера «за лихоимство». А присяжные заседатели дворяне — на стороне землемера. И Платонов считает своего отца «безалаберным и пустым человеком». Книжный стереотип притеснений «маленького человека» «значительными лицами» поверяется жизнью.

Глагольев говорил про «своё» время: «У нас были и друзья... Дружба в наше время не была так наивна и так ненужна» (XI, 12). Войницев отвечает ему *зевая*. Платонов *прежде* «падшим хорошие слова говорил», а *теперь* он «развращает» (XI, 177). Как видим, общественно-политическое *прежде* окрашено в тона авторской иронии.

Платонова характеризуют как «героя времени»: «Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределённости... Это герой лучшего, ещё, к сожалению, ненаписанного, современного романа», — говорит Глагольев (XI, 16). Представитель «отцов» имеет в виду идейно-политическую неопределённость. *Прежде* её не было, а *теперь* она есть.

В «Безотцовщине» время *присутствия* маркировано также литературной традицией, которая воспринимается главным героем как отжившая. В любовной линии обратим внимание на Платонова и Софью. Во времена студенчества у них была идейная общность. Именно тогда Платонов шёл за Некрасовым и выкупал «падших» у их хозяек. Но Платонов *теперь* изменился, а Софья Егоровна нет, она осталась во времени, которое было *прежде*. И её мечты о новой, идейной жизни с Платоновым, как показывает автор, не имеют оснований.

Реминисценции из Грибоедова, Тургенева, Некрасова служат целям идентификации или самоидентификации. Иван Иванович Трилецкий говорит: «Теперь Мамону служу, а в молодости богу не молился. Базаристей меня и человека не было... Материя! Штофунд крафт!» (XI, 59). «Отцы и дети» Тургенева, «Материя и сила» материалиста Бюхнера — ещё один штрих *прежде*. *Теперь* — это Бугров, Венгеровичи, шахты, векселя, имение, заложенное в банке. Но в центре у молодого автора не имущественные отношения,

² Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. С. 11.

а любовные коллизии, в которых раскрываются особенности женской и мужской психологии. Так, учёные занятия Грековой — не только дань моде, которая была *прежде*, но и результат женской невостробованности *теперь*.

В первом драматическом опыте Чехова время *присутствия* не акцентировано экзистенциально, оно растворяется в бытовом времени и в историческом времени. И уже в первой пьесе можно заметить, что у Чехова нет тургеневской романтизации прошлого. Так, в эпилогах повестей и романов Тургенева фабульное время настоящего предстаёт в дымке воспоминаний как прошлое, как милое *прежде*. У Чехова *здесь-и-теперь-бытие* значимо как наличное бытие, а *прежде-бытие* ценности не имеет. Но это в авторском взгляде на вещи, конечно. Ибо в ранней драматургии Чехов пытается найти выход из пределов современности. Однако выход из «своего времени» — это пограничная ситуация. Платонов выходит из своего времени и погибает.

Комедия «Иванов» начинается с бытовых сценок, в бытовом времени присутствия *здесь-и-сейчас* обнаруживается не общественно-политическое *прежде*, не утрата идеалов, как в «Безотцовщине», а психологическое, человеческое *теперь*. Герой женился на еврейке не потому, что это было передовым и модным, а как женятся обычно молодые люди «по страстной любви».

И в а н о в. Вся суть в том, милый доктор, (*мнётся*) что... короче говоря, женился я по страстной любви и клялся любить вечно, но прошло пять лет, она всё ещё любит меня, а я... (*Разводит руками.*) Вот вы говорите мне, что она скоро умрёт, а я не чувствую ни любви, ни жалости, а какую-то пустоту, утомление... Если со стороны поглядеть на меня, то это, вероятно, ужасно, сам же я не понимаю, что делается с моей душой... (XI, 226).

В основе образа Платонова лежал архетип Дон-Жуана, в основе образа Иванова лежит другой культурный архетип — Гамлет³. Сложность человека, несводимость его к стереотипу, усреднённости, к «истолкованности» — вот что интересовало молодого автора. Иванов говорит доктору Львову: «Человек такая немудрёная, простая машинка... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колёс, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг об друге по первому

³ О связях прозы и драматургии Чехова с драматургией Шекспира см.: *Чехов и Шекспир*. По мат-лам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. «Чеховские чтения в Ялте»: Кол. мон. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. 415 с. О соотношении Иванова с Гамлетом см.: *Артемьева Л.С.* «Иванов» А.П. Чехова: Гамлет русский и Гамлет шекспировский // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2012. Сер. Филология. №5 (3). С. 7–13.

впечатлению или по двум-трём внешним признакам» (XI, 265). Пять лет в пьесе Чехова — это время экзистенциального кризиса⁴. У героя *прежде* был смысл жизни, а *теперь* он его утратил.

Уже в первых пьесах Чехов уходит от однозначных характеристик не только главного героя, но и второстепенных персонажей. Граф Шабельский говорит: «Кто я? Что я? Был богат, свободен, немножко счастлив, а теперь... Нахлебник, приживалка, обезличенный шут» (XI, 227–228). Граф прожил своё состояние *прежде*, но в его личной экзистенции *теперь* есть нечто ценное — память об умершей жене: «По целым дням сидел бы на жениной могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена...» (XI, 228). Чехов писал старшему брату: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал» (II II, 138).

Разрыв с театральной традицией в «Иванове», как правило, усматривают в новой характерологии и в новом типе конфликта (конфликт с жизнью). Однако подлинная новизна заключалась в философии и структуре времени. «Чехов словно не видит возможности резко обозначить границу между тем, “что было и есть”, и тем, “что будет”, не видел в реальной жизни силы, способной изменить устоявшийся порядок вещей. Есть причины для протеста, но неясен исход его. Всюду господствует атмосфера непреодолимой повторяемости жизни», — заметил исследователь⁵. Время у Чехова не лишено исторических примет «современности», но «повторяемость жизни» — это экзистенция, восходящая к «Екклесиасту»: «что было, то и будет» (Екклесиаст, 1–9).

У каждого персонажа своё видение жизни и своя «правда». Так, Анна Петровна говорит: «Почему на любовь не отвечают любовью? Почему за правду платят ложью?» (XI, 232). Но когда доктор Львов спрашивает её: «Зачем вы здесь? Что общего у вас с этим холодным,

⁴ А. П. Скафтымов скажет об этом так: «Для Чехова Иванов не является морально порочным, он жизненно негоден (“болен”)». См.: Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 439. Б. И. Зингерман заметил: «Когда Иванов перестал понимать, для чего живёт, тогда всё для него стало пустяками, трин-травой». См.: Зингерман Борис. Театр Чехова и его мировое значение. С. 228. О близости чеховской картины мира философии экзистенциализма см.: Стивак Р. С. Экзистенциальные «сумерки» художественного мира А. П. Чехова // Стивак Р. С. Небесный и земной космос русской литературы конца XIX — начала XX века. Знаки и смыслы. СПб.: Нестор-История, 2020. С. 319–335. Первая публикация: Стивак Р. С. Чехов и экзистенциализм // Философия Чехова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2008. С. 193–209.

⁵ Почекутова Ю. А. Пьеса «Иванов» как прообраз будущих произведений Чехова-драматурга // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2011. Сер. Филология. №6 (2). С. 550.

бездушным — но оставим вашего мужа!.. что у вас общего с этой пустой, пошлой средой?» — она смеётся: «Вот точно так же и он когда-то говорил... Точь-в-точь...» (XI, 232–233). По её словам: «Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... какая прелесть!» (XI, 233). Так говорил *прежде* Иванов, а *теперь* говорит молодой врач Львов. Получается, что *речь* здесь — порождение времени-возраста, а не времени — социальной среды и моральных императивов.

В речи других персонажей доминирует «нынешнее время», т. е. современность: «...куда ни сунься с капиталом, везде невыгодно» (Дудкин). Гости на именинах погружены автором в бытовое время, с его повторяемостью, неотличимостью: «сегодня, как и вчера». В доме молодая девушка, её надо выдать замуж, речь заходит о женихах. Авдотья Назаровна говорит: «Только ведь где их найдёшь нынче, женихов-то? Вон они наши женихи сидят, нахохлились, словно петухи мокрые» (XI, 238). Её поддерживает Лебедев: «Нынешняя молодёжь, не в обиду будь сказано, какая-то, господь с ней, кислая, переваренная... Ни поплясать, ни поговорить, ни выпить толком...» (XI, 238).

Получается, по словам героев, что *прежде* молодёжь была иная, чем *теперь*. Но подобные оценки у Чехова — проявление времени-возраста, в списке действующих лиц об Авдотье Назаровне сказано: *старуха с неопределённой профессией*, да и Лебедев уже не молод. Если у Тургенева отцы и дети различались социально и идеологически, и дети представляли современность, то у Чехова этого нет. Не случайно в характеристике Лебедева есть деталь, которая была и в молодости, и в «нынешнее время»: он любит выпить. «Друг молодости» Шабельский говорит ему: «От тебя, как из винного погреба» (XI, 243).

Между первыми тремя действиями и четвёртым проходит год. В этот год умерла жена Иванова, герой собрался сыграть свадьбу с Сашей Лебедевой. Окружающие видят в этом расчёт: Иванову нужно приданое. Автору же важно показать, что все точки зрения на героя не соответствуют действительности, они иллюзорны. В Иванове окружающие видят то, что хотят видеть в силу воспитания, собственного жизненного опыта, прочитанных книг, гендерных стереотипов.

Точка зрения героя на самого себя тоже иллюзорна во времени жизни. *Прежде* — это была общественная и культурная деятельность, Сарра полюбила своё представление об умном и передовом мужчине. *Теперь* Иванов болен, он утомлён, на языке современной Чехову медицины он — «психопат». Но после признания Саши в любви в конце второго действия Иванов «закатывается счастливым

смехом): «Это что же такое? Это значит начинать жизнь сначала? Шурочка, да? Счастье моё... (*Берет её за талию и привлекает к себе.*) Моя молодость, моя свежесть...» (XI, 252). Однако из психопатологического состояния *теперь* вернуться в эмоционально-счастливого *прежде* невозможно.

У Чехова Саша любит не Иванова, а своё книжное представление о герое времени. «Два типа женщин, одна из которых может любить только сильного героя, а вторая, напротив, только слабого, объединены в пьесе скрытой общностью. Каждая видит не настоящего — меняющегося и противоречивого — Иванова, а своё одностороннее о нём представление», — заметил В.Б. Катаев⁶. В том, что муж охладил к жене, у Чехова никто не виноват. Виновато время, но не как история (современность), а как экзистенция. В четвёртом действии Иванов признаётся Саше: «Я стар, уже отжил своё, заржавел... энергия жизни утрачена навсегда» (XI, 278). Автор фиксирует в герое новое для сцены качество — не идеалы утрачены героем, а «энергия жизни». И одиночество его носит не социальный, а экзистенциальный характер. В Боркине, в Косых, в Саше есть энергия молодости. В *присутствии*, в *здесь-бытии* они ещё не переступили ту черту, которую (каждый по-своему) переступили Шабельский, Лебедев, Иванов.

Один из главных мотивов пьесы — непонимание. В феноменологическом аспекте пониманию предшествует истолкование. Окружающие пытаются «истолковать» Иванова. М. Хайдеггер писал: «В толках или молве истолкование коснеет, превращаясь в истолкованность»⁷. Целое героя у Чехова — это не только его поступки, самооценки, но и его «истолкованность». Драма героя — в отсутствии понимания. «Истолкованность» вместо понимания становится в произведениях писателя важнейшей чертой пограничной ситуации. Мы её найдём и в «Лешем», и в «Дяде Ване», и в «Скучной истории», и в «Моей жизни», и во многих других произведениях Чехова.

Экзистенциальное одиночество героя абсолютно, оно не может быть отменено публичностью. «Публичность незримо и упрямо регламентирует запросы и потребности *бытия-друг-с-другом* в мире», — заметил М. Хайдеггер⁸. Публичность свадьбы, оскорбление доктора Львова не отменяют одиночества героя. И смерть Иванова в финале — единственный выход из экзистенциальной ситуации отчуждения.

⁶ Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 136.

⁷ Хайдеггер М. Понятие времени. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2021. С. 49.

⁸ Там же. С. 48.

Перерабатывая пьесу в четырёх редакциях, Чехов «разъяснял» героя и пьесу для зрителей. Он дал Иванову монолог, внезапную смерть героя (очевидно, инфаркт) заменил самоубийством, но время *присутствия* не изменилось. Предсмертная фраза — «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!» — ещё одна иллюзия. И в комедии «Иванов», и в драме «Иванов» время необратимо. И как говорил философ, «время человеческого определения... есть в самой своей основе *величина изменения*»⁹. И болезнь («психопатия») неизлечима, потому что она — экзистенциал.

Комедия «Леший» начинается с бытовой сцены именин, с изменности времени *присутствия*: по словам Войницкого, «старая галка тапан всё ещё лепечет про женскую эмансипацию», сам он «много говорит», Серебряков «по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет», Соня «по-прежнему читает умные книжки и пишет очень умный дневник» (XII, 129). Соня скажет об Орловском: «Лицо по-прежнему добренькое, сантиментальное, сладенькое...» (XII, 134). У Фёдора Ивановича «на счёт “уймитесь, волнения страсти” — всё обстоит по-прежнему» (XII, 137). *Присутствию* здесь присуща монотонность существования в бытии. Более того, поколенческое *прежде* и *теперь* нивелируются, Орловский говорит о себе и о сыне: «Ведь и я таким был. Точь-в-точь таким» (XII, 138). Но *прежде, теперь* могут таиться и в духовной ситуации времени. Марья Васильевна получила письмо и брошюру из Харькова.

М а р ь я В а с и л ь е в н а. Интересно, но как-то странно. Опровергает то, что семь лет тому назад сам же защищал. Это очень, очень типично для нашего времени. Никогда с такой лёгкостью не изменяли своим убеждениям, как теперь. Это ужасно! (XII, 141).

Войницкий говорит матери:

В о й н и ц к и й. О да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло. Позвольте мне встать. Я был светлой личностью... Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманить свои глаза всякими отвлечённостями и схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, — и думал, что делаю хорошо... А теперь, если б вы знали, каким большим дураком я кажусь себе за то, что глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя старость (XII, 141–142).

⁹ Трубников Н. Н. Время человеческого бытия. М.: Наука, 1987. С. 7.

Прежде и теперь здесь — это личная экзистенция героя. Как и в случае Платонова или в случае Иванова, Войницкий оказался в ситуации утраты прежнего смысла жизни. Теперь смысл жизни для него — любовь к Елене Андреевне. Он говорит ей: «Прошло-го нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и любовь: куда мне их де-вать, что мне из них делать? Чувство моё гибнет даром, как луч солн-ца, попавший в яму, и сам я гибну...» (XII, 151).

В ранней драматургии Чехова зарождается и проходит путь ста-новления важнейший эстетический принцип художественного мира писателя — деидеологизация. Смысл жизни не стоит искать в иде-ологии, идеология преходяща. Соня говорит Хрущову: «Главное, что вы сами копаете торф, сажаете лес... как-то странно. Одним сло-вом, вы народник...» (XII, 156). Хрущов возражает: «Если б вы знали, как здесь у вас тяжело и душно! Среда, где к каждому человеку подхо-дят боком, смотрят на него искоса и ищут в нём народника, психопата, фразёра — всё, что угодно, но только не человека» (XII, 157).

Один из первых русских экзистенциалистов Лев Шестов заме-тил: «И всё-таки, какую нескрываемую безгливость проявляет он к принятым идеям и мировоззрениям»¹⁰. Для Чехова (в прозе и дра-матургии) человек интересен в его личной экзистенции. В любое историческое время есть «страх оказаться несовременным. Всё вни-мание направлено на то, чтобы не отстать: будто действительность сама по себе идёт своим шагом и надо стараться идти в ногу с ней. Высшее требование — делать то, “чего требует время”»¹¹.

Главным героям этот страх не свойствен, или они его преодолева-ют (Платонов, Иванов, Войницкий, Астров). Время *присутствия* — это время общее. В бытовом общении персонажи могут ссориться, подтрунивать друг над другом, но во времени *присутствия* они все в бытии, они нераздельны. «На основе этого *совместного бы-тия-в-мире* мир есть всегда уже тот, который я делю с другими. Мир присутствия есть *совместный мир*», — писал М. Хайдеггер¹². В «Лешем» Чехов предпринял попытку совместить два экзистенци-ала: смерти и любви. В конце третьего действия Войницкий стреля-ется, а в конце четвёртого действия происходят объяснения в любви Хрущова и Сони, Фёдора Ивановича и Юли.

Таким образом, в ранней драматургии Чехова в историческом и бытовом времени выделяется экзистенциал — утрата смысла

¹⁰ Шестов Л. Начала и концы. СПб.: Типогр. М.М. Стасюлевича, 1908. С. 33.

¹¹ Ясперс К. Духовная ситуация времени. М.: АСТ, 2013. С. 37–38.

¹² Хайдеггер М. Бытие и время. С. 118.

жизни. Поэтому большое значение приобретают временные маркеры *прежде* и *теперь*. *Прежде* включает идеологию, общественную деятельность, активную гражданскую позицию, служение ближнему; *теперь* — апатию, деидеологизацию, психопатологию. Но в *теперь* реализуется потенциал свободной личности, и смерть героя — знак этой внутренней свободы.

ЛИТЕРАТУРА

Артемуева Л. С. «Иванов» А. П. Чехова: Гамлет русский и Гамлет шекспировский // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2012. Сер. Филология. № 5 (3). С. 7–13.

Зингерман Борис. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 262 с.

Почекутова Ю. А. Пьеса «Иванов» как прообраз будущих произведений Чехова-драматурга // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2011. Сер. Филология. № 6 (2). С. 549–552.

Скафтымов А. П. Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 436–457.

Спивак Р. С. Экзистенциальные «сумерки» художественного мира А. П. Чехова // *Спивак Р. С.* Небесный и земной космос русской литературы конца XIX — начала XX века. Знаки и смыслы. СПб.: Нестор-История, 2020. С. 319–335.

Трубников Н. Н. Время человеческого бытия. М.: Наука, 1987. 255 с.

Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. 451 с.

Хайдеггер М. Понятие времени. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2021. 199 с.

Чехов и Шекспир. По мат-лам XXXVI-й междунар. науч.-практ. конф. «Чеховские чтения в Ялте»: Кол. моногр. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. 415 с.

Шестов Л. Начала и концы. СПб.: Типогр. М. М. Стасюлевича, 1908. 197 с.

Ясперс К. Духовная ситуация времени. М.: АСТ, 2013. 283 с.



РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «НЕБО» В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. Статья посвящена исследованию индивидуально-авторского концепта «небо» в драматургии А. П. Чехова (на материале Национального корпуса русского языка). Для анализа применяется послойный лингвоконцептуальный метод, разработанный И. А. Тарасовой. Описание индивидуально-авторского концепта «небо» базируется на выделении слов, составляющих его: предметного, понятийного, образного, ассоциативного, символического, ценностно-оценочного. Наиболее важным является символический слой. Практическая значимость статьи заключается в возможности применения её результатов при изучении когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, драматургии Чехова.

Ключевые слова: концепт, вербализация (репрезентация, объективация) концепта, индивидуально-авторский концепт «небо», художественная концептосфера, драматургия А. П. Чехова.

OSIPOVA, T. A.

REPRESENTATION OF THE “SKY” CONCEPT IN CHEKHOV’S DRAMATURGY

Abstract. The article is devoted to the study of the individual-author’s concept “sky” in the dramaturgy of A. P. Chekhov (based on the material of the National Corpus of the Russian language). The layer-by-layer linguo-conceptual method developed by I. A. Tarasova is used for the analysis. The most important is the symbolic layer. The practical significance of the article lies in the possibility of applying its results in the study of cognitive linguistics, cultural linguistics, Chekhov’s dramaturgy.

Keywords: concept, representation of the concept, individual author’s concept “sky”, artistic conceptual sphere, Chekhov’s dramaturgy.

Существуют различные походы к пониманию содержания концепта «небо». В. И. Карасик пишет: «Основной единицей лингвокультурологии является культурный концепт — многомерное смысловое образование, в котором выделяются ценностная, образная и понятийная стороны»¹. И. А. Тарасова считает, что «индивидуальные художественные концепты представляют собой многослойные образования. В их составе выделяются чувственный (предметный), понятийный, образный, ассоциативный, символиче-

¹ Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. С. 132.

ский и ценностно-оценочные компоненты»². Концепт «небо» в драматургии А. П. Чехова мы исследуем методом послойного анализа, разработанного И. А. Тарасовой. Наше исследование выполнено на материале Национального корпуса русского языка. Лексемы, представляющие данный концепт, весьма частотны: слово *небо* в его разных формах имеет 295 вхождений, *небесный* — 82 вхождения. В драматургических произведениях отмечено 84 контекста со словом *небо* и 18 — с лексемой *небесный*³. Как видно, концепт «небо» важен для Чехова-драматурга.

Концепт «небо» входит в группу природных концептов, у которых ярко выражен предметный (чувственный) слой. Небо в пьесах Чехова характеризуется разнообразными цветовыми и пространственными эпитетами, передающими его зрительное восприятие. Вид неба гармонирует с настроением персонажей и находится в одном ключе с общим состоянием окружающей среды, природы. Это состояние может быть как позитивным, так и негативным, соответственно распределяются эпитеты, описывающие небо.

Частотно общезыковое словосочетание *голубое небо*: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, **голубое небо**...» («Вишнёвый сад»).

Позитивную окраску имеет сочетание неба с эпитетом *широкое*: «Всё равно куда... лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешёвенькой жизни, превратившей меня в старого, жалкого дурака, старого, жалкого идиота, бежать от этой глупой, мелкой, злой, злой, злой скряги, от моей жены, которая мучила меня тридцать три года, бежать от музыки, от кухни, от жениных денег, от всех этих пустяков и пошлостей... и остановиться где-нибудь далеко-далеко в поле и стоять деревом, столбом, огородным пугалом, под **широким небом**, и глядеть всю ночь, как над тобой стоит тихий, ясный месяц, и забыть, забыть...» («О вреде табака»).

Приведённые эпитеты могут сочетаться, что отражает позитивный настрой персонажа: «Точно я на парусах, надо мной **широкое голубое небо** и носятся большие белые птицы» («Три сестры»).

Нина Заречная видит *красное небо*, когда едет в усадьбу Сорина. Отец и мачеха не пускают её туда, ей тревожно, глаза у неё заплаканы, ей тяжело дышать: «**Красное небо**, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала» («Чайка»). Зарево на небе как отражение

² Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2004. С. 13.

³ Национальный корпус русского языка. URL: <http://search.ruscorpora.ru> (дата обращения: 05.10.2021).

лесного пожара соотносится с внутренним состоянием героев: «Ой-ой-ой! Поглядите **на небо!** Какое зарево!» («Леший»).

Старый актёр Светловидов читает монолог из «Короля Лира» Шекспира о грозе, *чёрное небо* отражает драматизм ситуации: «Понимаешь, **чёрное небо**, дождь, гром — rrrr!.. молния — жжж!.. полосует всё небо, а тут...» («Лебединая песня (Калхас)»). Как отметила Г. Л. Королькова, у Чехова «заметна приверженность... к воссозданию природных катаклизмов и связанных с ними особых, отклоняющихся от нормы, взволнованных, необычных настроений и чувств персонажей, выражающихся в особом строе их речи (воробьиная ночь, гроза в “Лешем” и “Дядя Ване”, пожар в “Лешем” и “Трёх сёстрах”). В этом можно усмотреть шекспировскую традицию. Внимание Чехова к сцене бури в “Короле Лире” лишний раз подчёркивается включением фрагмента этой сцены в драматический этюд “Лебединая песня (Калхас)”»⁴. Слово *небо* употребляется в составе сравнения в следующем контексте, который передает ситуацию бури: «Темень, **словно кто дёгтем небо вымазал**. Носа не видать. А дождь в рожу бьёт, что твоя пурга...» («На большой дороге»).

Зрительное восприятие неба включает его характеристику в совокупности с другими природными объектами — звёздами, луной (месяцем), облаками, тучами, с большими белыми птицами. *Звёздное небо* обычно имеет позитивную коннотацию: «Чистый воздух, прохлада, **звёздное небо** и луна!» («Безотцовщина»).

К предметному слою концепта относится слуховое восприятие неба: «Вдруг раздаётся отдалённый звук, **точно с неба**, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» («Вишнёвый сад»). Общий печальный настрой сцены поддерживается звуком, доносящимся будто с неба, то есть знаком судьбы. Визуальные черты предметного слоя концепта «небо» у Чехова дополняются специфическим слуховым признаком.

Понятийный слой ментального образования «небо» в русском национальном сознании включает когнитивные признаки «видимая над землёй атмосфера», «пространство в виде свода голубого (синего) цвета», «обитель Бога (богов)». Эти типические черты понятийного слоя концепта представлены в драматургии Чехова, например: «Всю зиму спал и шесть месяцев не видел **неба**» («Безотцовщина»); «Да будет воля Твоя, яко на **небеси** и на земли» («Татьяна Репина»);

⁴ Королькова Г.Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской: Дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2004. 221 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/chehovskaja-dramaturgicheskaja-sistema-i-dramaturgicheskoe-tvorchestvo-l-s-petrushevskoj.html> (дата обращения: 02.10.2021).

«Соня! **Творец небесный**, как она изменилась!» («Безотцовщина»). Употребляются устойчивые сочетания *болтаться между небом и землёй, хватать звёзды с неба*: «Мне уж тридцать пять лет, а у меня никакого звания, кроме как поручик сербской службы и унтер-офицер русского запаса. **Болтаюсь между небом и землёй...**» («Леший»); «Виртуоз... каждый день рождает по тысяче проектов, **хватает с неба звёзды**, но всё не в пользу...» («Иванов»). Когнитивный признак «всё видимое над Землёй пространство» акцентируется в следующем контексте: «Мой дом там, где пол земля, **потолок небо**, а стены и крыша неизвестно в каком месте...» («Безотцовщина»).

Образный слой концепта «небо» представлен метафорой «небо — высшая карающая сила»: «**Гром небесный**, / Всё потрясающий, разбей природу всю, / Расплюсни разом толстый шар земли / И разбросай по ветру семена, / Родящие людей неблагодарных!» («Лебединая песня (Калхас)»). Эта метафора является общезыковой.

В содержании концепта «небо» выделяется символический слой, специфический для творчества А.П. Чехова. В его пьесах небо выступает как символ счастья, райской жизни, светлого будущего, которого жаждут персонажи, стремясь вырваться из тяжёлых условий жизни, из тягостных отношений. Выражение *небо в алмазах* стало крылатым: «Мы услышим ангелов, мы увидим всё **небо в алмазах**, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихую, нежною, сладкою, как ласка» («Дядя Ваня»). Как отмечается в «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» В.В. Серова, эта фраза — «символ недостижимой гармонии, умиротворения, счастья, исполнения желаний»⁵. Небо — символ чистых отношений между людьми, где нет лжи: «Посмотрите-ка на небо! Да... Здесь хорошо, покойно, здесь одни только деревья...» («Безотцовщина»); «В этукую ночь, при таком небе... и лгать?» («Безотцовщина»). Как указывал А.П. Скафтымов, в драматургии Чехова «всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни»⁶.

Согласно данным «Русского ассоциативного тезауруса», ассоциативный слой ментальной сущности «небо» в русском национальном сознании чаще всего включает следующие ассоциации: голубое (201), синее (36), земля (27), солнце (14), чистое (14), облака (13)

⁵ Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-пресс, 2005. С. 390.

⁶ Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 357.

и другие⁷. В пьесах А.П. Чехова наблюдаются указанные ассоциации, соотносящиеся с ядерным образом неба; они дополняются также специфическими представлениями. К авторским ассоциациям мы отнесём чёрное небо, красное небо, небо — печаль, а также ассоциацию *небо* — *движение*: «Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы» («Три сестры»); ассоциацию *небо* — *человек*: «Его первая жена, моя сестра, прекрасное, кроткое создание, чистая, как вот это голубое небо...» («Дядя Ваня»); ассоциацию с садом и цветами: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...» («Вишнёвый сад»). Г.Х. Терехова отмечает, что сад в творчестве Чехова — это топос, куда автор выводит героев постоянно, это место не второстепенного значения⁸. Можно констатировать, что ментальные образования «небо» и «сад» пересекаются.

Ценностно-оценочный слой ментального образования «небо» в русской национальной концептосфере представлен положительной оценкой неба как Божьего царства, места для счастливого бытия. В драматургии А.П. Чехова присутствует эта позитивная оценочность концепта «небо», усиленная тоской по счастливой будущей жизни. Персонажам хочется уйти, убежать из своей жизни в лучшую, светлую, небесную жизнь, забыть то, что есть и что было: «...лишь бы бежать от этой дрянной, пошлой, дешёвенькой жизни... и стоять деревом, столбом, огородным пугалом, под широким небом... и забыть, забыть...» («О вреде табака»). Концепт «небо» пересекается с концептом «свобода». Как указывает Г.Х. Терехова, концепт «свобода» весьма важен для художественной концептосферы Чехова. Свобода — это прежде всего ощущение счастья и полноценности жизни⁹.

Таким образом, послыйный анализ индивидуально-авторского концепта «небо» в концептосфере драматургии А.П. Чехова показывает, что когнитивная выделенность разных его слоёв различается. Наиболее важным является символический слой. В целом концепт включает как типические, так и специфические компоненты. Яркие специфические компоненты содержания концепта «небо» присутствуют в предметном, ассоциативном и символическом слоях.

⁷ Черкасова Г.А. Русский ассоциативный тезаурус: компьютерная версия. URL: <http://thesaurus.ru/dict/> (дата обращения: 11.10.2021).

⁸ Терехова Г.Х. Концепт «Сад» // Концептосфера А.П. Чехова: сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 105.

⁹ Терехова Г.Х. Концепт «Свобода» // Концептосфера А.П. Чехова: сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 283.

ЛИТЕРАТУРА

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

Королькова Г.Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской : дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2004. 221 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/chehovskaja-dramaturgicheskaja-sistema-i-dramaturgicheskoe-tvorchestvo-l-s-petrushevskoj.html> (дата обращения: 02.10.2021).

Национальный корпус русского языка. URL: <http://search.ruscorpora.ru> (дата обращения: 05.10.2021).

Серов В.В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-пресс, 2005. 852 с.

Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.

Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2004. 48 с.

Терехова Г.Х. Концепт «Сад» // Концептосфера А.П. Чехова: сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 105–122.

Терехова Г.Х. Концепт «Свобода» // Концептосфера А.П. Чехова: сб. ст. Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. С. 283–299.

Черкасова Г.А. Русский ассоциативный тезаурус: компьютерная версия. URL: <http://thesaurus.ru/dict/> (дата обращения: 11.10.2021).



ОНОМАСТИКОН ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА
«ТАТЬЯНА РЕПИНА»

Аннотация. Пьеса А. П. Чехова является полемическим продолжением пьесы А. С. Суворина, что обусловило появление в чеховской пьесе суворинских персонажей. Некоторые из имён являются прецедентными и связаны с русской историей. В статье даётся возможное объяснение происхождения имени и фамилии заглавного персонажа. Ономастикон пьесы включает и именованья других персонажей. Сопоставление унаследованных от Суворина и вновь введённых имён позволяет говорить об особенностях чеховского способа номинации.

Ключевые слова: А. П. Чехов, А. С. Суворин, «Татьяна Репина», ономастикон, номинации персонажей.

SPACHIL, O. V.

ONOMASTICON OF A. P. CHEKHOV'S *TATYANA REPINA*

Abstract. The play by A. P. Chekhov is a polemical continuation of the play by A. S. Suvorin, which led to the appearance of Suvorin's characters in Chekhov's play. Some of the names are precedent and associated with Russian history. The paper gives a possible explanation of the origin of the name and surname of the title character. The onomasticon of the play also includes names of other characters. A comparison of the names inherited from Suvorin and the newly introduced ones allows to speak about the features of Chekhov's nomination method.

Keywords: A. P. Chekhov, A. S. Suvorin, *Tatyana Repina*, onomasticon, character nominations.

«Татьяна Репина» А. П. Чехова написана в начале марта 1889 года и явилась откликом на одноимённую пьесу А. С. Суворина. Пьесу Чехова можно рассматривать как полемическое продолжение пьесы Суворина, и здесь Чехов провозглашает собственные принципы построения драматического произведения, отказываясь от какого-либо подражания мэтру. Спор с Сувориным идёт на уровне языка драматического сочинения. Прежде всего — отказ от патетики, одноглосья и пафосности. На первый план вынесено обычное венчание, болтовня гостей, но через бытовое раскрывается нечто бытийное и философское. Подход Чехова делает возможным имманентное рассмотрение его пьесы, что приводит к полной переакцентуации смыслов и меняет её семантику. И всё-таки, как бы мы ни рассматривали пьесу, имена многих действующих лиц полностью заимствованы из произведений Суворина, с которым пьеса Чехова связана

сюжетно. В ономастикон чеховской пьесы переходят имена Татьяны Репиной, Олениной, Кокошкиных, Зоненштейна, Матвеева, Котельникова, Волгина и Патронникова. Рассмотрим подробно, что стоит за выбором имён персонажей в пьесе Суворина.

В 1886 году А. С. Суворин (1834–1912), к тому времени уже известный писатель, журналист, издатель и театральный критик, закончил написание пьесы под названием «Охота на женщин». Название, на котором первоначально остановился драматург, не было одобрено драматической цензурой и было заменено на «Женщины и мужчины», а впоследствии на «Татьяна Репина». В основу пьесы легла трагическая смерть Евлалии Кадминой.

В предисловии к четвёртому, исправленному изданию 1911 года Суворин писал: «В 1886 году “Татьяна Репина” предполагалась к постановке на Александринском театре и роли были розданы, но по обстоятельствам чисто личным, вполне от меня зависевшим, я взял пьесу обратно. Ко времени её постановки на Александринском театре в 1888 году я её значительно переработал, несколько явлений написал заново, вставил новые лица, одним словом, почти не осталось ни одной страницы в том виде, в каком она была напечатана в 1886 году. Издавая третье издание в 1899 году, я снова пересмотрел пьесу довольно тщательно и внёс в неё некоторые поправки. Есть мелкие поправки и в этом четвёртом издании»¹.

В дневнике Суворина встречаем упоминания о пьесе, начиная с 1886 года и далее об успешных постановках за рубежом: «Моя пьеса “Татьяна Репина” поставлена в Праге 11 марта (*по новому стилю*) 1898, с огромным успехом, как пишет мне переводчик, Прусик, и директор театра Шуберт. Мне присланы вырезки из немецких и чешских газет, выходящих в Праге»². «Телеграмма из Берлина об успехе Савиной в “Татьяне Репиной” и об успехе самой пьесы»³.

В 1887 году семью А. С. Суворина постигло горе — самоубийство его старшего сына Владимира. Личная трагедия на некоторое время выбила драматурга из привычной колеи, и к вопросу о постановке «Татьяны Репиной» в России Суворин вернулся только в 1888 году.

11 декабря 1888 года в Петербурге в Александринском театре состоялся премьерный показ пьесы А. С. Суворина «Татьяна Репина».

¹ Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. 4-е изд., испр. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1911.

² Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; Подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газ., 2000. С. 312–313.

³ Там же. С. 324.

Фабула и сюжет этого драматургического произведения полностью концентрировались на судьбе чрезвычайно талантливой, но эксцентричной и нервной актрисы. Пьеса имела колоссальный успех, долго не сходила со сцены и много раз переиздавалась.

Известно, что Е.П. Кадмина, ставшая прообразом суворинской Татьяны Репиной, по-настоящему приняла яд во время исполнения роли Василисы Мелентьевой в одноимённой пьесе А.Н. Островского «Василиса Мелентьева» (1869). Пьеса упоминается в четвёртом действии «Татьяны Репиной». Татьяна Репина умирает в костюме Василисы Мелентьевой. Актриса Маша, близкая подруга Репиной, и некоторые другие актёры тоже в «древнерусских костюмах»⁴.

История создания пьесы «Василиса Мелентьева» хорошо изучена⁵. Во время пребывания в Петербурге в сентябре 1867 года А.Н. Островский был представлен новому директору императорских театров С.А. Геденову. Геденов предложил Островскому сюжет из жизни царя Ивана Грозного. После значительной переделки Островский создал вполне самостоятельное драматургическое произведение, которое впоследствии стало публиковаться под именем прославленного драматурга, однако при жизни Островского пьеса печаталась («Вестник Европы», 1868) за подписью двух авторов, на афише первого представления в январе 1868 года значилось имя А.Н. Островского, а имя С.А. Геденова как лица, занимавшего в администрации театров главную должность, было скрыто за «звёздочками» — ***.

А.С. Суворин высоко ценил творчество А.Н. Островского, называя его имя среди имён других выдающихся писателей — «Тургенева, графа Толстого, Гончарова, Писемского, Островского — всех этих орлов нашей литературы, отмеченных таким сильным дарованием»⁶. Он хорошо знал пьесу Островского — Геденова и написал о ней резко негативный отклик, опубликованный в «Санкт-Петербургских ведомостях» 14 января 1868 года. Позже главка под названием «“Василиса Мелентьева”, драма Островского и ***» была включена в отдельную книгу его «Театральных очерков»⁷. Суворин

⁴ Суворин А.С. Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1911. С. 118.

⁵ Степанова Г. Василиса Мелентьева // Островский А.Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 7. Пьесы (1866–1873) / Подг. текста Т. Орнатской. Комментар. Л. Лотман и др. М.: Искусство, 1977. С. 565–579.

⁶ Суворин А.С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М.: Алгоритм, 2005. С. 365.

⁷ Суворин А.С. Театральные очерки (1866–1876 гг.) / Предисл. Н.Н. Юрьина. СПб.: тип. т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1914. 475 с.

критиковал игру актёров в премьерном спектакле и в нескольких статьях в газете «Новое время».

Как пишет Л. Е. Азарина, «говоря о творчестве А. Н. Островского, Суворин отмечает, что историческая драма — “это та окольная дорога, на которую сбился этот замечательный талант”. Он критиковал “рыхлую” композицию, неоправданные длинноты, отсутствие гармоничного развития действия и оригинальных характеров в исторических пьесах драматурга, но при этом восхищался стихом, что, впрочем, считал единственным достоинством. Критик подчёркивал, что не находит в них своеобразия и самостоятельности мысли»⁸.

А. С. Суворин хорошо знал русскую историю и был автором книжек для народного чтения, которые издавались московским «Обществом распространения полезных книг». Им были написаны «Ермак, покоритель Сибири», «Боярин Матвеев», «История смутного времени»⁹, «Жизнь патриарха Никона». Буквальные совпадения имён персонажей в пьесах Островского и Суворина, возможно, говорят об эрудиции Суворина или о прямом заимствовании им некоторых собственных имён из пьесы «Василиса Мелентьева». Прежде всего это фамилии Репиной и Адашева, которые можно рассматривать как прецедентные.

В первом действии пьесы «Василиса Мелентьева» появляется князь Репнин, которому принадлежит буквально одна реплика. Мы видим его среди других князей (Воротынского, Шуйского, Сицкого, Ряполовского) при дворе Ивана Грозного. Эпизодический характер появления в пьесе, тем не менее, значим, поскольку имя Репнина в истории связано с защитой человеческого достоинства перед лицом царского произвола и самодурства. Достоверный факт описан в «Истории Иоанна Грозного» князем А. М. Курбским, когда на пиру царь «упившись, начал искоморохами в машкарахъ плесати, и сущие пирующие с нимъ. Видѣвъ же сие бесчиние, он [Репнин] муж нарочиты и благородны началъ плакати и глаголати ему, иже нѣ достоить ти, о царю христианский, таковыхъ творити. Онъ же начал *нудити* его, глаголюще: “Веселись и играй с нами”, и взявши машкару, класти началъ на лице его. Он же отверже ю и потопта, и рече: “Не буди ми се безумие и бесчиние сотворити, в советническомъ чину сущу мужу!” Царь же, ярости исполнився, отогналъ его ото очей своихъ, и по неколикихъ дняхъ по томъ, в день недѣльный,

⁸ Азарина Л. Е. Литературная позиция А. С. Суворина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. URL: <http://cheloveknauka.com/literaturnaya-pozitsiya-a-s-suvorina#ixzz6iZNNmXW4> (дата обращения: 08.01.2021).

⁹ Венгеров С. Суворин Алексей Сегреевич. URL: <http://www.rulex.ru/01180555.htm> (дата обращения: 04.01.2021).

на всенощном бѣдѣнью стоящу ему въ церкви, в часть чтения евангелского, повелѣлъ воиномъ бѣсчеловѣчнымъ и лютымъ заклати его, близу самого алтаря стояще, аки агнца Божия неповинного»¹⁰. Впоследствии эта история была опозитизирована в балладе А. К. Толстого «Князь Михайло Репнин» (1840-е) и его романе «Князь Серебряный» (1862). Известно и художественное воплощение знаменательного эпизода — картина К. Е. Маковского «Князь Репнин на пиру у Ивана Грозного» (1880-е).

Боярин и воевода Михаил Петрович Репнин был представителем одного из древнейших и знаменитейших русских княжеских родов. В статье В. Е. Рудакова из Энциклопедического словаря¹¹ приводится двойное написание фамилии — через буквы «е» и «ь». В результате процессов фонетической ассимиляции и элизии (отпадение звука с целью облегчения произношения) вполне мог появиться вариант фамилии героини Татьяна Петровна Рѣпина, который и использовал Суворин. Кроме того, в 1867 году умерла известная примадонна московской оперы Надежда Васильевна Рѣпина-Верстовская (род. 1809), урождѣнная Рѣпина¹². Фамилия во время создания пьесы Суворина одновременно отсылала и к знаменитому боярскому роду, и к оперной певице. Напомним, что до перехода на драматическую сцену Е. П. Кадмина, прообраз Татьяны Репиной, получила известность как оперная певица. Имя заглавной героини Татьяна — отсылка к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин», который оставался для Суворина образцом поэтического гения.

Ещё одно прецедентное имя в составе действующих лиц суворинской «Татьяны Репиной» — Михаил Алексеевич Адашев, журналист. В пьесе Островского беседующий с князем Шуйским Годунов вспоминает пострадавших от произвола Ивана Грозного политических деятелей: «Да хоть бы Курбский, князь Андрей! Вечорась, / Поганый пѣс, служитель сатаны, / Прислал опять безбожное писанье: / Корит царя в убийствах и разврате, / Адашева, Сильвестра поминает; свои дела и подвиги возносит»¹³. Алексей Фѣдорович Адашев (1510–1561), выдающийся политик и дипломат при Иване Грозном,

¹⁰ История о великом князе Московском / Подгот. текста и коммен. А. А. Цехановича, пер. А. А. Алексеева // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=9862> (дата обращения: 30.12.2020).

¹¹ Рудаков В. Е. Репнины // Энциклопедический словарь: В 86 т. / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 26-А. СПб., 1899. С. 599–601.

¹² Уманский А. М. Верстовская // Там же. Т. 6. С. 52.

¹³ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Пьесы (1866–1873) / Подг. текста Т. Орнатской; Коммент. Л. Лотман и др. М.: Искусство, 1977. Т. 7. С. 213.

впоследствии был удалён от царского двора, многие из его родных и близких были казнены.

Примечательно, что в списке действующих лиц ряд фамилий персонажей принадлежат к старинным дворянским родам. Так, Анна Львовна и Андрей Андреевич Кокошкины, помещики, носят имя русского дворянского рода, известного с XVI века, который прославили политики, военачальники и драматург Фёдор Фёдорович Кокошкин (1773–1838); Вера Александровна Оленина — старинной дворянской семьи Олениных, известной с первой половины XVI века и внесённой в первую часть «Бархатной книги».

За выбором и расстановкой действующих лиц очевидна авторская интенция. В драме два главных положительных героя — актриса Татьяна Репина и журналист Адашев — носят имена, связанные с пьесой А. Н. Островского. Все остальные персонажи также носят русские имена и солидарны с протагонистами в их вере в исключительность всего русского. Даже упреки провинциальной помещицы Анны Львовны Кокошкиной столичному литератору Михаилу Алексеичу Адашеву не вызывают с его стороны возражений. Адашев полностью солидарен с Кокошкиной, поддерживает и развивает её мысль:

Кокошкина. Мы здесь больше *русские* (здесь и далее курсив мой. — О. С.), чем вы там... Вы даже своих талантливых людей не цените, зато у иностранцев ручку целуете. А по мне *русский* талант лучше всякого иностранного. *Русский* талант даёт мне не только удовольствие, но и гордость... Это наше, родное... Это возвышает, умиляет. Кто даёт нам славу и силу в Европе, в мире? *Русские* таланты, *русские* гении. Они завоёвывают нам симпатии в Европе, они дают нам положение...

Адашев. Не в Европе только, но во всём мире. Пушкин и Толстой переведены на 40 языков, стало быть они одни говорят *о нас* сорока народам¹⁴.

Адашев. Думали ли вы, почему у нас наглецам такой простор, почему бездарности поднимают нос и опережают талантливых людей? Да потому, что действительно *русский* талант слишком скромнен и — главное — слишком быстро поникает, теряет мужество при первой неудаче, при первом толчке¹⁵.

Адашев. Помните, что талант — великое дело. Если станут у нас гибнуть таланты ни за синь порох — *Русь* пропадает! Храни нас Бог от таких трагедий¹⁶.

¹⁴ Суворин А. С. Татьяна Репина. С. 25.

¹⁵ Там же. С. 130.

¹⁶ Там же. С. 131.

Единственный, кто не поддерживает разговор об исключительности всего русского, — Давид Соломонович Зонненштейн. Банкир, персонаж откровенно гротескный и карикатурный, антагонистичен одновременно всем персонажам драмы. Единственный персонаж, поддерживающий Зонненштейна, его сторонница и тайная осведомительница, носит, вполне предсказуемо, характерное отчество — Раиса Соломоновна.

Суворин был, безусловно, патриотом, но в литературно-критических работах о нём его нелюбовь к евреям чаще всего выдвигается как основная черта его личности. Весь XX век о Суворине писали как об антисемите, ксенофобе и шовинисте, а Н. Елисеев назвал суворинский интерес к крови, к происхождению преддверием нацизма¹⁷. Излишнее педалирование темы не нравилось Чехову (П Ш, 106). Недаром он создаёт в «Иванове» симпатичный образ преданной и любящей Сарры-Анны, отказавшейся от своих родителей и их религии из-за любви к Иванову, что дало Д. Рейфилду основание назвать «Иванова» «просемитским откликом на суворинскую пьесу»¹⁸.

Конфликт суворинской пьесы переносится с личной трагедии брошенной актрисы на неумение русского таланта приспособиться и выжить в мире, где господствуют деньги.

Стилеобразующая функция собственных имён в пьесе — не изобретение А.С. Суворина. По наблюдениям С.А. Скуридиной, авторов рубежа XIX–XX веков в собственных именах персонажей «в первую очередь интересовало этимологическое значение имён собственных, употреблённых в художественных текстах, а также проблема отражения в антропониме сущностных характеристик литературного персонажа»¹⁹. А.С. Суворин практически не отходит от общей традиции.

Выбор имён действующих лиц в пьесе «Татьяна Репина» носит неслучайный характер. Прежде всего он обусловлен их вполне прозрачной русской этимологией (Адашев, Кокошкины, Матвеев, Колесников, Патронников, Сабинин, Оленина), а фамилию заглавной героини можно рассматривать как переделку фамилии исторического персонажа, принадлежавшего к старинному боярскому роду. В отличие от номинативной функции собственных имён в речи²⁰, в драме

¹⁷ Елисеев Н. Суворин. Драма на охоте (Заметки) // Сеанс. № 21/22. 2006. URL: <https://seance.ru/articles/eliseev-suvorin/> (дата обращения: 05.01.2021).

¹⁸ Рейфилд Д., Макарова О. Предисловие // Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газ., 2000. С. XXVI.

¹⁹ Скуридина С.А. У истоков литературной ономастики // Неофилология. 2019. № 17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-literaturnoy-onomastiki> (дата обращения: 31.12.2020).

²⁰ Катермина В.В. Имя собственное в художественном тексте (на материале

Суворина собственные имена реализуют свою стилистическую функцию и содержат доминантные черты национальной ономастики.

Здесь можно сделать определённые выводы. Используемые Чеховым имена персонажей, вслед за Сувориным, находятся в русле отечественной литературной традиции рубежа XIX–XX веков. Но в чеховской пьесе есть также персонажи, имена которых вообще отсутствуют — Студент, Барышня, Дьякон, Дьячок, Дама в чёрном (сестра офицера Иванова), и персонажи, названные самыми распространёнными для своих социальных групп именами: священники О. Иван, О. Николай, О. Алексей, сторож Кузьма. Здесь примечательно либо полное отсутствие личных имён, либо отсутствие фамилий. На необычную номинацию героев в произведениях Чехова обратил внимание А. В. Кубасов²¹. Исследователь пишет: «К такой модели именования героев Чехов прибегает в тех случаях, когда они представляют собой две стороны одной медали, то есть имеют очевидные различия и неочевидные сходства»²². В данном случае и венчающиеся, и гости, и священнослужители — часть одного общества, хотя и стратифицированного. Кто-то стоит очень высоко на лестнице общественного признания и успеха: «Губернатор здесь» (XII, 82), а кто-то занимает самую нижнюю ступеньку, например, церковный сторож. Объединены же все растерянностью перед происшедшей трагедией и недоумением по поводу несоответствия между высокими этическими требованиями к церковному браку и заключающимся на их глазах союзе. Никто из них не может ответить на вопрос, прямо звучащий из уст церковного сторожа Кузьмы: «Всё это зря. И поют, и кадят, и читают, а бог всё не слышит. Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтоб бог слышал... Уж где тот и бог. Не знаю... Всё зря...» (XII, 95). Это же вопрошание к Богу звучит и из уст Дамы в чёрном: «Нет справедливости... <...> Она в могиле, а он... он... В женщине оскорблён бог... Погибла женщина...» (XII, 95).

Краткость произведений Чехова, внешняя простота его повествования компенсируются ценностью его содержательной стороны: продуманным словоупотреблением, единством символики и композиционной целостностью. Иными словами, одной из наиболее

русского и английского языков): Монография. М.: Флинта, 2020. С. 34.

²¹ Кубасов А. В. Ассоциативный потенциал антропонимов в повести А. П. Чехова «Степь» // Десять шагов по «Степи». Ten Steps along the “Steppe”. Статьи и эссе. Charles Schlacks, Jr. Publisher. 2017. URL: https://www.ssc-ras.ru/ru/monographs/kollektivnaja_monografija_desjat_shagov_po_stepi_ten_steps_along/ (дата обращения: 15.02.2022).

²² Кубасов А. В. Творчество А. П. Чехова как системное единство (рассказ «Мальчики») // XXIV Чеховские чтения: Мат-лы регион. науч. конф. 29 января 2021. Южно-Сахалинск: ООО «Эйкон», 2021. С. 42–47.

характерных особенностей литературного стиля Чехова является «семантическая осложнённость языка вне его особой экспрессивности»²³. Имя чеховских героев смыслоёмко всегда. Если в ранних произведениях значение комических, «говорящих» имён лежало на поверхности, то поздний Чехов «отказывается от характеристической семантики имён собственных»²⁴, сопровождаемой прозвищными и оценочными номинациями, но имя персонажа случайным не бывает, даже если персонаж оказывается «антиподом своего имени»²⁵, как это происходит в рассказе «Страх» (1892).

Не только само имя, но даже его форма у Чехова становится важным информативно-изобразительным средством. Так пренебрежительное и низко статусное имя Ванька в одноимённом рассказе (1886) заменено на ласкательное Ванюшка в воспоминаниях мальчика о деревне²⁶: «Ванька судорожно вздохнул и опять уставился на окно. Он вспомнил, что за ёлкой для господ всегда ходил в лес дед и брал с собою внука. Весёлое было время! <...> Бывало, прежде чем вырубить ёлку, дед выкуривает трубку, долго нюхает табак, посмеивается над озябшим Ванюшкой...» (V, 480).

Последовательное изучение ономастики Чехова, начатое воронежской ономастической школой²⁷, — продуктивный путь углублённого постижения творчества классика. Как показало исследование ономастикона пьесы «Татьяна Режина», в номинациях своих персонажей Чехов сочетает традиционные подходы с новаторскими и выводит читателя на новый уровень понимания глубинных смыслов.

²³ *Спачиль О. В., Щаренская Н. М.* К вопросу о переводах прозы А. П. Чехова на английский язык // Взаимодействие языков и культур: исследование выпускников и потенциальных участников программы Фулбрайта: Мат-лы докл. IV Междунар. науч. конф. (15–16 апреля 2015 г.) / Под ред. Г. Н. Чиршевой; сост. Г. Н. Чиршева, В. П. Коровушкин. Череповец: ЧГУ, 2015. С. 121.

²⁴ *Кузнецова Е. В.* Имя собственное как средство интродуктивной номинации персонажа в художественном тексте (на материале рассказов А. П. Чехова и А. И. Куприна) // Вісник Дніпропетров. ун-ту. Серія: Мовознавство. 2013. Т. 21. Вип. 19 (2). С. 101.

²⁵ *Могильный О. Т., Тамарли Г. И.* «Страх делает человека бессильным» (Рассказ Чехова «Страх» в свете философии Кьеркегора) // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет: Антология: В 2 ч. / Под ред. Е. В. Секачёвой; сост. Е. В. Секачёвой. Ч. 1. Таганрог: Изд-во ТГПИ им. А. П. Чехова, 2013. С. 451–452.

²⁶ Peterson, Nadya L. *Chekhov's Children: Context and Text in Late Imperial Russia*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2021. P. 237.

²⁷ *Ковалёв Г. Ф.* Ономастика в биографии и творчестве А. П. Чехова // Материалы по русско-славянскому языкознанию: Междунар. сб. науч. тр. Вып. 31: 150-летию со дня рождения А. П. Чехова посвящается. Воронеж: Истоки, 2012. С. 53–74.

ЛИТЕРАТУРА

Азарина Л. Е. Литературная позиция А. С. Суворина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. URL: <http://cheloveknauka.com/literaturnaya-pozitsiya-a-s-suvorina#ixzz6iZNNmXW4> (дата обращения: 08.01.2021).

Венгеров С. Суворин Алексей Сергеевич. URL: <http://www.rulex.ru/01180555.htm> (дата обращения: 04.01.2021).

Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; Подготовка текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газ., 2000. 666 с.

Елисеев Н. Суворин. Драма на охоте (Заметки) // Сеанс. 2006. № 21/22. URL: <https://seance.ru/articles/elissev-suvorin/> (дата обращения: 05.01.2021).

История о великом князе Московском / Подг. текста и коммент. А. А. Цехановича, пер. А. А. Алексеева // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=9862> (дата обращения: 30.12.2020).

Катермина В. В. Имя собственное в художественном тексте (на материале русского и английского языков): Монография. М.: ФЛИНТА, 2020. 100 с.

Ковалёв Г. Ф. Ономастика в биографии и творчестве А. П. Чехова // Материалы по русско-славянскому языкознанию: Междунар. сб. науч. тр. Вып. 31: 150-летию со дня рождения А. П. Чехова посвящается. Воронеж: Истоки, 2012. С. 53–74.

Кубасов А. В. Ассоциативный потенциал антропонимов в повести А. П. Чехова «Степь» // Десять шагов по «Степи». Ten Steps along the “Steppe”. Статьи и эссе. Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. URL: https://www.ssc-ras.ru/ru/monographs/kollektivnaja_monografija_desjat_shagov_po_stepi_ten_steps_along/ (дата обращения: 15.02.2022).

Кубасов А. В. Творчество А. П. Чехова как системное единство (рассказ «Мальчики») // XXIV Чеховские чтения: Мат-лы регион. науч. конф. 29 января 2021 года. Южно-Сахалинск: ООО «Эйкон», 2021. С. 42–47.

Кузнецова Е. В. Имя собственное как средство интродуктивной номинации персонажа в художественном тексте (на материале рассказов А. П. Чехова и А. И. Куприна) // Вісник Дніпропетров. ун-ту. Серія: Мовознавство. 2013. Т. 21. Вип. 19 (2). С. 97–103.

Могильный О. Т., Тамарли Г. И. «Страх делает человека бессильным» (Рассказ Чехова «Страх» в свете философии Кьеркегора) // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет: Антология: В 2 ч. / Под ред. Е. В. Секачёвой, сост. Е. В. Секачёвой. Ч. 1. Таганрог: Изд-во ТГПИ им. А. П. Чехова, 2013. С. 451–452.

Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 7. Пьесы (1866–1873) / Подг. текста Т. Орнатской; Коммент. Л. Лотман и др. М.: Искусство, 1977. 608 с.

Рейфилд Д., Макарова О. Предисловие // Дневник Алексея Сергеевича Суворина. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая газ., 2000. С. III–XL.

Рудаков В. Е. Репнины // Энциклопедический словарь: В 86 т. / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 26-А. СПб., 1899. С. 599–601.

Скуридина С. А. У истоков литературной ономастики // Нефилология. 2019. № 17. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-literaturnoy-onomastiki> (дата обращения: 31.12.2020).

Спачиль О. В., Щаренская Н. М. К вопросу о переводах прозы А. П. Чехова на английский язык // Взаимодействие языков и культур: исследования выпускников и потенциальных участников программы Фулбрайта: Мат-лы докл. IV Междунар. науч. конф. (15–16 апреля 2015 г.) / Под ред. Г. Н. Чиршевой; сост. Г. Н. Чиршева, В. П. Коровушкин. Череповец: ЧГУ, 2015. С. 121–124.

Степанова Г. Василиса Мелентьева // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 7. Пьесы (1866–1873) / Подг. текста Т. Орнатской; Комментар. Л. Лотман и др. М.: Искусство, 1977. С. 565–579.

Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М.: Алгоритм, 2005. 1024 с.

Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. 4-е изд-е, испр. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1911. 141 с.

Суворин А. С. Театральные очерки (1866–1876 гг.) / Предисл. Н. Н. Юрьина. СПб.: тип. т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 475 с.

Уманский А. М. Верстовская // Энциклопедический словарь: В 86 т. / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 6. С. 52.

Peterson, Nadya L. *Chekhov's Children: Context and Text in Late Imperial Russia*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2021. 317 p.



ПУШКИНСКАЯ СТРАЖА

Аннотация. Автор рассматривает имена героев повести Пушкина «Дубровский», сторожей Василисы и Лукерьи, встречающиеся в рассказе Чехова «Студент», и приходит к выводу, что это отнюдь не случайное совпадение.

Ключевые слова: рассказ «Студент», чеховское чтение, пушкинский «Дубровский», скрытое предостережение.

ZVINYATSKOVSKY, V. YA.

PUSHKIN'S GUARDS

Abstract. Author deals with Puskin's names of the characters in *Dubrovsky*, the guards Vasilisa and Lukeria, who appear in Chekhov's story *The Student* and makes a conclusion that this is by no means a coincidence.

Keywords: Chekhov's *The Student*, Chekhov's reading, Puskin's *Dubrovsky*, a hidden warning.

Кажется, о репертуаре чтения Чехова, о степени и пределах его общегуманитарной образованности чеховеды знают всё. Но это только кажется.

И вот пример: «Дубровский». Это немаловажное классическое произведение ни в чеховских произведениях, ни в дошедших до нас чеховских письмах как будто не упомянуто; аллюзий и реминисценций на него комментаторами не обнаружено; точных сведений о знакомстве с ним Чехова как будто нет.

Другой пример: переводы Евангелия, кроме церковнославянского и современного Чехову русского («синодального»). Доводилось ли гимназисту и студенту-медику знакомиться, например, с латинским переводом (Вульгатой)? Интересовался ли (пытались ли заинтересовать преподаватели классических языков и закона Божьего) толкованием греческого оригинала?

Эти два примера, друг за другом, мне вспомнились неспроста. Недавно перечитывая «Дубровского», чеховед с сорокалетним стажем (в моём лице) буквально остолбенел:

«Сторож начал бить в чугунную доску, собаки залаяли. “Кто сторожа?” — спросил Дубровский. “Мы, батюшка, — отвечал тонкий голос, — Василиса да Лукерья”. — “Подите по дворам, — сказал им

Дубровский, — вас не нужно”. — “Шабаш”, — примолвил Архип. “Спасибо, кормилец”, — отвечали бабы и тотчас отправились домой»¹.

Да и любой чеховед на моём месте вспомнил бы рассказ, который Чехов называл своим любимым, — «Студент»:

«Огороды назывались вдовьими потому, что их содержали две вдовы, мать и дочь. Костёр горел жарко, с треском, освещая далеко кругом вспаханную землю. Вдова Василиса, высокая, пухлая старуха в мужском полушубке, стояла возле и в раздумье глядела на огонь; её дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котёл и ложки» (VIII, 306–307).

Василиса да Лукерья — это вам не Маша да Катя. Совпадение? Не думаю! Они, кстати, и у Пушкина вдовы, иначе положенную в очередь стражу несли бы их мужья. И что нам теперь с этим делать?

«Дубровского» Пушкин при жизни не издавал, видимо, считал незаконченным (хотя основные сюжетные линии где надо пересеклись и где надо пресеклись). Впервые был опубликован в посмертном издании сочинений Пушкина в 1841 году, том X. Чехов любил Пушкина, прозу его, несомненно, внимательно читал.

Огонь вспыхнул в «Дубровском» сразу как ушла стража — Василиса да Лукерья. Это не был мирный костёр: молодой барин поджёт собственное имение, дабы не досталось врагу его Троекурову. Что, впрочем, ещё «не горячо» и даже «не тепло».

Отчего же именно мирный костёр ассоциируется в моём сознании со стражей? Может ли быть тому виной евангельская сцена, которую пересказывает вдовам чеховский студент?

«...работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись» (VIII, 308).

Почти так и в синодальном переводе: «Между тем рабы и служители, разведя огонь, потому что было холодно, стояли и грелись» (Евангелие от Иоанна 18:18). То же в церковнославянском: «Стоях же рабе и слуги огонь сотворше» и т. д. И только в латинской Вульгате сказано несколько иначе: «*Stabant autem servi et ministri*».

Ministri — не рабы и не слуги, а должностные лица. Речь идёт о храмовой страже. Это было единственное вооружённое соединение, разрешённое евреям римскими оккупационными властями. Именно эти стражи были посланы синедрионом за Иисусом. Пока Его допрашивают, они стоят и греются в ожидании дальнейших распоряжений.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1975. С. 151–152.

Все эти толкования и контексты учтены в современном русском переводе: «Было холодно, и потому рабы и *стражники храма* (курсив мой. — В. З.) развели костёр и стояли, греясь у огня»².

И вот если теперь сложить два и два: у Пушкина Василиса да Лукерья — *стражники*, а в цитируемом у Чехова Евангелии именно *стражники* развели костёр — то не станет ли уже «теплее»? Особенно если все эти толкования Евангелия, уже известные в эпоху Чехова, известны были и ему.

Что за стража встретила любимого героя Чехова, которому «было только 22 года» (VIII, 309), как и Дубровскому во время пожара? Уж не пушкинская ли? Ведь и «при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнёта, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдёт ещё тысяча лет, жизнь не станет лучше» (VIII, 306).

Сжечь бы это всё да заодно и мосты в родные края. «Никто не знал, куда он девался», а после узнали, что «скрылся за границу»³, — это самые последние слова пушкинской повести.

Так что же делает в чеховском рассказе пушкинская стража? Просто *стережёт* — или *предостерегает* героя, которому «было только 22 года» и которым в конце рассказа «овладевали мало-помалу» «и чувство молодости, здоровья, силы», «и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья» (VIII, 309)?

Пускай покамест он живёт

Да верит мира совершенству⁴.

ЛИТЕРАТУРА

- Библия: современный перевод библейских текстов. М., 1997. С. 994.
Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1975. 519 с.
Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1975. 576 с.



² Библия: современный перевод библейских текстов. М., 1997. С. 994.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1975. С. 194.

⁴ Пушкин А. С. Указ изд. Т. 4. С. 36.

ОБРАЗЫ СЫЩИКОВ В РОМАНЕ А. П. ЧЕХОВА
«ДРАМА НА ОХОТЕ»

Аннотация. В статье анализируются художественные детали, использованные А. П. Чеховым в создании образов сыщиков. Рассмотрены интертекстуальные связи романа «Драма на охоте» с классическими произведениями европейской детективной традиции.

Ключевые слова: «Драма на охоте», русский детектив, западноевропейский детектив, газетный роман.

SHULMAN, N. A.

THE IMAGES OF THE DETECTIVES IN THE A. P. CHEKHOV'S
NOVEL *THE SHOOTING PARTY*

Abstract. The article analyzes the artistic details used by A. P. Chekhov in creating the image of the investigators. It examines the intertextual connections of *The Shooting Party* with the classical works of the European detective tradition.

Keywords: *The Shooting Party*, Russian detective novel, Western European detective novel, newspaper novel.

Роман А. П. Чехова «Драма на охоте», созданный в 1884 году, публиковался частями в 1884 и 1885 годах в газете «Новости дня». Биограф Чехова А. А. Измайлов отметил: «Близкие ему говорят, что он не любил вспоминать о своих первых опытах. Отсюда даже для многих друзей его было, например, большою неожиданностью узнать, что в своё время Антон Павлович написал и напечатал целый роман “Драма на охоте”, размером в 32 газетных фельетона»¹.

«Драма на охоте» резко отличается от юмористических рассказов и фельетонов, составляющих большую часть произведений Чехова ранних лет. Исследователи спорят о литературном характере «Драмы на охоте». Высказывались предположения о её пародийной направленности, высмеивающей чрезвычайно популярные в то время уголовные романы, печатавшиеся в том числе и в «Новостях дня».

Однако известный британский исследователь детектива Джулиан Симонс называл «Драму на охоте» «вехой в развитии детективного жанра»². Л. И. Вуколов трактовал эту вещь не как чисто

¹ Измайлов А. А. Чехов (1860–1904). Биографический набросок. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916. С. 75.

² *The Cambridge companion to Chekhov* / Ed. by Vera Gottlieb a. Paul Allain. — Cambridge : Cambridge univ. press, 2000.

пародийную или уголовную, а как противоречивое реалистическое произведение³.

К. С. Оверина считает «Драму на охоте» «попыткой повысить статус “низкого жанра”»⁴. С. А. Кибальник говорит о сложной повествовательной структуре произведения, отличающей его от большинства русских уголовных романов того времени⁵. Высказывались предположения о принадлежности «Драмы на охоте» к текстам, основанным на принципе «интертекстуального повтора (имитации) и полуиронической комбинации известных литературных сюжетов»⁶.

Композиция «Драмы на охоте» характерна для жанра метапрозы или «шкатулочных романов»: вступление с подзаголовком «Истинное происшествие» и заключение обрамляют текст рукописи Ивана Петровича Камышева.

Подобный литературный приём распространён в детективных произведениях XIX века. Например, в повести А. А. Шкляревского «Исповедь ссыльного» (1877) мы встречаемся с «рассказом в рассказе», где судебный следователь выслушивает исповедь осуждённого, доказывавшего свою невиновность. Более того, следователь обнаруживает предсмертную записку предполагаемой жертвы, на основании которой он мог бы потребовать пересмотра дела, однако невинно осуждённый к этому времени уже умирает.

Признаки метатекстуальности присутствуют и в современном Чехову европейском детективе. В «Этюде в багровых тонах» Артура Конан Дойла, опубликованном в 1887 году, расследование двойного убийства обрамляет рассказ самого убийцы, объясняющего причины, толкнувшие его на преступление. В более поздней «Собаке Баскервилей» (1901–1902) Конан Дойл использует метатекстовые приёмы, вводя в повествование старинную рукопись, содержание которой бросает свет на возможный характер случившегося преступления, и отрывки из дневника и писем рассказчика, доктора Ватсона.

Метатекстом можно назвать и самый известный британский детективный роман XIX века, «Лунный камень» Уилки Коллинза,

³ Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман («Драма на охоте») // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 215.

⁴ Оверина К. С. «Драма на охоте» А. П. Чехова в контексте русского уголовного романа // Русская филология. 24. Тарту: Tartu University Press, 2013. С. 78.

⁵ Кибальник С. А. Судебный следователь в русской детективной литературе 1860–1880 гг. От Александра Шкляревского до Чехова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 3. С. 392.

⁶ Смола К. О. К типологии «текстов второй степени» в ранней прозе А. П. Чехова // Чеховиана. Из века XX в век XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 366.

опубликованный в 1866 году. Русский перевод романа появился уже в 1868 году без указания имени переводчика. Критик А.В. Дружинин писал в «Отечественных записках»: «Тут только завлекательная и неправдоподобная сказка, от которой читатель не может оторваться, не дочитав до конца»⁷.

Дружинин точно уловил неразрывную связь массовой литературы с фольклором и использование стандартных коллизий фольклорного сюжета. Одновременно нельзя не упомянуть о «рамочном характере» многих фольклорных произведений, начинающихся и заканчивающихся определёнными словесными формулами. Подобную практику мы видим и в массовой литературе, в частности, детективного жанра.

Влияние Коллинза на русский детективный роман XIX века не ограничивается «Лунным камнем». Его знаменитый роман «Женщина в белом» послужил источником вдохновения, в частности, для автора романа «Концы в воду» Н.Д. Ахшарумова. Здесь для передачи детективной интриги также применён композиционный полифонизм.

Как пишет Коллинз, «итак, эту историю будут писать несколько человек — как на судебном процессе выступают несколько свидетелей; цель в обоих случаях одна: изложить правду наиболее точно и обстоятельно и проследить течение событий в целом, предоставляя живым свидетелям этой истории одному за другим рассказать её»⁸.

Исследователи определяют композиционный полифонизм как «принцип, охватывающий всю систему внутритекстовых высказываний, или сюжетных дискурсов, персонажей, наделённых определённой точкой зрения на изображённые события и выступающих как прямые инстанции повествования»⁹.

«Драма на охоте», где повествование ведётся от имени газетчика А. Ч. и судебного следователя Камышева, также обладает композиционным полифонизмом. Однако Чехова с авторами русских детективных романов, такими как Ахшарумов, сближает не только этот принцип. В романе «Концы в воду», как и впоследствии в «Драме на охоте», одним из рассказчиков является преступник, хотя в произведении Чехова мы узнаем о его вине только в финале повести.

⁷ Дружинин А.В. Иностранная литература // Отечественные записки. 1863. Т. 147. С. 99.

⁸ Коллинз У. Женщина в белом / Пер. с англ. Т.И. Лещенко-Сухомлиной. Саратов: Заволжье, 1992. С. 5.

⁹ Харитонов О.А. Функция «композиционного полифонизма» в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» // Вопросы филологии. 2008. №4. С. 153–156.

С точки зрения детективного сюжета «Драма на охоте» представляет собой практически первый как в западной, так и в русской детективной литературе опыт произведения, использующего приём «ненадёжного рассказчика». «Шкатулочный» характер сюжета позволяет сохранять интригу и поддерживать любопытство читателя. В «Драме на охоте» Чехов создаёт многослойный нарратив, сочетая текст Камышева под вымышленным именем Сергея Петровича Зиновьева, текст А. Ч. и его примечания к рассказу Камышева.

Придуманное Камышевым имя носит и герой рассказа А.А. Шкляревского «Убийство без следов», где речь идёт о следователе-интеллигенте, пытающемся разобраться в убийстве женщины. В «Драме на охоте» упоминаются Шкляревский как популярный автор детективных романов, а также Габорио и его знаменитый герой Лекок.

Оба сыщика в «Драме на охоте» имеют своих литературных «двойников». Это интереснейшее нарративное решение сближает ранний роман А.П. Чехова с повестью Ф.М. Достоевского «Двойник». Интертекстуальные связи «Драмы на охоте» и романов Достоевского рассматривались исследователями, однако речь шла о пародийном характере сочинения Чехова, использующего мотивы такого «газетного» романа Ф.М. Достоевского, как «Бесы»¹⁰.

Мотив двойничества или, пользуясь юнгианским определением, «тени» героя, был подробно разработан уже в готическом романе, например, в произведении Э.Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815). Через два года после публикации «Драмы на охоте» выйдет в свет готическая детективно-фантастическая повесть Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», где мотив двойничества в контексте детективного расследования коснётся личности преступника.

Однако в «Драме на охоте» выделяется театрализованный аспект нарратива, где каждый из основных героев произведения (невидимый рассказчик Антон Павлович Чехов и ненадёжный рассказчик Иван Петрович Камышев) имеет собственную тень. Двойники поддерживают сложную игру повествования, совершая и расследуя преступление. Соотношения между ними такие: рассказчик — Антон

¹⁰ Кибальник С.А. Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Новый филологический вестник. 2015. №1 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehov-za-i-protiv-dostoevskogo-drama-na-ohote-kak-roman-parodiya> (дата обращения: 04.10.2021).

Ещё ранее Г.А. Бялый отметил: «Ощутительный намёк на “Преступление и наказание” появляется в финале “Драмы на охоте”». См.: Бялый Г. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 19. — *Примеч. науч. ред.*

Павлович Чехов, двойник — А. Ч.; рассказчик — Иван Петрович Камышев, двойник — Сергей Петрович Зиновьев. В имени каждого из двойников «Драмы на охоте» есть намек на имя истинного героя и автора повести. В случае Чехова — это инициалы, в случае Камышева — отчество.

Посредством сложной метатекстуальной игры с читателем Чехов создаёт многоплановое произведение, выходящее за пределы пародии. Создавая образы сыщиков в «Драме на охоте», Чехов использует традиции классической русской литературы и западного готического романа XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

- Бялый Г.* Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. 400 с.
- Вуколов Л.И.* Чехов и газетный роман («Драма на охоте») // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 208–217.
- Дружинин А.В.* Иностранная литература // Отечественные записки. 1863. Т. 147. С. 99–106.
- Измайлов А.А.* Чехов (1860–1904). Биографический набросок. М.: тип. т-ва И.Д. Сытина, 1916. 592 с.
- Кибальник С.А.* Судебный следователь в русской детективной литературе 1860–1880 гг. От Александра Шкляревского до Чехова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №3. С. 384–397.
- Кибальник С.А.* Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Новый филологический вестник. 2015. №1 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chehov-za-i-protiv-dostoevskogo-drama-na-ohote-kak-roman-parodiya> (дата обращения: 04.10.2021).
- Коллинз У.* Женщина в белом / Пер. с англ. Т.И. Лещенко-Сухомлиной. Саратов: Заволжье, 1992. 477 с.
- Оверина К.С.* «Драма на охоте» А.П. Чехова в контексте русского уголовного романа // Русская филология. 24. Тарту: Tartu University Press, 2013. С. 71–79.
- Смола К.О.* К типологии «текстов второй степени» в ранней прозе А.П. Чехова // Чеховиана. Из века XX в век XXI: итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 364–374.
- Харитонов О.А.* Функция «композиционного полифонизма» в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» // Вопросы филологии. 2008. №4. С. 153–156.
- The Cambridge companion to Chekhov* / Ed. by Vera Gottlieb a. Paul Alain. — Cambridge : Cambridge univ. press, 2000. 293 p.

**К 125-ЛЕТИЮ «ЧАЙКИ»
А. П. ЧЕХОВА**

Отдел искусств Управления культуры
при исполкоме Ростоблсовета



ТАГАНРОГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
имени А. П. ЧЕХОВА

СЕЗОН 1953/54 г.

К 50-летию со дня смерти
А. П. ЧЕХОВА

А. П. ЧЕХОВ

Ч А Й К А

Комедия в четырех действиях

Режиссер С. С. Лавров

Художник А. В. Устинов

Ассистент режиссера Г. Я. Маркович

Музыкальное оформление И. Л. Горбенко

Главный режиссер театра С. С. ЛАВРОВ

«ЧАЙКА» В СЕТЯХ ЦЕНЗУРЫ — МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

Аннотация. Хронологическое исследование событий с 15 марта по 14 сентября 1896 года показывает, что задержка «Чайки» в цензуре связана не с цензурным давлением, а с особым отношением к цензурному процессу самого Чехова.

Ключевые слова: пьеса, цензура, А.П. Чехов, «Чайка», хронология, письма, Театрально-литературный комитет, рукопись, Александрийский театр, цензурное разрешение.

MARTYNOVA, L. A.

THE SEAGULL IS IN THE NETWORKS OF CENSORSHIP: A MYTH OR REALITY?

Abstract. The chronological research of the events (that took place from March 15 to September 14, 1896) shows that the delay of the play *The Seagull* in censorship is not due to censorship pressure, but to a special attitude to the censorship process of the author himself.

Keywords: the play, censorship, Chekhov, *The Seagull*, chronology, letters, theatre and literature committee, manuscript, Alexandria Theater, censorship permission.

Путь чеховской «Чайки» на сцену принято считать весьма нелёгким, так как не раз говорилось о том, что она немало времени «билась в сетях цензуры», прежде чем получила разрешение на сценическое воплощение, то есть, по сути, происходила борьба автора с цензурой. Но так ли это? Мы склонны думать, что это всего лишь идущий из советского литературоведения штамп, который призван был показать, как нелегко пробивалось новаторское произведение молодого талантливого автора сквозь препоны устаревших установок и социальных клише конца XIX века. Чтобы понять, что же происходило на самом деле, небезынтересным будет проанализировать временной отрезок с середины марта по конец сентября 1896 года — именно тогда чеховская «Чайка» ушла со стола автора, но так ещё и не попала на стол к режиссёру.

Начать нужно с того, что Чехов не сам занимался необходимыми для продвижения «Чайки» на сцену делами. Он поручил их И.Н. Потапенко.

15 марта Антон Павлович пишет из Мелихова прошение директору Императорских театров о том, чтобы передать пьесу на рассмотрение Театрально-литературного комитета для разрешения её к представлению в Императорских театрах (П VI, 130). И отсылает Потапенко в Петербург два экземпляра пьесы. То есть все дела по продвижению «Чайки» Чехов сразу поручает Потапенко, надеется на него, очевидно, думая, что тому, живущему в Петербурге, будет это делать удобнее, нежели ему самому, живущему в Мелихове.

Потапенко соглашается. После этого проходит три недели, но вестей от Потапенко нет. И 8 апреля Чехов пишет ему: «Прекрасный Игнациус! Что и как моя пьеса? Если черновой экземпляр освободился, то пришли мне его заказною бандеролью...» (П VI, 137).

Потапенко отвечает в апреле: «Пьеса в цензуре. Боюсь, что Всеволожский будет в Москве и некому будет сделать надпись: не в “очередь”. Впрочем, может быть, Григорович согласится и так поставить её не в очередь» (П VI, 473).

Итак, пьеса не может попасть в Театрально-литературный комитет раньше того, как она пройдёт цензуру. Поэтому именно Потапенко отдаёт её прежде в цензурное управление и уверен, как мы видим, что с цензурой проблем не будет, поэтому он и рассматривает уже следующий шаг — Театрально-литературный комитет. Но цензура ещё не пройдена, поэтому прошение Чехова в Театрально-литературный комитет лежит без движения. Начинается история с цензурой! Итак, по сообщению Потапенко, это движение начинается уже **в апреле 1896 года**, т. е. пьеса «Чайка» с апреля 1896 года уже в цензуре — она попадает туда почти сразу после присылки её Чеховым в Петербург.

Однако до конца апреля в цензуре ничего не происходит, и И.Н. Потапенко, в конце апреля уезжая за границу, просит заняться рукописью чеховской пьесы Фидлера. Почему Потапенко перепоручает «Чайку» Фидлеру? Потому что его всё ещё не покидает уверенность, что цензуру пьеса пройдёт быстро, а значит, это случится в его отсутствие, поэтому, чтобы не задерживать её дальнейшее движение своим отсутствием, он поручает позаботиться о ней Фидлеру.

Фидлер в своём дневнике записывает: «За день до своего отъезда явился Потапенко, поручил мне забрать из цензуры драму Чехова “Чайка” и передать её в Театрально-литературный комитет; при этом передал мне и прошение Чехова от 15 марта. Дружеская услуга, разумеется, запоздала: Комитет прервал свою деятельность до осени»¹.

¹ Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 185.

Таким образом, время для «Чайки» пока остановилось: препятствие неожиданное, но объективное: пьеса не может попасть на сцену, прежде чем не пройдёт цензуру, затем Театрально-литературный комитет, который не начнёт свою работу до осени. Но с цензурой у пьесы возникают проблемы.

Уже после отъезда за границу Потапенко, очевидно, от Фидлера получает какую-то информацию о задержке «Чайки». Потому что пишет именно Фидлеру и успокаивает его в связи с неудачной попыткой передать рукопись в Комитет: «Без сомненья, ты ни в чём не виноват»².

Узнав от Фидлера новости из Петербурга, Потапенко, находящийся в Карлсбаде, спешит рассказать о них Чехову: 9 мая он пишет о прохождении «Чайки» через Главное управление по делам печати. Информировывает, что цензора Литвинова останавливает равнодушное отношение Треплева к роману его матери и Тригорина. Но пишет, что дело можно поправить в 10 минут. Итак, обратим внимание: 10 минут для правки! Но Потапенко в Карлсбаде, Чехов в Мелихове, а цензор напрямую с автором почему-то не связан. Потапенко пишет Антону Павловичу: «Но дело в том, что так торопиться теперь бесполезно, ибо театральный комитет закрыл свои действия по случаю коронации даже раньше обыкновенного. Если хочешь поручить мне зачеркнуть или вставить два-три слова, то я это сделаю в июле, когда приеду в Петербург искать квартиру»³.

Что обращает на себя внимание в этом письме?

То, что сделать эти цензурные правки можно уже сейчас, **в мае**, и они минимальны и непринципиальны настолько, что Потапенко сам готов это сделать за 10 минут. Но зачем торопиться, рассуждает Игнатий Николаевич, если отцензурированную пьесу можно представить в Театральный комитет только осенью. Поэтому он и предлагает внести правки только по его приезде в Петербург, т. е. **в июле**. По разумению Потапенко, пьеса может полежать в цензурном управлении до июля, то есть **без движения 2 месяца**. Чехова, очевидно, это почему-то устраивает. И он не форсирует события с цензурой. Во-первых, он сам как автор не пишет цензору, хотя это было бы логично. Во-вторых, ничего не отвечает Потапенко, а стало быть, разрешения на правку не даёт. Таким образом, мы видим, что на этом этапе Чехов **игнорирует** вопрос о цензуре и необходимых правках. Потапенко они волнуют больше, потому что о тех же правках

² Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 4. Кн. 1. М.: Наследие, 2016. С. 408.

³ Там же. С. 407–408.

для цензуры он запрашивает у Чехова ещё раз — **16 июня**, находясь в Лейпциге: может ли он сам с согласия Чехова изменить два-три слова в «Чайке», чтобы пьеса цензуру прошла. Но сделать это он сможет только **15 июля**, вернувшись в Петербург⁴.

Это, уже второе, письмо по поводу предстоящих цензурных правок ещё раз подтверждает, что правки, которые предлагал сделать цензор, во-первых, невелики и, во-вторых, непринципиальны. Но никаких распоряжений от Чехова на этот счёт Потапенко опять так и не получил. То есть сам Чехов оставляет вопрос цензурных правок своей пьесы без внимания и не подключается к нему ни в мае, ни в июне. Почему — непонятно.

Но в этот процесс, поднимая новую волну, неожиданно вмешиваются другие люди. Так, Е.П. Карпов **14 июня** пишет А.С. Суворину: «Вчера, приехав в город, я узнал от Алексея Петровича (Коломнина, зятя Суворина. — Л. М.) о запрещении цензурой пьесы “Чайка” и тотчас же отправился к И.М. Литвинову. Он говорит, что и не думал запрещать пьесу, а хотел бы только, чтобы Чехов несколько “гасировал” (его подлинное выражение) отношение сына и матери по поводу её сожителства с беллетристом. <...> Он при мне отметил синим карандашом смущающие его места рукописи. Литвинов советует Чехову написать в Главное управление, в отделение драматической цензуры, чтобы ему возвратили рукопись для некоторых исправлений, а затем вновь её представить в цензуру...» (П VI, 492).

Что мы видим из этого письма? Во-первых, новая пьеса Чехова давно для многих не секрет, задолго до появления «Чайки» на сцене и в печати в определённых кругах Петербурга о ней говорят, её ждут, даже отслеживают определённые процессы, с нею связанные, — обо всём этом Чехов, очевидно, и не подозревал. Во-вторых, тот жар, с которым бросился за помощью к Суворину Карпов, говорит, безусловно, о том, что ему бы хотелось заполучить новую пьесу Чехова в Александринский театр. И самое главное — пьеса не запрещена, просто нужно смягчить несколько мест, что мог бы сделать Чехов, как мы помним, ещё **в мае**.

В «цензурной истории» начинается второй акт: вмешивается Суворин. И пересылает это письмо Е.П. Карпова А.П. Чехову.

«Подгоняемый» таким образом Сувориным, Чехов 18 или 19 июня встречается с приехавшим в Москву В. Крыловым и, очевидно, поручает ему разобраться в создавшейся ситуации. Однако упорно сам с цензором не связывается, хотя в письме Е.П. Карпов настойчиво просит это сделать.

⁴ Там же. С. 434.

Проходит ещё почти месяц. **6 июля** В. Крылов пишет Чехову о своём разговоре с цензором И. М. Литвиновым. Тот объяснил, что «Чайка» **пропущена цензурой**. Речь идёт лишь об изменении нескольких строк, «не подходящих к условиям данных ему цензурных инструкций». Литвинов мог бы вымарать сам, но он ценит «уважаемых литераторов», предпочитает, чтобы автор отменил место, «найденное нецензурным»: «Литвинов говорит, что возбуждающих сомнения пунктов весьма мало, два-три, и, если Вы хотите, он вышлет Вам пьесу... для поправок. Это не потребует ни прошений, ни марок, это частное дело. Тогда он тотчас подпишет пьесу. Если Вы этого не хотите, то, по Вашему желанию, он просто вычеркнет то, что находит неудобным. Таким образом, Вы видите, что весь сыр-бор загорелся из желания цензора быть Вам любезным»⁵.

То есть уже второму человеку в течение месяца цензор И. М. Литвинов разъясняет суть вопроса. И так же, как и Е. П. Карпов, В. Крылов объясняет Чехову, что из уважения к автору цензор просит его сделать несколько исправлений, а это значит выйти с ним на связь.

11 июля Чехов пишет Суворину о том, что получил письмо от Виктора Крылова: «Он говорил с цензором, и цензор выразил готовность прислать мне пьесу, чтобы я сам вычеркнул или изменил места, которые он находит сомнительными. Сегодня я написал цензору. Теперь, значит, очередь за комитетом. Пожалуй, и этот ещё придерётся» (II VI, 163). Как видим, Чехов лично связывается с цензором только **11 июля**.

15 июля пьеса отсылается из Петербурга, из цензурного комитета, автору в Мелихово для некоторых исправлений. Итак, проходит **4 бесплодных месяца** с начала движения пьесы на сцену. Чехов, как мы видели, сам не проявляет никакой активности и заинтересованности. И если бы не вмешательство Суворина и настойчивость самого цензора, то дело не сдвинулось бы с мёртвой точки.

В тот же день, 15 июля, цензор написал Чехову: «Милостивый государь Антон Павлович. Очень рад, что благодаря содействию В. А. Крылова я могу надеяться на Вашу помощь относительно исправлений “Чайки”. Я отметил синим карандашом несколько мест, причём считаю нужным пояснить, что я имел в виду не столько самые выражения, сколько общий смысл отношений, определяемых этими выражениями. <...> В цензурном отношении было бы желательно совершенно не упоминать об этом вопросе, но если с художественной точки зрения Вам необходимо охарактеризовать отношения

⁵ Там же. С. 447.

Тригорина к Треплевой, надеюсь, Вы это сделаете так, что цензурная санкция явится беспрепятственно» (П VI, 492).

Во-первых, цензор «надеется на помощь» и благодарит автора за содействие. И, очевидно, недаром. Потому что исправления можно было сделать, как мы помним из письма Потапенко, уже в мае, то есть три месяца назад.

Во-вторых, с вмешательством Крылова история с прохождением «Чайкой» цензуры развивается по другому сюжету, нежели планировали «медленные» Потапенко и Чехов: Чехов сам получает пьесу от цензора, не должен ждать возвращения Потапенко из путешествия, а должен самостоятельно внести правку. То есть наконец-то устанавливаются прямые отношения «автор — цензор», которых по непонятной причине так избегал Чехов.

Однако мы видим, что Чехов опять не торопится. 20 июля уезжает из Мелихова к Суворину в Тверскую губернию, в усадьбу Тасино, что в 10 верстах от станции Максатиха⁶. 23 июля отправляется пароходом через Рыбинск в Ярославль к брату Михаилу⁷, 25 июля возвращается в Мелихово.

В это время происходит два неожиданных связанных с «Чайкой» события.

В журнале «Театрал»⁸, в отделе «Хроника», появляется сообщение о чеховской пьесе (которая пока со стола цензора переехала ещё только на стол автора). Однако всеведущий хроникёр уже сообщает её название — «Чайка», сетует на «цензурные затруднения», знает, что пьеса предназначалась театру Корша, и делает вывод о том, что пьеса по вине цензуры «вероятно, совсем не появится на сцене». Вот так широкая театральная публика весьма своеобразно узнала и о новой чеховской пьесе, и о «вине» цензуры.

По обтекаемым общим фразам не совсем понятно, знаком ли «хроникёр» с пьесой, но первый тяжёлый камень непонимания брошен в её сторону: «Задача пьесы — изобразить в лицах те болезненные настроения нашего времени, которые приписываются нервности, в то время как они являются, в сущности, только плодом отсутствия нормального воспитания дисциплины воли»⁹.

Второе событие тоже весьма любопытное. Появившийся в Петербурге после заграничного путешествия Потапенко занимается отнюдь не пьесой, а своими делами («Ведь я человек рабочий, а не лодырь, как какой-нибудь Антоша Чехов!») — не совсем красиво

⁶ Там же. С. 451.

⁷ Там же. С. 453.

⁸ Театрал. 1896. № 79. Кн. 29. С. 81.

⁹ Летопись жизни и творчества А.П. Чехова... С. 452.

шутит он в письме к Суворину), хочет приехать в Тасино, где гостит Чехов («Через неделю я мог бы подъехать, но Вы, конечно, не станете ждать. Хотя отчего бы Чехову не погулять у Вас лишнюю недельку?» — предлагает он Суворину в том же письме)¹⁰.

Около 23 июля Потапенко, посылая Чехову письмо в Тасино, между делом спрашивает о пьесе: «...Я не знаю, что с твоей “Чайкой”. Предпринял ли что-нибудь? Завтра зайду к Литвинову и узнаю»¹¹.

Это письмо говорит о том, что, во-первых, Потапенко совершенно не активен в отношении чеховской пьесы (хотя и обещал заняться ею по приезде), ещё и потому, что не получил от Чехова до сих пор никаких распоряжений на её счёт. Во-вторых, он не знает, что пьеса у Чехова на руках, и он сам будет делать правку для цензуры.

Однако, что странно, Чехов отвечает на это письмо не сразу и не Потапенко. Только **27 июля** Чехов пишет Суворину: «Скажите Потапенко, что я жду его к себе. Не может ли он сообщить мне свой летний адрес? Не могу ли я выслать на его имя свою злополучную пьесу с тем, чтобы он снёс или сvez её Литвинову и дал бы ему надлежащие объяснения» (П VI, 165). Чехов раздражённо называет пьесу «злополучная», запомним это.

Но что же мы видим? Чехов хочет выслать пьесу, значит, она уже им исправлена. Исправленная пьеса 10 дней лежит без движения у автора, пока он путешествует!!! И будет лежать ещё — явно, что Потапенко не примчится немедленно в Мелихово (что имел в виду Чехов, когда писал: «Жду его к себе»?) Явно, пройдёт время, пока Суворин найдёт его адрес (если вообще найдёт), пока перешлёт его, пока Чехов по ней отправит рукопись. Но что самое удивительное и странное: Чехову опять требуется посредник! Ему опять зачем-то нужен Потапенко, хотя личная переписка с цензором уже существует. Более того, у Чехова относительно пьесы происходит странная психологическая подмена. Он пишет брату Александру 29 июля о «Чайке»: «Пьеса ни ппррру, ни ну, цензуры ради»¹². Ему хочется думать, что во всём виновата цензура, однако уже произошло какое-то странное отстранение: пьеса, как мы уже заметили, попадает на периферию событийно-жизненного пространства автора и увязает в тягуче-неторопливом временном течении. К тому же он как автор самоустраняется и полагает, что объяснять какие-то осо-

¹⁰ Там же. С. 453.

¹¹ Там же. С. 454.

¹² Там же. С. 457.

бенности его пьесы, а также делать цензурные исправления сможет его приятель, а не он сам — автор.

Не дождавшись помощи от Суворина, 6 августа Чехов сам пишет Потапенко в Петербург: «Где ты? Куда адресовать ответ на твоё письмо — в Петербург, за границу, в Нижний, в Лодзь? Жду скорейшего ответа» (П VI, 169).

Однако следующее письмо Потапенко к Чехову — не ответ на его письмо от 6 августа, а именно реакция на появившегося Суворина.

7 августа, то есть через 10 дней после просьбы Чехова к Суворину, Потапенко пишет Чехову: «Антонио, сейчас Алексей Сергеевич сообщил мне о твоём намерении прислать пьесу. Пожалуйста, присылай скорее. Я буду здесь до 1 сентября, потом скроюсь и вернусь окончательно. Но пьеса теперь потребует три дня, не более» (П VI, 494).

То есть три дня потребуется на прохождение цензурного комитета. А значит Потапенко (коль на него возлагается такая миссия) сможет её после этого передать в Театрально-литературный комитет.

Казалось бы, наконец-то движение! И долгожданный финал! Но... происходит странное: очевидно, ответа от Чехова на это предложение не последовало, потому что через несколько дней Потапенко написал Чехову вторично: «Что же ты молчишь и не присылаешь пьесы» (П VI, 494).

11 августа Чехов наконец посылает пьесу Потапенко в Петербург: «Милый Игнациус, пьеса посылается. Цензор наметил синим карандашом места, которые ему не нравятся по причине, что брат и сын равнодушно относятся к любовной связи актрисы с беллетристом» (П VI, 173). И дальше пишет об изменениях в этих местах.

Что обращает на себя внимание? Во-первых, изменений всего пять — на трех страницах. Во-вторых, их крошечный объём. Например: «На странице 4-й я выбросил фразу “открыто живёт с этим беллетристом” и на 5-й “может любить только молодых”» (П VI, 173). Собственно, вот и всё, что **сам** Чехов изменяет в пьесе! «Если изменения, которые я сделал на листках, будут признаны, то приклей их крепко на местах оных», — просит он приятеля. А дальше автор неожиданно самоустраивается и пишет о правке рекомендательного характера, которую поручает сделать... Потапенко: «На странице 5-й в словах Сорина: “Кстати, скажи, пожалуйста, что за человек её беллетрист?” можно зачеркнуть слово *её*. Вместо слов (там же): “Не поймёшь его. Всё молчит” можно поставить: “Знаешь, не нравится он мне” или что угодно, хоть текст из талмуда. <...> На этой 37 странице можно вычеркнуть слова Аркадиной: “Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но”. Вот и всё» (П VI, 173).

Почему Чехов не делает этих поправок сам, своей рукой, почему просит сделать это Потапенко? С одной стороны, это загадка. С другой — показывает странное отношение автора к своему творению уже на «досценическом» этапе (вспомним, как в письме к Суворину от 27 июля он называет её «злополучная пьеса»): пьеса тяготит его, он охладел к ней, стал равнодушен. Иначе как объяснить слова о том, что Потапенко может вставить на странице 37 «хоть текст из талмуда»? Но есть и более сильная фраза в этом письме, говорящая о беспокойном, нервном, раздражительном отношении Чехова к «Чайке»: «Если же изменения сии будут отвергнуты, то наплой на пьесу: больше нянчиться с ней я не желаю и тебе не советую». Но как мы видим из изложенного выше, с пьесой как раз никто не нянчился, и меньше всего сам автор.

11 августа, в тот же день, очевидно, под впечатлением от правок или письма о правках (еще раз подчеркнём, минимальных), Чехов пишет М. Меньшикову: «Написал пьесу, в которую одним когтем вцепилась цензура» (П VI, 172). То есть у Чехова стойкое впечатление (вспомним письмо к брату от 29 июля), что цензура «вцепилась», но так ли это? На самом деле «Чайке» мешает двигаться на сцену всего лишь растянутое во времени бездействие — проволочки и нестыковки по организации процесса, в котором виноват и сам автор, который принципиально не хотел ею заниматься, и люди, которых он привлёк. О том, что требуются минимальные цензурные правки, Чехов знал ещё в мае. Очевидно, у цензора Литвинова сложилось впечатление, что о пьесе «Чайка» все забыли. Пришедшее от него к Чехову в **середине июля** письмо показывает, что он очень заинтересован в прохождении пьесы через цензуру, едва ли не больше, чем сам автор, поэтому заявляет весьма мягко и любезно, что надеется на его помощь «относительно исправлений» «Чайки».

Итак, середина июля, рукопись у Чехова, требования цензуры озвучены. Почему бы не сделать эту работу быстро и не отослать её напрямую в Петербург цензору: Литвинов сам написал ему, известен адрес Канцелярии Главного управления по делам печати, откуда пришла бандероль с пьесой. Но Чехов делает необъяснимое: он опять связывается с Потапенко и хочет действовать только через него.

В результате всего этого только между **11 и 13 августа** Чехов отправляет недоисправленную им самим пьесу в Петербург, но не цензору, а опять Потапенко. Однако тот 15 августа пишет ему: «Обещанной пьесы ещё не получил» (П VI, 502).

Более того, **12 августа** Чехов получает письмо от обеспокоенного цензора И.М. Литвинова, который, очевидно, в очередной раз

не понимает, почему автор так нетороплив — ведь прошёл ещё один месяц: «Милостивый государь Антон Павлович, 15 июля я выслал Вам “Чайку”. <...> Не получая до сих пор пьесы, я начинаю беспокоиться и потому прошу Вас, будьте добры почтить уведомлением, получена ли Вами “Чайка” и когда Вы думаете её выслать. <...> Пьесу во избежание проволочки прошу выслать в Главное управление по делам печати на моё имя» (II VI, 502). Так в какой цензуре «увязла» «Чайка»? В середине августа сам цензор переживает, что ещё не получил её обратно с исправлениями.

И только **20 августа** «Чайка» получила цензурное разрешение. «Пьеса пропущена», — написал Потапенко Чехову **23 августа**. Правда, для этого Потапенко самому пришлось сделать «ничтожные изменения». Он пишет об этом так: «Я решился сделать их самовольно, так как от этого зависела её судьба и при том они ничего не меняют». Вряд ли «зависела судьба» — Литвинов и не собирался запрещать пьесу. Очевидно, Потапенко рассудил, что если он опять будет «играть в догонялки» с автором «Чайки», то она ещё не скоро вылетит на волю, потому что сам Чехов в это время отправился в очередное путешествие (Кисловодск, Нахичевань, Новороссийск, Феодосия) и неизвестно, куда следовало бы отправлять ему рукопись для правок. Почему же было недостаточно тех, которые сделал Чехов и просил сделать Потапенко? Потому что, как объясняет Игнатий Николаевич в письме к драматургу, «цензор желал не совсем того, как ты понял» (II VI, 504). Но и эти суммарные, минимальные и почти формальные изменения, ничего не меняющие ни в сути, ни в структуре пьесы, были приняты либеральным Литвиновым. И пьесу можно было подавать в Театральный комитет.

Но «Чайку» опять ждёт задержка, потому что Потапенко вернётся в Петербург только **26 августа** и только тогда отдаст её в переписку, и лишь после этого два экземпляра представит в комитет.

Потапенко пишет Чехову: «Если Всевожский будет в Петербурге, то я добьюсь надписи: “прочитать вне очереди”, тогда она будет готова в начале сентября. Если его не будет, то она попадёт в очередь, и это несколько замедлит ход» (II VI, 505). Как бы то ни было, но только **14 сентября** 1896 года Театрально-литературный комитет обсудил и пропустил пьесу, хотя нашёл в ней много недостатков, о которых было записано в протоколе. Итак, с **середины сентября 1896** года чеховская «Чайка» могла быть принята к постановке в театре.

Детально проанализировав реальное течение событий, можно видеть, что затянутость продвижения пьесы была связана совсем не с цензурными препонами, — по существу, у цензора были

не требования, а просьбы, которые были такими незначительными, что можно сказать, что их не было вовсе. Всё, как можно заметить, зависело от энергии и организации процесса самим Чеховым, который всячески избегал прямого общения с цензором и даже, несмотря на его вежливые просьбы, так ни разу не связался с ним лично. Более того, именно сам цензор И. М. Литвинов выражал обеспокоенность в связи с задержкой пьесы в цензуре. Чехов практически самоустрашился из-за недостаточности простого и понятного процесса, полностью переложив его на Потапенко, вплоть до внесения цензурных правок.

Уже на этом, «досценическом», этапе жизни «Чайки» мы наблюдаем парадоксальный процесс: некую отстранённость автора по отношению к своей пьесе. После финальной точки как будто что-то закрывается в творческом поле автора, и пьеса, возможно, бессознательно вытесняется им на периферию, выводится за пределы течения повседневной жизни, в которой он в этот период уже занят повестью «Моя жизнь», строительством школы, путешествиями, обширной перепиской. Возвращение к «Чайке» тяготит Антона Павловича, он хочет побыстрее избавиться от любой повторной работы с её текстом, поручая Потапенко как внесение изменений, так и объяснения с цензором по поводу отдельных мест, что, безусловно, неожиданно и не может не удивлять. Всё это — интересная тема для изучения психологии творчества писателя.

В заключение хочется отметить, что вся «досценическая» история чеховской пьесы, рассмотренная выше, — первое звено в цепочке событий, приведших к провалу «Чайки» на Александринской сцене 17 октября 1896 года.

ЛИТЕРАТУРА

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 4. Кн. 1. 1895–1896. М.: Наследие, 2016. 712 с.

Театрал. 1896. № 79. Кн. 29. С. 81.

Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 864 с.



ДОКТОР ДОРН, МАКС НОРДАУ И АЛЕКСЕЙ СУВОРИН
НА ФОНЕ «НЕРВНОГО ВЕКА»¹

Аннотация. Концепция «нервного века» связана с периодом fin de siècle и была представлена именами Чезаре Ломброзо и его популяризатором, автором книги «Вырождение» Максом Нордау. Чехов выражал своё отношение к «нервному веку» как эксплицитно, так и имплицитно. Открыто позиция автора «Чайки» выражалась в его письмах, а скрыто — в художественных произведениях. Фамилия доктора Дорна рассматривается как трансформация фамилии Нордау. Интертекстуально выраженная полемика Чехова с Нордау позволяет определить роль Дорна как скрытого трикстера. Это является дополнительным аргументом, доказывающим справедливость авторского определения «Чайки» как комедии. С помощью образа доктора Дорна Чехов ведёт косвенный спор с адептами концепции «нервного века», прежде всего с А. С. Сувориным. Это позволяет ввести понятие «литературного рикошета».

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Чайка», концепция вырождения, Макс Нордау, А. С. Суворин, литературный рикошет, интертекст, метатеза в именослове.

KUBASOV, A. V.

DOCTOR DORN, MAX NORDAU AND ALEXEY SUVORIN
IN THE BACKGROUND OF THE “NERVOUS AGE”

Abstract. The concept of the “nervous age” is associated with the fin de siècle period and was represented by Cesare Lombroso and his popularizer, the author of the book *Degeneration*, Max Nordau. Chekhov expressed his attitude to the “nervous age” both explicitly and implicitly. The position of the author of *The Seagull* was openly expressed in his letters, and hiddenly — in his writings. Dr. Dorn’s surname is seen as a transformation of the Nordau surname. Intertextually, Chekhov’s explicit polemic with Nordau allows us to define Dorn’s role as a hidden trickster. This is an additional argument that proves the validity of the author’s definition of *The Seagull* as a comedy. Through the character of Doctor Dorn, Chekhov leads an indirect dispute with the adherents of the concept of the “nervous age”, primarily with A. S. Suvorin. This allows the term “literary rebound” to be introduced.

Keywords: A. P. Chekhov, *The Seagull*, the concept of degeneracy, Max Nordau, A. S. Suvorin, artistic polemics, intertextuality, literary rebound.

Чем обеспечивается единство характера героев Чехова? На этот вопрос нет однозначного ответа. Л. Я. Гинзбург связывала проблему

¹ Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 21-18-00481. URL: <https://rscf.ru/project/21-18-00481/>

цельности героя с его номинацией. Она писала: «Первичная установка, отношение к появившемуся герою, точка зрения, с самого начала определяющая возможность его эстетического существования, закладывают единство литературного героя. Формальным признаком такого сразу порождаемого единства является уже само имя действующего лица»².

В отношении некоторых чеховских персонажей, особенно из ранних произведений писателя, характерологическим центром может быть признана их фамилия. Недаром целая коллекция их была в записных книжках Чехова. Какие-то из них кажутся подходящими для водевиля, например, «Розалия Осиповна Аромат» (XVII, 53), какие-то играют роль ростовой почки для обдумывания образа будущего героя: «[барон Тузенбах, [Николай Карлович] Кроне-Альшауер, Николай [Карлович] Львович]» (XVII, 215). В более поздних произведениях значимость фамилии как смыслового центра образа героя уменьшается, а её внутренняя форма затемняется, но в отдельных случаях номинация героя может служить отправной точкой для определения его сути или какой-то важной стороны его характера.

С. Д. Кржижановский, не только блестящий писатель-стилизатор, но и талантливый критик, автор нескольких статей о творчестве Чехова, вынашивал замысел словаря, который предполагал назвать «Смысловые имена в литературе». Один из тезисов этой работы звучит так: «Смысловое имя как сократитель текста»³. Смысловые имена в литературе можно назвать одним из средств текстовой компрессии, в том числе за счёт отсылки к тем или иным литературным или художественным реалиям, на которые автор лишь намекает, прямо не указывая на предмет референции. То есть, «смысловое имя» может играть роль интертекстымы.

Во второй Записной книжке Чехова на четвёртой странице есть запись: «[Б. Конюшки, д. Дорн, В.М. Лавров.]» (XVII, 107). Э.А. Полоцкая в комментарии отметила: «В списке домовладельцев Москвы (“Адрес-календарь г. Москвы на 1893 год”, стр. 82) значится: Дорн Ян-Густав, дерпт. гр., Конюшковский. Прес<на>, 1 участок. Эту фамилию Чехов дал персонажу пьесы “Чайка”» (XVII, 327). Можно ли признать данное указание необходимым и достаточным условием для выведения номинации героя комедии? В случае утвердительного ответа возникают вопросы: почему только у одного героя «реальная» фамилия, а у остальных вымышленные, и главное — каким

² Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. С. 34–35. Курсив, кроме специально оговорённых случаев, везде мой. — А. К.

³ Кржижановский С.Д. Смысловые имена в литературе // Кржижановский С.Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. С. 277.

художественным смыслом обладает взятая «прямо с натуры» фамилия московского домовладельца? Возможным ответом может быть стремление автора создать иллюзию подлинной действительности. А.П. Чудаков по этому поводу писал: «Мир Чехова как бы стремится слиться с миром окружающим, выглядеть его частью»⁴. И этой тенденции отвечает фамилия Дорн из реальной действительности. В письме А.С. Суворину 8 мая 1891 года Чехов замечает: «Я пишу водевиль. Действующие лица: Анна Ивановна (Суворина. — А. К.), Айвазовский, генерал Богданович, Иван Павлович Казанский и цензор Макаров» (П IV, 227). В примечании к письму сказано: «Других сведений о водевиле нет» (П IV, 471). Все эти реальные лица, как и действительно существовавшая фамилия Дорн, скорее всего, играли роль первичного импульса в обдумывании образов будущих героев. Это своеобразные «строительные леса», которые убираются после того, как «постройка» произведения закончена.

Есть, однако, и другая сторона проблемы: в письмах Чехова можно найти замечания, прямо противоречащие практике наделения героев реальными фамилиями. Брату Александру 4 января 1886 года он советует: «...не употребляй в рассказах фамилий и имён твоих знакомых. Это некрасиво: фамильярно, да и того... знакомые теряют уважение к печатному слову...» (П I, 177). Столь же определённо Чехов высказался Суворину 6 июля 1892 года: «Да и кажется мне, что имена живых могут украшать лишь газетные и журнальные статьи, но не повести. Имена подвержены неумолимому закону моды» (П V, 91). «Неумолимый закон моды» проявляется в том, что актуальные для современников имена реальных людей, уместные в газетно-журнальной публицистике, со временем утрачивают свою актуальность и узнаваемость, поэтому в художественных произведениях («повестях») героям предпочтительнее давать не «имена живых», а вымышленные, созданные на основе творческой фантазии и обладающие художественной телеологией.

Иначе говоря, для Чехова характерно одновременное существование и равноправие противоположных точек зрения, он может быть признан «человеком поля» (А.П. Чудаков) во многих вопросах творчества. Поэтому наличие в записной книжке фамилии Дорн не отменяет креативного переосмысления этой фамилии в «Чайке», придания ей художественного целеполагания, в том числе и функции скрытой полемики.

⁴ Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 48.

На фоне большинства фамилий героев «Чайки» фамилия доктора Дорна выделяется своей необычностью. Для русского уха в ней что-то слышится заимствованное, хотя сам Евгений Сергеевич ничем иностранным не отличается: с давних пор он живёт где-то вблизи «колдовского озера». Доктора хорошо знают не только в имении Сорина, но и в его окрестностях. Как врач он был обязан лечить многих. Единственный известный зарубежный эпизод в его биографии — это поездка в Италию и предпочтение, отданное Генуе.

Необычная фамилия героя — *Дорн* — задаёт импульс для поиска её художественной телеологии и, как следствие, отнесения к классу смысловых имён, по Кржижановскому.

Чехов зачастую на протяжении длительного времени развивал и усложнял определённый комплекс литературно-художественных приёмов. Один из них — *метатеза* в фамилии героя по отношению к производящему слову-донору. В истоках за этим приёмом стоит, прежде всего, школа юмористического рассказа и фельетона. Например, у Н. А. Лейкина в рассказе «За кулисами» есть герой по фамилии *Куколькин*, образованной, вероятно, от *Кукольник*⁵. В данном случае Лейкин обыгрывает лишь внутреннюю форму слова, используя метатезу в конце его, без отсылки в сторону достаточно известного писателя Н. В. Кукольника (1809–1868), умершего в родном городе Чехова⁶. В отличие от Лейкина, у Чехова производное слово, возникшее в результате трансформации производящего, может выполнять функцию сигнала интертекста, то есть содержать отсылку к чужому или собственному произведению. Оба варианта интертекстуальных связей у него встречаются: *Кушкина* — *Кушкина* («Отцы и дети» — «Переполох»), *Шмахин* — *Шамохин* («Безнадёжный» — «Ариадна»)⁷. Как вариацию метатезы можно рассматривать *палиндром*. В «Скучной истории» обыгрывается палиндром *трактир* — *риткарт*, который Николай Степанович мысленно примеряет к фамилии: «Это годилось бы для баронской фамилии: баронесса Риткарт» (VII, 291). Палиндромный характер имеет фамилия «вечно-

⁵ Лейкин Н. А. Гуси лапчатые. Юмористические картинки. СПб.: тип. д-ра М. А. Хана, 1881. С. 251.

⁶ Для Чехова Н. В. Кукольник был символом архаичного устаревшего писателя: «Одному талантливому беллетристу, серьёзному, идейному писателю, он говорил: “Послушайте же, ведь вы на двадцать лет меня старше. Ведь вы же раньше писали под псевдонимом Нестор Кукольник...”» См.: Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 522.

⁷ Кубасов А. В. Художественная рецепция И. С. Тургенева в прозе А. П. Чехова // Филологический класс. 2018. № 4 (54). С. 124–131.

го студента» из повести «Три года»: *Киш — шик*⁸ (IX, 54). В «Дуэли» фамилия-палиндром одного из главных героев осложнена подменой первой буквы: *Нерон(к) — К(Н)орен*. Недаром Лаевский даёт приятелю именно «нероновскую» характеристику, утверждая, что тот «прежде всего деспот, а потом уж зоолог» (VII, 398). В «Степи» метатеза связана с собственным и нарицательным именами: *Егор — горе*⁹. В речи отца Христофора, обращённой к Егорушке, это слово выделено четырёхкратным повтором:

Он сделал серьёзное лицо и зашептал ещё тише:

— Только ты смотри, Георгий, боже тебя сохрани, не забывай матери и Ивана Ивановича. Почитать мать велит заповедь, а Иван Иванович тебе благодетель и вместо отца. Ежели ты выйдешь в учёные и, не дай бог, станешь тяготиться и пренебрегать людьми по той причине, что они глупее тебя, то *горе, горе* тебе!

О. Христофор поднял вверх руку и повторил тонким голоском:

— *Горе! Горе!* (VII, 99).

В слове *горе*, предстающем дополнительно ещё и как скрытая трансформа имени *Егор*, содержится предвидение того финала жизни героя, о котором Чехов писал Григоровичу, полагая, что Егорушка, «попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (II II, 190).

Метатеза букв в словах встречается в письме Александра Чехова, датированном 23 ноября 1882 года: «Поди *Рога бад* (Бога ради) к Лангу, купи из моих пенязей...»¹⁰ Очевидно, подобная языковая игра, понятная брату, восходит к гимназической рекреативной традиции.

В марте 1892 года Чехов признавался Е.М. Шавровой: «*Изменил я также и подпись, переставив буквы*, на случай если сотрудничество в “малой” прессе покажется Вам немножко мове» (II V, 35). Иначе говоря, Чехов сознательно использовал метатезу как форму маскировки подлинного референциального значения фамилии писательницы и шире — именованного в целом.

⁸ Ср. в «Безотцовщине» реплику Глагольева-младшего, обращённую к Платонову: «Я вам открою все тайны Парижа. Я дам вам триста рекомендательных писем, и триста *шикознейших* французских кокоток в вашем распоряжении...» (XI, 76).

⁹ См.: *Кубасов А. В.* Ассоциативный потенциал антропонимов в чеховской «Степи» // Десять шагов по «Степи». Ten steps along the “Steppe”. Статьи и эссе. Idylwild, CA, Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. С. 48–60. URL: http://www.ssc-ras.ru/ckfinder/userfiles/files/Monogr_10_chagov_2016.pdf (дата обращения: 14.06.2020).

¹⁰ Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: ГИХЛ, 1939. С. 81.

Слово *норд* из фамилии *Дорн* получается за счёт перестановки местами первой и последней букв. В свою очередь *норд* из *Нордау* получается за счёт усечения последних двух букв¹¹. Образование имени собственного с помощью такого приёма можно найти в рассказе Чехова «Событие» (1886). Финальная фраза этого квазидетского рассказа, опубликованного в «Петербургской газете», объединяет главных героев: «Ваня и Нина ложатся спать, плачут и долго думают об обиженной кошке и жестоком, наглom, ненаказанном *Неро*» (V, 428). Характеристика бездушной собаки, съевшей котят, вполне подходит и для такого исторического персонажа, как *Неро(н)*.

Антропонимическими «родственниками» доктора Дорна следует признать Гаврилу Северова из рассказа «Страх» (1892) и скептика, актёра Северова из комедии Евтихия Карпова «Жрица искусства (Свободная художница)»¹². В этом варианте фамилии содержится открытая отсылка к одной из сторон света.

Прямое значение выражения *нордический характер* обусловлено географическим фактором: это набор черт, свойственный жителям североевропейских стран. Кроме того, указанное словосочетание употребляется в русском языке и как идиома. В этом случае его значение можно передать с помощью парадигмы — *холодный, стойкий, сдержанный, равнодушный, чёрствый, скептический, циничный*. Если представить этот ряд как полевую структуру, то ядром её будет значение *холодный*.

Холодность как черта характера свойственна многим героям Чехова, что отмечал ещё Н.К. Михайловский, распространяя это качество и на самого автора. Холодность героев может фиксироваться извне: «Он злился, сжимал кулаки и проклинал свою холодность и неумение держать себя с женщинами» («Верочка») (VI, 79). Могут отмечать её и сами герои. Так, Николай Степанович из «Скучной истории» признаётся, что в разговорах с дочерью он «холоден, как мороженое» (VII, 256). Не раз писал о литературном холоде Чехов и в письмах (напр.: П III, 202; V, 26). Холодность доктора Дорна

¹¹ В одноактной комедии Т.Л. Щепкиной-Куперник «Ирэн» (1893) в числе героев есть Варвара Павловна *Нордэн*, начальница одного из пансионов. Принятие в журнале сокращения перед репликами героев приводят к обозначению её как «Норд». Быть может, Чехов читал пьесу «кумы», как он называл Татьяну Львовну и с которой активно общался в 1893 году. Это могло сыграть роль одной из «подсказок» для номинации доктора Дорна. См.: *Щепкина-Куперник Т.Л. Ирэн*. (Посвящается А.П. Щепкиной) // *Дневник «Артиста»*. 1893. № 6 (май). С. 47–54.

¹² Подробнее см.: *Головачёва А.Г. О жрецах и жрицах святого искусства // Головачёва А.Г. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги»*. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. С. 113–131.

(Норда) прямо не утверждается ни в репликах персонажей, ни в ремарках, ни в словах самого героя. Она носит суммарный характер, что чувствуют и отмечают интерпретаторы пьесы. Так, чешский режиссёр Отмар Крейча пишет о Дорне: «Как отшлифована его порядочность, его честность — они его форма. И какой самодисциплины, внешней и внутренней этот человек, какой в нём “воспитанный” холод и какое искусство не подчиняться обстоятельствам, ничего не выдать в себе»¹³.

Холодность может быть обусловлена разными факторами. Она может быть врождённой или «воспитанной» чертой характера человека, но может быть обусловлена и спецификой творчества. А.Р. Кугель оставил прозорливое замечание о природе холода у Чехова: «Чувство юмора всегда холодновато и по существу объективно. Для того чтобы чувствовать юмористическое настроение, надо отдалить от себя объект на некоторое расстояние, смотреть на него косым взглядом. <...> В Чехове я не примечал страстного отношения к какому-либо предмету»¹⁴. То, о чём пишет Кугель, можно передать с помощью термина «объективация». Она связана с дистанцированием автора от эмпирической действительности и явной или скрытой иронией, что и влечёт за собой определённую холодность. Мемуарист пишет о «юмористическом настроении», которое является одним из компонентов иронии. Ирония всегда удаляет объект от воспринимающего сознания на некоторое расстояние и, кроме того, требует смены ракурса его видения или «косого взгляда», говоря словами Кугеля.

Следствием холодности и иронии является скепсис. О скептицизме Чехова писали уже его современники. Так, А.С. Глинка (Волжский) замечал: «...скептик по натуре, он всё время колеблется между двух смутных идеалов»¹⁵. Однако Чехов был не только «скептик по натуре», но ещё и скептик поневоле. Этот аспект скептицизма во многом обусловлен его медицинским образованием и профессией врача. В одном из «маленьких писем» за 1891 год Суворин признаёт скептицизм одной из характерных профессиональных примет врачей: «Я говорю о врачах скептиках, а их у нас достаточно»¹⁶. Быть может, такой вывод родился у Суворина не только на основе его лич-

¹³ Крейча Отмар. «Обратите внимание...» (Фрагменты книги) // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 142.

¹⁴ Кугель А.Р. Листья с дерева. Воспоминания. Л.: Время, 1926. С. 66–67.

¹⁵ Глинка-Волжский А.С. Очерки о Чехове. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1903. С. 44. См. также: Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1995. 78 с.

¹⁶ Суворин А.С. В ожидании века XX. Маленькие письма 1889–1903 гг. М.: Алгоритм, 2005. С. 113.

ного опыта, но и из бесед с доктором Чеховым. Скептицизм и ироничность Дорна, как и его «воспитанный холод», представляются достаточно очевидными.

Мог ли Чехов в фамилии *Norday* увидеть ещё и слово *норд*? Вполне вероятно. Особенно если принять во внимание его многолетнюю художественную антропонимическую практику. Если игровой элемент с фамилиями *Norday* — *Дорн* действительно имеет место, то связь героя Чехова с иностранным учёным должна иметь более глубокие основания и выходить за рамки формальной трансформации антропонима, как это было у Лейкина. Тогда возникают вопросы: есть ли смысловая связь Дорна с Нордау? Если есть, то в какой форме она реализована в «Чайке» и главное — с какой целью?

Время рубежа 80-х — 90-х годов позапрошлого века было периодом активной публикации переводных работ иностранных учёных. Одним из них был Макс Нордау (1849–1923). “Jewish Agency for Israel” даёт ему следующую обобщённую характеристику: «Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд). Один из основателей Всемирной Сионистской организации, философ, писатель, оратор и врач»¹⁷. Из пяти ипостасей Нордау выделим три: писатель, врач, философ. Эти социально-профессиональные статусы созвучны социальным ролям Чехова. В отношении Дорна соответствие сокращается до двух: кроме того, что он врач, он может быть признан ещё и личностью с философским складом ума, со своим установившимся миропониманием.

Нордау, будучи автором множества работ, в России стал известен прежде всего благодаря книге «Вырождение», которая имела скандальный успех. Популярность Нордау-писателя авторы «Энциклопедического словаря» объясняли так: «Успех Н. основан на его диалектическом даре, на его так называемой естественно-исторической философии, нравившейся толпе в 80-х годах, и на “откровенности”, с которой он в своей “Условной лжи” (“Conventionelle Lügen”) затрагивал предметы, которых “не принято” касаться. <...> На русский яз. переведены “В поисках за истиной” (парадоксы, СПб., 1891), “Комедия чувства” (роман, М., 1892), “Болезнь века” (роман, М., 1893), “Вырождение” (Киев, 1893 и СПб., предисл.

¹⁷ Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд; 1849–1923) // Jewish Agency for Israel. URL: <http://archive.jewishagency.org/ru/leaders/content/22635> (дата обращения: 08.07.2021).

Р. Сементковского, 1893), “Движение человеческой души” (психологические этюды, М., 1893))¹⁸. Вплоть до Первой мировой войны работы Нордау многократно издавались и переиздавались в России. Итогом разрозненных публикаций стал выход в 1904 году в Киеве в издательстве Б.К. Фукса собрания сочинений Нордау в 12 томах, а в 1913 году в Москве в издательстве В.М. Саблина восьмитомного собрания его сочинений.

Чехов длительное время покупал и собирал книги для городской библиотеки в Таганроге. Для неё им были приобретены в том числе и две книги Нордау — «О вырождении» и «В поисках истины» (П VI, 239). Это является косвенным свидетельством того, что данные работы были Чехову известны. Остановимся на их содержании.

«В поисках за истиной» — таким было первоначальное название книги — появилась раньше скандального «Вырождения» и выдержала в России несколько переизданий. Книга состоит из пятнадцати небольших глав. Восьмая глава называется «Содержание беллетристики» и начинается с парадокса, который хотя и не в столь заостренной форме, как у Нордау, в общем-то, мог разделять и Чехов: «В каком взаимном отношении находятся жизнь и литература? Основывается ли беллетристика на наблюдении действительности? Не стремится ли, наоборот, жизнь к подражанию литературе и не ищет ли она в ней образцов для себя? Где же в таком случае будет копия и где — оригинал? Романисты ли и драматурги берут своих действующих лиц из толпы, или же толпа формируется по героям романов и драм? Для меня ответ на эти вопросы представляется несомненным. Влияние беллетристики на жизнь несравненно значительнее обратного влияния»¹⁹. Мысль Нордау о приоритете литературы перед жизнью стала достаточно популярной в русском обществе. В 1896 году Суворин в дневнике писал о И.С. Тургеневе как об одном из законодателей литературной моды, распространяющей влияние далеко за свои пределы: «Среди общества юного, настроенного или меланхолией, или литературой, он явился учителем. Он создавал образы мужчин и женщин, которые становились образцами. Он давал моду. Его романы — это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покррой, он придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались. Многие получали только единственно модный журнал и, согласно Тургеневу, были счастливы, потому что находили,

¹⁸ Нордау // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. «Терра» — «Тетра», 1992. Т. 41. С. 359–360.

¹⁹ *Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»)* / Пер. с нем. Эл. Зауэр. 3-е изд. СПб.: Изд-е Ф. Павленкова, 1892. С. 158.

что выкройка весьма удобна и платье шьётся легко»²⁰. «Олитературенная» действительность, ориентирующаяся на беллетристику, а также люди, поступающие по её образцам, — это во многом относится и к чеховской концепции взаимосвязи литературы и жизни, но, конечно, без преувеличения, как у Нордау, и зачастую с элементом иронии. Отразилась она и в «Чайке». Её герои, связанные с искусством, ведут себя не только «жизненно», но ещё и достаточно «литературно», а также «театрально».

Парадоксальность Нордау основывается во многом на абсолютизации какой-то одной стороны того или иного факта или явления, в намеренном пересоле его интерпретации. В восьмой главе книги тезис о зависимости жизни от литературы подкрепляется следующим рассуждением: «Парижанка есть в полном смысле слова произведение французских журналистов и романистов. Они делают из неё буквально всё, что хотят, как в физическом, так и в нравственном отношении. Она говорит, думает, чувствует, действует, даже одевается, жестикулирует, двигается и стоит, как того желают модные писатели. Она является марионеткой в их руках, пассивно подчиняющейся всем их внушениям»²¹. О роли книги «На воде», которую герои читают во втором действии «Чайки», написано много. Так, Н. И. Ищук-Фадеева писала: «В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно, только зная мопассановский текст, так как на сцене разбивается, как по нотам, партитура Мопассана...»²² Но, быть может, помимо «партитуры Мопассана», в пьесе есть ещё и скрытая апелляция к достаточно известной книге парадоксалиста Нордау?

В книге «В поисках за истиной» высказана мысль, которая станет центральной в следующей работе Нордау: «Читатель, способный относиться критически к фактам и получивший специальное медицинское образование, читая романы, чувствует себя перенесённым в клинику. Никого не видишь кругом, кроме больных и расслабленных!»²³ Разработка этого тезиса на широком материале искусства будет составлять содержание книги «Вырождение».

Приведем фрагмент письма Чехова Суворину от 27 марта 1894 года, в котором дана оценка Нордау:

²⁰ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. 2-е изд. London: The Garnet Press; М.: Независимая газета, 2000. С. 216–217.

²¹ Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»). С. 158–159.

²² Ищук-Фадеева Нина. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова (*На воде и Чайка*) // Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica, 2010, nr 3. P. 45.

²³ Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы»). С. 172.

«Быть может, оттого, что я не курю, толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это конечно несправедливо. Во мне течёт мужицкая кровь, и меня не удивили мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс (а вырождение — очевидный регресс. — А. К.) и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчётливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от поста. *Рассуждения всякие мне надоели, а таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением.* Лихорадящим больным есть не хочется, но чего-то хочется, и они это своё неопределённое желание выражают так: “чего-нибудь кисленького”. Так и мне хочется чего-то кисленького. И это не случайно, так как точно такое же настроение я замечаю кругом. Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь и ищут новых увлечений. Очень возможно и очень похоже на то, что русские люди опять переживут увлечение естественными науками и опять материалистическое движение будет модным. Естественные науки делают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить её своею массою, грандиозностью» (II V, 283–284).

Приведённое программное письмо позволяет многое объяснить в позиции Чехова. Нордау упомянут в нём в контексте рассуждения писателя о собственном мировосприятии, о росте чувства внутренней свободы и, как следствие, — об освобождении от влияния Толстого. Нордау же отмечен как образец опошления и упрощения сложных проблем и идей, наиболее адекватно воплощённых в творчестве Толстого. Отчасти это объясняется контекстом книги учёного: отдельная глава в «Вырождении» посвящена Толстому, творчество которого, по мнению её автора, тоже отражает исследуемый им феномен. Раздел о Толстом в книге Нордау был прочитан Чеховым, вероятно, особенно внимательно.

В приведённом выше отрывке из письма Макс Нордау характеризуется одним словом — *свистун*, которое в данном контексте синонимично словам *болтун*, *выдумщик*, *враль*, но ещё и *вульгаризатор*. Л.М. Долотова в примечаниях к данному письму приводит более позднее свидетельство мемуариста (А.Б. Тараховского) с прямой оценкой Чеховым теории Нордау: «Заговорили о невращении и вырождении. — Никакого вырождения нет, — сказал А. П., — это всё Макс Нордау выдумал» (II V, 534). Сходную по структуре и смыслу фразу запомнил и воспроизвёл в своих мемуарах А.И. Куприн о писателе, который тоже много писал о вырождении: «Помню, как однажды он рассердился, когда кто-то начал свысока третирировать медицину по роману Золя “Доктор Паскаль”. — Золя ваш ничего не понимает и всё выдумывает у себя в кабинете, — сказал он, волнуясь и покашливая»²⁴. Золя и Нордау сходны в том, что оба игнорируют достижения «естественных наук» и «выдумывают» то, чего нет на самом деле.

Слово-характеристика — *свистун* может послужить точкой отталкивания для определения отношения Чехова к Нордау. Свист изначально был у автора «Чайки» одним из маркеров героев, поэтому остановимся на нём специально.

История свиста в произведениях Чехова начинается с «Безотцовщины». Анна Петровна говорит, обращаясь к младшему Трилецкому:

А н н а П е т р о в н а. Знаю я вас. Всё делаете не думая и женитесь не думая. Вам только палец покажи женщина, так вы уж готовы на всякую всячину. Посоветоваться с близкими людьми должны... Да... На свою глупую голову не надейтесь. (*Стучит о стол.*) Вот она у вас, ваша голова! (*Свистит.*) Свистит, матушка! Мозгу в ней много, да толку что-то не видно.

Т р и л е ц к и й. *Свистит, точно мужик!* Удивительная женщина!

Пауза (XI, 11).

В другом месте:

Щ е р б у к (*указывает на Трилецкого*). Он сказал? Верь ему, *свистуну*, так без головы останешься! (XI, 35).

²⁴ Куприн А.И. Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 533.

Кроме того, в пьесе свистят Осип (XI; 94, 118) и Сергей Войнищев (XI, 147). Естественно, о Нордау во время написания Чеховым первой пьесы почти никто в России не знал. Свист Анны Петровны характеризует её как достаточно властную женщину, не лишённую маскулинности. *Свистун* Трилецкий характеризуется Щербуком как враль и фантазёр, которому нельзя верить.

Свист как вокализация невербального характера позволяет сделать его субститутотом весьма широкого имплицитного содержания, средством передачи отношения к говорящему или к его речи. Свист является формой выражения субъективной модальности с достаточно широким смысловым диапазоном. Обратимся к другим примерам.

Свист прямо транскрибируется в «Осколках московской жизни»: «Мы все скороходы. Кто у нас не скороход, того — *фюйт!*!» (XVI, 46). «Поэты тоже были посажены на дарового извозчика и — *фюйт!*!» (XVI, 84). Здесь свист замещает глагол со значением мгновенного действия (ср.: *вылететь со свистом*). В рассказе «Забыл!!» (1882) приказчик-немец, которому не хватает самых простых слов, просит Гауптвахта: «*Спойте... oder... oder... или посвистайте!...*» (I, 127). В этом примере свист выступает как эквивалент музыкальной мелодии.

В письме Суворину от 21 января 1895 года, то есть во время работы над «Чайкой», уже свистит сам Чехов: «*Фю, фю!* Женщины отнимают молодость, только не у меня. В своей жизни я был приказчиком, а не хозяином, и судьба меня мало баловала. У меня было мало романов (в отличие от Дорна. — *А. К.*), и я так же похож на Екатерину, как орех на броненосец»²⁵ (П VI, 18). Несмотря на инициальную позицию, свист обобщённо выражает то, о чём говорится далее. В данном контексте свист является формой мягкой полемики с адресатом письма.

Приведём, наконец, фрагмент из письма от 2 января 1901 года, адресованного О.Л. Книппер. Комментируя роль Маши в «Трёх сёстрах», Чехов пишет: «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, *только посвистывают и задумываются часто*. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров.

²⁵ Ср. в мемуарах К.А. Коровина: «Меня ведь женщины не любят... Меня все считают насмешником, юмористом, а это неверно... — не раз говорил мне Антон Павлович». См.: *Коровин К.А. Из моих встреч с А.П. Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 33. С другой стороны, Борис Лазаревский передаёт свидетельство сестры писателя: «Мария Павловна сказала, что Антон Павлович часто влюблялся». См.: Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского / Пред. и публ. Н.И. Гитович // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890. М.: Наука, 1977. С. 349.*

Понимаешь?» (П IX, 173). Посвистывание героини будет прямо прописано в пьесе:

Маша, задумавшись над книжкой, *тихо насвистывает песню.*

О л ь г а. Не свисти, Маша. Как это ты можешь!

Пауза. <...>

И р и н а. Брат, вероятно, будет профессором, он всё равно не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей.

О л ь г а. Маша будет приезжать в Москву на всё лето, каждый год.

Маша *тихо насвистывает песню.* <...>

И р и н а. Устала. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю.

М а ш а. Ты похудела... (*Насвистывает.*) И помолодела, и на мальчишку стала похожа лицом.

Т у з е н б а х. Это от причёски (XIII, 120, 144, 156).

Обратим внимание на то, что Маша два раза не просто свистит, а «насвистывает песню», причём не сказано, какую именно, следовательно, актриса, играющая эту роль, может насвистывать по своему выбору ту песню, которая выражает её настроение.

Если Дорн, согласно нашей гипотезе, связан со «свистуном» Нордау, то логично ожидать какую-то вариацию свиста именно от него. Однако в «Чайке» свистит вовсе не он, а другой герой.

А р к а д и н а. Горе мне с ним! (*В раздумье.*) Поступить бы ему на службу, что ли...

С о р и н (*насвистывает, потом нерешительно*). Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и всё. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... (*Смеётся.*) Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь не дорого стоит.

А р к а д и н а. Всё-таки... Пожалуй, на костюм я ещё могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм не могу. (*Решительно.*) Нет у меня денег!

С о р и н смеётся.

Нет!

С о р и н (*насвистывает*). Так-с. Прости, милая, не сердись. Я тебе верю... Ты великодушная, благородная женщина (XIII, 36).

Насвистывание Сорина в данном случае является вербально невыраженной формой спора с сестрой. Сорин не свистит, а лишь, как Маша в «Трёх сёстрах», «насвистывает», то есть действие его отличается неполнотой, деликатностью, не позволяющей ему выражаться резко и определённо. Недаром после насвистывания

Сорин продолжает «нерешительно» и начинает с подчёркивания субъективности своего мнения — «Мне кажется...» Сестра-актриса, отличающаяся повышенной чуткостью к тону собеседника, подхватив поначалу интонацию сомнения брата, заканчивает тем, что «решительно» отказывается дать сыну денег. Фактически в данном эпизоде «свистят» оба героя: Сорин в прямом смысле этого слова, Аркадина — в переносном. Ведь она лжёт, что у неё нет денег.

Показательна аберрация восприятия такого глубокого и внимательного исследователя, как А.П. Скафтымов. Он отмечал, что среди «второстепенных лиц, создающих фон главного действия, доктор Дорн является своеобразным резонёром, мыслящим релятивом. Его собственный внутренний мир остаётся скрытым. Он не делает личных признаний. Однако его скупые сжатые реплики, *посвистывания, романсы*, какие он напевает...»²⁶ Но в тексте пьесы нет никаких указаний на *посвистывания* Дорна, хотя логика характера и поведение героя вполне их допускают. Дорн в комедии не свистит в прямом смысле этого слова. Вместе с тем он похож на Сорина в эпизоде его спора с сестрой. Доктор тоже *насвистывает*, но только по-другому, с помощью других средств.

Чехов не был абсолютным педантом по отношению к текстам своих произведений. По воспоминаниям К.С. Станиславского, объясняя финал «Дяди Вани», он говорил, что «Астров свистит, уезжая» (XIII, 400), хотя в пьесе нет соответствующей ремарки или слов героев с указанием на это действие²⁷. В основе замечания Чехова, очевидно, лежит понимание логики характера Астрова и его поведения: он *мог бы* свистеть в ситуации прощания. При этом в тексте есть указание на то, что в первом действии свистит не Астров, а Войницкий (XIII, 66). Эти два свиста героев — реальный и допустимый — носят разный характер, передают разные настроения и по-разному интонационно окрашены.

Итак, свист, благодаря нулевой (невербальной) форме означающего, может являться замещением довольно широкого по содержанию и интонационному диапазону означаемого, которое конкретизируется с помощью контекста. Поэтому свист находится на границе словесного и несловесного начал. Верификация свиста,

²⁶ Скафтымов А.П. <О «Чайке»> / Подгот. текста А.А. Гапоненкова, К.Е. Павловской <...>; примеч. А.А. Гапоненкова // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю.Н. Борисов, А.В. Зюзин; примеч. Н.В. Новиковой. Т. 3. Самара: Век #21, 2008. С. 526.

²⁷ Подробнее см.: Лукашевский А.А. «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит...» // От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. раб.: В 2 ч. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 285–294.

то есть, фактический перевод его в вербальную форму, затруднён именно по причине нулевой формы означаемого. Словесный эквивалент свиста всегда в той или иной степени приблизителен, вариативен, не может быть абсолютно адекватным ему.

Сделаем напрашивающийся логический вывод. Если свист может выполнять функцию субститута слов, которые лишь подразумеваются или предполагаются на основе контекста, то должен быть справедлив и обратный тезис: какие-то слова героев могут являться субститутом свиста. Что это за слова? В функции свиста способны выступать фразы, кажущиеся «случайными», не связанными прямо и непосредственно с актуальной коммуникативной ситуацией. В «Дяде Ване» это реплика Астрова про Африку (что фактически и подтверждается свидетельством Станиславского), а в «Чайке» — строки из романсов, которые напевает Дорн. Недаром в рабочих записях Скафтымова на правах синонимов соседствуют слова *посвистывания* и *романсы*, то есть учёный по большому счёту прав, несмотря на формальное отсутствие в тексте пьесы реального свиста героя. Присмотримся к тому, что напевает Дорн.

Полина Андреевна. Вы не бережёте себя. Это упрямство. Вы — доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Дорн (*напевает*). «Не говори, что молодость сгубила» (XIII, 11).

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...

Дорн. Мне 55 лет.

Полина Андреевна. Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и ещё нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (*напевает*). «Я вновь пред тобою...» Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к кушам, то это в порядке вещей. Это — идеализм (XIII, 12).

Очевидно, что ремарка *напевает* (синонимичная ремарка *насвистывает*) и следующая далее строчка романса глубинно выражают спор Дорна с Полиной Андреевной, но доктору не хочется полемизировать, потому что словесное объяснение, вероятно, уже не раз бывало до этой конкретной ситуации. В первом случае Дорн только напевает, а во втором в качестве комментария иронически гово-

рит об «идеализме» в обществе. Ирония по принципу реверсивной связи окрашивает и предшествующую строчку романса. Строчки из романсов, которые напевает Дорн, де факто являются субститутом свиста, который вполне мог бы быть столь же адекватным ответом на инвективы Полины Андреевны. И третий эпизод, где Дорн напевает:

А р к а д и н а (*Маше*). Вот встанемте.

Обе встают.

Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое. Евгений Сергеич, кто из нас моложе?

Д о р н. Вы, конечно.

А р к а д и н а. Вот-с... А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живёте... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.

М а ш а. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. (*Садится*.) Конечно, это всё пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя всё это.

Д о р н (*напевает тихо*). «Расскажите вы ей, цветы мои...» (XIII, 21).

При сходстве содержания все три случая различаются подачей материала и оттенками смысла. В третьем случае Дорн *напевает тихо*, то есть для себя, а не для Маши или Аркадиной. Строчка из романса предстаёт как форма внутреннего спора, несогласия доктора с обеими женщинами, не обращённого вовне. Внутренний диалог героя — примета не только произведений Достоевского, но и Чехова, с тем отличием, что автор «Чайки» и «Дяди Вани» не передаёт его непосредственно, а ограничивается лишь условным знаком его.

Итак, доктор Дорн, как и Макс Нордау, тоже может быть признан в финале *свистуном*, но не как пустослов, а как скрытый полемист. В *реальном сюжете* комедии он негласно спорит то с Полиной Андреевной, то с Аркадиной и Машей, тогда как в *сюжете возможном*²⁸, который строится на основе интертекста, скрыта полемика уже не с персонажами художественного мира, а с лицами реальной действительности. В этом случае к полемике с современниками с помощью героя оказывается причастен уже непосредственно биографический автор.

²⁸ Бочаров С.Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 17–77.

Для восприятия идей Нордау ко времени появления его книг в России была подготовлена необходимая почва. Толки о нервности, психопатии и вырождении как приметах современности так или иначе звучали в разных книгах и статьях. В 1886 году под криптонимом «?» в издательстве А. С. Суворина вышел сборник «О женщинах», составленный К. А. Скальковским. Он, в частности, сочувственно излагает мысли анонимного французского автора книги “Le femmes et la fin du monde” и солидаризируется с ним в выводе, что «вырождение человеческой расы идёт быстрыми шагами, а затем, естественно, наступит конец света, конечно, в смысле физиологии общества»²⁹.

Отзываясь на девятое переиздание книги Скальковского, Суворин в январе 1895 года в очередном «маленьком письме» писал о её авторе-составителе: «Его можно бы назвать *циником по преимуществу*, циником не потому, что у него изредка случаются циничные анекдоты, но потому, что он усвоил себе манеру прямую, резкую и, конечно, одностороннюю, но сдобренную остроумием»³⁰. Данная характеристика распространяется на куда более широкий круг людей, не исключая чеховского Дорна и самого Суворина, бывавшего достаточно циничным в своём дневнике и, вероятно, в узком приватном кругу. Напомним оценку Суворина Чеховым, которую зафиксировал И. И. Ясинский: «...считаю его умнейшим циником, который со мною вдвоём становится искренним и хорошим человеком, но — всё-таки тяжело»³¹. И конечно, циником вполне можно признать обретшего скандальную известность Нордау.

К обсуждению модного вопроса «нервного века» и связанного с ним вырождения активно подключилась российская критика. Показательна позиция Н. К. Михайловского. Он вводит книгу Нордау в современный литературно-художественный контекст. Очередной разбор литературной ситуации, данный в апрельской книжке «Русской мысли» за 1893 год, он начинает со ссылки на работу Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы». Она, по мнению Михайловского, резонирует с теми художественными тенденциями, которые в полной мере проявились в новой французской поэзии и беллетристике. Критик анализирует творчество таких авторов, как Верлен, Рембо, Малларме, в том числе и в аспекте идей Нордау: «Все нелепые мысли

²⁹ ? [Скальковский К. А.] О женщинах. Мысли старые и новые. СПб.: А. С. Суворин, 1886. С. 14.

³⁰ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889–1903). М.: Алгоритм, 2005. С. 472.

³¹ Ясинский И. И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / Сост. Т. В. Мисникевич и Л. Л. Пильд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. С. 487.

и несуразные образы, которые Нордау встречает у символистов, равно как и их тяготение к мистицизму, он ставит на счёт вырождению, что и подтверждает более или менее искусно подобранными, но отнюдь не всегда доказательными ссылками на невропатологическую и психиатрическую литературу»³². Для Михайловского анализ художественных явлений, сделанный Нордау-врачом с помощью внеположных им наук (психиатрии и невропатологии), не вполне легитимен. Он считает, что причины «упадка и новых течений» современной литературы следует объяснять процессами, связанными с социально-политической и культурной сферами.

Критику методологии Нордау можно найти в работе Л.Е. Оболенского, где он упомянут наряду с другими представителями «псевдонауки». Автор статьи пишет, имея в виду книгу «Парадоксы»: «Не ясно ли, что фокус-покус, то есть парадокс Нордау, достигает своей цели (обмана зрителя) только потому, что в живом вопросе человеческих отношений он, вместо живых людей и отношений, как они установились в действительности, подсовывает отвлечённые величины x , a , b , c и т. д.»³³ Очевидно, абстрагирование, о котором пишет Оболенский, было характерно и для других произведений Нордау.

В том же 1893 году в журнале «Артист» появилась статья И.И. Иванова «О будущем художественного творчества», в которой тоже не обошлось без упоминания скандальной книги: «Нордау подробно изучил декадентов, прерафаэлитов, символистов, вагнероманов — изучил душевные расстройства по всем областям творческой деятельности, — и пришёл к заключению, — “близок конец” (ср. с выводом из книги Скальковского. — А. К.). Искусство выродилось, и окончательное исчезновение его из обихода человеческой культуры — только вопрос времени. <...> Не слишком ли далеко идёт негодование исследователя?»³⁴ Опровергая Нордау в его пессимистическом прогнозе будущего, автор статьи пытается найти причину такого взгляда: «Всё это — преувеличение и результат нервного раздражения автора, слишком много посвятившего труда сумасшедшей компании декадентов и прочих несчастных»³⁵. Автор отзыва в своих выводах, судя по всему, отталкивается от библейского выражения — «врачу, исцелися сам».

³² Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. №4. С. 185.

³³ Оболенский Л.Е. Новейшая псевдонаука // Русская мысль. 1893. №11. С. 125.

³⁴ Иванов И.И. О будущем художественного творчества // Артист. 1893. №31. Кн. 11. С. 135.

³⁵ Там же. С. 136.

В «Северном вестнике» вышла рецензия Акима Вольнского (А. Л. Флексера), который курировал библиографический и критический отделы журнала, на два издания книги «Вырождение». Критик отмечал литературную «даровитость бойкого парадоксалиста»: «Макс Нордау щеголяет эффектными изречениями, ловко играет остриём своего анатомического ланцета»³⁶. Автор скандальной книги признаётся рецензентом, однако, не только блестящим стилистом, но и неким подобием литературного прокурора: «Лучшие люди мира призваны им к строгому допросу. Величайшие художники современной Европы беспощадно обличены в психической неуравновешенности, — обесславлены, почти оскандалены посредством пронизательного анализа их эстетических и философских стремлений»³⁷. Среди «беспощадно обличённых» художников окажется и Лев Толстой. Посвящённая ему глава называется «Толстовщина». Свою задачу Нордау здесь видел в том, «чтобы доказать, что толстовщина составляет умственное заблуждение, одно из проявлений вырождения...»³⁸ Другой тезис, который был важен Нордау, заключается в том, что «Толстой-мыслитель гораздо важнее Толстого-художника»³⁹.

Самый развёрнутый и глубокий анализ «Вырождения» был сделан Р. И. Сементковским, переводчиком и публикатором книги, которого общее мнение причисляло к адептам учёного, от чего он активно отрекся. Две статьи Сементковского озаглавлены как вопросы, представляющие полюса возможного отношения к идеям работы Нордау. Первая статья предшествовала переводу текста «Вырождения» и была озаглавлена «Вперёд или назад? (Предисловие к русскому изданию)»⁴⁰. Акцент в ней был сделан на достоинствах работы, что отчасти объясняется рекламным характером предисловия, должным заинтересовать покупателя книжки. Вторая статья под заглавием «Вырождение или невежество?» вышла в «Историческом вестнике», издаваемом Сувориным. Начинается она с констатации популярности идеи, провозвестником которой признаётся Нордау: «С лёгкой руки Макса Нордау, написавшего книгу под заглавием “Вырождение”, все теперь толкуют о “вырождении”»⁴¹.

³⁶ Б. а. Новые книги. // Северный вестник. 1894. № 1. С. 135 (второй пагинации).

³⁷ Там же.

³⁸ Макс Нордау. Вырождение / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. Сементковского. СПб.: Изд-е Ф. Павленкова, 1894. Стлб. 150.

³⁹ Там же. Стлб. 154.

⁴⁰ Сементковский Р. Назад или вперёд? (Предисловие к русскому изданию) // Нордау Макс. Вырождение. Указ. изд. Стлб. IX—XXXVI.

⁴¹ Сементковский Р. И. Вырождение или невежество? // Исторический вестник. 1894. № LV. С. 177.

Сементковский не ограничивается однозначным приговором писателю, а пытается разобраться в том, что так привлекательно в книге Нордау для массового читателя. Он признаёт у писателя большую эрудицию и литературное дарование, страстный и остроумный анализ современных вопросов. Конечный вывод, касающийся Нордау, звучит так: «Но больны не только представители литературы и искусства, больны их читатели и поклонники, — словом, вся нынешняя литература представляет собою громадную больницу, в которой здоровый человек попадает как бы только по ошибке. Таков окончательный вывод, подкреплённый... массою аргументов, ссылками на авторитеты и соображениями»⁴². Достоинством статьи является стремление её автора определиться с ключевой категорией работы Нордау, «ибо если нельзя установить точного понятия о вырождении, то трудно или невозможно причислить данного писателя или художника к выродившимся субъектам»⁴³. Вырождение, констатирует критик, — явление производное, оно есть следствие утомления: «Основная причина вырождения, истеричности и неврастении заключается, по мнению Нордау, в утомлении». Это, считает Сементковский, слишком шаткое основание, на котором «строит Нордау здание столь широких и шумных своих обобщений»⁴⁴.

Об утомлении и переутомлении в 1890-е годы будут твердить на все лады самые разные авторы, не только критики. В романе Суворина «В конце века. Любовь» о нём сказано: «Слово “переутомление” — новое слово, но понятие, им выражаемое, очень старое»⁴⁵. Через несколько лет, в ноябре 1899 года, своё очередное «маленькое письмо» он начнёт с вопроса: «Не помните вы, когда у нас появилось слово *переутомление* (выделено Сувориным. — А. К.)? Я хорошо знаю, что ни Пушкин, ни Гоголь, ни Тургенев, ни Достоевский, ни Толстой его не употребляли. И в словарях его нет, ни у Даля, ни в Академическом, ни у Макарова. Его не было ни в шестидесятые, ни в семидесятые годы этого столетия. Значит ли это, что до появления слова “переутомление” мы мало работали и мало учились, а явилось оно уже тогда, когда мы слишком напрягли свои силы и стали непомерно учиться и непомерно работать? Когда же оно явилось? Ведь *этим словом как бы началась новая эра*... огромного и непосильного труда... <...> Я потому ещё желал бы определить время появления этого удивительного слова, что мне иногда кажется, что слово это явилось именно тогда, когда стали работать меньше и меньше

⁴² Там же. С. 178.

⁴³ Там же. С. 179.

⁴⁴ Там же. С. 180.

⁴⁵ *Суворин А. С. В конце века. Любовь.* СПб.: А. С. Суворин, 1893. С. 188.

и бестолковее учиться. Наука стала казаться несколько страшной, общественная деятельность — утомительной, ибо и там и здесь грозило нашим благородным головам переутомлением. Оно начало прилагаться ко всему, и всё объяснялось им»⁴⁶.

Толки о переутомлении и вырождении стали не только литературным, но и бытовым явлением. Брат Чехова Александр Павлович писал в дневнике о своём сыне: «Малому 13 лет, а он ещё ни одной книжки не прочёл. Я же, помню, в его годы уже бойко болтал по-французски, по-немецки и по-гречески, давно прочёл Гоголя и Тургенева. <...> Видно, вырождение берёт своё благодаря крови душевнобольной матери Анны Ивановны. Жалко мне ребят, ох, как жалко!»⁴⁷

Чехов был активным участником развернувшегося большого диалога, касавшегося проблемы вырождения, обусловленного утомлением. Форма его участия в этом диалоге была по преимуществу не эксплицитна, а имплицитна — с помощью художественного дискурса. Для иллюстрации данного тезиса достаточно обратиться к первой фразе «Чёрного монаха», которая носит характер не только констатации факта, но и отсылки к модной проблеме: «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы» (VIII, 226). Внешне нейтральная, кажущаяся чисто информационной фраза изначально таит в себе капельку иронии, которая раскрывается и актуализируется при погружении её в контекст журнально-газетных дебатов по проблеме вырождения.

Было бы упрощением утверждать, что Чехов только иронизировал над утомлением, охватившим всё русское общество. Сложность его авторской позиции заключается в том, что, иронизируя, он не отвергает при этом и серьёзного подхода к проблеме. Утомление и вырождение в восприятии Чехова предстают как явления *антиномичные*, имеющие логически равноправное обоснование, заслуживающие как серьёзного отношения, так и иронического. Используя слова А. А. Блока, можно сказать, что «спасительный яд творческих противоречий» в полной мере был присущ и автору «Чёрного монаха».

Серьёзный подход к утомлению как знамени 80-х годов представлен в «Иванове», то есть до широкой известности в России работ Нордау. Достаточно нескольких цитат из писем Чехова периода работы над пьесой, чтобы понять, что её автор впоследствии будет иронизировать над тем же, над чем ранее серьёзно размышлял, и всё-таки не совсем над тем же. Ко времени завершения пьесы утомление

⁴⁶ Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма 1889–1903. С. 729–730.

⁴⁷ Цит. по: Белова А. В. Тематико-событийный план и лингвистические особенности дневника Александра Павловича Чехова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2017. № 3 (26). С. 33.

ещё не стало очевидным для всех феноменом. Приведём лишь некоторые выдержки из писем Чехова: «Для молодого человека, *утомлённого жизнью*, не убедительны никакие аргументы, никакие ссылки на бога, мать и проч. *Утомление — это сила, с которой надо считаться* (П Ш, 99). «Настоящее всегда хуже прошлого. Почему? Потому что *русская возбудимость* имеет одно специфическое свойство: *её быстро сменяет утомляемость*» (П Ш, 109). «*К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте ещё одного врага. Это — одиночество*» (П Ш, 111). «*Иванов утомлён, не понимает себя*, но жизни нет до этого никакого дела» (П Ш, 111). Размышляя об утомлении русской интеллигенции, Чехов в своих комментариях не использует слово «вырождение». Оно — явление по преимуществу биологическое, тогда как утомление — социальное, характеризующее психологию определённого слоя общества в определённое время.

Выделим один фрагмент из письма Чехова Суворину, который важен для нашей проблематики: «Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни *только типичные русские черты*. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, *утомляемость — чисто русские*. Немцы никогда не возбуждаются, и потому *Германия не знает ни разочарованных, ни лирических, ни утомлённых...* Возбудимость французов держится постоянно на одной и той же высоте, не делая крутых повышений и понижений, и потому француз до самой дряхлой старости нормально возбуждён» (П Ш, 115). Впоследствии Чехов не мог не заметить инаковости позиции Нордау, который полагал, что утомление носит универсальный паневропейский характер⁴⁸, в то время как Чехов утверждал его типичность для России и атипичность для Германии и Франции.

Ещё важнее другое. В книгах Нордау Чехов уловил то, что впоследствии сформулируют авторы «Энциклопедического словаря» — умение потрафить толпе, благодаря смелости затрагивать «предметы, которых “не принято” касаться», упрощённое понимание сложных явлений, превратившихся в клише, игру и жупел для обывателя, универсальное объяснение всего и вся.

Оборотная сторона отношения к вырождению и утомлению, связанная с иронической модальностью, усилится в художественных произведениях Чехова, написанных *после* публикации в России работ Нордау. Оценочные акценты сместятся с утверждения серьёзно-

⁴⁸ Тотальный характер утомления в трактовке Нордау отметил Р.И. Сементковский, который писал в предисловии к «Вырождению»: «Мы имеем тут дело с очень широким общеевропейским течением... Течение это охватывает собою всю частную, общественную и политическую жизнь». См.: *Сементковский Р.И.* Вперёд или назад? Стлб. XIII.

го характера явления на ироническое его освещение. При этом важно принимать во внимание, кто, как и в какой ситуации говорит о нервности и вырождении, не забывая различать позиции автора и героев.

Первое действие «Чайки» заканчивается диалогом Дорна и Маши. На признание Маши доктор отвечает:

Д о р н. *Как все нервные! Как все нервные! И сколько любви...* О, колдовское озеро! *(Нежно.)* Но что же я могу сделать, дитя моё? Что? Что? (XIII, 20).

Реплика Дорна связывает воедино нервность и любовь. Напомним фразу из цитировавшего выше письма Чехова: «Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь и ищут новых увлечений». Нервность и любовь — родственные чувства, взаимно обуславливающие друг друга. При этом любовь рождается во многом благодаря «колдовскому озеру», которое персонифицируется и наделяется сказочной способностью зачаровывать людей, делать их влюблёнными. И подобно тому, как любовь — вечное вневременное чувство, так и связанная с ним нервность тоже не может быть признана отличительной особенностью того или иного времени. Здесь очевидна имплицитная полемика с позицией Нордау, для которого нервность — примета определённого времени и чревата утомлением и вырождением.

В прозе Чехова мысли о вырождении и связанных с ним смежных явлениях высказываются в речевой зоне героев, по отношению к которым авторская позиция отнюдь не однозначна.

Чёрный монах в одноименном рассказе прельщает Коврина, говоря именно то, что приятно слышать больному магистру:

Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди. Соображения насчёт нервного века, переутомления, вырождения и т. п. могут серьёзно волновать только тех, кто цель жизни видит в настоящем, то есть стадных людей (VIII, 243–244).

Речь Шамохина из «Ариадны» саморазоблачительна. Его история увлечения Ариадной может быть представлена как своего рода иллюстрация к положениям книги Нордау. При этом сам герой выступает вроде бы как раз оппонентом философа:

Он сел и продолжал, ласково и искренно глядя мне в лицо:

— Эти постоянные разговоры о женщинах какой-нибудь философ средней руки, вроде Макса Нордау, объяснил бы эротическим помешатель-

ством или тем, что мы крепостники и прочее, я же на это дело смотрю иначе. Повторяю: мы не удовлетворены, потому что мы идеалисты (IX, 108).

Последняя фраза героя явно в смысловом отношении рифмуется с репликой доктора Дорна об «идеализме» в обществе.

Герой-рассказчик «Дома с мезонином» в запале спора с Лидой утверждает:

— У учёных, писателей и художников кипит работа, *по их милости* удобства жизни растут с каждым днём, потребности тела множатся, между тем до правды ещё далеко, и человек по-прежнему остаётся самым хищным и самым нечистоплотным животным, и *всё клонится к тому, чтобы человечество в своём большинстве выродилось и утеряло навсегда всякую жизнеспособность* (IX, 186–187).

Выделенное курсивом первое словосочетание, достаточно далеко отстоящее от финальных слов фразы, в смысловом отношении стыкуется с ними и порождает внутреннюю иронию, расслаивающую речь героя и идущую, конечно, больше от автора, чем от героя.

Наиболее сложный вариант представляет фрагмент монолога Астрова, который он произносит перед Еленой Андреевной:

А с т р о в. <...> Тут мы имеем дело *с вырождением вследствие неопытной борьбы за существование; это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания*, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за всё, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает всё, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти всё, но взамен не создано ещё ничего. (*Холодно.*) Я по лицу вижу, что это вам неинтересно (XIII, 95).

Заключительная реплика и сопровождающая её ремарка по тону контрастируют с предшествующей речью героя. Монолог произносится с одушевлением, достаточно пафосно. Астров в пьесе проецируется на архетипический образ Дон Кихота, а дядя Ваня — на образ Гамлета. Искренняя и вместе с тем «донкихотская» речь героя подсвечивается едва уловимой внутренней иронией, которая идёт не от героя, а от автора. «Дядя Ваня» был впервые опубликован в 1897 году (XIII, 339), когда активное обсуждение книги Нордау уже прошло, стало фактом недавней истории.

Парадоксальность ситуации заключается в том, что апологию идей Нордау критики конца позапрошлого века приписывали

и произведениям самого Чехова: «Недавно Макс Нордау описал физические и нравственные дефекты современных декадентов. Нордау слишком увлёкся и в свою клинику душевнобольных поместил людей заведомо здоровых, вроде Золя и гр. Толстого. Но рядом с увлечениями в книге немало правдивых и интересных сведений. Предлагаются они в живой, совершенно доступной форме. <...> Теперь русские читатели могут освободить себя от необходимости вчитываться в научно-публицистический трактат Нордау. Г. Чехов изобразил модного героя такими правдивыми и яркими чертами, что знай Нордау о рассказе русского автора — он непременно уделит бы ему место в своих ссылках. <...> Рассказ г. Чехова “Бабье царство”, напечатанный в “Русской мысли”, насколько нам известно, документ для характеристики русского декаданта»⁴⁹.

Тезис о вырождении общества со временем станет едва ли не аксиоматическим, благополучно доживёт до начала XX века и войдёт в работы академических учёных. Так, Д.Н. Овсяннико-Куликовский будет писать о России как об отсталой стране, «где ещё так много варварства и дикости и где явно болезненные процессы (включая сюда и настоящее — психофизическое — вырождение) в жизни народных масс и образованного общества могут выступать в роли “сил”, “творящих историю”»⁵⁰.

Таков был историко-культурный контекст, отражающий спектр мнений о нервном веке, утомлении и вырождении как знаменательной проблеме времени. Чехов был активным участником этого диалога позиций. Его точка зрения на вырождение высказывалась в различных произведениях в различной форме: в одних сдержанно, в других — достаточно открыто и резко.

Современное литературоведение гораздо более взвешенно подходит к проблеме отражения вырождения в литературе, что обусловлено во многом ретроспективным взглядом на некогда жгучую проблему. Отметим в этой связи исследование Риккардо Николози. Он пишет: «В литературе, прежде всего в натурализме, концепция вырождения — как мотив, структурная модель индивидуальных и коллективных патологий, а также как принцип сюжетосложения — выступает одной из самых распространенных составляющих (био) социального романа. Такое взаимодействие литературы и психиатрии во многом способствует формированию дискурса о вырождении, служащего европейской культуре *fin de siècle* инструментом

⁴⁹ *Иванов И.И.* Литературное обозрение. Заметки читателя // *Артист*. 1894. № 35 (03). С. 154–155.

⁵⁰ *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Чехов в 80-х годах. «Скучная история» // *Овсяннико-Куликовский Д.Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. СПб.: Прометей, 1911. С. 88.

концептуализации “изнанки прогресса”, т. е. всей совокупности свойственных модерну девиаций и аномалий»⁵¹. Если Нордау связывал «дискурс о вырождении» с ведущими именами европейской культуры конца века, то современная наука усматривает его прежде всего в творчестве писателей второго ряда (П. Д. Боборыкин, И. И. Ясинский, Д. Н. Мамин-Сибиряк) или в отдельных произведениях классиков («Господа Головлёвы» Салтыкова-Щедрина, «Дуэль» Чехова).

«Косой взгляд» Чехова на действительность, о котором писал Кугель⁵², позволяет ввести в литературоведческий оборот и обосновать понятие *литературного рикошета*. Слово *рикошет* традиционно связывают со стрельбой, когда речь идёт об отражённом движении пули или снаряда. Ещё одна сфера использования этого слова — игра в бильярд⁵³. Совмещение бильярдного и литературного дискурсов встречается в переписке Александра Чехова с братом: «Ещё можно встретить бойкое словцо, меткий карамболь речи, неуклонно попадающий в лузу нашего невежества!!!»⁵⁴

Литературный рикошет — это ситуация, когда прямой удар по одному автору производится ради косвенного удара по другому автору, который и является главным объектом полемики. Литературный рикошет предполагает трёхэлементную систему: литературный герой («шар-биток»), первый автор («прицельный шар») и второй автор («целевой шар»). Для Чехова полемизировать с Нордау ради самого Нордау не имело большого смысла, а вот спорить с ним, имея в виду его российских адептов или сочувствующих ему, было актуально и действенно. Авторов, солидарных с позицией Нордау, в России в конце позапрошлого века было немало.

М. М. Одесская, рассматривая связь концепции Нордау с литературой конца XIX века, задаёт контекст, представленный произведениями Чехова, Ибсена и Стриндберга: «Симптомы бо-

⁵¹ *Николози Риккардо*. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / Авториз. пер. с нем. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 7.

⁵² Добавим к Кугелю современного исследователя, который тоже отмечал «косой» взгляд Чехова. Это послужило одним из оснований для утверждения об одержимости писателя мифом Георгия Победоносца. См.: *Сендерович С.* Чехов с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. 287 с.

⁵³ *Стрельцова Е. И.* Игрок Гаев, или Поле бильярдного стола // Чеховская карта мира. М.: Мелихово, 2015. С. 353–359.

⁵⁴ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: ГИХЛ, 1939. С. 54.

лезни века — психопатию, истерию, манию величия, эгоизм, эротоманию, себялюбие, наследственные заболевания, эстетизм, мистицизм — Нордау находит в произведениях великих писателей эпохи *fin de siècle*. <...> Хотя ни Стриндберг, ни Чехов не попадают в поле зрения немецкого психиатра, симптомы болезни века, а также отношение к поднятым автором “Вырождения” проблемам художественного творчества можно найти как в произведениях, так и в высказываниях каждого из трёх писателей»⁵⁵.

Если Чехова условно поставить в центр российского литературно-художественного контекста, связанного с творчеством Нордау, то на первый план выступает самый активный и самый важный собеседник Чехова середины 90-х годов — Алексей Сергеевич Суворин.

Роль «литературного битка» по Нордау ради *косвенной полемики* с владельцем «Нового времени» как раз и призван был сыграть Дорн. Подчеркнём, что образ доктора нельзя целиком свести лишь к функции скрытой полемики Чехова с Сувориным через Нордау. ИмPLICITный спор-диалог двух личностей является лишь одним из содержательных компонентов образа Дорна.

Два художественных произведения Суворина привлекали особо пристальное внимание Чехова. Это четырёхактная драма «Татьяна Репина» (1888) и роман «В конце века. Любовь» (1893).

Усиление нервности, расшатанность нервной системы человека как приметы современности Суворин, безусловно, признавал, что нашло отражение в текстах его произведений. Приведём из «Татьяны Репиной» диалог главных героев. Если Чехов в той или иной мере иронизировал над «нервным веком», то Суворин относился к нему весьма серьёзно:

А д а ш е в. Устали в погоне за этой жизнью, за весельем. А доктор скажет, что нервы расстроены.

Р е п и н а. У этих докторов у самих голова расстроена.

А д а ш е в. Нервный век! На женщин особая полоса нашла. Бросились в науку, в социальные вопросы, на сцену. Вон из семьи, на выставку, на показ, в конкуренцию с мужчинами... Бегают за жизнью, рвут её, хотят всё большего и большего, и нервы становятся, как лохмотья нищего⁵⁶.

⁵⁵ *Одесская М.М.* Ибсен, Стриндберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Ибсен, Стриндберг, Чехов: Сб. ст. М.: Изд-во РГГУ, 2007. С. 211–212.

⁵⁶ *Суворин А.С.* Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. 4-е изд., испр. СПб., 1911. С. 45–46.

Иван Щеглов в дневнике 26 января 1889 года оставил запись: «Феноменальный успех в Москве “Татьяны Репиной”. Суворин попал в жилу, отметив первую русскую психопатку. В каждой современной женщине сидит хоть кусочек Татьяны Репиной»⁵⁷.

Вряд ли Суворин создавал образ «первой русской психопатки» под воздействием идей Нордау, чьи книги появятся в России позже пьесы. Скорее, автор «Татьяны Репиной» острой интуицией журналиста уловил усиливающийся в общественном сознании интерес к психопатологии и невропатологии. Признание Адашевым современной действительности «нервным веком» было модным и популярным постулатом, который во многом явно разделял и автор пьесы.

«Иванов» Чехова, особенно вторая редакция пьесы, может рассматриваться в том числе и как ответ Чехова на «Татьяну Репину» Суворина. Автор «Иванова» давал свою интерпретацию русской возбудимости и утомляемости. Аргументы Чехова, однако, не возымели действия на Суворина, продолжавшего верить в то, что современная действительность создаёт условия для повышенной нервозности людей. Для него возбудимость и связанная с ней утомляемость были приметами не отдельных личностей или этносов, а всеобщим явлением. То есть Суворина вполне можно было признать сторонником позиции Нордау.

Другим произведением, вызвавшим отклик Чехова, был рассказ Суворина «В конце века», опубликованный в рождественском номере «Нового времени» за 1891 год. В произведении, претендующем на характер прогноза, Суворин фиксирует значимые приметы времени. Определяющей чертой его вновь признаётся нервность. Чуткое ухо Чехова уловило этот посыл, и он пишет Суворину: «Ваш рассказ отчасти имеет целью устроить читателя и испортить ему дюжину нервов, зачем же Вы говорите о “нашем нервном веке”? Ей-богу, никакого нет нервного века. Как жили люди, так и живут, и ничем теперешние нервы не хуже нервов Авраама, Исаака и Иакова» (II IV, 323). При этом Чехов, очевидно, чувствовал, что Суворин экстраполировал на русскую почву идеи, которые уже достаточно активно разрабатывались за рубежом.

В «Календаре “Будильника” на 1882 год» есть ироническая фраза о том, что «немцы выдумали обезьяну» (II, 147). В 90-е годы Чехов вполне мог бы написать, что «немцы выдумали нервный век и вырождение»⁵⁸. Плоское отражение идей Нордау (писавшего

⁵⁷ Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 60. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 481.

⁵⁸ Об уровне распространённости идей вырождения свидетельствует такой любопытный факт. В провинциальной «Екатеринбургской неделе» сообщалось

на немецком языке), популяризация чужой вульгаризации, превращение серьёзного явления в позу, моду и игру — вот что категорически не приемлет Чехов.

Суворин в дневнике зафиксировал оценку, которую при встрече с ним во Франции дал доктор Шарко научному кумиру Нордау — Чезаре Ломброзо: «Разговор о Ломброзо и Монтегацца: “Это — *Vulgarisateurs*, которые *всё упрощают и обобщают*”»⁵⁹. Если отталкиваться от точки зрения Шарко, то идеи Нордау, следующего за Ломброзо, следует признать вторичным упрощением и обобщением, а русские адепты и популяризаторы Нордау оказываются вообще явлением третичным. Третья степень упрощения изначально сложных вопросов заслуживает только иронизирования. Поэтому, обращаясь к Т.Л. Щепкиной-Куперник с просьбой выслать ему пьесу «Вечность в мгновении», Чехов пишет: «Я хочу прочесть здесь лекцию “об упадке драматического искусства в связи с вырождением” — и мне придётся прочесть отрывки из Ваших пьес и показать публике фотографии — Вашу и артиста Гарина» (П VII, 283). Отметим явно пародийное калькирование в названии условной «лекции» заглавия нашумевшей статьи Д.С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы».

Позиция Чехова, касающаяся нервности, утомления и вырождения, прямо отражена в письме Е.М. Шавровой от 28 февраля 1895 года: «Чтобы решать вопросы, наприм<ер>, о вырождении, психозах и т.п., надо быть знакомым с ними научно. <...> В вырождениях, в общей нервности, дряблости и т.п. виноват не один S, а совокупность многих факторов: водка, табак, обжорство интеллигентного класса, отвратительное воспитание, недостаток физического труда, условия городской жизни и проч. и проч. <...> Лично для себя я держусь такого правила: изображаю больных лишь постольку, поскольку они являются характерами или поскольку они картинны. Болезнями же я боюсь запугивать. “Нашего нервного века” я не признаю, так как во все века человечество было нервно. Кто боится нервности, тот пусть обратится в осетра или в корюшку; если осётр сделает глупость или подлость, то лишь одну: попадётся на крючок, а потом в селянку с расстегаем» (П VI, 29–30).

о выходе брошюры «Об усиливающейся нервности нашего времени. Речь, произнесённая на акте Гейдельбергского университета проф. В. Эрб» (СПб., 1894), которая продавалась по 50 копеек, а сбор от неё шёл в пользу «С.-Петербургского совета детских приютов». См.: Б. а. Библиография // Екатеринбургская неделя. 1894. № 19. С. 401.

⁵⁹ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 147.

В «Чайке» полемика с авторами, утверждающими наступление «нервного века» и связанного с ним вырождения, будет вестись уже не прямо, а оговорочно, в форме литературного рикошета. Наружно это будут самые обыкновенные будничные разговоры и ситуации.

Д о р н (*Нине, которая подходит*). Как там?

Н и н а. Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.

Д о р н (*встаёт*). Пойти дать обоим валериановых капель... (XIII, 26).

За десять лет до «Чайки», создавая иронию за счет метатезы, Чехов писал Лейкину: «Ваши припадки берут своё начало от невров (у Вас ведь *не нервы, а невры*)» (PI, 277). У Аркадиной и её брата тоже разыгрались «невры», поэтому очевиден скептицизм Дорна по отношению к их обладателям, а упомянутые им валериановые капли воспринимаются не как лекарство, а как плацебо, действующее внушением и традицией его употребления в определённых ситуациях. В рассказе «Случай из практики» (1898) авторская ирония по поводу таких неврологических лекарств, как валериановые или ландышевые капли, будет значительно усилена: «Наш фабричный доктор давал ей кали-бромати, — сказала гувернантка, — но ей от этого, я замечаю, только хуже. По-моему, уж если давать от сердца, то капли... забыла, как они называются... Ландышевые, что ли» (X, 78).

Рассуждения о «нервном веке», звучащие в «Татьяне Репиной» и в рождественском рассказе Суворина, будут затем продолжены в его романе «В конце века. Любовь». В нём более двадцати раз в разных вариантах будет повторяться лексема «нерв» и её дериваты («нервное возбуждение»; «нервная истома»; душа, «которая как будто отделялась от тела и распускалась по тысячам нервов»; «упругость нервов» и т. д.). Кажется, что перевод французского выражения *fin de siècle* в первой части названия суворинского романа точно передаёт его значение. Однако это не так. Французское словосочетание имеет терминологический смысл и отчётливую эсхатологическую эмоционально-оценочную окраску, тогда как русскоязычный вариант во многом лишён их и указывает лишь на временной аспект. Недаром Лев Толстой одобритительно отозвался о французском термине в письме к жене. Получив книжку Бодлера, он пишет: «Не стоило того. Это только, чтобы иметь понятие о степени развращения *fin de siècle*'а. Я люблю это слово и понятие...»⁶⁰ 3 июля 1892 года Чехов пишет Суворину, имея в виду корректурный оттиск его книги, которая выйдет в следующем году: «“Fin de Siècle” прислали мне»

⁶⁰ Толстой Л. Н. О литературе. М.: Худож. лит., 1955. С. 265.

(П V, 87). В позднем «маленьком письме» Суворин так прокомментировал терминологический аспект французского выражения: «Явилось слово “конец века”, *fin de siècle*. Слово само по себе неважное, но оно повторялось всеми и как бы говорило *о смерти века и о начале чего-то нового*. Пока не было этой фразы, всё было благополучно, всё шло более или менее по-старому, в старых формах, в старых понятиях. С концом века явилось декадентство, упадок, упадок века, упадок старых идей, понятий, привычек и народнение чего-то нового, несколько кривого, странного, смешного. Оно явилось в живописи, в литературе, в жизни, как является мода, заставляющая женщин менять платья, шляпки, всю одежду нижнюю и верхнюю»⁶¹. Осознанно или нет, но Суворин вновь вторит Нордау, который писал о первичности литературы и о вторичности эмпирической жизни, которая только следует за словом и отражает его.

В романе Суворина «В конце века. Любовь» лишь раз прямо сказано о вырождении. Василий Юрьевич Юрьев «с грустью замечал следы вырождения в том обществе, к которому принадлежал, и любил повторять слова известного английского учёного Модсли, который сказал, что даже люди даровитые, слишком гонящиеся за удовольствиями, производят потомков плохих и негодных»⁶². Здесь вырождение связано со столичным высшим обществом. Герой с «театральной» фамилией Юрьев являл собой тип благородного отца и по-журналистски прямо выражает некоторые идеи биографического автора романа, являясь одним из пресловутых «рупоров его идей».

Даже художественные произведения Суворина отличались обращённостью к острым вопросам дня. Чехов подмечал привычку Суворина «глядеть на всё оком публициста» (П III, 70). Да и сам автор романа признавался в приоритете своей роли журналиста: «Мы — журналисты прежде всего. А журналист — человек дня, человек впечатления, боец по преимуществу, полемист»⁶³. Если Суворин как журналист вёл полемику в открытую, то Чехов спорил с ним неявно, в художественной форме. Публицистичность видели и в художественных произведениях Чехова. В номере «Артиста», под одной обложкой с «Чёрным монахом», была статья И.И. Иванова «Литературное обозрение», где, в частности, даётся характеристика героев Чехова: «Герои нередко рассуждают, очевидно, за счёт автора, — и такие рассуждения подчас настоящие публицистические речи»⁶⁴.

⁶¹ Суворин А. С. В ожидании века XX. С. 850.

⁶² Суворин А. С. В конце века. Любовь. С. 12.

⁶³ Суворин А. С. В ожидании века XX. С. 209.

⁶⁴ Иванов И. И. Литературное обозрение. Заметки читателя (Современный герой) // Артист. 1894. №33. С. 104.

В марте 1895 года Суворин пишет очередное «маленькое письмо», посвящённое разбору опубликованной во французском ежемесячном издании “Revue des revues” статьи Ферреро о Толстом. В этом разборе у него единственный раз прямо возникает имя Нордау. Ферреро, зять Чезаре Ломброзо⁶⁵, во многом следовал за тестем. Нордау тоже признавался в своей приверженности идеям Ломброзо⁶⁶. Суворин подчёркивает, что, несмотря на то, что Нордау пишет о вырождении, сам он «человек вполне здоровый»⁶⁷. Возможно, что эта мысль появилась не без влияния Чехова. Поздним отголоском и вариантом фразы о здоровье пишущих о вырождении станет свидетельство И. А. Бунина, передающего чеховскую оценку некоторых писателей-современников: «Какие они декаденты, они здоровенные мужики! Их бы в арестантские роты отдать...»⁶⁸ То есть и у Нордау, и в случае с русскими декадентами Чехов видел проявление прежде всего литературной моды, отсутствия в творчестве современных авторов соответствия образов и идей имеющимся строгим научным данным. В отличие от них, Чехов «старался, где было возможно, сообразаться с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе» (XVI, 271).

Последняя косвенная отсылка к Нордау у Чехова может быть связана с финалом «Чайки». Самоубийство Кости Треплева, с одной стороны, является трагифарсовой формой псевдосолидарности автора с каноном-клише фабульного завершения пьес — «герой или женись или застрелись» (II V, 72). Другой вариант интерпретации амбивалентного завершения комедии может рассматриваться как последний глухой удар по идеям Нордау, который видел в суицидальных поступках следствие вырождения⁶⁹. Рикошетом этот финал метит ещё и в пьесы А. С. Суворина «Медея» и «Татьяна Репина», которые заканчиваются самоубийством заглавных героинь.

Подведём итоги. Вряд ли можно согласиться с мнением Д. Рейфилда, который писал: «Авторская позиция в пьесе принадлежит

⁶⁵ *Амфитеатров А. В.* Отражения. СПб.: Просвещение, 1914. С. 52.

⁶⁶ «Вырождение» начинается с открытого посвящения книги Ломброзо: «Многоуважаемый и дорогой учитель! Я посвящаю эту книгу вам, чтобы с чувством удовлетворения засвидетельствовать факт, что без ваших работ она не могла бы быть написана». См.: *Нордау Макс.* Вырождение. Стлб. XXXVII.

⁶⁷ *Суворин А. С.* В ожидании века XX. С. 488.

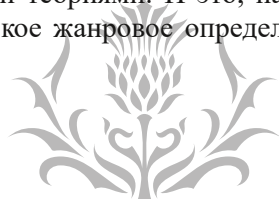
⁶⁸ *Бунин И. А.* Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 490.

⁶⁹ В книге приводится статистика суицида по Пруссии: «Постоянные толки об увеличении числа преступлений, помешательств и самоубийств составляют теперь уже общее место. <...> В 1865 г. на 10000 жителей приходилось 63 самоубийства, а в 1883-м — 109, и с тех пор число их значительно возросло». См.: *Нордау Макс.* Вырождение. Стлб. XXXXV.

доктору Дорну, который смотрит на всё и вся с насмешливым сочувствием и отваживает добывающихся его женщин»⁷⁰. Вспомним, что Толстой считал не Дорна, а Тригорина выражающим позицию автора, являющимся его alter ego. П. М. Бицилли и вовсе прямо заявлял, что «Тригорин — зашифрованный Чехов»⁷¹. Конечно, автобиографические реминисценции можно уловить в обоих героях. Однако целиком связать авторскую позицию в пьесе с отдельным персонажем представляется неверным. Она растворена во всём тексте, не поддаётся однозначному выведению из того или иного образа и не раскрывается прямо в каких-либо высказываниях персонажей. Более того, авторскую позицию в «Чайке» невозможно вывести без учёта широкого литературно-художественного контекста, заданного в пьесе имплицитными отсылками в сторону разных современников, без анализа разветвлённого искусного интертекста, отражающего отношение Чехова к авторитетным и популярным идеям времени. Линия *доктор Дорн — Макс Нордау — Алексей Суворин* — лишь одно из ответвлений этого большого диалога.

Чехов с помощью Дорна через Нордау вёл скрытый диалог с Сувориным и другими современниками, писавшими о «нервном веке», вырождении и утомлении. В обоих случаях это может быть признаком формы литературного рикошета.

Дорн выступает в комедий в нескольких статусно-ролевых положениях: доктор, бывший провинциальный *jeune premier*, сосед Сорина. Если принять во внимание интертекстуально выраженную полемику Чехова с Нордау и Сувориным, то открываются его дополнительные, собственно литературные роли: Дорна можно истолковать как «своеобразного резонёра» (по А. П. Скафтымову), как героя, выполняющего функцию «литературного битка» по Нордау с прицелом на автора «Татьяны Репиной», а также ещё и как *скрытого трикстера*, с помощью которого ведётся провокативная полемика с популярными, но отнюдь не научными теориями. И это, наряду с другими факторами, объясняет авторское жанровое определение «Чайки» как комедии.



⁷⁰ Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. Ольги Макаровой. М.: КоЛибри, 2018. С. 326.

⁷¹ Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 236.

ЛИТЕРАТУРА

Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 121–199.

Амфитеатров А. В. Отражения. СПб.: Просвещение, 1914. 381 с.

Б. а. Библиография // Екатеринбургская неделя. 1894. № 19. С. 401.

Б. а. Новые книги // Северный вестник. 1894. № 1. С. 135–136 (второй пагинации).

Белова А. В. Тематико-событийный план и лингвистические особенности дневника Александра Павловича Чехова // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2017. № 3 (26). С. 30–38.

Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М.: Русский путь, 2000. 608 с.

Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // *Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 17–77.

Бунин И. А. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 482–506.

Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 223 с.

Глинка А. С. (Волжский) Очерки о Чехове. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1903. 179 с.

Головачёва А. Г. О жрецах и жрицах святого искусства // *Головачёва А. Г.* Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 113–131.

Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. Роскиной; подгот. текста Д. Рейфилда, О. Макаровой. 2-е изд., испр. и доп. London: The Garnet Press; М.: Изд-во Независимая газета, 2000. 670 с.

Записи о Чехове в дневниках Б. А. Лазаревского / Пред. и публ. Н. И. Гитович // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890. М.: Наука, 1977. С. 319–356.

Иванов И. И. Литературное обозрение. Заметки читателя (Современный герой) // Артист. 1894. № 33. С. 97–110.

Иванов И. И. Литературное обозрение. Заметки читателя // Артист. 1894. № 35. С. 144–162.

Иванов И. И. О будущем художественного творчества // Артист. 1893. № 31. С. 134–141.

Из дневника И. Л. Щеглова (Леонтьева) / Публ. Н. Г. Розенблюма // Литературное наследство. Т. 60. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 479–492.

Ищук-Фадеева Нина. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова (*На воде и Чайка*) // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica, 2010, nr 3. P. 42–51.

Коровин К. А. Из моих встреч с А. П. Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 26–33.

Крейча Отомар «Обратите внимание...» (Фрагменты книги) / Пер. с чешского Г. Коваленко // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 133–153.

Кржижановский С.Д. Смысловые имена в литературе // *Кржижановский С.Д.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. 637 с.

Кубасов А.В. Ассоциативный потенциал антропонимов в чеховской «Степи» // Десять шагов по «Степи». Ten steps along the «Steppe». Статьи и эссе. Idylwild, CA, Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. С. 48–60. URL: http://www.ssc-ras.ru/ckfinder/userfiles/files/Monogr_10_chagov_2016.pdf (дата обращения: 14.06.2020).

Кубасов А.В. Художественная рецепция И.С. Тургенева в прозе А.П. Чехова // Филологический класс. 2018. №4 (54). С. 124–131.

Кугель А.Р. Листья с дерева. Воспоминания. Л.: Время, 1926. 212 с.

Курпин А.И. Памяти Чехова // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 507–535.

Лейкин Н.А. Гуси лапчатые. Юмористические картинки. СПб.: тип. д-ра М.А. Хана. 1881. 301 с.

Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1995. 78 с.

Лукашевский А.А. «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит...» // От «Лешего» к «Дяде Ване»: Сб. науч. раб.: В 2 ч. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 285–294.

Макс Нордау (урождённый Симон Максимилиан Сюдфельд; 1849–1923) // Jewish Agency for Israel. URL: <http://archive.jewishagency.org/ru/leaders/content/22635> (дата обращения: 08.07.2021).

Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русская мысль. 1893. №4. С. 176–208.

Николози Риккардо. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / Авториз. пер. с нем. Н. Ставрогиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 509 с.

Нордау // Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. «Терра» — «Terra», 1992. Т. 41. С. 359–360.

Нордау Макс. В поисках за истиной («Парадоксы») / Пер. с нем. Эл. Заур. Изд. 3-е. СПб.: Изд-е Ф. Павленкова, 1892. 246 с.

Нордау Макс. Вырождение / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. Сементковского. СПб.: Изд-е Ф. Павленкова, 1894. 302 с.

Оболенский Л.Е. Новейшая псевдонаука // Русская мысль. 1893. №11. С. 122–142.

Овсянко-Куликовский Д.Н. Чехов в 80-х годах. «Скучная история» // *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. СПб.: Прометей, 1911. С. 68–89.

Одесская М.М. Ибсен, Стринберг, Чехов в свете концепции вырождения Макса Нордау // Ибсен, Стринберг, Чехов: Сб. ст. / Сост. М.М. Одесская. М.: РГГУ, 2007. С. 211–226.

Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: ГИХЛ, 1939. 567 с.

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. Ольги Макаровой. М.: КоЛибри, 2018. 892 с.

Сементковский Р.И. Вырождение или невежество // Исторический вестник. 1894. № LV (55). С. 177–197.

Сементковский Р. Назад или вперёд? (Предисловие к русскому изданию) // *Нордау Макс.* Вырождение (Entartung) / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р.И. Сементковского. СПб.: Изд-е Ф. Павленкова, 1894. Стлб. IX–XXXVI.

Сендерович С. Чехов с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. 287 с.

Скафтымов А.П. <О «Чайке»> / Подгот. текста А.А. Гапоненкова, К.Е. Павловской <...>; примеч. А.А. Гапоненкова // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Ю.Н. Борисов, А.В. Зюзин; примеч. Н.В. Новиковой. Т. 3. Самара: Век #21, 2008. С. 523–527.

Стрельцова Е.И. Игрок Гаев, или Поле бильярдного стола // Чеховская карта мира. М.: Мелихово, 2015. С. 353–359.

Суворин А.С. В конце века. Любовь. СПб.: А.С. Суворин, 1893. 373 с.

Суворин А.С. В ожидании века XX. Маленькие письма 1889–1903 гг. М.: Алгоритм, 2005. 1024 с.

Суворин А.С. Татьяна Репина. Комедия в четырёх действиях. 4-е изд., испр. СПб., 1911. 141 с.

Толстой Л.Н. О литературе. М.: Худож. лит., 1955. 764 с.

Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 384 с.

Щепкина-Куперник Т.Л. Ирэн. (Посвящается А.П. Щепкиной) // Дневник «Артиста». 1893. № 6 (май). С. 47–54.

Ясинский И.И. Роман моей жизни: Книга воспоминаний / Сост. Т.В. Мисникевич и Л.Л. Пильд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. 720 с.

? [*Скальковский К.А.*] О женщинах. Мысли старые и новые. СПб.: А.С. Суворин, 1886. 408 с.



“SENILIA” И. С. ТУРГЕНЕВА — «ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА:
ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

Аннотация. Мотивацией для обращения к теме послужили характеристики жанровой новизны сопоставляемых произведений как от лица их авторов, так и со стороны критики и исследователей. Среди черт, сближающих “*Senilia*” и «Чайку», отмечается повышенная степень автобиографизма, значимость для обоих произведений тем творчества, любви и смерти; неоднозначность в оценках их авторами. Приводимые в статье примеры свидетельствуют о творческом использовании Чеховым в «Чайке» опыта Тургенева, предпринятого им в “*Senilia*”.

Ключевые слова: «Стихотворения в прозе» (“*Senilia*”) И. С. Тургенева, «Чайка» А. П. Чехова, опыт сопоставления на жанрово-тематическом уровне.

KIREEVA, E. V.

SENILIA BY I. S. TURGENEV — *THE SEAGULL*
BY A. P. CHEKHOV:
COMPARATIVE APPROACH

Abstract. The targeted topic was motivated by the new genre characteristics of the works compared, both their literary critic analysis, and research articles. The most common features of *Senilia* and *The Seagull* are the degree of the autobiographic ground; the importance of such themes as creative work, love and death; the complex approach to the study of the object by the creators. The given examples prove that in his play *The Seagull* A. P. Chekhov used the creative approach of Turgenev’s experience in *Senilia*.

Keywords: *Poems in Prose (Senilia)* by I. S. Turgenev, *The Seagull* by A. P. Chekhov, comparative approach to the study of genre-thematic level.

Тургеневское присутствие в «Чайке» многосторонне охарактеризовано исследователями: это и драматургия Тургенева (работы Г. П. Бердникова, Г. А. Бялого, А. Г. Головачёвой, П. Г. Пустовойта), и его «большая» проза (работы Г. А. Бялого, С. Е. Шагалова, В. Б. Катаева, А. Г. Головачёвой, П. Н. Долженкова, А. П. Ауэра и др.). «Стихотворения в прозе» (в дальнейшем “*Senilia*”) как цикл, насколько удалось выяснить, не становились предметом сопоставительного анализа с «Чайкой».

Обратиться к циклу автора данной работы подвигло прежде всего знакомство с отзывами современников об обоих произведениях. Отклики эти довольно полно представлены в примечаниях к 10 тому сочинений из Полного собрания сочинений и писем Тургенева

в 30 томах и в примечаниях к 13 тому сочинений из Полного собрания сочинений и писем А.П. Чехова в 30 томах.

Появление “*Senilia*” как нового жанра малой прозы в русской литературе вызвало в основном положительные отклики. На их фоне выделяется отзыв Н.Г. Чернышевского, который не одобрял похвал в адрес «Стихотворений в прозе», считая их проявлением раболепства в адрес Тургенева. «Так немцы восхищались всякими пустяками, какие печатал Гёте». По мнению критика, ни одно из тургеневских стихотворений не стоило печатать. Чернышевский возражал против жанра в целом как «противозаконного с точки зрения теории литературы и слишком наивного для нашего времени»¹. Критику Л.Е. Оболенскому претило акцентирование в цикле мотива страха смерти как отражение мирочувствования автора (10, 462–463).

Большинству читателей был симпатичен образ автора, запечатлевшего в художественных миниатюрах мысли и чувства по многим волновавшим его на протяжении творческой жизни вопросам (10, 460–462). Кто-то воспринял их как «зигзаги» или вспышки молнии — зарисовки, содержащие замыслы произведений (10, 458–463). Д.С. Мережковский ставил “*Senilia*” выше «большой» прозы Тургенева². В целом в отзывах отмечалось новаторство автора цикла.

Новаторство, но больше в плане неприятия, отмечалось и в отзывах на «Чайку» Чехова. При прохождении пьесы в Театрально-литературном комитете как недостатки были указаны «“символизм”, вернее ибсенизм», отсутствие строгой связи между сценами (XIII, 364–365). Чехова упрекали в отсутствии органической связи в сюжетно-фабульном движении пьесы и мотивировки взаимоотношений персонажей (XIII, 376–377).

После «реабилитации» пьесы в постановке Художественного театра по-прежнему не принимали своеобразия сюжета («ряд эскизов и эпизодов»), указывали на замену действия психологией, отмечали «“непрояснённая”, эскизность изображения отношений действующих лиц», даже «отсутствие нравственного мировоззрения» (XIII, 381–382).

В отмеченных критиками такого рода нарушениях родовых черт драмы улавливается переключки с рекомендацией Тургенева

¹ *Алексеев М.П., Алексеева Н.В.* Примечания к «Стихотворениям в прозе» // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 12 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 464. Далее ссылки в тексте с указанием арабскими цифрами тома и страниц.

² *Мережковский Д.С.* Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого // *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. С. 44.

«К читателю» не читать подряд фрагменты его цикла. Имплицитно представлена в “*Senilia*” и такая черта, которую поначалу не принимали рецензенты «Чайки», как расчёт на активность, сотворчество читателя.

Имеет место и определённая перекличка в отмеченных современниками положительных сторонах “*Senilia*” и «Чайки». А. Ф. Кони полагал, что «Чайка» — «произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями» (XIII, 373). В. Н. Аргутинский-Долгоруков писал о новаторской природе чеховской пьесы, отмечая демократизм и гуманность её создателя: «Вы заявили о правах всех действующих лиц на внимание и участие со стороны зрителей — у каждого из Ваших лиц в душе происходит драма, иногда мелкая, но всё же драма, о которой Вы первый из драматургов, мне кажется, заговорили громко» (XIII, 374). В «Чайке» отмечали черты, которые, на наш взгляд, присущи и тургеневскому циклу: поэтичность, «способность заражать читателя или зрителя своим настроением», «сочетание жизненности и символичности» (XIII, 383, 384).

«Странность» своих творений отмечали и сами создатели: Тургенев в обращении «К читателю»³, Чехов в самооценках в письмах.

Близко знавшие Тургенева люди отмечали «дневниковость» “*Senilia*”. В 1918 году Л. П. Гроссман высказал взгляд на цикл как на поэму Тургенева «о пройденном жизненном пути» (10, 474–475). Исследователи «Чайки» отмечали, что эта «странная» пьеса, «полная образной символики», вобрала «личные впечатления Чехова от реальных событий», «тесно соприкасается с жизнью писателя, с его биографией» (XIII, 358).

Столь явственное в “*Senilia*” элегическое начало (тема воспоминаний) концентрированно представлено в «Чайке», особенно в её четвёртом действии, где после двухгодичного перерыва герои «заново встречаются друг с другом и со своим прошлым» (XIII, 357). «Чайка» — одна из самых личных пьес Чехова. Недаром провал первой постановки пьесы драматург воспринял как неуспех его личности.

Знакомство с отзывами современников о “*Senilia*” и о «Чайке», как и самохарактеристики авторов, выявляет наличие черт сходства их творений при всех различиях жанровой природы. Оба автора ощущали наличие новаторских черт в своих произведениях. Тургенев поставил эпиграфом в белом автографе цикла строку

³ Тургенев И. С. *Senilia*. Стихотворения в прозе // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 12 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 125.

Шиллера «Дерзай заблуждаться и мечтать...» (10, 476), а Чехов, задумав пьесу, пишет Суворину: «Я напишу что-нибудь странное» (П VI, 58). Корифей «большой» прозы создаёт цикл стихотворений в прозе: без рифмы, размера, но с присущей роду лирики медитативной устремлённостью к общему, вырастающему из интенсивно пережитого личного в таких сферах бытия человека, как творчество, любовь, религия, отчизна, природа и философия. Чехов «дерзает» посягнуть на присущий роду драмы основной признак — действие, событие, интригу, перенеся основной акцент на внутренний мир героев. В определённой степени эта «дерзость» по отношению к прозе как роду эпоса была проявлена и Тургеневым в “*Senilia*”.

* * *

Подступы к теме данной статьи содержатся в работах исследователей 1970–1980-х годов.

Поскольку многие исследователи сближали чеховскую прозу с его драматургией, высока значимость наблюдений С.Е. Шаталова над стихотворениями в прозе Тургенева (до выделения их в цикл “*Senilia*”) и в прозе Чехова 1880–1890-х годов. Да и сам А.П. Чехов признавался по поводу жанрового своеобразия «Чайки» в письме А.С. Суворину: «Начал её forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен» (П VI, 100).

Статья Шаталова многое даёт в понимании стихотворений в прозе как составной части «большой прозы» Тургенева, отчасти и в плане генезиса цикла “*Senilia*”, хотя и не анализированного как цикл. Исследователь отметил явную выделенность стихотворений в прозе в рассказах писателя как на уровне содержания (наблюдения и выводы, обобщения, порой превышающие вероятность принадлежности их к раздумьям повествователя, более автопсихологичных), так и на уровне стиля — «в несколько “приподнятой” прозе (иногда ритмизованной)»⁴. «Не всегда они непосредственно содействуют раскрытию душевного сдвига, испытываемого героем, — именно потому, что они отъединены от обстоятельств его жизни»⁵.

С.Е. Шаталов справедливо заметил, что «у Чехова стихотворения в прозе не обособились в самостоятельный цикл», и тем, казалось бы, снял вопрос о связи “*Senilia*” с «Чайкой», ограничившись

⁴ Шаталов С.Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова: Сб. ст. М.: Наука, 1974. С. 305.

⁵ Там же. С. 306.

рассмотрением стихотворений в прозе в большой прозе Тургенева. Но проведённый сопоставительный анализ показывает: у Чехова проявляется след Тургенева в области поэтики («Подобие стихотворений в прозе встречается, — писал Шаталов, — уже в конце 1880-х годов», в том числе в «Степи», отдельные новеллы которой, как отметил М.И. Френкель, «строятся как лирические стихотворения в прозе»⁶. С другой стороны — чеховские стихотворения в прозе «всегда остаются в структуре целого и, изъятые из произведения, обычно утрачивают значительно бóльшую долю содержания, нежели у Тургенева»⁷.

По заключению Шаталова, своеобразие чеховских «подобий стихотворений в прозе» как своеобразных лирико-философских «вкраплений», «относительно автономных» при этом и являющихся «у позднего Чехова непременным элементом»⁸, в том, что они призваны «сильным “укрупнением” — как в лупу» показать в одном лишь эпизоде из жизни героя пережитое им «озарение», «душевный сдвиг». Как отметил исследователь, «Чехов не распутывает клубок противоречивых, зыбких связей, которыми опутан его мятущийся герой: он разрубает этот узел и оставляет лишь отдельные детали и сцены-характеристики, которыми намечаются цепи ассоциаций, — путь, по которому должен пройти читатель, “додумывающий” недосказанное писателем и “дорисовывающий” сложность связей и отношений по тем видимым знакам-штрихам, которые расставлены Чеховым в повествовании»⁹. «Часть таких сцен (курсив мой. — Е. К.), более или менее автономных в структуре целого, приобретает у Чехова вид, близкий тургеневским стихотворениям в прозе»¹⁰.

Процитированные суждения Шаталова, на наш взгляд, имеют отношение к «Чайке», особенно к её четвёртому действию. В статье исследователя даны примеры переключек с отдельными стихотворениями из “Senilia”. Так, рассказ «Ариадна» начинается «описанием, вначале подобным тургеневской “Деревне”», а ближе к финалу в повествовании Шамохина «всё чаще встречаются самые настоящие лирико-философские отступления: элегические, но с оттенком сарказма, негодования по поводу женщин “вообще” или всеобщего нелепого порядка отношений; в известной мере, — замечает Ша-

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 305.

¹⁰ Там же.

талов, — они напоминают сатирически окрашенные фрагменты из цикла “Стихотворений в прозе”»¹¹.

Дополним эти наблюдения наличием почти цитатных переключек у Чехова с “Senilia” в приведённом Шаталовым фрагменте из повести «Мужики» (о взволнованных раздумьях стариков о молодости и смерти, «которая не за горами»): «лучше о ней и не думать»¹². В цикле “Senilia” во второй, не публиковавшейся при жизни Чехова части, в стихотворении «О моя молодость! О моя свежесть!» (1878) лирический герой, сокрушаясь о грызущих его «глухою грызью» утратах, завершает свои размышления возгласом: ““Эх! лучше не думать!” — уверяют мужики» (10, 181). Менее явственна эта переключка со стихотворением «Что я буду думать?» из первой части “Senilia”, увидевшей свет при жизни Чехова. Лирический герой Тургенева, перебирая варианты ответа на этот вопрос в момент «когда мне придётся умирать», останавливается на мысли: «...мне кажется, я буду стараться не думать — и насильно займусь каким-нибудь вздором, чтобы только отвлечь собственное моё внимание от грозного мрака, чернеющего впереди» (10, 167).

Для темы нашей работы значимы выводы С.Е. Шаталова. Повторив свои суждения о широкой распространённости в прозе зрелого Чехова «подобия стихотворений в прозе» и указав на иное «идейно-художественное “наполнение”» их в силу «принципиально иного мировосприятия», обусловившего «элегизм другого типа и несовпадение с Тургеневым в характере обобщений», исследователь отметил: «Но тем не менее в художественной системе поздних повестей Чехова такие вкрапления выполняют функции, близкие к тургеневским лирико-философским отступлениям. Главная их цель — создать иллюзию совмещения двух точек зрения или взаимопроникновения двух систем мировосприятия. Относительно менее глубокое понимание жизни героем преодолевается путём своеобразного возвышения его до уровня автора. Он поднят над мелочными соображениями повседневной рутины, вступает на путь обобщений, ищет ответа на нравственные проблемы и неожиданно для себя открывает закон бытия. Это открытие не всегда получает логически безупречную форму; оно нередко приобретает вид скорее полувыводов, растворённых в сильном элегическом чувстве; но оно всегда сопровождается временной отрешённостью от ощущений будничных,

¹¹ Там же. С. 306.

¹² Там же. С. 307.

от забот повседневных: в персонаже пробуждается человек, способный осознать общечеловеческие проблемы»¹³.

Наблюдения и выводы исследователя в области поэтики прозы Тургенева и Чехова во многом справедливы и по отношению к «Чайке», в связи с присутствием не только «подобия стихотворений в прозе», но и своеобразных переключек, порой «диалогов» или иной «формы общения», — безусловно, с учётом иной, драматургической их подачи, когда автор «рассредоточил» себя в разных персонажах и использовал иные, чем в прозе, поэтические приёмы.

Подступы к сопоставительному анализу “*Senilia*” и «Чайки» были намечены в трудах Г. А. Бялого. Исследователь отмечал, что порой «в лирических местах пьесы речь персонажей начинает звучать как стихотворение в прозе». Так, «Нина в последнем диалоге с Треплевым говорит: “Лошади мои стоят у калитки” и потом опять: “Лошади мои близко”; реально это значит, что её не нужно провожать, не более того, но в звучании этих слов, на общем фоне взволнованного и тревожного диалога появляется особый, поэтический колорит и смысл. Да и вообще последний разговор Нины и Треплева далёк от бытового реализма. Их волнение и тревога передаются не отрывистыми фразами и восклицаниями, как полагалось бы по законам жизненного правдоподобия, а строго упорядоченными синтаксическими конструкциями. <...> Повторение одинаковых грамматических форм создаёт особый ритмический рисунок. <...> Тот же принцип сценической речи в монологах Нины. <...> Четыре однозначных определения к слову “жизнь”, сравнение чувств с цветами, к тому же “нежными, изящными”, — это лексика и синтаксис декламационной прозы, это речь не устная, не разговорная, а подчёркнуто книжная, сугубо литературная. Это не передача чувств в их непосредственном, произвольном словесном выражении, а скорее рассказ о них, выдержанный в стиле лирической прозы»¹⁴.

Отмеченное Бялым поэтическое начало «Чайки», по наблюдению исследователя, было характерной чертой русской литературы чеховской поры — поэзии, прозы, драмы. Эта особенность проявилась и в тургеневских стихотворениях в прозе, в которых «с наибольшей завершённостью сказалось постоянное стремление Тургенева передавать “внутренний трепет неясных чувств и ожиданий” (“Переписка”»)¹⁵.

¹³ Там же. С. 309.

¹⁴ Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 79–80.

¹⁵ Там же. С. 175.

Поэтические открытия, сделанные в «Чайке», Чехов использует и в драме «Три сестры», о персонажах которой Г. А. Бялый писал: «...их исповеди, их признания и внутренние монологи по своему словарному составу, по ритмической организации и синтаксическому строению обнаруживают явное родство с поэтической речью и звучат как отрывки из стихотворений в прозе»¹⁶.

Символику образов «Чайки», звучание речи «в лирических местах пьесы как стихотворений в прозе», наличие «особых, необытовых интонаций» у «казалось бы, нейтральных реплик» Бялый характеризует как вторжение «иной, необытовой стилистики» в сохранённый в целом Чеховым «бытовой театр». Так Чехов, по мнению исследователя, реализовывал своё «стремление обновить сценическое искусство»¹⁷.

Было бы наивным полагать, что Чехов ориентировался в «Чайке» прямо на “Senilia” Тургенева. У него, безусловно, были свои творческие и биографические импульсы к созданию пьесы. Вместе с тем при внимательном рассмотрении «Чайки» в ней различим отсвет “Senilia” на разных уровнях — тематическом, мотивном, образном, стилевом.

Подробное изложение результатов сопоставительного анализа чеховской пьесы с циклом Тургенева по обозначенным уровням затруднителен в рамках данной публикации ввиду значительности объёма. Приведём лишь некоторые наблюдения из предпринятого опыта сопоставления.

На уровнях тематическом и мотивном «Чайка» близка к “Senilia” связанностью представлений о смерти, любви, творчестве (при доминировании у Тургенева первого из названных мотивов). Своеобразным открытием в ходе сопоставления стало наличие смысловых и эмоциональных переключек между «Чайкой» и второй, неопубликованной при жизни Чехова, сугубо личной частью “Senilia”. Но здесь следует учесть, что мотивы, получившие воплощение к циклу, были известны Чехову по другим произведениям Тургенева. Так, мотив «любовь не умирает» (возможность встречи на мистическом уровне) характерен и для лирического героя стихотворения в прозе «Когда меня не будет...», и для героев повести «Клара Милич». В связи

¹⁶ Там же. С. 181.

¹⁷ Там же. С. 79.

с «Чайкой» П.Н. Долженков полагает, что «встреча Нины и Кости за чертой жизни состоялась, состоялась свадьба русалки»¹⁸.

Мотив бессилия человека перед вторгающейся любовной страстью, наполняющий любовные повести Тургенева, звучит в стихотворении в прозе «Любовь»: «Все говорят: любовь — самое высокое, самое неземное чувство. Чужое я внедрилось в твоё: ты расширен — и ты нарушен; ты только теперь зажил <?> и твоё я умерщвлено. Но человека с плотью и кровью возмущает даже такая смерть... Воскресают одни бессмертные боги...» (10, 186).

Самоубийство Треплева в контексте стихотворения в прозе Тургенева «Любовь» было своего рода протестом «человека с плотью и кровью» против «умерщвления» его «Я»:

Т р е п л е в. Разлюбить вас я не в силах, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я страдаю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет. Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили; куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни...

Н и н а (*растерянно*). Зачем он так говорит, зачем он так говорит?

Т р е п л е в. Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, чёрство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте мне уехать с вами! (XIII, 57).

В сатирически окрашенном стихотворении в прозе «Гад» отразилась реакция автора на организованную романистом и драматургом, «реакционным публицистом» Б.М. Маркевичем «клеветническую кампанию против Тургенева в газетах, возглавлявшихся М.Н. Катковым» (10, 520). Хотя этот исполненный негодования текст входил в неопубликованную часть “*Senilia*”, А.П. Чехов нашёл возможным по-своему отозваться на участие Маркевича в травле Тургенева. Не случайно Треплев в своём обличении старого театра, которому служит Аркадина, в момент вспышки неприязни к сожигательствующему с матерью Тригорину среди образцов неприемлемой пошлости называет пьесу Маркевича «Чад жизни» (XIII, 7). Говоря о суеверности Аркадиной, Треплев почти цитирует характеристику Ариадны (XIII, 7–8) из рассказа, в котором С.Е. Шаталов отмечал сходство с «сатирически окрашенными фрагментами из цикла “Стихотворений в прозе”»¹⁹.

¹⁸ Долженков П.Н. «Чайка» А.П. Чехова и «Русалка» А.С. Пушкина // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 239.

¹⁹ Шаталов С.Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев). С. 306.

Созданные в стиле стихотворений в прозе фрагменты «Чайки», как элегические, драматические, так и сатирические, восходящие в своём генезисе к тургеневскому “*Senilia*”, имеют тем не менее иную природу. Не являясь стихотворениями в прозе с точки зрения жанра, они тесно связаны с содержанием лирической пьесы; озвученные голосами разных героев, они сохраняют автопсихологичность при каждом ролевом воплощении.

Озвученная в конце второго действия пьесы запись Тригорина в записной книжке о загубленной чайке — своего рода «стихотворение в прозе», реализующееся в общем сюжете пьесы. Исследователи “*Senilia*” чаще видели «обратную связь» между отдельными стихотворениями в прозе и ранее созданными Тургеневым прозаическими текстами (10, 470–471). Редактор «Вестника Европы» М.М. Стасюлевич охарактеризовал их как «листки, наброски, зигзаги, силуэты» (10, 454).

Цикл Тургенева, составленный незадолго до кончины маститого писателя, и «Чайка», созданная на взлёте творчества её создателя, по-своему отразили подвижки в системе родов и жанров в русской литературе 1870–1890-х годов. Возрастала роль лирики с её субъективностью и вместе с тем устремлённостью к обобщению (изображению психологических состояний индивида как имеющих всеобщий характер, сочетание жизненной достоверности и символизма). Лирическое звучание «Чайки» усилено, помимо наличия в ней лейтмотивных образов чайки, озера, сцены треплевского театра и других повторяющихся мотивов²⁰, и за счёт введения в текст строчек популярных в чеховское время песен, романсов, арий²¹.

Предпринятое сопоставление “*Senilia*” с «Чайкой» позволяет предположить, что тексты стихотворений Тургенева были для Чехова одним из импульсов к созданию тех лирико-драматических эффектов, которыми полна его пьеса. Один из ярких, на наш взгляд, примеров — наличие связи «нервных узлов» тургеневского (неизвестного при жизни Чехова) стихотворения в прозе «Я встал

²⁰ Головачёва А.Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») // О поэтике А.П. Чехова: Сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 212–213.

²¹ Тамарли Г.И. Идеино-эстетическая роль романсов в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст. Вып. III. Ростов-н/Д.: Ростов. пед. ин-т, 1978. С. 61–67; Киреева Е.В. «Чайка» Чехова в контексте песенной лирики XIX–XX веков // «Чайка». Продолжение полёта. По мат-лам Третьих междунар. Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): кол. мон. М.: ЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 255, 257, 260.

ночью...» со сценой последнего свидания Нины с Треплевым, завершившегося самоубийством героя.

Я встал ночью с постели... Мне показалось, что кто-то позвал меня по имени... там, за тёмным окном...

Я прижался лицом к стеклу, приник ухом, вперил взоры — и начал ждать.

Но там, за окном, только деревья шумели — однообразно и смутно, — и сплошные, дымчатые тучи, хоть и двигались и менялись беспрестанно, оставались всё те же да те же...

Ни звезды на небе, ни огонька на земле.

Скучно и томно там... как и здесь, в моём сердце.

Но вдруг где-то вдали возник жалобный звук и, постепенно усиливаясь и приближаясь, зазвенел человеческим голосом — и, понижаясь и замирая, промчался мимо.

«Прощай! прощай! прощай!» — чудилось мне в его замираниях.

Ах! Это всё мое прошедшее, всё мое счастье, всё, всё, что я лелеял и любил, — навсегда и безвозвратно прощалось со мною!

Я поклонился моей улетевшей жизни — и лёг в постель, как в могилу.

Ах, кабы в могилу!

Июнь, 1879 (10, 183).

Одна из гостиных в доме Сорина, обращённая Константином Треплевым в рабочий кабинет. <...> Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воеет ветер в трубах. Стучит сторож.

М е д в е д е н к о и М а ш а входят.

<...>

М е д в е д е н к о (*прислушиваясь*). Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки.

М а ш а (*припускает огня в лампе*). На озере волны. Громадные.

М е д в е д е н к о. В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нём плакал.

<...>

Т р е п л е в (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). <...>

Кто-то стучит в окно, ближайшее к столу.

Что такое? (*Глядит в окно.*) Ничего не видно... (*Отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.*) Кто-то пробежал вниз по ступеням. (*Окликает.*) Кто здесь?

Уходит; слышно, как он быстро идёт по террасе; через полминуты возвращается с Н и н о й З а р е ч н о й.

Нина! Нина!

Нина кладёт ему голову на грудь и сдержанно рыдает.

(Растроганный.) Нина! Нина! Это вы... вы... Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно. *(Снимает с неё шляпу и тальму.)* О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! Не будем плакать, не будем (XIII, 45, 55–56).

Далее идёт сцена последнего свидания героев, исполненная воспоминаний о счастливом прошлом, обернувшимся горестью настоящего бытия. Часть реплик героев из неё (XIII, 57) процитирована выше. Костя не в силах разлюбить Нину, а она — Тригорина, хотя и сознаёт свою вину перед Костей («Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить»). Нина нашла смысл жизни в призвании актрисы, а Костя признаётся, что как писатель не нашёл своей дороги. Нина после слов о страстной «до отчаяния» любви к Тригорину мысленно возвращается к общему их с Костей счастливому прошлому:

Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, тёплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, — чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? <...> *(Обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь.)* (XIII, 59).

После ухода Кости: «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» (XIII, 60).

Отдельные «составляющие» этого текста были даны в известной Чехову первой части “*Senilia*” («Посещение», «Стой!», «Голуби», «Памяти Ю.П. Вревской»). Вся же сцена в целом, безусловно, — плод вдохновенного творчества Чехова, на протяжении всей жизни, по мнению исследователей, перечитывавшего сочинения Тургенева, чтобы и учиться у предшественника, и отталкиваться от его достижений, идти вперёд.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев М.П., Алексеева Н.В. Примечания к «Стихотворениям в прозе» // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 12 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 442–529.

Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. Л.: Сов. писатель, 1981. 400 с.

Головачёва А.Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») // О поэтике А.П. Чехова: сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 206–227.

Головачёва А.Г. Литературно-театральные реминисценции в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Филологические науки: науч. доклады высшей школы. 1988. №3. С. 15–20.

Гродская Н. С. Примечания к «Чайке», раздел 2 // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 361–370.

Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 230–242.

Киреева Е. В. «Чайка» Чехова в контексте песенной лирики XIX–XX вв. // «Чайка». Продолжение полёта. По мат-лам Третьих междунар. Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы — к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова» (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): кол. мон. М.: ГИИМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 254–269.

Мережковский Д. С. Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого // *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб.: типо-лит. Б. М. Вольфа, 1893. С. 37–56.

Паперный З. С. Примечания к «Чайке», раздел 1 // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 356–361.

Тамарли Г. И. Идеино-эстетическая роль романсов в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Творчество А. П. Чехова: Сб. ст. Вып. III. Ростов-н/Д.: Ростов. пед. ин-т, 1978. С. 61–67.

Тургенев И. С. Senilia. Стихотворения в прозе // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 12 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 125–190.

Чудаков А. П. Примечания к «Чайке», разделы 3–5 // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 370–387.

Шаталов С. Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова: Сб. ст. М.: Наука, 1974. С. 296–309.



ЗАГАДКИ «ЧАЙКИ»

(Ещё раз о Чехове и Чехонте, бледной луне и таланте Треплева)

Аннотация. О «Чайке» Чехова написано так много, что трудно представить себе, будто в этой пьесе остаются ещё какие-то загадки. Тем не менее и по сей день некоторые места её текста нуждаются в пристальном рассмотрении. В данной статье речь идёт о примерах автоцитирования в «Чайке», о необходимости восстановить выражение «бледная луна» в монологе мировой души и о заметке по поводу таланта Треплева в записной книжке Чехова.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», автоцитирование, монолог мировой души, записные книжки Чехова.

GOLOVACHEVA, A. G.

RIDDLES OF THE SEAGULL

**(Once again about Chekhov and Chekhonte, pale moon
and the talent of Treplev)**

Abstract. There is so much written about Chekhov's *The Seagull* that it is difficult to imagine that there are still some kind of puzzles in this play. Nevertheless, to this day, some parts of the text need to be closely examined. This article is about the examples of self-citation in *The Seagull*, about the need to restore the expression "pale moon" in the monologue of the World Soul and the note about Treplev's talent in Chekhov's notebook.

Keywords: Chekhov, *The Seagull*, self-citation, monologue of the World Soul, Chekhov's notebooks.

1

Творчеству Чехова свойственны повторения определённых идей, образов, ситуаций, вариации их на протяжении ряда лет, а то и десятилетий. Однако повторение в той же словесной форме — в виде точных цитат, то есть автоцитирование, для него не характерно. Тем заметней среди его сочинений выделяется «Чайка», в текст которой Чехов трижды включает точные цитаты из своих предыдущих произведений.

К одной из них многократно обращались не только филологи-чеховеды, но и психологи, искусствоведы, все, кто находил здесь убедительный пример нового способа художественного мышления и новаторского приёма в искусстве. Впервые этот пример встречается в рассказе Чехова «Волк», опубликованном в марте 1886 года.

В этом рассказе картина летней лунной ночи создана следующими деталями: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине её блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло...» (V, 41).

Не далее чем через два месяца сам автор предъявил этот пример в качестве образца словесной пейзажной живописи в письме к старшему брату-писателю Александру: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер à propos. Общие места вроде: “Заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом” и проч. “Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали” — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка и т. д.» (П I, 242).

В «Чайке» этот пример использован как образец описания из сочинений Тригорина: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...» Рядом дан для сравнения пейзажный набросок Треплева, где картина лунного вечера создаётся такими деталями, как «и трепещущий свет, и тихое мерцание звёзд, и далёкие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...» (XIII, 55).

«Это мучительно», — произносит Треплев, признавая своё художественное несовершенство.

В отличие от тригоринского, треплевский отрывок не рассматривался как авторская цитата, между тем часть его заимствована Чеховым из своего же собственного произведения, а именно — из раннего многостилевого романа «Драма на охоте» (1884).

В «Драме на охоте» описан вечер после грозы: после раскатов грома, порывов ветра «природа получала обратно свой мир...

И этот мир чудился в тихом ароматном воздухе, полном неги и соловьиных мелодий, в молчании спящего сада, в ласкающем свете поднимающейся луны...» (III, 275).

В наброске Треплева воссозданы не просто характерные приметы описания такого рода, но и дословные повторения: упоминание о «тихом ароматном воздухе», наполненном мелодичными звуками.

Две картины лунного вечера в «Чайке», таким образом, указывают на дистанцию не только между Треплевым и Тригориним,

что очевидно, но и между Антошей Чехонте (этим псевдонимом была подписана «Драма на охоте») и Антоном Чеховым. Писатель преодолел эту дистанцию за два года, прошедшие от «Драмы на охоте» до рассказа «Волк». Одновременно была преодолена и другая дистанция: между Чеховым и одним из самых его знаменитых литературных предшественников — И. С. Тургеневым.

И описание в «Драме на охоте», и отрывок из сочинения Треплева выполнены в одной и той же характерной тургеневской манере. В произведениях Тургенева в ночных и вечерних пейзажах упоминается о трепещущем или тихо мерцающем свете звёзд, о «сладостных» звуках мелодий, разливающихся в мягком, душистом воздухе:

«Бесчисленные золотые **звёзды**, казалось, **тихо** текли все, наперерыв **мерца**я, по направлению Млечного пути...» («Бежин луг»)¹.

«...небо стояло кругом всё чистое и прозрачно-тёмное, **тихо мерца**я бесчисленными, но чуть видными **звёздами**» («Певцы»)².

«Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в **тёплом воздухе пахнет резедой и липой**. ...» («Как хороши, как свежи были розы...»)³.

«**Воздух струится мягко и легко**» («Призраки»)⁴.

«Медлительные звуки виолончели долетели до них из дому <...> мёдом **разливалась по воздуху сладостная мелодия**» («Отцы и дети»)⁵.

«**Душистая мгла** лежала мягкой пеленою над садом. <...> **Звёзды тихо теплились**. Летняя ночь и нежилась и нежила» («Рудин»)⁶.

Если А. Чехонте ещё ученически следует за Тургеневым, то Чехов уже состязается с ним, демонстрирует *свой* приём, отвечающий современным запросам литературы. «Описания природы хороши, — отзовётся он о Тургеневе в 1893 году, — но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (II V, 175). Ко времени работы над «Чайкой» её автор не только овладел умением «картинного» описания в собственной прозе, но и превратил его в образец «новых форм» в искусстве. Для этого нужно было вернуться не только к уже опробованному образу — блеску осколка стекла в сочетании с тенью в пространстве лунного света, но и к одному из своих же подражательных описаний, нужно было

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Изд. 2-е. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 100.

² Там же. С. 224.

³ Там же. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 168.

⁴ Там же. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 213.

⁵ Там же. С. 43.

⁶ Там же. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 228.

спародировать его, чтобы в сопоставлении-противопоставлении усилить действенность нового художественного приёма.

2

За четыре года до «Чайки» Чеховым была написана «маленькая любовная история» (П V, 72) «Соседи», фраза из которой также вошла в пьесу как цитата. В новом тексте она получила особый смысл и особую роль. В III действии Нина Заречная, влюблённая в Тригорина, перед разлукой дарит ему медальон, внутри которого указаны цифры страницы и строк из книги Тригорина. За ними скрываются следующие слова: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её». Вл. И. Немирович-Данченко дал такое истолкование этому скрытому обращению Нины к Тригорину: «Эта фраза из повести самого же Чехова, и дышит она самоотверженностью и простотой, свойственной чеховским девушкам»⁷. В «Соседях», однако, её произносит не простая и самоотверженная девушка, а немолодой невезучий помещик Власич, туповатый и нелепо-восторженный человек. К тому же произносит в такой ситуации, которая значительно обесценивает этот возвышенный призыв.

В чеховской повести рассказывается, как помещик Ивашин, оскорблённый неожиданным уходом сестры-девушки к женатому соседу Власичу, приехал к нему, чтобы высказать негодование и отомстить за семейный позор. Власич же, увидав Ивашина, убеждён, что его приезд — проявление дружеского сочувствия и поддержки. Нерешительный, не способный ни простить сестру и соседа, ни исполнить первоначального намерения, Ивашин томится в их доме, тяготеет бессмысленным разговором. И это ему, малодушному и попавшему в неловкое положение человеку, Власич взволнованно говорит: «Ты великодушнейший, благороднейший человек. Я тебе бесконечно благодарен. Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её». Весь этот эпизод окрашен внутренней иронией автора, — «этой особой, выраженной не в отдельных словах и фразах, а в контексте всего произведения»⁸ чеховской иронией, порождённой несоответствием положения и фразы.

В «Чайке», повторяя свою цитату, Чехов, по существу, возвращает зрителей к той ситуации, в которой уже звучало: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь...» По сравнению с повестью,

⁷ Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 411.

⁸ Полоцкая Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М.: Сов. писатель, 1969. С. 441.

здесь разговору об иронии как будто препятствует искреннее переживание момента Тригориним: «Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и моё сердце так болезненно жалось?» Вырванные из контекста, эти слова действительно могут восприниматься как призыв чистой души, символ веры в своего избранника и готовности принести ему жертву. И всё-таки «внутренняя жестокая ирония жизни»⁹ присутствует и здесь. Нина готова отдать жизнь человеку, который совершенно не нуждается в её жертве и которому, напротив, жертва доставит только излишнее беспокойство; чистая душа посылает свой призыв тому, кто оказывается неспособен откликнуться на него.

Скрытая ирония эпизода с дарением медальона усилена тем обстоятельством, что у Нины Заречной, как у Власича, «призыв чистой души» сопровождается изрядной дозой провинциальной экзальтации. В ранней пьесе «Безотцовщина» близкая ситуация, сложившаяся в отношениях Софьи Войницкой и Платонова, несла в себе элемент пародийности, особенно явственно выраженный в письме героини к её избраннику: «Я делаю первый шаг. Иди, сделаем его вместе. Я воскресаю. Иди и бери. Твоя» (XI, 115). Ситуация Нины смягчена сентиментальностью в тургеневском духе: сама идея общения через книжные страницы навеяна литературными образцами, из которых не последнее место принадлежит Тургеневу: «...возьми одну из наших любимых книг и отыщи в ней те страницы, те строки, те слова, от которых, бывало, — помнишь? — у нас обоих разом выступали сладкие и безмолвные слёзы. Прочти, закрой глаза и протяни мне руку. <...> И образ мой предстанет тебе...» («Когда меня не будет...»)¹⁰.

Формально Чехов передал авторство своей цитаты Тригорину, но в «Чайке» это обстоятельство забывается. Читая лаконичное описание лунной ночи, мы верим: мастерство Тригорина могло достичь такой высоты, что в писательском деле он в какой-то момент сравнился со своим создателем. Но слова «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми её», вычитанные из тригоринской книги, крепко-накрепко привязаны к Нине, и только к ней. В том эпизоде «Чайки», где они произносятся, только Нина может считаться их автором: не случайно Тригорин дважды произносит нарушившую его покой фразу, как будто впервые слышит её, пытается вникнуть в её смысл. И не случайно он потом произносит: «Отчего в этом призыве послышалась мне печаль?..» — тем самым

⁹ Кони А. Ф. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Юр. лит., 1969. С. 136.

¹⁰ Тургенев И. С. Т. 10. С. 182.

снямая с себя авторство и передавая Нине. Несостоятельность Тригорина как автора таких слов подтверждается всем следующим ходом событий.

Стилистически фраза «Соседей» выпадает из чеховской пьесы, где изображена «жизнь обыденная, всем доступная», по впечатлению современников — «до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей пред тобой беседе»¹¹. Это не бытовой, а романтический язык, которым приличнее изъясняться на театральных подмостках или на страницах приключенческих романов. Например, в романтической пьесе В. Гюго «Эрнани» драматический финал обусловлен клятвой Эрнани отдать свою жизнь по первому требованию герцога де Сильвы. Герцог де Сильва ревнив, жесток и коварен, но однажды он спас жизнь Эрнани — благородного разбойника, бунтаря и изгнанника, преследуемого испанским королем дон Карлосом. Соперничая с Эрнани в любви к прекрасной донье Соль, де Сильва посылает требование отдать свою жизнь в день свадьбы Эрнани с его возлюбленной. Этот призыв имеет трагические последствия: Эрнани и донья Соль принимают яд, де Сильва тоже кончает с собой. Столь же сильные чувства проявляют коронованные особы в романах А. Дюма. В романе «Виконт де Бражелон» король Англии обращается к своему французскому собрату в ситуации, где решаются судьбы нескольких государств:

«— О! — вскричал Карл. — Вы благородный друг, высокая душа. Вы спасаете меня, брат мой. Если вам понадобится жизнь, которую вы теперь возвращаете мне, можете взять её!»¹²

Сложность чеховской автоцитаты, однако, в том, что в «Чайке» она не остаётся со знаком дюмасовщины и тому подобного изжитого романтизма. В контексте финала пьесы, накануне самоубийства Треплева, слова эти приобретают высокий трагедийный смысл. Когда Нина в последний раз приходит к Треплеву (как будто за его жизнью — во всяком случае, он «понадобился» ей, если она пришла после двухлетней разлуки), он кончает с собой, словно действительно ей отдаёт свою жизнь, — хотя жизнь Треплева так же не нужна Нине, как жизнь Нины не нужна Тригорину, а жизнь Власича — Иващину. Готовность отдать свою жизнь и призыв, остающийся без ответа, носят в себе не только Нина и Треплев, но и Маша Шамраева,

¹¹ Кони А. Ф. Т. 8. С. 136.

¹² Дюма А. Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя. Части 1, 2. М.: Худож. лит., 1978. С. 68.

и — с более приглушённым драматическим накалом — другие герои пьесы: Медведенко, Полина Андреевна.

А.Ф. Кони, один из первых и наиболее чутких зрителей «Чайки», увидел в пьесе «произведение, выходящее из ряда... по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями, над жизнью с её трагическими союзами...»¹³ Мысль о трагичности тех союзов, в какие пытаются — и никак не могут вступить чеховские герои, воплощается в «Чайке» не в традиционном сценическом монологе, не в резонёрских речах персонажей. Она может таиться в подтексте одной авторской цитаты и открыться в значительной степени при условии, что известен её первоначальный контекст. Цитата из «Соседей» не утратила в пьесе первоначального смысла, но, сохранив его, обогатилась новым значением. Её психологический подтекст значительно вырос, благодаря чему цитата смогла стать философским обобщением судеб и взаимоотношений почти всех персонажей «Чайки».

Присутствие в тексте пьесы цитат из написанных ранее чеховских сочинений даёт основание полагать, что «Чайку» в ещё большей степени, чем принято думать, следует воспринимать как автобиографическое произведение. Нетипичность для творчества Чехова в целом приёма автоцитирования не уменьшает, а напротив, усиливает значение и важность его использования, подчёркивает особенность «Чайки» в ряду чеховских пьес. Авторские цитаты, как никакой другой автобиографический материал, позволяют проникнуть в одно существенное обстоятельство, относящееся к творческой истории этой «самой парадоксальной пьесы Чехова»¹⁴. В пьесе, которую на протяжении всего времени её исследования называют «боевым эстетическим и литературным манифестом»¹⁵ драматурга, «своеобразной пьесой-декларацией»¹⁶ новых форм, — декларация новых форм вырастает из полемики автора с самим собой, каким он был ещё не так давно, осуществляется на материале глубоко личном, таком, который, как правило, далёк от какой бы то ни было декларативности. В разновременных произведениях Чехова одни и те же цитаты оказываются особо приметными вехами, отмечающими пройденный писателем путь, раскрывающими диалектику его творческого процесса.

¹³ Кони А. Ф. Т. 8. С. 136.

¹⁴ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 125.

¹⁵ Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1972. С. 110.

¹⁶ Коварский Н. А. Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 187.

Для спектакля Треплева, устроенного в первом действии «Чайки», необходимым условием оказывается появление над озером восходящей луны:

Т р е п л е в. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдёт луна.

С о р и н. Великолепно.

Т р е п л е в. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадёт весь эффект (XIII, 7).

И в первых репликах монолога героини спектакля — мировой души в исполнении Нины Заречной — говорится о луне, которая «напрасно зажигает свой фонарь» в опустевшем мире.

Во всех изданиях «Чайки», начиная с первой публикации в журнале «Русская мысль» (1896, № 12), в этом месте печатается фраза: «...и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь» (XIII, 13). Однако, по замыслу Чехова, здесь должна быть не «бедная», а «бледная луна». Подтверждением этого служит машинописный суфлёрский экземпляр «Чайки» Александринского театра с цензурным разрешением от 20 августа 1896 года, сохранившийся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке. Важно, что этот текст звучал на репетициях в Александринском театре в присутствии автора и на первых представлениях «Чайки». Согласно этому тексту, Нина Заречная произносит монолог мировой души не дважды, как позднее будет в печатных изданиях, а трижды: в I, II и IV действиях. Во II действии, когда Нина по просьбе влюблённой в Треплева Маши повторяет начало монолога, в суфлёрском экземпляре напечатано — «эта бледная луна»¹⁷. В I действии на странице 10 и в IV действии на странице 57 напечатано — «бедная», но в обоих случаях простым карандашом вставлена буква «л»: «бледная». Можно не сомневаться, что так дважды исправлены опечатки. Точно так же, тем же простым карандашом на странице 29 исправлена опечатка в реплике Тригорина во II действии: «брюнеты вредно настроены» — исправлено: «враждебно».

Как же случилось, что в изданиях пьесы закрепился текст не с «бледной», а «бедной» луной? Объяснение этому может быть только одно: в том экземпляре, который был отдан для публикации в «Русскую мысль», в I и IV действиях опечатки исправлены не были.

¹⁷ «Чайка». Комедия в 4-х действиях Антона Чехова. Суфлёрская. Санкт-Петербургская театральная библиотека. № 12853. С. 20. Этот вариант был отмечен в примечаниях к «Чайке» в академическом издании, см.: (XIII, 262).

Оставалась ещё вероятность, что корректор заметил бы разночтения с напечатанным во II действии словом «бледная» и внёс исправления в соответствующие места в I и IV действиях. Возможно, так и случилось бы, если бы эпизод из II действия был сохранён автором. Но для журнального варианта Чехов вычеркнул из II действия повторную декламацию Нины, и вместе с этой купюрой из монолога мировой души ушла единственный раз стоявшая в тексте «бледная луна». Таким образом, изменение смысла случилось не по авторской воле, а в результате ошибки переписчицы-машинистки. «Бледной» луны не повезло, она и впрямь оказалась «бедной».

Через два года после петербургской премьеры начались репетиции «Чайки» в Московском Художественном театре. Режиссёр К.С. Станиславский, как можно судить по его партитуре спектакля, пользовался изданным текстом с «бедной луной»¹⁸. Но обращает на себя внимание деталь в воспоминаниях второго руководителя Художественного театра и автора идеи московской постановки «Чайки» — Вл.И. Немировича-Данченко. В книге «Из прошлого» Немирович-Данченко описывал мизансцену, в которой у Станиславского звучал монолог мировой души, и при этом так цитировал фразу о луне:

«Самым рискованным был монолог Нины. Скорбная фигура на камне, освещённая луной. Как прозвучит со сцены:

“Люди, львы, орлы и куропатки... <...> и эта *бледная* луна напрасно зажигает свой фонарь”»¹⁹.

Вопреки факту текста, художественное чутьё Немировича-Данченко восстановило первоначальный авторский вариант. И понять механизм этого восстановления несложно: «бледная луна» вернула свои права словесного штампа, закрепившегося в литературе того времени.

В тексте треплевской пьесы образ «бледной луны» поддержан образом болотных «бледных огней», к которым далее обращается мировая душа: «И вы, *бледные* огни, не слышите меня...» (XIII, 13). Слово «бледный» привязывается к Треплеву с назойливостью шаблона. В IV действии, то есть два года спустя после пьесы о мировой душе, он произносит фразу из своей новой рукописи: «*Бледное* лицо, обрамлённое тёмными волосами...» (XIII, 55). То же слово становится характерной деталью его собственного портрета: «Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится *бледным*» (XIII, 23). Можно сказать, что его телесная природа и природа его фантазий находятся в тесном родстве и соответствии друг с другом.

¹⁸ «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссёрская партитура К.С. Станиславского. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 144, 290.

¹⁹ Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. С. 193–194.

Что же даёт читателям Чехова возвращение «бледной луны» на своё место?

Прежде всего, оно удлинит ряд «бледных» образов в «Чайке», что имеет значение в пьесе, композиция которой основана на принципе повторов.

Не менее значимо и то, что слово «бледная», отданное персонажу-писателю, корректирует оценку треплевской пьесы и отношение автора к этому герою. Треплев как сочинитель, несмотря на декларируемые им новаторские устремления, замкнут в мучительном кругу словесных штампов, что со временем почувствует сам: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам малопомалу сползаю к рутине».

Принципиальное значение выбор слова — с буквой «л» или без неё — имеет для перевода на другой язык. Если в русском языке слова «бедная»/«бледная» хотя и различаются по значению, но звучат похоже, то в другом языке они будут различны и по звучанию. Первая переводчица пьес Чехова на английский язык Констанс Гарнетт использовала в данном случае слово “unhappy” (“unhappy moon”), что на русском точнее соответствует понятию «несчастливая». Современный переводчик на английский может выбрать один из синонимов, обозначающих бледность, а их не менее десятка: “pale”, “wan”, “faint”, “pallid”, “white”, “paly”, “peaky”, “pasty”, “colorless”, “feeble”. Таким образом, вариации смыслов, начавшись с различия в одну букву, в конечном счёте могут привести к изменениям, затрагивающим как содержание, так и форму художественного текста, для которой небезразлично звучание односложного, двухсложного или трёхсложного слова.

В 1993 году на конференции «Чехов и “серебряный век”», проведённой в Доме-музее А.П. Чехова в Ялте, мною впервые была высказана мысль о необходимости печатать текст «Чайки», отвечающий замыслу Чехова, с «бледной» луной. Статья с таким предложением была опубликована в сборнике «Чеховиана» в 1996 году²⁰. В 2002 году А.А. Чепуров, выпуская книгу «Александринская “Чайка”», включил в неё в качестве иллюстраций все страницы суфлёрского экземпляра петербургской постановки 1896 года. Эта публикация в очередной раз, не только на уровне словесного описания, а наглядно, продемонстрировала существование в чеховском тексте «бледной луны»²¹.

²⁰ Головачёва А.Г. «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 186–194.

²¹ Чепуров А.А. Александринская «Чайка». Прилож. к альманаху «Балтийские сезоны». СПб., 2002. С. 131, 150, 226.

Образ Треплева изначально складывался у Чехова как образ талантливого писателя, а в окончательном тексте «Чайки» веру в талант Треплева не раз выражает Дорн. На рубеже 1980–1990-х годов в отечественном литературоведении на эту тему состоялась небольшая дискуссия, оставшаяся почти незамеченной. Но суть её была связана не с отрицанием таланта Треплева, а с особенностями прочтения чеховской формулировки по этому поводу. Разногласие исследователей вызвало одно слово из записных книжек Чехова, куда заносились заметки к будущей пьесе. Во второй записной книжке на 37-й странице текст 5-й записи был прочитан и опубликован так: «Треплев не имеет определённых целей, и это его погубило. Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» (XVII, 116). Так эту заметку и анализировали исследователи²², пытаясь найти объяснение вроде бы странной посылке: талант погубил своего носителя.

После выхода академического 30-томника А.П. Чехова, где в XVII томе сочинений были опубликованы тексты записных книжек, В.Я. Лакшин предложил другое прочтение последнего слова во второй фразе. Ход размышлений исследователя был таким: «В записной книжке, где впервые забрезжил замысел “Чайки”, читаем: “Треплев не имеет определённых целей, и это его погубило... Талант его погубил” (“Записная книжка” II, стр. 37). Последнее слово, кажется, не дописано: мельчайшая скоропись Чехова как бы сглатывала конец фразы. Надо, по-видимому, читать: “...это его погубило... Талант его погубило”. То есть не талант губит человека, а отсутствие целей губит талант»²³.

Предположение В.Я. Лакшина основывалось на особенностях орфографии чеховской поры, допускавшей возможность расшифровки последней буквы не как «ъ» (соответственно правилам старой орфографии, в конце слова после согласной), а как гласную «о». В результате текст получал новый смысл: талант Треплева погубило отсутствие у него определённых целей. Вместе с тем вся запись приобретала новую форму, основанную на синтаксическом параллелизме двух фраз: «Треплев не имеет определённых целей, и это его погубило. Талант его погубило».

²² Напр.: *Паперный З.* Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. С. 166.

²³ *Лакшин В.* Провал. К загадкам чеховской «Чайки» // Театр. 1987. №4. С. 90.

С новым прочтением не согласился Я.С. Билинкис, высказавшийся по этому поводу в своей книге «Непокорное искусство». «В.Я. Лакшин, — писал он, — предлагает читать вместо “Талант его погубил” “Талант его погубило”, не принимая во внимание, что такое прочтение расходится по смыслу с репликой Дорна в тексте “Чайки” и, главное, подменяет острую, пронзительную чеховскую исходную мысль, в сущности, банальностью»²⁴. Главным аргументом для Билинкиса была реплика Дорна, адресованная Треплеву: «...если пойдёте по этой живописной дороге без определённой цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас».

Последнее слово в подобные дискуссии вносит текстологический анализ. Обращение к оригиналу второй записной книжки Чехова, хранящейся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки, показывает, что данная запись не даёт оснований говорить о «проглоченности» окончания: слово «погубилЪ» заканчивается чётким «Ъ», вертикальная палочка которого, как флажок, поднимается над средним уровнем букв, как и во всех других бесспорных случаях в чеховском почерке²⁵. Таким образом, версия Лакшина, интересная сама по себе, не подтверждается: традиционная публикация заметки о таланте Тrepлева соответствует оригинальному написанию.

Но при любых исследовательских интерпретациях мысль о наличии у Тrepлева таланта сохраняет силу авторского свидетельства.

ЛИТЕРАТУРА

Бердников Г.П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М.: Искусство, 1972. 253 с.

Билинкис Я. Непокорное искусство: О процессе художественного развития. Л.: Сов. писатель, 1991. 310 с.

Головачёва А.Г. «Декадент» Тrepлев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 186–194.

Дюма А. Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя. Части 1, 2. М.: Худож. лит., 1978. 621 с.

Коварский Н.А. Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 185–198.

Кони А.Ф. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Юр. лит., 1969. 528 с.

Лакшин В. Провал. К загадкам чеховской «Чайки» // Театр. 1987. №4. С. 83–91.

²⁴ *Билинкис Я.* Непокорное искусство: О процессе художественного развития. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 240.

²⁵ *Чехов А.П.* Записная книжка II. ОР РГБ. Ф. 331. П. II. №26.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. 386 с.
Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 395–413.

Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

Паперный З. Записные книжки Чехова. М.: Сов. писатель, 1976. 392 с.

Полоцкая Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. М.: Сов. писатель, 1969. С. 438–493.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Изд. 2-е. Т. 3. М.: Наука, 1979. 526 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Изд. 2-е. Т. 5. М.: Наука, 1980. 543 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Изд. 2-е. Т. 7. М.: Наука, 1981. 559 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. Изд. 2-е. Т. 10. М.: Наука, 1982. 607 с.

«Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссёрская партитура К. С. Станиславского. М.; Л.: Искусство, 1938. 297 с.

«Чайка». Комедия в 4-х действиях Антона Чехова. Суфлёрская. Санкт-Петербургская театральная библиотека. № 12853. 58 с.

Чепуров А. А. Александринская «Чайка». Прилож. к альманаху «Балтийские сезоны». СПб., 2002. 351 с.

Чехов А. П. Записная книжка П. ОР РГБ. Ф. 331. П. II. № 26.



ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
А. П. ЧЕХОВА
В КУЛЬТУРЕ XX–XXI ВВ.



**А. П. ЧЕХОВ И М. ГОРЬКИЙ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ
ДРУГ О ДРУГЕ: ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ПЬЕСЫ**

Аннотация. В статье рассматривается сложный диалог между М. Горьким и А. Чеховым. Писателей интересовала личность друг друга. При невозможности высказать все свои размышления вслух, чтобы никого не обидеть, Горький и Чехов некоторые свои размышления учли при создании художественных образов — Солёного и Луки. Использование наблюдений над «литературными коллегами» было распространённым явлением в литературе начала XX века. Поскольку откровенные открытые суждения не могли ни появиться, ни сохраниться в письмах и мемуарах, то гипотеза доказывается многочисленными суждениями в переписке писателей, реминисценциями в драматургии и пр.

Ключевые слова: Горький, Чехов, драматургия, диалог, литературный прототип.

BUSHKANETS, L. Ye.

**ANTON P. CHEKHOV AND MAXIM GORKY IN THINKING
ABOUT EACH OTHER: DIALOGUE THROUGH PLAYS**

Abstract. The article deals with a complex dialogue between M. Gorky and A. Chekhov. The writers were interested in each other's personality. It was impossible to express all their thoughts aloud so as not to offend anyone, so Gorky and Chekhov took into account some of their thoughts when creating the drama heroes — Soljony and Luka. The use of observations on "literary colleagues" was a common phenomenon in the literature of the early twentieth century. Since frank open judgments could neither appear in letters and memoirs, the hypothesis is proved by numerous judgments in the correspondence of writers, reminiscences in dramaturgy, etc.

Keywords: Gorky, Chekhov, drama, dialogue, literary prototype.

Многие читатели Чехова конструировали для себя его образ как человека по произведениям. Конечно, часто приписывая ему важные для себя черты. Так и Максим Горький придумал для себя Чехова задолго до личного знакомства с ним: «Собственно говоря — я хотел бы объяснить вам в искреннейшей горячей любви, кою безответно питаю к вам со времени молодых ногтей моих, я хотел бы выразить мой восторг пред удивительным талантом вашим, тоскливым и за душу хватающим, трагическим и нежным, всегда таким красивым, тонким. Эх, чорт возьми, — жму руку вашу, — руку художника и сердечного, грустного человека должно быть — да? <...> Ваш талант — дух чистый и ясный, но опутанный узами земли —

подлыми узами будничной жизни — и потому он тоскует. Пусть его рыдает — зов к небу и в рыданиях ясно слышен»¹. В следующем письме Горький продолжил сочинять своего Чехова: «Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям — холоднее чорта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга. Простите, я, может быть, ошибаюсь, во всяком случае я говорю лишь о моём личном впечатлении»². Постепенно переписка стала постоянной, и письма Чехова Горький тоже стал использовать как «строительный материал»: «В славном вашем письме чертовски много содержания и лестного и грустного для меня. Чую в нём облик вашей души, он мне кажется суровым и увеличивает моё искреннее преклонение пред вами»³. И чуть позже: «Я — фантазёр по природе моей, и было время, когда я представлял вас себе стоящим высоко над жизнью. Лицо у вас бесстрастно, как лицо судьбы, и в огромных глазах отражается всё, вся земля, и лужи на ней, и солнце, сверкающее в лужах, и души людские. Потом я увидел ваш портрет, это был какой-то снимок с фотографии. Я смотрел на него долго и ничего не понял. Ну, ладно, будет. Верьте мне. Я могу сочинить, но лгать не умею и никогда, никому не льщу»⁴.

Так появились главные для Горького слова по отношению к Чехову: холодность, равнодушие, даже жестокость к людям, романтическое стремление прочь от земли, абсолютная свобода, даже (как прозвучит в ряде писем) от морали, которая сковывает многих писателей. Собственно, это всё его собственные устремления: и жажда свободы, и стремление переделать жизнь, и романтическое представление о писателе, стоящем над миром и выше всех людей.

Чехов аккуратно пытался деидеализировать свой образ, его ответные письма нарочито лишены пафоса: «Вы пишете, что я суров. Я не суров, а ленив — всё хожу и посовистываю. Пришлите и Вы мне свой портрет» (П VIII, 25); «А литературная профессия сама по себе засасывает. За неудачами и разочарованиями быстро проходит время, не видишь настоящей жизни, и прошлое, когда я был так свободен, кажется уже не моим, а чьим-то чужим.

Принесли почту, надо читать письма и газеты. Будьте здоровы и счастливы. Спасибо Вам за письма, за то, что благодаря Вам наша переписка так легко вошла в колею» (П VIII, 12).

Многословные и пафосные письма Горького, внезапно ворвавшиеся в жизнь Чехова, надо думать, его удивляли. Не случайно Чехов не сразу ответил на первое письмо. Он тоже начал присматри-

¹ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 283.

² Там же. С. 291.

³ Там же. С. 305.

⁴ Там же. С. 306.

ваться к своему собеседнику, который и сам это понимал: «Вот какое дело. Не обижайтесь на меня, если я что-нибудь неладно сказал. Я человек очень нелепый и грубый, а душа у меня неизлечимо больна. Как, впрочем, и следует быть душе человека думающего»⁵. Горький и свой образ конструировал в письмах: «Я самоучка, мне 30 лет. Не думаю, что я буду лучше чем есть и — дай бог удержаться на той ступени, куда я шагнул; это не высоко, но — будет с меня. И вообще я — фигура мало интересная»⁶. Это при том, что в год написания письма Горький пользовался уже всероссийской славой, был известен участием в революционном движении, подвергался арестам... Или Горький писал: «Вы сказали, что я умён — тут я смеялся. Мне от этого стало и весело и горько. Я — глуп, как паровоз. С десяти лет я стою на своих ногах, мне некогда было учиться, я всё жрал жизнь и работал, а жизнь нагревала меня ударами своих кулаков и, питая меня всем хорошим и дурным, наконец — нагрела, привела в движение, и вот я — лечу. Но рельс подо мной нет, я свежо чувствую и не слабо, думать же — не умею, — впереди ждёт меня крушение. <...> Но бывают минуты, когда мне становится жалко себя — такая минута сейчас вот наступила, — и я говорю о себе кому-нибудь, кого я люблю. Такого сорта разговор я называю омовением души слезами молчания, потому, видите ли, что хоть и много говоришь, но глупо говоришь и никогда не скажешь того, чем душа плачет»⁷.

Чехов тоже пытается представить себе Горького: «Какого мнения? Талант несомненный, и притом настоящий, большой талант. <...> Вы художник, умный человек, Вы чувствуете превосходно, Вы пластичны. <...> Я, повторяю, очень рад, и если бы мы познакомились и поговорили час-другой, то Вы убедились бы, как я высоко Вас ценю и какие надежды возлагаю на Ваше дарование. <...>

Сколько Вам лет? Я Вас не знаю, не знаю, откуда и кто Вы...» (П VII, 351–352).

Личная встреча не могла не повлиять на представления друг о друге, сложившиеся заочно. Чехов не скрывал своего мнения о Горьком: «Человек он хороший, умный, думающий и вдумчивый, но на нём и в нём много ненужного груза, напр<имер> его провинциализм» (П IX, 26). Чехова коробила его нескладная рубашка, внешность, как у босяка, не нравилась несдержанность, которую он заметил в рассказах и письмах Горького, грубая манера общения. Впрямую по отношению к Чехову Горький не позволял

⁵ Там же. С. 292.

⁶ Там же. С. 294.

⁷ Там же. С. 306.

её себе, но она отразилась в письмах⁸. Е. Н. Чириков вспоминал: «Заговорили о молодых писателях. Отзывы Чехова обо всех самые добрые: все интересны, талантливы. Об одном, всплывшем тогда фейерверком на литературном горизонте, сказал: “Очень талантливый, но, должно быть, грубый, некультурный человек... Впрочем, это пройдёт потом”»⁹.

В свою очередь, Горький, пламенно пытавшийся переманить Чехова из издательского «Марксова плена» в «Знание», пришёл к неутешительному для себя выводу, что Чехов не просто мало смыслит в делах, но инертен и жалеет А. Ф. Маркса, — не борец.

Но вот в письме Горького жене от 1 или 2 апреля 1899 года словно между делом сказано: «Сегодня целый день провёл с Чеховым. <...> Целыми днями толкуем, спорим, и хотя это очень нелепо, но — что же?»¹⁰

Главный вопрос, который стал важным для внутреннего диалога Чехова и Горького — это вопрос о свободе личности: «...рад я, что встретился с вами, страшно рад! Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел»¹¹. Действительно ли Чехов абсолютно свободный человек, свободный от всего — в разные периоды Горький отвечал на этот вопрос по-разному, иногда и отрицая эту свободу в Чехове. «Нитцше где-то сказал: “все писатели всегда лакеи какой-нибудь морали”, Стриндберг — не лакей. Я — лакей, и служу у барыни, которой не верю, не уважаю её. Да и знаю ли я её? Пожалуй, нет. Видите, какое дело-то. Очень тяжело и грустно мне, Антон Павлович. А так как и вам не весело живётся — не буду говорить об этих тяжёлых оковах души»¹². В свою очередь Чехов увидел в неоромантической свободе Горького (художник должен быть абсолютно свободным и поработать толпу) долю цинизма и аккуратно в одном из писем сопоставил Горького со Стриндбергом, — его и правда увлекла в Стриндберге мысль о человеке, который свободен от социальных и моральных пут «старого мира», но это в том числе и свобода от морали.

⁸ Горький рассказывал в письме Чехову о своём маленьком сыне: «Только научился у меня ругаться и всех ругает, а отучить я его не могу. Очень смешно — но неприятно, — когда маленький двухлетний шарлатан кричит матери во всё горло: “Сию минуту пошла прочь, анафема!” Да ещё чисто так выговаривает ан-нафем-ма!» *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 10.

⁹ *Чириков Е. Н.* Встречи с Чеховым и другими писателями. Отрывок из воспоминаний / Публикация Л. Е. Бушканец // Чеховиана. Из века XX в XXI: Сб. статей. М.: Наука, 2007. С. 262.

¹⁰ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 324.

¹¹ Там же. С. 331.

¹² Там же. С. 339.

Личные и творческие взаимоотношения Чехова и Горького в советское время были одним из приоритетных литературоведческих направлений (это работы В.С. Барахова, С.В. Заики, И.Я. Гречнева, Е.Б. Тагера, М.Л. Семановой, И.В. Сергиевского и др.). В силу того, что оба писателя были признаны классиками, их отношения были идеализированы, о разногласиях приходилось говорить очень осторожно. На первый план выдвигались личная дружба и творческая преемственность. Но даже краткий обзор образов друг друга, ожиданий, отразившихся в переписке и столкнувшихся с реальностью при личной встрече, говорит о том, насколько сложными были впечатления и как внимательно два писателя присматривались к личности — не только творчеству — друг друга.

Однако сложные впечатления о личности человека того же литературного круга не всегда можно высказать вслух или друг другу. Потому писатели нередко становились прототипами литературных героев в произведениях «коллег», что давало возможность изобразить своего литературного оппонента, иногда иронически, показать неоднозначные особенности личности и пр. Чехов часто становился прототипом литературного персонажа: это и писатель Мальшев в романе П.Д. Боборыкина «Ходок», писатель Мерцалов в романе «Горный ручей» И.И. Ясинского, А.Г. Головачёва указала на Чехова как на прототип Герливанова — героя романа П.А. Сергеевко «Дэзи» (1898)¹³. Обычно в написанных после смерти Чехова мемуарах тех же авторов нет и следа зависти к его успеху, осуждения беспринципности творчества и т.д. И сам Чехов часто, в духе Герливанова, «пользовался» наблюдениями над хорошими знакомыми при создании литературных образов героев.

Отразились ли размышления друг о друге в произведениях Горького и Чехова?

Так получилось, что одной из главных тем в переписке Чехова и Горького стала драматургия. Чеховские мотивы, опора на структуру чеховских драм проявились уже в первых поставленных в МХТ пьесах Горького, но нас интересует, напомним, то личное, что стояло за пьесами.

Собственно, с обсуждения «Дяди Вани» переписка и началась: «Для меня — это страшная вещь, ваш “Дядя Ваня”, это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьёте

¹³ Головачёва А.Г. Л.Н. Толстой и А.П. Чехов как прообразы героев романа П.А. Сергеевко «Дэзи» // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 16. Чехов и Толстой: к 100-летию памяти Л.Н. Толстого: Сб. науч. тр. Симферополь: Доля, 2011. С. 48–68.

по пустым башкам публики»¹⁴. Процесс работы над «Мещанами», «На дне», «Тремя сёстрами» был известен обоим авторам. Так, Чехов сообщал Горькому: «Можете себе представить, написал пьесу. <...> Ужасно трудно было писать “Трёх сестёр”. Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три — генеральские дочки!» (П IX, 133). Горький смог познакомиться с пьесой 1 марта 1901 года во время гастролей Художественного театра в Петербурге. В условиях колоссальной популярности Горького в начале 1900-х годов фамилия персонажа — Солёный не могла восприниматься нейтрально.

Потому мы согласны с мыслью В.Б. Катаева в его статье «Буревестник Солёный и драматические рифмы в “Трёх сёстрах”», что одним из прототипов Солёного был Горький: «И мне долгое время версия Бройде (Солёный — он же Горький) казалась остроумной, но совершенно надуманной и пристрастной. <...> Но сейчас я всё больше склоняюсь к мнению, что в этой версии есть зерно истины. Образ Солёного создавался, видимо, не без впечатлений от Горького. <...> Если не ограничиваться только семантикой имён, действительно кое-что напрашивается на сравнение. “Три сестры” создавались Чеховым после личного знакомства с Горьким, после их крымских встреч. <...> Грубая прямота в оценках, страсть к спорам, которые сам готов признать нелепыми, несогласие с очевидным — черты личности молодого Горького. (Ведь он заявил о себе: “Я в мир пришёл, чтобы не соглашаться”.) Кто знает, может быть, подобные черты в образ Солёного пришли именно отсюда, после этих ялтинских встреч. <...> Но ещё до их встреч, прочитав первые рассказы Горького, Чехов почувствовал некоторое *противоречие* в этом так заинтересовавшем его человеке и писателе. <...> И эта сложность: внешняя грубость, за которой скрывается своеобразный лиризм, даже тонкость, — возможно, была учтена Чеховым при создании образа Солёного. Ведь в его признании Ирине вдруг, неожиданно прорывается что-то за-таённое. <...> Этот монолог звучит почти как те признания в любви и их обоснования, которыми наполнены первые письма Горького к Чехову»¹⁵.

В.Б. Катаев вспоминает и о мотиве бури в связи с Солёным — мотиве, который в общественном сознании начала 1900-х годов связывался с Горьким (кстати, «Песня о буревестнике» вышла через несколько месяцев после «Трёх сестёр»). Безусловно, нельзя считать

¹⁴ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 291.

¹⁵ Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сёстрах» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука. 2002. С. 120–122. Курсив в источнике.

Солёного только Горьким, но это сопоставление позволяет увидеть в Солёном не просто отрицательный персонаж¹⁶.

Заметил ли Горький принципиальное сходство фамилий? Сразу после спектакля Горький Чехову не написал, тем более что у него были оправдания — политические события в Петербурге. Написал только в конце марта: «Лучшие люди в эти дни, ибо бесстрашно идут, дабы победить или погибнуть. Погибнут или победят — не важно, важна драка, ибо драка — жизнь. Хорошо живётся! Ну, до свидания, до свидания дорогой мой Антон Павлович, дай вам боже здоровья, охоты работать, счастья, ибо никогда не поздно быть счастливым. Всего, всего доброго, хороший вы человек. А “Три сестры” идут — изумительно! Лучше “Дяди Вани”. Музыка, не игра. Об этом напишу после, когда немного приду в себя»¹⁷. И больше не написал. Какое «в Москву», когда идёт драка! В это время на сопоставлении Чехова и Горького строятся критические статьи, публичные лекции. В октябре и ноябре 1900 года во время постановки в Художественном театре пьесы Чехова публика устроила овацию Горькому. В общем хоре звучит чаще всего одна мысль: время чеховских героев уходит и на смену им приходят герои Горького с их жаждой жизни и активной борьбы.

Случайно или нет, но примерно с этого времени письма Горького к Чехову становятся реже, а оценки творчества — сдержаннее: «Опасайтесь интеллигентности. Читая Антона Павловича, наслаждайтесь языком, вникайте в его магическое умение говорить кратко и сильно — но настроению его не поддавайтесь, Боже Вас упаси!»¹⁸

В этом контексте в 1901 году Горький начинает писать новую пьесу, которая после получит название «На дне». В июле 1902 года Горький прислал её Чехову. Чехов ответил: «...пьесу Вашу я прочёл. Она нова и несомненно хороша», — и высказал ряд технических замечаний (П XI, 12). В письмах сторонним людям Чехов неизменно хвалит пьесу, и только в письме жене признаётся: «Ведь как пессимистически отнёсся летом я к “На дне”, а какой успех! Не судья я» (П XI, 186). Интересно, что Чехов составил мнение о пьесе по рукописи, но позже, прочитав рецензию Ф.Д. Батюшкова на спектакль Художественного театра, написал автору статьи: «Ваша статья о горьковской пьесе мне очень понравилась. Тон превосходный. Пьесы я не видел, знаю её совсем мало, но, прочитав Вашу статью, понял, что это превосходная пьеса и что не иметь успеха она не могла» (П XI, 121).

¹⁶ Там же. С. 123, 126–127.

¹⁷ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 122.

¹⁸ Там же. С. 89.

Как в своё время Горький сделал вид, что «не заметил» Солёного, так и Чехов, судя по всему, сделал вид, что «не заметил» сходства собственного с одним из персонажей пьесы.

В феврале 1900 года Горький напечатал статью о повести Чехова «В овраге» в газете «Нижегородский листок». Отметим несколько важных положений.

Первое: Чехов стоит НАД жизнью. Эта мысль уже известна нам по приведённым выше письмам Горького. Теперь сравним: «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше её. Он освещает её скуку, её нелепости, её стремления, весь её хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддаётся определению — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и всё ярче пробивается в них».

Второе: жалость к людям. Это тоже было частью горьковских представлений о Чехове, сформировавшихся вскоре после начала общения: «Всё чаще слышится в его рассказах грустный, но тяжёлый и меткий упрёк людям за их неуменье жить, всё красивее светит в них сострадание к людям и — это главное! — звучит что-то простое, сильное, примиряющее всех и вся. Его скорбь о людях очеловечивает и сыщика, и грабителя-лавочника, всех, кого она коснётся. “Понять — значит простить”, — это давно сказано, и это сказано верно. Чехов понимает и говорит — простите!.. <...> Осветить так жизненное явление — это значит приложить к нему меру высшей справедливости».

И третье: чеховские произведения пробуждают в людях жажду жизни. О том, что чеховские произведения так действуют на него самого, писал Горький: «Дело в том, что каждый новый рассказ Чехова всё усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни.

“Жизнь долгая — будет ещё и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!” <...>

Глядя на жизнь и наше горе, Чехов, сначала смущённый неурядицей и хаосом нашего бытия, стонал и вздыхал с нами; ныне, поднявшись выше, овладев своими впечатлениями, он, как огромный рефлектор, собрал в себя все лучи её, все краски, взвесил всё дурное и хорошее в сердце своём и говорит:

“Жизнь долгая, — будет ещё и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! Я во всей России был и всё в ней видел, и ты моему слову верь, милая.

Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил <...> А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая, ещё бы годочков двадцать прожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия!..»

Последняя большая цитата из повести «В овраге» приписана Горьким самому Чехову, хотя в чеховском тексте она принадлежит персонажу и в ней есть выпущенные Горьким авторские ремарки¹⁹.

Практически теми же словами говорится в пьесе «На дне» о Луке: герои спорят о его равнодушии, сострадании или жалости к людям. Лука утешает всех: «Поди-ка, вот... приласкай! Человека приласкать — никогда не вредно... <...> Надо, девушка, кому-нибудь и добрым быть... жалеть людей надо! Христос-от всех жалел и нам так велел... Я те скажу — вовремя человека пожалеть... хорошо бывает!»²⁰ Лука также «везде ходил», и в Сибири был... Ассоциации вызывает и «утешительная ложь» Луки: Чехов, как мы знаем, всегда был очень аккуратен в критике, высказываемой в лицо собеседнику, с чем столкнулся и сам Горький. Не должен нас смущать и возраст: Чехов сам часто говорил о себе как «уже старике».

Но есть и главный «маркер», связанный с Чеховым, — скрытые цитаты из «Дяди Вани», первой увиденной Горьким пьесы Чехова, оказавшей на него столь сильное впечатление. Это реминисценции последнего Сониного монолога: «Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить. <...> ...а когда наступит наш час, мы покорно умрём и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнём. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... <...> Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» (XIII, 115–116).

А вот слова Луки: «Ничего не будет! Лежи, знай! Ничего! Отдохнёшь там!.. Потерпи ещё! Все, милая, терпят... всяк по-своему жизнь терпит... <...> Ничего, милая! Ты — надейся... Вот, значит, помрёшь, и будет тебе спокойно... ничего больше не надо будет, и бояться — нечего! Тишина, покой... лежи себе! Смерть — она всё успокаивает... она для нас ласковая... Помрёшь — отдохнёшь,

¹⁹ Горький М. По поводу нового рассказа А.П. Чехова «В овраге» // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1953. С. 315–317.

²⁰ Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы. Драматические наброски. М.: Наука, 1970. С. 154.

говорится... верно это, милая! Потому — где здесь отдохнуть человеку? <...> Ничего не будет! Ничего! Ты — верь! Спокой и — больше ничего! <...> А господь — взглянет на тебя кротко-ласково и скажет: знаю я Анну эту! Ну, скажет, отведите её, Анну, в рай! Пусть успокоится... знаю я, жила она — очень трудно... очень устала... Дайте покой Анне...»²¹

Ещё одна мысль, которая была узнаваема и ассоциировалась безошибочно с «чеховскими настроениями», — о том, какой будет жизнь в будущем (это прежде всего то, о чём в «Трёх сёстрах» говорил Вершинин). Вот Сатин передаёт слова Луки: «Так же и все другие... слесаря, там... сапожники и прочие рабочие люди... и все крестьяне... и даже господа — для лучшего живут! Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше — для лучшего человека живут!»²²

Продолжает личный спор Горького с Чеховым и спор о вере. Лука говорит: «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...»²³ Вспомним запись в «Записной книжке» Чехова: «Человек — это то, во что он верит» (XVII, 94). Или слова Маши в «Трёх сёстрах»: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава» (XIII, 147). Разговор о Боге был, видимо, частым в общении Чехова и Горького, отразился он и в письмах: «Вы видите, что я живу жизнью фантастической, нелепой. У меня мутится в голове, и я завидую вашему покою. К вам, мне кажется, жизнь относится как к святыне, она не трогает вас в вашем уединении, она знает вашу тихую любовь к людям и не желает нарушить её, грубо вторгаясь к вам. Может быть, всё это не так. Может быть, она не щадит вас, задевая ваше наиболее чуткое. Я завидую вам потому, что мне начинает казаться — не слишком ли много заботится жизнь о том, чтобы насытить меня впечатлениями? Порою, знаете, в голове у меня вертится всё, всё путается, и я чувствую себя не особенно ладно. А ещё я чувствую, что люди глупы. Им нужен бог, чтобы жить было легче. <...> Нужен бог, Антон Павлович, как вы думаете?»²⁴

Чехов действовал на Горького, как тот сам писал, «возбуждающе»: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят —возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже

²¹ Там же. С. 137.

²² Там же. С. 173–174.

²³ Там же. С. 140.

²⁴ *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 60.

на жизнь, а было выше её, лучше, красивее. <...> Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказиками — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумёртвой жизни — чорт бы её побрал! На меня эта ваша “дама” (“Дама с собачкой”. — Л. Б.) подействовала так, что мне сейчас же захотелось изменить жене, страдать, ругаться и прочее в этом духе»²⁵. И о «Дяде Ване» Горький говорил, что пьеса «ударяет по душе». Так же и подействовал Лука на Сатина: «Да, это он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей... <...> Старик? Он — умница!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...»²⁶ Если вспомнить, что в письмах Горького начала 1900-х годов постоянно звучит мысль о том, что его задача — пробуждать в человеке гордость самим собой, то «диалог» Луки и Сатина в какой-то мере становится продолжением споров Горького и Чехова в жизни.

Горький в 1900 году задумал статью о творчестве Чехова, потом ему не хватило материалов, он пытался собрать их, а в результате развёрнутую статью о творчестве Чехова не написал. Это могло быть связано и с тем, что интересы жизни, которая так быстро менялась, оказались важнее интереса к Чехову (и переписка стала более вялой, и чеховские «интеллигентские» настроения теперь кажутся ему неинтересными). Но, может быть, среди прочих есть и ещё одна причина. Для Горького писатель всегда была важна в сопоставлении с его творчеством: «...каждый писатель должен быть выше и лучше того, что он пишет. Потому что — что книга? Даже и великая книга только мёртвая, чёрная тень слова и намёк на истину, а человек — вместилище Бога живаго...»²⁷ А черты личности Чехова, вызывающие размышления Горького, он уже попытался для себя осмыслить, и потребность в «большой статье» отпала.

Но у этой истории есть продолжение. В «Вишнёвом саде» Чехов «ответил» Горькому.

В комедии много мелких деталей, которые намекают на Горького. Это лопахинское «Охмелия, иди в монастырь» во втором действии (Актёр вспоминает ту же цитату во втором действии «На дне»); рассказ Шарлотты о своей бесприютной жизни (напоминающий рассказ Насти); «ужасно» поющие персонажи (похожее замечание делает Шарлотта о пении в «Вишнёвом саде»). Ещё в 1900 году неопытный драматург Горький писал Чехову, что всё же напишет драму: «Это, знаете, очень любопытно как дисциплина, очень учит дорожить словами.

²⁵ Там же. С. 9.

²⁶ Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. С. 173.

²⁷ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 21.

Хочется сказать “он с усмешкой посмотрел на шкаф”, — а нельзя»²⁸; сравним, как по-разному смотрят на шкаф персонажи в «Вишнёвом саде». Возникает тонкая игра с Горьким, опять же, неизвестно, была ли она им замечена. Но есть и открытый ответ Горькому:

Любовь Андреевна. Нет, давайте продолжим вчерашний разговор.

Трофимов. О чём это?

Гаев. О гордом человеке.

Трофимов. Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли. В гордом человеке, в вашем смысле, есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своём громадном большинстве он груб, неумён, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать (XIII, 222–223).

Однако «последнее слово» осталось за Горьким, просто потому, что он пережил Чехова и написал о нём воспоминания. Он долго колебался между противоположными суждениями о Чехове — жестокость или жалость? — пока не пришёл в мемуарах, написанных в 1904 году, к формуле: «Тоскливое и холодное презрение звучало в этих словах. Но, презирая, он сожалел, и когда, бывало, при нем ругнёшь кого-нибудь, Антон Павлович сейчас же вступится: “Ну, зачем вы? Он же старик, ему же семьдесят лет...”»

Поскольку Горький писал мемуары, чтобы сделать идеологически Чехова «своим» в то бурное время (несмотря на неприятие последней чеховской пьесы «Вишнёвый сад»), то он превратил Чехова... в Петю Трофимова. Монологи Чехова в мемуарах явно построены по этому образцу. Петя говорит: «Человечество идёт вперёд, совершенствуя свои силы. Всё, что недосыгаемо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину. У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, с мужиками обращаются как с животными, учатся плохо, серьёзно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало. Все серьёзны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад,

²⁸ Там же. С. 47.

сырость, нравственная нечистота... И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим. Укажите мне, где у нас ясли, о которых говорят так много и часто, где читальни? О них только в романах пишут, на деле же их нет совсем. Есть только грязь, пошлость, азиатчина... Я боюсь и не люблю очень серьёзных физиономий, боюсь серьёзных разговоров. Лучше помолчим!» (XIII, 223).

И в мемуарах:

«— Странное существо — русский человек! — сказал он однажды. — В нём, как в решете, ничего не задерживается. В юности он жадно наполняет душу всем, что под руку попало, а после тридцати лет в нём остаётся какой-то серый хлам. Чтобы хорошо жить, по-человечески — надо же работать! Работать с любовью, с верой. А у нас не умеют этого. Архитектор, выстроив два-три приличных дома, садится играть в карты, играет всю жизнь или же торчит за кулисами театра. Доктор, если он имеет практику, перестаёт следить за наукой, ничего, кроме “Новостей терапии”, не читает и в сорок лет серьёзно убежден, что все болезни — простудного происхождения. Я не встречал ни одного чиновника, который хоть немножко понимал бы значение своей работы: обыкновенно он сидит в столице или губернском городе, сочиняет бумаги и посылает их в Змиёв и Сморгонь для исполнения. А кого эти бумаги лишат свободы движения в Змиёве и Сморгони, — об этом чиновник думает так же мало, как атеист о мучениях ада. Сделав себе имя удачной защитой, адвокат уже перестаёт заботиться о защите правды, а защищает только право собственности, играет на скачках, ест устриц и изображает собой тонкого знатока всех искусств. Актёр, сыгравши сносно две-три роли, уже не учит больше ролей, а надевает цилиндр и думает, что он гений. Вся Россия — страна каких-то жадных и ленивых людей: они ужасно много едят, пьют, любят спать днём и во сне храпят. Женятся они для порядка в доме, а любовниц заводят для престижа в обществе. Психология у них — собачья: бьют их — они тихонько повизгивают и прячутся по своим конурам, ласкают — они ложатся на спину, лапки кверху и виляют хвостиками...»²⁹

Даже страх пафоса тот же: «Тень глубокой грусти покрыла его славные глаза, тонкие лучи морщин окружили их, углубляя его взгляд. Он посмотрел вокруг и пошутил над собой:

— Видите — целую передовую статью из либеральной газеты я вам закатил. Пойдёмте — чаю дам за то, что вы такой терпеливый...

²⁹ Горький М. Чехов. Воспоминания // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 447.

Это часто бывало у него: говорит так тепло, серьёзно, искренно и вдруг усмехнётся над собой и над речью своей»³⁰.

Всё сказанное не значит, что только Горький был прототипом Солёного, а Чехов — прототипом Луки. Но сложные впечатления и размышления друг о друге добавлялись в такой сплав, которым является литературный персонаж. В «драматическом» диалоге — драматическом и по сложности, и по форме, через драмы — Горького и Чехова отразились и интерес к другой писательской личности, и несогласие с другим, и желание, как в случае с Горьким, «использовать» своего собеседника в идеологической борьбе.

ЛИТЕРАТУРА

Головачёва А. Г. Л. Н. Толстой и А. П. Чехов как прообразы героев романа П. А. Сергеевко «Дэзи» // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 16. Чехов и Толстой: к 100-летию памяти Л. Н. Толстого: Сб. науч. тр. Симферополь: Доля, 2011. С. 48–68.

Горький М. По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» // *Горький А. М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1953. С. 313–318.

Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М.: Наука, 1997– (продолжающееся издание).

Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. Пьесы. Драматические наброски. М.: Наука, 1970. 692 с.

Горький М. Чехов. Воспоминания // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 439–456.

Катаев В. Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сёстрах» // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 120–128.

Чириков Е. Н. Встречи с Чеховым и другими писателями. Отрывок из воспоминаний / Публикация Л. Е. Бушканец // Чеховиана. Из века XX в XXI: Сб. статей. М.: Наука, 2007. С. 260–263.

³⁰ Там же. С. 440.

ПОД ОБАЯНИЕМ А. ЧЕХОВА («ТРИ СЕСТРЫ»
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. АНДРЕЕВА)

Аннотация. Андреев-драматург считал себя учеником Чехова. Известно, что он был очарован пьесой «Три сестры» после просмотра спектакля Художественного театра. Его знаменитая статья в «Курьере» о постановке, написанная в 1901 году, стала поводом к исследованию влияния «Трёх сестёр» на одну из первых драм писателя — «Жизнь человека». Анализ последней показывает, что драматург, несмотря на иную проблематику и художественную манеру, продолжает диалог с героями классика, использует чеховские приёмы, развивая и применяя их в соответствии со своими представлениями о форме и содержании новой драмы XX века.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Л. Н. Андреев, «Три сестры», «Жизнь человека», влияние, мотивы, драматургические приёмы.

BIGILDINSKAYA, O. V.

CHARMED BY A. CHEKHOV (*THE THREE SISTERS*
IN THE L. ANDREEV'S WORKS)

Abstract. Leonid Andreev as a playwright considered himself a student of Chekhov. We know that Andreev was fascinated by the play *The Three Sisters* when he saw the performance of the Moscow Art Theater. His famous article about the play in *The Courier*, written in 1901, is the reason for the study of *The Three Sisters*' influence on one of Andreev's first dramas, *The Life of Man*. The analysis of the latter shows that the playwright, despite another problems and artistic manner, continues the dialogue with the heroes of the classic in it, uses Chekhov's techniques, developing and applying them in accordance with his ideas about the form and content of the new drama of the twentieth century.

Keywords: A. P. Chekhov, L. N. Andreev, *The Three Sisters*, *The Life of Man*, influence, motives, dramatic techniques.

Л. Н. Андреев считал себя учеником А. П. Чехова, что позволяло исследователям искать след влияния классика на его прозу и драматургию. Начиная с 1901 года, с момента выхода первого сборника Андреева, критики пытались причислить его к последователям того или иного автора, в числе которых был и Чехов. Отмечали чеховскую способность Андреева видеть «ужасы жизни во всех мелочах и повседневностях»¹, их общую «приподнятость над позитивизмом» и невозможность «свести воедино жизненные параллели»

¹ Глинка А. С. О мотивах страха смерти и страха жизни. Леонид Андреев. СПб.: Изд-е Е. Д. Жуковского, 1906. URL: http://az.lib.ru/g/glinka_a_s/text_1906_andreev_olderfo.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

при изображении хаоса жизни², изображение Андреевым таких же «ненужных», «изнервничавшихся, издёрганных неодоухотворённой работой» людей, каких описывал и Чехов — представитель «сумеречной» поэзии³.

К. Д. Муратова ответила на вопрос, в чём сам Андреев видел свою близость писателю и драматургу, «ведь у него была иная проблематика» и художественная манера. По её словам, «Андреев ценит Чехова за раскрепощение драмы от привычного сюжетного развития (создание драмы без действия), за новый вид психологизма и за умение подчинить ему весь окружающий героя реальный мир. Свою новаторскую драму Андреев воспринимал как движение по пути, указанному Чеховым»⁴. Исследователь говорит о его следовании за классиком в свободном использовании жанра⁵; о широко используемых цвете и музыке в тексте драмы, аналогичных введению Чеховым в ткань пьесы психологически важных звука и света⁶; цитирует известное письмо Андреева Вл. И. Немировичу-Данченко в период замысла пьесы «Жизнь человека» о равеннии на чеховский принцип символизации, отличающийся ненавистью «к голому символу и голой, бесстыжей действительности»⁷.

Переключка с чеховской драматургией чаще выявляется в более поздних пьесах Андреева 1910-х годов — периода создания им теории театра «панпсихе», представителем которого он считал и Чехова (об этом Андреев подробно пишет в «Письмах о театре» 1912–1913 гг.)⁸. По словам И. И. Московкиной, «современные интерпретаторы “Писем” показали, что ядром этой теории была мысль о замене старого театра игры новым театром переживаний, который, вслед за “новой драмой” Чехова, более адекватно воссоздавал бы духовные и интеллектуальные трагедии человека XX столетия»⁹. О мировоззренческих и философских переключках драм Андреева 1910-х годов и чеховской драматургии пишет Н. Д. Богатырёва,

² Бельй А. Андреев // Весы. 1904. № 12. С. 32–38. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_25_1909_arabesky.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

³ Владимиров В. Леонид Андреев и его произведения // Вопросы общественной жизни. 1903. Вып. IX. Стб. 281–286. URL: http://az.lib.ru/z/zhabotinski-j_w_e/text_1903_andreev.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

⁴ Муратова К. Д. Леонид Андреев // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л.: Наука, 1983. С. 344.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 355.

⁷ Там же. С. 353.

⁸ Андреев Л. Н. Письма о театре // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1996. С. 509–558.

⁹ Московкина И. И. Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. С. 229.

сосредоточив внимание на соотношении бытового и бытийного планов пьесы Чехова «Дядя Ваня» (1897) и драмы Андреева «Профессор Сторицын» (1912)¹⁰.

О чеховском начале, явно ошутимом в повести в диалогах «Младость» (1916), говорит Г.Н. Боева, уточняя, что сам Андреев воспринимал её «как шаг назад, к “курьерским” временам, когда он в своем фельетоне посвящал “Трём сёстрам” восторженные строки»¹¹. О том, что от обаяния драмы трёх чеховских сестёр не смогла уйти пьеса Андреева «Анфиса» (1909), пишет в «Книге отражений» И. Ф. Анненский¹².

Однако свою знаменитую статью, посвящённую «Трём сёстрам» после просмотра спектакля Художественного театра, Андреев написал ещё в 1901 и уже тогда выступил одним из немногочисленных адвокатов драматурга¹³. Именно поэтому возникла идея проследить влияние Чехова на ранний драматургический опыт Андреева, в частности, выяснить степень влияния пьесы «Три сестры», так впечатлившей молодого писателя, на одну из первых андреевских пьес — «Жизнь человека» (1906).

Несмотря на то что в этой драме Андреев ушёл от персонализации героев, пытаясь создать образ человека вообще, А.А. Блок считал, что его Человек — «реальнейший из реальных людей» и «единственный не картонный Герой новейшей драмы»¹⁴. И первое, что сближает андреевского героя с чеховскими, — это то, что написан он «как существо благородное и смелое, но не героическое»¹⁵.

Охватывая круг вопросов, о которых рассуждают герои пьесы, Андреев будто бы продолжает начатые в «Трёх сёстрах» разговоры: о труде, образовании, вере, — считая необходимым довести эти рассуждения до логического конца, развенчать высказанные чеховскими героями надежды на светлое будущее. (В связи с этим интересно замечание В.Л. Львова-Рогачевского: «То, что переживал Джемс-

¹⁰ Боева Г.Н. Быт и бытие в пьесах А.П. Чехова и Леонида Андреева («Дядя Ваня» — «Профессор Сторицын») // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 4. С. 84–89.

¹¹ Боева Г.Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2016. С. 354.

¹² Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева // Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 322.

¹³ Линч Джемс. Три сестры // Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич). Под впечатлением Художественного театра. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерёв и К^о, 1902. С. 78–86.

¹⁴ Цит. по: Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1989. С. 21.

¹⁵ Там же.

Линч 15 лет тому назад, то переживает теперь читатель Леонида Андреева»¹⁶).

Обращаясь к обсуждению в пьесе «чеховских» вопросов, отметим, что в монологе Жены Человека (вторая картина) продолжены вышеназванные чеховские темы.

Но если у Чехова Прозоровы отчаиваются, что «знать три языка» в их провинциальном городе «ненужная роскошь», а Вершинин уверяет их, что «не может быть такого скучного и унылого города, в котором был бы не нужен умный, образованный человек», который в будущем сделает жизнь на земле «невообразимо прекрасной» (XIII, 131), то в «Жизни человека» мы видим, что образование не делает прекрасной ни жизнь самого Человека, ни людей вокруг. Более того, оно не даёт возможность заработать и заставляет семью Человека голодать. «Мой муж — очень талантливый архитектор, и я даже думаю, что он гениален. Его родители умерли очень рано, и он остался сиротой. <...> Но он продолжал учиться, добывая средства уроками и часто голодая, и окончил высшую школу. <...> Теперь он... делает чертежи прекрасных зданий, но никто их не берёт, и многие глупые люди даже смеются над ним. <...> Конечно, когда-нибудь и к нам повернётся счастье, но только когда это будет? А пока нам очень трудно жить» (215)¹⁷.

Тема труда — одна из основных в «Трёх сёстрах» — также преломляется в пьесе Андреева. «Тоска по труду» Ирины и Тузенбаха, мечта барона о том, что «через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек» (XIII, 123), снова разбивается о жестокую реальность. Жена Человека ищет работу, но её ей не дают: «Людей много, а работы так мало». Сейчас придёт и её муж «с поисков работы, усталый, голодный», а ей будет нечего ему дать, кроме поцелуев (214–215).

Важно заметить, что в статье о «Трёх сёстрах» Леонид Андреев восхищается женщиной-героиней, её «страстной тоской по жизни» и «немеркнущим стремлением к свету», считая, что Чехов, создав свою драму, «вплёл новый листок в лавровый венец русской женщины»¹⁸. Пьеса Андреева посвящена «светлой памяти» его погибшей жены, помогавшей ему в писательском ремесле. Можно предположить, что,

¹⁶ Джемс Линч — псевдоним, под которым Леонид Андреев писал свои фельетоны и, в частности, отмечал «отсутствие аппетита к жизни» в качестве «слабой стороны чеховских героев». URL: http://az.lib.ru/1/xwowrogachewskij_w_1/text_1913_novaya_drama_andreeva_oldorfo.shtml (дата обращения: 08.09.2021).

¹⁷ Текст драмы «Жизнь человека» цит. по: Андреев Л.Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 5. М.: Наука, 2012. В тексте в скобках указаны страницы.

¹⁸ Линч Джемс. Три сестры. С. 86.

так как это была последняя их совместная работа, то всё восхищение русской женщиной, которую олицетворяла собой Александра Михайловна (в девичестве Велигорская), воплотилось в этом произведении. Жена Человека создана Андреевым более жизнестойкой и морально более сильной, чем её муж: «Я могу очень долго не есть, и мне ничего, а он не может. У него большое тело, которое требует пищи, и когда он долго не ест, он становится такой жалкий, бледный, больной, раздражённый. Бранит меня, а потом целует и просит, чтобы я не сердилась. Но я никогда не сержусь, потому что очень люблю его. Мне только грустно» (215). В какой-то момент в Жене даже прочитывается «тургеневская героиня» («Кто из нас не был влюблён в тургеневских женщин?»¹⁹), делающая всё для того, чтобы приободрить своего избранника, прибавить ему сил: «Не нужно бояться! Ты сильный, ты гениальный, и ты победишь жизнь. Минута уныния пройдёт, и святое вдохновение вновь осенит твою гордую голову» (219).

Поднимается в пьесе Андреева и чеховский вопрос веры. Но если Маша в «Трёх сёстрах» лишь говорит о необходимости поиска веры (XIII, 147), то Отец Человека, Человек и его Жена предпринимают этот поиск, обращаясь к Богу. Но он завершится трагично, как и все чеховские мотивы у Андреева. Молитвы героев о сохранении жизни их сына (236–237) не будут услышаны Господом. И потому разговор Человека с Богом завершится проклятием: «...я не знаю, кто Ты — Бог, дьявол, рок или жизнь, — я проклинаю Тебя!» (240).

К. Д. Муратова отмечала, что в раннем творчестве Андреева большое место занимает «тема “маленького человека”, которая подверглась на рубеже веков решительному пересмотру в произведениях Чехова и Горького». «Пересмотрел её и Андреев», заострив внимание не на сочувствии к человеку, а на его собственной угнетённости «сознанием мелкости и обыденности своей личности»²⁰. Таким предстаёт перед нами и сам Человек, и его окружение.

Удивительным образом перекликается в пьесах и мотив равнодушия. В «Трёх сёстрах» известное чеховское «всё равно» произносят многие герои, но «выстреливает» оно лишь к концу пьесы из уст Чебутькина (который, по словам С. Б. Евдокимовой, «является настоящим “идеологом” философии “всё равно”»²¹). Когда ему всё равно,

¹⁹ Там же. С. 85.

²⁰ Муратова К. Д. Леонид Андреев // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л.: Наука, 1983. С. 331.

²¹ Евдокимова С. Б. Симпатические чернила Чехова (Достоевский?) // Чехов и Достоевский. По мат-лам Четвёртых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 330.

что произошло на бульваре (а там поссорились Солёный и Тузенбах, и первый вызвал второго на дуэль), и когда всё равно, убьют барона или нет: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не всё ли равно? Пускай!» (XIII, 177–178). В четвёртой картине «Жизни человека», так же к концу пьесы, появляется Старуха, много раз произносящая в своем монологе «мне всё равно»: всё равно, заплачет ли госпожа и старый господин («а я нет. Мне всё равно»); стала стара и плохо видит, и если выгонят, «что ж? Я и пойду, мне всё равно»; «Не с кем разговаривать — так я с собой разговариваю, и мне всё равно»; «добрый или злой, молодой или старый, живой или мёртвый» её господин — ей всё равно (232–234).

Любопытно обратить внимание на особенности диалогов у Андреева в сравнении с диалогами чеховской драмы. Как пишет Анненский, «перед нами та же бестолковщина праздной жизни, те же ораторы и те же остряки»²². Его слова подтверждают «бестолковые» разговоры у того и другого автора: когда у Чехова во время общей беседы Чебутыкин вдруг даёт Солёному фармацевтический рецепт (XIII, 122), а у Андреева родственники во время рождения Человека вдруг начинают обсуждать, «как выводятся жирные пятна со светлых материй» (211). Как и в пьесе Чехова, мы видим у Андреева соседство высокого и будничного, трагического и иронического, сосуществующих в тексте на равных. В. А. Сухоруков отмечает, что при создании образов родственников писатель, по собственному признанию, опирался на опыт чеховской драмы, «подчёркивая, преувеличивая, доводя... свойства до крайнего развития»²³. «Бросается в глаза отсутствие диалогов этих персонажей между собой и с главным героем», — это наблюдение исследователя как нельзя лучше указывает на родство с диалогами «Трёх сестёр». Он же указывает на введение драматургом в пьесу мотива сиротства — рано покинувших Человека Отца и Мать. В этом ещё одно созвучие с сёстрами Прозоровыми и их братом, предстающими перед нами сиротами, вспоминающими о жизни при родителях.

Гибелью героя — тема смерти одна из центральных у Андреева — завершается его пьеса, как и пьеса Чехова. Здесь важно, что у обоих авторов уход персонажа из жизни (Тузенбаха в «Трёх сёстрах» и Сына Человека в «Жизни человека») сопровождает образ реки, будто уносящей его в царство мёртвых. Так, дуэль Тузенбаха состоится «в казённой роще за рекой» (XIII, 177). А Человек во вре-

²² Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева. С. 322.

²³ Сухоруков В. А. Поэтика драматургии Л. Андреева: дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2013. С. 76.

мя смерти своего Сына увидит сон о том, как плывёт вместе с ним «в белой лодке... по красивой и тихой реке» (239).

Неизменный герой чеховских пьес — доктор — введён и в пьесу Андреева.

И если у Чехова Чебутыкин кается в том, что давно забыл, как лечить — «решительно ничего» не помнит и винит себя в смерти женщины (XIII, 160), то у Андреева Доктор не более компетентен. Больных так много, что он путается, к кому приехал, а приехав, надевает очки в серебряной оправе и даёт совершенно бесполезный совет: «Ваш сын крепко уснул, и вы не будите его». «Один доктор лечил — не вылечил, теперь другой будет — и тоже, должно быть, не вылечит. Что ж! Тогда умрёт ихний сын, и останемся мы в доме одни», — заключает та самая Старуха, которой «всё равно» (234). Так и выходит.

Известна важность говорящих деталей у Чехова²⁴. Такой деталью в «Трёх сёстрах» можно назвать детскую игрушку — волчок, который Ирина получает в подарок от Федотика и который своим вращением предсказывает смерть Тузенбаха от пули. Андреев в качестве говорящей детали выбирает также детскую игрушку, которую он как будто подглядел не в тексте пьесы, а в спектакле Художественного театра. В режиссёрском экземпляре К.С. Станиславского в реквизите второго акта под номером 8 появляется «хлопающий в цымбалы арлекин»²⁵. Как отмечает М.Н. Строева, описывая разбросанные по ковру и лежащие на столе звучащие игрушки в спектакле, Наташа заполнила «своим Бобиком всё вокруг» (в этом же акте Вершинин во время размышлений Ирины о «труде без поэзии, без мыслей» возьмет в руки «петрушку с цымбалами» и будет изредка шуметь ею, «как бы создавая иронический фон её словам»²⁶). Так и в «Жизни человека» при появлении ребёнка появляются «бедные милые игрушки» — купленные ещё тогда, когда герои были бедны. Одна из них — «красный длинноносый паяц с бубенцами». Человеку хочется, чтобы тот звенел, как прежде (а сын его был, как прежде, здоров), но у паяца остался лишь один бубенчик, и отец в гневе бросает его на пол... (232, 235).

²⁴ *Белкин А. А.* Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // *Белкин А. А.* Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М.: Худож. лит., 1973. С. 221–229.

²⁵ *Станиславский К. С.* Режиссёрские экземпляры К.С. Станиславского 1898–1930: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1983. С. 129.

²⁶ *Строева М. Н.* Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. М.: Искусство, 1955. С. 116–117.

Выше отмечалось, что большое внимание Чехов уделял звуку в своей драматургии. Так и в андреевской «Жизни человека» можно увидеть его стремление не только дать слово героям, но и ввести в ткань драмы музыку и звуковой фон, обогащая смысл пьесы. Во второй картине Человек и его Жена воображают себя на балу (озвучивая турецкий барабан, свирель и певучие скрипки), а в третьей — дают настоящий бал, для которого Андреев даже пишет партитуру.

Потрясённый спектаклем «Три сестры» в Художественном театре так, что целую неделю после просмотра из головы не выходили образы трёх сестёр и подступали к горлу слёзы, Андреев пронёс это впечатление через своё будущее творчество. «Жизнь человека» показывает, несмотря на иные, художественные задачи, другие темы и принципы изображения, уже в ранней пьесе Андреев продолжает диалог с героями классика, размышляет и ищет ответы на те же вопросы, что ставили перед собой чеховские персонажи, применяет приёмы Чехова-драматурга, развивая их в соответствии со своими представлениями о форме и содержании новой драмы XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л. Н. Жизнь человека: Представление в пяти картинах с прологом // *Андреев Л. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 5. М.: Наука, 2012. С. 201–240.

Андреев Л. Н. Письма о театре // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1996. С. 509–558.

Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева // *Анненский И. Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 321–328.

Белкин А. А. Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова // *Белкин А. А.* Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М.: Худож. лит., 1973. С. 221–229.

Белый А. Андреев // Весы. 1904. № 12. С. 32–38. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_25_1909_arabesky.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

Богатырёва Н. Д. Быт и бытие в пьесах А. П. Чехова и Леонида Андреева («Дядя Ваня» — «Профессор Сторицын») // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 4. С. 84–89.

Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2016. 510 с.

Владимиров В. Леонид Андреев и его произведения // Вопросы общественной жизни. 1903. Вып. IX. Стб. 281–286. URL: http://az.lib.ru/z/zhabotinskij_w_e/text_1903_andreev.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

Глинка А. С. О мотивах страха смерти и страха жизни. Леонид Андреев. СПб.: Изд-е Е. Д. Жуковского, 1906. URL: http://az.lib.ru/g/glinka_a_s/text_1906_andreev_oldorfo.shtml (дата обращения: 30.01.2022).

Евдокимова С.Б. Симпатические чернила Чехова (Достоевский?) // Чехов и Достоевский. По мат-лам Четвёртых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 322–338.

Линч Джемс. Три сестры // Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич). Под впечатлением Художественного театра. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерёв и К^о, 1902. С. 78–86.

Львов-Рогачевский В.Л. Новая драма Леонида Андреева // Современник. Кн. X. 1913. URL: http://az.lib.ru/l/lxwowrogachewskij_w_1/text_1913_novaya_drama_andreeva_olderfo.shtml (дата обращения: 08.09.2021).

Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2005. 288 с.

Муратова К.Д. Леонид Андреев // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л.: Наука, 1983. С. 330–372.

Станиславский К.С. Режиссёрские экземпляры К.С. Станиславского 1898–1930: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1983. 464 с.

Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. М.: Искусство, 1955. 315 с.

Сухоруков В.А. Поэтика драматургии Л. Андреева: дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2013. 220 с.

Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1989. С. 3–43.



РЕМИНИСЦЕНЦИИ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
В РОМАНЕ «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» И ПЬЕСЕ
«ДНИ ТУРБИНЫХ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Аннотация. В романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» Булгакова чеховские реминисценции создают амбивалентный образ уходящей эпохи. «Белую гвардию» сближает с драматургией Чехова общая атмосфера, образ ушедшего мира фокусируется в образе-символе белого сада. «Дни Турбиных» отличаются подчёркнутым характером заимствований и напряжённым диалогом Булгакова с Чеховым и его временем.

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. А. Булгаков, драма, реминисценция, интертекстуальность.

ZAGREBELNAYA, N. K.

REMINISCENCES OF CHEKHOVIAN DRAMATURGY
IN THE *WHITE GUARD* NOVEL AND *THE DAYS
OF THE TURBINS* PLAY BY MIKHAIL BULGAKOV

Abstract. In *The White Guard* novel and *The Days of the Turbins* play by Bulgakov, Chekhov's reminiscences create an ambivalent image of the disappearing epoch. *The White Guard* is brought closer to Chekhov's dramaturgy by the general atmosphere, the image of the bygone world is focused in the image-symbol of the white garden. *The Days of the Turbins* is distinguished by the explicit nature of borrowings and Bulgakov's intense dialogue with Chekhov and his epoch.

Keywords: A. P. Chekhov, M. A. Bulgakov, drama, reminiscence, intertextuality.

Пьеса Михаила Булгакова «Дни Турбиных», поставленная в 1926 году во МХАТе, с самого начала воспринималась в связи с Чеховым. С одной стороны, сам театр был именно тот, где ставились главные пьесы Чехова, с другой — критика усматривала чеховское в «несовременности» булгаковской пьесы, её героев и обстановки, в «старом русско-интеллигентском мировоззрении»¹.

При этом Чехова редко называют среди тех писателей, которых Булгаков особенно любил, к творчеству которых обращался в своих произведениях. Однако очевидно, что Булгаков не мог пройти мимо Чехова. Как вспоминала сестра Булгакова Надежда Афанасьевна, в их семье «Чехов читался и перечитывался, непрерывно цити-

¹ Цит. по: Смелянский А. М. Драммы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Худож. лит., 1990. С. 580–581.

ровался, его одноактные пьесы мы ставили неоднократно»², Михаил играл в домашних спектаклях по Чехову. Сообщает она и о семейном увлечении театром: «Мы посещали киевские театры. Любили театр Соловцова и бывали в нём. Михаил Афанасьевич чаще нас всех»³. О том, как гимназисты посещали Соловцовский театр, пишет и Паустовский, даже предполагая, что «Булгаков не случайно стал одним из крупнейших драматургов. В этом в какой-то степени повинен тот же Киев, город театральных увлечений»⁴. Н.Н. Соловцов, хороший знакомый Чехова, ставил в своём театре его пьесы, и эти спектакли пользовались большим успехом у киевской публики⁵.

Л.Е. Белозерская, вторая жена Булгакова, описывая его кабинет, отмечала «собрание русских классиков — Пушкин, Лермонтов, Некрасов, обожаемый Гоголь, Лев Толстой, Алексей Константинович Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Лесков, Гончаров, Чехов»⁶. Именно она, как представляется, наиболее точно характеризует отношение Булгакова к Чехову: «Булгаков любил Чехова, но не фанатичной любовью, а какой-то ласковой, как любят хорошего, умного старшего брата. Он особенно восторгался его записными книжками. Иногда цитировал — всегда неожиданно — “жена моя лютеранка”»⁷.

В связи с этим интересно проследить чеховские реминисценции не только там, где они очевидны — в «Днях Турбиных», но начиная с романа «Белая гвардия», из которого выросла пьеса. Казалось бы, явных и глубоких, концептуальных сближений с драматургией Чехова в «Белой гвардии» нет. При этом русская классика упоминается в романе неоднократно. Преобладают те, кто уже приобрёл прочную репутацию классика: Пушкин («Капитанская дочка», «Евгений Онегин», «Песнь о вещем Олеге»), Лермонтов («Бородино»), Гоголь («Ночь перед Рождеством» и «Тарас Бульба»). Алексей Турбин читает «Бесов», в квартире Лисовича среди книг Гончаров и Достоевский, даже Мышлаевский читал «Войну и мир»: «до самого конца прочитал — и с удовольствием. А почему? Потому что писал

² *Земская Е.А.* Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес; Вступ. ст. В.Я. Лакшина; Послесл. М.О. Чудаковой. М.: Сов. писатель, 1988. С. 57.

³ Там же. С. 58.

⁴ *Паустовский К.Г.* Булгаков и театр // *Паустовский К.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. Сказки; Очерки; Литературные портреты. М.: Худож. лит., 1983. С. 522.

⁵ *Звянецковский В.* «Почва и судьба» чеховских спектаклей Н.Н. Соловцова // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. мат-лов Междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: НМЦ «Логос», 2009. С. 50–60.

⁶ *Белозерская Л.Е.* Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове. С. 220.

⁷ Там же. С. 222.

не обормот какой-нибудь, а артиллерийский офицер»⁸. Елена Турбина читает рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско», вышедший в 1915 году, за три года до описываемых в романе событий.

Чехов оказывается между двумя этими рядами писателей — классиков и современника. Для самого Булгакова и для Турбиных Чехов относится к поколению отцов: годы жизни Афанасия Ивановича Булгакова 1859–1907, Чехова — 1860–1904. Это время слишком близкое, а масштаб романа — вечность — задан эпитафиями из «Метели» Пушкина (абсолютная русская классика) и Библии (абсолют вообще).

При этом в самом начале романа говорится о родителях Турбиных и их эпохе. В первом же абзаце вспоминается покойная мать, которая умерла через год после того, как жизнь стала налаживаться: Алексей вернулся с Первой мировой, а Елена вышла замуж. «Когда отпевали мать, был май, вишнёвые деревья и акации наглухо залепили стрельчатые окна»⁹. Эти образы (покойная мать, май, цветущие деревья) напоминают о Чехове и в первую очередь, конечно, о «Вишнёвом саде». Раневская, приехав в имение, растроганно смотрит на цветущий сад: «О детство моё, чистота моя! <...> Весь, весь белый! <...> Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в белом платье! <...> Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...» (XIII, 210). Но эти же образы присутствуют и в начале «Трёх сестёр»: в день именин Ирины Ольга вспоминает две весны. «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шёл снег» (XIII, 119). Отсюда ассоциации ведут к другой весне, когда Прозоровы уезжали из Москвы: «...отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже всё в цвету, тепло, всё залито солнцем» (XIII, 119). Так с первых страниц «Белой гвардии» пьесы Чехова задают комплекс мотивов, которые и дальше присутствуют в булгаковском романе: белый сад, цветущие деревья, снег, смерть.

Немного ниже у Булгакова вспоминается отец Турбиных. Часы, которые стоят в столовой, «покупал их отец, давно, когда женщины носили смешные, пузырьчатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец-профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем»¹⁰. Здесь стоит обратить внимание на детали. Во-первых, специфика моды: «пузырчатые рукава» знакомы нынешним читателям не в последнюю очередь

⁸ Булгаков М.А. Белая гвардия // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. М.: Худож. лит., 1989. С. 360.

⁹ Там же. С. 179.

¹⁰ Там же. С. 180.

по фотографиям дам чеховского круга, по иллюстрациям к произведениям Чехова, и сейчас вряд ли кто-то сочтёт такой фасон особо смешным, скорее просто непривычным, странным. Смешным считается старомодное — то, что вышло из моды не так давно.

Другие важные слова — «все выросли», Турбины показаны как дети без родителей. Это особенно заметно в сравнении с драматургией Чехова, где в одном произведении представлены разные поколения, что соответствует обычному ходу жизни: всегда есть молодые герои, есть поколение их родителей, а также глубокие старики. Таким образом, у Булгакова показано время растерянности, слома, катастрофы: дети остались одни, у них нет родителей или других старших родственников, вместе с тем у них нет своих семей, что окончательно перевело бы их в статус взрослых.

Изображённый в «Белой гвардии» уклад характерен для интеллигенции рубежа XIX–XX веков, эпохи зрелости Чехова и юности Булгакова. Паустовский в «Повести о жизни» писал: «Семья Булгаковых была хорошо известна в Киеве — огромная, разветвлённая, насквозь интеллигентная семья.

Было в этой семье что-то чеховское, от “Трёх сестёр”, и что-то театральное.

Булгаковы жили на спуске к Подолу против Андреевской церкви — в очень живописном киевском закоулке.

За окнами их квартиры постоянно слышались звуки рояля и даже пронзительной валторны, голоса молодёжи, беготня и смех, споры и пение.

Такие семьи с большими культурными и трудовыми традициями были украшением провинциальной жизни, своего рода очагами передовой мысли.

Не знаю, почему до сих пор не нашлось исследователя (может быть, потому, что это слишком трудно), который проследил бы жизнь таких семей и раскрыл бы их значение хотя бы для одного какого-нибудь города — Саратова, Киева или Вологды. То была бы не только ценная, но и увлекательная книга по истории русской культуры»¹¹.

«Белую гвардию» сближает с пьесами Чехова как состав персонажей (офицеры, врачи, интеллигентные женщины), так и изображённый уклад жизни: вечера с гостями, чаепития, музицирование, разговоры о жизни. Но есть принципиальное различие: это старый уклад, который в кругу Турбиных ценят и стремятся сохранить, тогда как за пределами уютного дома бушует уже другая эпоха.

¹¹ Паустовский К.Г. Время больших ожиданий // Паустовский К.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Повесть о жизни. Кн. 4–6. М.: Худож. лит., 1982. С. 438.

Вспомним известные слова Чехова: люди «больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт... но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» (XII, 315); и ещё: «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» (XII, 316). Это и происходит с Турбинами в романе и в пьесе. И здесь важна ещё одна фраза Чехова, то, с чем он полемизирует: «Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви» (XII, 315).

Слово «стреляются» фокусирует в себе различие эпох Чехова и Булгакова. В пьесах Чехова герои стреляются: в «Чайке» дважды стрелялся Треплев, один раз выжил, другой насмерть; в «Дяде Ване» Войницкий стреляет из револьвера в Серебрякова, впрочем, не нанеся вреда; в «Трёх сёстрах» Солёный на дуэли застреливает Тузенбаха.

Булгаков пишет о другом времени, когда стреляться из-за личных переживаний неуместно, когда под выстрел или под удар шашки может попасть любой прохожий, и если не будет убит, как в романе полковник Най-Турс, или ранен, как Алексей, то будет напуган и ограблен, как сосед Турбиных Василиса. Отголосок иной эпохи сохраняется среди надписей на печке:

«1918 года, мая 12 дня я влюбился,
Вы толстый и некрасивый.

После таких слов я застрелюсь.

(Нарисован весьма похожий браунинг)¹². Эту надпись, как и другие, со временем стирают из соображений безопасности. В новой эпохе если кто стреляется, то офицер, оставленный командованием и потерявший своих товарищей: «Конная сотня, вертясь в метели, выскочила из темноты сзади на фонари и перебила всех юнкеров, четырёх офицеров. Командир, оставшийся в землянке у телефона, выстрелил себе в рот»¹³.

Очертив общие координаты, обратимся к отдельным образам и мотивам, сближающим «Белую гвардию» с драматургией Чехова. Наиболее заметен мотив белого сада, отсылающий в первую очередь к «Вишнёвому саду» Чехова и охватывающий у Булгакова разные состояния природы. Хотя основное действие романа происходит зимой, в описаниях Города упоминается цветение деревьев, показанное и детализированно, как в уже приведенной цитате («был май, вишнёвые

¹² Булгаков М. А. Белая гвардия. С. 186.

¹³ Там же. С. 323.

деревья и акации наглухо залепили стрельчатые окна»), и обобщённо: «... в мае месяце, когда Город проснулся сияющий, как жемчужина в бирюзе»¹⁴. Образ цветущих деревьев присутствует и в романе «Белой акации гроздь душистые», который стал одной из основных музыкальных тем фильма «Дни Турбиных» В. Басова (1976).

Паустовский в очерке о Булгакове вспоминает: «Однажды зимой он приехал ко мне в Пушкино. Мы бродили по широким просекам около заколоченных дач. Булгаков останавливался и подолгу рассматривал шапки снега на пнях, заборах, на еловых ветвях. “Мне нужно это, — сказал он, — для моего романа”. Он встряхивал ветки и следил, как снег слетает на землю и шуршит, рассыпаясь длинными белыми нитями. Глядя на сыплющийся снег, он говорил, что сейчас на юге весна, что можно мысленно охватить одним взглядом огромные пространства, что литература призвана сделать это во времени и пространстве, и что нет в мире ничего, более покоряющего, чем литература»¹⁵. Этот эпизод интересен как вниманием Булгакова к покрытым снегом домам и деревьям, что подчёркивает значимость их образов для романа, так и ассоциативным переходом от снежных ветвей к южной весне, сближением образов заснеженного и подразумеваемого цветущего сада.

Зимой, когда происходят события романа, сады заносит снегом, и уже не важно, какие деревья там растут: «Сады стояли безмолвные и спокойные, отягчённые белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира. Они раскинулись повсюду огромными пятнами, с аллеями, каштанами, оврагами, клёнами и липами»¹⁶; «деревья во тьме, странные, как люстры в кисее, стоят в шапках снега»¹⁷; «купы девственной и нетронутой сирени, под снегом»¹⁸; «ветви акации у тротуара, летом темнившие окна Турбиных, всё более обвисали в своих снежных гребешках»¹⁹.

По сравнению с весенним цветущим садом сад заснеженный производит впечатление безжизненного. Вместе с тем сады Города в романе — это место старого уклада, затаившейся жизни, место спасения Алексея Турбина, место любви и надежд обоих братьев Турбиных — Алексея, который ходит к Юлии, и Николки, который ходит к сестре Най-Турса Ирине. Когда Юлия Рейсс ведёт раненого Алексея Турбина к себе домой, они проходят через «какой-то белый,

¹⁴ Там же. С. 225.

¹⁵ Паустовский К. Г. Булгаков и театр. С. 527.

¹⁶ Булгаков М. А. Белая гвардия. С. 218.

¹⁷ Там же. С. 267.

¹⁸ Там же. С. 349.

¹⁹ Там же. С. 365.

сказочный многоярусный сад»²⁰, затем, оглядываясь в её комнате, Алексей думает: «Боже, какая старина!.. Эполеты его приковали. Был мирный свет сальной свечки в шандале. Был мир, и вот мир убит. Не возвратятся годы»²¹.

При внезапной встрече с Николкой на улице Малопроевальной Алексей говорит: «Видно, брат, швырнул нас Пэтурра с тобою на Мало-Проевную улицу. А? Ну что ж, будем ходить. А что из этого выйдет — неизвестно. А?»²² Этот эпизод напоминает о фразе чеховского Пети Трофимова: «Вся Россия наш сад» (XIII, 227), и тут же становится очевидным изменение масштабов действия: в новой эпохе у героев нет возможности ни активно действовать, ни мечтать, остаётся только уход в частную жизнь.

Стоит остановиться на образе Пети. В «Вишнёвом саде» есть Петя Трофимов, а в «Белой гвардии» Петька Щеглов, кроме того, что они тёзки, при всех различиях, именно с этими персонажами связан образ будущего. Чеховский Петя Трофимов — студент, он произносит пыльные речи о прекрасном будущем, Петька Щеглов — просто мальчишка, живущий по соседству с Турбиными. Любопытное сближение: о Пете Трофимове в начале пьесы первой говорит Дуняша, сообщая, что он недавно приехал и живёт в бане: «В бане спят, там и живут. Боюсь, говорят, стеснить» (XIII, 200). Первое упоминание о Петьке Щеглове в романе таково: Николка выходит во двор и видит в окне, как мать моет Петьку. «Возвращаясь от калитки, он заглянул в окно к Щегловым. Во флигельке, в окошке, завернулась беленькая шторка и видно было: Марья Петровна мыла Петьку. Петька голый сидел в корыте и беззвучно плакал, потому что мыло залезло ему в глаза, Марья Петровна выжимала на Петьку губку. На верёвке висело бельё, а над бельём ходила и кланялась большая тень Марьи Петровны. Николке показалось, что у Щегловых очень уютно и тепло, а ему в расстёгнутой шинели холодно»²³.

Реплика, с которой уходит Петя Трофимов — «Здравствуй, новая жизнь!..» (XIII, 253), — предваряет финал пьесы, за ней следует прощание Раневской и Гаева и уже затем выход забытого всеми Фирса. Второе и последнее появление Петьки Щеглова в романе также перед финалом: «Петька был маленький, поэтому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни Демонем. И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар.

²⁰ Там же. С. 348.

²¹ Там же. С. 352.

²² Там же. С. 418.

²³ Там же. С. 321–322.

Будто бы шёл Петька по зелёному большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки. <...> Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами. Вот весь сон Петьки. От удовольствия он расхохотался в ночи»²⁴. Петька по малолетству ни о чём не рефлексировал, но вызывает своим сном у читателя ассоциацию с финалом другой чеховской пьесы — «Дядя Ваня». Там Соня говорит: «Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...» (XIII, 116).

На финал «Дяди Вани» и по стилю, и по образному ряду, и по построению похож финал «Белой гвардии», несмотря на разные смысловые акценты: «Последняя ночь расцвела. Во второй половине её вся тяжёлая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звёздами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всеобщую. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в чёрную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч.

Но он не страшен. Всё пройдёт. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звёзды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»²⁵

Крест памятника князю Владимиру — деталь, которая не несёт прямой переклички с Чеховым, но подчёркивает одну из граней образа Киева. Самое известное чеховское упоминание о Киеве — в «Чайке», где Константин Треплев говорит о себе уничижительно: «никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я — киевский мещанин» (XIII, 8). Другой раз в ссоре так называет его мать — успешная актриса: «Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!» (XIII, 40). По утверждению Паустовского, «выражение “киевский мещанин” было широко распространено и стало нарицательным»²⁶, оно вошло в чеховскую «Чайку» из живой речи.

²⁴ Там же. С. 427.

²⁵ Там же. С. 427–428.

²⁶ Паустовский К. Г. Булгаков и театр. С. 519.

Приводит он и объяснение: «“Киевский мещанин” был совершенно особенным типом обывателя, чем-то средним между чванным и глуповатым польским шляхтичем, жестоким ханжой и наглым Епиходовым»²⁷, в целом отмечая, что мещанство — только одна из сторон образа города: «Киев, несмотря на существование своего “местного” обывателя, был, прежде всего, городом больших культурных традиций. Булгаков вырос в обстановке этих традиций. Они существовали и в его семье, и, отчасти, в гимназии, и, наконец, в киевском университете. Нельзя забывать и о внешней красоте города, сообщавшей само-му строю киевской жизни особую прелесть»²⁸.

В «Вишнёвом саде» киевский мотив предстаёт иной гранью. Варя рассуждает, что ей делать после продажи сада и дома: «пошла бы себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы всё ходила по святым местам...» (XIII, 202). Отметим, что именно в Киеве находятся мощи великомученицы Варвары, одной из самых почитаемых святых. В переписке Чехова Киев не раз упоминается как место паломничества, хотя и в ироническом ключе: «утомился, точно сходил пешком в Киев» (II II, 20), «надо было поехать в Киев и там удариться в созерцание святынь и хохлацкой весны» (II V, 283). В одном из писем к Суворину Чехов рассказывает о больном, который «проповедует, что Троица святая сошла на землю во образе митрополита киевского Иоанникия» (II V, 296). Так дополняется чеховский образ Киева: не только город мещанства, но и, как бы это ни оценивалось, город святынь.

Перерабатывая роман в пьесу, Булгаков производит ряд трансформаций на разных уровнях текста. Меняются некоторые события (Алексей Турбин умирает, Николка ранен), ряд линий и эпизодов опускаются. Многие выразительные персонажи исчезают вместе со своими сюжетными линиями, среди них полковник Най-Турс, сосед по дому Василиса и др. Образы персонажей, оставшихся в пьесе, становятся более резкими, черты одних переходят к другим. Сужается место действия: уже не широкое пространство Города и окрестностей, а лишь некоторые его точки: дом Турбиных, гимназия, дворец гетмана. Исчезают авторские отступления, а с ними во многом и лирическое начало, пронизывающее роман и придающее ему неповторимый колорит. Меняется атмосфера: лиризм романа сменяется более острым драматизмом и комизмом, доходящим до буффонады.

По сравнению с «Белой гвардией», в «Днях Турбиных» обнаруживается явная и даже подчёркнутая связь с Чеховым. Значитель-

²⁷ Там же. С. 519.

²⁸ Там же. С. 520.

ную роль здесь сыграл сам театр, ориентировавшийся на традицию Чехова. «Ориентация была сложной: “чеховское” воспроизводилось как недавнее прошлое русской культуры, как её совершеннейший итог и как вчерашний день МХАТ, как определённый тип драмы, наконец, как определённый тип понимания и оправдания человека»²⁹.

Самый «чеховский» герой пьесы — Лариосик, его участие в пьесе гораздо активнее, чем в романе. В «Белой гвардии» Лариосик приезжает к дому Турбиных в то же время, как Юлия Рейсс привозит раненого Алексея, т. е. он появляется в конце второй части и присутствует в третьей, последней части романа. В «Днях Турбиных» Лариосик появляется в первом же акте, между Мышлаевским и Тальбергом. Если в романе причина приезда Лариосика в Киев — его несчастная любовь, то в пьесе переезд из Житомира связан с намерением учиться в Киевском университете, а влюбляется он уже в Киеве в Елену.

Но в обоих вариантах Лариосик отличается чудаковатостью, и эту его черту подчёркивает то ненужное, но дорогое ему, что он привозит с собой, несмотря на все дорожные тяготы военного времени. В «Белой гвардии» это клетка с канарейкой: «Я птицу захватил с собой, — сказал неизвестный, вздыхая, — птица — лучший друг человека. Многие, правда, считают её лишней в доме, но я одно могу сказать — птица уж, во всяком случае, никому не делает зла»³⁰. В «Днях Турбиных» это собрание сочинений Чехова, о котором заходит речь, когда Лариосику предлагают пойти в ванную с дороги. Он сначала отказывается, ссылаясь на отсутствие белья, его чемодан украли в поезде. А потом говорит:

Л а р и о с и к (*интимно, Николке*). Рубашка, впрочем, у меня здесь, как-жестя, есть одна. Я в неё собрание сочинений Чехова завернул. А вот не будете ли вы добры дать мне кальсоны?³¹

О дорогом его сердцу писателе Лариосик упоминает между рубашкой и кальсонами, что придает ситуации нелепость, но вместе с тем и особую интимность: Лариосик как бы отдаёт Чехову свою рубашку, как впоследствии окажется, единственную. Хотя собрание сочинений Чехова в чисто практическом плане бесполезно, именно оно даёт Лариосику возможность сохранить хоть одну из его рубашек.

²⁹ Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. С. 84.

³⁰ Булгаков М. А. Белая гвардия. С. 326.

³¹ Булгаков М. А. Дни Турбиных // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Худож. лит., 1990. С. 15.

Упоминание Чехова в начале пьесы — первая часть обрамления. В финальной сцене Лариосик говорит о Чехове, не называя имени, но приводя известную цитату. Он произносит тост и обращается к Елене:

Мы живы... да... все снова вместе... И даже больше этого. Елена Васильевна, она тоже много перенесла и заслуживает счастья, потому что она замечательная женщина. И мне хочется сказать ей словами писателя: «Мы отдохнём, мы отдохнём...»

Далёкие пушечные удары.

Мы шла е в с к и й. Так! Отдохнули!.. Пять... шесть... девять...³²

Такой приём столкновения различных линий в полилоге характерен для драматургии Чехова. Один герой выражает нечто сокровенное, а затем, хотя и не в ответ ему, звучит нечто противоречащее, снижающее первую реплику. Так, например, в начале «Трёх сестёр» вводится тема тоски по родине, стремления в Москву:

О л ь г а. <...> Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно.

Ч е б у т ы к и н. Чёрта с два!

Т у з е н б а х. Конечно, вздор (XIII, 119–120).

В финальной сцене «Дней Турбиных» слова Сони из «Дяди Вани», приписанные непосредственно Чехову, иронически обыгрываются: за ними следуют пушечные удары. Булгаковским героям отдыхать не приходится, мечты предыдущих поколений не оправдались. Этому созвучны слова из романа: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

— Живите.

А им придётся мучиться и умирать»³³. В финале романа это драматическое положение снимается обращением к вечности, в финале пьесы, напротив, заостряется.

Лариосик — осколок старого мира, его несвоевременность подчёркивается опоздавшей телеграммой о приезде. Он «недотёпа», он нелеп, неуклюж, бьёт посуду (сервиз в романе), разбивает бутылку водки (в пьесе). Но при этом он любит и ценит уют, умеет его создавать (украшая вместе с Еленой рождественскую ёлку), проявляет

³² Там же. С. 76.

³³ Булгаков М.А. Белая гвардия. С. 181.

сочувствие, он некстати многословен, но, главное, добр. Лариосик по духу не вписывается в новую эпоху даже больше всех других героев — Турбиных и их круга.

Последние реплики «Дней Турбиных» перекликаются с одним из финальных диалогов «Вишнёвого сада»:

Н и к о л к а. Господа, знаете, сегодняшний вечер — великий пролог к новой исторической пьесе.

С т у д з и н с к и й. Для кого — пролог, а для меня — эпилог³⁴.

Это соотношение прошлого и будущего напоминает слова Ани и Пети Трофимова:

А н я. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь!.. (XIII, 253).

Молодые герои Чехова устремлены в будущее, и хотя Аня прощается с родным домом, как показывает её интонация, надежды сильнее сожалений:

Голос А н и (весело, призывающе): «Мама!..»

Голос Т р о ф и м о в а (весело, возбуждённо): «Ау!..» (XIII, 253).

У Чехова эти реплики за сценой вступают в диалог с отчаянием Гаева и Раневской и как будто увлекают старших за собой, пусть и не заражая своим настроением:

Голос А н и: «Мама!..»

Голос Т р о ф и м о в а: «Ау!..»

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Мы идём!..

Уходят (XIII, 253).

Финал «Дней Турбиных» на этом фоне однозначен: Студзинский выражает точку зрения, с которой спорить нечего и которая корректирует слова Николки, выражающего скорее позицию не активного участника грядущих событий (активности мешает его ранение), а наблюдателя великих перемен.

Другой персонаж, чей образ в пьесе приобретает чеховские аллюзии, это муж Елены Тальберг. В «Белой гвардии» он приспособленец, карьерист, предатель. Тальберг мелочен, но в числе его отрицательных сторон нет мещанства, эта тема связана с образом

³⁴ Булгаков М.А. Дни Турбиных. С. 76.

семьи Василисы — соседа Турбиных Василия Лисовича. Турбины мещанство презирают, что заметно и в целом по поведению, и прямо говорится в связи с сервизом, который разбил Лариосик: «...по поводу сервиза, ввиду того, что у Елены, конечно, даже язык не повернётся и вообще это хамство и мещанство, — сервиз предать забвению»³⁵.

В пьесе Лисовичей нет, вместо них воплощением мещанства становится Тальберг. При этом в пьесе он делается похожим на Наташу, жену Андрея Прозорова из «Трёх сестёр» Чехова. Наташа после свадьбы живёт в доме Прозоровых и командует, кому в какую комнату переселяться, не пускает в дом ряженных, хочет прогнать старую няню. Тальберг появляется в немногих эпизодах пьесы и не может так развернуться. Но в первом же действии, заехав ненадолго домой перед бегством, он успевает сделать замечание Елене, что в комнате валяется чей-то френч (Мышлаевского), выражает недовольство присутствием гостей, осуждает Мышлаевского как «трактирного завсегдатая». Тальберг выражает удовлетворение, что во время его отсутствия жена «побережёт наши комнаты» в доме Турбиных, вызывая сдержанное, но явное негодование Елены, которая с этого момента начинает называть мужа по имени-отчеству: «Владимир Робертович, здесь мои братья! Неужели же ты хочешь сказать, что они вытеснят нас? Ты не имеешь права»³⁶. Уже на улице, несмотря на спешку, он торгуется с извозчиком и получает характеристику от Николки: «...на крысу похож»³⁷.

Чеховские аллюзии появляются у ещё одного персонажа «Дней Турбиных» — сторожа гимназии Максима. Один из эпизодов как романа, так и пьесы происходит в киевской Александровской гимназии, где учились Турбин и его друзья, а в действительности среди её воспитанников были М. Булгаков, К. Паустовский и др.

В событиях, описываемых Булгаковым, гимназия стала местом сбора офицеров и юнкеров. В «Белой гвардии» Мышлаевский требует зажечь свет, это делает дряхлый перепуганный старик: «...снизу на лестнице показалась фигурка и медленно полезла по ступеням вверх. <...> Фигурка шла на разъезжающихся больных ногах и трясла белой головой. На фигурке была широкая двубортная куртка с серебряными пуговицами и цветными зелёными петлицами. В прыгающих руках у фигурки торчал огромный ключ. Мышлаевский поднимался сзади и изредка покрикивал:

³⁵ Булгаков М.А. Белая гвардия. С. 330.

³⁶ Булгаков М.А. Дни Турбиных. С. 17.

³⁷ Там же. С. 19.

— Живее, живее, старикан! Что ползёшь, как вошь по струне?

— Ваше... ваше... — шамкал и шаркал тихонько старик. Из мглы на площадке вынырнул Карась, за ним другой, высокий офицер, потом два юнкера и, наконец, восторпылый пулемёт. Фигурка метнулась в ужасе, согнулась, согнулась и в пояс поклонилась пулемёту.

— Ваше высокоблагородие, — бормотала она³⁸.

При этом образ старика Максима показан с разных точек зрения. Мышлаевский отыгрывается за детские обиды, а наблюдающий это Алексей Турбин вспоминает сурового педеля Максима, который их обоих наказывал:

«— Пустите нас, миленький Максим, дорогой, — молили Турбин и Мышлаевский, обращая по очереди к Максиму угасающие взоры на окровавленных лицах.

— Ура! Волоки его, Макс Преподобный! — кричали сзади взволнованные гимназисты. — Нет такого закону, чтобы второклассников безнаказанно уродовать!»³⁹ Теперь же Максим вызывает у Алексея Турбина сочувствие, он подумывает зайти к старику, но находит это бессмысленным.

В «Днях Турбиных» образ Максима становится более чётким. Он приобретает определённый возраст: согласно списку действующих лиц, Максиму 60 лет, таким образом, он заметно моложе как своей романной версии, так и стариков из чеховских пьес (Анфисе 80 лет, Фирсу — 87). Хотя его появление и сопровождается ремаркой «в ужасе», он ведёт себя совсем не так, как в романе:

М а к с и м (*появляется из каморки, в ужасе*). Ваше превосходительство, что ж это вы делаете такое? Партами печи топить. Что ж это за поношение! Мне господином директором велено...⁴⁰

Разговаривая с офицерами, Максим относится к ним и уважительно как к старшим по положению, и снисходительно как к младшим по возрасту. Внешние черты Максима отходят на второй план, но в его речи, по сравнению с романом, всё больше от чеховского Фирса. Он говорит Алексею, разбившему шкаф ногой: «Ваше высокопревосходительство, ведь у него ключ есть. Гимназический шкаф, а вы ножкой»⁴¹. Уменьшительная форма напоминает, как Фирс укорял Гаева: «Опять не те брючки надели» (XIII, 209). Максим — хранитель старого порядка, хотя сохранять уже нечего:

³⁸ Булгаков М. А. Белая гвардия. С. 262.

³⁹ Там же. С. 264.

⁴⁰ Булгаков М. А. Дни Турбиных. С. 50.

⁴¹ Там же. С. 55.

Мышлавский. А чем же, старик, печи топить?
Максим. Дровами, батюшка, дровами... Только дров нет.
Мышлавский. Ну, спасибо тебе за сообщение⁴².

Он видит свою задачу не просто в том, чтобы сторожить гимназию, но в том, чтобы выполнять свой долг до конца:

Максим. Меня теперь хоть саблей рубите, я уйти не могу. Мне сказано господином директором...

Алексей. Ну, что тебе сказано господином директором?

Максим. Максим, ты один останешься... Максим, гляди.

Алексей. Ты, старичок, русский язык понимаешь? Убьют тебя. Уйди куда-нибудь в подвал, скройся там, чтоб духу твоего не было.

Максим. Кто отвечать-то будет? Максим за всё отвечай⁴³.

Эти слова Максима перекликаются с репликой Фирса: «Я уйду спать, а без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом» (XIII, 236). Нелепость обоим старикам придают их лучшие качества: заботливость и скромная уверенность в своей незаменимости, верность обязанностям до обречённости на смерть. Вместе с тем отличие Максима от Фирса показательно: Фирс остается в запертом доме поневоле, Максим выбирает остаться в здании гимназии, несмотря на опасность.

Таким образом, чеховские реминисценции по-разному прослеживаются в романе и пьесе о Турбиных. В «Белой гвардии» они пронизывают общую атмосферу: колорит эпохи, уклад жизни, детали быта и привычки. Наиболее концептуально образ ушедшего мира фокусируется в образе-символе белого сада, отсылающем к вишнёвому саду из одноимённой пьесы Чехова. «Дни Турбиных», напротив, отличают подчёркнутые заимствования, название фамилии Чехова и прямое цитирование, сближение персонажей с образами чеховских пьес. Если «Белая гвардия» свидетельствует о преемственности, в «Днях Турбиных» происходит напряжённый диалог Булгакова с Чеховым и его эпохой. Отсылки к Чехову вносят в произведения Булгакова то, что даёт героям опору, по слову Скафтымова, «жизнестойкость», которую, однако, общий контекст подвергает сомнению.

⁴² Там же. С. 50.

⁴³ Там же. С. 55.

ЛИТЕРАТУРА

Белозерская Л. Е. Страницы жизни // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес; Вступ. ст. В. Я. Лакшина; Послесл. М. О. Чудаковой. М.: Сов. писатель, 1988. С. 192–236.

Булгаков М. А. Белая гвардия // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Записки юного врача; Белая гвардия; Рассказы; Записки на манжетах. М.: Худож. лит., 1989. С. 179–428.

Булгаков М. А. Дни Турбиных // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Худож. лит., 1990. С. 7–76.

Звиняцковский В. «Почва и судьба» чеховских спектаклей Н. Н. Соловцова // А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. мат-лов Междунар. науч. конф. Ростов н/Д.: НМЦ «Логос», 2009. С. 50–60.

Земская Е. А. Из семейного архива // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес; Вступ. ст. В. Я. Лакшина; Послесл. М. О. Чудаковой. М.: Сов. писатель, 1988. С. 41–92.

Паустовский К. Г. Булгаков и театр // *Паустовский К. Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. Сказки; Очерки; Литературные портреты. М.: Худож. лит., 1983. С. 519–530.

Паустовский К. Г. Время больших ожиданий // *Паустовский К. Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Повесть о жизни. Кн. 4–6. М.: Худож. лит., 1982. С. 6–212.

Смелянский А. М. Драмы и театр Михаила Булгакова // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Пьесы. М.: Худож. лит., 1990. С. 573–609.

Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 384 с.



**«ВИШНЁВЫЙ САД» НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ:
ВЕХИ, ТЕНДЕНЦИИ, ПЕРЕКЛИЧКИ**

Аннотация. В данной статье анализируются наиболее знаковые постановки «Вишнёвого сада» на французской сцене и прослеживаются основные вехи и тенденции в трактовке этой чеховской пьесы. Отмечены такие режиссёрские подходы, как подчёркивание универсального характера «Вишнёвого сада» (Барро), балансирование между комическим и драматическим (Барро, Франсон), метафоризация сценического решения (Стрелер), отсутствие визуального образа Сада (Брук, Брауншвейг), эсхатологические акценты (Лаводан), отход от ностальгических интерпретаций (Брауншвейг, Родригес).

Ключевые слова: Чехов, «Вишнёвый сад», французский театр, основные тенденции.

KASTLER, L. A.

***THE CHERRY ORCHARD ON THE FRENCH STAGE:
MILESTONES, TRENDS, DIALOGUES***

Abstract. This article analyzes the most important theatrical works of *The Cherry Orchard* on the French stage and observes the main milestones and trends in this Chekhov's play. There are also such directors' approaches as emphasizing of the universal character of *The Cherry Orchard* (Barrault), balancing between comic and dramatic (Barrault, Françon), metaphorization of stage solution (Strehler), absence of the Garden's visual image (Brook, Braunschweig), eschatological accents (Lavaudant), renunciation from nostalgic interpretations (Braunschweig, Rodrigues).

Keywords: Chekhov, *The Cherry Orchard*, French theatre, main trends.

Пьесы Антона Чехова по-прежнему притягивают французских режиссёров, одержимых желанием приблизиться к разгадке чеховской тайны. Просвещённая публика неизменно разделяет эту привязанность к Чехову, ставшему во Франции безусловным классиком. Впрочем, столь восторженное отношение к творчеству русского драматурга сложилось не сразу. Чеховской драматургии понадобилось пройти довольно долгий и сложный путь, чтобы утвердиться на французской сцене.

Особенно показательна история французских постановок «Вишнёвого сада». По сравнению с англоязычным театральным миром, где первая постановка этой пьесы состоялась в 1911 году в лондонском

театре Олдвич¹, на французском языке «Вишнёвый сад» впервые будет поставлен только в 1954 году в парижском театре Мариньи. Эта пьеса Чехова могла быть сыграна во Франции гораздо раньше, но этого не случилось. Известный французский режиссёр Жак Копо собирался её поставить в начале 1920-х годов. В его переписке с Жоржем Питоевым шла речь о том, чтобы использовать перевод «Вишнёвого сада» на французский язык, предпринятый Жоржем и его женой Людмилой, когда они работали со своей театральной группой в Женеве. Вот что писал Питоев в своей переписке с Копо по поводу «Вишнёвого сада» в 1921 году:

«Я уверен, что наш перевод хороший, поскольку для того, чтобы переводить Чехова, нужно знать не только оба языка, но главным образом знать, какой смысл придать тексту иногда неоднозначному, который поддаётся различным интерпретациям. Нужно знать то, что из этого получится на сцене. <...> “Вишнёвый сад” — самая деликатная из всех пьес Чехова. Чтобы заговорить голосом её персонажей, их нужно знать. Я бы даже сказал, что нужно знать всё творчество Чехова, чтобы понять, что же такое “Вишнёвый сад”. Я знаком с великолепной трактовкой Станиславского. Я и сам играл в этой пьесе. Каждый раз я нахожу новые прекрасные места в этом чудесном саду. В этом саду, который и есть Россия»².

В итоге Жак Копо был вынужден отказаться от идеи поставить «Вишнёвый сад», поскольку возникла проблема авторских прав. Дело в том, что с 1922 года в парижском издательстве «Плон» стали издаваться чеховские пьесы на французском языке в переводе Дени Роша, который владел исключительным правом на перевод всех произведений Чехова³. Театральные переводы Д. Роша оказались слишком дословными и не совсем адаптированными к сценическим постановкам, поэтому их практически не использовали. Так получилось, что единственным режиссёром, кто ставил во Франции пьесы Чехова в 1920–1930-х годах, был Жорж Питоев. Именно Жорж и Людмила Питоевы открыли французской публике чеховский театр с его необыкновенной аурой; при этом они играли пьесы Чехова в собственных переводах⁴. В 1921–1922 годах парижане увидели

¹ Майлс П. Чехов на английской сцене / Пер. с англ. В. А. Ряполовой // Чехов и мировая литература / Литературное наследство. Т. 100. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 494. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-493-.htm?cmd=p> (дата обращения: 09.02.2022).

² См.: Jomaron J. Georges Pitoëff, metteur en scène. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979. P. 345. Перевод мой. — Л. К.

³ См.: Hamon-Siréjols C. Anton Pavlovitch Tchekhov. *La Cerisaie*. Paris: PUF, 1993. P. 14–15.

⁴ Переводы Жоржа и Людмилы Питоевых издал в 1950-х гг. их сын Саша

прежде всего их постановку «Дяди Вани». В 1922 году была поставлена «Чайка», а в 1929 с огромным успехом прошёл спектакль «Три сестры». Наконец, в 1939 году была показана новая версия «Чайки», восторженно принятая зрителями. Критика не скупилась на похвалы в адрес режиссёра и актёров, в особенности Людмилы Питоевой, сыгравшей роль Нины. Чехов был назван классиком и крупным драматургом первой половины XX века наряду с Пиранделло и Бернардом Шоу⁵. Этот легендарный спектакль стал последней чеховской постановкой Жоржа Питоева, который скончался в том же 1939 году в возрасте 55 лет. Ему так и не пришлось поставить во Франции «Вишнёвый сад», самую значимую и пророческую, на его взгляд, чеховскую пьесу.

В 1922 году «Вишнёвый сад» был представлен парижской публике на русском языке во время длительных гастролей Московского Художественного театра по Европе и в США. Как и два других спектакля — «Царь Фёдор Иоаннович» и «На дне», «Вишнёвый сад» имел в Париже триумфальный успех, не особенно радовавший Станиславского, поскольку ему было неловко показывать старые постановки⁶. Любопытно отметить, что приветственную речь на открытии гастролей в театре Елисейских полей произнес как раз Жак Копо⁷, чей проект постановки «Вишнёвого сада» так и не осуществился. Для Копо, одного из реформаторов французского театра, Станиславский и его постановки всегда оставались эталоном.

В 1938 году «Вишнёвый сад» был поставлен в Русском драматическом театре в Париже, созданном двумя годами раньше при содействии Ильи Фондаминского, видного деятеля русского зарубежья. Постановку осуществила Мария Германова, знаменитая актриса Художественного театра, покинувшая Россию после революции. В эмиграции она возглавляла «Пражскую группу МХТ», а после её

Питоефф, который также стал актёром и режиссёром и поставил немало спектаклей по Чехову, в том числе и «Вишнёвый сад» (1965).

⁵ Senelick L. The Chekhov theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 170.

⁶ См. его письмо из Парижа от 23 декабря 1922 г. С. Ю. Высоцкой: «Мы живём и разъезжаем по Европе, слава Богу, с большим успехом, особенно здесь — в Париже. К нашему большому сожалению, снова приходится играть старину, то есть “Царя Фёдора”, Чехова и пр., а не наши последние работы. Это происходит потому, что Америка, которая нас пригласила и сдвинула с места, сама назначила нам репертуар — тот, который в своё время был показан в Европе». *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 9. Teatr-lib.ru. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stanislawsky/Т_9/#_Тoc160303029 (дата обращения: 09.02.2022).

⁷ См. Архивы Жака Копо. Fonds Copeau-Dasté, P. 25. URL: https://www.maisonjacquescopeau.fr/wp-content/uploads/2019/03/63_Z.pdf (дата обращения: 09.02.2022).

распада переехала в Париж. Судя по откликам, в этой новой трактовке «Вишнёвого сада» Германовой как режиссёру и актрисе (в роли Раневской) удалось уйти от сложившихся канонов⁸. К сожалению, Русский театр, как и другие русскоязычные эмигрантские театры, периодически возникавшие во Франции в 1920–1940-х годах, просуществовал всего лишь несколько сезонов и закрылся в конце 1938 года.

Судьба «Вишнёвого сада» во Франции стала складываться более удачно только во второй половине XX века. В начале 1950-х годов закончились эксклюзивные авторские права на издание произведений Чехова и сразу же появилось множество новых переводов чеховских пьес, в том числе и «Вишнёвого сада». Авторами переводов были Эльза Триоле, Артур Адамов и другие переводчики-билингвы, выходцы из русской эмиграции. Именно в этот момент, в середине 1950-х годов, во Франции начался настоящий чеховский бум, который периодически повторяется до сих пор.

Первым спектаклем, с которого начался во Франции всплеск интереса к чеховской драматургии, был как раз «Вишнёвый сад» в постановке выдающегося режиссёра Жана-Луи Барро в театре Мариньи в 1954 году, то есть 50 лет спустя после смерти Чехова. Как и многие режиссёры той поры, Ж.-Л. Барро боготворил Станиславского⁹, именно поэтому в постановке «Вишнёвого сада» во многом ориентировался на опыт своего кумира. Сравнивая фотографии спектаклей, невозможно не заметить определённого сходства декораций, а слушая сохранившуюся аудиозапись французской постановки, можно с радостным удивлением услышать, как в воображаемом саду поют птицы à la Станиславский. Вместе с тем есть и немало различий, и прежде всего в том, что Барро в своей интерпретации чеховской пьесы был гораздо ближе к жанру комедии, чем его великий предшественник. Об этом как раз свидетельствует аудиозапись французской постановки, в ходе которой слышится смех не только персонажей, но зачастую и смех зрителей. В спектакле Барро наряду с комизмом присутствует, конечно, и драматизм: есть здесь и печаль, и слёзы. Это постоянное балансирование между комическим и драматическим в той самой необходимой пропорции грустного и смешного, которую

⁸ См. *Литаврина М.Г.* Русский театральный Париж. СПб.: Алетея, 2003. С. 149–150.

⁹ «Станиславский, Гордон Крэг, Жак Копо — наши пророки. “Моя жизнь в искусстве”, “Искусство театра” — наши Священные писания», — писал он в своих мемуарах, переведённых на русский язык. См.: *Барро Ж.-Л.* Ателье // Воспоминания для будущего / Пер. с фр. Л. Завьяловой. М.: Искусство, 1979. URL: <https://wysotsky.com/0009/025.htm#05> (дата обращения: 09.02.2022).

подчёркивал А. П. Скафтымов¹⁰, прекрасно воплощал весь актёрский состав спектакля, включая самого Барро в роли «вечного студента» Трофимова. Но особенно блестяще это делала его жена — знаменитая Мадлен Рено — в роли Раневской: фривольная, легкомысленная, очень женственная и хрупкая, она легко переходила от слёз к смеху, от раздражения к нежности, от иронии к сочувствию. Известный французский писатель Доминик Фернандес, вспоминая этот спектакль, отмечает живость постановки Барро, создававшую иллюзию, что «все эти существа, которые суетились на сцене, пересекались, разговаривали, придут в конце концов друг другу на помощь и найдут спасение в своём одиноком погружении на дно»¹¹.

Работая над этим спектаклем, Жан-Луи Барро пришёл к мысли, что «Вишнёвый сад» — наиболее универсальная из всех больших чеховских пьес. В небольшой программной статье под названием «Почему “Вишнёвый сад”?» он утверждал, что эта пьеса рассказывает о времени, которое проходит. И поэтому ему всё равно, является ли её сюжет русским или японским: «Это универсальное творение. Наравне с некоторыми произведениями Шекспира или Мольера, это произведение должно принадлежать достоянию всего человечества»¹². «Вишнёвый сад» в постановке Барро, а также спектакль «Этот безумец Платонов», поставленный два года спустя другим выдающимся режиссёром Жаном Виларом, наглядно показали универсальность чеховской драматургии. Они также свидетельствовали о том, что Чехова могут успешно ставить не только режиссёры русского происхождения, как это прекрасно делал в своё время Жорж Питоев, но и французы. Эти два знаковых спектакля побудили целое поколение французских режиссёров обратиться к новому для них автору, который позволял им затрагивать важные экзистенциальные вопросы.

Не случайно, что именно в 1970-х годах во Франции происходит дальнейший рост интереса к чеховской драматургии, или, по выражению Т. Б. Проскурниковой, «ре-открытие» Чехова. По мнению исследовательницы, более глубокое понимание Чехова было объективно связано с крушением иллюзий и надежд французского

¹⁰ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 343.

¹¹ Fernandez D. Dictionnaire amoureux de la Russie. Paris: Plon. P. 744. Перевод мой. — Л. К.

¹² Barrault J.-L. Pourquoi *La Cerisaie*? / Anton Tchekhov et *La Cerisaie* // Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. Paris: Julliard, P. 88. Перевод мой. — Л. К.

общества после студенческих волнений 1968 года¹³. Но были и чисто эстетические причины: в частности, стремление углубить понимание Чехова вызвала новая постановка «Вишнёвого сада» итальянским режиссёром Джорджо Стрелером в миланском Пикколо-театро в 1974 году, показанная затем во Франции.

Французские зрители получили возможность увидеть завораживающий спектакль Стрелера осенью 1976 года в парижском театре Одеон во время гастролей Пикколо-театро. «Вишнёвый сад» Стрелера стал, пожалуй, самой знаменитой постановкой этой чеховской пьесы. Как это часто бывает, выдающиеся спектакли вызывают у других режиссёров желание создавать собственные трактовки той или иной пьесы. Так случилось и на этот раз: постепенно стали появляться иные «Вишнёвые сады», которые вели переключку со спектаклем Стрелера, а иногда и скрытую полемику с ним, как заметил В. М. Гаевский по поводу спектакля Питера Брука¹⁴. Брук поставил чеховскую пьесу в 1981 году в парижском театре Буфф дю Нор, которым он руководил с 1970 по 2008 год. Этот старинный парижский театр, сохраняющий приметы времени и имеющий ныне статус исторического памятника, очень подходил британскому режиссёру, придерживающемуся концепции «пустого пространства». Вот и «Вишнёвый сад» был им поставлен почти без всяких декораций на фоне старых стен, производящих впечатление былой роскоши. На сцене, покрытой восточным ковром, лишь одно кресло с белым чехлом, белый пуф, пара стульев и, конечно, шкаф, за которым виднеется детская кроватка, а также несколько ширм. Подобный минимализм в спектакле Брука контрастировал с метафорической сценографией спектакля Стрелера с феерическим верхом из белого шёлка, нависавшего над сценой и частью зрительного зала, и столь же впечатляющим белым низом. Эта тенденция рассматривать Сад как главную ценность жизни была названа Т. К. Шах-Азизовой «Белой симфонией», к которой безусловно относится спектакль Стрелера, а постановка Брука — это версия «без Сада», представленного воочию, но который оставил след в душе людей¹⁵.

Другим примером внутреннего диалога Брука со Стрелером может служить знаменитая сцена с «многоуважаемым» шкафом. Когда

¹³ Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX века. СПб.: Алетейя, 2002. С. 393–394.

¹⁴ Гаевский В. М. Наука мизансцены // Гаевский В. М. Флейта Гамлета: Образы современного театра. М.: «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. С. 314. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Gaevsky/fleyta/> (дата обращения: 09.02.2022).

¹⁵ Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 266–267.

Гаев у Брука в великолепном исполнении Мишеля Пикколи сдёргивает белое покрывало со шкафа и открывает его, то зрители видят ряды книг, и это соответствует чеховскому тексту. Ведь это тот самый книжный шкаф, чьё существование «больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости» (XIII, 206). У Стрелера, как известно, в этой сцене из шкафа внезапно вываливаются игрушки и по сцене катится маленькая детская коляска, что вызывает рыдания Раневской (в очень эмоциональном исполнении Валентины Кортезе). Эта сцена символична, ибо в спектакле Стрелера всячески подчёркивается тема ностальгии по утраченному детству, с которой перекликается мотив печали об утонувшем мальчике Грише. В спектакле Брука тема детства также присутствует, но по-другому. Следуя своей концепции «пустого пространства», Брук опирается главным образом на текст пьесы и на актёрскую игру: «Пустота... помогала каждый раз открывать то, что действительно было главным, чтобы поддержать богатство слов, произносимых актёрами, так же, как и их яркую индивидуальность»¹⁶. Интуитивная игра актёров, их движения, интонации, глаза, улыбки и слёзы выражают смыслы, скрывающиеся в каждой реплике. Раневская и Гаев в непревзойдённом исполнении Наташи Парри, изумительной английской актрисы русского происхождения, жены Питера Брука, и чудесного Мишеля Пикколи очень трогательны в своей инфантильности и затянувшемся детстве. Анализируя мизансцену прощания в последнем действии, когда все уже вышли из дома, а брат и сестра остаются вдвоём и вдруг, рыдая, бросаются друг к другу, В.М. Гаевский удачно сравнивает их с героями метерлинковской «Синей птицы» Тильтиль и Митиль: «Двое пожилых людей по-детски растеряны, готовы расплакаться и не знают, куда идти: взрослые дети, заблудившиеся во времени»¹⁷.

Спектакли Стрелера и Брука вызвали самый живой отклик во франкоязычной театральной среде. Последующие постановки «Вишнёвого сада» таких известных режиссёров, как Ж. Моклер (1983), М. Лангхофф (1984), С. Брауншвейг (1992), Ж. Уилсон с неотразимой Мариной Влади в роли Раневской, вновь обретшей славянский шарм (1999), и других¹⁸ вели в той или иной степени перекличку с легендарными спектаклями. Особенно интересен в этом ракурсе «Вишнёвый сад» Стефана Брауншвейга, очень известного в наше

¹⁶ Brook P. Du bout des lèvres. Paris: Odile Jacob, 2018. P. 72. Перевод мой. — Л. К.

¹⁷ Гаевский В.М. Наука мизансцены. С. 115.

¹⁸ См. список всех французских спектаклей по пьесе «Вишнёвый сад» на сайте Национальной библиотеки Франции: *La Cerisaie* — Data BnF. URL: https://data.bnf.fr/fr/12309247/anton_pavlovic_chedov_la_cerisaie/ (дата обращения: 09.02.2022).

время режиссёра, поставившего все большие пьесы Чехова. Последняя из этих постановок по пьесе «Дядя Ваня» была осуществлена в 2019 году с актёрами московского Театра Наций и показана в парижском театре Одеон в январе 2020 г. А первым спектаклем Брауншвейга по Чехову был как раз «Вишнёвый сад», поставленный им в 1992 году в театре Женвиль (в пригороде Парижа) и представленный на Парижском Осеннем фестивале. Этот авангардный спектакль, который шёл вразрез с театральной условностью тех лет (красный занавес, люки на деревянном подмосте, откуда появляются персонажи, маски, манекены и т. д.), демонстрировал абсолютно новое прочтение чеховской пьесы, выбивающееся из традиционных схем. В постановке Брауншвейга участвовали молодые артисты, да и сам он был совсем молод, поэтому ему было важно развить тему детства, но не так, как в спектакле Стрелера (игрушки, детская мебель), а через переодевание, словно на сцене играли дети. Режиссёру было важно показать инфантильность героев пьесы, которые вели себя как большие дети, и соответственно их переход в другой, более зрелый возраст. Вырваться из вишнёвого сада, из детской комнаты, чтобы наконец-то повзрослеть и смотреть в будущее, — такую задачу поставил режиссёр для своей молодой труппы. В результате, как отмечает Брауншвейг в рамках программы «На сцене» Национального аудиовизуального института (INA), этот «Вишнёвый сад» стал отнюдь не ностальгическим спектаклем, каким его часто делают, а устремлённым в будущее¹⁹. В финале, когда имение продано, вместо того чтобы впасть в меланхолию, все почувствовали облегчение. В спектакле Брауншвейга был использован новый перевод чеховской пьесы Андре Марковича и Франсуазы Морван. Большинство последующих спектаклей по Чехову будут играть по переводам этих талантливых переводчиков, тесно связанных с театром.

Другой очень значимый спектакль — это «Вишнёвый сад» в постановке Жоржа Лаводана, вышедший в 2004 году, т. е. через сто лет после смерти Чехова. Если Стефан Брауншвейг в своей трактовке «Вишнёвого сада» как бы оспаривает эстетический подход Стрелера, то Лаводан, безусловно, ведёт диалог с итальянским режиссёром, с его «Вишнёвым садом». В спектакле Лаводана световоздушное пространство также представлено в белых тонах, но это немного другой белый цвет, чем у Стрелера. По словам режиссёра, всё должно было утопать в свете до такой степени, что уже невозможно было

¹⁹ *Braunschweig Stéphane. La Cerisaie de Tchekhov. Grands entretiens de l'INA, collection "En-scènes", chapitre 16. URL: <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Braunschweig/stephane-braunschweig> (дата обращения: 09.02.2022).*

на это смотреть, настолько абсолютной была эта красота. Идея спектакля — прощание с чистой, бесполезной красотой, с прошлым, с детством (не случайно в начале спектакля, как и у Стрелера, на сцене видны детские игрушки)²⁰. Но есть и отличия от трактовок Стрелера. У Лаводана это также прощание с памятью об уходящем веке, которую воплощает Фирс. Старого слугу, ровесника века и сада, забывают в проданном имении, что знаменательно. В конце спектакля свет пропадает, и в полумраке появляется голый Фирс в белых перчатках. Он словно призрак бродит по опустевшему дому со свечой, потом ложится и произносит свои последние слова. Образ блуждающего по опустевшему дому Фирса придаёт спектаклю Лаводана мощный эсхатологический смысл.

В 2012 году по заказу Парижской Национальной оперы Жорж Лаводан осуществил постановку оперы «Вишнёвый сад» в рамках совместного проекта Оперы Гарнье и Большого театра. Музыка к опере была написана в 2009 году французским композитором Филиппом Фенелоном на либретто российского литератора Алексея Парина. Основой для оперы послужил третий акт пьесы Чехова, в ходе которого проходит бал, в то время как имение продаётся на торгах. Либреттист значительно сократил текст, в том числе и количество действующих лиц, зато добавил Гришу, утонувшего сына Раневской, который трогательным призраком бродит по сцене, создавая таким образом некую онирическую атмосферу. Можно увидеть в этом определённую связь с предыдущим «Вишнёвым садом» Лаводана, где в качестве фантома выступал Фирс. Соответственно, сценография предстаёт совершенно другой, чем в спектакле 2004 года: странные гигантские деревья образуют сплетёнными ветвями некую арку, на фоне которой появляются различные световые эффекты, позволяющие варьировать перспективу. Такое сценографическое и световое решение создаёт атмосферу ирреальности происходящего, а иногда кажется, что на сцене возникают некие картины, предвещающие Апокалипсис.

В целом постановки «Вишнёвого сада» конца XX — начала XXI века отражают стремление французских режиссёров к новым прочтениям Чехова, их желание выявить в чеховских пьесах новые актуальные смыслы и акценты. Конечно, некоторые режиссёры сохраняют верность традиционным подходам, как, например, Ален Франсон, мэтр французского театра, поставивший за свою долгую

²⁰ *Lavaudant Georges. La Cerisaie: un adieu à la beauté. Grands entretiens de l'INA, collection "Mémoire du théâtre", chapitre 57. URL: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Lavaudant/georges-lavaudant> (дата обращения: 09.02.2022).*

театральную карьеру семь спектаклей по Чехову, среди которых фигурируют две постановки «Вишнёвого сада». Одна из них состоялась в 1998 году в Комеди-Франсез, другая — в 2005 году в Национальном театре де ла Коллин. В обоих спектаклях доминирует классическое прочтение Чехова в традициях Станиславского и Ж.-Л. Барро, что неизменно вызывает благосклонный приём у публики.

И всё-таки новаторские подходы преобладают в современном французском театре, в том числе и в постановках классических пьес. Свидетельством тому является спектакль «Вишнёвый сад» Тьяго Родригеса, который был впервые показан 5 июля 2021 года на открытии Авиньонского театрального фестиваля в Почётном дворе Папского дворца. Тьяго Родригес, известный португальский режиссёр и драматург, уже поставил немало спектаклей во Франции, а с 1 сентября 2022 года он стал новым директором Авиньонского фестиваля.

Основная идея этой недавней постановки «Вишнёвого сада» заключается в том, что изменения неизбежны, что новое должно сменить старое. Эта идея прослеживается с самого начала спектакля и прежде всего в его сценографии. В первом действии по всей огромной сцене Папского дворца были расставлены в несколько рядов пластмассовые стулья — прежние сиденья для зрителей, которые не так давно были заменены на новые комфортабельные кресла. Подобное пространственное решение, где старое и новое смотрят друг на друга, символизирует смену двух эпох, уходящую и пришедшую ей на смену. В конце спектакля персонажи под звуки энергичной музыки унесут стулья со сцены, что метафорически обозначит конец старой жизни. На сцене также находятся три современных фонаря, к которым прикреплены старинные люстры, напоминающие о былом блеске разоряющегося русского дворянства. А поскольку это спектакль «без Сада», в них можно также увидеть некий намёк и на вишнёвый сад, ибо эти фонари-люстры с хрустальными подвесками слегка напоминают цветущие вишнёвые деревья²¹.

В спектакле Родригеса принимает участие дуэт рок-музыкантов, чьи песни (на слова самого режиссёра), подобно брехтовским зонгам, сопровождают основные перипетии пьесы, комментируя их и создавая эффект остранения. Великолепный актёрский состав прекрасно воплощает чеховскую хоральность, иными словами, многоголосие, в котором каждый персонаж ведёт свою партию. Особенно сильное впечатление производит дуэт Раневская — Лопухин.

²¹ Подробней об этом: *Кастлер Л.А.* Авиньонский фестиваль — 2021: возвращение Чехова // *Чеховский вестник*. Вып. 41. М.: Изд-во «Литературный музей», 2021. С. 63–71.

Знаменитая Изабель Юппер играет свою героиню отстранённо, кажется, что она всё время погружена в себя, в свои мысли и переживания. Адама Диоп, талантливый тёмнокожий актёр, напротив, играет Лопахина очень многогранно: то нежно, то иронично, то невероятно экспрессивно. Когда на вопрос Раневской, кто купил вишнёвый сад, Лопахин растерянно отвечает: «Я купил», — а потом входит в раж и кричит уже как новый хозяин: «Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать!» — у него хватает деликатности утешить несчастную Любовь Андреевну, взяв её руки в свои: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернёшь теперь». В этот момент у него самого появляются слёзы. А потом он в упоении кричит: «Пушай всё, как я желаю! Идёт новый помещик, владелец вишнёвого сада!» (XIII, 240) — и начинает иступлённо разбрасывать стулья.

Финал спектакля неожиданно оказался довольно оптимистичным, кажется, что все персонажи испытывают какое-то облегчение в результате такой развязки, как в своё время в «Вишнёвом саду» Стефана Брауншвейга. При этом забывают Фирса, но эта последняя мизансцена построена у Родригеса достаточно просто, не так трагично, как у Жоржа Лаводана. Как будто так и должно быть: умирает старый человек, хранитель старого вишнёвого сада, уходящая эпоха. Приступая к работе над этим спектаклем, Тьяго Родригес был убеждён, что в последней пьесе Чехова говорится о конце света, о смерти, о расставании. В процессе внимательного прочтения пьесы концепция спектакля изменилась: да, «Вишнёвый сад» — это пьеса о конце старого мира, но конец предполагает новое начало, и речь фактически идёт о мощной и непреложной силе перемен. Чеховская пьеса позволила режиссёру показать смятение умов перед неопределённостью будущего, отобразить те муки и надежды, которые приносит с собой новый мир²².

История постановок «Вишнёвого сада» во Франции свидетельствует о том, что освоение драматургии Чехова западными режиссёрами шло вширь и вглубь: с одной стороны, по пути универсализации чеховской эстетики, а с другой — по линии разнообразия трактовок и прочтений. Между тем появляются всё новые и новые чеховские спектакли: в декабре уходящего года ведущий французский театр «Комеди Франсез» показал новый спектакль «Вишнёвый сад» в постановке молодого режиссёра Клемана Эрвьё-Леже. В марте 2022 года в Театре-студии в парижском пригороде Альфовиль

²² Интервью с Тьяго Родригесом: Сайт Авиньонского театрального фестиваля. URL: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2021/programmation/la-cerisaie-59248> (дата обращения: 09.02.2022).

начались показы спектаклей по Чехову в постановке известного режиссёра Кристиана Бенедетти в рамках его проекта «Чехов: 137 обмороков». Этот амбициозный проект, предполагающий показать «всего Чехова», включает, конечно, и последнюю чеховскую пьесу. Так что французская история «Вишнёвого сада» продолжается.

ЛИТЕРАТУРА

Барро Ж.-Л. Ателье // Воспоминания для будущего / Пер. с фр. Л. Завьяловой. М.: Искусство, 1979. URL: <https://wysotsky.com/0009/025.htm#05> (дата обращения: 09.02.2022).

Гаевский В. М. Наука мизансцены // *Гаевский В. М.* Флейта Гамлета: Образы современного театра. М.: «Союзтеатр» СТД СССР, 1990. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Gaevsky/fleyta/> (дата обращения: 09.02.2022).

Кастлер Л. А. Авиньонский фестиваль — 2021: возвращение Чехова // Чеховский вестник. Вып. 41. М.: Изд-во «Литературный музей», 2021. С. 63–71.

Литаврину М. Г. Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. СПб.: Алетейя, 2003. 224 с.

Майлс П. Чехов на английской сцене / Пер. с англ. В. А. Ряполовой // Чехов и мировая литература / Литературное наследство. Т. 100. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 493–534. URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/ml1/ml1-493-.htm?cmd=p> (дата обращения: 09.02.2022).

Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX века. СПб.: Алетейя, 2002. 472 с.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 339–380.

Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Письма. 1918–1938. М.: Искусство, 1999. 839 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stanislavsky/T_9/#_Toc160303029 (дата обращения: 09.02.2022).

Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.

Barrault J.-L. Pourquoi *La Cerisaie*? / Anton Tchekhov et *La Cerisaie* // Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault. Paris: Julliard. 127 p.

Braunschweig S. *La Cerisaie* de Tchekhov. Grands entretiens de l'INA, collection “En-scènes”, chapitre 16. URL: <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Braunschweig/stephane-braunschweig> (дата обращения 09.02.2022).

Brook P. Du bout des lèvres / traduit de l'anglais par J.-C. Carrière. Paris: Odile Jacob, 2018. 129 p.

Fernandez D. Dictionnaire amoureux de la Russie. Paris: Plon. 857 p.

Festival d'Avignon. Archive 2021 / *La Cerisaie* de Anton Tchekhov. Tiago Rodrigues. URL: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2021/programmation/la-cerisaie-59248> (дата обращения: 09.02.2022).

Fonds Coreau-Dasté, 63Z. P. 25. URL: https://www.maisonjacquescoreau.fr/wp-content/uploads/2019/03/63_Z.pdf (дата обращения: 09.02.2022).

Hamon-Siréjols C. Anton Pavlovitch Tchekhov. *La Cerisaie*. Paris: PUF, 1993. 125 p.

Jomaron J. Georges Pitoëff, metteur en scène. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979. 369 p.

Lavaudant G. *La Cerisaie*: un adieu à la beauté. Grands entretiens de l'INA, collection "Mémoire du théâtre", chapitre 57. URL: <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Lavaudant/georges-lavaudant> (дата обращения: 09.02.2022).

Senelick L. The Chekhov theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 441 p.



ПОД ЗНАКОМ ЧЕХОВА: ПЬЕСА Л. Н. РАЗУМОВСКОЙ
«САД БЕЗ ЗЕМЛИ»

Аннотация. Пьеса Л. Н. Разумовской «Сад без земли» — пример освоения традиции, творческой переработки классических сюжетов и образов, и самая тесная связь обнаруживается с Чеховым. Ситуации, сюжетные коллизии, типы персонажей его пьес разработаны в координатах действительности конца XX века. В частной семейной истории проявлены, как и у Чехова, психологические и нравственные проблемы, остающиеся актуальными и в XXI веке. Сад в пьесе Разумовской, восходящий к символическому образу вишневого сада, трансформируется в символ со знаком «минус». Он знаменует крах иллюзий героини и выражает невозможность любви и красоты в атмосфере нравственной ущербности и бездуховности.

Ключевые слова: Чехов, Разумовская, пьеса, сад, традиция, связь, сюжет, образ, персонаж, современность.

PETUKHOVA, E. N.

UNDER THE SIGN OF CHEKHOV: L. N. RAZUMOVSKAYA'S
PLAY *A GARDEN WITHOUT LAND*

Abstract. L. N. Razumovskaya's play *A Garden without Land* is an example of mastering tradition, creative processing of classical plots and images, and the closest connection is found with Chekhov. The situations, plot collisions, types of characters are developed in the coordinates of reality of the end of the XX century. In the private family history, psychological and moral problems are manifested, as in Chekhov, which remain relevant in the XXI century. The garden in Razumovskaya's play, which goes back to the symbolic image of the cherry orchard, is transformed into a symbol with a minus sign. It marks the collapse of the heroine's illusions and expresses the impossibility of love and beauty in an atmosphere of moral inferiority and lack of spirituality.

Keywords: Chekhov, Razumovskaya, play, garden, tradition, connection, plot, image, character, modernity.

Драматургия XX — начала XXI века во многом развивалась под влиянием чеховских художественных открытий. Несмотря на периодические «отказы» от Чехова и попыток дискредитации дискурса его драмы¹, пьесы Чехова продолжали резонировать в современной литературе сюжетными параллелями, коллизиями, типами персонажей, отдельными мотивами как на глубинном, так и на поверхностном

¹ См.: Фридман Дж. Довольно Чехова! // Чеховский вестник. М., 2002. № 11. С. 36–45; Сорокин В. Юбилей // Сорокин В. Очередь. М.: Ад Маргинем, 2002. С. 239–259.

уровне. Авторы постмодернистских произведений использовали чеховские заглавия, имена персонажей, образы, зачастую просто перелицовывали сюжеты и ситуации, абсурдизируя их. 80–90-е годы XX века — время, когда в литературе и театре притяжение Чехова было особенно сильным. Проблематика и герои чеховских пьес отзывались в произведениях самых разных драматургов: у авторов от Розова, Володина до Вампилова это впитывание, освоение традиции, продолжение проложенных путей в координатах современной им действительности, у драматургов «новой волны» 80-х годов (В. Арро, Л. Петрушевская, Н. Коляда, Н. Садур, О. Кучкина и др.) — переосмысление, обыгрывание, трансформация, десакрализация классической традиции и одновременно сохранение связи с ней как с питательной почвой.

Пьесы известного драматурга Людмилы Разумовской по ряду признаков обоснованно причисляли к «новой волне»: многие из них отличали уход от «идейности», социальной проблематики, сосредоточенность на частной жизни обычных людей, акцентирование негативных черт быта и взаимоотношений персонажей, жанровый синкретизм. Разумовская отдала дань и постмодернистским веяниям, представив свои трактовки известных сюжетов и персонажей: Медеи, Марии Стюарт, Русалочки, Терезы Ракен и др. Однако она никогда не порывала с реалистической поэтикой: действие пьес происходит в конкретное время, в условиях конкретной и узнаваемой действительности с её типичными приметами, критический пафос не оборачивается абсурдизацией этой действительности, характеры социально и психологически обусловлены, сюжет развивается сообразно с жизненной логикой. Не чуждой оказалась Разумовской также идейно-мировоззренческая проблематика — в основе её знаменитой пьесы «Дорогая Елена Сергеевна» лежит конфликт двух жизненных философий, двух позиций, двух моралей, исповедуемых разными поколениями.

Тезис, что «писатель формируется, в широком смысле, под воздействием всей предшествующей литературы»², относится и к творчеству Разумовской. «Сад без земли» — пример творческой переработки классических образов, он, прежде всего, выявил близость драматургу чеховской ценностной системы, которая «укоренена в повседневности, связана с конкретной практикой. Поэтому она ориентирует культурное сознание не на идеальные сферы “проклятых вопросов”, а на положение вещей в реальной повседневности»³.

² Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 6.

³ Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды. 2-е изд.

Пьеса написана в 1982 году. Слово «сад» в названии сразу вызывает ряд ассоциаций: сад не только константа культуры, берущая начало в библейском сюжете, это мифологема, прочно связанная с литературными образами, а в русской литературе особенно — со ставшим символом чеховским вишнёвым садом. Ассоциации с Чеховым оказываются неслучайными: произведение в целом явно прочитывается под знаком его пьес. По сюжету «Сад без земли» — драматичная история любви, однако утверждение, что сюжет относится к «сфере частной семейной жизни, не соприкасаясь с общественно осознаваемыми смыслами мифологемы сада»⁴, сужает смысловое содержание произведения. В этой частной семейной истории высвечиваются, как и у Чехова, психологические и нравственные проблемы, остающиеся актуальными и в XXI веке и притом имеющие глубокие социальные корни. Параллели с чеховскими пьесами на сюжетном и персонажном уровнях очевидны, несмотря на снижение социального статуса, культурного, морального, интеллектуального уровня действующих лиц. В «Чайке», «Дяде Ване», «Трёх сёстрах» образуются любовные четырёхугольники главных героев со сложными переплетениями: Нина Заречная — Треплев — Тригорин — Аркадина; Астров — Елена Андреевна — Соня — Войницкий; Маша — Вершинин — жена Вершинина — Кулыгин (здесь ситуация ещё осложняется треугольником Ирина — Тузенбах — Солёный); «Вишнёвый сад» в этом плане исключение, даже если принять версию о влюблённости Лопухина в Раневскую. Во всех случаях отношения и пары не складываются: либо героини любят не тех, кто любит их, либо обстоятельства оказываются сильнее. Кроме того, в чеховских пьесах создаётся ситуация, восходящая к «Евгению Онегину» и типичная для романов Тургенева: в налаженной, устоявшейся, привычной жизни, как правило, усадебной, появляются гости, которые становятся нарушителями спокойствия. В «Чайке» это Аркадина и Тригорин, в «Дяде Ване» — чета Серебряковых, в «Трёх сёстрах» — Вершинин. С их появлением изменяется не только привычный уклад, но и вроде бы установившиеся взаимоотношения. В пьесе Разумовской действие происходит в деревне, то есть в природной среде, мы видим тоже как будто сложившиеся отношения с перспективой брака: Аня, заведующая сельским клубом, встречается с вдовцом Куликовым, готова выйти за него замуж и принять двух его дочек. Из города приезжает старшая сестра Ольга, а затем её муж

М.: Флинта; Наука, 2003. С. 164–165.

⁴ Карпова Т.Н. Мифологема сада как объект диалога («Сад» В. Арпо и «Сад без земли» Л.Н. Разумовской). URL: // http://yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2011/Karpova_TN.pdf (дата обращения: 28.01.2022).

Марк — и ситуация сразу изменяется: Аня видит в Марке человека из другого мира, необыкновенного, талантливое, он тоже проявляет к ней далеко не родственный интерес. Таким образом возникает четырёхугольник Марк — Ольга — Аня — Куликов со сложными отношениями между героями. Ольга несчастлива в браке, Марк не любит её, она постоянно устраивает ему сцены, начинает ревновать к сестре. Он, однако, не собирается связывать свою жизнь с Аней, не испытывая к ней серьёзного чувства, к тому же ему, как и Тригорину, трудно оставить прежнюю привязанность. Аня, тем не менее, готова ехать за ним в Ленинград и там встречаться тайно. Она решительно отказывает Куликову, и тот в порыве ревности убивает Марка. Таким образом, в пьесе Разумовской, как в «Чайке» и «Трёх сёстрах», есть гибель героя. Кроме того, умирает от тяжёлой болезни отец сестёр, виновный в их тяжёлом детстве. По ходу действия все героини раскрываются с неожиданной стороны, для каждого наступает свой момент истины, что происходит и в чеховских пьесах.

Единственный человек, оказавшийся цельной личностью с неизменной жизненной философией, — хозяйка дома, Старуха. Она по художественной функции — центральный персонаж, воплощающий народную мудрость и христианское милосердие. В основе её житейской и — шире — жизненной морали лежит приятие жизни как она есть, данной Богом, и надежда на её очищение. Хотя в тексте называется имя — Настасья Савельевна, в списке действующих лиц она значится просто «Старуха». Это обобщённый образ, наследующий образы многих литературных старух, таких как бабушка Акулина из повести М. Горького «Детство», Дарья из повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой», нянюшки из чеховских пьес, особенно Марина из «Дяди «Вани». Настасья Савельевна всех привечает, грешному отцу сестёр, пришедшему в деревню тяжело больным, даёт приют: «Пойдём, старичок, пойдём, не бойся. Дом большой, места и тебе хватит»⁵. Она же утешает его в ответ на жалобы: «Не нужен я никому... Как пёс...» — «Экий ты у меня, старичок, неразумный, что дитё малое. <...> Ну, и Господь даст, поживём ещё... Не плачь... Пойдём, родненький... попьёшь молочко, оно и полегчает на сердце... Пойдём» (131). Так няня Марина утешает Серебрякова, понимая, что он нуждается в сочувствии: «Старые, что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. <...> Пойдём, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки

⁵ Разумовская Л.Н. Сад без земли: Пьесы 1980-х годов. СПб.: Петрополь; Гуманит. Академия, 2004. С. 105. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

твои согрею... Богу за тебя помолюсь» (XIII, 78). Именно Настасья Савельевна, возражая Марку, формулирует простые истины, в основе которых — христианское восприятие жизни, а не рациональные умозаключения: «Тебе жизнь дана, дак живи! <...> Не любите вы жизнь, оттого вам и смысл ещё какой-то нужен, отдельный... Всё мудрите, ищите, ум исхищряете. А только мудрее жизни ничего нет. Всё в ней. Вся премудрость, вся радость, вся загадка. Рождение — загадка. Смерть — загадка. Любовь — загадка. А что важнее этого на свете есть? Ничего нету...» (144).

Сёстры у Разумовской, на первый взгляд, совершенно не похожи: Ольга — ожесточённая, взвинченная, Аня — добрая, робкая, покорная судьбе, но по мере развития действия обнаруживается их сходство, а в итоге они «меняются знаками». У Ольги нелёгкая судьба, она поднимала младших сестру и брата, когда отец после смерти матери оставил их без помощи. После многих мытарств Ольга поехала в Ленинград, мечтая учиться в университете, но после неудачных попыток поступила в сельскохозяйственный институт. Ради ленинградской прописки она заключила фиктивный брак, потом встретила свою любовь — архитектора Марка, который заплатил её долг фиктивному мужу и женился на ней. Ольга постоянно страдает от своего униженного положения, оттого что считает себя недостойной Марка и от осознания, что он её не любит, а только терпит. Одновременно в ней говорит оскорблённая женская гордость, порождающая протест, который принимает истерическую форму. Обилие восклицательных предложений, многоточий отражает прерывистость, сбивчивость речи Ольги. Подобный синтаксис свойствен и речи Ани, но вначале так выражается её неуверенность, затем — тот же эмоциональный накал, что и у сестры.

Реакции и поведение Ольги отсылают к роковым героиням Достоевского, в ней кипят такие же сильные страсти. Об отношениях с Марком она исповедуется сестре: «Он спас меня, Аня! Он! Мой кумир! Мой бог! Мой единственный мужчина. <...> Он заплатил за меня две тысячи, я получила развод и вышла за него замуж. На коленях должна Бога благодарить за то, что послал мне его!.. <...> Он меня ненавидит, Аня... Он и себя ненавидит. Он и женился на мне, чтобы уж всё плохо. Совсем. Назло себе женился. <...> А вот я тебе и соврала. Любил он меня! Любил! И возненавидел-то потому, что любил!» (108–109).

На протяжении пьесы, до финальных сцен Ольга предстаёт существом обозлённым, ожесточившимся, именно так её характеризует грешный отец, которого она не простила до смерти и даже

не пошла на похороны. Ольга одержима мыслью заработать большие деньги, чтобы купить кооперативную квартиру, иметь, наконец, свой дом, которого у неё, человека обездоленного, «лимитчицы», никогда не было. Помимо этого, Ольга хочет «облагодетельствовать» Марка: дать ему денег, чтобы он смог поехать в страну мечты художников — Италию. Одновременно ею движет желание реванша за своё унижение: «Но прежде я швырну ему их в лицо, эти его две тысячи! Чтобы он не считал себя благодетелем» (110), — похожие чувства обуревали и героинь Достоевского (Полину из романа «Игрок», Настасью Филипповну из «Идиота»). Ольга решила разбогатеть на создании «сада без земли», своего рода коммерческого сада нового образца по технологии гидропоники, о которой узнала в институте: «Сад без земли... Это я знаю... Это просто. <...> Выгонка цветов без почвы. <...> Высаживать на деревянные стеллажи с сеткой, посыпанной битым стеклом, галькой... поливать специальным раствором... <...> За два месяца можно заработать пять тысяч!» (110).

Неожиданно приезжает Марк, чтобы вернуть её домой, между ними происходят скандалы с моментами примирения и объяснениями Ольги в безумной любви. Увлёкшись Аней, Марк задерживается в деревне, вызывая неприязнь Старухи, которая всё понимает раньше других. Он считает, что Куликов не пара Ане, при этом не собирается её соблазнять. Марк, как и Тригорин, не способен никого по-настоящему любить, он равнодушен и достаточно циничен. Оказавшись между двух огней, он признаётся Ане в своей творческой несостоятельности. Их диалог по своей сути напоминает диалог Тригорина и Нины Заречной. Нина говорит Тригорину, что ему «выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения». На его реплику «что же в ней особенно хорошего?» она возражает: «Позвольте, но разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?» (XIII, 28–30). В ответ Тригорин признаётся, что никогда не нравился себе. Нина не хочет принять такой ответ, считает, что он избалован успехом, на самом деле быть писательницей или артисткой — счастье. В пьесе Разумовской остаётся неясным: у Марка нет таланта или он в силу своей инертности не сумел реализоваться. Аня и Ольга считают его безусловно талантливым. Когда Марк саморазоблачается перед Аней, она не хочет принять реальность.

А н я. А работа?.. Разве она не приносит... удовлетворения?

М а р к. Че-его?.. Это я что-то не понял... Насчёт удовлетворения.

А н я. Ну... я говорю о настоящей работе.

М а р к. А-а... кто это сказал Анечка: работать? Для чего? Чтобы быть сытым? <...>

А н я. Но вы же талантливый, творческий человек!

М а р к. Кто тебе сказал?

А н я (*смутившись*). Оля...

М а р к. Ах, Оля! (*Насмешливо*.) Ну, Оля знает... В своё время, Анечка, я нарисовал ей пару соборов Браманте и уверил, что это мои собственные произведения... С тех пор Ольга Васильевна почитает меня за гения, затого косной средой... <...>

А н я. Я ничего не знаю... Но мне так хотелось бы стать по-настоящему образованным человеком!

М а р к (*с кислой миной*). Анечка, зачем?

А н я. Как это... быть образованным — зачем?.. Но ведь вы же сами очень образованный человек (126–127).

Марк иронически реагирует, пытаясь разубедить её и в этом, но поздно. Аня признаётся Марку в любви, которую он отвергает и объясняет, что не хочет делать её несчастной. Подобная онегинско-печоринская поза не отвратила героиню, а наоборот, усилила её чувства. Полюбив, Аня обнаруживает ту же неумеренность и страстность, что и Ольга: «Ну, и пусть вы меня не любите, пусть!.. Но я... но мне хватило бы этой ночи... этого счастья на всю жизнь!.. Пусть я буду потом страдать... потом! Но сейчас... каждая секунда — только счастье...» (137). Марк почти сдаётся, но положение спасает Настасья Савельевна, прервав их встречу. Тургеневская ситуация «на randevу» перевёрнута по-чеховски: не Тригорин признаётся в любви, а ему признаются женщины, не Марк признаётся в любви, а Ольга и Анна, причём обе проявляют напор Аркадиной. Кажется, что в лице Марка тригоринский тип деградировал: ему ничего не хочется — ни работы, ни любви, ни семьи, одна из частотных его реплик — просьба оставить в покое. Однако Разумовская показывает пробуждение в душе своего героя чувства долга и сочувствия, когда он узнаёт о беременности Ольги. Здесь воспроизводится ситуация Нины Заречной, но о её умершем ребёнке мы узнаём от Треплева, остаётся неизвестным, знал ли об этом Тригорин. В пьесе Разумовской этот факт стал поворотным моментом в развитии сюжета и поведенческих реакций персонажей. Марк выражает готовность остаться с Ольгой и изменить свою жизнь. Она верит и не верит, колеблется, принимать ли жертву, сомнения почти развеялись, но появляется Куликов и сообщает ей о «романе» Марка и Ани. Настасья Савельевна довершает удар: она показывает Ольге ящик — будущий сад, в который та посадила корешки ландышей, чтобы выросли прелестные цветы, а в нём «бледные изогнутые стеб-

ли, хилые и больные, похожие на червей». «Ничего нет без земли...» (149) — тихо произносит Старуха ключевую фразу пьесы.

Сад, уже перестав быть реальным садом, тоже становится символом, но со знаком «минус». При рассмотрении пьесы в гендерном аспекте «образ сада без земли — символ больных, патологических отношений между людьми, прежде всего, между мужчиной и женщиной — именно такие отношения изображает в пьесе Разумовская, об этом говорят, спорят, плачут её героини»⁶. Хотя в пьесе автор, действительно, фокусирует внимание на женском восприятии окружающего, все страсти вращаются вокруг Марка, который не может считаться второстепенным персонажем. Думается, что и символ сада без земли многозначнее. Красота гибнет там, где отсутствует духовность и царствует расчёт: Лопехин вырубает вишнёвый сад с целью настроить на его земле дачи, Ольга собирается создать цветочный садик без земли тоже для наживы, но это иллюзия. Не может быть сада без земли — не может быть любви и счастья без нравственной основы, без уважения, милосердия и прощения. «Образ вишнёвого сада в общекультурном контексте современности функционирует как знаковый, своего рода мифопоэтический комплекс, соотносимый с представлением о нетленности духовных начал и чистоте нравственных побуждений»⁷.

Герои Разумовской предстают лишёнными чистых побуждений, но не все они безнадежны. Марк — человек культуры, но вымороченный, прячущийся за спасительной иронией. Наставляя Аню, он в ироническом тоне напоминает ей о тургеневских героинях, которые, по его мнению, «когда их отвергали гораздо менее достойные их мужчины, как-то находили в себе душевные силы... и смирились с суровой действительностью... Чем же наши комсомолки хуже тех барышень?» (151). Отвергнув Аню, он говорит ей о своей полной опустошённости: «Неужели ты не видишь, что я пустой, мёртвый?.. я не знаю, для чего жить. У меня нет ни одной радости, ни одного желанья, ни одной надежды... Я никому и ничего уже не смогу дать...» (150). Его монолог кореллирует с признанием Астрова: «...притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не полюблю» (ХН, 85). Если о дальнейшей судьбе Астрова можно строить предположения, то судьба Марка согласно художественной логике автора предрешена.

⁶ Карпова Т.Н. Мифологема сада как объект диалога («Сад» В. Арпо и «Сад без земли» Л.Н. Разумовской). URL: // http://yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2011/Karпова_TN.pdf (дата обращения: 28.01.2022).

⁷ Химич В.В. Эхо «Вишнёвого сада» в современной драматургии // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: Сб. ст. М.: Наука, 2011. С. 63.

на словами «мёртвый... я не знаю, для чего жить», — он погибает, не успев принять свой крест долга.

В пьесе Разумовской нравственные, духовные ценности возводятся к Богу как истоку, утрата веры влечёт их забвение. Сад без земли — это ещё и жизнь без Бога, в прямом и переносном смысле. Старуха обращается к героям с обличением: «Живёте без Бога. И Ему нет до вас никакого дела. Оставлены вы. И не Бог вас наказывает, сами себя... съедите...» (149). Из всех персонажей нравственное возрождение переживает только Ольга. Душевный переворот в ней начался в связи с ожиданием новой жизни — ребёнка. Она отпускает Марка, готова благословить «любовь» его и сестры, горько кается, что не простила своего непутёвого отца — «непрощённый ушёл». Ольга остаётся в деревне и принимает двух осиротевших дочек Куликова, который после убийства Марка окажется в тюрьме. Она будет жить в соответствии с представлением Старухи о назначении женщины: «Ты — кормилица, ты — подательница, и вся сила жизни и продолжение её в тебе. Такова твоя судьба, такова доля бабья. Смирись, и терпи, и веруй» (154). Последний завет непосредственно переключается с жизненным кредо Нины Заречной: «Умей нести свой крест и веруй» (XIII, 58). Безусловно, надо учитывать во многом различное смысловое наполнение данных высказываний персонажей. В душу Ольги проникает сострадание, она внутренне отказывается от былых претензий и собирается жить по-новому: «Я теперь буду ваша мама... И жить мы будем теперь здесь... <...> Будете ходить в школу... Я работать... Так и заживём... потихоньку... <...> Как-нибудь... проживём... Как-нибудь... проживём!..» (154). Обращает на себя внимание рефрен, в очередной раз напоминающий о чеховских героинях: Соня: «Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить!» (XIII, 115); Маша: «Надо жить... Надо жить...»; Ирина: «...надо жить...надо работать, только работать!» (XIII, 187); Ольга: «О милые сёстры, жизнь наша ещё не кончена. Будем жить!» (XIII, 188).

Аня под влиянием событий тоже перерождается, но с противоположным знаком: она становится похожей на прежнюю Ольгу. В начале пьесы Аня выступает в роли идеальной героини, которая говорит в унисон со Старухой, она незлобива, добра, готова всех простить, увещевает сестру, ненавидящую отца. Когда Ольга требует его выгнать, она робко возражает, что не может ненавидеть отца, несмотря на прошлое, и что он очень болен. Аня жалеет и отца, и сестру, считает, что всех надо прощать. Кульминационное выражение добродетельности Ани — в монологе перед отцом и Марком: «Да что же это мы все так... обиды свои любим!.. Злопамятные какие все... Никто не хочет

простить!.. Никто!.. Каждый только свои обиды помнит! Только себя считает... обиженным! А своей вины... и знать не желает! А ведь мы все!.. Каждый из нас!.. Друг перед другом!.. Виноват!» (113). В этих словах заключена правда о взаимоотношениях персонажей, и вскоре они оказываются приложимыми к самой Ане. Под влиянием возникшего чувства к Марку в ней начинается внутренняя борьба: она то осуждает сестру за истерики и жалобы, то ищет подтверждения любви к ней Марка, то обращается к нему с просьбой любить Ольгу: «Вы её, пожалуйста, любите!.. Ей это очень, очень нужно!.. Она очень хорошая!.. пожалейте её!.. Она очень несчастна, очень!..» (125).

Эта сцена неискренностью героини соотносится со сценой между Еленой Андреевной и Астровым, в которой она просит доктора быть добрее с Соней. Ольга сообщает сестре о ребёнке и добавляет, выдавая желаемое за действительное, что Марк очень рад, хочет мальчика и они оба счастливы. Аня в ярости выплёскивает свои эмоции: «Ничего он не хочет! Никакого мальчика! <...> И никого он не любит! И тебя не любит! А ты... ты всё ему прощаешь! Унижаешься! Лжёшь! Зачем ты всё лжёшь? Он же тебя не любит! Не знает, как отделаться, только жалеет! А ты... вцепилась, как пиявка!» (140). Оказалось, что в «святой» Ане таились нешуточные страсти, о которых она сама не подозревала. После бурного обвинения следует такое же бурное самобичевание: «Я гадкая! Я грязная! Я хуже всех! Меня надо убить!» — последняя фраза дословно воспроизводит реплику Нины Заречной в IV действии после признания Треплева. Истерика знаменует переворот в душе Ани: «Тут у меня жжёт!.. Кипит всё!.. Ненавижу! <...> Не трогайте меня! Не трогайте меня! Или я сейчас... подожгу дом!» (140–141). Она не поджигает дом, но сжигает все мосты к прошлой жизни, которая на самом деле её не удовлетворяла, что и обнажило вспыхнувшее чувство к Марку. После заключительного объяснения с Марком Аня решительно отказывает Куликову. В финале узнаём, что она уехала на стройку, зеркально повторяя путь Ольги. «Побегла теперь по свету мыкаться», — говорит Старуха (153).

Ане предстоит пройти испытания, выпавшие в своё время сестре, её жизненная перспектива неясна. В итоге Ольга, готовая принять судьбу и жить дальше, оказалась ближе чеховским героиням, чем Аня, по ходу пьесы отдалявшаяся от своего литературного прототипа — Нины Заречной. Чехов, не предлагая однозначного решения судьбы Нины, оставлял возможности разных вариантов, которые проанализированы А.Г. Головачёвой⁸. Разумовская вывела характер,

⁸ Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 71.

о дальнейшей эволюции которого судить не представляется возможным. Героиня оставлена в момент слома, её уход — точка, а не много-точие. На первый план выдвинута Ольга, которая видит перспективу своего будущего вплоть до старости. Автор связывает её эволюцию с постепенным принятием христианской морали — неслучайно в финале Ольга остаётся со Старухой в её доме. Вместе с тем образ Ольги сближен с образом Нины Заречной осознанием, что жить нужно «не в... иллюзорном мире, а в реальном, жить обыденной жизнью, терпеть, то есть уметь нести свой крест...»⁹ Свой крест достался каждому персонажу «Сада без земли», но не каждый смог его принять.

В пьесе Разумовской связь с классической традицией воплощена в переработке и развитии разработанных в предшествующей литературе сюжетных коллизий и характеров, которые остаются репрезентативными в координатах действительности конца XX — начала XXI века. Персонажи и сюжеты чеховских пьес, «следы» Достоевского, Пушкина, Лермонтова не становятся в авторском тексте элементами чужих текстов, они выполняют функцию ключа к пониманию генетической связи современных героев с литературными предшественниками. Нередко чеховские сюжеты «становятся “кодами”, расшифровывающими изображённое, расширяющими его смысл, вводящими современность в контекст прошлого...»¹⁰

В случае «Сада без земли» изображённое не нуждается в расшифровке, поскольку имеет автономное значение исследования настоящего. При этом узнаваемый литературный контекст, безусловно, расширяет смысловое пространство пьесы и выводит её за рамки типичной картинки частной жизни «низов» 80-х годов XX века. Обстоятельства и герои, увиденные сквозь призму чеховских сюжетов, позволяют рассмотреть семейную трагедию как следствие и отражение неблагоприятного социального и нравственного состояния общества.

ЛИТЕРАТУРА

Головачёва А. Г. «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.

Есин А. Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды. 2-е изд. М.: Флинта; Наука, 2003. 352 с.

⁹ *Одесская М. М.* Чехов и полемика об искусстве его времени // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: Сб. ст. СПб.: Петрополис, 2010. С. 57.

¹⁰ *Тютелова Л. Г.* Основные функции чеховского сюжета в русской драматургии 70-х — начала 80-х годов XX века // Вестник ТГПУ. 2014. № 11 (152). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-funktsii-chehovskogo-syuzheta-v-russkoy-dramaturgii-70-h-nachala-80-h-godov-hh-veka> (дата обращения: 15.02.2022).

Карпова Т.Н. Мифологема сада как объект диалога («Сад» В. Арпо и «Сад без земли» Л. Разумовской). URL: [http://yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2011/Karpova TN.pdf](http://yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2011/Karpova_TN.pdf) (дата обращения: 28.01.2022).

Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.

Одесская М.М. Чехов и полемика об искусстве его времени // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: Сб. ст. СПб.: Петрополис, 2010. С. 48–58.

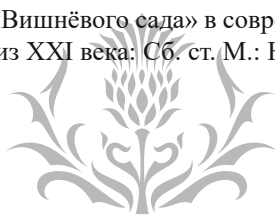
Разумовская Л.Н. Сад без земли: Пьесы 1980-х годов. СПб.: Петрополь; Гуманит. Академия, 2004. С. 101–155.

Сорокин В. Юбилей // *Сорокин В.* Очередь. М.: Ад Маргинем, 2002. С. 239–259.

Тютелова Л.Г. Основные функции чеховского сюжета в русской драматургии 70-х — начала 80-х годов XX века // Вестник ТГПУ. 2014. № 11 (152). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyye-funktsii-chehovskogo-syuzheta-v-russkoy-dramaturgii-70-h-nachala-80-h-godov-hh-veka> (дата обращения: 15.02.2022).

Фридман Дж. Довольно Чехова! // Чеховский вестник. М., 2002. № 11. С. 36–45.

Химич В.В. Эхо «Вишнёвого сада» в современной драматургии // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: Сб. ст. М.: Наука, 2011. С. 60–71.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР А.П. ЧЕХОВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Т.Н. ТОЛСТОЙ

Аннотация. Т.Н. Толстая в ходе открытой лекции «Очки для Чехова» (27 февраля 2015 года) обратилась к анализу нескольких рассказов Чехова и пьесы «Три сестры». В статье представлен опыт литературоведческого осмысления подхода Толстой к интерпретации творчества Чехова и жанрового своеобразия её выступления: развёрнутое эссе в устной форме.

Ключевые слова: Чехов, Т.Н. Толстая, рассказ, интерпретация.

BESTOLKOV, D. A.

THE ARTISTIC WORLD OF A. P. CHEKHOV IN THE INTERPRETATION BY T. N. TOLSTAYA

Abstract. T.N. Tolstaya during the open lecture *Glasses for Chekhov* (on February 27, 2015) turned to the analysis of several stories and drama *Three sisters* by A.P. Chekhov. The article presents the experience of comprehension of Tolstaya's approach to the interpretation of Chekhov's creativity and the genre of Tolstaya's speech: a detailed essay presented orally.

Keywords: Chekhov, T.N. Tolstaya, story, interpretation.

В современной русской литературе немногие авторы и нечасто обращаются к прямой интерпретации творческого наследия классиков русской литературы, в частности, А.П. Чехова. В основном это обыгрывание тем, сюжетов, образов в собственном творчестве (Л.С. Петрушевская, В.А. Пьецух, Л.Е. Улицкая, В.С. Токарева¹, Н.В. Коляда, Б. Акунин, Ю.А. Кувалдин², Л.Н. Разумовская, А.И. Слаповский, В.Г. Сорокин³, Т.Ю. Кибилов, А.С. Кушнер⁴), но это иной подход. Татьяна Никитична Толстая

¹ Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 22 с.; Королькова Г.Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2004. 23 с.

² Мищенко Т.А. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2009. 20 с.; Макарова В.В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980–2010 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.

³ Щербачева А.А. Чеховский текст в современной драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 20 с.

⁴ Бондарев А.Г. Чеховский миф в современной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2008. 19 с.

в ходе открытой лекции «Очки для Чехова»⁵ (27 февраля 2015 года в книжном магазине «Москва», г. Москва) обратилась к анализу нескольких произведений А.П. Чехова. Наибольшее внимание было уделено ею рассказам «Каштанка» (1887), «Дама с собачкой» (1899), «Бабы» (1891), «Ионыч» (1898), «Душечка» (1899), «Крыжовник» (1898). Прозвучали высказывания и о драматургии А.П. Чехова («Три сестры», 1900).

В прочтении чеховских рассказов Т.Н. Толстой актуализируется чёткая концептуальная составляющая. Она раскрывается в следующем наблюдении: «У Чехова с конца 1880-х по конец 1890-х обязательно есть... момент перехода, который, условно говоря, можно назвать или дверью, или воротами, или калиткой, или ещё чем-то». Это переход между одним и другим состоянием литературного героя. По убеждению Толстой, это очень важный для Чехова композиционный приём, «точка сборки» произведения. В ходе лекции Толстая указала на различные вариации этого приёма в разных произведениях автора.

В рассказе «Каштанка» этот приём актуализирован в эпизоде надвигающейся смерти гуся Ивана Иваныча, в компании с которым, а также другими животными (кот, свинья) собака Каштанка жила у подобрывшего её на улице клоуна. «Приходит “кто-то невидимый” — смерть. Об этом сказано открытым текстом в этом рассказе, — рассуждала Т.Н. Толстая. — Её приход она [Каштанка] чувствует как всякая собака, чувствует лучше, чем человек». И этот приход связан со «скрипом отворяемых ворот» (VI, 441).

В рассказе «Дама с собачкой» указанный «момент перехода» раскрыт через осознание Гуровым присутствия нового сильного чувства в его жизни: «Как будто кто вдруг постучал в дверь» (X, 132).

В рассказе «Бабы» герой ходил навещать свою соседку через сделанную в заборе калиточку «с такой решёткой наверху» (VII, 344). По мысли Толстой, «эта решётка... предвестник той решётки, за которую эта женщина будет посажена, то есть двери в тюрьму, условно говоря... Переход между одним и другим состоянием... через эту дверь происходит». (Обольщённая и брошенная своим соседом героиня рассказа оказалась в тюрьме после отравления своего мужа. Там же она и умерла.)

В рассказе «Ионыч» «момент перехода» актуализирован в эпизоде посещения молодым врачом Старцевым городского кладбища,

⁵ Здесь и далее цитаты по видеозаписи выступления Т.Н. Толстой «Очки для Чехова». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fyEqDRmnwVc> (дата обращения: 02.09.2021).

где ему было назначено свидание молодой девушкой из семьи Туркиных. Кладбище в этом случае осмысливается как некое замкнутое пространство, в которое можно войти и из которого можно выйти.

В рассказе «Душечка» для героини «главное — любить». «Тут же дело не в том, чтобы выходить замуж или нет. “Душечка” — это про любовь. Вот, четыре разных любви в её жизни случились, в жизни этой душечки. Так вот, каждый раз, когда прежняя любовь умирала, уходила куда-то, исчезала, каждый раз идёт это через стук в калитку».

Стоит заметить, что «анализ чеховского рассказа неизбежно приводит к выпрямлению и обнажению тех конструкций, которые Лев Толстой в своей повествовательной практике называл сводами здания, добиваясь, чтобы они были незаметны читателю. У Чехова эти своды также незаметны, облечены в тончайшую ткань художественности»⁶. По этой причине, кроме идентификации так называемого «момента перехода» («точки сборки» в рассказах Чехова), Татьяна Толстая предложила слушателям целостные интерпретации рассказов «Каштанка» и «Крыжовник». Об этих оценках имеет смысл высказаться подробнее.

Интерпретация рассказа «Каштанка» Татьяной Толстой выстроена на:

- идентификации трансформаций в сознании литературного персонажа (когда в мирозерцании Каштанки угадываются человеческие черты). По мысли Толстой, это произведение суть взгляд «Чехова на то, как устроен мир», «это рассказ о пути звериной души, о том, как звериная душа очеловечивается»;
- актуализации ведущих композиционных приёмов, которые встречаются у писателя: вышеназванный «момент перехода» (ворота), а также, подчеркнём, своеобразная антитеза, т.е. противопоставление (человек — животное). «Чехов не осуждает человека за то, что в нём есть животное, он это видит, он это фиксирует... Он просто констатирует то, что он видит. <...> Тема перехода из животного в человека и назад — вот, я думаю, главная чеховская тема», — отметила Толстая;
- описании роли архетипов (утроба — чемодан, запазуха). По этому поводу Толстая обратилась к эпизоду рассказа, в котором идёт речь о клоунском номере с появлением из чемодана собаки и кота.

⁶ Головачёва А.Г. Поэтика запаха в творчестве А.П. Чехова: от «Степи» к «Ионычу» // Литература в школе. 2013. № 10. С. 20.

Интерпретация рассказа «Крыжовник» Татьяной Толстой выстроена на:

- описании очередной вариации приёма антитезы человек — животное (кухарка и брат Ивана Ивановича похожи на свиней в его оценке: «кухарка голоногая, толстая... похожая на свинью», брат «постарел, располнел, обрюзг... того и гляди хрюкнет в одеяло» X, 60);
- актуализации чеховских отсылок в рассказе к тексту Евангелия: «Чехов показывает человека, который наслаждается очищением...» (Напомню, что по предложению помещика Алёхина Иван Иванович с Буркиным посетили купальню, потом оказались в доме помещика.) «Как только он [Иван Иванович] очистился и начинает свою жизнь с начала, что он делает первым делом? Он осуждает своего брата. А, как говорится, кто скажет своему брату: “рака”, того осудит синедрион, а кто скажет, что он безумец, тому гореть в геенне огненной (Евангелие от Матфея 5:22)»;
- идентификации эмоционального состояния литературных персонажей до и после коммуникативного взаимодействия (неудовлетворённые рассказом Ивана Ивановича Буркин и Алёхин).

Интерпретация рассказа Чехова «Дама с собачкой» ранее была дана в эссе Татьяны Толстой «Любовь и море» (2002). Здесь в центре её подхода — попытка философского осмысления любви как ценности (аксиологический аспект). Вместе с тем в упомянутой работе очевиден интерес литератора к вопросам онтологического характера: о роли любви в жизни чеховского героя, о возможности преодоления или непреодоления этого чувства. «Почему всё же залог спасения — в равнодушии моря, в равнодушии мёртвой вечности»⁷, — задалась вопросом Татьяна Толстая, обратившись к лирическому отступлению Чехова («однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас» X, 133). По мысли Чехова, отметила Толстая, «природа прекрасна и гармонична, а мы — нет. В ней есть некая высшая цель, а мы ведём себя недостойно, безобразно. Гуров только что склонил к адюльтеру замужнюю неопытную молодую женщину, которую он несколько не любит и через несколько дней забудет навсегда. Это немножко нехорошо, но очень по-человечески. Он сам понимает это, но не очень расстраивается и будет продолжать вести себя точно так же и сегодня, и завтра, ибо ничего больше не умеет, ничего другого не знает». Но «с чеховским героем происходит ПРЕОБРАЖЕНИЕ, без всякой

⁷ Толстая Т.Н. Изюм. М.: Эксмо, 2008. С. 27–28.

причины, без всякого объяснения, нипочему»⁸. Таким образом, ценность любви оказывается в её способности преображать личность. Толстая называет любовь «чудом», акцентируя внимание читателя на моменте возникновения чувства: «Чехов делает то возможное, что доступно писателю: он описывает состояние “до” и состояние “после” того, как кто-то словно бы постучал в дверь».

Эссе Толстой нашло живой отклик у разной читательской аудитории. «Эссе Т. Толстой “Любовь и море” — это изящные размышления “конгениального” (М. Науман) читателя, одновременно случай художественной и литературоведческой рецепции чеховского рассказа. Это наглядное проявление интертекстуального диалога», — отметила диссертантка Е. В. Михина⁹. Однако Г. А. Шалюгин в отзыве на то же эссе высказался о слабости Толстой как философа. По поводу утверждения автора эссе о присутствии в чеховском рассказе «возможности смерти, её тени» («мы не хотим, чтобы умерла любовь Гурова и Анны Сергеевны...»¹⁰) Шалюгин отметил следующее: «У Чехова вообще нет апологии смерти, нет философско-примирительного чувства... Спасение от любви — в смерти? Точно ли эту мысль лелеял Чехов?.. Вряд ли. Да и само преображение, о котором пишет Толстая, — нужно ли для него искать житейские корни, житейские причины? <...> Мне кажется... что медитации по поводу любви и смерти навяжут Татьяне Толстой благодаря “панорамному чтению” — или, точнее, её боковому читательскому зрению»¹¹.

Чеховская недосказанность, «открывающая “ворота смыслов”», открытый финал «Дамы с собачкой»¹² привели Т. Н. Толстую и Г. А. Шалюгина к разному пониманию чеховского рассказа.

Возвращаясь к лекции «Очки для Чехова» отметим, что в заключительной её части Толстая обратилась к пьесе Чехова «Три сестры». Писательница представила вниманию слушателей собственное восприятие действующих лиц, выстроенное на соотношении «деревянно-лесной» (дендрологической) семантики с образами персонажей: «С первых строк пьесы... начинаешь видеть, что там нет ни одного человека, который бы так или иначе чем-то с деревом не был бы связан. Объяснить это я не могу, я только вижу, что это так. Я примеры

⁸ Там же. С. 33.

⁹ Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI веков. С. 14.

¹⁰ Толстая Т. Н. Изюм. С. 41.

¹¹ Шалюгин Г. А. Трёхслойный Чехов Татьяны Толстой. URL: <https://proza.ru/2010/01/05/984> (дата обращения: 02.09.2021).

¹² Руднева О. В. Психологизм рассказов о любви в творчестве А. П. Чехова и И. А. Бунина // Литература в школе. 2018. № 8. С. 12.

приведу». И далее Толстая обращает внимание на реплики и эпизоды, иллюстрирующие эту мысль:

- Маша Прозорова и её повторяющаяся реплика: «У лукоморья дуб зелёный, золотая цепь на дубе том» (XIII, 124, 137, 185). «Вот её дерево, это волшебный дуб, который где-то, как-то, какой-то... Какое-то волшебство, какая-то женская мечта».
- Андрей Прозоров, который, по словам сестры Ольги, «и учёный, и на скрипке играет, и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки» (XIII, 130). «Вот его дерево — это значит, по фанере лобзиком... Там дальше всплывает... что он на скрипке пиликает. Потому что его противное ужасное чудовище — жена Наташа, она говорит: “Пуускай он пиликает на своей скрипке там-то”. То есть он пилит и пиликает одновременно... Значит, это его дерево».
- Наталья Ивановна — жена Андрея. Характеризуя её, Толстая обратилась к финалу пьесы: «Надо всем воцаряется эта Наташа, которая первым делом хочет... вырубить ту рощу (еловую аллею. — Д. Б.), которая около дома... Если её муж Андрей пиликает на скрипке, то она — реальная пила, которая спилит здесь всё и всё уничтожит». К слову, Наталья хотя и замужем за Андреем, но живёт с его начальником, председателем земской управы Протопоповым. «Не люблю я Протопопова, этого Михаила Потапыча, или Иваныча. Его не следует приглашать» (XIII, 125), — как-то призналась Маша. «Вот и медведь вам, — заметила по этому поводу Толстая. — Вот вам лес, вот и медведь. Михайло Потапыч по-русски — это медведь, там никто другой однозначно не бывает».
- Вершинин. По мысли Толстой, этимология его фамилии выдаёт лесную коннотацию.
- Тузенбах и его реплика о национальной самоидентификации: «У меня тройная фамилия. Меня зовут барон Тузенбах-Кроне-Альтшауер» (XIII, 144). Здесь Толстая указала на присутствующую омофонию фамилии и слова «крона». В данном случае «на звуковом уровне закладывается зачем-то ощущение деревянно-лесного». Кроме этого, Толстая остановила внимание на таком эпизоде пьесы: Ирина «согласилась выйти замуж за нелюбимого Тузенбаха... И вот они разговаривают перед завтрашним днём, когда должны пожениться и уехать, и перед дуэлью, о которой Ирина ничего не знает». Тузенбах: «Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клёны, берёзы, и всё смотрит на меня с любопытством и ждёт. Какие красивые деревья

и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!.. Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но всё же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то всё же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая» (XIII, 181). В приведённой цитате особенно актуализирована лесная коннотация.

- Кулыгин. Здесь Толстая обратилась к реплике персонажа: «Вчера в третьем классе у одного мальчугана я отнял вот усы и бороду... (*Надевает усы и бороду.*) Похож на учителя немецкого языка... (*Смеётся.*) Не правда ли?» (XIII, 185–186). И Маша, и Ольга соглашаются, что похож. «Далее звук выстрела уже раздался. Тузенбах уже убит, они об этом не знают». После Толстая вновь обратилась к приведённой выше реплике Тузенбаха: «Вот дерево засохло, но всё же оно вместе с другими качается от ветра...» «И вот... почему он немец?» — задалась вопросом лектор. «Для того, — предположила она, — чтобы здесь сказался этот учитель немецкого языка — “ты на немца похож”. Через мёртвые усы и мёртвую бороду, он колеблется, колышется, как мёртвое дерево среди живых деревьев, так и Тузенбах... колышется... в виде усов и бороды». То есть, по Толстой, усы и борода суть образ мёртвого Тузенбаха. Это угадывание смерти Тузенбаха до момента узнавания о ней как о свершившемся факте.

- Чебутыкин. «Как человек, — заметила Толстая, — он мертвец. И то, что он мертвец, это из того, в частности, видно в пьесе, что он всё время стучит снизу в пол... Он знает про дуэль, которая будет, понимает, что произойдёт, но не останавливает», «то есть, вот, он мертвец и уводит (своей безучастностью. — *Д. Б.*) этого Тузенбаха тоже до какой-то степени в гроб».

- Федотик и Родэ «мелкие персонажи», «которые для смеха украшают пьесу». «Ф е д о т и к (*Ирине*). Сейчас на Московской у Пыжикова купил для вас цветных карандашей. И вот этот ножичек...» (XIII, 148). «Вот у него карандашики и ножички», — пояснила Толстая, т.е. «сам мелкий и, значит, его деревяшечки тоже мелкие».

Подводя итоги, заметим, что интерпретация Т.Н. Толстой произведений А.П. Чехова — это, действительно, во многом попытка диалога с классиком русской литературы. Обнаруженный ею у Чехова момент перехода (дверь, калитка) — не что иное, как результат угадывания следов присутствия чеховской драматургии в его рассказах. Чехов, вероятно, и в своих рассказах оставался прежде всего драматургом. В этом специфика его художественного мышления.

Недаром его рассказы столь доступны и для сценической постановки, и для экранизации.

Анализ произведений Чехова Толстой — это, кроме того, её авторский подход к пониманию текста, литературного произведения вообще, её взгляд художника на то, как устроен литературный текст. Толстая намеренно не ищет подтверждения своим суждениям в работах литературоведов-теоретиков, потому что она работает не в области теории литературы, а области практики создания литературного текста. Писательница мыслит иными категориями. Об этом, к слову, она сама прямо высказалась в ходе всё той же лекции: «Происхождение этих приёмов его («момент перехода», антитеза человек — животное у Чехова. — Д. Б.) я не знаю. Этим надо заниматься совершенно отдельно. Я только делаю так: я беру текст, если я вижу, что там это есть. Один текст, потом второй, потом смотришь — это становится системой, и так далее. А вот причины — это уже чисто литературоведческая вещь. Я этим заниматься не буду».

Лекция Толстой, её выступление — это незаписанное на бумагу произведение о Чехове. У неё, кстати, есть реплика по ходу встречи: «Вот когда я буду писать об этом...» Поэтому интерпретировать её лекцию надо как развёрнутое эссе в устной форме.

Важно умозаключение, с которого началась лекция Толстой, но по сути может быть и её выводом: «Чехов такой интересный писатель, в русской литературе он самый загадочный. Для меня он самый загадочный». Полагаем, именно эта загадка и влечёт к Чехову современного читателя.

Т.Н. Толстая выступила как охранитель чеховского наследия, чеховского мира. Цель её лекции состояла в том, чтобы попытаться привлечь внимание современного читателя к творчеству классика русской литературы, актуализировать значимость чеховского слова и важность обращения к нему. Похоже, попытка оказалась удачной.

ЛИТЕРАТУРА

Бондарев А.Г. Чеховский миф в современной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2008. 19 с.

Головачёва А.Г. Поэтика запаха в творчестве А.П. Чехова: от «Степи» к «Июньчу» // Литература в школе. 2013. № 10. С. 17–20.

Королькова Г.Л. Чеховская драматургическая система и драматургическое творчество Л.С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2004. 23 с.

Макарова В.В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии: 1980–2010 гг.: автореф. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.

Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI веков: автореф. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 22 с.

Мищенко Т. А. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2009. 20 с.

Руднева О. В. Психологизм рассказов о любви в творчестве А. П. Чехова и И. А. Бунина // Литература в школе. 2018. № 8. С. 11–13.

Толстая Т. Н. Изюм. М.: Эксмо, 2008. 480 с.

Толстая Т. Н. Очки для Чехова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fyEqDRmnwVc> (дата обращения: 02.09.2021).

Шалюгин Г. А. Трёхслойный Чехов Татьяны Толстой. URL: <https://proza.ru/2010/01/05/984> (дата обращения: 02.09.2021).

Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии: автореф. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. 20 с.



ПУБЛИКАЦИИ



**О.Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА, «ВИШНЁВЫЙ САД»,
50-ЛЕТИЕ МХАТ: ИЗ ПИСЕМ С. И. БАКЛАНОВОЙ
К М.П. ЧЕХОВОЙ В 1948 ГОДУ**

**Публикация, вступительная статья, примечания
А.Г. Головачёвой**

Аннотация. Публикуется письмо-дневник С.И. Баклановой к М.П. Чеховой от 23.10–13.11.1948 г. с подробными сведениями об участии О.Л. Книппер-Чеховой в культурных мероприятиях, посвящённых 50-летию основания Московского Художественного театра. Важное место в программе мероприятий было отведено сценам из постановки по пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад», в которой О.Л. Книппер-Чехова исполняла роль Раневской.

Ключевые слова: О.Л. Книппер-Чехова, М.П. Чехова, С.И. Бакланова, «Вишнёвый сад», МХАТ в 1948 г.

**O. L. KNIPPER-CHEKHOVA, *THE CHERRY ORCHARD*,
50TH ANNIVERSARY OF THE MOSCOW ART THEATRE:
FROM THE LETTERS OF S. I. BAKLANOVA
TO M. P. CHEKHOVA IN 1948**

Publication, introductory article, notes by A. G. Golovacheva

Abstract. A letter-diary of Sofia I. Baklanova to Maria P. Chekhova dated 23.10. — 13.11.1948 with detailed information about the participation of Olga L. Knipper-Chekhova in cultural events dedicated to the 50th anniversary of the founding of The Moscow Art Theater is published. An important place in the program of events was given to scenes from the production based on the play *The Cherry Orchard* by A. P. Chekhov, in which Olga L. Knipper-Chekhova played the role of Ranevskaya.

Keywords: Olga L. Knipper-Chekhova, Maria P. Chekhova, Sofia I. Baklanova, *The Cherry Orchard*, The Moscow Art Theater in 1948.

Год 1948-й, когда отмечалось 50-летие основания Московского Художественного театра, был также годом личного юбилея О.Л. Книппер-Чеховой — её 80-летия. Несмотря на возраст и слабое здоровье, Ольга Леонардовна активно участвовала как в мероприятиях своего театра, так и в культурной жизни страны. Многие неофициальные подробности этого времени запечатлены в письмах её компаньонки Софии Ивановны Баклановой (1888–1967), адресованных в Ялту Марии Павловне Чеховой (1863–1957). Сейчас эти письма хранятся в Отделе рукописей фонда 331 («А.П. Чехов») Российской государственной библиотеки. Они до сих пор остаются во многом неизвестными, за исключением нескольких отрывков,

использованных для примечаний к опубликованной переписке О.Л. Книппер-Чеховой и М.П. Чеховой¹.

В годы Первой мировой войны С.И. Бакланова, по образованию архитектор, заведовала отделом Московских женских строительных курсов. На этих курсах училась племянница Ольги Леонардовны — Ада Константиновна Книппер, которая и познакомила свою тётю с Софией Ивановной. Вскоре Бакланова стала незаменимым человеком в семье Книппер, а потом на многие десятилетия посвятила свою жизнь служению Ольге Леонардовне. Летом 1928 года О.Л. Книппер-Чехова, уезжая в отпуск в Крым, пригласила Бакланову погостить на своей даче в Гурзуфе. Тогда София Ивановна познакомилась с М.П. Чеховой и с этого времени регулярно писала ей, стараясь как можно подробнее рассказать о здоровье, работе и всех делах Ольги Леонардовны. В 1938 году Бакланова поселилась в одной квартире с Ольгой Леонардовной, взяв на себя все хлопоты по благоустройству быта и ведению домашнего хозяйства. В сентябре 1941 года они вместе уехали в эвакуацию в Нальчик, затем в Тбилиси, через год вместе вернулись в Москву. До последнего дня жизни О.Л. Книппер-Чеховой Бакланова преданно заботилась о своей «барыне», как иногда называла Ольгу Леонардовну в письмах к её золовке. Это был род шутилой игры, но кажется, что София Ивановна действительно чувствовала себя чем-то вроде Фирса при Раневской, хотя была на 20 лет моложе Ольги Леонардовны. В письмах к Марии Павловне Бакланова обращалась домашним прозвищем — Ма Па, Мапачка, Мапочка.

9 февраля 1948 года в Доме Актёра состоялся творческий вечер Ольги Леонардовны из двух отделений. В первом она читала отрывки из «Месяца в деревне» и «Вишнёвого сада», во втором сыграла две сцены из спектакля «Дядюшкин сон». Вступительное слово произнёс один из крупнейших отечественных историков театра Павел Александрович Марков. Концерт транслировали по радио, и в Ялте, в чеховском доме, Мария Павловна вместе со своей заместительницей Еленой Филипповной Яновой жадно слушала передачу, ловя каждый звук, хотя радио работало слабо. Об этом на следующий день М.П. Чехова написала О.Л. Книппер, передав okazji в Москву письмо и цветы из чеховского сада². А 12 февраля Бакланова отправила в Ялту письмо, рассказав Марии Павловне об атмосфере, царившей в зале в тот вечер:

¹ О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2: 1928–1956 / Подгот. текста, сост., коммент. З.П. Удальцовой. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

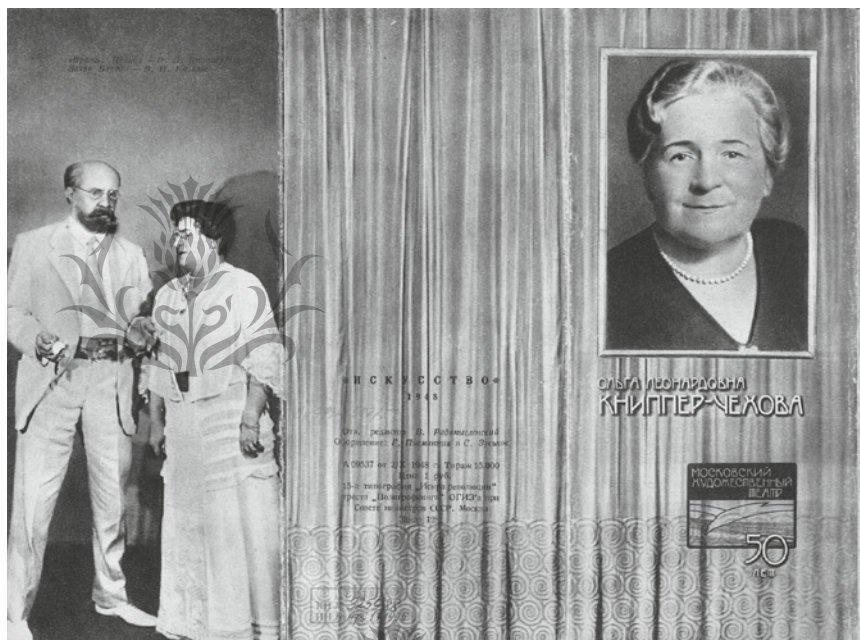
² Там же. С. 524.

«...у подъезда столпотворение вавилонское. <...> О. Л. была в белом туалете, ну как всегда красива очень. Зал был так набит, что и мухе не нашлось бы места, во всех проходах люди стояли. Охарактеризовал деятельность Вашей невестушки Марков П. А., он говорил замечательно хорошо, как-то по-новому преподнёс О. Л. и затем началось выступление О. Л. в “Месяце в деревне”, затем была музыка (рояль), затем “Вишнёвый сад”, антракт; затем “Дядюшкин сон” — сцена с дочерью, затем музыка (виолончель), затем сцена с Мозгляковым. Об исполнении О. Л. не приходится и говорить, столько тонкости, столько нюансов, голос звучал чудесно, лёгкость в игре необыкновенная, несмотря на то, что О. Л. так волновалась уже за несколько дней до концерта, а не говоря в день концерта. Публика слушала в такой тишине, затаив даже дыхание, а публика была крупные мастера искусств и молодёжь театральная. При выходе О. Л. на сцену вся публика встала; ну успех такой, что ни пером описать, ни словами сказать. Вообще это был праздник. <...> О. Л. преподнесли куст белой и сиреневой сирени, а внизу в корзине цикламены, корзина выше роста О. Л. По окончании концерта публика вся встала; на сцену вышла делегация от Всер<осийского> Театр<ального> общ<ества> и предс<едатель> общ<ества>³ обратился к О. Л. с чудной прочувствованной речью, облобызались, затем говорила Бирман, Вы её знаете, это большая актриса; она говорила много чудесных, ласковых слов и затем закончила примерно так: “Вы, О. Л., создали много обаятельных, чудесных женских образов на сцене, но Вы и в жизни были и есть прекрасная женщина, и потому нет ничего удивительного, что ни один мужчина не устоял перед Вами, всегда в Вас все влюблены”. Эти слова бы<ли> поддержаны громом аплодисментов. Публика не расходилась, стоят и стоят, а я уж чувствую, что, несмотря на обаятельную улыбку, О. Л. безумно устала. А вообще она молодец, выдержать такую программшу, что-нибудь да стоит ведь это»⁴.

Неделю спустя, 19 февраля, Ольга Леонардовна сама взялась за письмо в Ялту, начав с благодарности за кусочек весны из чеховского сада: «такая радость и прелесть стоит на круглом столе», «нежные цветочки доехали в очень хорошем виде — лакфиоли благоухали, маргаритки все распушились, айва расправляет и раскрывает лепестки, ну, словом, чудесно, и ещё раз обнимаю и целую... Стоит ещё дерево сирени выше пианино, на окне корзиночка

³ Председателем ВТО в то время была Александра Александровна Яблочкина (1866–1964).

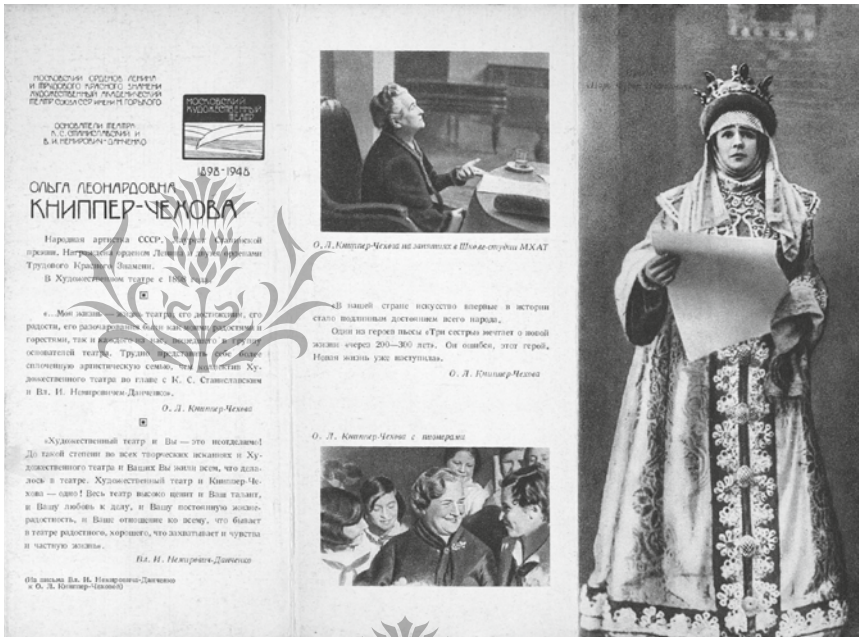
⁴ ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 4–4 об. — 5–5 об.



от Маши — ну прямо сад, а за окнами мороз крепкий». В этом же письме рассказала о своём творческом вечере 9 февраля: «Волновалась до этого целую неделю и ничего не могла ни читать, ни писать. Зал был переполнен, и когда я вышла, весь зал встал и долго-долго приветствовал, — и я очень заволновалась таким приёмом, надо было поддержать и приём, и своё прошлое. Сил и нерва хватило, голос звучал и слушался, и мне было приятно передавать образы моих женщин: оранжерейная наивная дама из “Месяца в деревне”, моя милая, тревожная, рассеянная Раневская из III акта; мордасовская первая дама из “Дядюшкина сна” прошла с треском — большие сцены из 1-го и 2-го акта — текста масса. Сутки лежала в постели после всего. После концерта публика не уходила, и без конца я и выходила, и стояла долго, аж колени дрожали, пока говорились приветствия». А под конец поделилась одной особенностью, которая объясняет секрет её творческого долголетия: «Я совсем не выхожу на улицу, если куда надо — езжу. А ходить — задыхаюсь. А почему на сцене не задыхаюсь?»⁵

М.П. Чехова была рада получить собственноручное письмо О.Л. Книппер: «Милая моя Олечка! Спасибо тебе за письмо,

⁵ О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 524–526.



ПОСЛЕДНИЙ СЕРИЯС ЛЕНКА И ПЕРВОГО РАБОЧЕГО ШКОЛЬНИКА РАССКАЗЫВАЮТ И ПОСЛЕДНИЙ РЕПЕРТОАР СЕРИИ И ПОСЛЕДНИЙ

ОСОБЛИВЫЕ ВЕЩА
С С. СЕРГИЙСКИМ И
В. И. ПЕРВОНОВИЧЕМ



1935-1945

**ОЛЬГА ЛЕОНАРДОВНА
КНИППЕР-ЧЕХОВА**

Народная артистка СССР, заслуженная артистка России. Народная артистка Латвии, заслуженная Трудовая Крайняя Эстонии. В Художественном театре с 1898 года.

«...Моя жизнь — жизнь театра, его искусство, его радости, его разочарования были вынужденными и горестными, так и вращаясь в кругу вечности и в кругу основной мысли. Тридцать лет я была образовательно-артистическим союзом, театром Художественного театра во главе с К. С. Станиславским и Вс. И. Немировичем-Данченко».

О. Л. Книппер-Чехова

«Художественный театр и Вы — это создатели! Да, такой ступень во всех театральных искусствах и Художественного театра и Выше. Вы были всем, что делало в театре. Художественный театр и Книппер-Чехова — одно! Вась театр высоко ценит и Ваш талант, и Вашу любовь к делу, и Вашу постоянную добросовестность, и Ваш отношение ко всему, что бывает в театре радостно, хорошо, что захватывает и чувства и частую жизнь».

Вс. И. Немирович-Данченко

(Об участии Вс. И. Немировича-Данченко в О. Л. Книппер-Чеховой)



О. Л. Книппер-Чехова на застолье в Школу-студии МХАТ

«В такой стране искусство впервые в истории стало выходящим за пределы всего народа. Один из героев пьесы «Три сестры» говорит о жизни «через 200—300 лет. Он ошибся, этот герой, Новая жизнь уже наступила».

О. Л. Книппер-Чехова

О. Л. Книппер-Чехова с театральными артистами



я уж думала, что и не получу от тебя весточки, самостоятельно написанной, всё через Софочку шагаем»⁶.

В марте Ольга Леонардовна перенесла воспаление лёгких, от которого оправилась только к концу июля. Каждый год она привыкла проводить летний отпуск в Гурзуфе, на своей даче, куда приезжала вместе с Баклановой. Но в 1948 году врачи категорически запретили ей ехать в Крым летом. В сентябре ехать уже было нельзя из-за подготовки к юбилею МХАТ, который предполагалось отметить очень широко. Это лето Ольга Леонардовна провела в Подмоскowie на даче Качаловых. А на гурзуфской даче прекрасно отдохнули театровед Виталий Яковлевич Виленкин и два мхатовских актёра. В последних числах августа Бакланова написала Марии Павловне: Виленкин «вернулся из Крыма загорелый, бодрый и в полном очаровании от Вас. Мы его даже возненавидели, что он Вас видел и жил в Гурзуфе — страшная ревность, но зато он нам так хорошо и подробно всё рассказывает, так что это искупает его вину»⁷.

Миновал сентябрь с наступившим 80-летием О.Л. Книппер-Чеховой, в октябре подошло мхатовское 50-летие. В связи с этим Ольга Леонардовна сообщила Марии Павловне: «Моего личного юбилея

⁶ Там же. С. 527.

⁷ ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 26 об.



«Первая пьеса (Маша), которую мы играли после Великой Октябрьской социалистической революции, была «Три сестры». И тут мы поняли, что раньше ее играли не простые школьники, а именно — артисты, а теперь иск пьеса потеряла значение. Это было не просто искусство, а предчувствие беды».

О. Л. Книппер-Чехова

«Маша с Аркадием — О. Л. Книппер-Чехова, Тулузье — К. С. Станиславский»

Маша — «Три сестры»

«Ялта Елиза»

Елиза Андриановна

не может быть — я тону в юбилее театра, т.к. мы ровесники. Вообще я не радостно думаю об этом торжестве — никого из моих нет уже»⁸. Фраза о ровесниках, могущая показаться шуткой, на самом деле означала равенство с творческим юбилеем Книппер-Чеховой, служившей в Художественном театре с начала его основания. К 50-летию МХАТ она осталась последней из «стариков» и единственной, кто имел право, по уставу театра, вручать символическую награду работникам и друзьям театра — почётный нагрудный знак с изображением чайки. Сама она в дни празднования получила высокую правительственную награду — второй орден Ленина.

Мхатовский юбилей в октябре вылился в декаду праздничных столичных мероприятий. В их программе спектаклю «Вишнёвый сад» с участием Ольги Леонардовны отводилось особое место. М.П. Чехова оставалась в Ялте и не могла принять участие в торжествах, поэтому в письмах к ней С.И. Бакланова особенно постаралась передать впечатления этих дней. В переписке двух женщин имело значение, как выглядела юбилярша, из какой ткани и какого фасона шили ей платья, где и в какой момент она находилась на сцене. Бакланова не забывала перечислять такие подробности, и её обстоятельность получала благодарный отклик в Ялте. Однажды

⁸ О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 535.



Мария Павловна шутило сравнила письма своих московских корреспонденток: «Пусть Софа напишет, она это сумеет лучше тебя и подробнее описать. Извини, пожалуйста. Она и петрушку, и укропу — всего в описание положит...»⁹

Юбилейные мероприятия с участием О.Л. Книппер-Чеховой длились до конца 1948 года. 12 декабря 1948 года у неё прошёл вечер в Доме учёных. На следующий день Бакланова писала М.П. Чеховой: «Успех огромный. Поднесли О.Л. громадную чайку из цветов белых, 1½ метра, и когда О. Л. выходила на поклонны, в ногах лежала чайка, это было до того красиво, что не рассказать»¹⁰.

Через год с небольшим, в феврале 1950 года, Ольга Леонардовна получила новую роль в театре. По этому поводу Бакланова написала Марии Павловне: «Моя барыня получила роль — Звездинцеву в «Плодах просвещения». Мы с Зосей очень рады; вот ведь странно: сидит дома О. Л., задыхается, стонет, а на эстраде абсолютно не задыхается, выглядит блестяще и потому никому в голову не приходит, что ей трудно, так что нам хочется, чтобы О. Л. как можно больше

⁹ Там же. С. 435.

¹⁰ ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 45–45 об.

отвлекалась от своего состояния — всё-таки театр, конечно, это её жизнь»¹¹.

Любой формальный комментарий окажется бледным по сравнению с такими непосредственными свидетельствами. Тут остаётся сказать только одно: какое удивительное было время, какой фантастической была тяга людей к театру, к искусству, какой потрясающий отклик находили в сердцах зрителей судьбы героев Чехова!

Отзвуки этого потрясения слышны и в работах Александра Павловича Скафтымова, выразившего в статьях о «Вишнёвом саде» не только объективные запросы своего времени, но и личную потребность в приобщении к миру Чехова, к жизни его драматических персонажей.

Среди многочисленных писем С. И. Баклановой выделяется одно, охватившее период с 23 октября по 13 ноября 1948 года и занявшее 20 рукописных страниц. По интимной задушевности оно напоминает скорее дневниковые записи, фиксирующие события каждого дня. Здесь важен взгляд очевидца и участника событий, отличавшийся от парадной официальности журналистских корреспонденций.

Ниже публикуется полный текст этого письма по источнику: Бакланова Софья Ивановна. Письма к Чеховой Марии Павловне. 1948 г. Москва. ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 33–42 об. Орфография и стилистика оригинала сохранены, пунктуация приведена в соответствие с современными нормами правописания.

* * *

23.X.1948 г.

Милая моя дорогая Мапочка!

Сейчас получила Вашу открытку, спасибо огромное. Вчера звонил Мусатов¹² и рассказал нам, что он Вас посетил и Вы его даже проводили по двору, что нас порадовало, значит, самочувствие приличное, слава Богу.

Итак, выполняю обещанное, буду Вам описывать нашу тревожную волнительную жизнь.

Сегодня в 1½ дня была у О. Л. репетиция 3-го акта «Вишнёвого сада», репетиция была черновая, но пришли смотреть многие актёры, молодёжь из студии, рабочие МХАТ, я тоже ездила с О. Л., чтобы, как О. Л. говорит, я посмотрела критически, платье, парик;

¹¹ ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 22. Л. 9.

¹² Н. А. Мусатов, крымский знакомый М. П. Чеховой и О. Л. Книппер, офицер КГБ, переведённый из Крыма в Москву.



5692

О. Л. КНИППЕРЬ „РАТЬЕВСКАЯ“ „ВИШНЕВЫЙ САДЬ“

ну, Мапачка, нельзя даже Вам рассказать, как О. Л. играла, это был шедевр. Выглядела чудесно, после репетиции такая была овация, плакали все; этот акт вообще, у меня по крайней мере, всегда вызывает слёзы, а то, что дала О. Л. сегодня, никого не сдержала. Как бы рады были Кон<стантин> Сергеев<ич> и Влад<имир> Ив<анович>; в этом акте Раневская чувствует своё одиночество, Вишнёвый сад ей нужен; очевидно, своё одиночество в театре О. Л. перенесла на Раневскую, и как получилось, душу всю перевернуло. Актёры, играющие с О. Л., Кедров, Коренева, Степанова, Орлов, Топорков, Андровская, Халюткина, — все взволнованы очень, а Халюткина какая молодец, прыгает по сцене, как пёрышко. По окончании репетиции зарёванные все приходили, обцеловывали О. Л. во все места.

Выходя из театра, встретили Валуйко¹³, который был у нас, хотя по телефону мы с ним договорились о 6-ти часах, но он перепутал и пришёл в 16 час., тут было не до него, О. Л. была утомлена, взволнована, звали его зайти в 6 ч., как говорили по телефону, но он не пришёл, обидно, хотели его устроить в театр.

Сейчас 7 ч. О. Л. спит, а я Вам пишу. Сегодня зайдёт часов в 9 Зося¹⁴. Сегодня открытие декады, идут «Победители»¹⁵, перед спектаклем велено всем актёрам быть в нарядных костюмах, все они будут стоять на сцене и Худ<ожественный> руков<одитель> Кедров откроет, обращаясь к публике, торжественные дни МХАТ'а. Зося будет присутствовать, а затем придёт к нам и расскажет. О. Л., конечно, не поедет.

Открытие декады состоялось. Зося говорит, что было торжественно красиво.

24.X. Сегодня спектакль из отрывков «Вишнёвый сад», «Царь Фёдор», «Любовь Яровая». Сейчас портниха пришла мерить дневной туалет. О. Л. очень волнуется, ограждаю её от приходов, а к телефону она вообще не подходит.

24.X. 3 ч. ночи. Ах, Мапачка, что только было, описать даже трудно. Спектакль шёл в таком порядке: «Любовь Яровая», «Царь Фёдор», «Вишнёвый сад». Порядок потому установили такой, так как было для всех ясно, что Вишнёвый покроет всё и если поставить

¹³ Михаил Сергеевич Валуйко (1900–1989), с декабря 1944 г. по июль 1948 г. — 1-й секретарь Ялтинского райкома ВКПб. В июле 1945 г. М.П. Чехова писала О. Л. Книппер о его помощи в ремонте гурзуфской дачи: «Вот, слава Богу, твой Гурзуфик спешно ремонтируется. Я добилась наконец! Познакомилась с секретарём районным М.С. Валуйко, прекрасным человеком — деловым, и работа закипела». О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 455.

¹⁴ Софья Станиславовна Пилявская (1911–2000), актриса МХАТ с 1931 г.

¹⁵ Пьеса лауреата Сталинской премии Бориса Чирского о героях Сталинградской битвы.

Вишнёвы<й> в середину, после него все уйдут. Начался 3-ий акт «Вишнёвого сада», когда О. Л. по роли напевая выходит на сцену, весь зал встал и загремели аплодисменты, но какие. В истории театра это небывалый случай! что во время действия зритель<ый> зал встал. О. Л. играла, ой как, так никогда не играла, и все — Добронравов, Степанова, Андровская, Орлов, Топорков, Халютин — все-все тоже были на большой высоте, блистательно прошёл весь акт. О. Л. волновалась за платье, парик, но всё было замечательно. По окончании акта вызывали ½ часа, занавес бесконечно раздвигали, молодёжь кричала «Книппер — ура»; со сцены О. Л. попала в объятия труппы. В уборной масса цветов, слёзы радости и восторга у всех; когда мы вышли во двор, чтобы сесть в машину, во дворе стояли студийцы толпой и опять орали, аплодировали, наконец посадили О. Л. в машину, тронулись, подъехали к воротам, сторож открыл ворота, оказывается, за воротами стояла тысячная толпа, которая хлынула в ворота, машину остановили и требовали, чтобы О. Л. им показала, и хотели машину вести на руках. ½ часа мы с шофёром и с находящимися в толпе актёрами умоляли выпустить нас, О. Л. очень устала, и тогда толпа вняла мольбам и мы поехали. Подъехали к дому, тут стояла толпа актёров, многие поднялись к нам, был и Фадеев, и он правильно сказал, что, очевидно, 24-го будет кульминационным днём в юбилее, так оно и вышло. Дальше проходило всё очень тоже пышно, но такого, что было 24-го, уже не повторилось. Дома распили шампанское, скромно поужинали. Расчёта на такое общество не было; в 3 часа<а> разошлись. Квартира с этого дня стала наполняться цветами.

25-го. До 2 ч. О. Л. лежала, а я сидела у телефона и принимала восторги знакомых и незнакомых. 25-го же портнихи сдали платья, а платья следующие: для юбилейного дня из серого креп-жоржета, перёд бисерный, с тренем; публика потом говорила, что у О. Л. платье вышито бриллиантами, каково! Платье очень, очень красивое — шила Лямина — она вместо Ломановой лучшая портниха; все актрисы себе понашивали туалеты и замечательные, но у О. Л., все говорят, было лучшее платье¹⁶. Затем ещё чёрное платье, юбка из шёлкового сукна тоже с тренем, а к юбке бисерный жакет, довольно длинный чёрный, очень тоже красиво, — третье платье

¹⁶ Александра Лямина и Надежда Ламанова (у Баклановой ошибочно — Ломанова) — известные элитные портнихи, работали в костюмерном цехе Московского Художественного театра. В платье, описанном Баклановой, О.Л. Книппер-Чехова запечатлена кинохроникой на открытии юбилейного заседания 27 октября, теперь этот ролик продолжительностью 4 минуты можно увидеть в свободном доступе в интернете.

шерстяное лиловато-серое — оно дневное, не длинное, чудный материал и очень хорошо сделано.

25-го парикмахер причесал О.Л. Сделан был маникюр.

26-го. В 12 ч. дня О. Л. раздавала в театре чайки, по статусу она теперь только может одна раздавать; раздавать пришлось очень много, около 35 человек — театрал<ьных> работников и человек 12 — старых друзей театра. Обставлено было торжественно. Нежданова прослезилась и сказала какие-то хорошие слова. Дала «чайку» О. Л. двум хирургам, Очкину и Вишневному, последний, знаменитый хирург — старик сделал по крайней мере 1000 операций, и тот, прослезившись, сказал: всю жизнь борюсь с людской неврастением, а сам от волнения не могу сдержать слёз. Опять нашу барыню всю обцеловали, и вот наступил 27-ое октяб<ря>.

В 12 часов О. Л. поехала принимать делегации иностранцев и делегации актёров представителей республик и других театров; делегации подносили подарки театру, подарков масса вплоть до тульского самовара и шахтёрской лампы, тут и ковры, и вазы, скатерти, старинные национал<ьные> наряды, куклы и много разных вещей. О. Л. лично казахи поднесли голубой бархатный халат на красной подкладке и надели на неё, так что она принимала делегации в халате и в каком-то головном уборе; барыня наша объяснялась с иностранцами на языках, что их очень умилило; в 4 часа О. Л. приехала домой, и в квартиру нельзя было войти от множества корзин и букетов цветов, которые продолжали всё поступать и поступать. Корзины грандиозные. Каждую минуту телеграммы и телеф<онные> звонки; вообще светопреставление. Покормила я свою барыню, уложила на час отдыхать, а в 5½ уже надо было облачаться в парадный туалет, чтобы в 6½ ехать в театр. За О.Л. приехали Степанова и Станицын, а затем прислали за нами машину, за мной и Мариной¹⁷. О. Л. во дворе театра встречала вся труппа; в 7½ часов раздвинулся занавес и на сцене сидела вся труппа, был устроен амфитеатр. А сбоку впереди сидели юбиляры, конечно, О. Л. на самом почётном месте, с большим букетом цветов, который ей поднёс театр. Открыла заседание О. Л.; затем остальные, Вы знаете по газетам; не могу не написать Вам о приветствии Бол<ьшого> театра, это было грандиозно; из партера под полонез, в первой паре Нежданова и Голованов, за ними все первачи Бол<ьшого> театра, человек 100 и затем три пары балета во главе с Гельцер, Уланова, Кригер с кавалерами балетными вышли на сцену; выстроились и на специал<ьные> сло-

¹⁷ Марина Владимировна Пастухова-Дмитриева (1917–2001), актриса, вдова театрального художника Владимира Владимировича Дмитриева (1900–1948).

ва Михалкова, сочинённые им для Художественного театра, очень хороший текст, пели на мотивы из «Евгения Онегина»; два тенора, Козловский и Лемешев, спели дуэт, посвящённый О. Л., это было удивительно красиво и очень трогательно: «Ольга, мы любим Вас» и т. д. Затем на мотив «Слався» прославляли МХАТ. Очень изящный номер. На этом юбилейный вечер кончился, было 2 ч. ночи. Показы отрывков национальных республик в этот вечер были некстати, так что Большой театр скрасил всё. Все так устали, что предполагаемый ужин в ресторане, конечно, был отменён, и страшно устало О. Л. мы привезли домой, закусили и легли. Телеграмм О. Л. получила свыше 100, а писем так я не могу и сосчитать. Получила и подарки от разных лиц, чашки, вазы, картины, флаконы и т. д.

28-го О. Л. пролежала целый день. Квартира изображала из себя оранжевую.

Среди писем, которые О. Л. получила, есть великолепные с разных концов СССР, пишут старики, пишут молодёжь; есть одно длинное письмо от юристки из Курска, молодость она провела около Художественного театра и вот пишет очень подробно о всех своих ощущениях от посещения спектаклей, о том, какое на неё имело всё, что связано с Художественным театром, воспитательное значение, как даже зрительный зал, занавес с чайкой отложили в её душевном состоянии лучшие и благородные качества и как в дальнейшей своей жизни она, приезжая в театр и посещая его, облагораживалась, и какой она шлёт земной поклон старикам Художественного театра, письмо очень длинное и замечательное, и вообще много хороших писем и телеграмм.

29-го Ольга Леонардовна была на приёме в ВОКС¹⁸, встреча с иностранцами, там О. Л. была в чёрном платье и имела опять бурный успех, красива была очень. Конечно, ещё много было приглашений, но силёнки О. Л. не позволили ей ещё куда-нибудь выехать. Трудно ей всё это было, очень и настроение неважное, несмотря на то, что её окружили всенародной лаской, это, конечно, от физического самочувствия.

Зося — наша поддержка; она купила матерьялы на платье, она организовала портних, одним словом, она одела О. Л. к юбилейным торжествам, теперь так это всё трудно и О. Л., конечно, сама не могла бы всё организовать, а я в смысле туалетов отстала, и помощь моя не могла бы быть такой реальной. Главное, она делает всё

¹⁸ Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, орган правительства СССР, созданный в 1925 г. для развития культурного взаимодействия с другими странами.

страшно ласково и от всего сердца — хороший она человек. У неё, кстати, было тоже замечательное платье.

7-го у нас обедали — Качаловы молодые, Зося с Дорохиным, Виленкин, Марина, Андрей (Лёва¹⁹ и Маша были куда-то ещё приглашены, и они зашли уже позже).

Вообще у нас ежедневно кто-то бывает, но банкетов мы не устраиваем.

13.XI. Сегодня у О. Л. встречи с учёными, это продолжение ещё юбилейных обязательств, завтра встреча с работниками кино, которые покажут киносъёмки, сделанные с Станислав<ским>, Немиров<ичем-Данченко>, Москвиным, Качаловым, Леонидовым, Тархановым и т. д., тяжело смотреть живыми всех ушедших от нас; завтра же Дом Актёра устраивает МХАТ'у капустник какой-то грандиозный по программе. 18-го повторяют программу 24-го октября в театре по требованию публики, т. е. опять «Вишнёвый сад», «Царь Фёдор», но вместо «Любови Яровой» — «Хлеб наш насущный», а 22-го О. Л., может быть, поедет в Ленинград на 2 спектакля «Враги», ей и хочется побывать в Ленинграде, но всё будет зависеть от её физического самочувствия²⁰; театр просит, чтобы и я поехала с О. Л.; если бы Зося там была бы, я могла бы не ехать, но Зося выезжает со спектаклем «Мёртвые души» 17-го, а 24-го должна быть в Москве, чтобы играть в «Анне Карениной», а одну О. Л. оставлять нельзя.

Да, я забыла Вам написать, что художники Кукрыниксы прислали книжку А. П. Чехова «Дама с собачкой» со своими иллюстрациями, хорошая книга, хорошо издана и замечательные иллюстрации, с трогательной поздравительной надписью.

Вчера заходила, из б<ibliote>ки Ленина²¹, Каспина²² и принесла Вам книжку секции научных работников — книжка уже оформлена и на 1949 год.

Посылаем Вам орден МХАТ'а «Чайку», который О. Л. не могла Вам вручить в торжественной обстановке в театре²³.

¹⁹ Лев Константинович Книппер (1898–1974), племянник Ольги Леонардовны, советский композитор; Мария (Марина) Гариковна Меликова, его вторая жена; Андрей — его сын от первого брака.

²⁰ МХАТ впервые после войны уезжал на гастроли в Ленинград, но О. Л. Книппер-Чехова по нездоровью не поехала.

²¹ Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, которым заведовала М. П. Чехова, с 1926 по 1979 г. подчинялся Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.

²² Екатерина Павловна Каспина, сотрудница Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина.

²³ К почётному знаку «чайка», который М. П. Чехова с этого времени носила на груди по торжественным случаям, прилагалась грамота, подписанная О. Л. Книппер-Чеховой. В ноябре, благодаря «знаменитую юбиляршу», Мария Павловна написала ей: «...я не знаю, куда мне положить грамоту, подпи-

На днях были у нас Кузнецовы²⁴, Вас<илий> Ант<онович> приехал на несколько дней в Москву, а то он всё время в командировке; они, наверно, не раз вспоминают Ялту. В Москве ведь живётся всем трудно.

Ежедневно у нас бывает Марина, жалко её, молодая красивая вдовушка, очень изменилась её жизнь с уходом из жизни Володи, да и мы никак не можем смириться с этой смертью²⁵.

Думаю, Мапачка, довольно я Вам порассказала, устанете читать; увидимся²⁶. Много будет дополнено к тому, что написала, всего не напишешь.

Привет всем Вашим домочадцам и служащим музея.

Елену Филипповну²⁷ благодарю за письмо и целую её, Вас. Ваша невестушка обнимает, благодарит за поздравления и целует.

Я тоже целую Вас нежно, ужасно мечтаю о свидании.

Ваша Софа.

санную тобой, — в родственный ли пакет или в общественный? Задумалась над этим и решила положить в родственный, ввиду твоей единственной подписи». О.Л. Книппер ответила: «Так знай, подпиши не твоей родственницы на грамоте “чайки”, а последнего члена, оставшегося в одиночестве из всей плеяды ушедших “в ту страну, где тишь и благодать”, блестящих товарищей... Я одна имею право передавать и назначать наш почётный знак “чайки” — кому хочу. Получила от меня Нежданова с Головановым, Яблочкина, Пешкова и т.д.». О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 537, 541.

²⁴ Василий Антонович и Анна Харлампиевна Кузнецовы — близкие ялтинские знакомые М.П. Чеховой. Их имена часто встречаются в переписке М.П. Чеховой и О.Л. Книппер. В первые послевоенные годы Кузнецов был работником горкома ВКПб, часто ездил из Ялты в Москву, привозил письма и посылки, которыми обменивались Мария Павловна и Ольга Леонардовна. В письме от 7 февраля 1945 г. М.П. Чехова отозвалась о нём: «...это большой друг наш и доброжелатель». 1 февраля 1948 г. она с сожалением сообщила: «У нас случилось событие — забаллотировали нашего Василия Антоновича, и он уж не 1-й секретарь!.. Мне грустно, что ему придётся уехать. Он моей работой был доволен и часто подбадривал меня...» О.Л. Книппер откликнулась на это известие: «Маша, а как мне жалко и обидно за моего приятеля Василия Антоновича! Сказать тебе не могу. Не понимаю, как это вышло, — ведь он сам хотел уйти, почему его тогда не пустили! Нехорошо. Он, вероятно, в Москве, но не звонит, и я молчу». О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 439, 524, 526.

²⁵ Речь о М.В. Пастуховой и её муже В.В. Дмитриеве, умершем 6 мая 1948 г. в возрасте 47 лет.

²⁶ Поездка в Ялту планировалась вскоре после завершения юбилейных торжеств, но в действительности О.Л. Книппер и С.И. Бакланова приехали в Крым только в июле 1949 г.

²⁷ Е.Ф. Янова (1898–1979), сотрудница Дома-музея А.П. Чехова в Ялте с 1935 по 1958 гг., незаменимая помощница М.П. Чеховой во всех делах, которую также высоко ценила и любила О.Л. Книппер.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Бакланова Софья Ивановна. Письма к Чеховой Марии Павловне. 1948 г. Москва. ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20, 22.

О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2: 1928–1956 / Подгот. текста, сост., коммент. З.П. Удальцовой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 696 с.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стр.

- 3 «Вишнёвый сад». К 75-летию со дня рождения А.П. Чехова. Саратовский краевой рабочий драматический театр имени Карла Маркса. Афиша. 29 января — 3 февраля 1935. КП 310656/21162.
- 12 Антон Чехов. «Вишнёвый сад. Комедия в четырёх действиях». Второе издание. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1904. КП 314993/128.
- 69 140 лет со дня рождения А.П. Чехова. «Вишнёвый сад». Московский Художественный академический театр имени М. Горького. Афиша. 28 января 2000. КП 322287/10.
- 121 А.П. Чехов. «Чайка». Таганрогский драматический театр имени А.П. Чехова. К 50-летию со дня смерти А.П. Чехова. Программа. Сезон 1953/54 г. КП 333858–38.
- 196 «Вишнёвый сад» Чехова. Пикколо Театро ди Милано. Гастроли в Париже. Афиша. 9 сентября — 12 октября 1976. КП 331844.
- 270 Московский Художественный академический театр СССР им. М. Горького.
Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. 50 лет МХТ. 1948 г. Обложка буклета. КП 325988.
- 274–277 Московский Художественный академический театр СССР им. М. Горького.
Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. 50 лет МХТ. 1948 г. Страницы буклета. КП 325988.
- 279 О.Л. Книппер-Чехова в роли Раневской. Московский Художественный театр. 1904. Открытка. КП 317886–31.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бестолков Дмитрий Александрович, кандидат филологических наук, преподаватель истории ТОГАПОУ «Промышленно-технологический колледж» (Мичуринск, Тамбовская область). dima7intellact@mail.ru

Бигильдинская Ольга Викторовна, аспирант МГПУ, руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями Российского государственного академического молодёжного театра (Москва). bigolga@yandex.ru

Бушканец Лия Ефимовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений Казанского федерального университета. lika_kzn@mail.ru

Ванюков Александр Иванович, доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). ai_vanyukov@mail.ru

Гапоненков Алексей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). gaпоненковаa@info.sgu.ru

Головачёва Алла Георгиевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации наследия А.П. Чехова и русской классической драматургии Театрального музея имени А.А. Бахрушина, член Чеховской комиссии РАН (Москва). alla.golovacheva@list.ru

Загребельная Наталья Константиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и теории литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова (Украина, Киев). nzagr@list.ru

Звиняцковский Владимир Янович, доктор филологических наук, профессор (Украина, Киев). vyaz57@ukr.net

Иванова Наталья Фёдоровна, кандидат филологических наук, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН (Великий Новгород). nfi@inbox.ru

Кастлер Людмила Аркадьевна, доктор филологических наук, доцент Университета Гренобль-Альпы (Франция, Гренобль). ludmila.kastler@univ-grenoble-alpes.fr

Киреева Елена Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). kireevaevv@yandex.ru

Кубасов Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ (Екатеринбург). kubas2002@mail.ru

Мартынова Лариса Анатольевна, кандидат филологических наук, член Чеховской комиссии РАН (Москва). Larissa.m@mail.ru

Новикова Наталья Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). novikovanv@mail.ru

Осипова Тамара Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Международного университета «МИТСО», Гомельский филиал (Беларусь, Гомель). annettoc@ Rambler.ru

Петухова Елена Николаевна, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного экономического университета (Санкт-Петербург). pen9@yandex.ru

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). prozorov@sgu.ru

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) — выдающийся учёный-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944)

Скафтымова Людмила Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург). lskaft@mail.ru

Собенников Анатолий Самуилович, доктор филологических наук, профессор Военного института ЖДВ и ВОСО (Санкт-Петербург). assoben52@mail.ru

Спачиль Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар). spachil.olga0@gmail.com

Шульман Нелли Александровна, магистрант Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург). nashulmans@mail.ru

УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН

Allain P. 116, 120
Andreev L.N. 211

Baklanova S.I. 271
Barrault J.-L. 236, 240, 247
Bestolkov D.A. 261
Bigildinskaya O.V. 211
Braunschweig S. 236, 243, 247
Brook P. 236, 242, 247
Bulgakov M.A. 220
Bushkanets L. Ye. 197

Cekhova M.P. 271
Copeau J. 238, 248

Fernandez D. 240, 247
François A. 236

Gaponenkov A.A. 24
Golovacheva A.G. 183, 271
Gorky M. 197
Gottlieb V. 116, 120

Hamon-Siréjols C. 237, 248

Ivanova N.F. 70

Jomaron J. 237, 248

Kastler L.A. 236
Kireeva E.V. 170
Knipper-Cekhova O.L. 271
Kubasov A.V. 133

Lavaudant G. 236, 244, 248
Lombroso C. 133

Martynova L.A. 122

Nordau M. 133
Novikova N.V. 50

Osipova T.A. 96

Peterson N. 110, 112
Petukhova E.N. 249
Pitoëff G. 237, 248
Prozorov V.V. 13

Rachmaninov S.V. 82
Razumovskaya L.N. 249
Renaud M. 240, 247
Rodrigues T. 236, 248

Senelick L. 238, 248
Shulman N.A. 116
Skaftymov A.P. 13, 24, 36, 50
Skaftymova L.A. 82
Sobennikov A.S. 87
Spachil O.V. 102
Suvorin A.S. 102, 133

Tshekhov A. 237, 240, 243, 247, 248

Vanyukov A.I. 36

Yevlakhov A.M. 13, 24

Zagrebelnaya N.K. 220
Zvinyatskovsky V. Ya. 113

Аврелий Марк 7, 50–53, 55, 68

Адамов А. 239

Адашев А. Ф. 106

Азарина Л. Е. 105, 111

Айвазовский И. К. 135

Акунин Б. 261

Алексеев А. А. 106, 111

Алексеев М. П. 171

Алексеева (Дилина) М. П. 47

Алексеева Н. В. 171, 181

Алфераки И. Д. 71

Амфитеатров А. В. 165, 167

Андреев Л. Н. 10, 211–219

Андровская О. Н. 280, 281

Анненский И. Ф. 97, 101, 213, 216, 218

Аргутинский-Долгоруков В. Н. 172

- Арро В.К. 250, 251, 256, 259
Артемяева Л.С. 89, 95
Ауэр А.П. 170
Ахшарумов Н.Д. 118
- Бакланова С.И.** 11, 271, 272, 275–278, 281, 285, 286
Балухатый С.Д. 38, 51, 62, 63, 68
Барахов В.С. 201
Барро Ж.-Л. 10, 236, 239, 240, 245, 247
Батюшков Ф.Д. 203
Белкин А.А. 217, 218
Белова А.В. 154, 167
Белозерская Л.Е. 221, 235
Белый А. 212, 218
Бельчиков Н.Ф. 51, 68
Бенедетти К. 247
Бергсон А. 32
Бердников Г.П. 170, 189, 194
Бестолков Д.А. 10, 261, 288
Бигильдинская О.В. 10, 211, 288
Билинкис Я.С. 194
Бирман С.Г. 273
Бицилли П.М. 166, 167
Блок А.А. 154, 213
Боборыкин П.Д. 159, 201
Богатырёва Н.Д. 213, 218
Богданович Е.В. 135
Бодлер Ш. 163
Боева Г.Н. 213, 218
Бондарев А.Г. 261, 268
Бочаров С.Г. 149, 167
Брауншвейг С. 10, 236, 242, 243, 246
Брокгауз Ф.А. 106, 112, 141, 168
Брук П. 10, 236, 241, 242
Булгаков М.А. 10, 220–225, 227–235
Булгакова Е.С. 221, 235
Булгакова Н.А. 220
Бунин И.А. 165, 167, 222, 265, 269
Бушканец Л.Е. 9, 197, 200, 210, 288
Бюхнер Л. 88
Бялый Г.А. 5, 119, 120, 170, 176, 177, 181
- Валуйко М.С.** 280
Ванюков А.И. 6, 36, 49, 288
Васнецов В.М. 62
Введенский А.И. 28
Велигорская (Андреева) А. М. 215
Венгеров С.А. 105, 111
Верлен П. 150
Вилар Ж. 240
Виленкин В.Я. 275
Вишневский А.В. 282
Влади М. 242
Владимиров В. 212, 218
Вольнский А. (Флексер Х.Л.) 152
Вольф Б.М. 171, 182
Воротынский М.И. 105
Всеволожский И.А. 123, 131
Вуколов Л.И. 116, 117, 120
Высоцкая С.Ю. 238
- Габорио Э.** 119
Гаевский В.М. 241, 242, 247
Галкина А.М. 81
Гапоненков А.А. 6, 14, 15, 18, 22, 24, 33, 35, 147, 169, 288
Гарнетт К. 192
Геденонов С.А. 104
Гельцер Е.В. 282
Гердаль С. 76
Германова М.Н. 238, 239
Гёте И.В. 171
Гинзбург Л.Я. 133, 134, 167
Гитович Н.И. 145, 167
Глинка А.С. 139, 167, 211, 218
Глинка М.И. 77
Гоголь Н.В. 71, 153, 154, 221
Годунов Б.Ф. 106
Голованов Н.С. 282, 285
Головачёва А.Г. 4, 9, 138, 167, 170, 179, 181–183, 192, 194, 201, 210, 258, 259, 263, 271, 288
Гольдинер В. 40
Гончаров И.А. 71, 104, 171, 182, 221
Горбунов-Посадов И.И. 53

Горький М. 9, 46, 197–210, 215, 252
Гославский Е. П. 62
Гофман Э. Т. А. 119
Гречнев И. Я. 201
Грибоедов А. С. 88
Григорович Д. В. 123, 137
Гродская Н. С. 182
Громов М. П. 70, 81
Гроссман Л. П. 172
Гусев В. Е. 75, 81
Гюго В. 288

Державин Г. Р. 76
Дерман А. Б. 56, 68
Джеймс У. 25
Диоген 61
Диоп А. 246
Дмитриев В. В. 282, 285
Дмитриева (Пастухова) М. В. 282, 285
Добронравов Б. Г. 281
Добрынина М. К. 55, 68
Дойл А. К. 117
Долженков П. Н. 170, 178, 182
Долотова Л. М. 144
Дорн Я.-Г. 134
Дорохин Н. И. 284
Достоевский Ф. М. 5, 28, 35, 119, 120,
149, 153, 171, 182, 215, 217–221, 254,
259
Дружинин А. В. 118, 120
Дю Гар М. Р. 35
Дюма-отец А. 188, 194

Евдокимова С. Б. 215, 219
Евлахов А. М. 6, 13–16, 18, 19, 21–26,
28, 29, 30, 32, 33, 35
Егоров Б. Ф. 14, 24, 35
Екатерина Великая 77
Елисеев Н. 108, 111
Ермак Тимофеевич 105
Есин А. Б. 250, 259
Ефрон И. А. 106, 112, 141, 168

Жук А. А. 13, 14, 23, 47, 49
Жуковский Е. Д. 211, 218

Завьялова Л. 239, 247
Загребельная Н. К. 10, 220, 288
Заика С. В. 201
Зауэр Э. 141, 168
Захер-Мазох Л. 72
Звиняцковский В. Я. 8, 113, 221, 235,
288
Земская Е. А. 221, 235
Зингерман Б. И. 71, 81, 87, 90, 95
Золя Э. 144, 158
Зюзин А. В. 52, 147, 169

Ибсен Г. 160, 168, 171
Иван IV (Грозный) 106
Иванов Г. В. 97, 101
Иванов И. И. 151, 158, 164, 167
Иванова Н. Ф. 7, 70, 74, 81, 288
Измайлов А. А. 116, 120
Измайлов А. Е. 78, 81
Ищук-Фадеева Н. И. 142, 167

Каверин В. А. 84
Кадмина Е. П. 103, 104, 106
Казанский И. П. 135
Карасик В. И. 96, 101
Карпов Е. П. 125, 126, 138
Карпова Т. Н. 251, 256, 259
Каспина Е. П. 284
Кастлер Л. А. 10, 236, 245, 247, 288
Катаев В. Б. 19, 20, 23, 92, 95, 170,
202, 210, 250, 260
Катермина В. В. 109, 111
Катков М. Н. 178
Качалов В. И. 275
Качаловы 284
Кедров М. Н. 280
Кибальник С. А. 117, 119, 120
Кибиров Т. Ю. 261
Киреева Е. В. 9, 170, 179, 182, 288
Книппер А. К. 272
Книппер А. Л. 284
Книппер Л. К. 284
Книппер-Чехова О. Л. 11, 41, 47, 48,
145, 271–287
Коваленко Г. В. 168
Ковалёв Г. Ф. 110, 111

- Коварский Н.А. 189, 194
Козловский И.С. 283
Козловский О.А. 76, 77, 81
Кокошкин Ф.Ф. 107
Коллинз У. 117, 118, 120
Коломнин А.П. 125
Кольцов М.Е. 4
Коляда Н.В. 250, 261
Комиссаржевская В.Ф. 47
Кони А.Ф. 172, 187–189, 194
Копо Ж. 237–239
Коренева Л.М. 280
Коровин К.А. 145, 167
Коровушкин В.П. 110, 112
Королькова Г.Л. 98, 101, 261, 268
Кортезе В. 242
Корш Ф.А. 127
Крейча О. 139, 168
Кржижановский С.Д. 134, 136, 168
Кригер В.В. 282
Криничка Е.И. 55, 68
Крылов В.А. 125–127
Крэг Г. 239
Кубасов А.В. 9, 109, 111, 133, 136, 137, 168, 289
Кувалдин Ю.А. 261
Кугель А.Р. 39, 139, 159, 168
Кузнецов В.А. 285
Кузнецова А.Х. 285
Кузнецова Е.В. 110, 111
Кукольник Н.В. 77, 136
Кукрыниксы, псевд. 284
Куликова Е.И. 37, 49
Куприн А.И. 110, 111, 136, 144, 168
Курбский А.М. 105, 106
Кутузов М.И. 27
Кучкина О.А. 250
Кушнер А.С. 261
Кушнерёв И.Н. 213, 219
Кьеркегор С. 110, 111
- Лаводан Ж. 10, 236, 243, 244, 246
Лавров В.М. 134
Лазаревский Б.А. 145, 167
Лазорев М. 75, 81
Лакшин В.Я. 193, 194, 221, 235
- Ламанова Н.П. 281
Лангхофф М. 242
Лейкин Н.А. 136, 140, 163, 168
Лейтнекер Е.Э. 68
Лемешев С.Я. 283
Ленин В.И. 56
Ленский А.П. 53
Леонидов Л.М. 284
Лермонтов М.Ю. 8, 28, 31, 35, 84–86, 221, 259
Лещенко-Сухомлина Т.И. 118, 120
Линков В.Я. 139, 168
Литаврина М.Г. 239, 247
Литвинов И.М. 124–126, 128, 130–132
Ломброзо Ч. 133, 162, 165
Лосский Н.О. 28, 29
Лотман Л.М. 104, 111, 112
Лукашевский А.А. 147, 168
Луначарский А.В. 32, 51, 62, 63, 68
Львов-Рогачевский В.Л. 213, 219
Лямина А. 281
Ляндрес С.А. 221, 235
- Майлс П. 237, 247
Макаров Н.А. 153
Макаров (?), цензор 135
Макарова В.В. 261, 269
Макарова О.Е. 103, 108, 111, 166, 167, 169
Маковский К.Е. 106
Малларме С. 150
Мамин-Сибиряк Д.Н. 159
Маркевич Б.М. 178
Марков П.А. 272, 273
Маркович А. 243
Маргынова Л.А. 8, 122, 289
Масанов И.Ф. 56, 68
Матвеев А.С. 105
Медведев А.П. 14, 22, 23, 63
Мелентьева В. 104
Меликова М.Г. 284
Меньшиков М.О. 130
Мережковский Д.С. 150, 162, 171, 182
Мисникевич Т.В. 150, 169
Михайловский Н.К. 34, 138, 150, 151, 168

- Михалков С. В. 283
Михина Е. В. 261, 265, 269
Мищенко Т. А. 261, 269
Могильный О. Т. 110, 111
Модсли Г. 164
Моклер Ж. 242
Мольер 240
Монтегаша П. 162
Мопассан Г. де 142, 167
Морван Ф. 243
Москвин И. М. 284
Московкина И. И. 212, 219
Муратова К. Д. 212, 215, 219
Мусатов Н. А. 278
- Науман М. 265**
Нежданова А. В. 282, 285
Некрасов Н. А. 88, 221
Немирович-Данченко Вл. И. 38, 43,
47, 48, 186, 191, 195, 212, 217, 219,
280, 284
Нерон 137
Никитин Н. 40
Никитина Е. П. 23, 37, 49
Николаев Н. 40
Николози Р. 158, 159, 168
Никон, патриарх 105
Ницше Ф. 31
Новикова Н. В. 7, 47, 49, 50, 147, 289
Нордау М. 9, 133, 140–145, 149–162,
165, 166, 168, 169
- Оболенский Л. Е. 151, 168, 171**
Оверина К. С. 117, 120
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 158, 168
Одесская М. М. 159, 160, 168, 259, 260
Оленина В. А. 107
Оленины 107
Орлов В. А. 280, 281
Орлов И. И. 79
Орнатская Т. И. 104, 111, 112
Осипова Т. А. 8, 96, 289
Островский А. Н. 5, 14, 23, 24, 33, 35,
104–107, 111, 112
Очкин А. Д.
- Павленков Ф. Ф. 141, 152, 168, 169**
Паперный З. С. 70, 81, 182, 189, 193,
195
Парин А. 244
Парри Н. 242
Пастухова М. В. — см.
Дмитриева М. В.
Паустовский К. Г. 221, 223, 225, 227,
232, 235
Перегонец 7, 56, 57, 63, 64
Перегонец А. Ф. 56
Петрушевская Л. С. 98, 101, 250, 261,
268
Петухова Е. Н. 10, 249, 289
Пешков М. А. 200
Пешкова Е. П. 285
Пикколи М. 242
Пильд Л. Л. 150, 169
Пилявская С. С. 280, 283, 284
Пиранделло Л. 238
Писемский А. Ф. 104
Питоев Ж. 237, 238, 240
Питоев (Питоефф) С. 237, 238
Питоева Л. 237, 238
Платов М. И. 71
Покусаев Е. И. 13, 14, 23, 47, 49
Полоцкая Э. А. 55, 68, 186, 195
Полянский Вал. 51, 68
Потапенко И. Н. 122–125, 127–132
Потёмкин Г. А. 53, 76
Почекутова Ю. А. 90, 95
Правдин С. П. 33
Прозоров В. В. 5, 6, 13, 55, 68, 289
Проскурникова Т. Б. 240, 241, 247
Прусик Б. 103
Пушкин А. С. 8, 31, 71, 106, 107,
1153, 178, 182, 221, 113–115
Пьецух В. А. 261
- Разумовская Л. Н. 10, 249–261**
Распутин В. Г. 252
Рахманинов С. В. 8, 82, 85, 86
Рейфилд Д. 103, 108, 111, 166, 167,
169
Рембо А. 150
Ренан Э. 55

- Рено М. 240
Репина-Верстовская Н.В. 106, 112
Репнин М.П. 105, 106, 112
Родригес Т. 10, 236, 245, 246
Роскина Н.А. 103, 111, 167
Рош Д. 237
Рудаков В.Е. 106, 112
Руднева О.В. 265, 269
Руссо Ж.Ж. 34
Ряполова В.А. 237, 247
Ряполовский, кн. 105
- Саблин В.М. 141
Савина М.Г. 103
Садур Н.Н. 250
Салтыков-Щедрин М.Е. 159, 221
Сахарова Е.М. 71, 81
Секачёва Е.В. 110, 111
Семанова М.Л. 201
Сементковский Р.И. 141, 152, 153, 155, 168, 169
Сендерович С. 159, 169
Сергеевич С. 213
Сергеенко П.А. 201, 210
Сергиевский И.В. 201
Серов В.В. 99, 101
Сильвестр (в иноч. Спиридон) 106
Симонс Д. 116
Сицкий, кн. 105
Скальковский К.А. 150, 151, 169
Скафтымов А.П. 4–7, 11–63, 68, 83, 86, 90, 95, 99, 101, 147, 148, 166, 169, 179, 182, 215, 219, 240, 247, 278, 289
Скафтымова Л.А. 7, 82, 86, 289
Скуридина С.А. 108, 112
Слаповский А.И. 261
Смелянский А.М. 220, 229, 235
Смола К.О. 117, 120
Собенников А.С.
Соловцов Н.Н. 221
Сорокин В.Г. 249, 260, 261
Спачиль О.В. 8, 102, 110, 112, 282
Спивак Р.С. 90, 95
Ставрогина Н. 159, 168
- Станиславский К.С. 38, 41, 47, 48, 147, 148, 191, 195, 217, 219, 237–239, 245, 247, 280, 284
Станицын В.Я. 282
Стасюлевич М.М. 139, 167
Степанова А.И. 280–282
Степанова Г. 104, 112
Стивенсон Р.Л. 119
Стрелер Дж. 10, 236, 241–244
Стрельцова Е.И. 159, 169
Стриндберг А. 160, 200
Строева М.Н. 217, 219
Суворин А.С. 8, 9, 53, 77, 102–109, 111, 112, 125–129, 133, 135, 139, 141, 142, 145, 150, 152–155, 160–167, 169, 173, 228
Суворин В.А. 103
Суворина А.И. 135
Сухих И.Н. 5, 11, 70, 72, 80, 81
Сухоруков В.А. 216, 219
- Тагер Е.Б. 201
Тамарти Г.И. 110, 111, 179, 182
Тарасова И.А. 8, 96, 97, 101
Тараховский А.Б. 144
Тарханов М.М. 284
Терехова Г.Х. 100, 101
Токарева В.С. 261
Толстая Т.Н. 10, 261–269
Толстой А.К. 106
Толстой Л.Н. 7, 19, 27, 31, 32, 34, 37, 50, 53–55, 58–60, 62–67, 71, 104, 107, 143, 152, 153, 158, 163, 165, 166, 169, 171, 182, 201, 210, 221, 263
Топорков В.О. 280, 281
Триоле Э. 239
Трубников Н.Н. 93, 95
Тургенев И.С. 5, 9, 71, 88, 89, 91, 104, 136, 141, 153, 154, 168, 170–179, 181, 182, 185, 187, 195, 215, 221, 251, 255, 256
Тютелова Л.Г. 259, 260
- Удальцова З.П. 272, 286
Уилсон Ж. 242
Уланова Г.С. 282

Улицкая Л. Е. 261
Уманская М. М. 14, 23, 82
Уманский А. М. 106, 112
Урусов Л. П. 51, 53, 68

Фадеев А. А. 281
Фадеев, поэт 75, 81
Фейхтвагнер Л. 34
Фенелон Ф. 244
Фернандес Д. 240
Ферреро Г. 165
Фидлер Ф. Ф. 123, 124, 132
Фондаминский И. 238
Франк С. Л. 30, 33, 35
Франсон А. 10, 236, 244
Френкель М. И. 174
Фридман Дж. 249, 260
Фукс Б. К. 141

Хайдеггер М. 8, 88, 92, 94, 95
Халюткина С. В. 280, 281
Хан М. А. 136, 168
Харитонов О. А. 118, 120
Химич В. В. 256, 260

Цеханович А. А. 106, 111

Чепуров А. А. 192, 195
Чернышевский Н. Г. 14, 171
Чертков В. Г. 7, 50–54, 60–62, 68
Чехов Ал. П. 128, 130, 135, 137, 154,
159, 169, 184
Чехов Е. М. 71
Чехов М. М. 73
Чехов М. П. 127
Чехов Н. А. 154
Чехов Н. П. 53
Чехов П. Е. 72
Чехова М. П. 11, 53, 68, 145, 271–278,
280, 284–286
Чирва Ю. Н. 213, 219
Чириков Е. Н. 200, 210
Чирсков Б. Ф. 280
Чиршева Г. Н. 110, 112
Чудаков А. П. 15, 23, 135, 169, 182
Чудакова М. О. 221, 235

Чуковский К. И. 47
Чуприна И. В. 55, 62, 68

Шаврова Е. М. 137, 162
Шалогин Г. А. 265, 269
Шарко Ж. М. 162
Шагалов С. Е. 170, 173–175, 178, 182
Шах-Азизова Т. К. 241, 247
Шекспир У. 77, 89, 95, 98, 240
Шестов Л. 94, 95
Шиллер Ф. 173
Шишкин М. 76
Шкляревский А. А. 117, 119, 120
Шляпкин И. А. 52
Шопенгауэр А. 35, 55
Шоу Б. 238
Шуберт Франтишек 103
Шуйский В. И. 105, 106
Шульман Н. А. 8, 116, 289

Щаренская Н. М. 110, 112
Щеглов И. (Леонтьев И. Л.) 161, 167
Щепкина А. П. 138, 169
Щепкина-Куперник Т. Л. 138, 162, 169
Щербакова А. А. 261, 269

Эпиктет 7, 50–53, 55, 56, 60, 61, 68
Эрб Э. 162
Эрвьё-Леже К. 246

Юнг К. Г. 26, 119
Юппер И. 246
Юргенсон И. И. 77
Юрьин Н. Н. 104, 112

Яблочкина А. А. 285, 273
Янова Е. Ф. 285
Ясинский И. И. 150, 159, 169, 201
Ясперс К. 94, 95

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

Ариадна 136, 156, 174, 178
Архиерей 63

Бабы 54, 262
Бабы царство 158
Безнадёжный 136
Безотцовщина 7, 8, 70, 71, 88, 89, 98,
137, 144, 187

В овраге 42, 63, 204, 205, 210

В усадьбе 42

Ванька 110

Верочка 20, 138

Вишнёвый сад 4, 6, 9–11, 13, 18, 19, 21,
36, 37, 39–45, 47–49, 97–101, 207, 208,
222, 224, 226, 228, 231, 234, 236–247,
251, 256, 260, 271–273, 276, 278–281,
284, 287

Волк 183–185

Дама с собачкой 17, 18, 30, 63, 207,
262, 264, 265, 284

Дом с мезонином 54, 157

Драма на охоте 8, 116–120, 184, 185

Душечка 62, 262, 263

Дуэль 137, 159

Дядя Ваня 9, 79, 92, 98–100, 147, 148,
149, 157, 168, 201, 203, 205, 207, 213,
218, 224, 227, 230, 238, 243, 251, 252,
257

Жена 42, 54

Забыл!! 145

Записные книжки 7, 134, 135, 183,
193–195, 206

Иванов 7, 8, 20, 36, 49, 79, 82–85, 87,
89–99, 108, 154, 155, 161

Именины 54

Ионыч 262, 263, 268

Календарь «Будильника» на 1882 год
161

Каштанка 262, 263

Княгиня 42

Крыжовник 262–264

Кулачье гнездо 42

Лебединая песня (Калхас) 98, 99

Леший 8, 77, 92–94, 98, 99, 147, 168

Моя жизнь 6, 16, 50, 51, 54–60, 63–68,
132

Мужики 175

На большой дороге 98

На пути 86

О вреде табака 44, 97, 100

Осколки московской жизни 145

Палата № 6 6, 16, 50–52, 54, 55, 60,
62, 68

Переполох 136

По делам службы 62

Припадок 54

Скучная история 92, 136, 138, 158,
168

Случай из практики 163

Событие 138

Соседи 186, 188, 189

Степь 109, 111, 137, 168, 174, 263, 268

Страх 110, 111, 138

Студент 8, 113, 114

Татьяна Репина 8, 98, 102–112, 160,
161, 165, 166, 169

Три года 137

Три сестры 9, 10, 21, 47, 97, 98, 100,
145, 146, 177, 202, 203, 206, 210, 211,
213–219, 222–224, 230, 232, 238, 251,
252, 257, 261, 262, 265, 266

Чайка 5, 8, 9, 21, 37, 97, 121–136, 140,
142, 144–149, 156, 163, 165–167, 169–
174, 176–195, 224, 227, 238, 251, 252,
258, 259, 287

Чёрный монах 154, 156, 164

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

- А. Г. Головачёва
А. П. Скафтымов и мир чеховской драматургии 4

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

- В. В. Прозоров
«Какой милый и какой страшный писатель»:
А. П. Скафтымов о Чехове 13

- А. А. Гапоненков
«Вот я опять зафилософствовался»
(А. П. Скафтымов в письмах к А. М. Евлахову) 24

- А. И. Ванюков
Скафтымовская диалогия о «Вишнёвом саде» А. П. Чехова:
статья и комментарий 1946–1948 годов 36

- А. П. Скафтымов
Рукописные материалы к статье
«О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”»
Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой 50

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ А. П. ЧЕХОВА

- Н. Ф. Иванова
Начало всех начал: музыка в пьесе А. П. Чехова «Безотцовщина» 70

- Л. А. Скафтымова
Обращаясь к «Иванову» 82

- А. С. Собенников
Время как «присутствие» в ранней драматургии А. П. Чехова 87

- Т. А. Осипова
Репрезентация концепта «небо» в драматургии А. П. Чехова 96

- О. В. Спачиль
Ономастикон пьесы А. П. Чехова «Татьяна Репина» 102

- В. Я. Звиняцковский
Пушкинская стража 113

- Н. А. Шульман
Образы сыщиков в романе А. П. Чехова «Драма на охоте» 116

К 125-ЛЕТИЮ «ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА

- Л. А. Мартынова
«Чайка» в сетях цензуры — миф или реальность? 122

А. В. Кубасов Доктор Дорн, Макс Нордау и Алексей Суворин на фоне «нервного века»	133
Е. В. Киреева “Senilia” И. С. Тургенева — «Чайка» А. П. Чехова: опыт сопоставления	170
А. Г. Головачёва Загадки «Чайки» (Ещё раз о Чехове и Чехонте, бледной луне и таланте Треплева)	183
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА В КУЛЬТУРЕ XX–XXI ВВ.	
Л. Е. Бушканец А. П. Чехов и М. Горький в размышлениях друг о друге: диалог через пьесы	197
О. В. Бигильдинская Под обаянием Чехова («Три сестры» в творчестве Л. Андреева)	211
Н. К. Загребельная Реминисценции чеховской драматургии в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» Михаила Булгакова	220
Л. А. Кастлер «Вишнёвый сад» на французской сцене: вехи, тенденции, переключки	236
Е. Н. Петухова Под знаком Чехова: пьеса Л. Н. Разумовской «Сад без земли»	249
Д. А. Бестолков Художественный мир Чехова в интерпретации Т. Н. Толстой	261
ПУБЛИКАЦИИ	
О. Л. Книппер-Чехова, «Вишнёвый сад», 50-летие МХАТ: из писем С. И. Баклановой к М. П. Чеховой в 1948 году <i>Публикация, вступительная статья, примечания А. Г. Головачёвой</i>	271
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	287
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	288
УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН	290
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА	297

Научно-популярное издание



**ДРАМАТУРГИЯ А. П. ЧЕХОВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

Руководство музея:

генеральный директор Театрального музея им. А. А. Бахрушина *К. Д. Трубинова*,
заместитель директора — главный хранитель фондов *В. Л. Журавлёва*,
заместитель директора по научной работе *З. В. Макаренко*,
заместитель директора *С. И. Фирсов*

Над изданием работали:

составитель и научный редактор *А. Г. Головачёва*,
заведующая отделом редакционной деятельности
Театрального музея им. А. А. Бахрушина *М. А. Назаретян*,
литературные редакторы *И. Л. Алтаева*, *А. В. Мартынова*,
корректор *М. А. Потылицко*,
макет, вёрстка, обработка изображений, дизайн обложки *Д. В. Кошкарёв*,
заместитель заведующего сектором издательской деятельности *Е. С. Бочарова*

Подписано в печать 20.12.2022

Тираж 300 экз.

Заказ № 226594

Отпечатано в типографии ООО «Фирма Юлис»

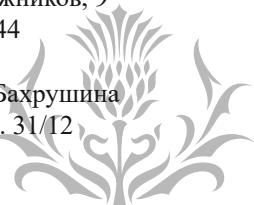
392010, г. Тамбов, ул. Монтажников, 9

Тел.: +7 (4752) 756 444

Театральный музей им. А. А. Бахрушина

Москва, ул. Бахрушина, д. 31/12

www.gctm.ru



ISBN 978-5-6047077-5-3



9 785604 707753 >