



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



БАХРУШИНСКИЙ  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ  
МУЗЕЙ - 1894

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

---

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

---



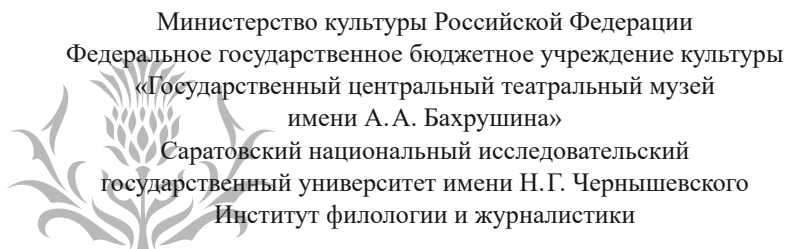
**А. П. ЧЕХОВ И ТРАДИЦИИ  
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Сборник статей по материалам  
международной научно-практической конференции  
Десятые Скафтымовские чтения  
К 400-летию Мольера  
(Саратов, 11–12 октября 2022 года)



Москва  
2023

УДК 82.09  
ББК 83  
Ч56



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:

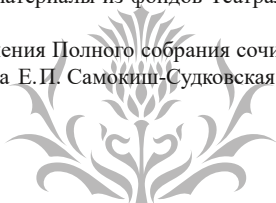
Ю.Н. Борисов, А.Г. Головачёва (составитель, отв. и науч. редактор),  
В.В. Прозоров

Ч56 **А.П. Чехов и традиции мировой культуры: Сб. ст. по мат-лам междунар. научно-практич. конф. Десятые Скафтымовские чтения. К 400-летию Мольера (Саратов, 11–12 октября 2022 года).** — М.: Театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2023. — 348 с., ил.

В основе десятого выпуска Скафтымовских чтений лежат статьи и материалы международной научно-практической конференции «А.П. Чехов и традиции мировой культуры», проведенной в октябре 2022 г. Сборник включает пять разделов по следующим тематическим направлениям: творческое наследие А.П. Скафтымова; к 400-летию Мольера; художественный мир Чехова; Чехов на мировой сцене XX–XXI вв.; Чехов в контексте идей и форм XX–XXI вв. В центре внимания авторов статей — литературные связи драматургии и прозы Чехова, поэтика Чехова и современные интерпретации его произведений. Издание предназначено филологам, театроведам, культурологам и всем интересующимся творчеством А.П. Чехова и историей мирового театра.

В сборнике использованы иллюстративные материалы из фондов Театрального музея имени А.А. Бахрушина.

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



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

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

© Авторы статей, 2023

ISBN 978-5-6049849-4-9



**ПРЕДИСЛОВИЕ**



**ОТ МОЛЬЕРА ДО МУРАКАМИ:  
НЕСТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ**

Предлагаемый вниманию читателей сборник «А.П. Чехов и традиции мировой культуры» основан на материалах международной научно-практической конференции Десятые Скафтымовские чтения, проведенной в октябре 2022 г. в Саратове. По традиции организаторами конференции выступили отдел по изучению и популяризации творческого наследия А.П. Чехова и русской классической драматургии Театрального музея имени А.А. Бахрушина и Институт филологии и журналистики Саратовского государственного научно-исследовательского университета имени Н.Г. Чернышевского.

Десять лет спустя после первых чтений хочется вспомнить самое начало — 2013 год. Тогда состоялось знакомство научного руководителя Института филологии и журналистики СГУ Валерия Владимировича Прозорова и московского режиссера и театрального критика Виктора Владимировича Гульченко, принявшего заведование Чеховским отделом, только что созданным в Бахрушинском музее. В октябре 2013 г. были проведены Первые международные Скафтымовские чтения, а на следующий год в «Бахрушинской серии» издан первый сборник по материалам докладов. Тогда трудно было сказать, насколько этот совместный проект окажется долгосрочным и в какой мере будет результативным. Но вот выходит в свет уже 10-й тематический сборник той же серии, получившей признание специалистов — чеховедов и филологов более широкого профиля, театроведов, историков отечественной и мировой культуры. По-видимому, давние опасения, что у этих конференций будет короткое дыхание, что тематика их окажется быстро исчерпанной, а энтузиазм организаторов вскоре выдохнется, оказались напрасными. К.С. Станиславский говорил, что театры развиваются циклами, составляющими 20 лет. Вероятно, такой же счет можно применить и к тематическим конференциям. Если так, то Скафтымовские чтения сейчас только на середине пути.

За прошедшие десять лет формат конференций неизбежно менялся — по обстоятельствам объективного и субъективного характера. В первый раз нашлась возможность привезти из Москвы в Саратов театр под руководством В.В. Гульченко — Международную Чеховскую лабораторию, показать живой спектакль («Тип русского неудачника» по рассказу Чехова «На пути») на сцене Саратовского

университета. Затем конференции сопровождались демонстрацией фильмов мастеров мирового кино и режиссерскими мастер-классами. В последние три года вынужденно пришлось совмещать очное и удаленное научное общение. Но конференция сохранила костяк постоянных участников и привлекает новые исследовательские имена.

Год проведения Десятых Скафтымовских чтений совпал с большой культурной датой — 400-летием со дня рождения Мольера. Это определило решение организаторов конференции посвятить ее юбилею выдающегося французского комедиографа. Посвящение 400-летию Мольера не означало прямого соотнесения его имени с именами Чехова и Скафтымова, как, например, на состоявшихся ранее монографических конференциях «Чехов и Достоевский» (2016), «Чехов и Островский» (2017), «Чехов и Тургенев» (2018). Тем не менее, как оказалось, обращение и к мольеровскому наследию принесло свои плоды и позволило собрать в новом издании раздел «Чехов и Мольер».

В этом видится знак времени. Недавно в Петербурге был издан 4-й том антологии «Чехов: pro et contra». В него вошли статьи последнего десятилетия, начиная с 2010-го — юбилейного года Чехова. Самым обширным и разнообразным в этом томе оказался раздел, посвященный связям Чехова с предшественниками, современниками и потомками. Нижней точкой на хронологической шкале представленных здесь статей оказалась античность, верхней — постдраматический театр. Отметив такой диапазон как отличительную черту современного чеховедения, составитель антологии и автор предисловия И. Н. Сухих сделал вывод: «*Поле валентностей* чеховского творчества всё расширяется и уже вполне сопоставимо с пушкинским. Пожалуй, уже нет в мировой литературе автора, который по какому-то критерию не мог быть сопоставлен с Чеховым»<sup>1</sup>.

Под этими словами можно подписаться обеими руками. Казалось бы: где там Мольер и где тут Чехов? В «Чеховской энциклопедии», выпущенной издательством «Просвещение» в 2011 году, нет ни одного упоминания о Мольере. Но время меняет картину, казавшуюся прежде бесспорной. И хотя, по градации И. Н. Сухих, «валентность» Чехова и Мольера относительно слабая, но, как замечено тем же автором: «Вопрос о сильных и слабых валентностях тем не менее актуален и может стать / станет предметом чеховедения»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Сухих И. Н. Чехов нового века (2000–2020): отчет о пути. Несколько положений // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 4. Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология / Сост., вступ. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Изд. дом «РХГА», 2022. С. 9.

<sup>2</sup> Там же.



**ВОСКРЕСЕНЬЕ, 3-го НОЯБРЯ.**

УТРОМЪ по уменьшеннымъ цѣнамъ:

# ВИШНЕВЫЙ САДЪ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, А. П. Чехова.

НАЧАЛО ВЪ 12½ ЧАСОВЪ.

ВЕЧЕРОМЪ:  
**ПЕРЕМѢНА**—вмѣсто драмы Кюта Гамедна:  
„У ЦАРСКИХЪ ВРАТЪ“

Комедія Мольера.

# БРАКЪ ПО НЕВОЛѢ,

въ переводѣ Н. А. Устрялова.

# МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ

въ переводѣ П. Н. Вейберга.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ.

Желанію получить деньги обратно благоволятъ обратиться въ классъ  
ДО НАЧАЛА СПЕКТАКЛЯ.

Но время известія вхождъ въ залъ не допускается.

Понедѣльникъ, 4го, 14 спектакль 9го абонемента „НИКОЛАЙ СТАВРОГИНЪ“.  
(Всѣ билеты проданы).

Вторникъ, 5го, 24 спектакль 1го абонемента: „МАХЛЪБЕННИКЪ“, „ГДѢ ТОНКО,  
ТАМЪ И РВЕТСЯ“, „ПРОВИНЦІАЛКА“, (Всѣ билеты проданы).

Среда, 6го, всѣ абонемента: „НИКОЛАЙ СТАВРОГИНЪ“.

Четвергъ, 7го, 24 спектакль 2го абонемента: „МАХЛЪБЕННИКЪ“, „ГДѢ ТОНКО,  
ТАМЪ И РВЕТСЯ“, „ПРОВИНЦІАЛКА“, (Всѣ билеты проданы).

Касса открыта съ 10 час. утра до 9 час. вечера.

Во время СПЕКТАКЛЯ запрещается входить въ залъ и выходить изъ него. Въ случаѣ необходимости обратити къ управленію театра и зрителямъ. СЯ ПИТЬЕ ЗАПРЕЩЕНО. ВОЗРАЖЕНІЯ ПРИНІМАЮТСЯ ТОЛЬКО ПОСРЕДСТВОМЪ ПИСЬМА. ПИСЬМА ПРИНИМАЮТСЯ ТОЛЬКО ПОСРЕДСТВОМЪ ТЕАТРАЛЬНАГО УПРАВЛЕНІЯ. ТЕАТРАЛЬНАГО УПРАВЛЕНІЯ. ТЕАТРАЛЬНАГО УПРАВЛЕНІЯ. ТЕАТРАЛЬНАГО УПРАВЛЕНІЯ.

Тел. 2000. 10-й переулокъ 1909 г. № 10. Москва. Часы: 10-11 час. вечера.

Владимиръ КОШЕВНИКОВЪ. Александръ Вертинскій. Александръ Девятко. Николай Тихоновъ. П. П. Мещеряковъ. М. М. Мещеряковъ. М. М. Мещеряковъ. М. М. Мещеряковъ.

Афиша. «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Брак поневоле»,  
«Мнимый больной» Мольера  
МХТ. 3 ноября 1913



**ЧЕТВЕРГЪ, 14-го НОЯБРЯ.**

Комедия Мольера:

26

УТРОМЪ по уменьшеннымъ дѣйствіямъ:

**БРАКЪ ПО НЕВОЛѢ,**

въ переводѣ М. А. Устрялова.

**МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ,**

въ переводѣ Н. Н. Рейнбергъ.

**НАЧАЛО ВЪ 12 ЧАСОВЪ.**

ВЕЧЕРОМЪ:

**Вишневый садъ,**

въ 4-хъ дѣйствіяхъ, А. П. Чехова.

**НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ.**

138

Во время дѣйствія входъ въ залъ не допускается.

Пятница, 15-го, 24 спектакля 3-го абонементу: „НАЦѢВНИКЪ“, „ГДѢ ТОЧКА“.

Суббота, 16-го: „НИКОЛАЙ СТАВРОГИНЪ“, (18-я) (была въ програмѣ).

Воскресенье, 17-го, УТРОМЪ (по уменьш. дѣйствіямъ): „У ЦАРСКИХЪ ВРАТЬ“.

ВЕЧЕРОМЪ: „БРАКЪ ПО НЕВОЛѢ“, „МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ“.

Понедѣльникъ, 18-го, 24 спектакля 4-го абонементу: „НАЦѢВНИКЪ“, „ГДѢ ТОЧКА“.

Вторникъ, 19-го, 24 спектакля 1-го абонементу: „ПРОНИЦАЛКА“, (18-я) (была въ програмѣ).

Среда, 20-го, 24 спектакля 2-го абонементу: „НАЦѢВНИКЪ“, „ГДѢ ТОЧКА“.

Четвертъ, 21-го, 24 спектакля 3-го абонементу: „ПРОНИЦАЛКА“, (18-я) (была въ програмѣ).

**Касса открыта съ 10 час. утра до 9 час. вечера.**

Во время спектаклей въ театръ не допускаются лица въ состоянии опьяненія и лица въ состоянии безумія, а также лица, которые могутъ помѣшать другимъ зрителямъ наслаждаться спектаклемъ. За нарушение этого правила администрація театра оставляетъ за собою право отказать въ допускѣ въ театръ и въ случаѣ необходимости вызвать на помощь полицію.

Служба приема билетовъ въ театръ открыта съ 10 часовъ утра до 9 часовъ вечера.

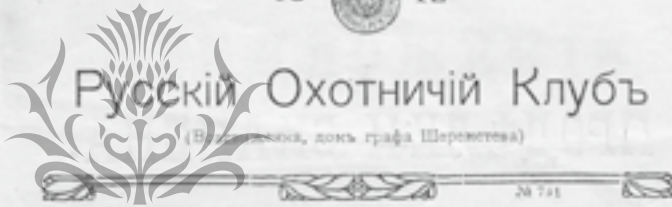
Театръ открытъ съ 10 часовъ утра до 9 часовъ вечера.

Входъ въ театръ свободенъ для всѣхъ зрителей.

Входъ въ театръ свободенъ для всѣхъ зрителей.

Афиша. «Брак поневоле», «Мнимый больной» Мольера,  
«Вишневый сад» А.П. Чехова  
МХТ. 14 ноября 1913

19  12



Въ Среду, 28-го Ноабра,

Комитетъ О-ва благоустройства мѣстности □ □ □ □  
□ □ □ □ □ □ □ □ ПУШКИНО—ЛѢСНОЙ ГОРОДОКЪ

УСТРІВАЕТЪ

**ПРАЗДНОВАНІЕ ЮЛІЯ ОБЩЕСТВА.**



Начало спектакля въ 8 ч. веч.



Программа. «Проделки Скапена» Мольера, «Предложение» А.П. Чехова  
Русский Охотничий Клуб. 1912





ОСНОВАТЕЛЕН ТЕАТРА  
К.С. СТАНПАСЛАСКИЯ П. В. П. НЕЛПРОВЛЧ-ДАНЧЕНКО

СЕЗОН  
1994-1995

ПРЕМЬЕРА

Ж.-Б. Молюер

Урок Мужьям  
Урок Женам



Програма. «Урок Мужьям», «Урок Женам» Молюера  
МХТ им. А.П. Чехова. Сезон 1994/1995

«Бывают странные сближения», — написал Пушкин в заметке об истории происхождения «Графа Нулина». Сближения имен Мольера и Чехова, как подтверждается настоящим выпуском, можно отнести к нестранным сближениям. Но прежде всех исследований это сделала очевидным театральная жизнь. Более столетия имена обоих драматургов соседствуют в репертуаре и на одном пространстве общих афиш, как в профессиональном, так и в любительском театре. Среди экспонатов Театрального музея имени А. А. Бахрушина, собранных его основателем, один из показательных — программа вечера в Русском Охотничьем Клубе 28 ноября 1912 г. Комитет Общества благоустройства местности Пушкино — Лесной городок устраивал празднование десятилетия Общества, в честь чего организовал программу в трех отделениях. Для участия были приглашены актеры Московского кружка любителей сценического искусства и оркестр военной музыки Таврического полка. В первом отделении любители показали комедию в трех действиях Мольера «Проделки Скапена» в переводе князя Мещерского, во втором — шутку в одном действии Чехова «Предложение», по окончании спектакля были объявлены танцы до трех часов ночи. Так непринужденно Мольер и Чехов сочетались в культурном быту чеховских современников.

В Московском Художественном театре после введения в репертуар в марте 1913 г. комедий «Мнимый больной» и «Брак поневоле» мольеровский спектакль, как правило, ставили в программу одновременно с «Вишневым садом» Чехова. Если утром играли Мольера, то вечером — Чехова. Если утром давали «Вишневый сад», то вечером шел мольеровский спектакль. Примечателен тот факт, что в обеих постановках были заняты актеры из чеховской семьи: племянник писателя, сын его брата Александра Михаил Чехов в «Мнимом больном» играл третьего доктора, в «Вишневом саде» — Епиходова, О. Л. Книппер-Чехова играла в «Мнимом больном» жену «больного» — Белину, в «Вишневом саде» — Раневскую.

В первых же критических отзывах, появившихся после постановки в Художественном театре двух веселых комедий Мольера, «дух и стремления» мольеровского театра ассоциативно связались с линией «правды чувств и переживания»<sup>3</sup>, утвердившейся на чеховских спектаклях в режиссуре Станиславского. Критик И. Н. Игнатов писал: «...после “Мнимого больного” странным даже кажется, почему Художественный театр так поздно подошел к Мольеру: по духу и стремлениям это — наиболее близкий художественникам автор, — может быть, не менее, а более близкий, чем даже Чехов». Опираясь

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 277.

на суждения французского историка литературы Фердинанда Брюнетьера, наш критик рассуждал: «В чем основа “философии Мольера”, как ее определяют французы? “Комедии Мольера всем своим существом, всеми своими недостатками так же, как достоинствами, проповедают подражание природе, — говорит Брюнетьер, — великий урок эстетики и морали, который они дают, заключается в том, что мы должны подчиняться природе и, если можно, приноравливаться к ней”. Мольер показывал, что на стороне тех, кто следует природе, находятся “истина, здравый смысл, честность и добродетель”; стрелы своей сатиры он направлял против тех, чьи порочные или смешные свойства заключаются в извращении природы или гнете над ней. И “Мнимый больной”, по мнению той же критики, — только защита природы против тех, кто хочет извратить ее».

«А в чем же, — продолжал свою линию рассуждений Игнатов, — как не “в защите природы” на сцене, была вся роль Художественного театра? Всеми своими недостатками, также как достоинствами, он “проповедует подражание природе” на сцене; в этом — его “урок эстетики и морали”». И делал вывод: «Мольер более чем кто-нибудь — драматург для Художественного театра, и, конечно, только недоразумением можно объяснить такое позднее обращение театра к наиболее отвечающему ему по духу автору. Но лучше поздно, чем никогда»<sup>4</sup>.

По мнению критика, наиболее полно идею жизненной правды на сцене воплотил Станиславский — не только как режиссер, но и как исполнитель главной роли «мнимого больного»: «...чем далее, тем более живым и правдивым становился образ Аргана, тем естественнее сливалась вся его история с его духовным обликом, с обстановкой, в которой он жил. Нельзя сказать, что г. Станиславский хорошо играет Аргана — потому что он не играет, а живет, он сливается с изображаемым лицом и переживает все его чувства»<sup>5</sup>. В процессе работы над ролью Аргана Станиславский двигался в том направлении, в каком создавались его образы Астрова в «Дяде Ване», Вершинина в «Трех сестрах», Гаева в «Вишневом саде». Сам режиссер считал, что достижению «творческого чуда», когда «артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился

<sup>4</sup> И. [Игнатов И. Н.] Театр и музыка. Художественный театр. Мольеровский спектакль // Русские ведомости. М., 1913. 28 марта. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918 / Сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 477.

<sup>5</sup> Там же. С. 478.

ее действующим лицом»<sup>6</sup>, он и его театр обязаны именно чеховской драматургии.

Одно из замечательных событий истории МХАТ нового поколения — участие в Зальцбургском театральном фестивале 1984 г. Тогда визитной карточкой театра стали два гастрольных спектакля — «Тартюф» Мольера и «Чайка» Чехова.

В последние десятилетия в репертуаре Московского Художественного театра спектакли по Чехову («Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Иванов», «Чайка», «Три сестры») по-прежнему соседствуют с комедиями Мольера («Тартюф», «Урок женам», «Урок мужьям»), мольеровская тема дополнена пьесой М.А. Булгакова «Кабала святош».

Возвращаясь к десятому выпуску Скафтымовских чтений, надо отметить, что в нем сохраняются традиционные для этой серии разделы, посвященные творческому наследию А.П. Скафтымова, разносторонним вопросам поэтики А.П. Чехова, своеобразным преломлениям чеховских произведений в драматургии и прозе XX–XXI вв. В орбиту нестранных сближений со Скафтымовым и Чеховым вовлечены классические Пушкин, Грибоедов и Островский, цитата из Гейне в переводе М.И. Михайлова, забытый Болеслав Маркевич, ожидаемые Мопассан и Моэм, неожиданный Тютчев и еще более неожиданный Фенимор Купер. В поле зрения исследователей — значимые для культуры XX века имена: критик и публицист Е.А. Соловьёв (Андреевич), писатели Михаил Булгаков, Вениамин Каверин, Пётр Вайль и Александр Генис, немецкий театральный режиссер Петер Штайн, «французский Чехов» — драматург Жан-Люк Лагарс, иракский драматург Ауаутиф Наим, легенда современной японской литературы Харуки Мураками. Диапазон исследовательского материала данного выпуска — от домольеровской классицистической доктрины во Франции XVII в., изложенной романистом Рене Бре, до неизвестных русским зрителям постановок пьес Чехова в современном Китае. Использованный авторами метод «сопряжения далековатых идей», по терминологии Ломоносова, открывает скрытые смыслы и связи вроде бы разных явлений, дает эффект остроумного сближения отдаленных культурных процессов, сокращая разрыв между ними и обнаруживая глубинную общность. С бесспорной убедительностью это показывает первая же статья сборника о восприятии Скафтымовым стихотворения Тютчева «Фонтан», прочитанного и осмысленного как метафора духовной жизни героев чеховских пьес. Эта работа В.В. Прозорова задает высокий исследовательский уровень всему новому выпуску Скафтымовских чтений.

<sup>6</sup> *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 279.*

А завершающая десятый выпуск статья Т.А. Осиповой о культуре как важном концепте художественных и нехудожественных текстов А.П. Чехова подводит методологическую базу под все предыдущие наблюдения и выводы.

## ЛИТЕРАТУРА

*И. [Игнатов И. Н.]* Театр и музыка. Художественный театр. Мольеровский спектакль // Русские ведомости. М., 1913. 28 марта. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 476–478.

*Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. 576 с.

*Сухих И. Н.* Чехов нового века (2000–2020): отчет о пути. Несколько положений // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 4. Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология / Сост., вступ. статья, коммент. И.Н. Сухих. СПб.: Изд. дом «РХГА», 2022. С. 7–12.

\*\*\*

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. СКАФТЫМОВА**



СТИХОТВОРЕНИЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА «ФОНТАН»  
В ТВОРЧЕСКОЙ ПАМЯТИ А. П. СКАФТЫМОВА

**Аннотация.** По воспоминаниям профессора Е. И. Покусаева, стихотворение Ф. И. Тютчева «Фонтан» было из числа самых любимых А. П. Скафтымовым поэтических текстов. Заветная высота жизненных мечтаний и преломляющий эти мечтания непостижимый закон неизменного и досадного свержения их с высоты сближают тютчевское стихотворение с раздумьями Скафтымова над природой конфликта в чеховской драматургии, судьбами персонажей чеховских пьес, драмой человеческой жизни.

**Ключевые слова:** Ф. И. Тютчев, А. П. Скафтымов, Е. И. Покусаев, драматургия Чехова, конфликт между желанным и данным.

PROZOROV, V. V.

F. I. TYUTCHEV'S POEM *THE FOUNTAIN* IN THE CREATIVE  
MEMORY OF A. P. SKAFTYMOV

**Abstract.** Professor E. I. Pokusayev recalled that F. I. Tyutchev's poem *The Fountain* was one of A. P. Skaftymov's favourite poetic texts. The clashing of high hopes and dreams with the inevitability of their imminent and frustrating downfall juxtaposes Tyutchev's poem with Skaftymov's reflections both on the nature of conflict and the fates of characters in Chekhov's plays, and on the drama of human life.

**Keywords:** F. I. Tyutchev, A. P. Skaftymov, E. I. Pokusayev, Chekhov's dramaturgy, conflict between the desired and the status quo.

Как-то мой университетский учитель Евграф Иванович Покусаев<sup>1</sup> в разговоре со мной<sup>2</sup> заметил, что самым любимым поэтом А. П. Скафтымова был Ф. И. Тютчев, что для Скафтымова глубоко личными, сокровенными смыслами наполнено было переживание поэзии Тютчева, что тютчевское наследие необычайно близко Александру Павловичу своей тайной драматической силой, своим душу возвышающим трагизмом.

Подтверждение этой большой и сильной литературной привязанности основоположника саратовской филологической школы

<sup>1</sup> *Прозоров В. В.* Покусаев Евграф Иванович // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Материалы к биографическому словарю. 2-е изд., с изменениями, доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. С. 220–227.

<sup>2</sup> Разговор этот случился 2 февраля 1973 г., при вручении мне ценного подарка — только что вышедшего в издательстве «Художественная литература» тома статей А. П. Скафтымова «Нравственные искания русских писателей», подготовленного Е. И. Покусаевым совместно с Аллой Александровной Жук.

находим и в воспоминаниях М.М. Уманской<sup>3</sup>. Она делилась впечатлениями о лекциях Скафтымова по русской литературе на втором курсе филологического факультета Саратовского пединститута: «На наших изумленных глазах мысль в философской поэзии Тютчева рождала образ; образ — поэтический строй речи, ее тональность, интонацию. Нерасторжимая слиянность слова и образа (мысль — образ), богатство и сложность ассоциативных связей и поэтических параллелей в поэзии Ф.И. Тютчева впервые открывалась нам в лекции Александра Павловича. Тютчев был любимым поэтом ученого». Маргарита Михайловна имела особое право писать о том, как удавалось Скафтымову открывать в тютчевской поэзии мотивы, связанные с «вечными вопросами человеческого бытия», с «мировыми катаклизмами», с ««поединком роковым» двух сердец...»<sup>4</sup>.

Однажды, в молодые еще лета, в письме своему учителю по Варшавскому университету А.М. Евлахову (от 15 ноября 1925 г.) Скафтымов, трогательно размышляя о непостижимых законах жизни, подчиниться которым каждый из нас осужден, признавался: «Живет человечество и страстно ищет, а жизнь всё посыпает пеплом и забвением, а море всё смеется, а звезды всё глядят, глядят... Зачем же эта тоска, зачем же эта неукротимая тревога и позыв к какому-то полету и сиянию? Зачем так много этого навоза жизни, который заслоняет наше солнце, застилает глаза и отравляет наше сердце? <...> Спорил с Тютчевым, с его “Silentium”»<sup>5</sup>.

Мысли Скафтымова касались возможности преодоления гулкого безмолвия человеческого одиночества. Из контекста большого письма очевидно вероятное несогласие его автора с тютчевскими мотивами затаенного и безответного молчания: «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь». Здесь, вероятно, проходила линия противословия. В благодатный спор вступают лишь с близким тебе, дорогим тебе собеседником.

<sup>3</sup> Гапоненков А.А. Уманская Маргарита Михайловна // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Материалы к биографическому словарю. 2-е изд., с изменениями, доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. С. 281–284.

<sup>4</sup> Из воспоминаний М.М. Уманской // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. С. 200.

<sup>5</sup> Письма А.П. Скафтымова к А.М. Евлахову / Публ. и примеч. Б.Ф. Егорова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По мат-лам Пярых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. раб. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. С. 31.



В богатейшем наследии Тютчева Скафтымов, по словам Е.И. Покусаева, особенно выделял и ценил стихотворение «Фонтан». О стихотворении этом, — говорил Евграф Иванович, — Скафтымов вспоминал не раз, он читал его и комментировал в своих лекциях по истории русской литературы и на спецсеминаре; он непременно обращал внимание на то, что текст этот был из числа отмеченных Пушкиным и помещенных им в журнале «Современник» за 1836 г., что существует несомненная связь тютчевского «Фонтана» с державинским «Водометом» («Луч шумящий, водоветный / Свыше сыплюща роса...»), что стихотворение Тютчева для Скафтымова больше, чем «один из» талантливейших текстов русской поэтической словесности, что в нем удивительно емко и тонко воплотились «невыразимые», непостижимые универсальные смыслы человеческого бытия (в сокращениях отрывок из моей дневниковой записи 1973 г. — *В. П.*).


Я часто вспоминал этот разговор с Евграфом Ивановичем, обращаясь к статьям Скафтымова о драматургии Чехова. Сегодня я попробую их осторожно сблизить — давно уже признанные классическими статьи Скафтымова и мотивы стихотворения Тютчева. Напомним себе тютчевский текст:



### ФОНТАН

Смотри, как облаком живым  
Фонтан сияющий клубится;  
Как пламенеет, как дробится  
Его на солнце влажный дым.  
Лучом поднявшись к небу, он  
Коснулся высоты заветной —  
И снова пылью огнецветной  
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водовет,  
О водовет неистошимый!  
Какой закон непостижимый  
Тебя стремится, тебя мятет?  
Как жадно к небу рвешься ты!  
Но длань незримо-роковая,  
Твой луч упорный преломляя,  
Свергает в брызгах с высоты...



Гармонично построение четырехстопно-ямбического стихотворного текста в двух равновеликих частях. Первое же слово в первом

стихе, в самой сильной позиции — указательный жест («Смотри»), доверительно властно устремляющий и побуждающий к предельно внимательному, проникновенному созерцанию восхитительного зрелища.

Впрочем, для автора — это внутренняя речь, это приглашение, адресованное самому себе, — сосредоточиться на поразительном явлении, на собственном впечатлении от этого явления-луча, чудесного в своем стремительном и бессильном порыве. И первые восемь стихов — оживающая в нашем воображении, покоряющая своей волшебной солнечной силой картина захватывающего дух пленительного взлета и беспременного, непредотвратимого ниспадения. Роковое в своей неизбежности конфликтное напряжение («Ниспасть на землю осужден») уже отчетливо предсказано-намечено в этих первых восьми стихах.

Вторая, психологически насыщенная, драматически предельно напряженная, одически мощная половина стиха — цепь отчетливо выговариваемых необъяснимых смятений, недоумений, потрясений. И необъятные откровения-вопросения эти — про бесстрашие неутомимой человеческой мысли-догадки, про ее страстные прорывы и смущающие нас роковые пределы и падения. Про наше бессилие перед тайнами вечности. В «Фонтане» давно уже отмеченная аллюзия из Книги Бытия на слова Бога о падшем человеке: «в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят; ибо прах ты, и в прах возвратишься» (Бытие 3:19).

Стихотворение Тютчева — про романтиками воспетое двоемие. Оно про живую жизнь организованной водной стихии и наше внутреннее духовное самочувствие. Здесь звучат мотивы трагического разлада между недостигаемой мечтой и очевидной реальностью. В феномене фонтана — вечная и по природе своей деятельная, целенаправленная надежда (коснуться «высоты заветной») и ее смиренная иллюзорность. Мощный, радужный, самоутверждающий порыв и роковое ниспадение. Стихотворение вызывает в читательском сознании представления об изначальном бытийном конфликте упорно и жадно устремленного к свету и невозмутимо свергаемого с высоты, жаждущего познания и непознаваемого, проникновенного и непроницаемого. Но и пылко опьяняющего и наивно отрезвляющего, бесконечного и предельного, искусственного и естественного, чаемого и реального в общем строе мира. Ключевое наречие «снова» («И снова пылью огнецветной / Ниспасть на землю осужден») указывает на повторяемость, цикличность жизнеоборота.

А неопределенная форма глагола «ниспасть» повелевает воспринимать этот стих как воплощение непреходящей константы бытия.

В пристальном наблюдении за собственным восприятием стихотворения Тютчева мы в состоянии ощутить тот же «поток переменяющихся переживаний, эмоций и настроений», которые отмечал Скафтымов, к примеру, в психологическом рисунке Л. Н. Толстого<sup>6</sup>.

Сближение широкого диапазона мотивов стихотворения Тютчева со сложными рисунками хорошо нам известных исследовательских наблюдений Скафтымова покоряет своей внутренней непреднамеренностью и вместе с тем вполне доказательной отчетливостью. Речь, разумеется, не об ожидании или поиске внешне явленных буквальных совпадений-параллелей. Наше внимание обращается на обжигающее внутреннее сходство раздумий о глубинных законах бытия, схваченных антитезами первой и второй части стихотворения Тютчева: «Лучом поднявшись к небу» — «Ниспасть на землю осужден» и «Как жадно к небу рвешься ты!..» — «Свергает в брызгах с высоты...».

Мысли эти особенно внятно определились в работах Скафтымова о чеховской драматургии. В исполненной надежды, в желанном — жизненная сила. Но и огорчающая своей тусклой эмпирической реальностью обреченность, несбывшиеся ожидания, остро переживаемая драма человеческого бытия в этом мире. Так, в статье «О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” А. П. Чехова» Скафтымов подводит нас к размышлениям об интересовавшей драматурга «непроизвольности и неизбежности внутреннего разлада» во всем складе обычной человеческой жизни (325). Стоит только каждому из нас, подобно чеховским персонажам, «на минуту отвлечься» от повседневности и «оказаться перед самим собой», как приходит ощущение чего-то *«всегда зовущего и неисполнимого»* (курсив мой. — В. П.). Стоит только в «привычном самочувствии» внутренне сосредоточиться, отвлечься от «общей пестроты текущего, для всех одинакового дня», — пишет Скафтымов, — как «вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-то внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь» (326).

Скафтымов часто обращает наше внимание на внезапно «появляющиеся и быстро убегающие темы» (327) в пьесах Чехова, на темы, которые «рвутся и перебиваются», и каждый персонаж «остаётся предоставленный потоку своих ассоциаций» (328–329). И сквозь

<sup>6</sup> Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 291. Далее ссылки на страницы этого издания приведены в тексте в круглых скобках.

общее, всех, казалось бы, объединяющее состояние, «размалывая его, непрерывно сквозят и прорываются у каждого какие-то свои повороты мыслей» (329).

Природу конфликта в «Вишневом саде» Скафтымов обозначает как «постоянное хроническое противоречие между таимой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств» (344). Точно выбираемые Скафтымовым и находящиеся в смысловой оппозиции друг к другу глагольные и отглагольные формы («звущий» — «неисполнимый», «вырвавшийся» — «обрывается», «появляющиеся» — «убегающие» и др.) вновь и вновь ненарочито восходят к отмеченной уже тютчевской дихотомии.

«Конструктивные особенности пьес» Чехова рассматриваются ученым как выражение внутреннего противоречия «между желанным и данным», «между тем, что человек имеет и к чему стремится» (381). Скафтымов задается вопросом: «Кто же и что создает этот разрыв между желанным и реальным существованием человека?» Его ответ в жестком историческом контексте диктатуры атеизма таков: «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят <...> в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» (387).

И ответ этот воплощается в мощно экспрессивном водвороте-водомете неистошимых исследовательских вопрошений, начинающихся с заветного «Кто виноват...». Удивительный (хотя и не единственный у Скафтымова) исследовательский фрагмент в своем последовательно нагнетающем, целеустремленно вопрошающем построении (десятикратное «Кто виноват...»). А затем роковой в своей очевидности, всё отрицающий троекратный финал композиционно важного отрывка, восходящий к его началу: «Нет виноватых...», «Нет виноватых...», «Нет...» Вглядимся в него без купюр. Он того стоит: «В “Чайке”, в “Дяде Ване”, в “Трех сестрах”, в “Вишневом саде” “нет виноватых”, нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью. Кто виноват, что Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а тот ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Тригорина и т. д.? Кто виноват, что писательская и артистическая деятельность сама по себе не составила счастья Треплева и Заречной? Кто виноват, что Войницкий считал Серебрякова кумиром, заслуживающим жертвы всей жизни, а он оказался пустым человеком, и жизнь Войницкого ушла напрасно? Кто виноват, что Астров не имеет того чувства к Соне, какое составило бы ее счастье? Кто виноват, что Астрова измучила, духовно изуродовала глухая и глупая жизнь и чувства его

выветрились понапрасну? Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погрязают все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря? Кто виноват, что Раневская и Гаев по своему морально-психическому состоянию не могут воспользоваться благожелательными советами Лопухина? Кто виноват вообще в том, что действующие лица “Вишневого сада” кружатся в одиноком страдании, друг друга не понимают и понять не могут? Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою» (387–388).

Стилистическая энергия этого фрагмента, множественность чередующихся и словно бы восходящих в нем повторов способны вызывать гипнотическое воздействие. Перед нами яркий случай столь настойчиво выраженного анафорического приема в литературоведческой повествовательной рассудительности. «Какой закон непостижимый...» И вся длинная цепь вздымающихся вопрошений вдруг преломляется, вдруг обрывается коротким, внятным в своей отрицающей категоричности ответом: утвердительное отрицание «нет» и констатация непостижимости закона человеческого бытия...

«Жизненное самочувствие» (379) чеховских персонажей вызывает во многих из них «печаль о недающемся счастье» (381). В чем же состоит, по Скафтымову, «содержание конфликтного состояния» (388) у Чехова?

В определении конфликта как противоречия «между желанным и данным», замечает Скафтымов, «отсутствует чеховская специфика. Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного». И сфера эта устремлена ввысь, это «переживаемое томление о лучшем», это мечта-«тоска об удовлетворении более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь» (389).

Мысль эта получает такое развитие: «Эти высшие стихии души <...> таятся в далеких интимных мыслях и грезах» (389–390). И далее: «В непрерывно зовущем стремлении сестер Прозоровых переехать в Москву живет страдание от общей серости

и бессодержательности имеющейся жизни. Всем им хочется перевернуть, отбросить настоящее и выйти к каким-то новым и светлым просторам». И снова: «Всякий по-своему хочет и ждет хорошего. И у всякого по-своему выражается его внутренняя тревога и неудовлетворенность» (390). Жизнь, знай себе, «Твой луч упорный преломляя, / Свергает в брызгах с высоты...».

Скафтымов пишет о «Вишневом саде»: «На протяжении пьесы Чехов непрерывно держит эту перспективу возвышенных поэтических желаний. <...> Ясно только, что речь идет о жизни в целом. Включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний осуществляется разными путями. <...> Возвышенным желаниям противостоит жизнь в ее текущем сложении» (391).

Обращаясь к вершинным драматургическим текстам Чехова, Скафтымов заключает: «Дальнейшее движение пьес состоит в переменяющемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий» (392). Заветная высота жизненных мечтаний и преломляющий эти мечтания непостижимый закон неизменного и досадного свержения их с высоты сближают тютчевское стихотворение с «запрашивающими» (429) сердечными раздумьями Скафтымова над судьбами персонажей чеховских пьес, над драмой человеческой жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Материалы к биографическому словарю. 2-е изд., с изменениями, доп. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. 340 с.

Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. 306 с.

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

*Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. Покусаев. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.

*Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. 535 с.

## ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ П. ВАЙЛЯ И А. ГЕНИСА В КОНТЕКСТЕ СКАФТЫМОВСКОЙ ЭСТЕТИКИ

**Аннотация.** В статье показана связь статей П. Вайля и А. Гениса о Чехове с размышлениями о Чехове в статьях А.П. Скафтымова, ставших классикой аналитического прочтения чеховских произведений. Переключки между статьями разных лет касаются «встраивания» чеховских персонажей в типологический ряд русской классики, анализа драматургических героев Чехова с точки зрения их эстетического наполнения, попытки постичь соотношение прошлого, настоящего и будущего — важнейшей метафизической категории у Чехова.

**Ключевые слова.** Драматургия Чехова, Вайль, Генис, Скафтымов, литературная публицистика.

ELINA, E. G.

## THE CHEKHOV PAGES OF P. VAIL AND A. GENIS IN THE CONTEXT OF SKAFTYMOV'S AESTHETICS

**Abstract.** The article shows the connection between the articles of P. Vail and A. Genis about Chekhov with reflections on Chekhov in the articles of A.P. Skaftymov, which became classics of the analytical reading of Chekhov's works. Roll calls between articles of different years concern the “embedding” of Chekhov's characters in the typological series of Russian classics, the analysis of Chekhov's dramatic heroes from the point of view of their aesthetic content, an attempt to comprehend the relationship between the past, present and future — the most important metaphysical category in Chekhov.

**Keywords:** dramaturgy of Chekhov, Vail, Genis, Skaftymov, literary journalism.

Книга П. Вайля и А. Гениса «Родная речь: Уроки изящной словесности», написанная в 1989 г., сразу же была воспринята читателями как некая пародия на классический школьный учебник литературы. На самом деле это не совсем так. В авторском предисловии читаем: «Мы растем вместе с книгами — они растут в нас. И когда-то настанет пора бунта против вложенного еще в детстве отношения к классике»<sup>1</sup>. И далее: «Мы задумали эту книгу не столько чтобы опровергать школьную традицию, сколько чтобы проверить — и даже не ее,

<sup>1</sup> Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. М.: Издательство Независимая газета, 2011. С. 13.

а себя в ней. <...> Мы просто решились поговорить о самых бурных и интимных событиях своей жизни — русских книгах»<sup>2</sup>.

Две статьи в книге посвящены А.П. Чехову. Наша задача — не удивиться написанному, не опровергнуть его, оперируя аргументами из чеховедческих работ, не показать, как авторы излишне свободно управляют с текстами чеховских произведений, а попробовать осмыслить написанное и понять, почему размышления П. Вайля и А. Гениса о Чехове практически не цитируются специалистами-чеховедами, на «Родную речь» не принято ссылаться в серьезных исследованиях, а имена двух литераторов (одного — профессионального редактора, а второго — профессионального филолога) не воспринимаются сообществом как имена известных литературоведов.

Одна из статей в «Родной речи» посвящена Чехову-прозаику и называется «Путь романиста. Чехов»<sup>3</sup>. В статье речь идет о том, что Чехов шел к жанру романа с самых ранних своих произведений. Объемная «Безотцовщина» — это подступ к роману. «Остров Сахалин» — это неудавшийся роман, а среди поздних рассказов различаются рассказы-микророманы. Авторы показывают, как «виртуозная техника» на восемнадцати страницах «Июныча» помогает Чехову развернуть романное полотно со всеми необходимыми атрибутами. Статья очень яркая, вполне последовательная и доказательная, если считать, что без романа писатель чеховской эпохи воспринимался как не совсем полноценный писатель. Как показывают П. Вайль и А. Генис, ссылаясь на письма самого Чехова, писатель действительно испытывал «профессиональный комплекс» оттого, что будто бы неспособен написать роман. Во всяком случае, в сознании писателя имелась некая иерархия, «в которой рассказчик несомненно ниже романиста»<sup>4</sup>. Однако полного доверия такие автопризнания не могут вызывать. Читавшие письма Чехова хорошо знают, что он постоянно писал о своей несостоятельности, уверял, что он не писатель, а газетчик, что его пьесы никуда не годятся. И разве можно из этого делать серьезные выводы?

Обратимся к статье «Все — в саду. Чехов»<sup>5</sup>, в которой драматургия Чехова рассмотрена П. Вайлем и А. Генисом в нескольких аспектах. Это стремление «встроить» чеховских персонажей

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Вайль П., Генис А. Путь романиста. Чехов // Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. 233–244.

<sup>4</sup> Там же. С. 236.

<sup>5</sup> Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов // Вайль П., Генис А. Родная речь: Уроки изящной словесности. С. 245–255.



в некий типологический ряд русской классики, это анализ драматургических героев Чехова с точки зрения их эстетического наполнения, это привычная для анализа пьес попытка постичь соотношение прошлого, настоящего и будущего, явленных как важнейшая метафизическая категория у Чехова. Рассмотрены пьесы и с точки зрения их построения.

Полагая, что к чеховским героям следует применить номинацию не «хмурые люди», а «свободные люди», П. Вайль и А. Генис видят в них родственные черты с «лишними» людьми Пушкина и Лермонтова, «маленьким человеком» Гоголя и сверхчеловеком Горького. Называя чеховских персонажей свободными, авторы имеют в виду непривычную нам с точки зрения истории и литературы рубежа веков коннотацию. Для них «свобода» в контексте статьи — это непредсказуемость поступков, отсутствие сдерживающих центров, ослабление волевого начала, стихийность. П. Вайль и А. Генис уверены, что почти каждый чеховский персонаж «живет в области потенциального, а не реализовавшегося»<sup>6</sup>, он находится в поисках себя: человек «еще живет в разумном, бытийном мире, но делать там ему уже нечего»<sup>7</sup>.

В статье немало наблюдений, связанных с тем, что пьесами Чехова движет не идея, а вот этот необъяснимый и во многом абсурдный человек. П. Вайль и А. Генис подчеркивают, что заурядный, неинтересный человек стал героем пьес, оказавшись предтечей сюрреализма.

Заметим, что многие комментаторы и аналитики чеховских пьес писали о новом типе героя вслед за А.П. Скафтымовым. Сам А.П. Скафтымов пишет об этом так: «С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой — показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц»<sup>8</sup>.

То, что П. Вайль и А. Генис именуют необъяснимостью чеховского героя, А.П. Скафтымов определяет как противоречивые эмоциональные тональности, свойственные каждому персонажу<sup>9</sup>. Там, где П. Вайль и А. Генис пишут о «никаком»<sup>10</sup> чеховском герое,

<sup>6</sup> Там же. С. 246.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей / Сост. Е.И. Покусаев; Вступит. ст. Е.И. Покусаева и А.А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. С. 349.

<sup>9</sup> Там же. С. 375.

<sup>10</sup> *Вайль П., Генис А.* Все — в саду. Чехов. С. 247.

А.П. Скафтымов заключает, что «источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни»<sup>11</sup>. Мы видим, как авторы «Родной речи» близко подошли к скафтымовской системе рассуждений.

П. Вайль и А. Генис, безусловно, не могли пройти мимо чеховских диалогов, определяющих тип героев и отношения между ними, объясняющих специфику конфликта в пьесах. Как и многие их предшественники, авторы «Родной речи» замечают безадресность реплик, их монологичность. Авторы говорят о постоянном рефрене в пьесах «надо трудиться»<sup>12</sup>. «В то же время, — пишут П. Вайль и А. Генис, — у Чехова никто не работает. Разве что за кулисами (Лопухин, например), но на сцене — никогда. Даже врач — фигура для писателя крайне значительная, особая — появляется лишь для того, чтобы констатировать смерть (Дорн в “Чайке”) или рассказать, как он зарезал больного (Чебутыкин в “Трех сестрах”). Доктор не может помочь чеховским героям, потому что они страдают не тем, что лечат врачи»<sup>13</sup>. Впечатляющее заявление, хотя и не совсем точное. Мы же помним работающих «на глазах у зрителей» Войницкого и Соню.

Между тем такие авторские штрихи дают возможность увидеть ранее не замечаемые детали. Еще одно интересное наблюдение П. Вайля и А. Гениса касается сцен встреч и прощаний. «Но куда же едут пассажиры чеховской драмы? Почему мы всегда их видим собирающимися в дорогу, но никогда — прибывшими к месту назначения?»<sup>14</sup> — пишут авторы, и отвечают, что чеховским героям не важно, где жить, им везде плохо.

Другая часть статьи П. Вайля и А. Гениса — это продолжение споров о драматургии Чехова в аспекте диалектики времен — прошлого, настоящего и будущего. В противопоставлении времен П. Вайль и А. Генис видят «кардинальный конфликт Чехова». Фактически след в след за А.П. Скафтымовым (вспомним: «Сосредоточенность драматического конфликта на ежедневно-бытовом состоянии человека, сущность этого конфликта как постоянное, хроническое противоречие между таймой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненность между людьми в их индивидуально-интимном мире и протекающее отсюда одиночество...»<sup>15</sup>) П. Вайль и А. Генис пишут о том, что конфликты завязываются, но не развязываются, судьбы запутываются,

<sup>11</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 375.

<sup>12</sup> Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов. С. 247–248.

<sup>13</sup> Там же. С. 248.

<sup>14</sup> Там же. С. 249.

<sup>15</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 377.

но не распутываются, действие лишь притворяется действием, драматургический конфликт — конфликтом<sup>16</sup>.

Если для А.П. Скафтымова важно показать такие драматургические особенности чеховских пьес, как рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе, внешнее впечатление тематической разорванности сцен и диалогов, сдержанность эмоций<sup>17</sup>, то П. Вайль и А. Генис, фактически перечисляя все эти особенности, заостряют внимание читателя на том, что действие чеховских пьес обусловлено векторами времени.

Будущее, о котором мечтают чеховские герои, как считают П. Вайль и А. Генис, «не продолжение настоящего. И вообще не процесс, а точка, не эволюционное развитие, а революционное <...>»<sup>18</sup>. Авторы «Родной речи» убеждены, что чеховские персонажи начинают по-настоящему ощущать жизнь только тогда, когда грезят о будущем. Вайль и Генис говорят даже о том, что Маяковский принял Чехова только потому, что Чехов как никто другой осознавал конец мира настоящего и переход в мир будущего. В одном месте статьи авторы именуют чеховских героев будетлянами. Думается, что здесь так же, как и с понятием «свобода», у П. Вайля и А. Гениса произошла некая подмена понятия. Сложно, читая Чехова, представлять себе будущее как революционный сдвиг. Вот и А.П. Скафтымов предостерегает нас от такого вывода. Он пишет: «Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами по себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспложивает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу»<sup>19</sup>. Скафтымовское «обеспложивает» вполне ясно представляет отношение Чехова к будущему, дает ключ к самому пониманию этого слова: «будущее». Вместе с тем и П. Вайль с А. Генисом пишут о том, что Чехов не только предвидел будущее, но и опасался его, понимая, что ни ему, ни его героям там, в будущем, места не найдется.

И вот здесь, на фоне пусть в чем-то спорных, но ярких и запоминающихся комментариев к Чехову, П. Вайль и А. Генис вдруг загоняют себя в рамки того самого школьного учебника по литературе, противниками которого выступают в «Родной речи». Авторы пишут о конфликте между старыми и новыми людьми, между Гаевым и Петей Трофимовым. Этот пассаж, являющийся прямой аналогией

<sup>16</sup> Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов. С. 250.

<sup>17</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 377.

<sup>18</sup> Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов. С. 251.

<sup>19</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 376.

к большинству школьных учебников, кажется антитезой к «Вишневому саду». Если и есть это самое противопоставление Гаева и Пети, то никак не по принципу поколений или приверженности к прошлому и будущему. Здесь, скорее, следует говорить о «чисто стилистических расхождениях», причем явленных не только в репликах, но и в манерах, и в поведении героев. В то же время реплика, которой предшествует авторская ремарка «в умилении»: «Солнышко мое! Весна моя!» (XIII, 215) — принадлежит не Гаеву, а Пете Трофимову. А фраза «Здравствуй, новая жизнь!», сказанная Петей, отчисленным студентом (почему-то на школьном уроке нередко говорят, что отчислен Петя за революционную деятельность, но мы-то знаем, что иногда студентов отчисляют и за неуспеваемость), практически живущим много лет на чужой счет, не означает, что жизнь действительно будет переустраиваться.

Тем не менее вот как излагает конфликт в «Вишневом саду» современный учебник для 10-х классов под редакцией В.И. Коровина: «В этом отношении в пьесе отчетливо противостоят друг другу представители двух разных поколений: старшего и младшего. Старшее — это потомственные дворяне Гаев и его родная сестра Раневская, люди уже немолодого возраста. Младшее — это прежде всего разночинец Лопахин, внук крестьянина и сын лавочника, ныне оборотистый купец, владелец огромного состояния, и разночинец Петя Трофимов, сын аптекаря, не раз изгонявшийся из университета, где он тем не менее продолжает учиться, откуда его прозвище — “вечный студент”. Вместе с тем Лопахин и Трофимов, будучи представителями одного поколения и одного сословия, противостоят друг другу как представители принципиально различных идеологий. Лопахин — тип буржуазного предпринимателя. В позиции же Трофимова явно присутствуют следы социалистической идеологии, сторонники которой в России того времени выступали не только против консервативного правительства, в вечной оппозиции которому они находились (в пьесе есть намек на то, что из университета Петю выгоняют не за неуспеваемость, а за его революционную, то есть антиправительственную, деятельность), но и против буржуазии — как сословия, мешающего человечеству продвигаться к светлым идеалам социализма. Вот почему Трофимов называет Лопахина “хищным зверем, который съедает всё, что попадает на его пути”»<sup>20</sup>. Как не выйти школьникам

<sup>20</sup> Литература: 10 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. Базовый и профильный уровни: В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. В.И. Коровина. М.: Просвещение, 2012. С. 368–369.

с такого урока в уверенности, что чеховская пьеса — о борьбе революционера с дворянами и буржуями!

Более сложно трактуется «Вишневый сад» в учебнике Т.Ф. Курдюмовой, но и здесь не обошлось без разделения персонажей на поколения: «Система образов в пьесе представлена разными социальными слоями, связывающим свою жизнь с определенным временем: поместные дворяне Раневская и Гаев живут воспоминаниями о прошлом, купец Лопухин — человек настоящего. А мечты разночинца Пети Трофимова и дочери Раневской Ани обращены в будущее»<sup>21</sup>.

Между тем по поводу конфликта времен или поколений снова обратимся к А.П. Скафтымову, который пишет: «Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою»<sup>22</sup>.

О каком же противопоставлении времен и поколений, о каком конфликте между старым и новым можно говорить? А.П. Скафтымов постоянно подчеркивает противоречивость натуры Пети Трофимова, когда слова о светлом завтра, о необходимости непрерывного труда и страдания, что является едва ли не прямой цитатой из высказываний народников, — это просто слова. Мы видим, что Петя Трофимов не избегает и прямой авторской насмешки. Вряд ли такой персонаж годится как олицетворение будущего. А если это всё-таки олицетворение будущего, понятна цена этого будущего, и чеховская оценка такого будущего тоже понятна.

Финальная часть статьи П. Вайля и А. Гениса посвящена очень важной для авторов мысли о том, что главным персонажем пьесы, ее метафорическим стержнем является именно сад. «Сад, — пишут П. Вайль и А. Генис, — вершинный образ чеховского творчества. Сад — его завершающий и обобщающий символ веры. Сад — это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растет само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, собранные вместе, они составляют единство»<sup>23</sup>. И наконец, «сад — символ соборности, о которой пророчествовала русская

<sup>21</sup> Литература: 10 класс. Учебник для общеобразовательных заведений / Под ред. Т.Ф. Курдюмовой. М.: Дрофа, 2007. С. 421–422.

<sup>22</sup> Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. С. 426.

<sup>23</sup> Вайль П., Генис А. Все — в саду. Чехов. С. 253.

литература»<sup>24</sup>. Это последнее заявление выглядит шокирующим, вызывающим, требующим немедленного разъяснения. В статье о чеховской драматургии, как и в других статьях «Родной речи», разбросано немало таких «выбросов энергии», не поддержанных аналитическими комментариями. Однако, как нам кажется, на самом деле это всего лишь литературный прием, выразительный речевой оборот, некий сигнал для усиления читательского внимания, но никак не попытка приблизить Чехова к Достоевскому, к Толстому, к религиозным философам начала XX века.

П. Вайль и А. Генис видят в чеховском символе всеобщность, всеохватность, универсальность, они воспринимают идею сада как идею большой семьи, в которой все связаны со всеми узами любви и приязни, но не имеют возможности «проникнуть в глубь чужой души»<sup>25</sup>. Авторы книги воспринимают чеховский сад как предвестие и сада Маяковского, и буниных садов, и даже строки из советской песни «И на Марсе будут яблони цвести». Такой иронический анахронизм П. Вайль и А. Генис не раз используют в своей книге, стремясь, вероятно, путем осовременивания классики приблизить ее к читателю.

Как видим, очень во многом П. Вайль и А. Генис в трактовке чеховской драматургии приближаются к А.П. Скафтымову. Однако на смену акварельному исследовательскому рисунку А.П. Скафтымова приходит графическая четкость П. Вайля и А. Гениса. Статья о чеховской драматургии выглядит как серия аналитических этюдов, каждый из которых имеет выразительно прописанную идею, имеющую завершённое словесное оформление. Авторы настолько убеждены в сказанном, что им не всегда необходима аргументация. «Родная речь» — ведь это учебник (или антиучебник) по литературе, и здесь заведомо не требуется изучение истории вопроса, ссылки на предшественников, постоянное подтверждение того или иного наблюдения текстом.

По всем признакам работы П. Вайля и А. Гениса о Чехове — это не литературоведческая наука, это литературная публицистика, принципиально иной вид творческого сознания, предполагающий другую стилевую, композиционную и жанровую парадигму. Для литературной публицистики характерна авторская субъективность, которой определяется и жанрово-композиционная свобода текста, и его эссеизм. Важен для этого вида словесного творчества элемент провокационности, которая должна, как магнит, притягивать самых

<sup>24</sup> Там же. С. 254.

<sup>25</sup> Там же.

разных читателей. Однако главным, сущностным, стержневым свойством литературной публицистики становится прямая или косвенная проекция на современность.

Все эти характеристики находим в статьях о Чехове, вошедших в «Родную речь» П. Вайля и А. Гениса. Не только чеховские, но и все остальные разделы книги написаны увлекательно. Здесь много неожиданных сюжетных поворотов и личностных ракурсов. Тексты статей наполнены огромной любовью к писателям, к Чехову. В статьях есть место юмору, «свойскости» в отношении к персонажам, понимание того или иного автора с позиции, известной под девизом «на дружеской ноге». Очевидно стремление взглянуть на писателя с точки зрения позднего XX века, увидеть в Чехове современника, человека близкого, а потому вполне понятного.

Думается, что именно эта подчеркнутая публицистичность размышлений П. Вайля и А. Гениса не дает им продвинуться на страницы авторитетных чеховедческих работ, войти в их научный аппарат. Вместе с тем яркость литературных характеристик, неожиданный взгляд на устоявшиеся факты, виртуозное прочтение привычных текстов, а главное — вдохновенная любовь П. Вайля и А. Гениса к русской словесности делают их книгу незаменимым источником для школьного учителя словесности.

## ЛИТЕРАТУРА

*Вайль П., Генис А.* Родная речь: Уроки изящной словесности. М.: Издательство Независимая газета, 2011. 256 с.

Литература: 10 класс. Учебник для общеобразовательных учреждений. Базовый и профильный уровни: В 2 ч. Ч. 2 / Под ред. В.И. Коровина. М.: Просвещение, 2012. 384 с.

Литература: 10 класс. Учебник для общеобразовательных заведений / Под ред. Т.Ф. Курдюмовой. М.: Дрофа, 2007. 444 с.

*Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей / Сост. Е.И. Покусаев; Вступит. ст. Е.И. Покусаева и А.А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.

«...РАНО ВЫЛЕТЕЛ ИЗ СКАФТЫМОВСКОГО “ГНЕЗДА”»  
В. А. БОЧКАРЁВ ОБ А. П. СКАФТЫМОВЕ

**Аннотация.** Статья посвящена истории отношений В. А. Бочкарёва, выпускника Саратовского университета 1930 г. и первого аспиранта А. П. Скафтымова в 1930–1933 гг., впоследствии доктора филологических наук, профессора, и А. П. Скафтымова, основателя и создателя саратовской филологической школы, воспитавшего многих учеников, птенцов скафтымовского гнезда, как их стали со временем называть. Речь в статье идет о той важной роли, которую сыграл А. П. Скафтымов в научном становлении В. А. Бочкарёва, сохранившего благодарную память о своем учителе.

**Ключевые слова:** В. А. Бочкарёв, А. П. Скафтымов, Саратовский университет, скафтымовское «гнездо», скафтымовская школа, уроки А. П. Скафтымова.

KRIVONOS, V. SH.

«...FLEW OFF EARLY FROM THE SKAFTYMOV'S “NEST”»  
V. A. BOCHKAREV ABOUT A. P. SKAFTYMOV

**Abstract.** The article studies the history of relations between V. A. Bochkarev, a graduate of Saratov University in 1930 and the first postgraduate of A. P. Skaftymov in 1930–1933, later Doctor of Philology, Professor, and A. P. Skaftymov, the founder and creator of the Saratov philological school, who brought up many disciples, the chicks of the Skaftymov “nest”, as they began to be called over time. The article discusses the important role played by A. P. Skaftymov in the scientific formation of V. A. Bochkarev, who preserved the grateful memory of his teacher.

**Keywords:** V. A. Bochkarev, A. P. Skaftymov, Saratov University, Skaftymov's “nest”, Skaftymov's school, lessons of A. P. Skaftymov.

В предлагаемой заметке речь пойдет о Викторе Алексеевиче Бочкарёве, выпускнике Саратовского университета, многолетнем заведующем кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского (Куйбышевского) педагогического института (университета), крупном специалисте в области русской исторической драматургии, ученике А. П. Скафтымова, навсегда сохранившем благодарную память о своем учителе. Из оставленных им воспоминаний и опубликованным писем к саратовским коллегам, с которыми его связывали добрые и доверительные отношения, видно, насколько важной для его самосознания, научного становления и профессионального



самоопределения была личность Скафтымова, выдающегося ученого, педагога, наставника в главном деле жизни.

На Скафтымовских чтениях, проходивших 23–28 октября 1990 г. в Саратове, Бочкарёв, выступив с докладом о пушкинском «Борисе Годунове», поделился также воспоминаниями о Скафтымове; они были напечатаны позднее по сохранившейся рукописи<sup>1</sup>. Поездка в родной Саратов, участие в чтениях и научное общение не просто запомнились и отложились в памяти, но произвели на него, как он признаётся в письме к Е.П. Никитиной, профессору Саратовского университета, «такое сильное впечатление»<sup>2</sup>, что побудили к размышлениям о необходимости приложить как можно больше усилий для популяризации в филологической среде и «пропаганды наследия Скафтымова»<sup>3</sup>.

Захватившее его впечатление оказалось настолько сильным, что через некоторое время он вновь пишет тому же адресату: «Я до сих пор постоянно думаю о Скафтымовских чтениях, о Саратове, о встречах и беседах с Вами и Вашими коллегами»<sup>4</sup>. И, сожалея, что в коротком выступлении не удалось как следует высказаться, заново формулирует свои мысли о методологических «уроках Скафтымова», о «скафтымовском понимании литературного произведения как объективной данности» и о «скафтымовских заветах современному литературоведению»<sup>5</sup>. А в следующем письме сообщает о намеченном на 20 февраля 1991 г. открытом заседании руководимой им кафедры, посвященном 100-летию со дня рождения его учителя, где собирается выступить с докладом «Уроки А.П. Скафтымова»<sup>6</sup>.

О Скафтымове как общем учителе саратовских филологов и о значимости его уроков оставили воспоминания и некоторые другие его ученики<sup>7</sup>, так что даже название мемуарных заметок повторялось<sup>8</sup>, но каждый отбирал и выбирал для разговора с заинтересованными

<sup>1</sup> Бочкарёв В.А. Воспоминания об А.П. Скафтымове. 1990 г. // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 135–145.

<sup>2</sup> Письмо В.А. Бочкарёва к Е.П. Никитиной, 1990 г. [1] // Самарские филологи... С. 232.

<sup>3</sup> Там же. С. 233.

<sup>4</sup> Письмо В.А. Бочкарёва к Е.П. Никитиной, 1990 г. [2] // Самарские филологи... С. 234.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Письмо В.А. Бочкарёва к Е.П. Никитиной, 16 февраля 1991 г. // Филология. Саратов: Изд-во СГУ, 1998. Вып. 2. С. 145.

<sup>7</sup> Долотова А.М. Учитель // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 258–264.

<sup>8</sup> Вершинина В.М. Уроки А.П. Скафтымова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология и журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 67–70.

читателями то, что особенно запомнилось (в силу жизненных обстоятельств и с учетом личностных качеств) именно ему. Не был здесь исключением и Бочкарёв.

В Саратовский университет он поступил двадцатилетним юношей в 1926 г., а в 1930 г. окончил его «по отделению русского языка и литературы педагогического факультета»; здесь ему «довелось слушать лекции Александра Павловича», которые «привлекали к себе студентов» прежде всего «глубоким анализом литературных произведений в единстве содержания и формы»<sup>9</sup>, что составляло их отличительное свойство. В личности Скафтымова, как сумел тогда уже заметить и по достоинству оценить Бочкарёв, черты «большого ученого» органично сочетались с чертами «превосходного педагога», почему «разнообразные лекционные курсы», которые он читал, «пользовались неизменным успехом у студентов»<sup>10</sup>.

Став аспирантом Скафтымова, Бочкарёв вел за ним практические занятия по курсу истории русской литературы и продолжил в новом уже качестве посещать его лекции. Сохранившиеся у него записи лекций, прочитанных в 1932/1933 учебном году студентам Саратовского пединститута, в который был преобразован педагогический факультет университета, позволили, когда он взялся за воспоминания, восстановить в памяти важные особенности лекционной манеры его наставника.

Так, Скафтымов, излагая тщательно подготовленный материал, заранее отсекал то, что казалось ему «лишним», и стремился прежде всего раскрыть «глубину содержания» предмета: «В кратких биографических справках выделялось лишь то, что в какой-то степени могло пояснить ту или иную важную особенность в творчестве данного писателя. При переходе к творчеству сразу четко обозначалась его ведущая черта или основное противоречие, тщательно прослеживаемые в дальнейшем. В каждой лекции решительно господствовала мысль лектора, пластическое развитие которой властно увлекало за собой зачарованных ею слушателей»<sup>11</sup>. На первый план при анализе классических произведений выдвигалась их «философская и нравственная проблематика»<sup>12</sup>. При этом русская литература с помощью продуманных и обоснованных параллелей, когда «Пушкин сопоставлялся с Байроном и Шекспиром, Лермонтов — с Байроном, Гоголь — с немецкими романтиками (с Людвигом Тиком),

<sup>9</sup> Бочкарёв В. А. Воспоминания об А. П. Скафтымове. 1990 г. С. 135–136.

<sup>10</sup> Бочкарёв В. А. Вдохновенный поиск (Памяти А. П. Скафтымова) // Русская литература. 1968. № 3. С. 254.

<sup>11</sup> Бочкарёв В. А. Воспоминания об А. П. Скафтымове. 1990 г. С. 138–139.

<sup>12</sup> Там же. С. 139.

Толстой — с Руссо», рассматривалась «как неотъемлемая часть литературы мировой»<sup>13</sup>.

Скафтымов — на что Бочкарёв, успевший отметить для себя «полемичность» его «печатных работ», обратил особое внимание — не уклонялся от «полемики»<sup>14</sup> и в качестве лектора, доказательно споря с существующими представлениями об особенностях проблематики и поэтики тех или иных произведений и с неприемлемыми для него методологическими установками, нередко «идя против течения» и твердо отстаивая «свои убеждения»<sup>15</sup>.

В лекциях Скафтымова, использовавшего «в педагогически обработанном виде» опубликованные к тому времени и прочитанные его учеником статьи о Чернышевском, Достоевском и Толстом, уже содержались «в зародыше» идеи и «материалы его будущих крупных исследований», с которыми Бочкарёв познакомится позднее; например, «говорилось о новом понимании трагизма автором “Вишневого сада”», рассматривавшего «обычное будничное существование» как «непрерывную трагедию»<sup>16</sup>. В этих замечаниях, запомнившихся Бочкарёву, увидены им «зачатки будущей статьи “О единстве формы и содержания в “Вишневом саду” А. П. Чехова»<sup>17</sup>.

После лекций Бочкарёв, поскольку им «было по пути», обычно возвращался домой вместе со Скафтымовым и дорогой задавал «многочисленные вопросы, на которые он охотно отвечал», что служило «важным продолжением учебы»; чаще всего речь шла «о писателе, которому была посвящена только что прозвучавшая лекция»<sup>18</sup>. Во время этих «дорожных бесед» раскрывался «огромный объем знаний», которым обладал Скафтымов и который, как убеждался его ученик, «нужно иметь настоящему ученому и вузовскому преподавателю по любому вопросу, которого ему приходится касаться»<sup>19</sup>. Чтобы читать лекции так, как читал их Скафтымов, к ним надо было готовиться всю жизнь.

Универсальные знания Скафтымова, охватывавшие различные периоды истории русской и зарубежной литературы и разные области филологической науки, проявлялись и в тематике специальных семинаров, которые он вел в университете, в трех из них — по устному народному творчеству, по Пушкину и по творчеству Горького,

<sup>13</sup> Там же. С. 140.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 141.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 142.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 143.

Бочкарёву «посчастливилось работать под руководством Александра Павловича»<sup>20</sup>.

В спецсеминаре по Горькому, предположительно, поскольку сведений о нем почти не сохранилось, проведенном в 1928 г. (судя то тому, что «именно в этом году — 4 апреля — Скафтымов выступил с докладом “Горький и Толстой” на заседании общества литературоведения» при Саратовском университете) и открывшемся «обширным лекционным вступлением, имевшем по преимуществу библиографический характер», Бочкарёву «приглянулась тема “Мотив лжи и правды в раннем творчестве Горького”», требовавшая сопоставления горьковского мотива «с оправданием лжи в творчестве Уайльда»<sup>21</sup>. В спецсеминаре по Пушкину он обратился к «Повестям Белкина» и в докладе, прочитанном на одном из занятий в январе 1929 г. (рукопись его сохранилась), попытался объяснить причины перехода поэта к прозе; в том, как начинающий исследователь систематизирует материал, стремясь учесть и критически осмыслить труды предшественников, и как обосновывает свою научную позицию, заметны следы учебы у Скафтымова и ощутимо влияние его методологических идей<sup>22</sup>. Но особенно запомнился Бочкарёву спецсеминар по устному народному творчеству, где он, находясь «под обаянием личности учителя и его замечательной книги “Поэтика и генезис былин”»<sup>23</sup>, с увлечением погрузился в порученное ему рассмотрение вариантов былинного сюжета об Алёше Поповиче и Тугарине.

Как руководитель спецсеминара Скафтымов придавал большое значение консультациям, которые проводил в заранее установленное время «у себя на дому», в своем рабочем кабинете, «установленном до самого потолка стеллажами с книгами», что особым образом настраивало студентов, готовя их к серьезному разговору; контролируя процесс работы над докладом и не поступаясь строгой требовательностью, он вместе с тем «был скуп на замечания», высказываемые «в очень деликатной форме, больше всего думая о том, чтобы не подавлялась самостоятельная мысль собеседника»<sup>24</sup>. Вспоминая атмосферу интеллигентности, в которую погружались, проходя на консультации, докладчики, Бочкарёв точно воспроизводит методические установки своего учителя, считавшего, что «преподаватель не должен давать студенту готовые ответы на все вопросы,

<sup>20</sup> Там же. С. 136.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Бочкарёв В.А. «Повести Белкина». Доклад, прочитанный на семинаре проф. А.П. Скафтымова 23.01.1929 // Самарские филологи... С. 54–69.

<sup>23</sup> Бочкарёв В.А. Воспоминания об А.П. Скафтымове. 1990 г. С. 136–137.

<sup>24</sup> Там же. С. 137.

какие могут возникнуть в подготовке доклада, но должен показать ему путь к правильному решению этих вопросов»<sup>25</sup>.

Не только студентам, участникам спецсеминара, но и аспирантам, что по достоинству оценил Бочкарёв, поступив в 1930 г. в аспирантуру к Скафтымову, он «старался предоставить максимум самостоятельности, уважая в них самостоятельно мыслящих людей...»<sup>26</sup>. Бочкарёв никогда не забывал (и, по всей видимости, очень гордился этим, на что имел полное право), что был первым аспирантом Скафтымова: «Первым, как потом говорили, птенцом “скафтымовского гнезда”»<sup>27</sup>. В письме к Е. П. Никитиной, коснувшись волнующего его вопроса «об уникальной скафтымовской школе» и предложив «собрать побольше сведений об учениках Скафтымова разных лет», он назвал «имена первых аспирантов Александра Павловича»<sup>28</sup>, самым же первым в списке, естественно, поставил себя.

Рассуждая о скафтымовской школе, Бочкарёв прежде всего и имеет в виду выпестованную саратовским ученым «значительную группу учеников, что удастся сделать далеко не каждому ученому»<sup>29</sup>. Правда, было высказано сомнение, есть ли основания «говорить о научной школе Скафтымова», не лучше ли сказать «о плеяде его учеников, шедших каждый своей дорогой»<sup>30</sup>. Но это, думается, всё же спор о терминах, а не о существе дела; даже принимая во внимание ту степень самостоятельности, которую сознательно предоставлял ученый своим ученикам, «говорить о школе Скафтымова как о совокупности его нравственных и аналитических уроков необходимо»<sup>31</sup>. Знаменательно, что именно *урокам* Скафтымова и посвятил свой доклад, подготовленный к его 100-летию, Бочкарёв. Об уроках этих он не раз вспоминал, переехав в 1935 г. «по семейным обстоятельствам в Куйбышев», где «остро почувствовал, что рано вылетел из “скафтымовского гнезда”, что еще многому и многому я мог бы поучиться у Александра Павловича, находясь в близком общении с ним»<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> *Зюзин А. В.* Методическая разработка А. П. Скафтымова «О семинарских занятиях // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, материалы. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 257.

<sup>26</sup> *Бочкарёв В. А.* Воспоминания об А. П. Скафтымове. 1990 г. С. 144.

<sup>27</sup> *Архангельская Л.* Профессор Бочкарёв знакомый и незнакомый. Попытка портрета // Самарские филологи... С. 161.

<sup>28</sup> Письмо В. А. Бочкарёва к Е. П. Никитиной, 16 февраля 1991 г. С. 145.

<sup>29</sup> *Бочкарёв В. А.* Вдохновенный поиск (Памяти А. П. Скафтымова). С. 254.

<sup>30</sup> *Хализев В. Е.* А. П. Скафтымов: филолог, мыслитель, педагог // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, материалы. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 25.

<sup>31</sup> *Прозоров В. В.* Школа Александра Павловича Скафтымова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре... С. 8.

<sup>32</sup> *Бочкарёв В. А.* Воспоминания об А. П. Скафтымове. 1990 г. С. 144.

Понятие «скафтымовское гнездо», *питомцем* которого он себя ощущал, чувствуя неразрывную с ним внутреннюю связь, органично сопрягается в сознании Бочкарёва с понятием «скафтымовская школа», о принадлежности к которой он не забывал и тогда, когда, будучи уже сложившимся ученым, автором капитальных исследований, «старался использовать каждый свой приезд в родной Саратов для встреч с Александром Павловичем»<sup>33</sup>.

Усвоил Бочкарёв, возглавивший со временем кафедру в куйбышевском пединституте, и другие уроки Скафтымова, связанные с присущим его личности и отразившимся в его поведении внутренним демократизмом: «В пединституте он был деканом и заведующим кафедрой, но никто не чувствовал в нем начальника, администратора»; он не только «не выделял себя из коллектива», но выступал в кафедральных мероприятиях «на равных с молодыми своими сотрудниками»<sup>34</sup>. Тем более что такой стиль поведения отвечал характеру и особенностям психологического склада самого Бочкарёва.

И.В. Попов, бывший его аспирант, затем доцент и профессор кафедры, проработавший с ним не одно десятилетие, отмечал, что, будучи требовательным «к профессиональному и научному уровню сотрудников», он вместе с тем «всегда умел быть предельно деликатным в своих отношениях к коллективу»<sup>35</sup>. А его выступления, обычно завершавшие обсуждение диссертаций или иных научных работ, даже если и содержали серьезные замечания, служили уроком «сдержанности и доброжелательности критики» и для молодых коллег, и для всего «кафедрального коллектива»<sup>36</sup>. Недаром Б.Ф. Егоров, в чем убедили его личное знакомство и последующие встречи и разговоры с Бочкарёвым, характеризует его как настоящего интеллигента, впитавшего в себя «черты и методы скафтымовской школы»<sup>37</sup>.

После переезда в Куйбышев Бочкарёв долгие годы состоял в переписке со своим научным руководителем. В описании эпистолярного архива Скафтымова Бочкарёв включен в список его корреспондентов<sup>38</sup>, но какие-либо сведения об их переписке и ее

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 143.

<sup>35</sup> *Попов И.В.* Виктор Алексеевич Бочкарёв (1906–1994) // Самарские филологи... С. 10.

<sup>36</sup> *Попов И.В.* О Викторе Алексеевиче Бочкарёве. Воспоминания с социально-психологическим подтекстом // Самарские филологи... С. 175.

<sup>37</sup> *Егоров Б.Ф.* О ценителе источников // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 153.

<sup>38</sup> *Попкова Н.А.* Книги и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах научной библиотеки Саратовского университета // Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1981. С. 80.

содержании не приведены. В фонде Бочкарёва, находящемся в Самарском областном архиве, писем его к Скафтымову нет, «только письма последнего»<sup>39</sup>. Одно из таких писем, датированное декабрем 1965 г., представляет для понимания их отношений особый интерес. Речь в нем идет о защите кандидатской диссертации Г.Н. Антоновой, выполненной под руководством Скафтымова; он просит Бочкарёва «посодействовать тому, чтобы защита не откладывалась, а прошла бы теперь, не позднее января»: «Антонова — моя последняя аспирантка, и на этот случай я, уйдя от всяких дел, все же не хотел быть посторонним...»<sup>40</sup>

Бочкарёв на просьбу немедленно откликнулся и своим отзывом поддержал работу. Г.Н. Антонова, храня память об успешной защите и о роли в ней Бочкарёва, прислала ему в январе 1989 г. проникновенное письмо, содержащее замечательно точную характеристику его личности: «Вы всегда напоминали мне Александра Павловича Скафтымова своей истинной интеллигентностью, внутренним благородством, глубокой порядочностью. Это редкие качества»<sup>41</sup>. Рискну предположить, что для Скафтымова обращение с просьбой именно к Бочкарёву могло иметь совершенно особый смысл; на защите, по его возможному замыслу, должны были встретиться — и встретились — последний и первый его аспиранты. Как в высшей степени знаменательную вполне мог воспринять эту встречу и Бочкарёв: через много лет, когда жизненный путь его учителя был близок к завершению, он, пусть и на короткое время, зрелым уже ученым вновь вернулся в скафтымовское гнездо, из которого, о чем так сожалел, слишком рано вылетел.

## ЛИТЕРАТУРА

*Архангельская Л.* Профессор Бочкарёв знакомый и незнакомый. Пытка портрета // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 155–167.

*Бочкарёв В.А.* «Повести Белкина». Доклад, прочитанный на семинаре проф. А.П. Скафтымова 23.01.1929 // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 54–69.

*Бочкарёв В.А.* Вдохновенный поиск (Памяти А.П. Скафтымова) // Русская литература. 1968. №3. С. 250–254.

<sup>39</sup> *Мартиновская А.И.* О письмах к В.А. Бочкарёву // Самарские филологи... С. 244.

<sup>40</sup> Там же. С. 245.

<sup>41</sup> Там же. С. 252.

*Бочкарёв В. А.* Воспоминания об А. П. Скафтымова. 1990 г. // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 135–145.

*Вершинина В. М.* Уроки А. П. Скафтымова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология и журналистика. 2005. Т. 5. Вып. 1/2. С. 67–70.

*Долотова А. М.* Учитель // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 258–264.

*Егоров Б. Ф.* О ценителе источников // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 52–53.

*Зюзин А. В.* Методическая разработка А. П. Скафтымова «О семинарских занятиях // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, материалы. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 254–258.

*Мартиновская А. И.* О письмах к В. А. Бочкарёву // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 236–252.

Письмо В. А. Бочкарёва к Е. П. Никитиной, 16 февраля 1991 г. // Филология: межвузовский сборник научных трудов. Саратов: Изд-во СГУ, 1998. Вып. 2. С. 144–146.

Письмо В. А. Бочкарёва к Е. П. Никитиной, 1990 г. [1] // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 232–233.

Письмо В. А. Бочкарёва к Е. П. Никитиной, 1990 г. [2] // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 234.

*Попкова Н. А.* Книги и эпистолярный архив А. П. Скафтымова в фондах научной библиотеки Саратовского университета // Коллекция книг и эпистолярный архив А. П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1981. С. 23–80.

*Попов И. В.* Виктор Алексеевич Бочкарёв (1906–1994) // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 5–14.

*Попов И. В.* О Викторе Алексеевиче Бочкарёве. Воспоминания с социально-психологическим подтекстом // Самарские филологи: Виктор Алексеевич Бочкарёв. 2-е изд., перераб. и доп. Самара: Изд-во СГПУ, 2006. С. 171–206.

*Прозоров В. В.* Школа Александра Павловича Скафтымова // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, материалы. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 4–14.

*Хализев В. Е.* А. П. Скафтымов: филолог, мыслитель, педагог // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, материалы. Саратов: Изд-во СГУ, 2010. С. 14–27.



**А. П. СКАФТЫМОВ О «СТАНОВЛЕНИИ  
КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ» ВО ФРАНЦИИ  
ДОМОЛЬЕРОВСКИХ ВРЕМЕН  
(ПО РУКОПИСНЫМ ЗАМЕТКАМ)**

*Публикация Н. В. Новиковой и А. Е. Кулакова, вступительная  
статья и примечания Н. В. Новиковой, перевод с французского  
А. Е. Кулакова*

**Аннотация.** В работе рассматриваются конспективные записи, сделанные А. П. Скафтымовым по ходу чтения реферата, составленного доцентом Сорбонны Г. Коэном по диссертации Р. Бре о становлении классицистической доктрины во Франции. Реферат был опубликован во французской газете «Литературные, художественные и научные новости» в мае 1927 г. Конспект, охватывающий все девять разделов газетной статьи, свидетельствует о серьезной подготовленности Скафтымова к восприятию материала о теоретиках классицизма, нравственно-философских его основаниях, эстетической природе, кодексе в целом. Скафтымов находит едва уловимые способы выражения собственного отношения к положениям «гениального исследования».

**Ключевые слова:** Р. Бре, диссертация «Становление классицистической доктрины во Франции», Г. Коэн, реферат, Мольер, А. П. Скафтымов, рукописные заметки.

NOVIKOVA, N. V.; KULAKOV, A. E.

**A. P. SKAFTYMOV ON THE FORMATION OF THE CLASSICAL  
DOCTRINE IN PRE-MOLIEREAN FRANCE  
(BASED ON MANUSCRIPT NOTES)**

*Publication by N. V. Novikova and A. E. Kulakov, introductory  
article and notes by N. V. Novikova, translated from the French  
by A. E. Kulakov*

**Abstract.** The paper focuses on the concise manuscript notes made by A. P. Skaftymov while he was reading the review compiled by Associate Professor of Sorbonne University G. Cohen of R. Bray's thesis on the formation of the classical doctrine in France and published in the French newspaper *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* in May 1927. The nature of synopsis, covering all nine sections of Cohen's review, demonstrates that Skaftymov was thoroughly prepared to perceive the material both on the theorists of classicism, its moral and philosophical foundations, its aesthetic nature, the set of its rules, and on the classical code as a whole. A. P. Skaftymov, taking notes, found subtle ways to express his own attitude to the provisions of the "brilliant research".

**Keywords:** R. Bray, thesis *La formation de la doctrine classique en France*, G. Cohen, review, Moliere, A.P. Skaftymov, manuscript notes.

Среди рукописных заметок А.П. Скафтымова — более десяти страничек с записями на французском языке. Появились они, судя по всему, в разное время (от начала 1920-х гг. до начала 1940-х) и по разным поводам (в связи с интересом к драматургическому искусству и в связи с изучением реалистического романа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого). Эти записи имеют отношение к разножанровым исследованиям французских историков литературы, с концептуальными положениями которых, а также с их конкретными аналитическими суждениями, обнаруживается согласие или несогласие ученого, как, например, с монографией «Эпохи французского театра» (1892) теоретика литературы, приверженца классицизма Ф. Брюнетьера или с фундаментальным трудом его ученика Г. Лансона «История французской литературы» (1895), его же книгой о Корнеле (1898), с учебными пособиями по истории французской литературы, выпущенными на рубеже XIX–XX веков Ш. М. де Гранжем и Ш. Урбенем.

Собранные заметки являются характерными скафтымовскими конспектами, в которых, наряду с буквальным цитированием или точным воспроизведением содержательной сути оригинала, присутствует исследовательская рецепция. И хотя они не сохранились полностью (из пронумерованных страниц отсутствует первая), имеют разрозненный характер, сделаны на разноформатных листках и разными чернилами, но, как водится у Скафтымова, включают по-страничные отсылки.

Обратимся к одному эпизоду этой подборки: выпискам из реферата Гюстава Коэна по книге Рене Бре «Становление классицистической доктрины во Франции», который был опубликован в еженедельной газете “*Les Nouvelles Littéraires, artistiques et scientifiques*” («Литературные, художественные и научные новости») 21 мая 1927 года (№ 240), в рубрике «Лучшие диссертации Сорбонны». Из такой номинации следует, что 390-страничная монография подготовлена Р. Бре (1895–1954) по его докторской диссертации и что это — первая значительная работа обратившего на себя внимание автора, впоследствии многократно подтвердившего репутацию крупного специалиста в области французской литературы эпохи барокко и классицизма XVII века. В его научном багаже — неоднократно переиздававшиеся труды о баснях Лафонтена (1929, 1946), о Буало (1942, 1947, 1962) и о Мольере (1954, 1979, 1992). Гюстав Коэн (1879–1958) достоин

своего старшего коллеги: известный медиевист преподавал в Сорбонне с 1922 г. (кстати, в 1928 г. вышла в свет его монография «Тeatр во Франции в Средние века»), защитил докторскую диссертацию не только по романской филологии, но и по юриспруденции, его авторитет не подвергался сомнению.

Французский реферат мог попасть в руки саратовского ученого, скорее всего, благодаря жене Ольге Александровне Скафтымовой, университетскому преподавателю французского языка: надо полагать, по роду своей деятельности она следила за иностранной периодикой. А.П. Скафтымов, будучи профессором университета и исследователем русской классической литературы, в это время был целиком поглощен разысканиями в совершенно других областях — художественного мира Л.Н. Толстого, Н.Г. Чернышевского, А.П. Чехова, предъюбилейного А.Н. Радищева (работа над второй статьей о Ф.М. Достоевском к 1927 г. уже завершена). Что побудило его с такой готовностью, с такой заинтересованностью откликнуться на, казалось бы, предметно далекий материал, какому исследовательскому запросу или запросу тот отвечал?

В нашем распоряжении — две половинки гладкого нестандартного листа, сложенные пополам, то есть четыре четвертушки бумаги, исписанные с обеих сторон сейчас уже бледными серо-зелеными чернилами. А.П. Скафтымов следует логическому членению газетной публикации, сохраняя в своих записях все девять предложенных разделов, но при этом почему-то опускает козновскую преамбулу. А между тем в ней — любопытные реалии научной жизни «новой Сорбонны», которые представляли интерес и в Советской России 1920-х гг., и по-своему актуальны даже в наши дни. Речь идет о структуре образования, о ее обновлении и необходимости сохранять традиции, обеспечивающие высокий уровень преподавания. Г. Коэн с гордостью пишет о том, что с недавнего времени Сорбонна, заслуженно признанная одним из «педантичных университетов», открыта «любим порывам разума». Однако, «оставаясь хранительницей славного прошлого», она готова преодолеть отставание «лет на пятьдесят от литературного процесса» и со страниц «Литературных, художественных и научных новостей» транслировать «критический взгляд университетского сообщества по тому или иному поводу».

Введение, судя по всему, призвано «в целом утверждать» универсальные критерии характеристик отбираемых для реферирования диссертаций: их темы являются «предметом столь глубокого исследования», которое априори будет «исчерпывающим трудом», «вехой в изучении» поставленного вопроса. Диссертация,

в понимании Коэна, — «великое интеллектуальное усилие», и расценивается она не иначе как «наша честь и законный предмет нашей гордости», причем весомость ее определяется не в корпоративном масштабе, а едва ли не в национально значимом: «полное научное исследование», по мысли доцента Сорбонны, «необходимо, чтобы широкая публика приобщалась» к его результатам, «не оставалась к ним равнодушной». Референт считает, что диссертация Рене Бре, освещающая становление классицистической доктрины во Франции, принадлежит «именно к этой категории работ». Подчеркивается, что она выбрана «среди лучших работ, представляющих интерес для самого широкого круга читателей».

Надо полагать, что такая высокая аттестация осмысления важной проблемы французским историком литературы была убедительным аргументом, побуждающим ознакомиться, благодаря посредничеству Коэна, с одним из образцовых достижений европейской филологии. Но остается догадываться, что чувствовал Скафтымов, «приобщаясь» к анонсируемому сочинению, которое в приподнятом тоне предварялось откровениями о предназначении научной деятельности как таковой, о месте ученого в обществе, о резонансе в «широкой публике» сугубо профильных исканий и находок. Не оказывается ли говорящей скафтымовская фигура умолчания, если учесть, в каком контексте «трудов и дней» она появляется?

Итак, какова же картина «становления классицистической доктрины во Франции» в восприятии и воспроизведении А.П. Скафтымова? Первый и самый объемный пункт его записей, соответствующих первому разделу рассматриваемого реферата, — о теоретиках классицизма. Исследователь отечественной классики фиксирует внимание на главном посыле диссертации Бре в передаче Коэна: «17 век в литературе — доктринерский». Идея эта, как считает референт, — «самый примечательный факт», вытекающий «из гениального исследования г-на Бре». Скафтымов опускает оценочные высказывания и сразу лапидарно выстраивает тезисы, вскрывающие существо бреновского изучения «литературных теоретиков XVII века», опять-таки оставляя в тени отмеченное референтом «разграничение индивидуального и коллективного элементов» как «вклада» в теоретическую разработку классицистической доктрины. Поскольку становление ее прослеживается не в процессе «перечитывания произведений великих классиков и составления излишних тяжеловесных комментариев» к ним, а путем анализа теоретических построений на заданную тему, Скафтымов тщательно переносит в свой, рукописный вариант

газетной публикации фигурирующие у Коэна имена «основателей доктрины» и названия их трудов.

«Документальная» часть воссоздается в точности, с присущим исследователю лаконизмом, с соблюдением логики источника и, следовательно, — с полным к нему доверием. Кроме того, создается ощущение, что эта характерная сжатость указывает еще на одно качество: за поочередным упоминанием деятелей и их концептуальных созданий для конспектирующего Скафтымова вырисовывается совершенно четкая проекция на хорошо известный ему материал, который в свое время появился в его поле зрения и, возможно, обдумывался им. Отсюда и осознанное согласие с основными положениями реферата Коэна.

Вслед за французскими литературоведами саратовский ученый-педагог из целого ряда теоретиков выделяет Шаплена и Буало, принимает то, что первый «заслуживает больше, чем Буало, титула законодателя Парнаса своего века», так как еще в 1630 г. обосновал правило 24 часов («Поэтическое искусство» Буало появится 40 с лишним лет спустя, в 1674 г.), разделяет и то, что «теория предшествует практике». Однако попытки художественной реализации «искусно сформулированного <...> идеала» (тем же Шапленом в поэме о Жанне д'Арк или Скюдери в «Апологии театра») свидетельствуют, по определению Скафтымова, о «беспомощности воплотить доктрину». Тем не менее эти деятели, от Шаплена до д'Обиньяка, который впервые в 1657 г. заговорил о трех единствах, по-прежнему «теоретически царствуют», с чем соглашается исследователь. «Субординация между практиками и теоретиками — исключительное явление этого времени на всем протяжении французской литературы», — резюмирует Скафтымов.

«Так идет в течение всего 17 века», — продолжает он. Классицистическая доктрина «вырабатывается», как переводит Скафтымов, с оглядкой на «древних и поэтику Аристотеля», «со времени Демье (“Академия поэтического искусства”, 1610)». «Апогеем этого движения» он признаёт, солидарно с французами, «кодификацию, которую установила “Практика театра” аббата д'Обиньяка в 1657 году». По словам исследователя, звучащим более категорично в сравнении с употребленными Коэном, «как всегда, она прилагается меньше к искусству, которое предшествует ей, чем к искусству, которое за ней следует; она формулирует догмы, которые будут приняты без усилий Буало, Расином, Мольером и многими другими».

Во втором разделе речь идет о «царстве Аристотеля». Но нельзя отрицать и того, что «царствующим над веком» «видели Декарта». «Это

ошибка», — отражая точку зрения автора диссертации, пишет Коэн. Скафтымов же после этих слов ставит знак вопроса и в скобках замечает: «Кранц говорит иначе, тоньше». Это, во-первых, подтверждает наше предположение о серьезной осведомленности ученого относительно разбираемой научной проблемы (судя по всему, он детально изучил монографию французского профессора Э. Кранца о Декарте и французском классицизме, переведенную на русский язык в начале XX в.) и, во-вторых, демонстрирует способность ориентироваться в спектре суждений и при этом сохранять не зависящую от авторитетов самостоятельность научного осмысления сложных задач. Знак вопроса в данной ситуации может означать сомнение в безапелляционности заявления или несогласие с ним. Признаём, что декартовские «Размышления о методе» (1637) могли оставить след в творческом сознании драматургов, что же касается «Трактата о страстях» 1649 г., то однозначного ответа, скорее всего, не дать: творения Корнеля к началу 1640-х прогремели, а мольеровские по-настоящему заявят о себе только с конца 1650-х годов, поэтому в передаче Скафтымова это выглядит следующим образом: второй трактат «не мог вдохновить никого из <...> первых трагиков», тогда как у Коэна — не столь определено: «Мы не очень ясно себе представляем, что <...> он не смог вдохновить никого из наших первых великих трагиков». Иными словами, вопрос может относиться и к замеченной Скафтымовым несообразности в тексте Коэна: видимо, тот позволил себе внести коррективу в реферируемый труд. Так что знак вопроса в любом случае уместен. И, тем не менее, нельзя было не признать того, что Аристотель — истинный *maître (хозяин)* времени: для поклоняющихся древним он был «гигант школы, как писал Бальзак», во Франции он считался «властелином разума».

Третий параграф реферата так и назван: «Разум». В теоретических выкладках французского классицизма этому понятию придавалось первостепенное значение. Скафтымов вслед за референтом ссылается на броские определения Демье, Сирано, Буало, Шаплена. Последний привел к общему знаменателю разрозненные суждения о разуме как о главной составляющей правил классицизма, «ставших законом». Далее идет пассаж, который исследователь, по всей видимости, разделяет: «Если Плеяда вначале и романтизм потом высказывались за свободу в искусстве, 17 век высказывался за рабство, но рабство весьма независимое, <оно> заключалось ни в чем ином, как в превосходстве внутреннем, превосходстве способности суждения». Вот здесь и пригодился Декарт: «Здравомыслие есть вещь, распределенная справедливее всего», что, по Скафтымову, говорит

об «идеальности разума» (надо полагать, это определение — аналог декартовского «универсального инструмента»).

Однако коэновский и скафтымовский конспекты третьего параграфа заканчиваются противопоставлением декартовской и аристотелевской «универсалий». Кроме того, Скафтымов сопровождает такой итог несколькими словами, размашисто добавленными простым карандашом «от себя» и дающими понять, что расшифровка основополагающего для классицистов понятия «разум» не может быть оставлена в таком виде. Скафтымов смотрит на него под углом зрения, который, следует предположить, добросовестно сообщается референтом: при отсутствии «разума», который осмысливался бы «как всеобщий», «рабство весьма независимое» может обернуться «опасным раскрепощением, способным привести к неуправляемому индивидуализму». Вычленив из этой сердцевины доминирующие понятия «рассудок» и «индивидуализм», исследователь рядом с ними ставит «возможное» и «приличное», что в его системе ценностей сопрягается с критерием «нравственной пользы». Личностно окрашенная потребность оказывается ни много ни мало вторым — после «культы разума» — правилом классицизма. Судя по дальнейшему содержанию реферата, его предусматривает и классицистическая доктрина в интерпретации Бре.

Именно «педагогической и общественной роли» классицистического искусства слова посвящен четвертый пункт статьи. В нем обнаруживается полная солидарность мнений всех трех участников заочного диалога. Цель литературы классицизма, в краткой передаче Скафтымова, — «пробудить хорошие инстинкты и победить дурные». Отдельная роль при этом отводится «мольеровской комедии», которая служит «исправлению нравов», является их «восстановительницей». В заключение лишнего споров обсуждения концептуальных в нравственном плане вершин французского классицизма, как теоретических, так и художественных, Скафтымов напрямую вставляет фразы из реферата: «Классическое искусство, таким образом, есть искусство для пользы. Классический поэт стремится к нравственному просвещению».

Следующий раздел, как в изложении Коэна определяет это классицистическая доктрина, посвящен вопросу о «подражании Природе». Ему отводится третье место в иерархии классицистических ценностей. Бальзак, Николь, Паскаль, Буало — констатирует А.П. Скафтымов — единодушны в том, что «никогда не нужно отдаляться от Природы». Саратовский профессор не подвергает сомнению такой взгляд, обоснованно называет его «общим местом

века», к тому же не являвшимся «чем-то новым»: для всех очевидно, что «его позаимствовали у Аристотеля и Горация». Но это звено классицистической доктрины заставляет его задуматься, вызывает желание «разбираться»: «Аристотель. Гораций. Следуют ли. Взапуски повторяют, что источник красоты в истине, что “ничто не является более прекрасным, чем истина, только истина достойна любви” (Буало). Какая природа? Не всё хорошо для подражания». Подворовому звучащее «взапуски» придает ученому разговору особый колорит, освобождающий размышления о высоких материях от ложного пафоса. В этом случае исследователь встает на сторону Лемуана, который в 1641 г. сказал: «Поэт должен исправить недостатки Природы и завершить ее наброски».

Каким видится референту, в передаче Скафтымова, этот процесс исправления недостатков? «Нужно брать модель, приятную или более или менее выношенную, и сглаживать углы». Модели не должно быть присуще «ни слишком ужасное, <...> ни слишком грязное, ни слишком отвратительное. Модель — идеализованная, стилизованная, как сады его Величества, газон предпочтительней прерий. Нужно выбирать, что в ней красиво, и отделять от того, что некрасиво» — так в 1674 г. рекомендовал Рапен. Здесь же упоминается господин Бре, диссертацию которого «реферировать статья», а также цитируется его фраза, не оставившая и Скафтымова равнодушным: «Внешне похожее на натурализм, все классическое искусство есть чистый идеализм».

Шестой раздел останавливает внимание на «правдоподобию» как положению, логически вытекающем из предыдущего. Позиционируются «более реалистичные психологически характеры, нравы. Но, кроме исправления горбатостей <...> (по предыдущему правилу) (здесь и далее подчеркнуто в рукописи. — Н. Н.), ставится в необходимость благопристойность, приличие. Нужно достигать не истины, а правдоподобия — это не одно и то же».

Как явствует из записей, учил гибкости в постижении этих тонкостей Аристотель. Он наталкивал на мысль, что всё «должно быть соответственно характеру, ситуации, полу, возрасту, многим условиям, соответственно истории и традиции, равенству того, что в начале, тому, что в конце, но если история нам показывает наглый триумф порока и разворачивает ужасное зрелище “грязной любви”, <...> нужно очищать, исправлять [картину] именем благопристойности, которая — душа времени». Иными словами, «поэтика классицизма — поэтика благопристойности».



Пятое и шестое правила в градации Р. Бре — Г. Коэна, обговариваемые в седьмом и восьмом разделах, — о «разделении жанров» и о «трех единствах». Скафтымов придает четкости идее «не смешивать страшного, ужасного со смешным и прочим», переводя ее в ранг предписания. В качестве примера фигурирует порицание критиками Мольера за то, что его Арнольд из «Школы жен» «слишком трагичен, что он ему позволил оставить сцену на слишком тяжелом вздохе». Что касается «наиболее известных правил» — единства времени, места и действия, то заметно согласие Скафтымова со сложившимся мнением об «ошибочности» возведения их «стройной совокупности» к изысканиям уже не раз упомянутого в реферате «греческого философа». Исследователь бегло касается спорных моментов, остававшихся таковыми до периода создания французской классицистической доктрины, дифференцируя причастность «Бога-Аристотеля» к ее истокам. Наиболее очевидным из трех единств, на взгляд Скафтымова, оказалось последнее: «Единство действия соответствует духу порядка, разума, иерархичности. Означало субординацию аксессуаров главному».

Подводя итог реферативного изложения «полного научного исследования», проведенного господином Р. Бре с целью осмысления процессов «становления классицистической доктрины во Франции», Скафтымов разделяет представление его составителя о «Кодексе классицизма во французской литературе». Он сформулирован в девятой главке реферата и намеренно запечатлен в скафтымовских рукописных заметках на языке оригинала, означающего буквально следующее: «Истина и красота, разум и порядок в философии, как и в искусстве и политике; для нашей нации, чью основную мысль оно выражает, а также для других наций, которым оно подходит благодаря своему универсальному характеру».

Итак, можно предположить, что внимание А.П. Скафтымова к реферативному докладу Г. Коэна и посредством его — собственно к книге Р. Бре вызвано и заявленной систематичностью изложения вопроса, и ожидаемым достойным уровнем его рассмотрения, и — не исключаем того — самим предметом рассмотрения. Помимо теоретической составляющей и в неменьшей степени, чем она, А.П. Скафтымова, на наш взгляд, интересовало методологическое следствие заявленного французским ученым и блестяще реализованного им подхода к изучению классицистической доктрины. Освещение ее пролиvalo свет на собственно драматургическую и затем театральную практику ведущих отечественных авторов XVII века, Корнеля и Мольера, открытия которых, выйдя за пределы Франции,

послужили ориентиром для театральных новаций в иноязычных литературах последующих эпох. Так, положения классицистической доктрины французского происхождения, корреспондирующие с французской литературой, могли быть бесполезны для распознавания характерных черт русского классицизма и тенденций развития принципов драматургического творчества в России, вплоть до А.П. Чехова. Пьесы его в 1920-е гг. как раз становятся объектом скафтымовского исследования.

Р. С., касающийся только Мольера. А.П. Скафтымов не охладевает к нему и в дальнейшем, о чем можно судить по разрозненным черновым записям, еще не опубликованным. Говоря о «подражании моделям в течение всего XVII века», исследователь отметит безусловную творческую независимость комедиографа: «Мольер именно был оригинальным, изучал жизнь». Автор «Школы жен» противопоставляется драматургам, которые «не манкируют следовать правилам»: «Мольер пренебрегал. Слова Доранта <...> “Главное правило из всех правил — нравиться”». Но при этом вскрывается и обратное: мольеровские пьесы «не грешат против правил». А.П. Скафтымов касается и расхожего: «Мольера бранили» за «классицистические изъяды», за обращение к «некрасивому», к сатире: «в высших жанрах он совсем недопустим». Но на это есть возражение: «нельзя всех вывести приятными». Заметим, в отличие от бре-коэновского Мольера, «без усилий» принявшего «догмы» теоретиков классицизма, скафтымовский наделен живым чувством времени и места, творческим чутьем.

*Выражаю признательность кандидату филологических наук, доценту кафедры романо-германской филологии и переводоведения Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского Артёму Егоровичу Кулакову за деятельную и профессионально безупречную помощь в подготовке к публикации настоящих заметок А.П. Скафтымова. Без осуществленных им расшифровки и перевода сначала фрагментов реферата Г. Коэна, содержащихся в рукописных заметках ученого, а затем и перевода полного текста этого реферата по диссертации Р. Бре, напечатанного в газете «Литературные, художественные и научные новости» (см. ниже), данная публикация была бы невозможна.*

\*\*\*

**А. П. СКАФТЫМОВ. <КОНСПЕКТ РЕФЕРАТА Г. КОЭНА  
ПО ДИССЕРТАЦИИ Р. БРЕ О СТАНОВЛЕНИИ  
КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ ВО ФРАНЦИИ>**

La formation de la doctrine classique en France<sup>1</sup>.

Les Nouvelles Littéraires

21 mai 1927 № 240<sup>2</sup>

1. Les théoriciens du classicisme<sup>3</sup>.

Chapelain<sup>4</sup> заслуживает больше, чем Буало, титула законодателя Парнаса своего века.

Georges de Scudéry<sup>5</sup>

Le Bossu, P. Bouhours, P. Le Moynes, P. Rapin, l'abbé d'Aubignac<sup>6</sup>, образованные медики La Mesnardière; Guez de Balzac, Saint-Evremond, Bussy-Rabatin<sup>7</sup>; поэты Godeau, Mairet, Corneille<sup>8</sup>. Предисловия.

17 век в литературе — доктринерский.

Теория предшествует практике.

Теоретики и практики не смешиваются.

Иногда теоретики стремятся реализовать <себя>, сами пишут вещи, снабжая их предисловиями (Chapelain à sa "Pucelle") (Scudéry, l'Apologie du Théâtre)<sup>9</sup>. Не подъем, а падение. Беспомощность воплотить доктрину. От этого не теряют своего предмета (от Malherbe'a до Voileau<sup>10</sup>, лучше от Chapelain'a à d'Aubignac<sup>11</sup>), они теоретически царствуют. Субординация между практиками и теоретиками — исключительное явление этого времени на всем протяжении <французской> литературы<sup>12</sup>.

Предисловщики, манифестирующие школу depuis la Défense et illustration de la langue française, de 1549 jusqu'à la Préface de Cromwell<sup>13</sup> (июль 1827), но это всё звонки (звуки) трубы уже

<sup>1</sup> Здесь и далее подчеркнуто в рукописи.

<sup>2</sup> Становление классицистической доктрины во Франции. Литературные новости. 21 мая 1927 г. № 240.

<sup>3</sup> Теоретики классицизма.

<sup>4</sup> Шаплен.

<sup>5</sup> Жорж де Сюдери.

<sup>6</sup> Лебоссю, П. Буур, П. Лемуан, П. Рапен, аббат д'Обиньяк.

<sup>7</sup> Ламенардьер, Гез де Бальзак, Сент-Эвремонт, Бюсси-Рабатен.

<sup>8</sup> Годо, Мере, Корнель.

<sup>9</sup> (Шаплен в своей поэме «Дева, или Освобожденная Франция») (Сюдери, «Апология театра»).

<sup>10</sup> <от> Малерба <до> Буало.

<sup>11</sup> <от> Шаплена до д'Обиньяка.

<sup>12</sup> Далее — на обороте, на левой внутренней стороне сложенной половины листа.

<sup>13</sup> От «Защиты и прославления французского языка» 1549 г. до Предисловия к «Кромвелю».

ушедших, получивших<sup>14</sup> за *enfanté*<sup>15</sup> свои первые произведения и теперь желающ<их> привлечь молодежь. Их формулы конструировались после произведений, никогда не раньше.

Так идет в течение всего 17 в. Медленно, прогрессивно, от подражания древним и поэтике Аристотеля вырабатывается, со времени Deimier («Académie de l'Art poétique», 1610)<sup>16</sup> до Chapelain'a (Préface à l'Adonis, 1623, Lettres sur les vingt-quatre heures, 1630)<sup>17</sup> доктрина, в которой будут участвовать естественно, помимо воли, произведения Mairet, Corneille, Ryer, Rotrou<sup>18</sup>. Апогей этого движения, особенно в том, что касается театра, есть — кодификация<sup>19</sup>, которую установила la Pratique du Théâtre de l'abbé d'Aubignac<sup>20</sup> в 1657 г., и как всегда она прилагается меньше к искусству, которое предшествует ей, чем к искусству, которое за ней следует; она формулирует догмы, которые будут приняты без усилий Буало<sup>21</sup>, Расин<ом>, Мольер<ом> и мн<огими> другими<sup>22</sup>.

## 2. Le règne d'Aristote<sup>23</sup>.

Видели Декарта царствующим над веком. Это ошибка (?)<sup>24</sup> (Кранц<sup>25</sup> говорит иначе, тоньше). Он занимался своим «Размышлением о методе». Что касается его «Traité de passions»<sup>26</sup>, это появилось в 1649; не мог вдохновить никого из наших первых трагиков. Истинный maître<sup>27</sup> времени — это Аристотель, читанный не в греч<еском> оригинале, а по латыни или в комментариях итальянских: Vida,

<sup>14</sup> Далее зачеркнуто: «популяр<ность>». Видимо, вместо этого предполагалось другое слово («известность», «признание», «слава»), но в тексте оно пропущено.

<sup>15</sup> Слово со значением «произведенные на свет», вставлено над строкой, справа от предлога.

<sup>16</sup> Демье («Академия поэтического искусства», 1610).

<sup>17</sup> Шаплена (Предисловие к «Адонису», 1623, «Письма о правиле двадцати четырех часов», 1630).

<sup>18</sup> Мере, Корнеля, Рье, Ротру.

<sup>19</sup> Сверху над этим словом вставлено: «удаленно».

<sup>20</sup> «Практика театра» аббата д'Обиньяка.

<sup>21</sup> Над этим словом вставлено простым карандашом: «1874».

<sup>22</sup> Далее — на правой внутренней стороне сложенной половины листа.

<sup>23</sup> Царство Аристотеля.

<sup>24</sup> Так в рукописи.

<sup>25</sup> Надо полагать, имеется в виду: Кранц Эмиль. Опыт философии литературы: Декарт и французский классицизм / Кранц; Пер. [с фр.] М. Славинской; Под ред. и с предисл. проф. Ф.Д. Батюшкова. Санкт-Петербург: тип. Альтшуллера. 1902. 214 с. Прил. к журналу «Научное обозрение», 1902, № 5–11. Эмиль Кранц (1849–1925) — профессор университета в Нанси, специалист по истории французской литературы.

<sup>26</sup> «Трактата о страстях».

<sup>27</sup> Хозяин.

Scaliger, Trissino, Cinthio, Castelvetro<sup>28</sup>. Он, Аристотель, был гигант школы, как писал Бальзак. Репутация во Франции голландцев D. Hensius и G.J. Vossius<sup>29</sup> приходится на долю того, что они часто его упоминали и его комментировали. “Il semble qu’Aristote lui ait parlé”, — так о Chapelain выразился Godeau. La Mesnardière в 1634 г.: “Il est le maître de la raison”<sup>30</sup>.

### 3. La raison<sup>31</sup>.

Уже теоретик Vida предписывал в 1527 г. “que les choses aillent au commandement de la raison”<sup>32</sup>. Deimier с 1610 в “Académie de l’Art poétique”<sup>33</sup>: «Разум так строго необходим в поэзии, что без него все другие качества seraient toujours vides de bonté»<sup>34</sup>. Chapelain “adore la raison en quelque lieu qu’elle se trouve”. Cyrano: “La raison seule est ma reine”. Boileau: “Aimez donc la raison”<sup>35</sup>. Если Плеяда вначале и романтизм потом высказывались за свободу в искусстве, 17 в. высказывался за рабство, но рабство весьма независимое, <оно> заключалось ни в чем ином, как в превосходстве внутреннем, celle du jugement<sup>36</sup>. Или идеальности разума: “Le bon sens est la chose du monde la plus partagée”<sup>37</sup> (Декарт).

Аристотелевск<ие> и псевдоаристотелевские учения всюду<sup>38</sup>.

Рассудок

индивидуализм

возможное

приличное.

Авт<ор> Аристотель.

### 4. L’utilité morale<sup>39</sup>.

Роль педагогическая и социальная.

<sup>28</sup> Вида, Скалигера, Триссино, Чинцио, Кастельветро.

<sup>29</sup> Д. Гейнзиуса и Г.И. Фосса.

<sup>30</sup> «Кажется, что Аристотель говорил с ним», — так о Шаплене выразился Годо. Ламенардьер в 1634 г.: «Он властелин разума». После этих слов под написанным подводится черта, под ней зачеркнуто: “Credo классицизм<ма>”. Далее — на обороте.

<sup>31</sup> Разум.

<sup>32</sup> «Чтобы все происходило под командованием разума».

<sup>33</sup> Демье в «Академии поэтического искусства».

<sup>34</sup> <...> были бы всегда лишены доброты.

<sup>35</sup> Шаплен «очень любит разум, где бы он ни находился». Сирано: «Только разум — мой король». Буало: «Любите же разум».

<sup>36</sup> <...> превосходстве способности суждения.

<sup>37</sup> «Здравомыслие есть вещь, распределенная справедливее всего» (Декарт).

<sup>38</sup> Далее внизу страницы, крупными прописными буквами, ступенчато — вставка простым карандашом. С 4-го пункта — на обороте.

<sup>39</sup> Нравственная польза.

Chapelain в предисл<овии> l'Adonis:

“La fin de la poésie est l'utilité, bien que procurée par le moyen du plaisir”<sup>40</sup>.

Аристотель sur la purgation des passions<sup>41</sup>. Пробудить хорошие инстинкты и победить дурные. Мольер<овская> комедия — исправление нравов, восстановительница социальных нравов.

“L'art classique est donc un art utilitaire. Le poète classique vise à l'instruction morale”<sup>42</sup>.

### 5. L'imitation de la Nature<sup>43</sup>.

Balzac. Nicole. Pascal (“Il faut se renfermer le plus qu'il est possible dans la simple Nature”). Voileau (“Jamais de la Nature il ne faut s'écarter”)<sup>44</sup>. Общее место века. Аристотель. Гораций. Следуют ли. Взапуски повторяют, что источник красоты в истине (Nicole), что: “Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable”<sup>45</sup> (Буало). Какая природа? Не все хорошо для подражания, не все хорошо, чтоб сказать (n'est pas bon à dire)<sup>46</sup>. 1641 г. Le Moyne: “Il faut que le poète corrige les défauts de la Nat. et qu'il achève ce qu'elle n'a fait qu'ébaucher”<sup>47</sup>.

Нужно брать модель, приятную или более или менее выносимую, сглаживать углы aux monstres, рисовать ее «султаны» (crinière)<sup>48</sup>. Ни слишком ужасное, ни печальное, ни нервное, ни слишком грязное, ни слишком отвратительное. Модель — идеализованная, стилизованная, как сады его Величества, газон предпочтительней прерий<sup>49</sup>. Нужно выбирать, что в ней красиво, и отделять от того, что некрасиво (Rapin<sup>50</sup>, 1674), нужно срезывать слишком выросшие ветки и заблудившиеся сучки, которые вредят перспективе. “Avec l'apparence

<sup>40</sup> Шаплен <в предисловии> к «Адонису»: «Цель поэзии есть польза, хотя и достигается она через удовольствие».

<sup>41</sup> <...> об очищении от страстей.

<sup>42</sup> «Классическое искусство, таким образом, есть искусство для пользы. Классический поэт стремится к нравственному просвещению».

<sup>43</sup> Подражание Природе.

<sup>44</sup> Бальзак. Николь. Паскаль («Нужно погружаться в Природу настолько, насколько это возможно»). Буало («Никогда не нужно отдаляться от Природы»).

<sup>45</sup> «Ничто не является более прекрасным, чем истина, только истина достойна любви».

<sup>46</sup> (нехорошо сказать).

<sup>47</sup> Лемуан: «Поэт должен исправить недостатки Природы и завершить ее наброски/эскизы». Далее — на обороте, иначе говоря — на левой стороне внутреннего разворота полулиста.

<sup>48</sup> (гривы).

<sup>49</sup> В рукописи i.

<sup>50</sup> Рапен.

du Naturalisme, l'art classique est tout entier un pur idéalisme" (R. Bray<sup>51</sup>, которого реферирует статья)<sup>52</sup>.

9. Итак. Credo классицизма: "La vérité et la beauté dans la raison et dans l'ordre valable pour la philosophie, comme, pour l'art, comme dans la politique; pour notre nation, dont il exprime la pensée essentielle, comme pour les autres nations, à qui il peut convenir par son caractère d'universalité"<sup>53</sup>.

#### 6. Le vraisemblable<sup>54</sup>.

Более реалистичны психологически характеры, нравы. Но, кроме исправления горбатостей<sup>55</sup> gibbosité<sup>56</sup>, уродливостей (по предыдущему правилу), ставится в необходимость благопристойность, приличие<sup>57</sup> (bienséances)<sup>58</sup>. Нужно достигать не истины, а правдоподобия — это не одно и то же. Voileau: "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable"<sup>59</sup>. Castelvetro в комментариях к Аристотелю отмечал в реальности: le possible vraisemblable; le possible invraisemblable; l'impossible vraisemblable; l'impossible invraisemblable<sup>60</sup>. Истина должна стираться перед логикой страстей.

Должно, по Аристотелю, соответственно характеру, ситуации, полу, возрасту, многим условиям<sup>61</sup>, соответствовать истории и традиции, равенству того, что в начале, тому, что в конце, но если история нам показывает l'insolent triomphe du vice<sup>62</sup> и разворачивает ужасное зрелище de "sales amours"<sup>63</sup>, безобразных слов, — нужно rectifier<sup>64</sup>, поправлять (amender)<sup>65</sup> именем благопристойности,

<sup>51</sup> «Внешне похожее на натурализм, все классическое искусство есть чистый идеализм» (г-н Бре).

<sup>52</sup> После этого — горизонтальная черта, под которой — 9-й пункт записи, не уместившийся на соответствующей странице.

<sup>53</sup> «Истина и красота, разум и порядок в философии, как и в искусстве и политике; для нашей нации, чью основную мысль оно выражает, а также для других наций, которым оно подходит благодаря своему универсальному характеру». Далее — на правой стороне внутреннего разворота полулиста.

<sup>54</sup> Правдоподобие.

<sup>55</sup> Подчеркнуто волнистой линией.

<sup>56</sup> <...> неровностей. Слово вставлено над предыдущим.

<sup>57</sup> В рукописи i.

<sup>58</sup> (благопристойности).

<sup>59</sup> Буало: «Истина иногда может быть неправдоподобной».

<sup>60</sup> Кастельветро <...>: возможное правдоподобное; возможное неправдоподобное; невозможное правдоподобное; невозможное неправдоподобное.

<sup>61</sup> В рукописи i.

<sup>62</sup> <...> наглый триумф порока.

<sup>63</sup> <...> «грязной любви».

<sup>64</sup> <...> очищать.

<sup>65</sup> исправлять, улучшать.

которая — душа времени. Balzac хвалит Корнеля (Cinna<sup>66</sup>, взятого из античности) за то, что “le réformateur du vieux temps”<sup>67</sup>, т. е., с н<овойшей> т<очки> зр<ения>, фальсификатор истории<sup>68</sup>.

Le Laboureur<sup>69</sup> скажет без обиняков (sans ambages) в 1666: “Nous enseignons la mode et les bienséances à l’histoire”<sup>70</sup>. Поэтика классицизма — поэтика благопристойности (bienséances).

### 7. La séparation des genres<sup>71</sup>.

Не смешивать страшного, ужасного со смешным и проч. Don Sanche<sup>72</sup> Корнеля — никакого успеха. Критики порицают Мольера за то, что его Арнольд слишком трагичен, что он ему позволил оставить сцену sur un “ouf!” trop douloureux<sup>73</sup>.

### 8. Les trois unités<sup>74</sup>.

Наибол<ее> изв<естное> правило.

Аристотель: единство времени — констат<ируется> оборот солнца. Сперва: оборот, сколько: 12 ч<асов>, 24 ч<аса>? Столько, сколько представление.

Единство места Аристотелем не предписывалось, оспаривалось. — Впрочем, оспаривалось<sup>75</sup> больше как принадлежность средневекового театра? Против него восставал Корнель, предложивший за единство места принять окружность города (спор по поводу «Сида» в 1637 г.).

Единство действия (d’action) соотв<етствует> духу порядка, разума, иерархичности<sup>76</sup>. Означало и субординацию аксессуаров главному.

\*\*\*

<sup>66</sup> Цинна.

<sup>67</sup> «реформатор старого времени»

<sup>68</sup> Далее — на обороте.

<sup>69</sup> Лелабурер.

<sup>70</sup> «Мы учим историю моде и благопристойности».

<sup>71</sup> Разделение жанров.

<sup>72</sup> Дон Санчо.

<sup>73</sup> <...> на слишком тяжелом вздохе.

<sup>74</sup> Три единства.

<sup>75</sup> Слово вставлено над строкой.

<sup>76</sup> В рукописи i.





## СТАНОВЛЕНИЕ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ ВО ФРАНЦИИ

*Перевод с французского А. Е. Кулакова*

Я признателен редакции этой газеты, предложившей Полю Азару, Даниэлю Морне, мне и другим представлять на страницах «Новостей литературы» критический взгляд университетского сообщества по тому или иному поводу. Напрасно некоторые пытаются посеять недоверие между литераторами и профессорами-филологами, словно одни не снабжают других пищей для размышлений, словно в эти размышления не проникает желание систематического порицания, словно наиболее благороднейшая из амбиций сочиняющего не заключается в осознании того, что изучающий понял и оценил его, — тот самый изучающий, который, исследовав прошлое, достиг уровня знаний настоящего. Недоверие, о котором я говорил, вызвано тем, что педантичные университеты отстают лет на 50 от литературного процесса, превознося классицизм во время расцвета романтизма и обращаясь к романтизму на фоне триумфа реализма и натурализма.

Все это изменилось. Открытая любым порывам разума новая Сорбонна, которую столь несправедливо критикуют, оставаясь хранительницей славного прошлого, радушно принимает славное настоящее.

Среди высочайших задач, стоящих перед нашей деятельностью, значится подготовка элиты молодых мужчин и в скором будущем женщин, которые, порвав со строгими методами исследований, завершив за два или три года обучение по программе лиценциата, написав за год дипломное сочинение, блестяще выдержав после двух или трех лет усердной работы общенациональный конкурс на замещение должности преподавателя грамматики или литературы, получив назначение в какой-нибудь провинциальный лицей, не останавливаются на достигнутом и посвящают редкие свободные часы и зачастую бессонные ночи окончанию работы над докторской диссертацией. Они будут защищать ее в Сорбонне перед своими бывшими наставниками, которые продолжали их консультировать, — и всё это после 5–10 лет непрерывных усилий.

И хотя эти работы неравного качества и не все из них после долгой защиты перед комиссией из шести человек, стремящихся, как кажется, опровергнуть любые аргументы, оказываются удостоенными наивысшей оценки «весьма достойно», все они получают

положительные отзывы, так как плохие диссертации отвергаются рецензентами на стадии рукописи и не допускаются к защите.

Можно в целом утверждать, что тема, к которой обращается в своей докторской диссертации автор из Сорбонны, становится предметом столь глубокого исследования, что вряд ли кто-либо еще станет ей заниматься или, по меньшей мере, она будет вехой в изучении какой-нибудь эпохи или памятника прошлого, лингвистического или литературного факта, развития идей или цивилизации, становления отдельного человека. Так происходит полное научное исследование прошлого в исчерпывающих трудах в той мере, в какой творение рук человека может быть достойно этого наименования.

Необходимо, чтобы широкая публика приобщалась к этим великим интеллектуальным усилиям и не оставалась к ним равнодушной, так как они — наша честь и закономерный предмет нашей гордости. Нужно помогать, учреждая стипендии для подготовки докторских диссертаций, как это сделала в свое время маркиза Арконати-Висконти, или обеспечивая для этих трудов надежную клиентуру покупателей и читателей.

Здесь [в этой рубрике] будет идти речь только о диссертациях, интересных для истории французского языка и литературы и лежащих в сфере моей компетенции. Мы позволим себе выбирать среди лучших работ, представляющих интерес для самого широкого круга читателей.

Никто не станет возражать, что диссертация г-на Рене Бре «Становление классицистической доктрины во Франции» принадлежит именно к этой категории работ.

### *Теоретики классицизма*

Если мы хотим привнести что-то новое в изучение нашего классицизма, не стоит ограничиваться лишь любованием гениальными людьми, прославившими его. Чтобы измерить их величие, лучшим путем будет изучение их оппонентов и современников, которым образованная публика внимала с не меньшей благосклонностью. Вы не можете знать, прогуливаясь в лесу, какие из больших дубов станут, подобно лафонтеновским, свидетелями веков.

Г-н Бре не утруждал себя перечитыванием произведений великих классиков и составлением излишних тяжеловесных комментариев, которые и до него так часто давались. Он изучает литературных теоретиков XVII века, основателей доктрины. Его вклад состоит

в разграничении индивидуального и коллективного элементов. Метод выделения гения, который по своей сути неразложим, ошибочен.

Его обширное исследование не пренебрегает ни Шапленом, который более, чем Буало, заслуживает титула законодателя Парнаса своего века, ни Жоржем де Скюдери, ни всеми теми священнослужителями, столь утонченными, независимыми и свободолобивыми, среди них — отец Лебоссю, отец Буур, отец Лемуан, отец Рапен, аббат д'Обиньяк, которого незаслуженно перестали читать, ни образованными медиками, среди которых Ламенардьер, ни этими прототипами добропорядочного человека — Гезом де Бальзаком, Сент-Эвремоном или Бюсси-Рабатеном, не говоря уже о рассуждавших о своем искусстве поэтах Годо, Мере, Корнеле. Все читали предисловия последнего и его «Рассуждения о драматической поэзии», забыв о том, что они созданы в период его упадка, во время, когда в 1660-х гг. он безнадежно боролся, чтобы удержать ускользавшую от него благосклонность публики. Нас потрясают именно его уступки тирании правил, ретроспективная, быть может, робость его гения перед лицом доктрины.

И вот что мне кажется самым примечательным фактом, который вытекает из гениального исследования г-на Бре: XVII век в литературе является преимущественно доктринарным. Он создал теорию прежде практики, а не на основе ее; он установил законы и сформулировал постулаты до того, как гениальные люди претворили их в жизнь. Теоретики и практики литературного искусства не смешивались между собой. Первые, несомненно, чаще всего пытались реализовать искусно сформулированный ими идеал, но в этом случае мы переходим от предисловия к «Адонису» Шаплена к его «Деве», однако это не подъем, а падение, или от «Апологии театра» де Скюдери к его пьесам, на фоне которых трагедии Корнеля смотрятся еще более выигрышно. Но их неудачи, неспособность претворить в жизнь свою доктрину, наполнить ее плотью и кровью не умаляют испытываемого к ним доверия. От Малерба до Буало и еще в большей степени от Шаплена до д'Обиньяка они царствуют в славе тиранов, и превосходство этих двух понтификов французской словесности встречает куда меньше фрондеров, чем власть их современников Ришелье и Мазарини. Мы будем безуспешно искать во всей истории нашей литературы подобное разделение теории и практики и подобное подчинение практики теории. Мы найдем манифесты школ от «Защиты и прославления французского языка» 1549 г. до предисловия к «Кромвелю» 1827 г., но это сигналы трубящих глашатаев, знаменосцев новой школы, которая, породив уже

свои первые шедевры, хочет привлечь к ним внимание молодежи. Их шумно излагаемые формулы построены на произведениях, а никак не произведения — на формулах.

Дело обстоит совершенно иначе в XVII веке. Медленно, постепенно, в подражание древним и в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля разрабатывается, со времени Демье («Академия поэтического искусства», 1610) до работ Шаплена (Предисловие к «Адонису», 1623, «Письма о правиле двадцати четырех часов», 1630), доктрина, в создании которой будут почти невольно участвовать творения Мере, Корнелия, Рье, Ротру. Апогеем этого движения, особенно в том, что касается театра, станет в 1657 г. кодификация, составляющая содержание «Практики театра» аббата д'Обиньяка, но она снова в меньшей мере применима к искусству предшествующему, нежели к искусству последующему, она формулирует догмы, которые без усилий будут восприняты Буало, Расинами и Мольерами.

### *Царство Аристотеля*

Слишком часто мы представляем мысленно Декарта, правящего своим веком и его вдохновляющего. Это ошибка. Несмотря на свою гениальность, он в «Рассуждении о методе» (1637) лишь пришел к более высокому осознанию тех взглядов, которые были высказаны до него, и того состояния разума, которое он познал в Париже до своего отъезда в Голландию (1628), а что касается его трактата о страстях, мы не очень ясно себе представляем, что, написанный в 1649 г., он не смог вдохновить никого из наших первых великих трагиков. Настоящий хозяин того времени — это его большой враг, старик Аристотель, которого читали не в греческом оригинале, а в латинском переводе или, еще лучше, в работах его итальянских комментаторов: Вида, Скалигера, Триссино, Чинцио, Кастельветро. Особая заслуга г-на Бре в том, что он выделил имя последнего, почти неизвестное сегодня и столь знакомое теоретикам того времени.

Сегодня мы видим это влияние Аристотеля лишь сквозь призму насмешек Мольера, бывшего косвенным свидетелем этого. Он гигант Школы, как напишет Бальзак. Репутация голландцев Д. Гейнзиуса и Г.И. Фосса во Франции отчасти состоит в том, что они его изучали и комментировали. Репутация Шаплена тоже: «Кажется, что Аристотель говорил с ним», — пишет Годо. «Он властитель разума», — говорит Ламенардьер в 1639 г. Без всякого сомнения, в Стагирите видели больше, чем содержал его энциклопедический ум, и образ его моделировался в соответствии с требованиями времени.

Давно известно, что разум является одним из основополагающих элементов классицистической доктрины. Уже в 1527 г. теоретик Вида предписывал, «чтобы все происходило под командованием разума», а Демье провозгласил в 1610 г. в своей «Академии поэтического искусства»: «Разум так строго необходим в поэзии, что без него все другие качества были бы всегда лишены доброты». Шаплен «очень любит разум, где бы он ни находился». Если такие одиночки и провинциалы, как Жан де Шеландр, Теофиль, Ракан, сопротивляются, то такой литературный дуэлянт, как Сирано, сам признает его своим повелителем: «Только разум — мой король», — ожидая, пока Буало не сформулирует свое «Любите ж разум вы!»<sup>77</sup>.

Итак, для Шаплена, которого мы не устанем цитировать по этому поводу, правила — это «разум, ставший законом». Этим и объясняется покорность целого века в следовании правилам. Если сначала Плеяда, а затем романтизм делали выбор в пользу свободы в искусстве, XVII век предпочел рабство, но рабство весьма независимое, поскольку в целом оно признаёт лишь внутреннюю самостоятельность — свободное здравомыслие. Опасное раскрепощение, способное привести к неудержимому индивидуализму, если бы этот разум не осмысливался как всеобщий, как свойственный всем людям («Здравомыслие есть вещь, распределенная справедливее всего», — пишет Декарт) и если бы его суждения не принимались лишь в той мере, в которой они встречали согласие всех добропорядочных людей и поддержку всего светского общества того времени.

Декарт сможет определить подобным образом разум как «универсальный инструмент», а аристотелевские или псевдоаристотелевские правила будут соблюдаться повсюду. Из этих правил общеизвестны только правила трех единств: действия, времени и места, — которые применялись преимущественно в драматическом искусстве и из которых два последних часто оспаривались, но были еще и многие другие, воспринимавшиеся всеми теоретиками и писателями как догмы.

### *Нравственная польза*

Искусство, прежде всего, должно быть нравственным, что придает ему педагогическую и общественную роль. В 1623 г. в предисловии к переводу «Адониса» Шаплен сказал: «Цель поэзии есть польза,

<sup>77</sup> Перевод В.К. Тредиаковского. — Ссылка сделана мной. — А. К.

хотя и достигается она через удовольствие». Не очень понимая слова Аристотеля, впрочем, довольно загадочные, об «очищении от страстей» (о катарсисе), они будут раздумывать о том, как трагедия может пробудить в нас добрые инстинкты и побороть злые, в то время как Мольер, вслед за древними, закрепит за комедией роль надзирателя за нравами, ожидая, что она превратится в целителя для болезненной общества. «Классическое искусство, — справедливо заключает г-н Бре, — есть, таким образом, искусство для пользы. Классический поэт стремится к нравственному просвещению».

### *Подражание Природе*

Третье правило (первое — о культе разума, второе — о нравственной пользе) гласит о том, что нужно подражать природе. Это утверждение содержится в критических работах Бальзака, в эстетике Николя, у Паскаля («Нужно погружаться в Природу настолько, насколько это возможно») и у Буало («Природе вы должны быть верными во всём»<sup>78</sup>). Оно было общим местом для всего века. Было ли оно чем-то новым? Нет, его позаимствовали у Аристотеля и Горация. Было ли внедрено это утверждение в писательскую практику? Нужно разбираться. Вне всякого сомнения, они наперебой повторяли, что нужно быть правдивым, что источник красоты в истине (Николь), что: «Ничто не является более прекрасным, чем истина, только истина достойна любви» (Буало). Но остается узнать, что это за Природа, которой нужно подражать, и что это за истина, которой необходимо добиться. И тут же выясняется, что негоже подражать всему, что есть в природе, и не все, что истинно, уместно говорить. В 1641 г. отец Лемуан уточнит, что «поэт должен исправить недостатки Природы и завершить ее наброски». Нужно быть избирательным к природным моделям, брать те из них, что приятны или, по меньшей мере, терпимы, стричь когти чудовищам и расчесывать их гривы, не делать их чересчур ужасными, а людей не изображать ни гигантами, ни карликами, не слишком грязными и не слишком гадкими. Образцовая природа должна быть идеализирована и стилизована, как в садах Ленотра: газоны предпочтительнее дикорастущей травы.

Нужно выбирать вместе с отцом Рапеном (1674) «то, что есть в ней прекрасного, из того, что таковым не является», обрезать слишком высокие или кривые ветки, которые портят общий вид.

<sup>78</sup> Перевод Э.Л. Линецкой. Ср. в переводе В.К. Третьяковского: «От естества на час отнюдь не отбегайте». — Ссылка сделана мной. — А. К.

Присоединимся к выводу г-на Бре: «Внешне похожее на натурализм, всё классическое искусство есть чистый идеализм».

### *Правдоподобие*

Наиболее реалистичным подражанием живому образцу человека будет с достаточной скрупулезностью наблюдать за психологическими и нравственными характерами, а не физическими, и хорошо их воспроизводить. Но здесь появляется необходимость исправлять уродства и сглаживать неровности, следуя четвертому правилу — правилу благопристойности. Сделать истинным — это еще не всё, нужно сделать *правдоподобным* (курсив автора. — А. К.). Об этом скажет Буало в своих поучительных стихах, секретом которых он владеет: «Не можно иногда и правде верить всей»<sup>79</sup>. Ка-стельветро, комментируя Аристотеля, различал в действительности: возможное правдоподобное; возможное неправдоподобное; невозможное правдоподобное; невозможное неправдоподобное. Эти две характеристики должны согласовываться друг с другом, по мнению среднестатистического образованного читателя или слушателя и добропорядочного человека, и XVII век смог этого достичь. В этом глубинный смысл фразы Буало: нужно предпочитать невозможное — даже неосуществимое — правдоподобное возможному — даже реальному — неправдоподобному. Именно поэтому этот верующий век не приемлет триумфа, одержанного Самсоном над филистимлянами при помощи ослиной челюсти. Вот почему Корнель выдумывает ложную новость о поражении Горациев, а Расин приписывает вдове Гектора достойную похвалы верность, которой не знает история или легенда. Пусть истина сотрется перед логикой страстей и пред-рассудками людей! Правдоподобие — противовес для истины, оно превосходит ее в привлекательности и нравственном потенциале.

Без сомнения, нужно всегда стремиться выдерживать сходство по Аристотелю, то есть согласовывать характер с ситуацией, полом, возрастом, положением персонажа, соответствием истории и традиции, равенством, чтобы он был последовательным по отношению к самому себе от начала до конца, но если история демонстрирует нам наглый триумф порока, если она разворачивает перед нами ужасное зрелище «грязной любви», непристойных речей и моря крови, надлежит еще раз ее очистить и исправить во имя тех «благопристойностей», бывших душой того времени. Бальзак хвалит Корнеля за то,

<sup>79</sup> Перевод В.К. Тредиаковского. В оригинале дословно: «Истина иногда может быть неправдоподобной». — Ссылка сделана мной. — А. К.

что он научил этим благопристойностям античность в «Цинне» и стал «реформатором старого времени» (мы бы сказали «фальсификатором истории»). Лелабурер скажет без обиняков в 1666 г.: «Мы учим историю моде и благопристойности». Классическая поэтика есть поэтика благопристойностей: в этом смысле она выигрывает в изяществе и вежливости, теряя изначальные мощь и грубость.



### *Разделение жанров*

Возможно, это чувство благопристойности и породило пятое правило классицизма — правило разделения жанров. Правда в том, что жизнь любит смешивать смех и слезы и протекает в тех кричащих контрастах, которые Виктор Гюго назовет гротеском. Нет ничего более неприятного и нелепого для поэтики классицизма, и до такой степени, что она сможет постепенно искоренить два жанра, имевшие славные и успешные образцы в первой четверти века, — пасторальную драму и трагикомедию. «Дон Санчо» Корнеля не будет иметь никакого успеха, и критики будут поносить Мольера за то, что он сделал своего Арнольфа слишком трагическим и увел его со сцены на слишком тяжелом вздохе.



### *Три единства*

Но из всех правил самыми знаменитыми и теми, что были окончательно кодифицированы во Франции, неоспоримо являются правила трех единств. Ошибочно считается, что все они были сформулированы Аристотелем в своей стройной совокупности и что они применимы исключительно к драматическому жанру.

Правило, восходящее к греческому философу, — это правило единства времени, его простая констатация, что средняя продолжительность трагедии должна находиться в пределах одного круговорота солнца. Ах, сколько хлопот доставил этот круговорот солнца комментаторам! Одни толковали его как 24 часа, другие — как 12, утверждая, что ночью не происходит ничего важного, в чем они, разумеется, были неправы. Тенденция, которой придерживались наши французы, состояла в том, чтобы сделать действие как можно более плотным и сравнить его длительность с продолжительностью представления, используя, на худой конец, условно антракт, чтобы добавить действию несколько дополнительных часов — в пределах, например, двух часов за один антракт.



Единство места, по поводу которого ничего не предписывал Бог-Аристотель, вызывало еще больше споров, поскольку оно в корне порывало со средневековой сценической традицией, помещавшей на подмостках бесчисленные домики и оставившей в наследство Бургундскому отелю склад декораций и другого имущества труппы «Братство Страстей». Против этого единства особенно выступал великий Корнель, который использовал в «Сиде» совмещенные декорации<sup>80</sup>, предлагал наделить единством места всё, что происходит внутри городских стен. В споре о «Сиде» 1637 г. стремление к упрощению одержало триумф.

Единство действия утвердилось гораздо проще, поскольку более соответствовало новым веяниям французской мысли, увлеченной идеями порядка, разума и иерархизации. Конечно, в предписании Аристотеля «одно действие на одного героя» видели чрезмерную строгость и слишком жесткое ограничение. Эпизоды необходимы, и для Тассо речь идет не о простом единстве химических тел, а о комплексном единстве организма. Однако подчинение второстепенного главному должно быть правилом, и следует строго отвергать двойную интригу, часто свойственную комедии и бросающую тень на самого «Сиду», если не убирать из него персонаж инфанты.

### *Кредо классицизма*

Так постепенно разрабатывался и дополнялся с 1610 по 1657 г. — от Демье к д'Обиньяку — Кодекс классицизма во французской литературе, так похожий на «Дигесты» многочисленностью своих авторов, сложностью юридических формул, обилием ссылок на примеры. Он резюмирует дух века в следующем кредо: истина, красота, разум и порядок в философии, в искусстве и политике; для нашей нации, чью основную мысль оно выражает, а также для других наций, которым оно подходит благодаря своему универсальному характеру. Но это кредо осталось бы простым набором слов, если бы не спустилось языками пламени на апостолов, озарив их и вдохновив на создание шедевров, которые для всего человечества навсегда останутся символами благородства французского народа.

**Гюстав Коэн,  
доцент Сорбонны**

<sup>80</sup> См. мою «Историю театральных постановок», 2-е издание, Париж, изд-во «Шампион», 1926, in-8°, кн. 2. — Примеч. Г. Коэна. — А. К.



**К 400-ЛЕТИЮ МОЛЬЕРА**



## МОЛЬЕРОВСКИЙ ТИП ОДУРАЧЕННОГО МУЖА И ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье раскрывается архетипический образ простака, одной из вариаций которого является тип одураченного мужа. Наиболее полно он представлен в комедии Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж». Выражение из комедии “Tu l’as voulu, George Dandin, Tu l’as voulu” («Ты сам этого хотел, Жорж Данден, ты сам этого хотел») стало фразеологизмом и вошло в состав русской идиоматики и использовалось Чеховым. Русифицированный образ мольеровского одураченного мужа является парным и предполагает наличие супруги. Интонационный и смысловой диапазон этих образов располагается в пространстве от комедийного, иронического до драматического, серьезного. Комедийное освещение героев превалирует в водевилях, тогда как в крупных пьесах обнаруживается амбивалентное сочетание драматической интонации с комическим началом.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Мольер, архетип простака, ирония, пародия, чеховская драматургия.

KUBASOV, A. V.

## MOLIERE’S TYPE OF THE FOOLED HUSBAND AND ITS REPRESENTATION IN A. P. CHEKHOV’S DRAMATURGY

**Abstract.** The article reveals the archetypal image of a simpleton. One of its variations is the type of the fooled husband. He is most fully represented in Moliere’s comedy *Georges Dandin, or the Fooled Husband*. The expression from the comedy “Tu l’as voulu, George Dandin, Tu l’as voulu” (“You yourself wanted it, Georges Dandin, you yourself wanted it”) has become a phraseological unit. It became part of Russian idioms and was used by Chekhov. The Russified image of Moliere’s fooled husband is paired and presupposes the presence of a spouse. The intonation and semantic range of these images ranges from comedic, ironic to dramatic, serious. Comedic lighting of the characters prevails in vaudeville. In large plays, an ambivalent combination of dramatic intonation with comic beginning is found.

**Keywords:** A. P. Chekhov, Moliere, simpleton archetype, irony, parody, Chekhov’s dramaturgy.

М. М. Бахтин, обосновывая значимость диалога культур, писал: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог* (курсив цитируемого

автора. — *А. К.*), который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»<sup>1</sup>. Высказывание ученого о диалоге культур следует признать методологической основой для анализа генетических и типологических связей русской литературы с зарубежной, в частности, французской.

В классицистической системе жанров комедия занимала важное, но всё же низовое положение. «Великим достижением Мольера стало то, что комедийный жанр во Франции поднялся до уровня трагедии»<sup>2</sup>. Выросла значимость комедии и в России. Традиции Мольера в русской культуре достаточно давние и прочные. Напомним о таком общеизвестном факте, как свободное владение французским языком образованной частью русского дворянства, что позволяло читать произведения великого комедиографа в подлиннике. Знание аутентичных текстов Мольера в свою очередь служило основой для понимания преемственной связи отечественных героев с их французскими предшественниками. Постепенно в русской литературе выкристаллизовывались типы персонажей, которые играли роль, сходную с той, что была у французских героев. Гоголевского Плюшкина, например, зачастую трактуют как русский вариант мольеровского Гарпагона. Связь с первообразом подчас прямо закреплялась в заглавии русского произведения, назовем в этой связи «Гарпагониану» (1933) Константина Вагинова<sup>3</sup>. Жадов, герой «Доходного места» (1856) А.Н. Островского, мог быть представлен как «Альцест на русской почве»<sup>4</sup>. Примеры подобного рода можно продолжить.

Комедия «Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668) не самое популярное произведение Мольера. Известность комедии во многом связана с тем, что одна из ее фраз вошла в идиоматический фонд не только французского языка, но и русского — «*Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu*», то есть «Ты сам этого хотел, Жорж Данден, ты сам этого хотел». Если коротко передать смысл крылатого выражения, то его можно изложить в одной фразе. Жорж Данден, богатый крестьянин, женившийся на аристократке Анжелике с целью

<sup>1</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 354.

<sup>2</sup> *Хартнолл Филип.* Краткая история театра / Пер. с англ. М. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 112.

<sup>3</sup> *Жиличева Г.А.* Функции мольеровского кода в романе К. Вагинова «Гарпагониана» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 3. С. 94–105.

<sup>4</sup> *Дунаева Елена.* О русском Мольере // Вопросы театра. 2018. № 3–4. С. 249.

обретения высокого социального статуса, оказался в итоге «одураченным мужем», причем по доброй воле.

Мольер не был первооткрывателем образа одураченного мужа, так как генезис его корнями уходит в глубину веков. Михаил Булгаков в «Жизни господина де Мольера» (1933) не без иронии пишет: «Сведущие люди очень интересовались вопросом о том, откуда Мольер взял материал для “Жоржа Дандена”. Одни говорили, что он взял его у Боккаччио, другие добавляли, что Боккаччио заимствовал тему из одного стихотворного рассказа XII века.

— Но автор этого сборника XII века заимствовал свой рассказ у индусов, взяв для этого произведение, написанное за сто лет до Рождества Христова, — так говорили трети.

Четвертые, самые ученые, добавляли ко всему этому, что, написанное по-индийски первоначально, это произведение было переведено на персидский язык, с персидского на арабский, с арабского на древнееврейский, с древнееврейского на сирийский, с сирийского на греческий, а уже с греческого на латинский в XII веке.

Но если уж дело дошло до сирийского языка, скажем мы, будучи пятыми, — то вопрос о мольеровском плагиате, по-нашему, надлежит считать законченным. Следует полагать просто, что Мольер написал хорошую комедию “Жорж Данден”<sup>5</sup>. Фрагмент из произведения Булгакова позволяет сделать вывод о том, что образ обманутого мужа издавна укоренен в мировой культуре и является воплощением архетипа простака. Мольера следует признать одним из талантливых интерпретаторов этого архетипического образа. Помимо этого, комедии Мольера сохраняли достаточно тесную связь и с традициями комедии дель арте<sup>6</sup>. Чехов связан с ее поэтикой масочности, условности и импровизации как непосредственно, так и опосредованно, через творчество французского автора<sup>7</sup>.

Русификация образов зарубежной литературы и мифологии издавна практиковалась отечественными авторами. В качестве одного из примеров, известных Чехову, назовем трагедию «Медея» (1884), написанную в соавторстве А.С. Сувориным и В.П. Бурениным. Суворин открыто писал о направлении трансформации образа заглавной героини: «Нечего, конечно, говорить о том, что мы придали

<sup>5</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1990. С. 368–369.

<sup>6</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 42.

<sup>7</sup> Клейтон Д. Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 159–164; Тамарли Г.И. Карнавальная культура и поэтика маски в «Вишневом саде» // Поэтика драматургии Чехова. Ростов-н/Д., 1993. С. 76–86.

Медее и современные черты и хотели придать ей даже русские черты. Оттого наша Медея понятна толпе, большинству публики. В этом ее недостаток как литературного произведения, но в этом ее сценическое достоинство. А мы писали для сцены, мы хотели дать материал для *русских* (выделено Сувориным. — А. К.) трагических актрис»<sup>8</sup>.

Если же говорить о русификации образа Жоржа Дандена, то нельзя не вспомнить известный фрагмент из романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Повествователь, размышляя о литературных типах и их генеалогии, говорит: «Подколёсин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколёсина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколёсина. Они и до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколёсин, но только не знали еще, что они именно так называются. В действительности женихи ужасно редко прыгают из окошек перед своими свадьбами, потому что это, не говоря уже о прочем, даже и неудобно; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, пред венцом сами себя в глубине совести готовы были признать Подколёсинными. Не все тоже мужья кричат на каждом шагу: “Tu l’as voulu George Dandin!” Но, боже, сколько миллионов и биллионов раз повторялся мужьями целого света этот сердечный крик после их медового месяца, и кто знает, может быть, и на другой же день после свадьбы. Итак, не вдаваясь в более серьезные объяснения, мы скажем только, что в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж-Дандены и Подколёсины существуют действительно, снуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии. Оговорившись, наконец, в том, для полноты истины, что и весь Жорж-Данден целиком, как его создал Мольер, тоже может встретиться в действительности, хотя и редко, мы тем закончим наше рассуждение, которое начинает становиться похожим на журнальную критику»<sup>9</sup>.

Итак, можно ожидать, что чеховские герои, могущие претендовать на литературное родство с героем французской комедии, во-первых, будут русифицированы, а во-вторых, предстанут перед читателем «как бы несколько в разжиженном состоянии».

Обратимся непосредственно к Чехову. Комедия Мольера «Жорж Данден» упомянута им в Записной книжке I. Деловая по характеру

<sup>8</sup> Цит. по: Макарова Ольга. А.С. Суворин в дневниках С.И. Смирновой-Сазоновой. Часть I // Новое литературное обозрение. 2014. № 130 (6). С. 122.

<sup>9</sup> Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 461.

запись связана с перечнем книг, посланных в Таганрог (XVII, 53, 292)<sup>10</sup>. Крылатое выражение из комедии во французской огласовке было использовано писателем в черновом варианте «Острова Сахалин», однако в белой автограф фраза не вошла (XIV–XV, 417). В письмах Чехова имя Мольера, по сравнению с другими зарубежными авторами, достаточно редко упоминается. Письмо Суворину от 24 августа 1893 г. содержит отзыв на роман Э. Золя «Доктор Паскаль» и заканчивается обращением к адресату с использованием афоризма из комедии Мольера: «Одна несомненная беда — у Вас нервы подгуляли и одолела Вас психическая полуболезнь, которую семинаристы называют мерлехлюндией. Но tu l'as voulu George Dandin» (II V, 229). Других прямых отсылок к комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж» у Чехова нет. Таким образом, можно утверждать, что пьеса французского автора не была в фаворитах у Чехова, но, конечно, была ему известна.

Тип одураченного мужа входит в произведения Чехова не только непосредственно из комедии Мольера, но и опосредованно, через жанр-ретранслятор, роль которого сыграл водевиль, чрезвычайно популярный на русской сцене XIX века. Водевиль же, в свою очередь, вырос из комедии, в том числе и мольеровской. Генетическая связь водевиля, родившегося на французской сцене, с аналогичной продукцией отечественных авторов в полной мере осознавалась в XIX веке. А. Измайлов писал: «Водевиль по существу своему — типичное дитя Франции»<sup>11</sup>. Одураченный муж — один из распространенных героев как водевиля, так и комедии.

Другим жанром, для которого фигура одураченного мужа была органична, являлась пародия. В дочеховской литературе такого рода персонаж встречается, например, в пьесе Г. Н. Жулёва «Горькая судьбина кота, или Легкая бойня. *Взбаламученная опера в нескольких актах*» (1863). Это пародия на роман А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863). Некто Иона, выступающий в функции резонера, объясняет одураченному мужу кухарки его положение:

<sup>10</sup> Чехов отправил в Таганрог комедию парижского издания 1896 г. на французском языке. В 1884 г. в Петербурге вышел трехтомник комедий Мольера, куда вошел «Жорж Данден» с дублирующим названием, смягченным с помощью эвфемизма. См.: *Мольер Ж. Б. Жорж Данден, или Озадаченный муж. Georges Dandin, ou Le mari confondu. Комедия в трех действиях // Собрание сочинений Мольера: с биограф., сост. Алексеем Веселовским. В 3 т. Т. 3. СПб.: Изд-е О. И. Бакста, 1884. С. 1–54.*

<sup>11</sup> *Измайлов А. (Смоленский). Федор Кони и старый водевиль (К тридцатилетнюю смерти Ф. А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. № 3. С. 16.*

Иона (поет)

Баллада; на голос «Близко города Славянска»

Близко Сухаревой башни  
Англичанин некий жил  
И с кухарками он шашни  
Постоянно заводил.  
И, прилипчив до кухарок,  
Вроде банного листа,  
Он поднес одной в подарок  
Ваську, серого кота.

*Никита (одураченный муж. — А. К.) подозрительно глядит на жену;  
та в страхе роняет на землю кота»<sup>12</sup>.*

У Чехова одураченный муж является героем пародии «Кавардак в Риме» (1884), имеющей подзаголовок — «*Комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами*» (III, 66). Произведение пародирует комическую оперу Иоганна Штрауса «Карнавал в Риме», поставленную в театре М. В. и А. В. Лентовских (III, 552). Обычно сценический рогатый супруг, по законам комедийного жанра, какое-то время не догадывается, что его обманывают, хотя зрителю это ясно, так как он знает из происходящего то, что до поры неизвестно простаку мужу. Пародийность образа обманутого мужа из произведения Чехова проявляется в том, что он изначально знает о своем положении и даже козыряет им:

Фалькони (*входит с графиней*). В первом действии не нужны ни я, ни моя супруга, но тем не менее волею автора позвольте представиться... *Моя супруга, изменщица*. Прошу любить и жаловать... Если не смешно, то извините.

Графиня (*изменяет мужу*). Беда быть женою ревнивого мужа! (*Изменяет мужу*). <...>

Луна. Какая смертоносная скучища... Не затмится ли мне? (*Начинается затмение луны*). (III, 67).

Одураченный муж — парный образ. Он предполагает наличие супруги. Чеховым написаны два рассказа со сходными заглавиями: один называется «Жена» (1892), а другой «Супруга» (1895). Кажется, что эти названия синонимичны, однако это не так. В художественной системе Чехова слова *жена* и *супруга* имеют существенные

<sup>12</sup> Жулёв Г. Н. Горькая судьбина кота, или Легкая бойня. Взбаламученная опера в нескольких актах // Русская театральная пародия XIX — начала XX века / Сост., ред., вступ. ст. и коммент. М. Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. С. 184–185.



смысловые различия. Жена хранит верность своему мужу, а супруга изменяет ему или готова изменить при благоприятной возможности<sup>13</sup>.

Роли одураченного мужа и его «супруги-изменщицы» в «Кавардаке в Риме» открыто заявлены, в крупных пьесах они передаются чаще всего намеком, с помощью ассоциативного вызова нужного смысла.

Чехов не сразу пришел к дифференциации *жены* и *супруги*. В «Безотцовщине» начинающий драматург употребляет оба слова, не всегда последовательно разделяя их семантику.

В афише Сапша и Софья Егоровна обозначены одинаково — *жена* (XI, 6). В тексте пьесы о Саше говорят только как о жене, тогда как Софья Егоровна характеризуется с помощью обоих вариантов:

П л а т о н о в. Между прочим, Сергей Павлович... Я просил бы вас не *представлять* меня *вашей супруге*... Мне хотелось бы знать, узнает она меня или нет? Я когда-то был с ней знаком немножко и... (XI, 26).

В другом месте Платонов говорит, обращаясь тоже к Войницкому: «Смотрю и люблюсь на Вашу *супругу*... Чудо барыня!» В ответ на это «Войнищев смеется» (XI, 51). Ранее Платонов называл Софью Егоровну женой (XI, 20).

Войнищев в течение пьесы говорит о Софье Егоровне как о *жене*, а в конце аттестует ее так: «Это моя экс-жена...» (XI, 153). То есть *жена* на поверку оказалась *супругой*.

Сергей Павлович Войнищев из «Безотцовщины» являет собой первый в художественной практике Чехова вариант одураченного мужа, супруга которого готова изменить ему.

Заглавного героя «Дяди Вани», почти однофамильца Сергея Павловича, нельзя назвать одураченным мужем просто потому, что он не женат. Иван Петрович является лишь одураченным влюбленным, что проявляет сцена, когда он приходит с букетом роз для Елены Андреевны и застаёт ее в объятиях друга:

Е л е н а А н д р е в н а (*не видя Войнищевского*). Пощадите... оставьте меня... (*Кладет Астрову голову на грудь.*) Нет! (*Хочет уйти.*)

А с т р о в (*удерживая ее за талию*). Приезжай завтра в лесничество... часам к двум... Да? Да? Ты приедешь?

<sup>13</sup> В своих истоках различие «жен» и «супруг», а также языковая игра, связанная с этими словами, может быть возведена к пушкинскому «Графу Нулину» (1825): «А что же делает *супруга* / Одна в отсутствии *супруга*?» И в финале: «Теперь мы можем справедливо / Сказать, что в наши времена / *Супругу верная жена*, / Друзья мои, совсем не диво». Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 5. М.: Воскресенье, 1994. С. 4, 13.

Елена Андреевна (*увидев Войницкого*). Пустите! (*В сильном смущении отходит к окну.*) Это ужасно.

Войницкий (*кладет букет на стул; волнуясь, вытирает платком лицо и за воротником*). Ничего... Да... Ничего... (XIII, 97).

Елена Андреевна занимает пограничное положение между *женой* и *супругой*. Если же вспомнить об оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), с которой подтекстно связан образ чеховской героини, то ее роль потенциальной супруги окажется более проявленной. По мнению Л. Сенелика, «характер Елены Андреевны <...> модернизация и даже нечто вроде пародии на прекрасную Елену»<sup>14</sup>. Три Елены, своеобразные «три грации» — мифологическая, опереточная и из пьесы Чехова, — перекликаются одна с другой и придают в итоге проблеме греха и добродетели релятивный характер. Формулирует это дядя Ваня: «*Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, — это безнравственно, стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство — это не безнравственно*» (XIII, 68). Релятивность понимания греха связана с важнейшей ценностью чеховской аксиологии — внутренней свободой<sup>15</sup>. Филиппика дяди Вани, обращенная к Елене Андреевне, эквивалентна утверждению ее несвободы. Парадокс заключается в том, что и сам Иван Петрович не свободен. Но свою несвободу труднее осознать и признать, чем чужую.

Сцена с розами, помимо прочего, дает возможность яснее увидеть различие авторской позиции и героя. Для влюбленного дяди Вани увиденное им — драма, боль и унижение. Для автора та же сцена сохраняет комическую смеховую подкладку, генетически связанную с архетипом простака, постоянно попадающего в неловкие ситуации. Пародийным двойником Войницкого в этом отношении является Вафля — образцовый простак и одураченный муж, который недаром адресуется не к кому-то другому, а именно к Ивану Петровичу:

<sup>14</sup> Сенелик Лоуренс. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. № 1. С. 96.

<sup>15</sup> Ср. с вариантами косвенного утверждения внутренней несвободы коллег Чехова в форме совета им «согрешить». И.Л. Щеглову-Леонтьеву: «Вам надо увлечься смуглой женщиной». Из дневника И.Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 482; «А Короленке надо жене изменить, обязательно, — чтобы начать получше писать. А то он чересчур благодарен». Бунин И.А. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 493.

Т е л е г и н. Позволь, Ваня. *Жена* моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю, чем могу, и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком (XIII, 68).

Свою «супругу-изменщицу» Вафля продолжает считать женой и хранит ей верность. Личность Войницкого, конечно, намного сложнее типа обманутого влюбленного, тогда как второстепенный герой почти целиком укладывается в рамки ампула простака.

Отдельного разговора заслуживает «Иванов», первая пьеса, принесшая успех Чехову. Возникает вопрос, есть ли в ней претендент на роль одураченного мужа? Нам кажется, что им является «Николай Алексеевич Иванов, неперемный член по крестьянским делам присутствия» (XII, 6). Тип одураченного мужа здесь существенно видоизменен. Слово *муж* в этом случае надо понимать, прежде всего, не в смысле семейного положения, а в значении *возмужалый, зрелый* (ср.: *государственные мужи*). Жена Сарра Иванову не изменяет, он сам готов изменить ей с Сашей Лебедевой. И всё-таки Иванов чувствует себя обманутым мужем, но не женщиной, а самой жизнью. В «Иванове» проявляется уже не межличностный конфликт, столь характерный для классицизма в целом и для Мольера в частности, а экзистенциальный, не разрешимый привычными средствами. Если невозможно изменить сложившееся течение жизни, то остается или смириться с ней, как дяде Ване, или добровольно уйти из нее. Иванов выбирает второй путь (в варианте драмы): «Иванов. Оставьте меня! *(Отбегает в сторону и застреливается.)*» (XII, 76).

Возможность представить одураченного мужа в драматических тонах потенциально заложена в комедии Мольера. Театральные постановки ее, в зависимости от концепции заглавной роли и спектакля в целом, интерпретируют тип обманутого мужа в достаточно широком интонационно-смысловом диапазоне. Анализируя спектакль, поставленный в 1963 г. в Театре де ла Сите, Г.Н. Бояджиев пишет об исполнителе роли Жоржа Дандена: «Рассказ об этой превосходной работе потребовал бы специального психологического разбора, так по-бальзаковски емок внутренний мир “обманутого мужа”. Собственно, эта комическая сторона судьбы Дандена не кажется актеру столь уж смешной. Для него важнее два других аспекта роли — лирический и социальный. И поэтому Данден — Дебари (фамилия актера. — А. К.) почти трагически переживает расставание

со своей любовной мечтой»<sup>16</sup>. Драматическое расставание с мечтой, и не только любовной, но вообще с мечтой о должной жизни, испытывают героини крупных пьес Чехова. Этим обусловлена неоднозначная серьезно-смеховая интонация этих произведений.

Как и тип обманутого мужа, парный с ним тип «супруги-изменщицы» тоже может тяготеть в сторону не комического, а лирико-драматического характера изображения. Наиболее очевидный пример в прозе Чехова — образ Анны Сергеевны из «Дамы с собачкой» (1899). Отметим, что иронические обертоны, играющие роль коррективы к доминирующей тональности, есть и в этом произведении. Тут же упомянем рассказ «Несчастье» (1886), в котором показан процесс внутренней борьбы женщины, переступающей невидимую черту между женой и супругой.

У Чехова есть пьесы с жанровым определением «драматический этюд». Один из них — «На большой дороге», переделанный из рассказа «Осенью» (1883) и впервые опубликованный через десять лет после смерти писателя в сборнике «Слово» (XI, 383, 402). В нем представлена простонародная оценка «супруги-изменщицы» и обманутого мужа<sup>17</sup>. Выражает ее Кузьма, который говорит о разошедшемся помещике Семёне Сергеевиче Борцове:

К у з ь м а. Словно как будто ум и при нем... Из малодушества всё вышло! С жиру! Первое дело, ребята, из-за бабы... Полюбил он, сердешный, одну городскую, и представилось ему, что краше ее на всем свете нет... Полюбилась ворона пуще ясна сокола. Из благородных девушка... Не то чтобы какая беспутная или что, а так... вертуха... Хвостом — верть! верть! Глазами — щурь! щурь! И всё смеется, и всё смеется! Никакого ума... Барам это ндравится, по-ихнему умная, а по-нашему, по-мужицкому —

<sup>16</sup> Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральные вечера. М.: Просвещение, 1969. С. 164. Антитетичной драматической версией роли может быть признана постановка, приближенная к цирковой и осуществленная в 1925 г. чешским режиссером Йиржи Фрейкой. Его спектакль так и назывался «Цирк Данден». См.: Коваленко Георгий. Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка // Вопросы театра. 2019. № 3–4. С. 330–339.

<sup>17</sup> К.А. Скальковский под криптонимом — ? — выпустил в 1886 г. книгу «О женщинах», в которой разбирает «женский вопрос» с разных точек зрения, в том числе и народной. Одна из глав его книги названа «О необходимости возвратиться к теремам». Очевидно, понимая радикализм ее содержания, автор ограничился только названием главы и примечанием к ней: «Глава эта написана, но автор считает ее печатание преждевременным и отлагает до более острого развития в России женского вопроса». См.: — ? — (Скальковский К.А.) О женщинах. Мысли старые и новые. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1886. С. 109. Одноактный этюд Чехова «На большой дороге» был запрещен цензурой: «К представлению признано неудобным. 20-го сентября 1885 г. Цензор драматических сочинений» Кейзер-фон-Нилькегейм» (XI, 402). Осторожность радикального Скальковского была, очевидно, оправданной.

взял бы да со двора прогнал... Ну... полюбилась и — пропадай ты, доля барская! Стал с ней хороводиться, то да се, чай да сахар, прочее... на лодках всю ночь ездют, на фортепьянах... (XI, 196).

Итог увлечения Борцова «вертухой» оказался драматичен: «Жена с аблакатом детей прижила, а зять около Полтавы именье купил, наш же, как дурак, по кабакам ходит да нашему брату мужику жалится...» (XI, 198). В словаре простолюдина нет слова *супруга*, оно чужое для его речевой практики. Тем не менее, Борцов, конечно, одураченный муж в его драматическом изводе. Герой реализует ту судьбу, которая потенциально могла бы сложиться у Платонова или Иванова.

Б о р ц о в. Мари... Это ты? Откуда ты?

Марья Егоровна, узнав Борцова, вскрикивает и отскакивает на середину кабака.

(Идет за ней.) Мари, это я... Я! (Хохочет.) Моя жена! Мари! Да где же я нахожусь? Люди, огня!

М а р ь я Е г о р о в н а. Отойдите прочь! Лжете, это не вы! Невозможно! (Закрывает лицо руками.) Это ложь, глупость!

Б о р ц о в. Голос, движения... Мари, это я! Сейчас я перестану... быть пьян... Голова кружится... Боже мой! Постой, постой... я ничего не понимаю. (Кричит.) Жена! (Падает к ее ногам и рыдает.)

Около *супругов* собирается группа (XI, 202–203).

Для Борцова *супруга* продолжает оставаться *женой*, тогда как автор видит их в другом свете: в ремарке он мог бы написать: «Около Борцова и Марьи Егоровны собирается группа», — но выбрал вариант «около супругов», имеющий дополнительные смысловые оттенки и разводящий позицию автора и героя.

Другая содержательная картина складывается в водевилях Чехова, где тип одураченного мужа предстает в комедийных тонах, изначально соприродных этому образу. В «Медведе» (1888) заглавный герой почитает себя убежденным холостяком, героиня говорит о себе как о безутешной вдове. Интригу комедии можно охарактеризовать как утрату Смирновым и Поповой самоидентификации, оказавшейся мнимой. В рассказе «Самообольщение» (1884) «всеми уважаемый участковый пристав» не может пересилить свою «природу», пытаясь доказать, что не возьмет из шкатулки в мелочной лавке десятирублевку: «Гордец скрестил на груди руки и при общем внимании стал себя пересиливать. Долго он боролся и страдал. Полчаса пучил он глаза, багровел и сжимал кулаки, но под конец не вынес, машинально протянул к шкатулке руку, вытащил десятирублевку

и судорожно сунул ее к себе в карман» (III, 10). Герои «Медведя», как и участковый пристав, тоже страдают самообольщением, однако и им не удастся пересилить свою натуру.

П о п о в а (*глядя на фотографию*). Ты увидишь, Nicolas, как я умею любить и прощать... Любовь моя угаснет вместе со мною, когда перестанет биться мое бедное сердце. (*Смеется, сквозь слезы.*) И тебе не совестно? Я паинька, *верная женка*, заперла себя на замо́к<sup>18</sup> и буду верна тебе до могилы, а ты... и тебе не совестно, бутуз? Изменял мне, делал сцены, по целым неделям оставлял меня одну... (XI, 296).

Признание Поповой себя *паинькой* и *верной женкой* еще могло быть актуально, когда был жив Nicolas. После его смерти эти статусы потеряли смысл, особенно если принять во внимание легкомысленное поведение мужа, о котором говорит вдова. Попову можно признать женским вариантом Телегина из «Дяди Вани»: оба хранят верность беспутным супругам даже тогда, когда этого от них не требуется.

Другой герой водевиля — «отставной поручик артиллерии, землевладелец Григорий Степанович Смирнов» (XI, 298). Обращаясь к безутешной вдове, он говорит: «Ваш покойный *супруг*, с которым я имел честь быть знаком, остался мне должен по двум векселям тысячу двести рублей» (XI, 298). И еще: «Я не имею удовольствия быть *ни вашим супругом*, ни женихом, а потому, пожалуйста, не делайте мне сцен. (*Садится.*) Я этого не люблю» (XI, 305). Конечно, Смирнов не вкладывает в слово *супруг* добавочного смысла, который отражает авторский кругозор, но всё-таки двусмысленность его словоупотребления очевидна. Из реплик Смирнова по принципу ассоциативного вызова рождается намек на то, что Попова только играет роль «верной женки». И то, с какой легкостью она уже вскоре отказывается от нее, свидетельствует о том, что и при жизни Nicolas она была, скорее всего, не женой, а супругой.

Неверность женщин для Смирнова является чем-то аксиоматическим, заложенным самой природой: «Скажите же мне по совести: видели ли вы на своем веку женщину, которая была бы искренна, верна и постоянна? Не видели! Верны и постоянны одни только старухи да уроды! Скорее вы встретите рогатую кошку или белого

<sup>18</sup> Отметим неоднозначность выражения *заперла себя на замо́к*. *Замо́к* можно понимать как в значении метафорическом (в данном случае первичном), так и в прямом (вторичном). Во втором случае возникает аллюзия не только на домашний замо́к, но и на женские пояса верности, которые практиковались в Европе в далеком прошлом.

вальдшнепа, чем постоянную женщину!» (XI, 304). Из сказанного героем можно сделать вывод, что «рогатая кошка» для героя такая же утопия, как «нерогатый муж».

Смирнов упоминает еще об одном экзотическом животном — крокодиле. Говоря о расхождении внешнего с внутренним у женщин, он гневно изрекает: «Посмотришь на иное поэтическое создание: ки-сея, эфир, полубогиня, миллион восторгов, а заглянешь в душу — обыкновеннейший крокодил! *(Хватается за спинку стула, стул трещит и ломается.)* Но возмутительнее всего, что этот крокодил почему-то воображает, что его шедевр, его привилегия и монополия — *нежное чувство!*» (XI, 303–304). В данном случае отметим прямую переключку с комедией Мольера, где Жорж Данден, споря со своей супругой, произносит нечто сходное: «У, крокодил! Подливается, а потом проглотит!»<sup>19</sup>

Анжелику, «супругу-изменницу» Жоржа Дандена, подкупает способность ее соблазнителя Клитандра излагать в письмах к ней те самые «нежные чувства», которые так возмущают «медведя» Смирнова:

А н ж е л и к а. Ах, Клодина! В каких изысканных выражениях изъясняет он свои чувства! Эти придворные умеют быть очаровательными в каждом своем слове, в каждом поступке! Что такое рядом с ними наши провинциалы?»<sup>20</sup>

Вл. И. Немирович-Данченко писал о чеховских водевилях: «Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей»<sup>21</sup>. Смирнов вполне отвечает этой характеристике. Как и все живые люди, он не хотел бы оказаться одураченным мужем, поэтому в финале предлагает вдове: «Хотите быть моею *женой?*» (XI, 310).

Оставим в стороне водевиль «Предложение» (1888), так как трудно определенно сказать о Наталье Степановне как о супруге-изменнице, а о Ломове как об очередном одураченном муже. В водевиль

<sup>19</sup> Мольер Ж. Б. Жорж Данден, или Одураченный муж / Пер. В. Чернявского // Мольер Ж. Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1966. С. 136. Ср. со смягченным вариантом фразы в издании 1884 г.: «О, крокодил, лыстящий людям, чтобы их проглотить!» См.: Собрание сочинений Мольера: с биогр., сост. Алексеем Веселовским. Т. 3. С. 47.

<sup>20</sup> Мольер Ж. Б. Жорж Данден, или Одураченный муж / Пер. В. Чернявского. С. 118.

<sup>21</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 282.

можно истолковать как пролог к этим гипотетическим будущим ролям героев, когда в полной мере развернется их «семейное счастье», о котором в финале говорит Чубуков.

«Трагик поневоле» (1889) создавался Чеховым как литературный отклик на пьесу Ивана Щеглова «Дачный муж»<sup>22</sup>. Пьеса коллеги Чехова родилась из переделки им серии рассказов. Обратим внимание на эпиграф, который Щеглов предпослал своему произведению. В его роли выступает фраза-идиома из комедии Мольера — “Tu l’as voulu, George Dandin, Tu l’as voulu”<sup>23</sup>. Автор «Дачного мужа» прямо возводит литературную генеалогию своего заглавного героя к персонажу Мольера. Между ними устанавливаются отношения смысловой синонимии. Дачный муж оказывается русским аналогом Жоржа Дандена. Эту связку героев Чехов использует в «Трагике поневоле» как готовый содержательный комплекс, закрепленный современной ему литературной традицией. На этом базируется чеховская стратегия текстовой компрессии. Рематематические отношения действенны в произведениях Чехова не только на уровне отдельных высказываний, они характеризуют и его художественную систему в целом. Писатель сосредоточен преимущественно на надстройке над «темой», уже известной по чужим произведениям, своего нового, то есть «ремы». Без определения имплицитно заданного «известного» невозможно понять «новое». Поэтому активный и разветвленный интертекст — одна из основополагающих особенностей художественной практики Чехова.

Чеховский «Трагик поневоле» построен в форме диалога Ивана Ивановича Толкачова и Алексея Алексеевича Мурашкина. Первый определен в афише как «отец семейства», а второй — «его друг». Действие происходит «в Петербурге, в квартире Мурашкина» (XII, 98). Иван Иванович пришел к другу пожаловаться на невыносимые условия своей жизни, так как он оказался в положении «дачного мужа». В водевиле нет этого выражения (оно относится к сфере «данного»), однако есть другое — «дачный язык». Толкачов говорит о себе: «Ты — муж, а слово “муж” в переводе на дачный язык значит бессловесное животное, на котором можно ездить и возить клади сколько угодно, не боясь вмешательства общества

<sup>22</sup> См.: Кубасов А. В. Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвященные 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 205–232.

<sup>23</sup> Щеглов Иван. Дачный муж, его происхождения, наблюдения и разочарования. 2-е доп. изд. СПб.: Изд-во М. М. Ледерле, 1896. С. 3.



покровительства животных» (XII, 103). «Дачный язык», о котором говорит герой, распространяется за пределы слова *муж*. С помощью этого языка над общепринятым узуальным смыслом водевиля как бы надстраивается дополнительное семантическое поле, в котором основной тон и обертон меняются местами. Заглавие одноактной шутки Чехова опосредованно, через пьесу Щеглова, обращено к комедии Мольера. И Жорж Данден, и чеховский дачный муж Толкачов, и аналогичный герой пьесы Щеглова сближаются по своей роли: все трое являются «трагиками поневоле», помещенными авторами в пространство комедийного жанра. Один, другой и третий по своей доброй воле оказались в положении одураченных мужей — «Tu l'as voulu, George Dandin, Tu l'as voulu».

Описывая свои дачные злоключения, Толкачов, русифицированный «разжиженный» вариант Жоржа Дандена, семикратно называет свою дражайшую половину *супругой* (и один раз *супружницей*) и ни разу *женой*. Если Щеглов в «Дачном муже» открыто показывает своего героя одураченным мужем, то Чехов в «Трагике поневоле» только намекает на эту житейскую роль Толкачова. И это тоже сближает Чехова с Мольером: «Умолчания у Мольера столь изящно-ироничны, что воспринимаются как факт искусства, как нечто виртуозное по-своему»<sup>24</sup>.

В незавершенном водевиле «Ночь перед судом» одураченный муж носит фамилию Гусев и является эпизодически лицом, нужным лишь для того, чтобы добавить красочности поведению его супруги, готовой завести интрижку при первом же удобном случае, даже в дорожке, на постоялом дворе<sup>25</sup>.

Особая значимость «Татьяны Репиной» (1889) в аспекте анализируемой проблемы обусловлена тем, что в «тени» ее находится реальная фигура одураченного мужа. Изначально пьеса Чехова предназначалась только для А.С. Суворина, который в первом браке с Анной Ивановной Барановой оказался в этом незавидном положении<sup>26</sup>. Если литературный одураченный муж способен породить у читателя сложную гамму чувств, не исключая иронии, а порой и сарказма, то реальный мужчина, в данном случае близкий Чехову человек, переживший настоящую житейскую драму, вызывает

<sup>24</sup> Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 472.

<sup>25</sup> Кубасов А.В. Гендерлект в драматическом этюде А.П. Чехова «Ночь перед судом» // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. 2018. №4. С. 77–87.

<sup>26</sup> Подробный анализ пьес Суворина и Чехова см.: Спачиль О.В. Судьба пьесы: «Татьяна Репина»: Моногр. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2022. 192 с.

другие эмоции. Это отражает авторское жанровое определение произведения — «Драма в 1 действии» (XII, 77). Нельзя сбрасывать со счетов и гендерную солидарность: ведь и сам автор одноактной пьесы вполне осознавал, что и он не защищен от подобного рода истории<sup>27</sup>. При этом главным фактором выбора Чеховым жанра драмы была, конечно, ориентация на жанровую природу «Татьяны Репиной» Суворина.

В конце 1889 г. мотив одуроченного мужа, составляющий житейскую подоплеку чеховской пьесы, был актуализирован благодаря появлению «Крейцеровой сонаты» Толстого. Суворин прочитал ее в том же году, и она задела его за живое: «Реакция Суворина на повесть в письме Толстому весьма интересна — она отсылает к его первому браку, который кончился убийством неверной жены. Хотя Анна Ивановна Баранова погибла от руки любовника, Суворин, по-видимому, и спустя пятнадцать лет мучался этой трагедией...»<sup>28</sup> Чехов наверняка знал о восприятии Сувориным повести Толстого, так как с 4 января до 6 февраля 1890 г. он был в Петербурге, живя в квартире издателя «Нового времени».

Чеховская «Татьяна Репина» являет собой развернутую массовую сцену в церкви во время венчания Веры Олениной и Сабинина, героев, перешедших из пьесы Суворина в пьесу Чехова, но, скорее, их литературных «близких родственников», чем тождественных им персонажей. Болтовня и шепот толпы во время службы кажутся бессвязной разноголосицей, вместе с тем из нее складывается общее мнение о нравах полусвета и его людях. Присутствующие на церковном таинстве обмениваются между собой намеками, предполагающими, что у того, к кому они обращены, уже есть некие исходные сведения. Так, читатель узнает, что Вера Оленина венчается второй раз:

---

<sup>27</sup> Глухая отсылка в сторону Суворина и его первой жены, убитой любовником, скорее всего, глубоко скрыта в «Дяде Ване». Нянька Марина говорит Серебрякову: «Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...» (XIII, 78). После чего следует ремарка — «Пауза». То, о чем говорит нянька, хорошо известно профессору. Два многоточия и разорванная паузой речь Марины неоднозначны. О причине смерти Веры Петровны умалчивается. Негласное табу, наложенное в доме Серебрякова на упоминание о ней, позволяет по-разному трактовать ее смерть. Обратим внимание на форму второго глагола в первой реплике няньки — *убивается*. В контексте речи героини это просторечное слово передает привычное значение — *страдает*. В проекции на прототипы героев это же слово вне речевого контекста и по контрасту с ним может восприниматься как глухой намек на убийство.

<sup>28</sup> Макарова Ольга. «Женский вопрос» в жизни и творчестве А. С. Суворина. М.: Изд-во НЛЮ, 2019. С. 170. Уместно напомнить и об «Анне Карениной», где есть такой сложный герой, как Алексей Каренин.

К о к о ш к и н а (*мужу*). Какая сегодня Вера миленькая! Я на нее люблюсь. И не робеет.

К о к о ш к и н. Привычная. Ведь второй раз венчается (XII, 80).

Должна быть веская причина, чтобы второй брак был освящен церковью. Обычно это смерть супруга или прелюбодеяние. У героини Чехова, как и у ее суворинской предшественницы, мужа нет в живых. Не был ли он одуроченным мужем?

Во время венчания среди присутствующих разговор заходит о какой-то незнакомке:

С а б и н и н (*Котельникову*). Кто это сейчас стонал?

К о т е л ь н и к о в (*всматриваясь в толпу*). Что-то такое движется... Какая-то дама в черном... Должно быть, дурно... Повели... (XII, 84).

Через некоторое время эпизод получает развитие:

В т о л п е. Ее ведут, а она не хочет... Кто она? Тссс!

Д ь я к о н. Еще молимся *о супруге* его, благочестивейшей государыне, императрице Марии Фёдоровне... (XII, 85).

Чехов создает ассоциативный ореол вокруг главных героев, не поддающийся безусловной верификации. Реплика дьякона диссонирует с тем, о чем говорится в толпе, однако подтекстно слова *о супруге* играют роль ассоциата к образу «дамы в черном». По контрасту с «благочестивейшей государыней», супругой в книжном, высоком значении этого слова, она, скорее всего, супруга одуроченного мужа. Неуместное поведение и траурная одежда на венчании воспринимаются как прямой намек на ее связь с Сабининым, вступающим в брак с Верой Олениной. (Заметим в скобках, что «дама в черном» рифмуется с первой репликой и костюмом Маши Шамраевой из «Чайки».) В одном из писем, обращаясь к А.С. Лазареву-Грузинскому, Чехов употребил по отношению к нему выражение «коварный изменщик» (II II, 148), которое подходит в данном случае к Сабинину. Лишь в самом конце пьесы об этом ясно скажет таинственная незнакомка:

Д а м а в ч е р н о м. Я отравилась... из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой... (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Ону скается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости... (XII, 95).

Смысловую пару «коварным изменщикам» по принципу подобия составляют «супруги-изменщицы». О них в пьесе тоже ведется разговор:

В т о л п е. А вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина.

— Да. Говорят, *жена доктора* какого-то.

— Отчего, не знаете? (XII, 85).

«Европейская гостиница», выбранная женщиной для сведения счетов с жизнью, еще одно слово-ассоциат. Оно побуждает вообразить картину тайного свидания «жены доктора» с любовником, драматического выяснения отношений и следующего затем отравления. Кроме того, сцена построена по модели разговора суворинской Татьяны Репиной с Адашевым. Суворин, читая этот фрагмент, поневоле должен был вспомнить не только о своей пьесе, но и о том, что его первая жена была убита любовником в петербургской гостинице Бель-Вю<sup>29</sup>. Однако дело касается не только Суворина, но и самого автора одноактной пьесы.

Отравившаяся в гостинице героиня является безымянным внесценическим персонажем. Ничто не мешало Чехову сделать ее мужа не доктором, а кем-то другим по роду своей деятельности. Выбор именно этой профессии связан с проблемой солидаризации Чехова с Сувориным и отражает его фобию оказаться в положении одуроченного мужа.

Недомолвки и полунамеки, рассеянные по тексту пьесы, складываются в завершенную картину. Типы «одуроченного мужа» и его «супруги-изменщицы», «коварного изменщика» и суицидально настроенных женщин, по общему мнению, являются приметами времени:

Д ь я к о н. Еще молимся о блаженных...

В т о л п е. Да, докторша какая-то... в гостинице...

Д ь я к о н. ...и приснопамятных, святейших патриарсех православных...

<sup>29</sup> Не были безоблачными отношения Суворина и со второй женой. В 1885 г. он писал ей: «...я доказывал на деле, что я могу помириться с неверностью жены. Труднее помириться со скандалом с выставкой на посмеяние, что вот, мол, рогатый муж. Но рогатых так много, что предпочтительнее сознавать себя им, чем воображать себя столь прельстительным, что жена тебе верна, хотя дует в хвост и в гриву. По видимости можно помириться даже с тем, что жена приносит тебе чужих детей, от любовников, но внутри себя с этим помириться невозможно». Цит. по: *Макарова Ольга*. А. С. Суворин в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой. С. 126–127.

В т о л п е. С легкой руки Репиной это уж четвертая отравляется. Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления!

— Психоз. Не иначе.

— Подражательность, думаете? (XII, 86).

Отравившаяся жена доктора, четвертая по счету женщина, поступает по модели Татьяны Репиной. Литературные героини и их поступки для некоторых людей становятся примером для поведения в жизни. Простого решения экзистенциальных проблем, по мнению Чехова, не существует. Они вечны, как вечны типы одураченного мужа и супруги-изменщицы.

Кратко остановимся на крупных пьесах. В «Чайке» обманутым мужем является Шамраев, отстранившийся от своей супруги. Потенциальным обманутым мужем является зять Шамраева, учитель Медведенко.

Говоря о пьесе «Три сестры», приведем мнение Б.И. Зингермана, заметившего, что «Андрей Прозоров <...> по мере того как вязнет в провинциальном семейном быте, приобретает традиционные черты водевильного супруга»<sup>30</sup>. Роман Наташи с Протопоповым происходит на глазах у всех, так что и Андрей Прозоров может быть признан русским драматическим вариантом Жоржа Дандена.

В заключение скажем о личной жизни Чехова, которую невозможно отделить от его творчества. Литература оказывала мощное глубинное воздействие на писателя, на его взгляды и поступки. Он не мог полностью отрешиться от тех образов, которые были окрашены в его произведениях большей или меньшей иронией. Роль одураченного мужа может быть смешна только в литературе, в жизни же для мужчины она чревата драмой, а то и трагедией. Боязнь невольно оказаться в этой роли, видимо, долго преследовала Чехова. В письме Максиму Ковалевскому от 29 января (10 февраля) 1898 г. он писал: «Вы спрашивали у Н.И. Юрасова, правда ли, что я женюсь. Увы, я не способен на такое сложное, запутанное дело, как женитьба. И роль мужа меня пугает, в ней есть что-то суровое, как в роли полковника. По лености своей, я предпочитаю более легкое амплу» (II VII, 162). «Полководец» в данном случае, скорее всего, выступает как метонимический эквивалент Отелло. Герой трагедии Шекспира подозревает, что он одураченный муж, и защищает свою честь, бунтует против самой возможности оказаться в этом унижительно смешном положении. Признание Чехова в письме вкупе с его творчеством

<sup>30</sup> Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 170.

позволяет выстроить ряд контекстуальных синонимов, реализующих сходные синонимические ситуации<sup>31</sup>: *полководец, одуроченный муж, трагический актер (трагик поневоле)*. Характер их относительной эквивалентности позволяет догадываться об имплицитном смысле некоторых «темных» высказываний писателя. Так, в письме Суворину он мимоходом говорит о Е. М. Шавровой, их общей знакомой: «Посоветуйте ее мужу поступить в трагические актеры» (П VI, 28–29). Разумеется, это условное высказывание вовсе не предполагало следования Суворина совету Чехова. Фраза является примером инюговорения, скрытый смысл которого понятен как адресанту, так и адресату письма.

Стараясь в жизни избежать ролей «полководца», «одуроченного мужа», а также связанного с ними типа трагического актера, Чехов был вынужден выбрать «более легкое амплу». Поэтому смех и ирония являются важнейшими мировоззренческими и мирозидательными началами как в жизни, так и в творчестве писателя.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

*Берковский Н. Я.* Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 638 с.

*Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. 349 с.

*Булгаков М. А.* Жизнь господина де Мольера // *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1990. С. 227–398.

*Бунин И. А.* Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 482–506.

*Винокур Т. Г.* Стилистика как она есть: Избранные работы / Сост. С. В. Киселёв. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. 168 с.

*Достоевский Ф. М.* Идиот // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. 612 с.

*Дунаева Елена.* О русском Мольере // *Вопросы театра.* 2018. № 3–4. С. 245–256.

<sup>31</sup> Т. Г. Винокур, отмечала право исследователя трактовать контекстуальные синонимы «расширительно, т. е. установив некоторую общность в равной степени и для узуальных, и для окказиональных употреблений синонимизирующих фактов речи, говорить не только о синонимах, но и о “синонимической ситуации”». См.: *Винокур Т. Г.* Синонимия и контекст // *Винокур Т. Г.* Стилистика как она есть: Избранные работы / Сост. С. В. Киселёв. М.: Издательство ЛКИ, 2010. С. 31.

- Жиличева Г.А.* Функции мольеровского кода в романе К. Вагинова «Гарпагониана» // Сибирский филологический журнал. 2018. №3. С. 94–105.
- Жулёв Г.Н.* Горькая судьбина кота, или Легкая бойня. Взбаламученная опера в нескольких актах // Русская театральная пародия XIX — начала XX века / Сост., ред., вступит. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. С. 182–188.
- Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.
- Из дневника И.Л. Щеглова (Леонтьева) // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: АН СССР, 1960. С. 479–492.
- Измайлов А. (Смоленский).* Фёдор Кони и старый водевиль (К тридцатилетию смерти Ф.А. Кони) // Ежегодник Императорских театров. 1909. №3. С. 1–37.
- Клейтон Д.* Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М.: Наука, 1993. С. 159–164.
- Коваленко Георгий.* Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка // Вопросы театра. 2019. №3–4. С. 330–339.
- Кубасов А.В.* Гендерлект в драматическом этюде А.П. Чехова «Ночь перед судом» // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. 2018. №4. С. 77–87.
- Кубасов А.В.* Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А.П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвященные 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 г.). М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. С. 205–232.
- Лейкин Н.А.* Ради потехи. Юмористические шалости пера. СПб.: Тип. д-ра М.А. Хана, 1879. 308 с.
- Макарова Ольга.* А.С. Суворин в дневниках С.И. Смирновой-Сазоновой. Часть 1 // Новое литературное обозрение. 2014. №130 (6). С. 112–140.
- Макарова Ольга.* «Женский вопрос» в жизни и творчестве А.С. Суворина. М.: Изд-во НЛЮ, 2019. 208 с.
- Мольер Ж.Б.* Жорж Данден, или Одураченный муж / Пер.В. Чернявского // *Мольер Ж.Б.* Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1966. С. 93–142.
- Мольер Ж.Б.* Жарж Данден, или Озадаченный муж. Georges Dandin, ou Le mari confondu. Комедия в трех действиях // Собрание сочинений Мольера: с биогр., сост. Алексеем Веселовским: В 3 т. Т. 3. СПб.: Изд-е О.И. Бакста, 1884. С. 1–54.
- Немирович-Данченко Вл.И.* Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 277–294.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 5. М.: Воскресенье, 1994. 570 с.
- Сенелик Лоуренс.* Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. №1. С. 91–100.

*Спачиль О.В.* Судьба пьесы: «Татьяна Репина»: Монография. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2022. 192 с.

*Тамарли Г.И.* Карнавальная культура и поэтика маски в «Вишневом саде» // Поэтика драматургии Чехова. Ростов-н/Д., 1993. С. 76–86.

*Хартнолл Филлис.* Краткая история театра / Пер. с англ. М. Зерчаниновой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 336 с.

*Щеглов Иван.* Дачный муж, его похождения, наблюдения и разочарования. 2-е доп. изд. СПб.: Изд-во М.М. Ледерле, 1896. 174 с.

— ? — (*Скальковский К.А.*) О женщинах. Мысли старые и новые. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1886. 408 с.





## ЧЕХОВСКИЕ ТАРТЮФЫ

**Аннотация.** Произведения Мольера и его персонажи, в том числе Тартюф, редко упоминаются в письмах и произведениях Чехова. Тем не менее в некоторых чеховских героях в разной степени проявляются тартюфовские черты, прежде всего в образах профессора Серебрякова в пьесе «Дядя Ваня», Матвея Саввича в рассказе «Бабы» и Наташи в пьесе «Три сестры». Герои Чехова, смешивая понятия «лицемер» и «тартюф», неоправданно причисляют других персонажей к тартюфам, основываясь на стереотипном представлении. «Русифицированные тартюфы» Чехова — образы неоднозначные, многомерные, вписанные в социально-исторический и литературный контекст своего времени.

**Ключевые слова:** Мольер, Чехов, Достоевский, Тартюф, лицемер, стереотип, русифицированный тартюф.

PETUKHOVA, E. N.

## CHEKHOV'S TARTUFFES

**Abstract.** Moliere's works and his characters, including Tartuffe, are rarely mentioned in Chekhov's letters and works. Nevertheless, in some Chekhov's characters, Tartuffe features are manifested to varying degrees, primarily in the images of Professor Serebryakov in the play *Uncle Vanya*, Matvey Savvich in the story *Women* and Natasha in the play *Three Sisters*. Chekhov's heroes, mixing the concepts of "hypocrite" and "tartuffe", unjustifiably rank other characters as tartuffes, based on a stereotypical representation. Chekhov's "Russified Tartuffes" are ambiguous, multidimensional images, inscribed in the socio-historical and literary context of their time.

**Keywords:** Moliere, Chekhov, Dostoevsky, Tartuffe, hypocrite, stereotype, Russified Tartuffe.

Имя Мольера и его персонажа Тартюфа редко встречается в письмах и произведениях Чехова. Можно отметить беглые упоминания о постановках мольеровской пьесы без какой-либо их характеристики и критическое замечание в письме О.Л. Книшпер-Чеховой от 7 апреля 1903 г. о планах Художественного театра поставить пьесу А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»: «Мне кажется, эта пьеса у вас совсем не ко двору. Ведь это русифицированный "Тартюф", это крымское бордо. Уж если ставить что, то "Тартюфа", или не ставить ни той, ни другой пьесы» (П XI, 114–115). Нелестная характеристика пьесы, герой которой Глумов и был воспринят подражательным. Это очень важное замечание порождает вопрос, что собой представляет русифицированный Тартюф не в качестве

подражательного персонажа. Чеховские герои прямо не сравнивают несимпатичных им людей с Тартюфом, за исключением доктора Львова в пьесе «Иванов», называющего главного героя тартюфом. Значительно чаще встречается у Чехова слово «лицемер», именно так в повести «Дуэль» фон Корен неоднократно отзывается о Лаевском. Понятие «лицемер» не тождественно понятию «тартюф» — последнее включает более широкий спектр характеристик человека: манипулятор, лгун, обманщик, ханжа. Однако в стереотипном представлении тартюф и лицемер стали тождественными понятиями.

Исследователи отмечали у Чехова персонажей с чертами мольеровского героя. Прежде всего, это профессор Серебряков в пьесе «Дядя Ваня» и Матвей Саввич, герой рассказа «Бабы». Что касается Иванова и Лаевского, то правомерность их характеристик следует рассматривать с учетом субъективного отношения к ним Львова и фон Корена. С тартюфовским типом в большей степени сближается, на наш взгляд, Наташа из «Трех сестер» — своего рода тартюф в юбке.

Уподобление Серебрякова мольеровскому герою не столь бесспорно, как, например, Фомы Опискина в повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» или Иудушки Головлёва в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы». И Фома Фомич, и Иудушка — лицемеры, лжецы и манипуляторы. Различаются они мотивами «обольщения» людей, направленностью интересов и финальной участью. Фомой Опискиным движут не только корыстные мотивы, но и тщеславие, желание властвовать в подпавшей под его влияние семье. Иудушке же подчинение домашних нужно исключительно для завладения имуществом и имением. Методы обоих сходны: мягко стелют, жестко спят. «...глаза Иудушки источают чарующий яд <...>, голос его, словно змей, заползает в душу и парализует волю человека»<sup>1</sup>. Салтыков-Щедрин, не отрицавший психологического сходства образов Иудушки и Тартюфа, счел необходимым обозначить и отличие своего лицемера «русского пошиба» от мольеровского персонажа и шире — от французского буржуа, так как рассматривал этот тип как явление социальное и политическое. Иудушка временами испытывает чувства, похожие на угрызения совести, страх, в финале его личность полностью разрушается. Тартюфу же не свойственны ни сомнения, ни угрызения совести. Тем не менее, человеческие типы, воплощенные в Тартюфе и в русских персонажах, их поведение, безусловно, очень близки. У Достоевского поведение Фомы Опискина вполне коррелирует

<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Господа Головлёвы. М.: Гослитиздат, 1948. С. 73.

с тартюфовским, он сумел стать таким же кумиром в дворянской семье, как Тартюф:

Он и мудрец, он и пророк...  
Что скажет, сделает — нам, глупеньким, урок...<sup>2</sup>

В повести немало и ситуативных параллелей с комедией Мольера, но в финале «русифицированный Тартюф» остается в доме приживалом, да вдобавок на правах благодетеля. В пьесе Чехова сюжетных параллелей не наблюдается. Сходство Фомы Опискина и профессора Серебрякова заключается не в том, что «направление их интересов и устремлений, цель их мечтаний совпадают — они оба толкуют об изящной словесности и грезят о славе. Серебряков писал и читал лекции о литературе и искусстве, Фома имеет претензию считать себя сочинителем»<sup>3</sup>. Фома именно имел претензию, будучи приживалом, а Серебряков не втирался обманом в дом дворян Войницких, сын бурсака, он много добился, стал профессором, мать и сын Войницкие сами сделали из него кумира, божка. Правомерны также дискуссионные вопросы, заданные Л.В. Карасёвым: «Почему нельзя предположить, что Серебряков — вполне состоявшийся человек и ученый? Почему мы должны доверять оценке Войницкого, которая к тому же достаточно проблематична? И как объяснить тот факт, что Иван Петрович 25 лет придерживался одного мнения и только теперь, когда Серебряков вышел в отставку, вдруг прозрел и понял, что ошибался?»<sup>4</sup> Тем более Серебряков не Тартюф, если иметь в виду преступность намерений и действий мольеровского персонажа (изгнание сына Оргона, попытка присвоения дома и разорения семьи, донос). Авторскую характеристику Фомы также невозможно распространить на Серебрякова: «Представьте же себе человека, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы он мог сколько-нибудь оправдать свое болезненно-раздраженное самолюбие»<sup>5</sup>. Однако тень

<sup>2</sup> Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик / Пер. с фр. В. Лихачёва // Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик. Мещанин во дворянстве. Мнимый больной. М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 15.

<sup>3</sup> Волчкевич М. Жизнь миражами. Размышления о драматургии, биографических мотивах и литературных параллелях пьесы Чехова «Дядя Ваня». URL: <https://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=1157> (дата обращения: 26.06.2022).

<sup>4</sup> Карасёв Л.В. Слово и дело в «Дяде Ване» // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 210.

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели // Достоев-

мольеровского героя все же нависает над Серебряковым. Он, подобно Тартюфу, подчиняет себе распорядок жизни семьи: «Профессор встает в 12 часов, а самовар кипит с утра, всё его дожидается. Без них обедали всегда в первом часу, как везде у людей, а при них в седьмом. Ночью профессор читает и пишет, и вдруг часу во втором звонок... Что такое, батюшки? Чаю! Буди для него народ, ставь самовар... Порядки!» (XIII, 66). Первая жена Серебрякова и татан обожали профессора так же, как мать Оргона — Тартюфа: «...моя сестра... любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами. Моя мать, его теща, до сих пор обожает его, и до сих пор он внушает ей священный ужас» (XIII, 68). В отличие от мольеровского героя, Серебряков спекулирует не на лжесвятости и якобы бескорыстии, а на старости и болезни, при этом он путается в диагнозе: не то подагра, не то ревматизм, не то грудная жаба (XIII, 75). Он требует сочувствия и внимания, прибедняясь и упрекая близких: «...вам всем, должно быть, противно на меня смотреть. <...> Что ж? Разве я не понимаю? И, конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть» (XIII, 76). Елена Андреевна справедливо замечает, что он говорит так, будто все виноваты в его старости. Серебрякову действительно хочется, чтобы все чувствовали себя виноватыми перед ним: «Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?» (XIII, 76). Это ложное самоуничижение, как и последующие упреки и жалобы, напоминают фарисейство Тартюфа:

Им всем я ненавистен,  
Я злодей, бесстыдный и лукавый  
Виновник всяких зол, источник всяких бед.  
<...>  
Так исказить души моей порывы!  
Обидно... Сколь они ко мне несправедливы!<sup>6</sup>

При всём том Серебряков не святоша и не лгун — он на самом деле болен, что подтверждает Войницкий. Он эгоист и думает только о себе, предлагая продать не принадлежащее ему имение, при этом лицемерно прикрывается заботой о благе жены и Сони: «Жизнь моя уже кончена, о себе я не думаю, но у меня молодая жена, дочь-девушка. Продолжать жить в деревне мне невозможно. Мы для деревни

---

ский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л.: Наука, 1972. С. 11.

<sup>6</sup> Мольер Ж.-Б. Тартюф, или Обманщик. С. 78, 79.

не созданы. Жить же в городе на те средства, какие мы получаем от этого имения, невозможно» (XIII, 99). Цели профессор не достигает: при сложившихся обстоятельствах он вынужден отказаться от своего намерения. Серебряков уезжает обиженным и раздосадованным, но при прощании старается выглядеть великодушным, не избежав при этом поучительного тона: «Кто старое помянет, тому глаз вон. После того, что случилось, в эти несколько часов я так много пережил и столько передумал, что, кажется, мог бы написать в назидание потомству целый трактат о том, как надо жить. Я охотно принимаю твои извинения и сам прошу извинить меня. Прощай!» (XIII, 112). Его последняя реплика — «дело надо делать, господа». Тартюф же остается, его слова об уходе — очередная манипуляция:

Я понял, что в ваш дом раздора внес я семя,  
Жизнь вашу омрачил и что приспело время  
Отсюда мне уйти куда глаза глядят<sup>7</sup>.

Таким образом, если Серебряков в какой-то степени и тартюф, то русифицированный Тартюф — образ гораздо более сложный, чем однозначно отрицательный персонаж Мольера.

Вполне тартюфовский образ создан Чеховым в рассказе «Бабы». Горбунов-Посадов, собираясь напечатать рассказ в «Посреднике», прямо назвал Матвея Саввича тартюфом: «очень хотелось бы напечатать <...> рассказ Ваш “Бабы”, где так прекрасно изобличается тип народного Тартюфа, развратника, лицемера и набожника» (VII, 685). Персонаж однозначно отрицательный, предстающий в нравственном плане страшным человеком. «Исповедь» Матвея Саввича изначально пропитана лицемерием и ханжеством: «На этом свете от женского пола много зла и всякой пакости. Не только мы, грешные, но и святые мужи совращались. Машенька меня от себя не отвадила. Вместо того, чтоб мужа помнить и себя соблюдать, она меня полюбила» (VII, 344). Под маской набожности, заботы о нравственности и «спасении души» осиротевшего мальчика, мать которого обольстил и погубил, он держится своей выгоды и не забывает представить себя в лучшем свете: «“Вы, Марья Семёновна, говорю, должны теперь Василию Максимычу ноги мыть и юшку пить. И будьте вы ему покорная жена, а за меня молитесь богу, чтоб он, говорю, милосердный, простил мне мое согрешение”. Как будто мне было внушение от ангела небесного, прочитал я ей наставление и говорил так чувствительно, что меня даже слеза прошибла» (VII 7, 346). Моральный

<sup>7</sup> Там же. С. 79.

сади́ст не оставляет в покое несчастную женщину и свидетельствует против нее по обвинению в отравлении мужа: «Я посидел с полчасика около Машеньки и прочитал ей наставление. Пострашал. Праведные, говорю, на том свете пойдут в рай, а ты в геенну огненную, заодно со всеми блудницами... Не противься мужу, иди ему в ноги поклонись. <...> Я в свидетелях был. Когда меня спрашивали, я объяснял все по совести. Ее, говорю, грех. Скрывать нечего, не любила мужа, с характером была» (VII, 347). Машенька умерла по дороге на каторгу.

Трагизм рассказанной Чеховым истории заключается и в том, что среди слушателей Матвея Саввича жалостью прониклись только бабы, но к сиротке, промолчав о судьбе его матери, а Дюдя, хозяин дома, где остановился новоявленный тартюф, солидарен с ним в осуждении Машеньки: собаке собачья смерть. В рассказе за частной судьбой кроется ряд острых проблем: нравственное состояние общества, несправие и подневольное положение женщины из народа, обыденность жестокости в народной среде, равнодушие к горю — благоприятная среда для тартюфов. Примечательно, что Чехов в ответе Горбунову-Посадову не возразил против определения героя рассказа как тартюфа.

Из чеховских персонажей лишь доктор Львов в пьесе «Иванов» характеризует главного героя тартюфом: «Ненавижу этого тартюфа, возвышенного мошенника всей душой... Вот уезжает... У несчастной жены все счастье в том, чтобы он был возле нее; она дышит им, умоляет его провести с нею хоть один вечер, а он... он не может... Ему, видите ли, дома душно и тесно» (XI, 229). Насколько обоснованно такое определение? Иванов постоянно жалуется на душевную усталость, на разочарованность, на неприкаянность, на чувство вины: «День и ночь болит моя совесть, чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю... А тут еще болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, шум... Мой дом мне опротивел, и жить в нем для меня хуже пытки...» (XI, 248). Зная, что жена страдает из-за его равнодушия, отлучек из дома, поездок к Лебедевым, он ничего не может поделать с собой. Иванова мучит совесть, и в то же время ему жаль себя.

Для доктора Иванов — стремящийся к материальной выгоде лицемер и оболъстител, укладывающийся в штамп «тартюф»: «Вам нужна эта смерть для новых подвигов, пусть так, но неужели вы не могли подождать? Если бы вы дали ей умереть естественным порядком, не долбили бы ее своим откровенным цинизмом, то неужели бы от вас ушла Лебедева со своим приданым? Не теперь, так

через год, через два вы, чудный тартюф, успели бы вскружить голову девочке и завладеть ее приданым так же, как и теперь...» (XI, 264). Львов не верит в переживания, метания, муки совести Иванова, уверен в его корыстных намерениях и приклеивает ему ярлык, не пытаясь понять человека, — в этом его упрекают Иванов и Анна. Иванов — тартюф только в субъективном представлении прямолинейного и нетерпимого в суждениях Львова.

Столь же субъективен и фон Корен, дающий Лаевскому оценки, вполне вписывающиеся в стереотип «тартюф»: «циник», «лицемер», «ловкий мазурик». В толковых словарях имеется множество значений слова «мазурик»: плут, мошенник, жулик, аферист, в словаре Даля это и карманный вор. Таким образом, фон Корен подчеркивает незначительность, «мелкость» Лаевского. Сам Лаевский позиционирует себя «лишним» человеком, находя сходство то с лермонтовским героем, то с Гамлетом, то с «потерянным поколением» 80-х гг. Задумав бросить Надежду Фёдоровну, он циничен в самооправдании: «Быть может, он очень умен, талантлив, замечательно честен; быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник. Кто знает! Если так, то не глупо ли толковать, честно это или нечестно, если даровитый и полезный человек, например музыкант или художник, чтобы бежать из плена, ломает стену и обманывает своих тюремщиков? В положении такого человека все честно» (VII, 364). Решив расстаться, «он старался во всем уступать Надежде Фёдоровне, говорил с нею мягко и вежливо, улыбался, называл голубкой. — Этот суп похож вкусом на лакрицу, — сказал он улыбаясь; он делал над собою усилия, чтобы казаться приветливым, но не удержался и сказал: — Никто у нас не смотрит за хозяйством... Если уж ты так больна или занята чтением, то, изволь, я займусь нашей кухней» (VII, 365). Сознательное лицемерие Лаевского определенно тартюфовская черта. Однако перед дуэлью к нему приходит прозрение относительно себя, и приходится признаться в лживости и фальши своей жизни: «Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала; он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, ни пошлой строчки, не сделал людям ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями и, чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед

ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь...» (VII, 437). Модель поведения Лаевского соотносится с моделью Тартюфа с той существенной разницей, что Тартюф не обманывался на свой счет, а действовал совершенно осознанно и расчетливо и, конечно, не был способен ни к прозрению, ни к раскаянию, ни к изменению образа жизни. Случай Лаевского типично чеховский — расставание пережившего нравственный кризис человека с иллюзиями.

В значительной степени сближается с мольеровским персонажем Наташа в пьесе «Три сестры». Наташа — лицемерка, обманщица и манипулятор. Она появляется в доме Прозоровых, как и Тартюф, скромницей, ведет себя робко, смущается: «Я так не привыкла бывать в обществе!..» (XIII, 138). Став женой Андрея, Наташа постепенно подчиняет себе распорядок в доме, заявляет себя хозяйкой, пока наравне с сестрами: отменяя приход ряженных, Наташа в ответ на реплику Андрея, что сестры здесь хозяйки, говорит: «И они тоже, я им скажу» (XIII, 140), — затем ставит всех перед фактом. Далее она, стремясь утвердиться единственной и полновластной хозяйкой, манипулирует всеми, прикрываясь заботой о детях: «Бобик холодный. Я боюсь, ему холодно в его комнате, пожалуй. Надо бы хоть до теплой погоды поместить его в другой комнате. Например, у Ирины комната как раз для ребенка: и сухо, и целый день солнце. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... Всё равно днем дома не бывает, только ночует...» (XIII, 140). Андрею нечего возразить, все уступают.

Нельзя исключать, что Наташа, действительно, заботится о ребенке, но в следующем эпизоде она, забывшись, грубо предъявляет свои претензии и ставит условия, не апеллируя к детям. Так, в споре с Ольгой о старой няне Анфисе Наташа переходит границы, раскрывая свое истинное лицо: «Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда... Ты в гимназии, я — дома, у тебя учење, у меня — хозяйство. И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю... И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... (*стучит ногами*) этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей! (*Спохватившись.*) Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем сеориться. Это ужасно» (XIII, 159–160). Под влиянием жены Андрей заложил дом, причем все деньги забрала Наташа. Завладение домом, разрушение быта семьи Прозоровых, присвоение денег, обман Андрея, которому она изменяет с Протопоповым, сбрасывание маски доброжелательности — всё соответствует типу тартюфа, и, подобно ему, «тартюф



в юбке» считает себя правой и вправе. В пьесе она остается победительницей, как это часто бывает и в жизни.

Мольеровский персонаж, таким образом, в качестве архетипа угадывается в некоторых героях Чехова, образы которых далеко не столь прозрачны и однозначны, как Тартюф. Они многомерны, вписаны в социально-исторический и литературный контекст своего времени и органичны в художественном мире Чехова. Лицемерие, ханжество, манипуляторство, запечатленные в «чистом виде» французским классиком, видоизменяясь сообразно эпохе и месту, вечны и присущи многим, не только чеховским, литературным образам.

## ЛИТЕРАТУРА

*Волчкевич М.* Жизнь миражами. Размышления о драматургии, биографических мотивах и литературных параллелях пьесы Чехова «Дядя Ваня». URL: <https://www.den-za-dnem.ru/page.php?article=1157> (дата обращения: 26.06.2022).

*Достоевский Ф. М.* Село Степанчиково и его обитатели // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л.: Наука, 1972. С. 5–169.

*Карасёв Л. В.* Слово и дело в «Дяде Ване» // *Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века.* М.: Наука, 2011. С. 209–217.

*Мольер Ж.-Б.* Тартюф, или Обманщик / Пер. с фр. В. Лихачёва // *Мольер Ж.-Б.* Тартюф, или Обманщик. Мещанин во дворянстве. Мнимый больной. М.: Изд-во АСТ, 2021. С. 3–125.

*Салтыков-Щедрин М. Е.* Господа Головлёвы. М.: Гослитиздат, 1948. 301 с.





Тартюф  
(для В.К. Бравича  
и В.И. Качалова)



Оргон

А. Н. Бенуа. Эскизы костюмов к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. МХТ. 1912



А.Н. Бенуа. Эскиз костюма Эльмиры к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. МХТ. 1912



А. Н. Бенуа. Эскизы костюмов Дорины к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. МХТ. 1912



А.Н. Бенуа. Эскиз костюма Клеанта (для А.А. Стаховича)  
к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. МХТ. 1912



А. Н. Бенуа. Эскиз декорации к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа. МХТ. 1912



Тартюф — Михаил Кедров



Оргон — Василий Топорков



«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Постановка К.С. Станиславского и М.Н. Кедрова. 1939



«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Постановка К. С. Станиславского и М. Н. Кедрова. 1939  
Сцена из II акта





Тартюф — Станислав Любшин



Оргон — Александр Калягин



«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Режиссер Анатолий Эфрос. 1981



Эльмира — Анастасия Вертинская



Клеант — Юрий Богатырёв

«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Режиссер Анатолий Эфрос. 1981



Тартюф — Станислав Любшин, Эльмира — Анастасия Вертинская  
Оргон — Александр Калягин



«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Режиссер Анатолий Эфрос. 1981

# МХТ



СЕЗОН 2004-2005

МОСКОВСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ТЕАТР  
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА  
ОСКОЛЬСКИЙ ТЕАТР  
А. С. ПУШКИНСКИЙ  
И В. А. КИРИЛЛОВСКИЙ ДАЧНИКО

Жан-Батист Мольер

Перевод Михаила Донского

# ТАРТЮФ

КОМЕДИЯ

Режиссер **НИНА ЧУСОВА**

Художники **АНАСТАСИЯ ГЛЕБОВА**

**ВЛАДИМИР МАРТИРОСОВ**

Художник по костюмам **ПАВЕЛ КАПЛЕВИЧ**

Художник по свету **ДАМИР ИСМАГИЛОВ**

Композитор **ОЛЕГ КОСТРОВ**

## В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ

**ОЛЕГ ТАБАКОВ / АЛЕКСАНДР СЕМЧЕВ**

**АВАНГАРД ЛЕОНТЬЕВ / МАРИНА ЗУДИНА**

**МАРИНА ГОЛУБ / ДАРЬЯ МОРОЗ**

## В СПЕКТАКЛЕ ЗАНЯТЫ

**ИРИКА МИРОШНИЧЕНКО / НАТАЛЬЯ КОЧЕТОВА**

**АНДРЕЙ ДАВИДОВ / РОМАН ХАРДИНОВ**

**МАКСИМ МАТВЕЕВ / ВЛАДИМИР ФЕДОРОВ**

**ВАРВАРА ШУЛЯТЪЕВА / ЮЛИЯ ГАЛКИНА**

**Нам надо честно жить  
и презирать злословье,  
А сплетники пускай болтают  
на здоровье.**

Мольер

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА  
**ОЛЕГ ТАБАКОВ**

Адрес:  
Канарггерский пер. 3  
Телефон для справок:  
229 3370

Начало спектакля

в 19.00

Билеты работают

высказываясь

с 12 до 19 ч. и до 18.30

Сайт театра:  
229 8340, 229 6748

Сайт театра в интернете:

[www.mxat.ru](http://www.mxat.ru)



«Тартюф» Мольера. Афиша. МХТ им. А.П. Чехова  
Режиссер Нина Чусова. Сезон 2004/2005

МХТ



МОСКОВСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ТЕАТР  
ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА

Жан-Батист Мольер

# ТАРТЮФ

К О Н Е Д И Я

Режиссер **НИНА ЧУСОВА**

Художники **АНАСТАСИЯ ГЛЕБОВА /**  
**ВЛАДИМИР МАРТИРОСОВ**

В главных ролях:

**ОЛЕГ ТАБАКОВ / АЛЕКСАНДР**

**СЕМЧЕВ / АВАНГАРД ЛЕОНТЬЕВ /**

**МАРИНА ЗУДИНА /**



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА  
**ОЛЕГ ТАБАКОВ**

Адрес:  
Манускрипты пед.  
Телефон для справок:  
125080

Сайт театра:  
8 (495) 314 012 6748

Телефон билетной кассы:

[www.mxt.ru](http://www.mxt.ru)

известия

X

ТАТ

АССОС

МХТ

МХТ

МХТ

МХТ

МХТ

«Тартюф» Мольера. Проспект. МХТ им. А.П. Чехова  
Режиссер Нина Чусова  
Тартюф — Олег Табаков, Эльмира — Марина Зудина  
Сезон 2004/2005



«Тартюф» Мольера. МХТ им. А. П. Чехова  
Режиссер Нина Чусова  
Тартюф — Олег Табаков, Оргон — Александр Семчев. 2004

**МХТ**



СЕЗОН 2004–2005

**МОСКОВСКИЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
ТЕАТР**

Ильян А. В. Чехова  
ОСНОВАТЕЛЬ ТЕАТРА  
В С. СТАРИЦКОМ  
И ВЛАДИМИРОВ-ДАВЫДОВ

КОМЕДИЯ

# ТАРТЮФ

**Жан-Батист Мольер**

Перевод Михаила Донского

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА  
ОЛЕГ ТАБАКОВ

«Тартюф» Мольера. Обложка программы. МХТ им. А. П. Чехова  
Режиссер Нина Чусова. Сезон 2004/2005



Жан-Батист  
Мольер

---

# ТАРТЮФ

---

Нам надо честно жить и  
презирать злословье,  
А сплетники пускай  
болтают на здоровье.

---



«Тартюф» Мольера. Страница программы. МХТ им. А.П. Чехова  
Режиссер Нина Чусова. Сезон 2004/2005



ТРАГЕДИЙНОЕ И ФАРСОВОЕ В ДРАМЕ М. БУЛГАКОВА  
«КАБАЛА СВЯТОШ»

**Аннотация.** При постановке пьесы М. Булгакова «Кабала святош» на первом месте была проблема жанра. Булгаков настаивал на том, что он написал «романтическую драму» о художнике, со всеми его слабостями и силой таланта. Другие режиссеры и драматурги видели в ней биографическую монодраму о Мольере, историческую мелодраму, мещанскую драму, героическую комедию. В контексте творчества Булгакова необходимо исследовать «Кабалу святош» в рамках жанровых форм трагедии и сатирической комедии, трагедийного и фарсового начала, синтетической драмы.

**Ключевые слова:** М. Булгаков, пьеса «Кабала святош», Мольер, жанр романтической драмы, трагедийное, комическое, фарсовое, К. С. Станиславский.

GAPONENKOV, A. A.

TRAGEDY AND FARCE IN THE DRAMA OF M. BULGAKOV  
*THE CABAL OF HYPOCRITES*

**Abstract.** When staging M. Bulgakov's play *The Cabal of Hypocrites*, the problem of the genre was in the first place. Bulgakov insisted that he had written a "romantic drama" about the artist, with all his weaknesses and strength of talent. Other directors and playwrights saw in it a biographical monodrama about Moliere, a historical melodrama, a bourgeois drama, a heroic comedy. In the context of Bulgakov's work, it is necessary to explore the *The Cabal of Hypocrites* within the framework of the genre forms of tragedy and satirical comedy, tragic and farcical beginnings, synthetic drama.

**Keywords:** M. Bulgakov, *The Cabal of Hypocrites*, Moliere, genre of romantic drama, tragic, comic, farcical, K. S. Stanislavsky.

Поиски М. Булгакова в художественных формах трагедии и сатирической комедии продолжались на протяжении 1920–1930-х гг.<sup>1</sup> За это время созданы психологическая драма «Дни Турбиных», сатирическая комедия «Зойкина квартира», трагифарс «Бег», драматический памфлет «Багровый остров». Ближе к трагедии — драмы «Кабала святош», «Александр Пушкин», «Батум». К комедии — фантастическая антиутопия «Адам и Ева», «Сон» «Блаженство», «Иван

<sup>1</sup> См.: Неводов Ю. Б. Формирование трагедии в драматургическом творчестве М. А. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 1991. С. 92–102. Юрий Борисович Неводов (1925–1995), специалист по истории русской советской драматургии 1920–1930-х гг., один из первых советских исследователей драматургии М. Булгакова.

Васильевич». Драматические жанры Булгакова включают в себе проблему соотношения трагедийного и комического, сатирического, фарсового. Булгаков выступил новатором в поэтике драматургического действия, особенностях композиции (пьеса в пьесе, эпиграфы, пространственные ремарки, музыкальная партитура). Вместе с тем писатель и драматург оставался убежденным «архаистом» по отношению к театральным реформам, противником биомеханики и конструктивизма, «левого фронта» искусства. Нельзя отрицать воздействие на Булгакова цензуры, режиссерских рекомендаций и политических решений, требований Главреперткома. Автор переписывались финалы, изменялись реплики, смещались акценты в трактовке образов, создавались новые редакции и варианты, авторские и режиссерские, суфлерские экземпляры драматических произведений.

Пьеса «Кабала святош» была написана в октябре — декабре 1929 г. Обычно выделяют *основную редакцию* из личного фонда М. А. Булгакова в РГБ и *театральную*, выросшую из репетиций спектакля во МХАТе в 1931–1936 гг. и включающую множество радикальных дополнений, выполненных по требованию театра, вымученных. Они особенно были ненавистны автору. Репетиции сначала шли под руководством Н. М. Горчакова<sup>2</sup>. 5 марта 1936 г. над спектаклем начал работать К. С. Станиславский. Булгаков вносил исправления по его замечаниям и даже тогда, когда произошел его конфликт с театром. Главрепертком вычеркивал реплики о кровосмесительстве. К театральным дополнениям относят слова короля «Шут, остановись...» вместо ругани Справедливого сапожника, проповедь Варфоломея и т. д., изменения в сценах Кабалы, смерти Мольера... В целом театральная редакция не удовлетворила автора.

Чего же добивался Станиславский? Он хотел изменить жанровую сущность пьесы, превратить ее в *историко-биографическую* «монодраму». Это была общая тенденция 1930-х гг. в театральном репертуаре. Кабала должна была уйти на второй план, а Мольер представлен гениальным комедиографом без слишком очевидных человеческих слабостей («Мольер — трус, эгоист, капризничает, — словом, все отрицательное», — говорил К. С. Станиславский, увидев В. Я. Станицына, комедийного актера, на репетиции)<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> В книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций» (М., 1950; 2-е изд. М., 1952) он методом подтасовки фактов и документов фактически обвинил М. Булгакова в провале спектакля.

<sup>3</sup> См.: Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство—СПб, 1994 (Театральное наследие). С. 571. Предполагалось в начале репетиций, что Мольера будет играть И. М. Москвин, но обстоятельство личной жизни не позволили ему сделать это. Е. С. Булгакова в письме к брату вспоминала: «...он расходился со своей старой женой, и у него был пылкий роман с А. Тарасовой, он при-

О. В. Рыкова, комментируя пьесу в издании «М. А. Булгаков. Пьесы 1930-х годов», подводит итог сличению редакций и вариантов: «Два названия пьесы — “Кабала святош” и “Мольер” как нельзя более точно соответствуют изменениям, сделанным в тексте. Булгаков писал о кабале святош, об отношении к государственной власти, глумящейся над личностью, о ненависти к бессудной тирании. В черновых набросках говорилось именно так: “Ненавижу государственную власть!” <...> Впоследствии это было заменено на “бессудную тиранию”. Репертком не только формально дал новое название, но и сделал первые шаги по изменению сути пьесы. Эти изменения были развиты и продолжены театром»<sup>4</sup>.

Прямая аналогия — положение писателя при «тиране» Сталине — вряд ли просматривается, большее биографическое значение имеет «заговор», «сообщество» гонителей Булгакова, скрытых под псевдонимами и явных (критики, рецензенты, цензоры, театральные чиновники, актеры, писатели и т. д.)<sup>5</sup>. Драматург мыслил о вечной несовместимости и одновременно сложном противоборстве художника и земных властителей (Людовик XIV), больше того — о светлом начале творчества и мрачном заговоре против него тайных сил.

Заглавие пьесы Булгакова восходит к книге Рауля Аллье «Кабала святош» (Allier R. *Le Cabale des dévots* (1627–1666). Paris, 1902). В ней речь шла о тайном «Обществе святых даров» — религиозной организации, возглавляемой королевой Анной Австрийской. Материалы этого общества стали доступны во второй половине XIX века. Оно объединяло истовых католиков из числа мирян и священнослужителей, но не было частью официальной церкви и правительства. Деятельность «Кабалы святош» сводилась к борьбе с «безнравственностью», вольнодумством и отличалась религиозной нетерпимостью. Организация прибегала к доносам, клевете, физическому насилию вплоть до призывов к сожжению на костре. Адепты «Общества святых даров» ненавидели комедиантов, театр. Вся история преследований Мольера из-за пьесы «Тартюф» была инспирирована «Кабалой святош». «Со всей полнотой отразилась

---

шел к нам и сказал: не могу репетировать, мне кажется, что я про себя все рассказываю. <...> Вся Москва будет слушать как будто про меня. <...> Это погубило спектакль: Станицын, которому передали роль, очень хороший эпизодический артист, но нести на себе весь спектакль не может, и в пьесе все перекопилось...» Цит. по: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. С. 268–269.

<sup>4</sup> *Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. С. 558.

<sup>5</sup> Список рецензентов — гонителей М. Булгакова впервые опубликовал А. И. Солженицын (передан ему Е. С. Булгаковой) в работе «Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно. Из “Литературной коллекции”».

в булгаковской пьесе репрессивная сущность “Кабалы”. На репетициях пьесы во МХАТе в 1935 г. Булгаков настаивал на том, что спектакль о Мольере должен держать зрителя в напряжении — “а вдруг его зарежут”, что зрителя на спектакле должна охватить “боязнь за его жизнь”<sup>6</sup>. «Общество святых даров» автор пьесы переименовал в «Кабалу Священного писания».

Приведем отрывок из интервью Булгакова о работе над спектаклем из мхатовской многотиражной газеты «Горьковец»: «Я читаю, перечитываю и люблю Мольера с детских лет. Он имел большое влияние на мое формирование как писателя. Меня привлекла личность учителя многих поколений драматургов — комедианта на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни...»<sup>7</sup>

Итак, Булгаков создавал трагического героя, мужественного, смелого, пылкого, искреннего, насмешливого, живущего ради искусства, высоких принципов, «человека театра», но и грустного, меланхолика, искавшего компромиссы с ужасной действительностью, тиранической властью, конформиста, одинокого, бездомного (вместо дома у него сцена), преданного женой и любовницей, ближайшим учеником. На глазах зрителя разыгрывалась подлинная трагедия, которая сродни судьбе автора — Михаила Булгакова. Изначально первым импульсом к созданию пьесы была трагическая тема гибели художника.

В приведенном интервью драматург высказался о жанре пьесы: «Я писал романтическую драму, а не историческую хронику. В романтической драме невозможна и не нужна полная биографическая точность. Я допустил целый ряд сдвигов, служащих к драматургическому усилению и художественному украшению пьесы. Например, Мольер фактически умер не на сцене, а, почувствовав себя на сцене дурно, успел добраться домой; охлаждение короля к Мольеру, имевшее место в истории, доведено мною в драме до степени острого конфликта и т. д.». Булгаков отходит от принципа историзма, точности передачи биографических деталей, отдавая дань вечному началу в искусстве. Великолепие театра в Париже XVII века сказочно, призрачно, выбивается из мещанской и убогой жизни актеров, противостоит пышности королевского двора. «Булгаков написал не просто “романтическую драму”. Он подключился к той ее разновидности, которую немецкие романтики называли “драмой

<sup>6</sup> Грубин А. О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 145–146.

<sup>7</sup> [Б. п.] «Он был велик и неудачлив». Беседа с автором пьесы «Мольер» М. Булгаковым // Горьковец. М., 1936. 15 февр. С. 2–3.

судьбы»<sup>8</sup>. Концепция *романтической пьесы* в «Гартюфе» принадлежит Алексею Веселовскому<sup>9</sup>, и эта жанровая сущность определила замысел Булгакова.

А. Смелянский приводит материалы дискуссии по вопросу жанра пьесы «Мольер». Н. М. Горчаков настаивал на мелодраме, «исторической мелодраме» (Вл. И. Немирович-Данченко), требовал соединения «простоты и театральности». В процессе репетиций Станиславский видел пьесу как историко-биографический спектакль «из золота и парчи», монодраму. Вс. Иванов после представления назовет «Мольера» «мещанской драмой», а Ю. Олеша увидит ее жанровое родство с пьесой неоромантика Э. Ростана «Сирано де Бержерак»<sup>10</sup>.

Было бы ошибкой считать подлинным конфликтом пьесы социально-политический — между свободным художником и тиранией во всех ее видах, в том числе религиозного фанатизма. Драматический конфликт заключен в душевных переживаниях Мольера, в его колеблющейся психике. «Конечная безнадежность и временная надежда в этой пьесе равно полноправны, и одна не отменяет другую»<sup>11</sup>. Как и «антитеза силы и слабости», «когда то, что неизбежно является слабостью и робостью в одном ряду, выступает как сила и мужество в другом. Важнейшие для булгаковской модели мира типы социально-психологических ситуаций, взаимоотношений людей возникают в этой пьесе; в противостоянии Людовика и Мольера, Людовика и Шаррона угадываются некоторые черты отношений Пилата и Иешуа, Пилата и Каифы»<sup>12</sup>.

Мольер с юности был сторонником философии Пьера Гассенди: законное и нравственное поведение человека определяется естественными природными инстинктами. Персонажами комедий Мольера становятся те характеры, которые нарушают и нормы поведения, и идут вопреки своей натуре во имя ложных, фальшивых ценностей. Но человек должен подчиниться здравому смыслу, доброму началу в себе, умеренности. Сатира Мольера не отрицает существование сверхъестественных сил. Скептицизм у него сочетается с гедонизмом, эпикуреизм с христианством. Как полагает биограф Мольера Жорж Бордонов, «с годами, когда утихнет юношеский интеллектуальный зуд, христианский эпикуреизм Гассенди будет все

<sup>8</sup> Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 260.

<sup>9</sup> См. подробнее: Грубин А. О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер»). С. 146–148.

<sup>10</sup> Там же. С. 259–260.

<sup>11</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. С. 419.

<sup>12</sup> Там же. С. 420.

ближе Мольеру»<sup>13</sup>. Изображая «показную набожность» в «Тартюфе», он «насмехался над ханжами, но позаботился о том, чтобы оттенить их лицемерие и отделить его от истинного благочестия, уважение к которому высказал определенно»<sup>14</sup>.

В основе булгаковской трагедии лежит признание вины главного героя. Виновность Мольера проявляется в драме «Кабала святош» на разных уровнях характера, в сложном психологическом рисунке образа. Героя обвиняют в кровосмесительстве, но это одна из исторически недостоверных версий. Она не является главной в пьесе, кроме того, Булгаков по мере доработки текста всячески снижал ее воздействие на сценическую ситуацию. «Совершил я какой-то грех, и послал мне его Господь в Лиможе» (3, 284)<sup>15</sup>, — говорит Мольер. Мадлена рассказывает Шаррону о тайне своей «дочери»<sup>16</sup>: «Из-за меня он совершил смертный грех» (3, 308). Шаррон отпускает грехи, но делает это как посланник дьявола: «В рогатой митре, крестит обратным дьявольским крестом Арманду несколько раз» (3, 309).

Во взаимоотношениях с Людовиком XIV Мольер унижается перед королем ради постановки «Тартюфа». Герой драмы искал нового вдохновения, возможность жить вне унылой и жестокой действительности, комически разыгрывая острейшие темы современности, бичуя пороки, в том числе членов «Кабалы Священного писания». Герой идет на сговор со своей честью, довольствуясь ролью слуги просвещенного короля, который ценит искусства, одобрил замысел «Тартюфа». Это совершенно «ничтожная роль», так как Мольер предает свой талант, свободу творчества и духовную самостоятельность: «Ваше величество, где же вы найдете такого другого блюдолиза, как Мольер? Но ведь из-за чего, Бутон? Из-за “Тартюфа”. Из-за этого унижался. Думал найти союзника. Нашел! Не унижайся, Бутон! Ненавижу бессудную тиранию!» (3, 318).

Его отношение к своей труппе — это тоже повод трагического напряжения в пьесе. Мольер деспотичен, несправедлив: «меня никто не любит. Меня все мучают и раздражают, за мной гоняются» (3, 320). Высокие идеалы искусства противоречат поведению и репликам персонажей драмы, в поступках героя по отношению к близким людям — жене, любовнице, артистам театра. У Мольера нет

<sup>13</sup> Бордонов Ж. Мольер / Пер. с фр. М.: Искусство, 1983. С. 39.

<sup>14</sup> Там же. С. 187.

<sup>15</sup> Текст пьесы «Кабала святош» и письмо к П. С. Попову цит. по изд.: Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992.

<sup>16</sup> В действительности Арманда была сестрой Мадлены. Мольеру было сорок лет, Арманде — двадцать: «Мольер совершил лишь неосторожность, женившись на сестре своей любовницы и дав тем самым повод к злословию и сплетням». Бордонов Ж. Мольер. С. 125.

своего домашнего очага. Мадлена и Арманда оставляют его. Ученик и приемный сын Захария Муаррон — любовник жены мастера, выдает семейные тайны Кабале. Булгаковский Мольер примеривает себе маску Сганареля — слуги и обманутого мужа из комедии «Сганарель, или Мнимый рогоносец», одной из самых известных при жизни драматурга. Имя этого персонажа стало кочующим из комедии в комедию: «На Мольере преувеличенный парик и карикатурный шлем. В руках палаш. Мольер загримирован Сганарелем — нос лиловый с бородавкой. Смешон. Левой рукой Мольер держится за грудь, как человек, у которого неладно с сердцем. Грим плывет с его лица» (3, 280). Муаррон называет его «проклятым Сганарелем». Мольер великодушно прощает Муаррона.

Герою Булгакова всё же удастся подчинить свою жизнь идее Тетра с большой буквы, высокому званию художника, комедиографа.

Представления «Гартюфа» с критикой пороков духовенства, религиозного лицемерия, а также двора, судов и полиции не проходят для Мольера бесследно. Они возбуждают ненависть к нему со стороны Кабалы. Король не защитил Мольера от нее: «Лишаю вас покровительства короля» (3, 311). Конфликт художника с тиранической властью выходит на новый уровень, религиозно-мистический. Это уже не развлекающийся Людовик XIV, с которым Мольер пытался благородно договориться, служа ему новыми поставленными зрелищами. Тирания Кабалы другого типа: она требует подчинения души, его мировоззрения, безраздельного над ним духовного господства. Возникает диссонанс между светским абсолютизмом великолепного «короля-солнце» и властью мрачного святоши Шаррона из тайной «Кабалы Священного писания». Оба они считают Мольера «безбожником» (3, 311). Отметим здесь отголосок антиклерикального настроения советского театра 1920–1930-х гг., но и лицемерие тех, кто творил насилие и доносы. Справедливый сапожник, шут короля, замечает: «Великий монарх, видно, королевство-то без доносов существовать не может?» (3, 310). Мольер должен выбирать, с кем ему идти на компромисс. Что страшнее: ложное преклонение перед королем или послушание фанатизму Кабалы? И то и другое убивает свободную личность, лишает счастья творчества. Компромисс с совестью, метания, заблуждения, душевные противоречия, разочарования, и снова порыв к истине — от этих перипетий зависят его искусство и близкие люди, и это делает его героем трагедийным.

Но Булгаков писал не только трагедию в драме. Перед нами синтетический жанр, свойственный искусству эпохи модерна. «Кабала святош» — драма с трагедийным и фарсовым началом. Совсем

в духе самого Мольера, который любил экспериментировать с жанрами. Фарс у него ассоциировался с народным искусством, которое он любил и привлекал даже в свои «высокие комедии». Какие только жанровые модификации мы не найдем у французского классика, соединившего драматургию, музыку, танец, пение: комедия-балет, «комическая пастораль», сатирические комедии с фарсовыми элементами!

Композиционно «Кабала святош» — это пьеса в пьесе. Сложной задачей драматурга было внести эпизоды комедии Мольера (в начале пьесы Булгакова — это «Сганарель, или Мнимый рогоносец» и в конце — «Мнимый больной») в драму, в трагедийный сюжет. Жизненные ситуации Мольера в «Кабале святош» — рогоносец и эгоистичный постаревший и больной человек — трагичны в плане личной судьбы. В одном случае это ведет к разрыву с близкими, в другом — к смерти во время спектакля. Фарсовое начало, которое резко снимает трагическое напряжение и создает образ сатирической комедии французского классика, придает легкость интриге, позволяя вводить комические эффекты, в том числе нарочитую звуковую партитуру.

Множество фарсовых эпизодов проникает в пьесу посредством ремарок: «Обе актрисы схватывают Мольера за штаны, отгаскивая от Бутона, причем Мольер лягает их ногами. Наконец Мольера отрывают с куском Бутонова кафтана. Мольера удается повалить в кресло» (3, 282). Во время репетиций Станиславскому «казалось, что в образе Мольера слишком много “физического наступления”, “получается драчун какой-то. В первом акте он дерется, бьет Бутона, во втором акте бьет Муаррона, в приемной короля у него дуэль”»<sup>17</sup>. Булгаков объяснял свое видение героя его запальчивостью, напряженностью сюжета для зрителя, самим характером эпохи. Согласие автора с режиссером не было достигнуто. Станиславский желал переделки пьесы. Свое возмущение Булгаков выразил в письме к П. С. Попову от 14 марта 1935 г.: «В присутствии актеров (на пятом году!) он стал мне рассказывать о том, что Мольер гений и как этого гения надо описывать в пьесе. Актеры хищно обрадовались и стали просить увеличивать им роли. Мною овладела ярость. <...> Всё это примитивно, беспомощно, не нужно! И теперь сижу над экземплярном, и рука не поднимается. Не вписывать нельзя — идти на войну — значит сорвать всю работу, вызвать кутерьму форменную, самой же пьесе повредить, а вписывать зеленые заплатки в черные фрачные штаны!.. Черт знает, что делать!» (5, 530–531)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 281.

<sup>18</sup> Ср.: «Естественно, что Станиславскому нужны были не эти заплатки,



Фарсовые элементы шокировали Станиславского. Арманда восклицает «(шмыгая носом)» (3, 301). «Одноглазый до того оторопел, что в ответ плюнул в Шаррона. И начали плевать» (3, 314). «Лагранж, хватаясь за что попало, разбивает кувшин, бросается на Муаррона, валит его на землю и начинает душить» (3, 315). Звуковая партитура проявляется в ремарках, их много, и они подчеркнута фарсовые. Из зрительного зала: «Слышны взрывы смеха, затем финальный раскат хохота» (3, 280). «Бутон судорожно смеется» (3, 283). Р.М. Глиэр создал музыку для спектакля, который увидел свет рампы всего семь раз, прежде чем его закрыли<sup>19</sup>. В нападках на пьесу отметились явные недоброжелатели — П. Керженцев, О. Литовский — и, казалось, близкие по литературно-театральному цеху — Вс. Иванов, А. Афиногенов, Ю. Олеша, М. Яншин.

Однако финал остается трагедийным, пьеса завершается смертью героя на сцене в образе Аргана, во время представления «Много больного». Булгаков до конца реализовал композиционный принцип «пьеса в пьесе». Заканчивается драма репликой Лагранжа о смерти Мольера: «Что же явилось причиной этого? Что? Как записать? Причиной этого явилась ли немилость короля или черная Кабала?.. (Думает.) Причиной этого явилась судьба. Так я и запишу. (Пишет и угасает во тьме.)» (3, 325). В пьесе уже звучал мотив судьбы в словах самого Мольера: «Это судьба пришла в мой дом и похитила у меня всё» (3, 314). В образе Мольера Булгаков создал неоромантический характер, верящий в неотвратимость судьбы, сопротивляться которой бессмысленно.

---

а нечто совсем другое. Ему надо было, чтобы автор полюбил его замысел, его образ гениального Мольера и, полюбив, написал бы текст на том уровне, на котором мог написать Булгаков. Драматург же приносил именно “заплаты”, которые вызывали раздражение актеров и удивление Станиславского». Там же. С. 284.

<sup>19</sup> Спектакль не вполне удовлетворил автора. Это заметно по «Дневнику» Елены Сергеевны Булгаковой, посмотревшей первую генеральную репетицию 5 февраля 1936 г.: «Это не тот спектакль, о котором мечталось. Но великолепно: Болдуман — Людовик и Бутон — Яншин. Очень плохи — Коренева (Мадлена — совершенно фальшивые интонации), Подгорный — Одноглазый и Герасимов — “Регистр” (Лагранж). Вильямс сделал прекрасное оформление, публика аплодировала декорациям». Дневник Елены Булгаковой. М.: Кн. палата, 1990. С. 111.

Когда состоялась премьера, Е.С. Булгакова воскликнула: «Сколько лет мы ее ждали! Зал был, как говорит Мольер, наштигован знатными людьми. <...> Успех громадный. Занавес давали, по счету за кулисами, 22 раза. Очень вызывали автора». Там же. С. 113. Закрыли спектакль после выхода редакционной статьи «Внешний блеск и фальшивое содержание» в газете «Правда» от 9 марта 1936 г. Инициатором ее был председатель Комитета по делам искусств при Совнарком СССР П.М. Керженцев, автор записки «О “Мольере”» для Политбюро ЦК ВКП(б). Особую критику в редакционной статье вызвали дорогие декорации на сцене и якобы «фальшивая» мольеровская биография.

## ЛИТЕРАТУРА

[Б. п.] «Он был велик и неудачлив». Беседа с автором пьесы «Мольер» М. Булгаковым // Горьковец. М., 1936. 15 февр. С. 2–3.

*Бордонов Ж.* Мольер / Пер. с фр. М.: Искусство, 1983. 415 с.

*Булгаков М. А.* Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство–СПБ, 1994. 671 с.

*Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1992.

*Грубин А.* О некоторых источниках пьесы М. Булгакова «Кабала святош» («Мольер») // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. статей. М.: СТД РСФСР, 1988. С. 140–153.

*Дневник Елены Булгаковой* / Сост., текстол. подг. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской. М.: Кн. палата, 1990. 400 с.

*Неводов Ю. Б.* Формирование трагедии в драматургическом творчестве М. А. Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 1991. С. 92–102.

*Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 432 с.

*Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1996. 592 с.

*Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.



## МОТИВ МИЗАНТРОПИИ В ПУШКИНСКОМ ДИАЛОГЕ

**Аннотация:** В статье рассмотрены употребления слов *мизантроп* и *мизантропия* в поэтическом, прозаическом, эпистолярном, литературно-критическом диалоге Пушкина с современниками, начиная с Лицея и до 1830-х гг. Особое внимание уделено цитате на французском языке из пьесы Мольера «Мизантроп» (реплика Оронта) в статье Пушкина «Опыт отражения некоторых недилитературных обвинений» (1830) и типу склонного к мизантропии современного литератора в прозаическом «Отрывке» Пушкина.

**Ключевые слова:** Мольер, Пушкин, мизантропия, мизантроп, Кюхельбекер, пушкинский диалог, личность поэта.

KHVOSTOVA, O. A.

## MISANTHROPY MOTIVE IN PUSHKIN'S DIALOGUE

**Abstract.** The article discusses the use of the words *misanthrope* and *misanthropy* in the poetic, prose, epistolary, literary-critical dialogue of Pushkin with contemporaries, starting from the Lyceum and up to the 1830s. Particular attention is paid to a quote in French from Moliere's play *The Misanthrope* (Orontes' replica) in Pushkin's article *The Experience of Reflecting Certain Non-Literary Accusations* (1830) and the type of modern writer prone to misanthropy in Pushkin's prose *Fragment*.

**Keywords:** Moliere, Pushkin, misanthropy, misanthrope, Kuchelbecker, Pushkin's dialogue, the personality of the poet.

Слова греческого происхождения *мизантроп* и *мизантропия* получили распространение в русском языке во второй половине XVIII — начале XIX века благодаря популярности одноименной комедии Мольера (1666). Первые издания ее русских переводов относятся к 1788 и 1816 гг., театральные постановки на русском языке состоялись в Российском театре Санкт-Петербурга (1757, 1789) и в московском Казенном театре (1815).

В «Словаре языка Пушкина» пять раз упоминается слово «мизантроп» и трижды — «мизантропия»<sup>1</sup>. Художественный образ Альцеста намного сложнее словарного толкования психотипа человека ненавистника, давно стал архетипическим обозначением «благородной личности, прямодушной, воплощающей суровую добродетель», «человека, исключительного по своей искренности, которая воспринимается одними как “благородное геройство”,

<sup>1</sup> Словарь языка Пушкина: В 4 т. 2-е изд., доп. М.: Азбуковник, 2000. Т. 2. З — Н. С. 606.

другими же — как чудачество, неуживчивость, человеконенавистничество»<sup>2</sup>. В сознании Пушкина и его современников, воспитанных на французской культуре, мольтеровские мотивы актуализировались в героях времени, склонных к «романтической мизантропии», к крайней степени индивидуализма.

Тема «Пушкин и Мольер» обстоятельно исследована Б.В. Томашевским в рамках большого направления «Пушкин и французская литература»<sup>3</sup>. Л.И. Вольперт выделяет отдельный его аспект — «Французский Пушкин», который объединил «разнообразные ипостаси Пушкина: автор французских стихов и писем, переводчик французских поэтов, русский писатель, маркированный в культурной памяти Франции»<sup>4</sup>. В доме Пушкиных царил культ Франции. Мольера любил декламировать Сергей Львович. Французский классик произвел огромное впечатление на его сына, Александр даже написал подражательную комедию на французском языке «Похититель» (1809–1811), а затем и французскую эпиграмму на себя, впервые опубликованную вместе с переводом П.В. Анненковым в 1855 г.: «Скажи, за что партер освистал моего “Похитителя”? Увы! За то, что бедный автор похитил его у Мольера»<sup>5</sup>.

В лицейском стихотворении «Городок» (1816) среди десяти французов из 18 «парнасских жрецов» упоминается «Мольер-исполнин». А.М. Горчаков вспоминал: в Лицее «Пушкин вообще любил читать мне свои вещи... как Мольер читал комедии своей кухарке»<sup>6</sup>. В сентябре 1817 г. Пушкин, вероятно, посетил спектакль по комедии «Мизантроп»<sup>7</sup>. В «Моих замечаниях об русском театре» (1820) он похвалил «прекрасную комическую актрису» М.И. Вальберхову

<sup>2</sup> История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филол. спец. М.: Высш. шк., 1987. С. 117.

<sup>3</sup> *Томашевский Б.В.* Пушкин и французская литература // Литературное наследство. Т. 31/32: [Русская культура и Франция. II]. М.: Жур.-газ. объединение, 1937. С. 1–76; *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960. 498 с.; *Томашевский Б.В., Вольперт Л.И.* Мольер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2004. С. 209–211.

<sup>4</sup> *Вольперт Л.И.* Пушкинская Франция. 2-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010. С. 469.

<sup>5</sup> См. перевод П.В. Анненкова: «Скажите мне, почему “Похититель” / Освистан партером? / Увы, потому что бедный автор / Похитил его у Мольера». *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 42.

<sup>6</sup> Канцлер князь Горчаков о Пушкине. Из письма князя А.И. Урусова к издателю «Русского Архива» // *Бартнев П.И.* О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М.: Сов. Россия, 1992. С. 415.

<sup>7</sup> Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. Т. 1. М.: Слово, 1999. С. 121.

в роли «жеманной Селимены» (Прелестины) (VI, 250)<sup>8</sup> и подверг критике игравшего Альцеста (Крутона) Я. Г. Брянского: «...какая холодность! Какой однообразный... в трагедии никогда никого не тронул, а в комедии не рассмешил» (VI, 253).

Внушительный перечень обращений к комедиям Мольера в виде «цитат... и аллюзий в произведениях, статьях и письмах Пушкина на протяжении 1820-х и 1830-х»<sup>9</sup> содержит в себе богатый потенциал для продолжения изучения пушкинской мольерианы. Моя задача скромнее — остановиться на некоторых мало замеченных ее страницах. Речь идет о конкретном употреблении слов *мизантроп* и *мизантропия* в полемическом диалоге Пушкина (поэтическом, прозаическом, эпистолярном, литературно-критическом), начиная с Лицея и до 1830-х гг.

В эпиграмматическом послании Пушкина к Кюхельбекеру после их ссоры «Тошной идиллии и холодной, чем ода...» (1816) нарисован карикатурный образ мизантропа: «От злости мизантроп, от глупости поэт...» (I, 411). Причина мизантропии — злой нрав, а следствие ее — не столько ненависть к людям, сколько их боязнь, антропофобия или человекобоязнь, крайняя степень мизантропии («Боишься ты людей, как черного недуга»). Претендующий на поэзию мизантроп едко именуется «жалким образцом уродливой мечты», «злым глупцом». «Утешение» поэта — это гневный приговор, напоминающий мольеровскую сцену «суда» Альцеста над неудачливым сочинителем сонета Оронтом, мнимым другом и соперником в любви к Селимене: «...иметь не будешь ты / Век ни любовницы, ни друга» (I, 411).

Виновник ссоры Кюхельбекер в стихотворении «Разуверение» оказался не менее категоричен в своей антипатии к бывшему другу, в язвительном желании хлестко ответить, отомстив обидчику: «Я расторг святыя узы... / Он в числе моих врагов!» Нелюдимый, одинокий, презревший дружбу лирический герой вынужден признать в себе признаки мизантропии: «С той поры уединенный / Я скитаюсь меж людей!»<sup>10</sup> Вероятно, мольеровские ассоциации возникли у обоих участников поэтического диалога, которые как бы примерили на себя роли антиподов — Альцеста и Филинта, Альцеста и Оронта из хорошо знакомой им комедии «Мизантроп». Лицеисты, конечно, мирились, ссорились вновь, в 1818 г. после неудачной

<sup>8</sup> Здесь и далее тексты Пушкина цит. по изд.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1959–1962. В скобках указаны том и страница.

<sup>9</sup> См.: Томашевский Б. В., Вольперт Л. И. Мольер. С. 209.

<sup>10</sup> Декабристы. Избранные сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1987. Т. 2. С. 240.

шутки Пушкина в адрес Кюхельбекера дело дошло до поединка, который закончился примирением.

«Сумасшедший Кюхля» (А. А. Дельвиг)<sup>11</sup> — постоянный объект насмешек и эпиграмм товарищей, от природы обидчивый, склонный к причудам и вспышкам гнева, раздражительный и неуверенный в себе, был подвержен мизантропии до такой степени, что совершал отчаянные поступки, по любому вздорному поводу мог вызвать на дуэль. Однажды с горя в знак протеста чуть не утопился в пруду, но был благополучно спасен, а в лицейском журнале появилась карикатура «утопленника».

На всю жизнь интеллектуал Кюхельбекер сохранил «правдивость честную», (как у Альцеста), веру в святость дружбы, любви, жадную увлеченность литературой, философией. «Пушкин скоро различил эти особенности <...> нежно его любил, терпел частые выпады, вспышки гнева...»<sup>12</sup> Да и сам Кюхля не раз винил себя за странности, мешающие дружеским «узам». В одном из посланий «К N», написанных уже, как полагает Ю. Н. Тынянов, после Лицея (между 1817 и 1820), он говорит о чувстве вины за миг «забвенья»: «Так! легко мутит мгновенье / Мрачный ток моей крови, / Но за быстрое забвенья / Не лишай меня любви!»<sup>13</sup> Как бы мысленно возвращаясь к пушкинской формуле («от злости мизантроп»), поэт осуждает и высмеивает «глупость злых и глупых злобу». «Жалкой», злой мизантропии противопоставлен Кюхельбекером высокий идеал дружбы и поэзии:

Но с тобою, друг, до гроба  
Вместе мы пройти должны.  
Неразрывны наши узы!  
В роковой священный час,  
Скорбь и Радость, Дружба, Музы  
Души сочетали в нас<sup>14</sup>.

Таким образом, Пушкин остроумно обозначил некоторое сходство между мизантропом Мольера и реальной личностью Кюхельбекера, который охотно подхватил эту тему. Пылкий нрав, обостренное чувство справедливости, бескомпромиссность в какой-то мере роднят

<sup>11</sup> Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 389. Письмо А. А. Дельвига к Пушкину от начала февраля 1826 г., Петербург.

<sup>12</sup> Друзья Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники: В 2 т. Т. 1 / Сост. В. В. Кунин. М.: Правда, 1984. С. 226.

<sup>13</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство. Т. 16/18: [Александр Пушкин]. М.: Журн.-газ. объединение, 1934. С. 341–342.

<sup>14</sup> Там же. С. 342.

его с «благородным геройством» Альцеста. Неслучайно «в каждой комедии Мольера есть упрямый и наивный персонаж с причудой...»<sup>15</sup>: «Я в бешенстве, нет сил мне справиться с собой, / И вызвать я б хотел весь род людской на бой!» (Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник). Анекдотическое «бретерство» Кюхли в юные годы отчасти напоминает желание вступить в борьбу со всем миром. Показательно, что в письме к Пушкину от 20 октября 1830 г. он с горечью напишет: «Вообще я мало переменился: те же причуды, те же странности и чуть ли не тот же образ мыслей, что в Лицее!»<sup>16</sup>

Ранние стихи Пушкина не раз колко метили в «бедного метромана» (И. И. Пущин)<sup>17</sup>, чьи литературные вкусы и поэтические опыты резко отличались от общей приверженности поэтов-лицеистов духу «легкой поэзии», карамзинской школе: «Страшися участи бессмысленных певцов, / Нас убивающих громадою стихов!» (I, 217 — «К другу стихотворцу»); «Вильгельм, прочти свои стихи, / Чтоб мне заснуть скорее!» (I, 252 — «К студентам», в первой редакции «Пирующие студенты»); «Так было мне, мои друзья, / И *кюхельбекерно* и тошно» (I, 107 — «За ужином объелся я...»).

Вопреки насмешкам и эпитаграммам друзей по поводу его литературного таланта Кюхельбекер твердо шел к своей заветной цели. И вскоре товарищи признали в упорном и прямодушном Кюхельбекере самобытного поэта, знатока литературы и французской философии, особенно моралистов XVII–XVIII веков. В их глазах он был «живым лексиконом и вдохновенным комментарием» (VII, 293). О «круге чтения», широте духовных интересов Кюхельбекера свидетельствует составленный им «Лицейский словарь» (1815–1816), предмет живого интереса всех лицеистов. Его издание, недавно опубликованное и введенное в научный оборот, содержит расположенные в алфавитном порядке 416 философских выписок из книжных и периодических источников. Это мудрые слова, высказывания писателей, мыслителей, общественных деятелей от древности и до современности (Август, Вейс, Руссо, Шиллер, Лоуренс Стерн, Ричардсон, Александр I) (с указанием источников цитации, их кратким описанием и примечаниями)<sup>18</sup>. Показательно, что одним из эпитафам к «Словарю» является французская цитата — «вошедшие в пословицу слова Мольера из комедии “Плутни Скапена” (1671),

<sup>15</sup> Штейн А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // А. С. Грибоедов, 1795–1829: Сб. ст. М.: Гослитмузей, 1946. С. 10.

<sup>16</sup> Друзья Пушкина... Т. 1. С. 246.

<sup>17</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М.: Правда, 1989. С. 51.

<sup>18</sup> См.: Кюхельбекер В. Лицейский словарь / Изд. подг. Е. В. Абдуллаев. СПб.: Росток, 2021. 152 с.

сказанные им в ответ на обвинение в заимствовании сюжетов и ситуаций. “Я беру свое добро, где нахожу”»<sup>19</sup>.

Пушкин и Кюхельбекер дорожили дружбой и оставались верны ей до конца, и в жизни, и в творчестве. С 1820 г. прерывается их личное, но усиливается письменное общение. Ю. Н. Тынянов датирует концом 1822 — началом 1824 г. и раскрывает обстоятельства ссоры друзей, развернувшейся на этом фоне литературной полемики между ними. Кюхельбекер обиделся на ироничные слова Пушкина в свой адрес из письма к Н. И. Гнедичу от 13 мая 1823 г.: «Кюхельбекер пишет мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади. Все это кстати о “Кавказском пленнике”» (IX, 66). Речь шла о стихотворном послании к Пушкину «Мой образ, друг минувших лет...», в котором «Кюхельбекер, с 1822 г. перешедший под несомненным влиянием Грибоедова в лагерь литературных архаистов, не прочь был отождествить судьбу байронического пленника со своей» («Твой чудный “Пленник” повторил / Всю жизнь мою волшебной силой...»)<sup>20</sup>. Даже Дельвиг не смог сразу их примирить, сетовал, что Кюхельбекер «страшно виноват перед Пушкиным. Он поминутно о тебе заботится»<sup>21</sup>. Друзья обменялись резкими письмами. В письме Пушкина к брату от 4 сентября 1822 г. прозвучала явная критика стихотворений Кюхельбекера («Что за чудак!»), в которых он воспел Грецию «славяно-русскими стихами...»<sup>22</sup>. Литературная полемика с Кюхельбекером, автором статьи «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), начатая Пушкиным в черновой заметке «<Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”>», перешла на страницы четвертой главы романа «Евгений Онегин»: «Но тише! Слышишь? Критик строгий / Повелевает сбросить нам / Элегии венок убогий...» (IV, 86): «Пушкин упрекает Кюхельбекера в <...> механическом перенесении им в XIX в. эстетических представлений XVIII в.»<sup>23</sup>

Неслучайно Кюхельбекер явился одним из возможных прототипов Владимира Ленского, о чем уверенно в 1848 г. плетёв к Я. Гроту («как мастерски в Ленском обрисовал Пушкин лицейского приятеля своего Кюхельбекера»)<sup>24</sup>. Попутно заметим,

<sup>19</sup> Там же. С. 31.

<sup>20</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер. С. 346.

<sup>21</sup> Там же. С. 346–347.

<sup>22</sup> Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 17.

<sup>23</sup> Сорочан А. Ю., Строганов М. В. Критик // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М.: Русский путь, 1999. Т. 1. С. 549.

<sup>24</sup> Цит. по: Тынянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер. С. 356.



что в письме к Дельвигу от 2 марта 1827 г. Пушкин в шутку называет Плетнёва «нашим мизантропом» (IX, 255) в ответ на его признание от 2 января: «Вижу, что любви и дружбы нет без равенства или, по крайней мере, без денег...»<sup>25</sup> Слово «мизантроп» встречается не только в литературном, но и в текущем эпистолярном общении Пушкина с друзьями.

Конечно, образ восторженного Ленского совсем не похож на мизантропа, однако вдохновлен многими чертами личности Кюхельбекера («Крикун, мятежник и поэт» — IV, 456). В связи с этим возможную биографическую мотивировку получает и важнейшая сюжетная ситуация романа: «Лицейские воспоминания окружают дуэль Онегина и Ленского»<sup>26</sup>. Как следует из переписки Пушкина, многие современники обнаружили признаки мизантропии в Онегине. А. А. Бестужев в «франте, который душой и телом предан моде... человеку, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность и мизантропия и странность теперь в числе туалетных приборов», увидел явное сходство с характерами Байрона (9 марта 1825 г.)<sup>27</sup>. Пушкин решительно не согласился с таким сравнением: «...ты смотришь на “Онегина” не с той точки, всё-таки он лучшее произведение мое... в нем (“Дон Жуане”) ничего нет общего с “Онегиным”» (IX, 143–144). Образ Евгения, конечно, был сложнее и глубже подверженных романтической мизантропии байроновских героев.

Эта тема продолжилась в переписке с П. А. Вяземским, который не нашел «истины в следующих стихах»: «Но, говорят, Вы нелюдим; / В глуши, в деревне всё вам скучно, / А мы... ничем мы не блесним» (IV, 67): «*Нелюдимому-то* и должно быть *не скучно*, что они в глуши и ничем не блещут. Тут противумыслие!»<sup>28</sup> В письменном ответе Пушкина появляется слово «мизантроп», которое, по его мнению, не применимо к главному герою: «*Нелюдим* не есть мизантроп, то есть ненавидящий людей, а убегающий от людей. Онегин нелюдим для деревенских соседей; Таня полагает причиной тому то, что *в глуши, в деревне всё ему скучно* и что *блеск* один может привлечь его...» (IX, 123 — 29 ноября 1824). Евгений избегает людей не по причине недуга, похожего на мизантропию, как это поняли критики, а вследствие глубинного духовно-нравственного кризиса, который именуется в романе другим словом греческого происхождения — «русская хандра». «Модный байронический сплин обрел

<sup>25</sup> Переписка А. С. Пушкина. Т. 2. С. 115.

<sup>26</sup> Тьянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер. С. 370.

<sup>27</sup> Переписка А. С. Пушкина. Т. 1. С. 472.

<sup>28</sup> Там же. С. 188.

нотки трагического звучания»<sup>29</sup> в XLVI строфе первой главы романа, которая писалась в период острейшего духовного кризиса поэта:

Кто жил и мыслил, тот не может  
В душе не презирать людей;  
Кто чувствовал, того тревожит  
Призрак невозвратимых дней... (IV, 28).

На первый взгляд может показаться, что это и есть авторская формула мизантропии. Лучше всего «эти горькие слова» понял А. П. Скафтымов в «<Записях к лекции о Пушкине>», разглядев в них вслед за Ю. И. Айхенвальдом, выражение «крупницы доброты» к человеку: «“Пушкин часто говорил о жалком роде людей, достойном слез и смеха, о тупой черни... но презрение к пошлости толпы не заглушает его любви к человечеству”». Айх<енвальд>»<sup>30</sup>. И до этого мироощущения, в котором больше любви, чем ненависти к ближнему, оказался способен возвыситься и главный герой романа. Поэтому-то Пушкин и не согласился с тем, что Онегин похож на мизантропа. Современники не знали, чем закончится роман, и судили о нем по первой и второй главам. Образцом же для них был байронический герой («Как *Child-Harold*, угрюмый, томный» — IV, 26).

В болдинскую осень 1830 г. Пушкин дважды обращается к теме мизантропа. В задуманной им полемической статье «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» объясняет, почему он в течение 16 лет не отвечал критикам. Среди возможных причин («не из презрения», недостатка «веселости или педантства», «ленность») он выделяет главную: «Мне было совестно для опровержения критик повторять школьные или пошлые истины, толковать об азбуке и риторике, оправдываться там, где не было обвинений, а, что всего затруднительнее, важно говорить...» (VI, 325–326). И далее он приводит цитату на французском языке из комедии Мольера «Мизантроп» (действие 1, явл. 2). Это реплика Оронта, который, несмотря на насмешливую, разгромную оценку Альцестом его сонета «Надежда», упрямо настаивает: «А я утверждаю, что стихи мои хороши» (пер. с фр. — VI, 326). Конечно, в диалоге с критиками Пушкин не хотел оказаться в комедийной роли «смешного писателя / стихоплета», как Оронт. Так, одна мольеровская строка позволила высветить замысел пушкинского литературно-критического

<sup>29</sup> Левкович И. Л. Глава первая // Онегинская энциклопедия: В 2 т. М.: Русский путь, 1999. Т. 1. С. 254.

<sup>30</sup> Скафтымов А. П. <Записки к лекции о Пушкине> // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5. Пушкинский. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. С. 26.

«опыта» «возражения не на критики (на это никак не могу решиться), но на обвинения нелитературные, которые нынче в большой моде» (VI, 326).

Прозаический «Отрывок» автобиографического характера, который должен был стать «предисловием повести, ненаписанной или потерянной» (V, 505), посвящен «приятелю» автора, «самому простому и обыкновенному человеку» (V, 503) из числа стихотворцев, пребывающих в «гражданском ничтожестве и бедности» (V, 502). Но сам он «обществу своей братьи литераторов», которых «он не любил» (V, 504), предпочитал женщин и светских людей. В длинном перечне «притязаний» к ним, которые вызывали у «стихотворца» болезненное раздражение («колкость ума», «пылкость воображения», «чувствительность», «меланхолия», «разочарованность», «филантропия», «глубокомыслие», «ирония», глупость, подлость, самолюбие), указана и «мизантропия» (V, 504). Но это незавидное свойство личности больше всего оказалось выражено в его собственной рефлексии в отношении других людей. У Пушкина вырисовывается новый социально-психологический тип современного литератора. В прошлом потомок древних родов, но сейчас обедневший, униженный, зависимый от почтеннейшей публики («смотрит как на свою собственность» — V, 502), «печатных суждений» критики, щедрости или скупости книгопродавцев, он испытывает счастье вдохновения один раз год осенью («когда находила на него такая дрянь» — V, 503). Проявлением своеобразной мизантропии стихотворца можно считать его желание «подслушать у кабака, как говорят об нас холопья» (V, 504). Его внутренняя неудовлетворенность, уязвленное самолюбие и незавидное социальное положение выливаются в протест против таких же, как он, литераторов.

Таким образом, мотив мизантропии прослеживается в творчестве Пушкина в разных жанрах (лирика, поэма, роман в стихах, проза, литературно-критические статьи), вбирает мольеровские ассоциации, биографический контекст, становится частью литературного, эпистолярного диалога поэта со своими современниками. Пушкинское представление о поэте, которое меняется в сторону реалистической поэтики, включает мизантропические черты его личности. Впоследствии этот мотив отразится и в прозе Ф. М. Достоевского, и в творчестве А. П. Чехова.

## ЛИТЕРАТУРА

*Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. 476 с.

*Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. 2-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010. 570 с.

Декабристы. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1987. 560 с.

Друзья Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники: В 2 т. Т. 1 / Сост. В. В. Кунин. М.: Правда, 1984. 640 с.

История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филол. спец. М.: Высш. шк., 1987. 248 с.

Канцлер князь Горчаков о Пушкине. Из письма князя А. И. Урусова к издателю «Русского Архива» // *Бартенев П. И.* О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М.: Сов. Россия, 1992. С. 414–415.

*Кюхельбекер В.* Лицейский словарь / Изд. подг. Е. В. Абдуллаев. СПб.: Росток, 2021. 152 с.

*Левкович И. Л.* Глава первая // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Русский путь, 1999. С. 249–255.

Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. Т. 1. М.: Слово, 1999. 592 с.

Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982.

*Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1959–1962.

*Пуцин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М.: Правда, 1989. 576 с.

Словарь языка Пушкина: В 4 т. 2-е изд., доп. Т. 2. 3 — Н. М.: Азбуковник, 2000. 1088 с.

*Скафтымов А. П.* <Записи к лекции о Пушкине> // Филология. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5. Пушкинский. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2000. С. 22–27.

*Сорочан А. Ю., Строганов М. В.* Критик // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Русский путь, 1999. С. 548–550.

*Томашевский Б. В., Вольперт Л. И.* Мольер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18–19: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2004. С. 209–211.

*Томашевский Б. В.* Пушкин и французская литература // Литературное наследство [Русская культура и Франция. II]. М.: Журн.-газ. объединение, 1937. Т. 31/32. С. 1–76.

*Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л.: Сов. писатель, 1960. 498 с.

*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство. Т. 16/18: [Александр Пушкин]. М.: Журн.-газ. объединение, 1934. С. 341–342.

*Штейн А.* Национальное своеобразие «Горя от ума» // А. С. Грибоедов, 1795–1829: Сб. ст. М.: Гослитмузей, 1946. С. 7–38.

## ЧЕХОВЫ ИГРАЮТ МОЛЬЕРА

**Аннотация.** В статье говорится о постановках К.С. Станиславского в Московском Художественном театре по пьесам Мольера «Мнимый больной» и «Тартюф». В центре внимания участие в мольеровских спектаклях М.А. Чехова и О.Л. Книппер-Чеховой.

**Ключевые слова:** Московский Художественный театр, К.С. Станиславский, М.А. Чехов, О.Л. Книппер-Чехова, Мольер, «Мнимый больной», «Тартюф».

GOLOVACHEVA, A. G.

## THE CHEKHOVS PLAY MOLIERE

**Abstract.** The article deals with the productions of K.S. Stanislavsky at the Moscow Art Theater based on Moliere's plays *The Imaginary Patient* and *Tartuffe*. The focus is on participation in performances by Moliere by M.A. Chekhov and O.L. Knipper-Chekhova.

**Keywords:** Moscow Art Theater, K.S. Stanislavsky, M.A. Chekhov, O.L. Knipper-Chekhov, Moliere, *The Imaginary Patient*, *Tartuffe*.

Великий русский актер Михаил Александрович Чехов вошел в историю мирового театра как исполнитель многих классических ролей. В их числе Хлестаков Гоголя, Гамлет и Мальволио Шекспира, Калейб Диккенса, Эрик XIV Стриндберга, царь Фёдор А. Толстого, Аблеухов А. Белого, Муромский Сухово-Кобылина, Епиходов Чехова, Фома Опискин Достоевского. Гораздо менее известен факт, что первая роль, в которой М.А. Чехов вышел на сцену, была из мольеровского спектакля.

В августе 1907 г., накануне своего шестнадцатилетия, Михаил Чехов поступил в Театральную школу при Малом (Суворинском) театре в Петербурге. С осени следующего года он начал участвовать в школьных спектаклях. 27 сентября 1908 г. его первой сыгранной ролью стал Марфуриус в комедии «Хоть тресни, а женись» — вольном переводе в стихах Д.Т. Ленского пьесы Мольера «Брак поневоле». 21 декабря он сыграл Любена в спектакле «Жорж Данден». Почти одновременно в его репертуар начали входить и чеховские роли: 20 января 1909 г. впервые был сыгран Вафля в «Дяде Ване», осенью того же года — Чебутыкин и Солёный в «Трёх сестрах», а через год (с 14 ноября 1910 г.) он начал играть Епиходова в «Вишневом саде».

В мае 1910 г. Михаил Чехов получил аттестат об окончании Театральной школы и был принят в артисты Суворинского театра<sup>1</sup>. В заключении художественного совета Школы по поводу этого выпускника было сказано: «Михаил Александрович Чехов. При больших врожденных способностях оказал весьма большие успехи в комических и характерных ролях»<sup>2</sup>. Наличие «комической жилки», подмеченной у Михаила Чехова в годы учебы, ярко проявится в последующих театральных ролях и, может быть, в наибольшей степени в постановке «Мнимого больного» Мольера уже на московской сцене.

В мае 1912 г. М. А. Чехов принят в Московский Художественный театр. В планах театра на новый сезон были два спектакля по Мольеру: «Тартюф» и «Мнимый больной». При распределении ролей Михаилу Чехову в «Тартюфе» назначена роль Валера, а в «Мнимом больном» — маленькой дочери Аргана Луизон (в спектакле ее сыграл Коля Ларионов). Постановка «Тартюфа» в те годы не состоялась, а на репетициях «Мнимого больного» Чехову пришлось опробовать себя в нескольких ролях.

Спектакль Московского Художественного театра «Мнимый больной» в постановке К. С. Станиславского стал точкой схождения чеховского и мольеровского наследия. Станиславский вынашивал этот замысел более трех лет. Его идею разделял и помог осуществить основатель объединения «Мир искусства» А. Н. Бенуа. Еще в апреле 1909 г. Бенуа писал Станиславскому из Парижа, где работал над дягилевскими балетами, что хотел бы сотрудничать с Художественным театром: «Действительно бесконечно досадно, что так мне и не удалось с Вами лучше познакомиться и ближе встать к Художественному театру... Авось и нам с Вами еще суждено работать вместе? Будьте, во всяком случае, уверены, что это отвечало бы моему большому желанию. Я убежден, что лишь с Вами можно сделать что-либо “близкое к совершенству”. По возвращении из Парижа я займусь Мольером и постараюсь изложить Вам свой взгляд на способ его “реализации”»<sup>3</sup>.

С сентября 1912 г. в театре началась работа над «Мнимым больным» — последней комедией Мольера, где сам драматург исполнил центральную роль Аргана. В соответствии с жанром пьесы

<sup>1</sup> См.: *Летопись жизни и творчества М. А. Чехова* / Составитель М. С. Иванова // *Чехов Михаил*. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986. Т. 2. С. 407–409.

<sup>2</sup> Там же. С. 409.

<sup>3</sup> *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: МХТ, 2003. Т. 2. С. 183.

Станиславский и Бенуа ставили комедию-балет. Бенуа готовил эскизы декораций, разрабатывал их планировку на сцене, рисовал костюмы. Музыка для спектакля по заказу Художественного театра была подобрана композитором «Комеди Франсез» М.-А. Шарпантье. Музыкальное сопровождение спектакля составили произведения Ж.-Б. Люлли, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена и других старинных французских композиторов. Для постановки балетной церемонии в конце спектакля был приглашен солист и хореограф Большого театра М.М. Мордкин. Репетиции Станиславского с актерами шли до конца марта следующего года. Станиславский взял роль Аргана и, по отзывам критики, показал своего героя вполне мольеровским персонажем: «фигурою фарса» и в то же время «живым, жизненно содержательным лицом»<sup>4</sup>. Комедийное решение его роли нашлось после того, как определился лейтмотив всей постановки — «мнимая болезнь» Аргана: «Как только стал жить самодурством человека, желающего, чтобы его принимали за больного, верили в его болезни, играли с ним в болезнь, — всё ожило и стало уморительно смешно»<sup>5</sup>. Позднее Станиславский говорил: «Пока я искренне хотел быть больным, комедия отнюдь не была смешною, наоборот — все выходки партии Туанеты против меня были просто бесчеловечны. Измывательство над бедным больным. Но как только <...> я захотел, чтобы все считали меня больным, <...> по-новому осветилась вся пьеса и контрдействие Туанеты и ее партии (противоборцев буржуа-самодура) сразу приобрело гуманность и стала смешною вся комедия»<sup>6</sup>.

Сделанный Станиславским акцент на стихии комизма как нельзя лучше отвечал темпераменту молодых исполнителей — Михаила Чехова, Евгения Вахтангова, Марии Дурасовой, Софьи Гиацинтовой и других. Много лет спустя народная артистка СССР С.В. Гиацинтова вспоминала о репетициях танцевальных сцен для финальной интермедии: «Мордкин ставил комический танец в “Мнимом больном”. Чехов, Дурасова и я — все в мужских зеленых костюмах — изображали обойщиков, что-то забивали молоточками и вились вокруг страдающего всеми болезнями Аргана»<sup>7</sup>. Дублером Чехова в роли главного обойщика был Вахтангов.

Премьера «Мнимого больного» в Художественном театре состоялась 27 марта 1913 г. Постановка вылилась не просто в веселую комедию, но в смелую и яркую буффонаду, от которой «театр

<sup>4</sup> Там же. С. 377.

<sup>5</sup> Там же. С. 376.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Гиацинтова С.В.* С памятью наедине. М.: Искусство, 1985. С. 89.

хотал до слёз, до изнеможения, почти буквально зрители “валились со стульев”»<sup>8</sup>.

В афише спектакля значилось имя еще одного представителя чеховской фамилии: роль жены Аргана Белины исполняла О.Л. Книппер-Чехова. Интересно поразмышлять о фабульном наполнении этого образа в соотношении с одной из ранее сыгранных ею чеховских ролей. Белина — молодая жена старого мужа, мачеха молодой девушки, влюбленной и желающей выйти замуж. Внешне Белина ведет себя так, чтобы выглядеть нежной и предупредительной женой и заботливой матерью. На самом же деле падчерицу ей хочется отправить в монастырь, чтобы избавиться от нее, а болящий супруг вызывает только раздражение. Притворство Белины раскрывается в той сцене, где Аргана объявляют внезапно умершим и служанка Туанета плачет над его телом, призывая поплакать и Белину. В ответ Белина произносит искреннее надгробное слово: «Полно, не стоит! Подумаешь, какая потеря! Кому он был нужен? Человек, всех стеснявший, неопрятный, противный, вечно возившийся со своими клистирами и лекарствами, постоянно сморкавшийся, кашлявший, плевавший, человек глупый, надоедливый, ворчливый, всех изводивший, день и ночь ругавший всех служанок и лакеев!»<sup>9</sup> Тут же она объявляет о своем желании захватить поскорее бумаги и деньги, находя такое оправдание: «...было бы просто несправедливо не вознаграждать себя за то, что я провела около него свои лучшие годы»<sup>10</sup>. В исполнении Книппер-Чеховой это выглядело как пародия на Елену Андреевну у постели больного Серебрякова во втором действии «Дяди Вани». В «Мнимом больном» разыгрывался шаржированный вариант ранее сыгранной драматической ситуации, а теперь развернутой к зрителям своей буффонадной стороной. Волей-неволей напрашивается и соотношение медицинского реквизита, относящегося к болящему чеховскому профессору и мольеровскому «мнимому больному». В том же втором действии «Дяди Вани» есть сцена, где доктор Астров «осматривает склянки на столе», выписанные для Серебрякова, и говорит: «Лекарства. Каких только тут нет рецептов! И харьковские, и московские, и тульские... Всем городам надоело своею подагрой. Он болен или притворяется?» (XIII, 81).

На сцене «Мнимого больного» детали медицинского реквизита были гротескно преувеличены и переросли в чрезмерное

<sup>8</sup> *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 2. С. 378.

<sup>9</sup> *Мольер Ж.-Б.* Мнимый больной / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // *Мольер Ж.-Б.* Комедии. М.: Худож. лит., 1978. С. 344.

<sup>10</sup> Там же.



количество и невиданные объемы всякой аптечной посуды: утрированно-громадные клистиры, огромные аптечные банки-склянки, реторты и ступки. «Ах, Москва! — писал по этому поводу В. М. Дорошевич. — В ней всегда были большие порции!»<sup>11</sup> В той же статье критик отметил игру Книппер-Чеховой: «Г-жа Книппер, одна из самых интересных “характерных” актрис, — лучшая жена Аргана, какую нам приходилось видеть и на русской, и на заграничных сценах. Она дает прелестную пародию на супружеские нежности. Но зачем играть такую мегеру, когда Белина узнаёт о смерти мужа? Это — Мольер! Это — комедия! Тут всё должно быть весело! И эта радость молодой женщины, что она наконец избавилась от “ходячей аптеки”»<sup>12</sup>. Интересную характеристику этого сценического образа оставил критик П. Ярцев: «...правдива роскошная, вся разыгранная, холодная Беллина (Книппер)»<sup>13</sup>.

По общему мнению, самым запоминающимся моментом постановки была финальная интермедия с посвящением Аргана в доктора. «Она замечательно хорошо инсценирована, очень интересна и комична, — писал наутро после премьеры критик И. Н. Игнатов. — Трудно даже сказать, не лучшая ли это сцена во всем спектакле, не кривое ли это зеркало даже для современности»<sup>14</sup>. Это мнение разделял и ироничный Дорошевич: «Интермедия, — посвящение мнимого больного в доктора, — поставлена с таким вкусом и роскошью, с какими ее не ставят во Французской Комедии.

Она дается там раз в год, в день смерти Мольера, и превратилась в скучный парад.

Выходит в докторских тогах вся труппа, с “маститыми” во главе. На лицах написано, что “отправляют повинность”. Без улыбки говорят смешные глупости. Какая-то приличная панихида.

Здесь прелестная, веселая и красочная обстановка.

Презабавные крошечные амуры-докторенки. Прелестные дамы. Красивые костюмы музыкантов. И очаровательные пажи.

<sup>11</sup> *Театрал [В. М. Дорошевич].* Театр и музыка. Мольеровский спектакль // Русское слово. М., 1913. 28 марта. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918 / Сост. О. А. Радищева, Е. А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 481.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *Ярцев П.* Театральные очерки. Натуральное искусство // Речь. СПб., 1913. 27 апреля. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918. С. 491.

<sup>14</sup> *И. [И. Н. Игнатов].* Театр и музыка. Художественный театр. Мольеровский спектакль // Русские ведомости. М., 1913. 28 марта. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918. С. 478.



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Белина — О. Л. Книппер-Чехова  
Фотооткрытки. Фотоателье К. А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Белина — О.Л. Книппер-Чехова, Туанета — М.П. Лилина  
Фотооткрытка. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Арган — К.С. Станиславский  
Фотооткрытки. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Арган — К.С. Станиславский  
Фотооткрытки. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Туанета — М. П. Лилина  
Фотооткрытки. Фотоателье К. А. Фишера. Москва. 1913



А.Н. Бенуа. Эскиз костюма Анжелики. 1912



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Анжелика — В.В. Барановская  
Фотооткрытка. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Туанета — М. П. Лилина, Анжелика — В. В. Барановская



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Клеант — В. П. Базилевский

Фотооткрытки. Фотоателье К. А. Фишера. Москва. 1913





«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Тома Диафуарус — Н.О. Массалитинов



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Г-н Диафуарус — Н.А. Знаменский

Фотооткрытки. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Г-н де Бонфуа — Б.М. Сушкевич



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Беральд — И.Э. Дуван

Фотооткрытки. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. В.В. Тезавровский в балетной интермедии апофеоза

Фотооткрытка. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



А. Н. Бенуа. Эскизы костюмов г-жи Пернель к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа  
МХТ. 1912



А. Н. Бенуа. Эскиз костюма г-жи Пернель к «Тартюфу» Мольера  
Замысел постановки К. С. Станиславского и А. Н. Бенуа  
МХТ, 1912



«Тартюф» Мольера. МХАТ им. М. Горького  
Постановка К. С. Станиславского и М. Н. Кедрова. 1939  
Г-жа Пернель — О. Л. Книппер-Чехова

Сам “король-солнце”, для удовольствия которого сочинялись эти балеты-интермедии, остался бы, вероятно, в восторге»<sup>15</sup>.

Интермедия в «Мнимом больном» дала возможность и Бенуа в союзе со Станиславским, и другим исполнителям блестяще проявить свою творческую фантазию и импровизационное мастерство. Каждая из разработанных мизансцен церемонии приковывала внимание и восхищала. Газета «Речь» писала: «Церемония разворачивается меняя краски до тех пор, пока в апофеозе маленькие амурчики в бархатных докторских шляпах не вклеиваются в мантию Аргана. Одни эти амурчики в мантии Аргана могли быть созданы фантазией лишь исключительного театрального художника»<sup>16</sup>. Театральный обозреватель Я. Львов отмечал ошеломляющее впечатление от происходящего на сцене: «Интермедия поставлена очень занимательно — врываются стильные юноши в зеленых костюмах с огромными красными полотнищами, как по мановению волшебной палочки исчезает строгая фламандская комната и на ее месте оказывается огненный, огромный, пышный зал, в котором разыгрывалась жеманная и ошеломляющая глаз церемония»<sup>17</sup>.

Здесь был выход Михаила Чехова и других молодых актеров, игравших докторов. В интермедии вместе с Чеховым были задействованы Евгений Вахтангов, Владимир Готовцев, Пётр Бакшеев, Алексей Дикий. Впоследствии в мемуарной книге «Путь актера» М.А. Чехов рассказал о некоторых моментах их импровизационной игры: «В год моего поступления в театр ставился “Мнимый больной” Мольера. Я вместе с моими новыми товарищами участвовал в интермедии, изображая одного из докторов. Наша задача заключалась в том, чтобы быть смешными, и нам предоставили полную свободу в отыскании средств, которыми можно было бы насмешить публику. Задача эта увлекла всех. Мы изощрились в изобретении смешных приемов речи, смешных интонаций и пр. Вся наша уборная и многие актеры из других уборных устроили тотализатор, ставя по 20 копеек на того, кто сегодня больше всех насмешит публику. Казалось, все средства были использованы. Наконец я изобрел заикающегося доктора. Актеры, ставившие на меня 20 копеек, выиграли. На следующем спектакле на меня было сделано наибольшее число

<sup>15</sup> *Театрал [В.М. Дорошевич].* Театр и музыка. Мольеровский спектакль. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918. С. 481–482.

<sup>16</sup> *Ярцев П.* Театральные очерки. Натуральное искусство. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918. С. 491.

<sup>17</sup> Цит. по: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 2. С. 377.

ставок. Я, заикаясь, проговорил свои слова. Следующим говорил Дикий. И вдруг мы услышали неясные и непонятные звуки. Дикий собрал почти всё, что было выдуманно до сих пор в качестве комических приемов, и с необыкновенным темпераментом и быстротой, кашляя, чихая и заикаясь, произнес свои слова. Он побил рекорд и насмешил не только публику, но и всех нас, стоявших с ним вместе на сцене. Однако после такого неожиданного выступления Дикого нам было запрещено дальнейшее развитие своих ролей в этом направлении. Станиславский боялся дальнейшего шага, которого можно было ожидать уже не иначе как с большой тревогой»<sup>18</sup>.

Вся эта театральная молодежь вырастет в знаменитых актеров и режиссеров. Мольеровский спектакль позволил им сделать первые шаги на пути в театр, кино и самостоятельную режиссуру.

В 1930-е гг. Станиславский вернулся к замыслу «Тартюфа», над которым когда-то начинал работать с Бенуа и актерами театра. С ноября 1912 по январь 1913 г. он успел провести 24 репетиции первого акта «Тартюфа», беседовал с участниками спектакля, разбирал с отдельными исполнителями зерно каждой роли. Тогда спектакль не был завершен и не увидел сцены. В 1931–1932 гг. крепнувшее решение обратиться к той же комедии Мольера было связано с предстоящей постановкой драмы М. А. Булгакова «Мольер». Станиславский логично предположил, что «было бы полезно показать публике, с одной стороны, пьесу из жизни Мольера, а с другой — каким автором был Мольер и что такое тот “Тартюф”, вокруг запрещения которого и обличительного характера пьесы разыгрывается ряд сцен в “Мольере”»<sup>19</sup>.

Вновь включив «Тартюфа» в репертуарный план театра, Станиславский распределил роли, в сентябре 1936 г. начались репетиции. В переписке с М. П. Чеховой с октября 1936 по март 1937 г. О. Л. Книппер-Чехова несколько раз упоминала, что репетирует «Тартюфа»<sup>20</sup>. В 1912 г. ей предназначалась роль служанки Дорины, теперь она получила более возрастную роль госпожи Пернель.

Постановка «Тартюфа» в Художественном театре осуществилась уже после смерти Станиславского. Работу над спектаклем завершил М. Н. Кедров, он же был исполнителем заглавной роли. На афише премьерного спектакля 4 декабря 1939 г. под знаменитой мхатовской чайкой стояло посвящение ушедшему учителю: «Памяти

<sup>18</sup> Чехов Михаил. Литературное наследие. Т. 1. С. 72–74.

<sup>19</sup> Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. Т. 4. С. 169.

<sup>20</sup> О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: В 2 т. М.: Новое лит. обозр., 2016. Т. 2. С. 265, 275.

КОНСТАНТИНА СЕРГЕЕВИЧА СТАНИСЛАВСКОГО посвящается эта работа, начатая под его руководством»<sup>21</sup>. Роль госпожи Пернель на премьере исполнила артистка Н.И. Богоявленская. Побывавший на генеральной репетиции театровед А.И. Дейч писал: «Н.И. Богоявленская прекрасно изобразила мать Оргона, г-жу Пернель. Она открывает комедию ссорой со всеми членами семьи Оргона и проводит эту сцену с глубоким и неподдельным комизмом. Интересно отметить, что во времена Мольера роль г-жи Пернель обычно поручалась мужчинам, как и вообще роли комических старух»<sup>22</sup>.

О.Л. Книппер-Чехова по состоянию здоровья была введена в спектакль позднее. После двух месяцев, проведенных в кремлевской больнице и санатории в Барвихе, она сообщила М.П. Чеховой 19 декабря 1939 г.: «...я пробую и начинаю жить в Москве. Вчера первый раз днем смотрела “Тартюфа”...»<sup>23</sup> А 5 марта 1940 г. написала в Ялту: «...скоро в “Тартюфа” вступлю»<sup>24</sup>. Впервые она сыграла госпожу Пернель 7 мая 1940 г. Сохранившаяся фотография Книппер-Чеховой в этой роли передает в самом деле несколько мужеподобный облик ее героини (в отличие, например, от Раневской, которую она продолжала играть в эти годы и в привлекательном женственном образе которой еще долго выходила на сцену). Костюмы для спектакля были изготовлены по эскизам А. Бенуа 1912 г. Авторитетные критики отметили «О.Л. Книппер-Чехову (госпожу Пернель)» в числе тех исполнителей, кто «чувствуют себя свободно в комедийных ситуациях»<sup>25</sup>.

Историк Художественного театра П.А. Марков подсчитал, что за полтора года «Тартюф» Станиславского и Кедрова выдержал 82 представления. Жизнь этого спектакля оборвала начавшаяся война: «В первые дни войны во время гастролей в Минске декорации спектакля сгорели, и жизнь его завершилась»<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. Т. 4. С. 425.

<sup>22</sup> *Дейч Александр.* «Тартюф». Новая постановка Московского Художественного театра Союза ССР имени А.М. Горького // Комсомольская правда. М., 1939. 3 дек. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2: 1930–1943 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 428.

<sup>23</sup> О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 357.

<sup>24</sup> Там же. С. 362.

<sup>25</sup> *Громов П., Костелянец Б.* «Тартюф». (Спектакль Московского Художественного академического театра имени М. Горького) // Ленинградская правда. 1940. 2 июня. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 2: 1930–1943. С. 461–462.

<sup>26</sup> По материалам книги: *Марков П.А.* В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. 607 с. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1939/122/print/> (дата обращения: 26.05.2023).



В дальнейшей театральной работе Михаила Чехова Мольер оставался востребованным драматургом. В 1928 г. в статье «Еще о классиках на сцене» он выразил свое отношение к писателям прошлого, отметив заложенный в их произведениях богатейший материал, актуальный для современного театра: «Художнику, свободному от предвзятостей, обладающему глубиной и острой, подлинной современной техникой, такому художнику и Бомарше (в “Женитьбе Фигаро”) и Мольер (в целом ряде своих комедий) откроют новые и именно остросоциальные возможности»<sup>27</sup>.

И в сугубо профессиональных вопросах, относящихся к актерской технике, Михаил Чехов продолжал считать Мольера одним из тех драматургов, кто помогает в овладении сценическим мастерством. Заканчивая в 1945 г. работу над книгой «О технике актера», он рекомендовал своим ученикам и последователям: «Перейдите к простым (групповым или индивидуальным) импровизациям. Делайте их в разных стилях. Стил ь в этом случае определяйте *автором* (например: Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Шекспир, Метерлинк, Ибсен, Мольер и т. д.)»<sup>28</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

*Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: МХТ, 2003.

*Гиацинтова С.В.* С памятью наедине. М.: Искусство, 1985. 544 с.

*Марков П.А.* В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. 607 с.

*Мольер Ж.-Б.* Комедии / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1978. 365 с.

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. 878 с.

Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943. Ч. 2: 1930–1943 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарёва. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 654 с.

О.Л. Книппер — М.П. Чехова. Переписка: В 2 т. М.: Новое лит. обозр., 2016.

*Чехов Михаил.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1986.

<sup>27</sup> *Чехов Михаил.* Литературное наследие. Т. 2. С. 100.

<sup>28</sup> Там же. С. 262.



МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ" Мольера. М.ХТ. Туанета (М. П. Лилина): „Ругайтесь волюю, кто вамъ мѣшаетъ  
Арганъ (К. С. Станиславскій): „Ты мѣшаешь собаку“ ...  
Фотогр. и худож. фотот. К. А. Фишеръ, Москва. 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Туанета — М.П. Лилина, Арган — К.С. Станиславский  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Белина — О.Л. Книппер-Чехова, Арган — К.С. Станиславский, Туанета — М.П. Лилина  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Г-н де Бонфуа — Б.М. Сушкевич, Арган — К.С. Станиславский, Белина — О.Л. Книппер-Чехова  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ» Мольера.

Клеант (В. П. Базилевский): „Я пришел оть учителя пьня вашей дочери“.

Моск. Худож. Театр,  
Фотогв. и худож. фотот. К. А. Фишера, Москва, 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Клеант — В.П. Базилевский,  
Арган — К.С. Станиславский, Туанета — М.П. Лилина  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенау. Клеант — В.П. Базилевский, Тома Диафуарус —  
Н.О. Массалитинов, Арган — К.С. Станиславский,  
доктор Диафуарус — Н.А. Знаменский, Анжелика — В.В. Барановская  
Фотография. Фотоателье К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Клеант — В.П. Базилевский,  
Тома Диафуарус — Н.О. Массалитинов  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



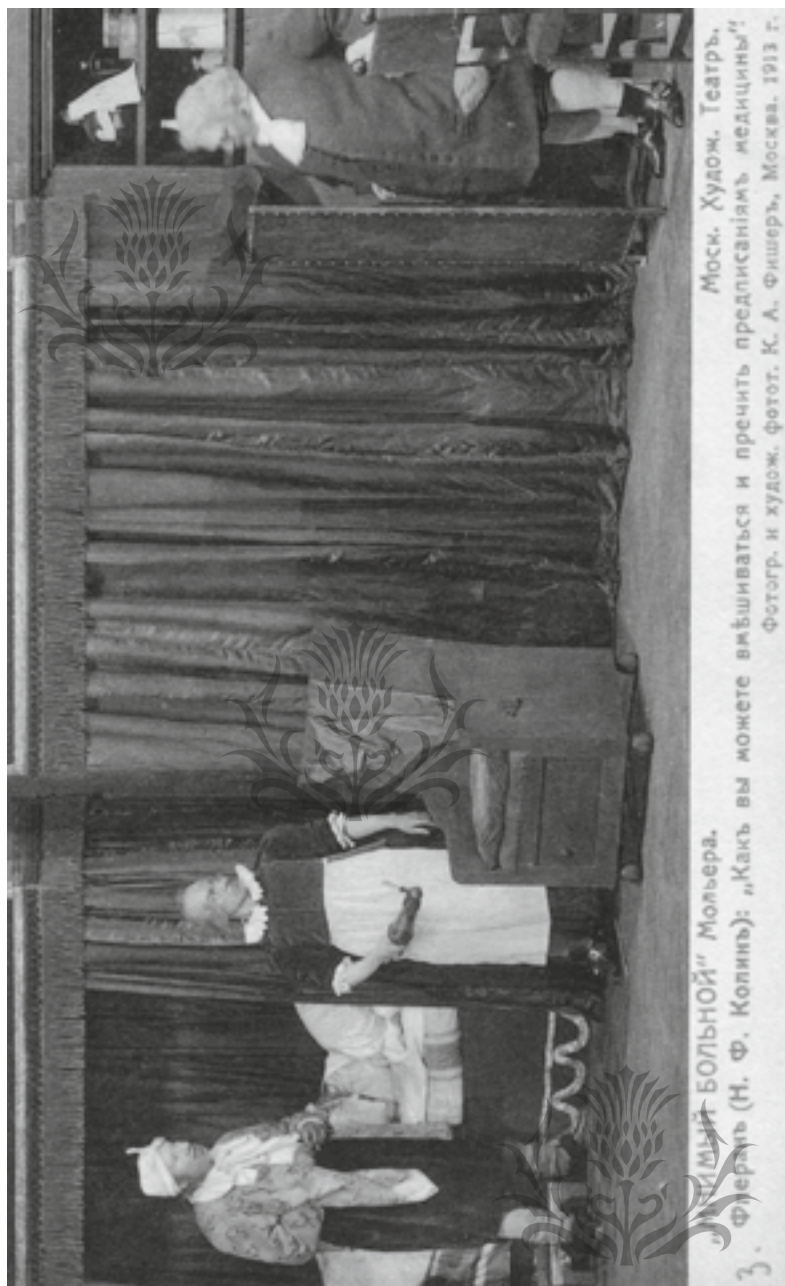
Моск. Худож. Театр.  
МХТ. Барановская: „Лалэ, Бога радн, не торопитесь“...  
Фототр. и худож. фотот. К. А. Фишеръ, Москва. 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Анжелика — В.В. Барановская, Арган — К.С. Станиславский, Туанета — М.П. Лилина, Белина — О.Л. Книппер-Чехова, доктор Диафуарус — Н.А. Знаменский, Тома Диафуарус — Н.О. Массалитинов  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913





«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Арган — К.С. Станиславский, Луизон — Н.Н. Ларионов  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Арган — К. С. Станиславский,  
г-н Флеран — Н. Ф. Колин, Беральд — И. Э. Дуван  
Фотография и художественная фототипия К. А. Фишера. Москва. 1913



«МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ» Мольера.  
Пургонь (П. А. Павлов): «Изъ брадинепси въ поладете въ диспелсию»...  
Фотогр. и худож. фототип. К. А. Фишеръ, Москва, 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Арган — К.С. Станиславский, г-н Пургон — П.А. Павлов  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского  
и А.Н. Бенуа. Туанета — М.П. Лилина,  
Арган — К.С. Станиславский, Беральд — И.Э. Дуван  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«МНИМЫЙ БОЛЬНОЙ» Мольера.

Аргань (К. С. Станиславский): «Дочь моя, я не умерь!»

Моск. Худож. Театр.  
Фотогр. и худож. фототип. К. А. Фишер, Москва, 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенуа. Анжелика — В.В. Барановская, Арган — К.С. Станиславский, Клеант — В.П. Базилевский, Туанета — М.П. Лилина  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера.

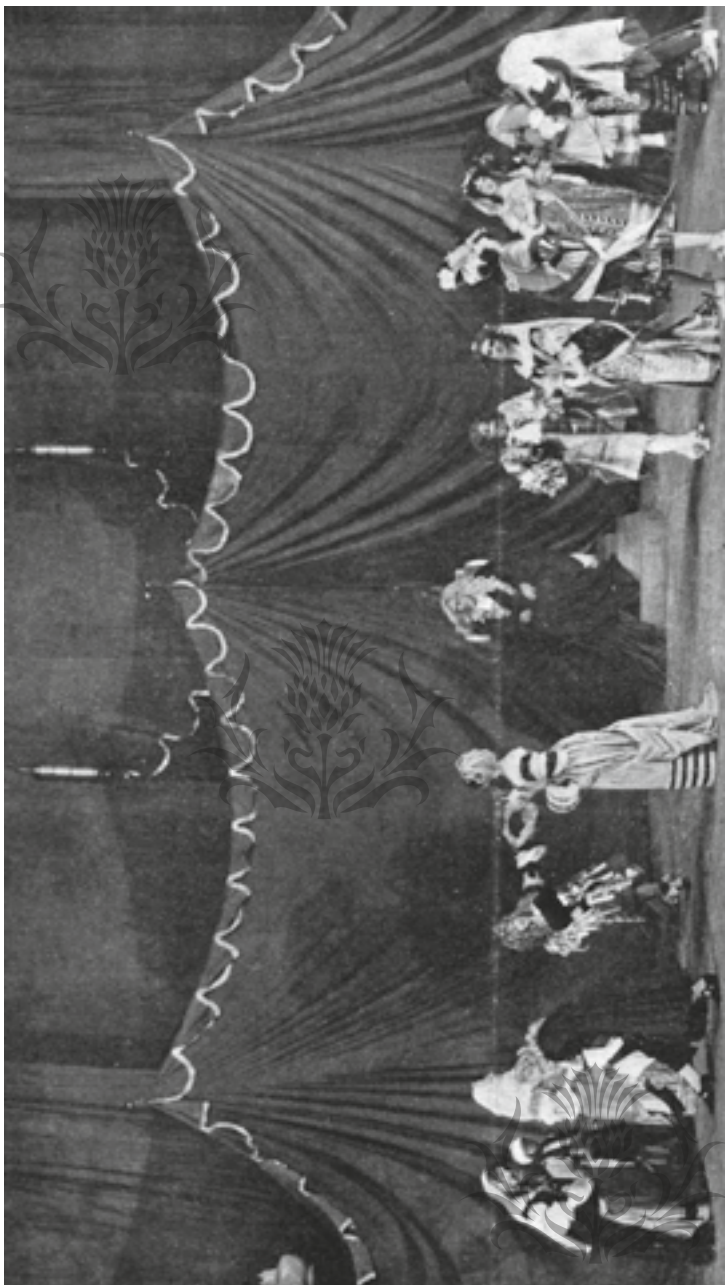
Туанета (М. П. Лилина): «Неужели вы останетесь не чувствительны к такой любви».

Фотогр. и худож. фототип. К. А. Фишера. Москва. 1913 г.

«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К.С. Станиславского и А.Н. Бенау. Туанета — М.П. Лилина, Анжелика — В.В. Барановская, Арган — К.С. Станиславский, Клеант — В.П. Базилевский, Беральд — И.Э. Дуван  
Фотография и художественная фототипия К.А. Фишера. Москва. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Апофеоз. Церемония посвящения в доктора  
Постановщик хореографической части М. М. Мордкин  
Репродукция. 1913



«Мнимый больной» Мольера. МХТ. Постановка К. С. Станиславского  
и А. Н. Бенуа. Апофеоз. Балетная сцена  
Постановщик хореографической части М. М. Мордкин  
Репродукция. 1913





**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
МИР ЧЕХОВА**



ИЗ СТРАННЫХ ДРУЖЬ МОЛОДОГО ЧЕХОВА:  
ЧЕХОВ И БОЛЕСЛАВ МАРКЕВИЧ

**Аннотация.** 1880-е гг. в жизни Чехова — один из самых загадочных периодов, поскольку сохранилось недостаточно источников, позволяющих его реконструировать. В эти годы в Москве Чехов был провинциалом, оказавшимся в «нереспектабельном», с точки зрения современной истории литературы, кругу. Одним из этого круга был Болеслав Маркевич, и короткое общение двух писателей не было до сих пор предметом осмысления чеховедения. Также не включались в круг чтения Чехова и произведения Маркевича, автора известных антинигилистических романов. Но для огромной внутренней работы, которая происходила в Чехове в 1880-е гг., этот эпизод был интересен и, кроме того, продуктивен для творчества.

**Ключевые слова:** Чехов, Б. Маркевич, «В усадьбе», «Рассказ неизвестного человека», антинигилистический роман.

BUSHKANETS, L. E.

FROM THE STRANGE FRIENDSHIPS  
OF THE YOUNG CHEKHOV:  
CHEKHOV AND BOLES LAV MARKEVICH

**Abstract.** Chekhov's life of the 1880s is one of the most mysterious periods of his life, since there are not enough sources that allow us to reconstruct it. Meanwhile, during these years in Moscow, Chekhov was a provincial person who found himself in an "indecent", from the point of view of modern literary history, social circle. One of them was Boleslav Markevich, and the short communication between the two writers has not been the subject of Chekhov studies. Also, the works of Markevich, the author of famous anti-nihilistic novels, were not included in Chekhov's reading. But for the Chekhov's huge internal work in the 1880s, this episode was interesting, and, moreover, productive for his literary creativity.

**Keywords:** Chekhov, B. Markevich, *At a Country House*, *The Story of an Unknown Man*, anti-nihilistic novel.

В окружении Чехова в 1880-е гг. много интересных фигур. Однако, во-первых, это окружение биографам известно не полностью, во-вторых, многие из этих людей были для «правильных литераторов» персонами *non grata*, за что молодого Чехова постоянно осуждали «властители дум». И это не только друзья по «малой прессе», многопишущие и многопьющие авторы простеньких текстов (трудно даже представить, сколько их было) или А.С. Суворин. Большую роль в жизни молодого Чехова сыграл, например, Н.С. Лесков, который

существенно подпортил свою репутацию антিনিгилистическими романами. Чеховские «дружбы» многим казались странными.

Одним из таких знакомых Чехова был Болеслав Маркевич.

Они познакомились летом 1883 г. в Воскресенске, близ которого находилось имение А. С. Киселёва Бабкино. Маркевич жил летом в Бабкине, его друзьями были также В. П. Бегичев, отец М. В. Киселёвой, и М. П. Владиславлев, известный певец, с которыми в Бабкине познакомился и Чехов. Чеховы и Киселёвы подружились, и в течение трех последующих лет семья Чеховых жила летом в Бабкине, снимая у Киселёвых дачу. В 1884 г. Чехов часто встречается с Маркевичем: «Живу теперь в Новом Иерусалиме... <...> Природа кругом великолепная. Простор и полное отсутствие дачников. Грибы, рыбная ловля и земская лечебница. Монастырь поэтичен. <...> Видаю Маркевича, получающего от Каткова 5000 в год за свои перемены и бездны» (П I, 114–115).

Михаил Чехов рассказал в воспоминаниях: «Как уже писалось не раз, Бабкино сыграло выдающуюся роль в развитии таланта Антона Чехова. Не говоря уже о действительно очаровательной природе, где к нашим услугам были и большой английский парк, и река, и леса, и луга, и самые люди собрались в Бабкине точно на подбор. Семья Киселёвых была из тех редких семей, которые умели примирить традиции с высокой культурностью. Тестя А. С. Киселёва, В. П. Бегичев, описанный Маркевичем в его романе “Четверть века назад” под фамилией “Ашанин”, был необыкновенно увлекательный человек, чуткий к искусству и литературе, и мы, братья Чеховы, по целым часам засиживались у него в его по-женски обставленной комнате и слушали, как он рассказывал нам о своих похождениях в России и за границей. <...> В Бабкине мы помещались в том самом флигеле, где до нас жил писатель Б. М. Маркевич. Я познакомился с ним и его женой и сыном летом 1884 года, когда приезжал к Киселёвым еще не на дачу, а гостить. С белой шевелюрой, с белыми бакенбардами, весь в белом и белых башмаках, Маркевич походил на статую командора. Мне нравился его роман “Четверть века назад”, но то, что я слышал тогда о самом Маркевиче, как-то невольно отдаляло меня от него. Говорили о том, что он был уволен со службы в двадцать четыре часа, что был явным врагом Тургенева, которого я обожал и который на один из его выпадов ответил ему далеко не лестным письмом в “Вестнике Европы”. Знал я и то, что Болеслав Маркевич придерживался взглядов “Московских ведомостей” и так далее, но всё-таки как писателя и в особенности стилиста я его любил. В Бабкине Маркевич скучал ужасно. Ему не доставало там столичного шума,

тем более что и газеты и журналы получались там не каждый день. Чтобы захватить их раньше всех, Маркевич выходил далеко к лесу и там дожидался возвращавшегося с почты Микешку, брал у него газеты и, не отдавая их никому, уединялся где-нибудь в укромном уголке и прочитывал от доски до доски.

Уже совсем под осень, в августе, когда на севере делается так уныло и начинает рано вечереть и когда дачников начинает уже тягивать в город к обычному делу, Маркевич вышел к лесу, перенял Микешку, забрал от него все газеты и, воспользовавшись тем, что все бабкинцы увлеклись в этот вечер игрой в крокет, уселся в большом киселёвском доме за обеденный стол, над которым горела керосиновая лампа, и, весь белый, принялся за чтение. Оседлав нос золотым пенсне и повернувшись спиной к свету, чтобы лучше было видно, он прибавил в лампе огня и углубился в чтение. Скоро ему показалось, что лампа стала притухать; не отрываясь от газеты, он протянул к лампе руку и прибавил огня. Она вновь стала притухать, как показалось ему, и он опять прибавил огня. Наконец, стало уже совсем темно. По-прежнему не отрываясь от газеты, он снова протянул руку к лампе и усилил освещение.

Когда мы вернулись с крокета, то увидели следующую картину: лампа коптела, как вулкан, вся скатерть на обеденном столе стала черной, Маркевич превратился из седовласого старика в жгучего брюнета и был одет уже не в белый костюм, а во всё черное. В воздухе тучей носилась копоть. Все остановились в изумлении»<sup>1</sup>. Как обычно, Михаил больше рассказал о себе и, как любитель сплетен и анекдотов, вспомнил несколько смешных случаев, но всё же можно представить, насколько любопытным был для молодого Антона Чехова, с его беспощадной наблюдательностью, этот смешной старик.

Осенью 1884 г. Маркевич умер. В 1885 г. Бабкино связано для Чехова уже с памятью Маркевича: «Вас удивляет мой ранний переезд на дачу? <...> Дожди теплые, гремит гром, зеленеет поле... <...> Буду жить в комнатах, в <ото>рых прошлым летом жил Б. Маркевич. Тень его будет являться мне по ночам! Нанял я дачу с мебелью, овощами, молоком и проч... Усадьба, очень красивая, стоит на крутом берегу... Внизу река, богатая рыбой, за рекой громадный лес, по сю сторону реки тоже лес... Около дачи оранжереи, клумбы et cetera... Я люблю начало мая в деревне... Весело следить за тем, как распускается зелень, как начинают петь соловьи... Вокруг усадьбы никто не живет, и мы будем одиноки... Киселёв с женой, Бегичев,

<sup>1</sup> Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 226, 231–233.

отставной тенор Владиславлев, тень Маркевича, моя семья — вот и все дачники...» (П I, 149).

Биографы Чехова о Маркевиче не вспоминали: фигура была одиозной для советского литературоведения. Только в биографии Д. Рейфилда сказано: «В мае Чехов довольно часто бывал у Пальмина, навещая его в компании Коли и сестер Гольден. Он упражнялся в диагностике, анализируя состояние поэта и его сожительницы <...> сообщил Лейкину, что Пальмин скоро умрет от алкоголизма. Вопреки мрачному прогнозу, поэт женился на своей Пелагее и протянул еще семь лет. Романисту Болеславу Маркевичу повезло в этом смысле меньше. В июне Чехов жил неподалеку от Нового Иерусалима, занимаясь рыбной ловлей, сбором грибов, сочинительством, и через день ассистировал доктору Розанову в Воскресенской больнице. Маркевич снимал прекрасную дачу у Киселёвых в поместье Бабкино. В августе Антон поделился наблюдениями с Лейкиным: “Этот камер-юнкер болен грудной жабой и, вероятно, скоро даст материал для некролога”. В ноябре Маркевич покорно отправился к праотцам, а Киселёвы предложили Чеховым освободившийся после него флигель. <...> В Бабкине Чеховы собирались поселиться под боком у своих хозяев Киселёвых, которые к их приезду отремонтировали бывшую дачу Маркевича (в письме к Лейкину Антон высказывал опасение: “Тень его будет являться ко мне по ночам!”)<sup>2</sup>. Рейфилд опирался на письма Чехова, констатировал сам факт общения, но о том, что стояло за «странными дружбами» что с Пальминым, что с Маркевичем, не размышлял.

Таким образом, в жизни молодого и еще малоизвестного Чехова было хотя и короткое, но близкое знакомство с очередным (вспомним Лескова, Пальмина и пр.) очень известным писателем.

Болеслав Михайлович Маркевич (1822 — 18 (30) ноября 1884) происходил из семьи, идущей от польского шляхетского рода. С. Венгеров сообщал: «Человек приятный в обществе, занимательный рассказчик, прекрасный декламатор, устроитель домашних спектаклей и пикников, Маркевич был типичным “чиновником особых поручений” на все руки и был принят в аристократических сферах. В 1875 г. карьере его был положен неожиданный конец... <...> Увольнение его произвело большую сенсацию, особенно ввиду того, что всего за несколько месяцев до того Маркевич, всегда говоривший в своих произведениях об “утрате идеалов”, “чистом искусстве”, “мерзостном материализме” и т. д., поместил корреспонденцию

<sup>2</sup> Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М: Азбука-Аттикус, 1997. С. 80.

в “Моск<овских> Вед<омостях>”, где всех либеральных журналистов обозвал “разбойниками пера и мошенниками печати”»<sup>3</sup>.

Маркевич поддерживал приятельские отношения с В.Г. Белинским, А.К. Толстым, но затем сблизился с кругом М.Н. Каткова, стал сотрудником «Московских ведомостей» и «Русского вестника». Случайно оказался свидетелем смерти Ф.М. Достоевского, который неприязненно к нему относился, несмотря на близость политических взглядов, рассорился с И.С. Тургеневым. Одна из его корреспонденций, «в которой он, после оваций, выпавших на долю Тургенева в 1879 г., обвинял великого романиста в “кувыркании” перед молодежью, послужила предметом шумного литературного инцидента. При всей своей кротости, Тургенев не выдержал и ответил письмом к редактору “Вестника Европы” <...>: “И как подумаешь, из чьих уст исходят эти клеветы, эти обвинения!? Из уст человека, с младых ногтей заслужившего репутацию виртуоза в деле низкопоклонства и “кувыркания”, сперва добровольного, а наконец даже невольного! Правда — ему ни терять, ни бояться нечего: его имя стало нарицательным именем, и он не из числа людей, которых дозвоительно потребовать к ответу”»<sup>4</sup>. Известен был Маркевич и своим антисемитизмом и ярим русофильством. Репутацию Маркевича близкий друг и приятель Чехова А. Амфитеатров определил так: «старомодносветский шаркун и враль»<sup>5</sup>. Маркевич был известен как театральный и литературный критик. Он яростно осуждал интеллигенцию за увлечение «западными ценностями», называл их «культурными тунеядцами»<sup>6</sup>, ненавидел Чернышевского.

Достаточно поздно Маркевич занялся беллетристикой, большую часть произведений он написал в 1870-е гг. В 1873 г. вышел роман «Марина из Алого Рога», вызвавший бурное обсуждение в печати. В начале 1880-х гг. внимание общества привлекла его пьеса «Чад жизни», переделанная из романа «Перелом». Ко времени знакомства Чеховых с Маркевичем самым известным его произведением была трилогия «Четверть века назад», «Перелом» и «Бездна», в которой показана история «нигилизма» с 1840-х гг. После смерти Маркевича в 1885 г. было издано собрание его сочинений. Тот же Венгеров отмечал: «Художественное дарование Маркевича само

<sup>3</sup> Венгеров С.А. Б. Маркевич // Венгеров С.А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. 1–6. 1889–1904. URL: [http://az.lib.ru/w/wengerow\\_s\\_a/text\\_0560.shtml](http://az.lib.ru/w/wengerow_s_a/text_0560.shtml) (дата обращения: 02.05.2023).

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Амфитеатров А.В. Собр. соч.: В 37 т. Т. 22. СПб.: Просвещение, 1914. С. 334.

<sup>6</sup> Письма Б.М. Маркевича к графу А.К. Толстому, П.К. Щербальскому и другим. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1888. С. 154.

по себе не принадлежит к числу крупных. Те из его сочинений, где нет острой приправы тенденциознейшего освещения общественной жизни 60-х и 70-х гг., совершенно затерялись в массе журнального балласта... <...> По определению автора наиболее обстоятельной статьи о Маркевиче, К. К. Арсеньева, он обратил роман в “орудие регресса”. Всё, что проповедовалось в передовых статьях “Моск<овских> Вед<омостей>”, находило эхо в произведениях Маркевича, причем он пускал в ход средство, недоступное публицисту, — извращенное и порой прямо пасквильное изображение нелюбезных <...> лиц. Это сообщало произведениям Маркевича пикантность и давало ему читателей. Под прозрачными псевдонимами он выводил крупных государственных людей, и средняя публика, всегда жадная до интимной жизни высокопоставленных лиц, набрасывалась на сенсационные разоблачения Маркевича...»<sup>7</sup>

Впрочем, Венгеров не совсем прав: трилогия имела успех во всех слоях общества. Не случайно Михаил Чехов признался, что это было увлекательное чтение. Над романом в трех частях «Бездна», третьей частью трилогии, Маркевич как раз работал в Бабкине, но не успел ее завершить.

Молодого Чехова не могла не заинтересовать столь любопытная фигура. Маркевич мог рассказать о многих событиях литературной жизни, был чрезвычайно начитан. Страницы его произведений заполнены цитатами из Островского, Фета, Пушкина, Шиллера, Шекспира, Гёте... Скорее всего, некоторое время общение с ним было для Чехова по крайней мере любопытным.

Однако острый взгляд Чехова неизменно отмечал смешное и парадоксальное.

Привычка изображать в произведениях знакомых, за которую Венгеров осудил Маркевича, была, на самом деле, характерна для всех литераторов того времени. На острый язык Чехова, например, в его «Осколках московской жизни» попадали многие знакомые и даже добрые друзья, его комментарии в духе требований изданий были жестки, жестоки и, увы, иногда оскорбительны. Досталось и Маркевичу 22 октября 1883 г. (под псевдонимом Рувей): «Новость приятная, как вчерашняя каша с укусом или хронический насморк. Болеслав Маркевич переделывает в драму свою длинную, толстую, скучную чернильную кляксу, свою “Бездну”. Мало показалось этой размазне места в журнале, так захотелось ей и на сцену. Избавьте, Болеслав Михайлович! Сделайте милость! Даже добродетельным старым девам не по нутру ваша “Бездна”, а вы еще хотите

<sup>7</sup> Венгеров С. А. Б. Маркевич.

“деморализованную” публику ею угостить... Пожалуйста, не надо!» (XVI, 60). 30 января 1884 г. Чехов писал Лейкину: «Сегодня в театре Лентовского идет пресловутый “Чад жизни” Б. Маркевича. Если достану билет, то сегодня буду в театре, а завтра (во вторник) утром накатаю пародию или что-нибудь подходящее и пришлю Вам с завтрашним почтовым поездом — имейте это в виду и оставьте на всякий случай местечко. “Чад жизни” писан в граде Воскресенске в минувшее лето, почти на моих глазах. Знаю я и автора, и его друзей, которых он нещадно третирует своей сплетней в “Безднах” и “Переломках”... Ашанин (бывший директор театра Бегичев), Вячеславцев (бывший певец Владиславлев) и многие другие знакомы со мной семейно... Можно будет посплетничать, скрывшись под псевдонимом» (II I, 100).

Но... редкий случай — Чехов Маркевича пожалел: «Если Вы оставили “Чад жизни” к следующему номеру, то бросьте его. Пародия не удалась, да и раздумал я. Б. Маркевич обыкновенно плачет, когда читает неприятные для своей особы вещи, плачет и жалуется... Придется поссориться с некоторыми его почитателями и друзьями, как ни скрывайся за псевдонимом. А стоит ли из-за этого пустяка заводить канитель? Вместо пародии я дам фельетонный куплетец — это короче» (II I, 103). Лейкин ответил 19 февраля: «Пародия на пьесу Б. Маркевича была уже набрана, когда я получил Ваше письмо с просьбою не печатать пародии, и я ее велел разобрать» (II, 481). Вместо пародии (вероятно, она была написана в драматургической форме) Чехов напечатал фельетонную заметку о пьесе в «Осколках московской жизни» (1884, № 7, 18 февраля): «Видели мы и обоняли “Чад жизни” — драму известного московского франта и салонного человека, Б. Маркевича, ту самую драму, которая с таким треском провалилась сквозь землю в театральном-литературном комитете. С не меньшим треском провалилась она и в театре Лентовского, хотя она и трактует о лицах и местах, любезных московскому сердцу. Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа. “Ба! знакомые всё лица!” — восклицали московские сплетники, смакуя его драму. Мы видели на сцене не только его приятеля Ашанина, во цвете лет увядшего московского дон Жуана и камер-юнкера, но даже и “Роше де Канкаль” — место, куда не пускают без дам. Хорошее, злачное место, но неприлично бомондному писателю заниматься его рекламированием. Вообще драма написана помелом и пахнет скверно. Впрочем, говорят, содержатель “Роше де Канкаль” неистово аплодировал драме. Что драма плоха, Лентовский



знал еще раньше нас с вами. Дал же он ей приют только ради выше-писанного треска. Где скандал, там сбор, а где сбор, там некогда считаться со своими убеждениями...» (XVI, 81).

Несмотря на то что «Маркевич плачет», Чехов в других случаях не жалел его, упоминая то тут, то там, как, впрочем, и хозяев баб-кинской дачи («Ашанин»), напомним, это Бегичев, тесть Киселёва).

«Календарь “Будильника” на 1882 год»: «Апрель. 1, четверг: «Можно надувать всех. Кто врет — тот следует обычаю. Мы изменяем сегодня себе и тоже врем. — “Жить на этом свете весьма приятно. Боборыкин и Маркевич великие писатели. Умер Лохвицкий. Курс с каждым днем повышается. Мы живем не для того, чтобы есть, а едим для того, чтобы жить”... И так далее. Это — день адвокатов, газет и И. А. Хлестакова» (I, 155).

«Осколки московской жизни», 22 октября 1883 г: «...Выборы, действительно достойные “караула”. <...> Кандидатов у нас много, столько же, сколько и гласных. Это оттого так много, что у каждого из нас свое понятие о голове и его обязанностях. Один думает, что обязанности головы не должны выходить из пределов ношения белых генеральских панталон; другой желает, чтобы у городского головы были такие выхоленные бакены, как у Болеслава Маркевича; третий мнит, что лорд-мэр должен быть только богат и толст» (XVI, 58).

«Осколки московской жизни», 14 апреля 1884 г: «Утка это или не утка? Говорят, что камер-юнкер Бегичев и не имеющий чина Германович затевают в Москве “народный” театр и взывают к субсидии. Очень приятно. Бегичев любит театр; но энергии и деловитости в нем столько, сколько в произведениях Болеслава Маркевича правды. Во всяком случае, “весьма и весьма приятно!”» (подчеркнуто мной. — Л. Б.) (XVI, 92).

«Контракт 1884 года с человечеством»: «Тысяча восемьсот восемьдесят четвертого года, января 1-го дня, мы, нижеподписавшиеся, Человечество с одной стороны и Новый, 1884 год — с другой, заключили между собою договор, по которому: 1) Я, Человечество, обязуюсь встретить и проводить Новый, 1884 год с шампанским, визитами, скандалами и протоколами. <...> Городского сбора взыскано 18 руб. 14 коп., на “Корневильские колокола” 3 руб. 50 коп., в пользу раненных в битве Б. Маркевича с Театрально-литературным комитетом 1 руб. 12 коп.» (II, 306).

«Разбойник пера и мошенник печати!» — так Чехов обратился к брату Александру в одном из писем в переписке, полной взаимных подколов (II, 137).

Досталось, как видим, и Маркевичу как человеку (франт, скопидом), и Маркевичу-писателю (пишет длинно и всё «выдумку»).

О Маркевиче-человеке Чехов, на наш взгляд, вспомнил через 10 лет после его смерти.

В 1894 г. Чехов опубликовал рассказ «В усадьбе»<sup>8</sup>. Комментаторы Полного собрания сочинений в связи с вопросом о прототипах использовали воспоминания А.С. Лазарева-Грузинского «К биографии Чехова», который полагал, что прототипом Рашевича послужил А.С. Киселёв, и связывал рассказ с впечатлениями жизни Чеховых в Бабкине летом 1887 г.: «Судьба дала мне, гостю Бабкина, два-три факта высокой культуры Киселёва. Приведу один наиболее яркий из них. Однажды поздно вечером, около полуночи, когда мы с Чеховым уже собирались спать, из киселёвского дома вернулась сестра Чехова <...> среди горьких слез Мария Павловна рассказала, что, отвлекшись от пасьянсов, Алексей Сергеевич Киселёв почему-то вздумал завести речь о стремлении крестьянских и кухаркиных детей к ученью, к гимназиям и с возмущением говорил, что власть склонна им мирволить, вместо того чтобы из школ и из гимназий их гнать... Говорил Киселёв всё это резко и грубо донельзя. Чтобы подчеркнуть всю прелесть этой выходки представителя высококультурной семьи, нужно вспомнить, что дед Чехова был крепостным у Черткова и что если Киселёв даже в точности не знал этого обстоятельства, то вообще не мог не знать происхождения Чеховых из крестьянской среды. Выслушав рассказ сестры, Чехов пожал плечами и сказал с досадой: “И охота тебе было слушать этого дурака!” Впрочем, если Бегичев дал Чехову темы для двух рассказов, то, мне кажется, тему для одного рассказа дал Чехову и Киселёв. Откройте X т. сочинений Чехова, прочтите рассказ “В усадьбе” (VIII, 513–514).

Однако для прототипа Рашевича есть гораздо более подходящий претендент, чем Киселёв, и тоже «бабкинского» происхождения. Это Маркевич, и легкое созвучие фамилий в данном случае не является главным аргументом.

Рашевич — борец с нигилизмом и нигилистами: «У нынешних, сударь мой, ни идей, ни идеалов, и вся их деятельность проникнута одним духом: как бы побольше содрать и с кого бы снять последнюю рубашку. Всех этих нынешних, которые выдают себя за передовых и честных людей, вы можете купить за рубль-целковый, и современный интеллигент отличается именно тою особенностью,

<sup>8</sup> Русские ведомости. 1894. №237. 28 авг. Включено в сборник «Повести и рассказы» (М., 1894; изд. 2-е. М., 1898).

что когда вы говорите с ним, то должны покрепче держаться за карман, а то вытащит бумажник. — Рашевич подмигнул и захотал. — Ей-богу, вытащит! — проговорил он радостно тонким голосом. — А нравственность? Нравственность какова? — Рашевич оглянулся на дверь. — Теперь уже не удивляются, когда жена обкрадывает и покидает мужа, — это что, пустяки! Нынче, батенька, двенадцатилетняя девчонка норовит уже иметь любовника, и все эти любительские спектакли и литературные вечера придуманы для того только, чтобы легче было подцепить богатого кулака и пойти к нему на содержание... Матери продают своих дочерей, а у мужей прямо так и спрашивают, по какой цене продаются их жены, и можно даже поторговаться, дорогой мой... <...> Такие-то дела, дорогой мой... — начал он опять, ласково глядя на следователя. — Мы по доброту и простоте и из страха, чтобы нас не заподозрили в отсталости, братаемся, извините, со всякою дрянью, проповедуем братство и равенство с кулаками и кабатчиками; но если бы мы пожелали вдуматься, то и увидели бы, до какой степени преступна эта наша доброта. Мы сделали то, что цивилизация висит уже на волоске. Дорогой мой! То, что веками добывали наши предки, не сегодня-завтра будет поругано и истреблено этими новейшими гуннами... <...> Подобно тому, как западные рыцари отразили нападение монголов, так и мы, пока еще не поздно, должны сплотиться и ударить дружно на нашего врага, — продолжал Рашевич тоном проповедника, поднимая вверх правую руку. — Пусть я явлюсь перед чумазым не как Павел Ильич, а как грозный и сильный Ричард Львиное Сердце. Перестанем же деликатничать с ним, довольно! Давайте мы все сговоримся, что едва близко подойдет к нам чумазый, как мы бросим ему прямо в харю слова пренебрежения: “Руки прочь! Сверчок, знай свой шесток!” Прямо в харю! — продолжал Рашевич с восторгом, тыча перед собой согнутым пальцем. — В харю! В харю!» (VIII, 336, 338–339).

Если Киселёв был «домашним» борцом с «кухаркиными детьми», то Маркевич прославился именно тем, что был ярим противником разночинцев, которых всех записывал в нигилисты, разрушители нравственности. Исследователь в связи с концепцией человека в антинигилистическом романе и романе Маркевича «Марина из Алого Рога» (1873) отмечал: «...здесь и четко обозначенное предпочтение, которое автор отдает высшим сословиям перед низшими, и попытки мотивировать это предпочтение “эстетическими” соображениями, и нарочитое внимание, уделяемое “духовному” началу в жизни человека, которое неожиданным образом оказывается обратной стороной общественной позиции автора. <...>

примечателен сближением, почти отождествлением крестьянина и животного (здесь Маркевич соответствует принципам Авсеенко, отождествлявшего художественное изображение народа и “взгляд сверху вниз” на его представителей)<sup>9</sup>.

Более того, Маркевич опирался на социал-дарвинизм, который лег в основу как нигилистических, так и антинигилистических идей. Рашевич тоже «дарвинист», вещающий о неизбежном вырождении различий, их невращении: «... с точки зрения братства, равенства и прочее, свинопас Митька, пожалуй, такой же человек, как Гёте или Фридрих Великий; но станьте вы на научную почву, имейте мужество заглянуть фактам прямо в лицо, и для вас станет очевидным, что белая кость — не предрассудок, не бабья выдумка. Белая кость, дорогой мой, имеет естественно-историческое оправдание, и отрицать ее, по-моему, так же странно, как отрицать рога у оленя. Надо считаться с фактами! Вы — юрист и не вкусили никаких других наук, кроме гуманитарных, и вы еще можете обольщать себя иллюзиями насчет равенства, братства и прочее; я же — неисправимый дарвинист, и для меня такие слова, как порода, аристократизм, благородная кровь, — не пустые звуки.

Рашевич был возбужден и говорил с чувством. Глаза у него блестящие, *pinse-nez* не держалось на носу, он нервно подергивал плечами, подмигивал, а при слове “дарвинист” молодцевато погляделся в зеркало и обеими руками расчесал свою седую бороду» (VIII, 333).

Дарвинизм лег в основу идей, основанных на социальном неравенстве людей, создавая видимость, что у этих идей есть естественнаучная основа. И Рашевич уверен в социальном и нравственном вырождении современного молодого поколения. Не случайно в романах Маркевича нигилист — существо безнравственное, циничное, а духовные скрепы защищают умные, образованные, деловые дворяне и среди них — аристократы<sup>10</sup>. Киселёв проявил презрение к «низшим» в мемуарах Михаила Чехова просто по-барски, Рашевич, как и Маркевич, идеологи: «Для меня не подлежит сомнению, — продолжал Рашевич, всё больше вдохновляясь, — что если какой-нибудь Ричард Львиное Сердце или Фридрих Барбаросса,

<sup>9</sup> *Зубков К. Ю.* «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2015. №4. С. 136–137.

<sup>10</sup> См.: *Thorstenson V.* The Dialog with Nihilism in Russian Polemical Novels of the 1860s-1870s. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) at the University of Wisconsin-Madison, 2013. URL: [https://www.academia.edu/22222606/The\\_Dialog\\_with\\_Nihilism\\_in\\_Russian\\_Polemical\\_Novels\\_of\\_the\\_1860s\\_1870s](https://www.academia.edu/22222606/The_Dialog_with_Nihilism_in_Russian_Polemical_Novels_of_the_1860s_1870s) (дата обращения: 02.05.2023).

положим, храбр и великодушен, то эти качества передаются по наследству его сыну вместе с извилинами и мозговыми шишками, и если эти храбрость и великодушие охраняются в сыне путем воспитания и упражнения, и если он женится на принцессе, тоже великодушной и храброй, то эти качества передаются внуку и так далее, пока не становятся видовой особенностью и не переходят органически, так сказать, в плоть и кровь. Благодаря строгому половому подбору, тому, что благородные фамилии инстинктивно охраняли себя от неравных браков и знатные молодые люди не женились чёрт знает на ком, высокие душевные качества передавались из поколения в поколение во всей их чистоте, охранялись и с течением времени через упражнение становились всё совершеннее и выше. Тем, что у человечества есть хорошего, мы обязаны именно природе, правильному естественно-историческому, целесообразному ходу вещей, старательно, в продолжение веков обособлявшему белую кость от черной. Да, батенька мой! Не чумазый же, не кухаркин сын, дал нам литературу, науку, искусства, право, понятия о чести, долге... <...> Возьмите наших первоклассных художников, литераторов, композиторов... Кто они? Всё это, дорогой мой, были представители белой кости. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой — не дьячковские дети-с!

— Гончаров был купец<sup>11</sup>, — сказал Мейер.

<...> В самом деле, как только чумазый полез не в свои сани, то стал киснуть, чахнуть, сходить с ума и вырождаться, и нигде вы не встретите столько неврастеников, психических калек, чахоточных и всяких заморышей, как среди этих голубчиков. Мрут, как осенние мухи. Если бы не это спасительное вырождение, то от нашей цивилизации давно бы уже не осталось камня на камне, всё слопал бы чумазый» (VIII, 335–336).

В романе «Марина из Алого Рога» о героине сказано: «В одно прекрасное утро Марина сделала даже одно удивительное открытие: *рациональность* и даже *разумную необходимость* того аристократизма, который признавала она в друзьях своих, она доказала себе *по Дарвину!* Путая в возбужденной голове всё, что вычитала она о “подборе особей”, об “условиях развития организмов”, о перерождении

<sup>11</sup> Трудно сказать, знал ли Чехов об отношении Маркевича к Гончарову, хотя Маркевич, безусловно, рассказывал о своих знакомствах. В 1882 г., в связи с юбилеем Гончарова, Маркевич писал ему о намерении подарить экземпляр «Перелома», при этом подчеркивал, что считает себя его преемником, особенно в жанре антинигилистического романа. См.: *Маркевич Б. М.* Письмо Гончарову И. А., 21 февраля 1882 г. С.-Петербург / Предисл. и публ. Е. Н. Петуховой // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 572–573.

их из низших в высшие формы, она вывела свое собственное заключение *ad hominem* и рассудила так, что если в природе существует закон постоянного совершенствования и ей для произведения высшего существа на земле, человека, нужно было пройти чрез многообразнейшие формы, начиная от одноглазой рыбы и до гориллы, а от гориллы, *проходя чрез всяких островитян, краснокожих и негров*, до чисто-белой кавказской расы, то не следует ли *индуктивно* заключить, что она не перестает работать и поныне, и постоянно стремится выделить из себя *особи*, формы, более совершенные, *тонконервные*, способные, следовательно, к *высшему развитию* и, таким образом, превосходящие прочих людей, людскую массу... А если это так, — а это уже так наверное! — то такие люди, как её друзья... как *он*, граф, — она именно о нем думала, — не представляются ли они именно “высшими формами”, *высшими людьми*, стоящими на вершине, над всеми другими!...»<sup>12</sup>

Однако в Рашевиче Чехова интересуют не только «идеи», но и их переплетение с личностью, психологией. Взгляд Чехова-врача часто направлен на то, как физиологическое переплетается с идеологическим<sup>13</sup>. Рашевич стар, взбалмошен, обижен на жизнь, эгоистичен, он не контролирует, что говорит, для него «удовольствие поболтать и блеснуть своим умом было дороже и важнее, чем счастье дочерей» (VIII, 338). Чеховский герой от Маркевича в жизни отличается тем, что не франт, одет небрежно, но он так же «любил поговорить, и всегда ему казалось, что он говорит нечто новое и оригинальное. В присутствии же Мейера он чувствовал необыкновенный подъем духа и наплыв мыслей. <...> Вообще знакомые не любили Рашевича, чуждались его и, как было известно ему, рассказывали про него, будто он разговорами вогнал в гроб свою жену, и называли его за глаза ненавистником и жабой», речь его «дышит

<sup>12</sup> Маркевич Б. Марина из Алого Пога. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_0030oldorfo.shtml) (дата обращения: 02.05.2023). Впервые напечатано: Русский Вестник. 1873. № 1–3.

<sup>13</sup> Из заметки в Записной книжке: «Ресторан. Ведут либеральный разговор. Андрей Андрейч, благодушный буржуа, вдруг заявляет: “А знаете, ведь и я когда-то был анархистом!” Все изумлены. А<ндрей> А<ндрейч> рассказывает: суровый отец, ремесленное училище, которое открыли в уездном городе, увлекшись разговорами о профессион<альном> образовании, ничему там не учили и не знали, чему учить (ибо если всех жителей сделать саножниками, то кто же будет сапоги заказывать?), его выгнали, отец тоже выгнал; пришлось поступить к помещику в младшие приказчики; стало досадно на богатых и сытых, и толстых; помещик сажал вишни, А<ндрей> А<ндрейч> помогал ему, и вдруг пришло сильное желание отрубить лопатой белые полные пальцы, как бы нечаянно: и закрыв глаза, изо всей силы хватил лопатой, но попал мимо. Потом ушел, лес, тишина в поле, дождь, захотелось тепла, пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» (XVII, 152).

злой и комедиантством», «незаметно для самого себя мало-помалу переходил на брань и клевету и, что удивительнее всего, самым искренним образом критиковал науку, искусства и нравы... <...> И всё это странно потому, что на самом деле он чувствительный, слезливый человек» (VIII, 341). Вспомним, что эта слезливость была упомянута Чеховым и в письме к Лейкину. Готовя рассказ для сборника «Повести и рассказы» (1894), Чехов сократил по сравнению с газетным текстом целый фрагмент, объяснявший поведение Рашевича желанием «угодить и понравиться» Мейеру, он готов был уже завести с ним уже новый разговор, об интеллигенции, вышедшей из народа, и свежих, обновляющих силах (VIII, 411).

Тщеславие, болтливость<sup>14</sup>, эгоизм во многом обусловлены старостью, физической немощью, желанием привлечь к себе внимание, безденежьем, но сочувствие к этому — брезгливое сочувствие.

Те же черты — неостановимый поток брани — есть и в герое романа «Новь» И.С. Тургенева Калломейцеве, прототипом которого был Болеслав Маркевич. Маркевич был назван Тургеневым среди тех фигур, которые ожидают «клейма позора», но пока «гуляют хотя с медными, но не выжженными еще лбами». В «Формулярном списке лиц новой повести» Тургенев писал о Калломейцеве: «Работски и по мере возможности оскорбительно списать Ивана Петровича Новосильцева, прибавив к нему Маркевича»<sup>15</sup>, а в ряде случаев указывал, что его герой — это уже Маркевич «наголо».

В романе Тургенева герой молод и красив (ему 32 года), но также любит поговорить, и часто противен: «Острижен был г-н Калломейцев коротко, выбрит гладко; лицо его, несколько женоподобное, с небольшими, близко друг к другу поставленными глазками, с тонким вогнутым носом, с пухлыми красными губками, выражало приятную вольность высокообразованного дворянина. Оно дышало

<sup>14</sup> Вдова Ф.М. Достоевского писала в связи с тем, что Маркевич случайно оказался при смерти ее мужа: «Зная Маркевича, я была уверена, что он не удержится, чтобы не описать последних минут жизни моего мужа, и искренне пожалела, зачем смерть любимого мною человека не произошла в тиши, наедине с сердечно преданными ему людьми. Опасения мои оправдались: я с грустью узнала назавтра, что Маркевич послал в “Московские ведомости” “художественное” описание происшедшего горестного события. Чрез два-три дня прочла и самую статью и многое в ней не узнала. Не узнала и себя в тех речах, которые я будто бы произносила, до того они мало соответствовали и моему характеру, и моему душевному настроению в те вечно печальные минуты». См.: Ф.М. Достоевский. Антология жизни и творчества. URL: <https://fedordostoevsky.ru/around/Markevich/> (дата обращения: 02.05.2023).

<sup>15</sup> Тургенев И.С. Новь // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 12. М.; Л.: Наука, 1966. С. 324. См. также: Батюто А.И. Комментарий: И.С. Тургенев. Приложение. Новь // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 564–573.

приветом... и весьма легко становилось злым, даже грубым: стоило кому-нибудь, чем-нибудь задеть Семёна Петровича, задеть его консерваторские, патриотические и религиозные принципы — о! тогда он делался безжалостным! Всё его изящество испарялось мгновенно; нежные глазки зажигались недобрым огоньком; красивый ротик выпускал некрасивые слова — и взывал, с писком взывал к начальству!» Он ругает низшие классы: «Я, доложу вам, я... русской литературой интересуюсь мало; в ней теперь все какие-то разночинцы фигурируют. Дошли наконец до того, что героиня романа — кухарка, простая кухарка, *parole d'honneur!*»; «Понемногу расходившись и придя в азарт, Калломейцев от заграничных якобинцев обратился к доморощенным нигилистам и социалистам — и разразился наконец целой филиппикой. <...> Калломейцев немедленно запищал — негодование в нем всегда выражалось фальцетом — и стал грубить»; «Сипягин очень досадовал на присутствие Калломейцева... Черт его принес! Всюду видит нигилистов — и только о том и думает, как бы их уничтожить! Ну, уничтожай их у себя дома! Не может никак язык за зубами подержать!»<sup>16</sup>

Особенностью психологии творчества Чехова было то, что он анализировал человеческие типы часто на материале знакомых, доводя тип до концентрации (за что получал от критики упреки в карикатурности) психологических и даже психиатрических черт.

В критике рассказ «В усадьбе» вызвал мало откликов. С. А. Андреевский в рецензии на сборник «Повести и рассказы» определил его как «забавную карикатуру ненасытного говоруна»<sup>17</sup>. В. Альбов считал, что в рассказе мастерски создана одна из «цельных звериных, животных» фигур»<sup>18</sup>. На сущность того, о чем «болтал» Рашевич, критика не обратила внимания, споры о нигилистах и дарвинистах уже не узнавались как актуальные.

Длинные романы Маркевича показались Чехову скучными. Но всё же в произведениях Чехова есть и следы этого чтения. Во-первых, Чехов хотя бы пролистал названную трилогию, поскольку ее читали почти все; во-вторых: «Б. Маркевич дал мне почитать собрание своих мелких рассказов. Давая мне это собрание, он имел в виду благую цель: пусть поучится молодой человек. Спрашивал о Вас, снисходительно покрывал Лескова, пожалел, что нынешняя

<sup>16</sup> *Тургенев И. С.* *Новь* // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 12. С. 38, 101, 176.

<sup>17</sup> *Андреевский С. А.* Новая книжка рассказов Чехова // *Новое время.* 1895. № 6784. 17 янв.

<sup>18</sup> *Альбов В.* Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова // *Мир Божий.* 1903. № 1. С. 90.



юмористика в упадке... Этот камер-юнкер болен грудной жабой и, вероятно, скоро даст материал для некролога...» (П I, 123–124)<sup>19</sup> Напомним, что Маркевич был очень популярен. Сам он без ложной скромности писал: «Я знаю, что “Четверть века” имеет большой успех, что о нем говорят во всех слоях общества, начиная с кабинета Императрицы, которой читают его по вечерам, и кончая студенческими кружками: мне представляются люди, т. е. просят представить их мне лица, с которыми я не имею ничего общего; я получаю от неизвестных каких-то барынь восторженные письма; мне, наконец, словно молодому человеку, назначаются свидания в маскарадах анонимки, подписывающиеся “Ольга”, “une boykaya barischnia”. Но точно так же, как я без всякой скромности сообщаю вам об этом, я самым искренним образом скажу вам, что убежден, что успех этот следует гораздо менее отнести к моему искусству, чем к “симпатичности”, как вы прекрасно заметили, того исчезнувшего мира, который изображен мною»<sup>20</sup>.

Прошедший мир — это мир старинных усадеб, дворянской жизни. Например, такой (из второй части романа «Бездна»): «Доктор Фирсов, между тем, въехав на *красный* двор усадьбы, давно поросший травой и на котором паслись теперь три стреноженные чахлые лошади, велел остановиться пред крыльцом длинного, каменного дома, с таким же над *середкой* его каменным мезонином, построенного в том казарменном стиле *ящиком*, в каком строилось всё и вся в русских городах и селах в Александровскую и Николаевскую архитектурные эпохи. Он <...> прошел в открытые настежь сени, не совсем доверчиво ступая подошвами по разошедшимся и разъехавшимся местами половицам. Сени вели в огромную, бывшую танцевальную залу с бесчисленным количеством окон по длине ее и ширине, с полуобвалившейся штукатуркой расписанного букетами плафона и с разбитыми стеклами взбухших и загнивших рам, хлопавших от сквозного ветра с треском ружейного выстрела; вместо всякой мебели стоял в этой зале объемистый, нагруженный пудовыми булыжниками, каток для белья и, от окна к окну, подвязанные концами к задвижкам, тянулись веревки, на которых просыхали

<sup>19</sup> Имеются в виду: *Маркевич Б. М.* Повести и рассказы. Вып. 1. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1883. В первый выпуск вошли его очерки и рассказы, печатавшиеся с 1867 г. в разных изданиях под псевдонимами и без подписи: «Из Петербургской жизни», «Анекдотист», «Белокурая красавица», «По телеграфу», «Дуэлисты старых времен», «Домовладельческие типы», «Утро карьериста», «В окна», «Свободная душа», «Иван Сусанин у мирового», «В вагоне», «Цыганка Таня».

<sup>20</sup> Письма Б. М. Маркевича к графу А. К. Толстому, П. К. Щербальскому и другим. С. 145.

какие-то женские шемизетки. Две, следовавшие за залой, гостинные представляли тот же вид запущенности и разорения: окна без занавесей, надтреснувший от мороза долго нетопленных зимой комнат мрамор подоконников, выцветшие и порванные обои с пробитыми в обнаженном кирпиче дырками гвоздей из-под висевших когда-то на них пенных зеркал и картин, давно сбытых или хищнически забранных в чужие руки... Сборная, недостаточная по объему покоев мебель, увечные столы и стулья всяких эпох и видов мизерно лепились здесь вдоль панелей или кучились по углам беспорядочным и безобразным хламом, покрытым черным, сплошным слоем пыли, к которому годами не прикасалась человеческая рука...<...> Темные сторы завешивали на половину длинные, в четыре стекла вышины, окна, выходившие в сад»<sup>21</sup>.

Чехов часто «переписывал по-своему» прочитанное им. Вспомним «Дом с мезонином»: «Он жил в саду во флигеле, а я в старом барском доме, в громадной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал и, казалось, трескался на части, и было немножко страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией» (IX, 174). Чеховские представления (представления молодого человека, выросшего в совершенно иной среде) о дворянской жизни формировались под влиянием Бабкина и под влиянием чтения. Мистическая жизнь полуразрушенного старого дома в рассказе «Дом с мезонином» — словно музыкальная вариация по смутным мотивам чужого текста, рассчитанная на начитанного читателя.

Ряд персонажей Чехова может быть воспринят в контексте Маркевича. Прежде всего, это часто встречающийся у Чехова тип женщины-нарцисса, требующей постоянного внимания, холодной и сексуальной одновременно, цинично идущей к своей цели, как паук, захватывающей нужного ей мужчину. Не случайно в «Ариадне», в которой этот тип представлен ярче всего, вспоминается Маркевич: «Часто, глядя, как она спит или ест, или старается придать своему взгляду наивное выражение, я думал: для чего же даны ей богом эта необыкновенная красота, грация, ум? Неужели для того только, чтобы валяться в постели, есть и лгать, лгать без конца? Да и была ли она умна? Она боялась трех свечей, тринадцатого числа, приходила

<sup>21</sup> *Маркевич Б.* Бездна: роман. Ч. 2. М.: Университет. тип. (М. Каткова), 1883. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_1880\\_bezdna2\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_1880_bezdna2_oldorfo.shtml) (дата обращения: 02.05.2023).

в ужас от сглаза и дурных снов, о свободной любви и вообще свободе толковала, как старая богомолка, уверяла, что Болеслав Маркевич лучше Тургенева. Но она была дьявольски хитра и остроумна, и в обществе умела казаться очень образованным, передовым человеком» (IX, 128). Этот тип представлен во всех романах Маркевича. Например, в «Бездне»: «Она не стеснялась пред этою молодежью; в тоне ее было что-то полураспущенное, полухудожественное, смесь какого-то изысканного внешнего приличия с безудержностью мысли и слова, чуть не граничившее с цинизмом, — форма, доведенная до изумительной прелести, и содержание, внутрь которого “было страшно глядеть”. <...> Гриша сидел бледный, словно весь съжившись и уйдя в себя. Он не мог оторваться от мысли, что все это говорилось ею, “для него собственно”, что она опять, опять, “как в те проклятые дни”, пробовала над ним “могущество своих чар”, манила его призраком соблазнительного “шанса”, с тем, чтоб и он “сжег дворец свой, как тот гранд”»<sup>22</sup>. Черты героинь Маркевича отзываются в «Тине», «Княгине» и многих других героинях Чехова.

В 1873 году Маркевич опубликовал роман «Марина из Алого Рога», сюжет которого завязан вокруг истории молодой девушки Марины (дочери управляющего крупным имением), увлекшейся радикальными идеями нигилистов и постепенно отходящей от этих взглядов под воздействием двух дружки к ней настроенных дворян — владельца имения и его приятеля. Эта вещь Маркевича вызвала острую реакцию критики. Один из центральных героев говорит: «*Дети* объявили нас трутнями и болванами, которые иного делать не умели как in's Vlaue к звездам парить, и похерили они заодно и звезды, и нас... А внукам в отцовском болоте нестерпимо темно стало...»<sup>23</sup>, — и автор словно предлагает отцам и внукам объединиться против детей.

В повести появляется герой, которого зовут Самойленко — фамилия, знакомая нам по повести Чехова «Дуэль», написанной в 1891 году. В повести Маркевича слово «правда» использовано 37 раз (вспомним финал «Дуэли» — «никто не знает настоящей правды»), герои размышляют о браке и отношениях женщины и мужчины вне брака, о Дарвине. Видимо, круг проблем, волновавших

<sup>22</sup> Маркевич Б. Бездна. Правдивая история. Ч. 3. XVII // Маркевич Б. Полн. собр. соч. Т. 10. СПб.: Тип. (бывшая) А.М. Котомина, 1885. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_1880\\_bezdna3\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_1880_bezdna3_oldorfo.shtml) (дата обращения: 02.05.2023).

<sup>23</sup> Маркевич Б.М. Марина из Алого-Рога. Современная быль. (Посвящается графине Соф. Андр. Толстой) // Маркевич Б.М. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб.: Тип. (бывшая) А.М. Котомина, 1885. С. 227. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_0030oldorfo.shtml) (дата обращения: 02.05.2023).

Чехова в связи с Маркевичем, отдаленно отзывался во время работы над «Дуэлью».

И наконец, совсем далекое сопоставление. Чеховский «Рассказ неизвестного человека» иногда рассматривают в контексте антинигилистического романа, одним из признанных создателей которого был именно Б. Маркевич. Однако этот рассказ — явное отталкивание от жанра, для которого характерны христианский пафос, идея государственности, прославление дворянства как опоры страны (Маркевич, например, видел в дворянских гнездах как очагах культуры и прогресса спасение страны, а потому его помещики добиваются успеха в личной жизни и общественной деятельности, ведя за собой «детей»), сатирическое начало, авантюрный сюжет и атмосфера готического романа (тайны)<sup>24</sup>. Чеховский рассказ принципиально противопоставлен традиции прочитанных им антинигилистических романов, в том числе в варианте Маркевича.

Чехов продолжил после короткого знакомства со странным стариком внутренний спор о литературе и правде. Так «тьень Маркевича» осталась не только в Бабкине, но и в произведениях Чехова.

## ЛИТЕРАТУРА

*Альбов В.* Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова // Мир Божий. 1903. № 1. С. 84–115.

*Амфитеатров А. В.* Собр. соч.: В 37 т. Т. 22. СПб.: Просвещение, 1914. 372 с.

*Андреевский С. А.* Новая книжка рассказов Чехова // Новое время. 1895. № 6784. 17 янв.

*Батюто А. И.* Комментарии: И. С. Тургенев. Приложение. Ночь // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 9. М.: Наука, 1982. С. 564–573.

*Венгеров С. А.* Б. Маркевич // *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. 1–6. 1889–1904. URL: [http://az.lib.ru/w/wengerow\\_s\\_a/text\\_0560.shtml](http://az.lib.ru/w/wengerow_s_a/text_0560.shtml) (дата обращения: 02.05.2023).

*Ефимов А. С.* Русский антинигилистический роман 1860–1870 гг. и готическая проза второй половины XVIII — первой половины XIX в.: Автореф. ... канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 — русская литература. М., 2021. 25 с.

<sup>24</sup> См.: *Склејнис Г. А.* Русский антинигилистический роман: генезис и жанровая специфика: Автореф. ... докт. филол. наук. Специальность 10.01.01 — Русская литература. Магадан, 2009; *Ефимов А. С.* Русский антинигилистический роман 1860–1870 гг. и готическая проза второй половины XVIII — первой половины XIX в.: Автореф. ... канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 — русская литература. М., 2021.

Зубков К. Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструкт радикальной критики // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2015. №4. С. 122–140.

Маркевич Б. Бездна: роман. Ч. 2. М.: Университ. тип. (М. Каткова), 1883. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_1880\\_bezdna\\_2\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_1880_bezdna_2_oldorfo.shtml) (дата обращения: 25.05.2023).

Маркевич Б. Бездна. Правдивая история. Ч. 3. XVII // Маркевич Б. Полн. собр. соч., Т. 10. СПб.: Тип. (бывшая) А.М. Котомина, 1885. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_1880\\_bezdna\\_3\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_1880_bezdna_3_oldorfo.shtml) (дата обращения: 25.05.2023).

Маркевич Б. М. Марина из Алого-Рога. Современная быль (Посвящается графине Соф. Андр. Толстой) // Маркевич Б. М. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб.: Тип. (бывшая) А.М. Котомина, 1885. URL: [http://az.lib.ru/m/markewich\\_b\\_m/text\\_0030oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/m/markewich_b_m/text_0030oldorfo.shtml) (дата обращения: 25.05.2023).

Маркевич Б. М. Марина из Алого Рога // Русский вестник. 1873. № 1–3.

Маркевич Б. М. Письмо Гончарову И. А., 21 февраля 1882 г. С.-Петербург / Предисл. и публ. Е. Н. Петуховой // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. С. 572–573.

Маркевич Б. М. Повести и рассказы. Вып. 1. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1883. 345 с.

Письма Б. М. Маркевича к графу А. К. Толстому, П. К. Щербальскому и другим. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1888. 369 с.

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: Азбука-Аттикус, 1997. 896 с.

Склеинис Г. А. Русский антинигилистический роман: генезис и жанровая специфика: Автореф. ... докт. филол. наук. Специальность 10.01.01 — Русская литература. Магадан, 2009. 39 с.

Тургенев И. С. Новь // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 12. М.; Л.: Наука, 1966. С. 5–300.

Ф. М. Достоевский. Антология жизни и творчества. URL: <https://fedordostoevsky.ru/around/Markevich/> (дата обращения: 25.05.2023).

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 151–322.

Thorstensson V. The Dialog with Nihilism in Russian Polemical Novels of the 1860s-1870s. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) at the University of Wisconsin-Madison, 2013. URL: [https://www.academia.edu/22222606/The\\_Dialog\\_with\\_Nihilism\\_in\\_Russian\\_Polemical\\_Novels\\_of\\_the\\_1860s\\_1870s](https://www.academia.edu/22222606/The_Dialog_with_Nihilism_in_Russian_Polemical_Novels_of_the_1860s_1870s) (дата обращения: 25.05.2023).

О МОПАССАНОВСКОМ ПОДТЕКСТЕ  
ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»<sup>1</sup>

**Аннотация:** Справедливо отмечались как высокая метатекстуальность «Чайки», так и то, что Чехов в ней «объективировал в лицах» некоторые суждения Мопассана. В полной мере это становится понятно читателю только при условии считывания ее интертекстуального подтекста. Продемонстрированные в статье значительные интертекстуальные связи «Чайки» с прозой Мопассана позволяют выявить наличие в пьесе особых «смыслов интертекстуальности», своего рода мопассановского подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с тем пониманием мира и человека, которое воплощено в творчестве Мопассана.

**Ключевые слова:** Чехов, криптопоэтика, Мопассан, интертекстуальный, подтекст, «Чайка».

KIBALNIK, S. A.

ON MAUPASSANT'S SUBTEXT OF CHEKHOV'S  
*THE SEAGULL*

**Abstract.** Both the high metatextuality of *The Seagull* and the fact that Chekhov in it “objectified in persons” some of Maupassant’s judgments were rightly noted. It becomes fully understandable to the reader only if its intertextual subtext is read. The significant intertextual connections of *The Seagull* with Maupassant’s prose demonstrated in the article make it possible to reveal the presence in the play of special “meanings of intertextuality”, a kind of intertextual subtext through which Chekhov’s internal artistic polemic is conveyed with the understanding of the world and man, which is embodied in Maupassant’s work.

**Keywords:** Chekhov, crypto poetics, Maupassant, intertextual, subtext, *The Seagull*.

«Чайка» — «самая метатекстуальная пьеса Чехова», — справедливо заметила М.М. Одесская<sup>2</sup>. О полигенетизме большинства ее мотивов убедительно писала А.Г. Головачёва<sup>3</sup>. И всё же ведущую роль в интертекстуальном поле «Чайки» играют реминисценции из произведений Ги де Мопассана<sup>4</sup>. Они настолько значительны,

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 21-512-23008 «Криптопоэтика русской литературы нового времени», ИРЛИ РАН.

<sup>2</sup> Одесская М. Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ, 2011. С. 79.

<sup>3</sup> Головачёва А.Г. «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022.

<sup>4</sup> Из публикаций последних лет на эту тему отметим блок статей в треть-

что образуют в пьесе своего рода мопассановский подтекст. Подтекст этот в основном связан с книгой Мопассана «На воде» (1888).

Большинство представлений о жизни, высказанных в этом путевом «дневнике», Мопассан затем воплотил в последующих романах. Так что в действительности уже сама по себе мопассановская интертекстуальность в «Чайке» достаточно полигенетична. Некоторые ее мотивы восходят к романам Мопассана «Пьер и Жан» (1888), «Сильна как смерть» (1889), «Наше сердце» (1890) и к путевым очеркам «Бродячая жизнь» (1890), а некоторые — одновременно к одному из этих произведений и к книге «На воде».

## 1

Впрочем, уже самые первые реплики Медведенко и Маши, с которых начинается пьеса: «Отчего вы всегда ходите в черном?» — «Это траур по моей жизни» — позаимствованы из Мопассана, из его раннего романа «Милый друг» (1885)<sup>5</sup>. Вскоре после этого открыто солидаризируется с Мопассаном Треплев. Имея в виду другое его произведение, книгу «Бродячая жизнь», свое отвращение к современному театру Треплев сравнивает с отвращением Мопассана к современной цивилизации: «...бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» (XIII, 8; здесь и далее выделено полужирным мной. — С. К.)<sup>6</sup>.

---

ем выпуске Скафтымовских чтений, авторы которых (Н.И. Ишук-Фадеева, Дж. Кэтселл, Ж. Бонамур, А.Г. Головачёва) значительно расширяют представления о полифонии связей «Чайки» Чехова с произведениями Мопассана «На воде» и «Бродячая жизнь». См.: «Чайка». Продолжение полета. По мат-лам Третьих междунар. Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы»: Коллект. моногр. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 193–233. — *Примеч. науч. ред.*

<sup>5</sup> Мопассан Г. Собр. соч.: В 12 т. 2-е изд. СПб.: Вестник Иностранной Литературы, 1896. Т. 2. С. 486. Далее ссылки на это издание, т. 1–12, даны в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами, разделенными точкой с запятой. Пьеса Чехова «Чайка» была написана как раз на протяжении 1895–1896 гг., когда выходило это первое многотомное собрание сочинений Мопассана на русском языке (1-е изд. СПб., 1894). Впрочем, многие из его произведений, по всей видимости, и ранее были известны Чехову в русских переводах, а некоторые, возможно, даже в оригинале. Некоторые аргументы в пользу этого приведены в моей статье: *Kibalnik, Sergei A. French Literature // Chekhov in Context / Ed. by Yuri Corrigan. Cambridge University Press, 2023. P. 186–190.*

<sup>6</sup> Первый очерк книги «Бродячая жизнь» — «Тоска» — начинается со следующего признания автора: «Я бежал из Парижа и даже покинул Францию, потому что мне приходилось **невтерпеж от Эйфелевой башни**. Не только отовсюду ее было видно, но и повсюду, из всех возможных и известных человечеству материалов, во всех витринах она кидалась мне в глаза и **давила меня, как неизбежный и мучительный кошмар**» (6; 5).

В начале второго действия прямые отсылки к Мопассану вложены в уста различным героям «Чайки». Дорн читает здесь вслух книгу Мопассана «На воде» в русском переводе. Когда он доходит до места, где говорится о «лабазнике и крысах»: «И, понимаетесь, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах» (XIII, 22), — Аркадина берет у него книгу и дальше начинает читать сама.

Следующий пассаж кончается фразой: «Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполнить, она осаждает его посредством комплиментов, любезностей, угождений...» Понимая, что это напоминает ее собственные отношения с Тригориным, Аркадина прерывает чтение, заметив: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...» Когда появляется Нина, Аркадина вначале «читает несколько строк про себя», говорит: «Ну, дальше неинтересно и неверно», — и «закрывает книгу» (XIII, 17, 22).

Вот эти «несколько строк»: «Подобно воде, которая, капля за каплей, прорывает, наконец, самую твердую скалу, похвала падает с каждым словом на чувствительное сердце литератора. Тогда, видя его растроганным, плененным этой постоянной лестью, она изливает его, перерезывает одну за другой все его связи с остальными людьми, и незаметно приучает его приходить к ней, охотно сидеть у нее и заставлять работать возле нее свою мысль. <...> Тогда, чувствуя себя божеством, она остается в храме» (7; 17–18).

Ничего удивительного в том, что Аркадина их не зачитывает, нет. Ведь в этих фразах разоблачаются реальные отношения Тригорина и Аркадиной<sup>7</sup>.

Дальше у Мопассана идут его размышления о жизни, которые в известной степени определяют типологию героев, воплощенную в «Чайке». Мопассан подробно пишет здесь о трех типах тирании: «тирании бедности», «тирании любви» и «тирании творчества». Между тем все герои чеховской пьесы — жертвы одной

<sup>7</sup> Отношения хозяйки салона с художником, ранее обрисованные в книге «На воде», также изображены в романе Мопассана «Сильна как смерть» в образах графини де Гильеруа и Бертена: «Она опять стала забрасывать его ласковыми словами, окутывая его, так сказать, лестью, давно зная, что ничто так не властно над артистами, как нежная и непрерывная лесть. Порабощенный, оживленный и развеселенный ее нежными фразами, он снова разговорился, не слыша и не видя никого, кроме нее, в этой огромной, волнующейся толпе» (1; 244).



или нескольких из них. Эти три внешние тирании, детально описанные в книге Мопассана «На воде» и воплощенные в его поздних романах, порождают в чеховских героях различные психологические комплексы.

2

От бедности в пьесе страдают Медведенко, Сорин, Треплев и отчасти — хотя сам он об этом никогда не говорит — Дорн. В особенности же она сказывается на судьбе Сорина, который, выйдя в отставку, вынужденно живет в деревне и страдает от этого.

Между тем Мопассан, говоря о чиновниках — правда, не в отставке, а в отпуске, — пишет: «Но зато в продолжение двух недель в году эти несчастные имеют право, — право, всегда оспариваемое, оставаться запертым в своей квартире, так как **куда же пойдешь без денег?**» (7; 60)<sup>8</sup>.

Хотя сам Мопассан в своей книге солидаризируется в первую очередь с немногими избранными, выделяющимися из толпы, участь «средних людей» вызывает у него некоторое сочувствие: «Вы, служащие в темных конторах и больших министерствах, вы каждый день должны читать на дверях вашей тюрьмы роковые слова Данта: “оставьте всякую надежду входящие сюда”. Сюда входят впервые в двадцать лет и **остаются здесь до шестидесяти** и долее и в течение всего этого долгого периода ничего не происходит. Вся жизнь проходит в маленькой темной конторе, вечной неизменяемой, с теми же зелеными картонами по стенам. Сюда входят с молодыми мужественными надеждами и выходят стариками, близкими к смерти. Вся та жатва воспоминаний, которую мы собираем в течение нашей жизни, все непредвиденные события, сладкие или трагические истории любви, путешествия с приключениями, все случайности свободного существования неизвестны этим каторжникам.

Все дни, недели, месяцы, годы походят друг на друга. В одинаковый час они приходят на службу, завтракают, уходят домой — и так от двадцати до шестидесяти лет. Четыре события только отличают жизнь: **женитьба**, рождение первого ребенка, смерть отца, смерть матери — больше ничего. <...> И в то же крошечное зеркало, в которое он смотрелся молодым, с белокурыми усами, в день своего поступления, он смотрит на свою лысину, на свою белую бороду в тот день, когда его прогонят отсюда, и тогда все кончено, жизнь закрыта,

<sup>8</sup> Текст книги Мопассана приведен здесь по тому его русскому переводу, который процитирован в чеховской «Чайке» (отмечено: XIII, 387).

будущности уже нет. <...> И тогда они уходят, еще более несчастные, **и умирают почти сейчас же** от внезапного прекращения этой долголетней привычки к должности, к одинаковым движениям, одинаковым действиям, одинаковой заботе в те же часы» (7; 59, 60).

Чеховскому Сорину в начале пьесы ровно «шестьдесят лет». Он прожил свою жизнь именно так, как это описано Мопассаном, с одной только разницей: «хотел жениться — и не женился». И, судя по всему, близок к смерти, когда ему всего «шестьдесят два» (XIII, 23–24, 48, 49).

Всю свою жизнь он прослужил чиновником и, дослужившись до действительного статского советника, тем не менее, получает небольшую пенсию, которая не дает ему возможности не только путешествовать, но даже жить, как он привык, в городе (XIII, 6, 24, 35, 37).

В какой-то степени Чехов вкладывает в уста Сорину и собственные жалобы Мопассана на то, что он не испытал наслаждений жизни: «Он говорит мне, все снова повторяющимся в мрачной ночной тишине звуком, о том, что **я мог бы любить, что я когда-то смутно желал, чего ожидал, о чем мечтал, что я хотел бы видеть, понять, знать, изведать, чего мой ненасытный, бедный и слабый ум коснулся с бесплодной надеждой**, к чему он стремился, но не мог разорвать оковавшую его цепь поведения. **О, я всего желал и не наслаждался ничем!** <...> Зачем же это страдание жизни, тогда как другие испытывают одно удовлетворение?» (7; 39).

Правда, у Мопассана такое недовольство мотивировано его писательством: «Потому что обладаю тем двойным зрением, которое составляет в одно и то же время и силу, и несчастье писателей» (7; 39). У Сорина же это недовольство обычного человека: «Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но **еще не жил, ничего не испытал...**» (XIII, 23–24).

### 3

Половина героев пьесы страдают от неразделенной любви. Медведенко испытывает страдания от любви к Маше, Маша — от любви к Треплеву, Треплев — от любви к Заречной, Заречная — от любви к Тригорину<sup>9</sup>, Полина Андреевна — от любви к Дорну.

<sup>9</sup> Между прочим, образ подстреленной чайки, возможно, также отчасти навеян романом Мопассана «Сильна как смерть»: «На соседнем лугу **покрикивала перепелка**; Джулио поднял уши и направился потихоньку на тонкий звук крика птички...», «Джулио возвращался вприпрыжку, **так и не найдя перепелки, которая замолчала при его приближении**, а следом за ним бежала вся запыхавшаяся Аннет» (1; 272, 273).

Однако все они не только страдают от любви к кому-то, но и сами время от времени тиранят предметы своих увлечений. Соответственно, Медведенко досаждаёт своей любовью Маше, Маша — Треплеву, Треплев — Заречной<sup>10</sup>, Полина Андреевна — Дорну, Аркадина — Тригорину.

Все люди без исключения — как носители экзистенциального сознания, так и представители толпы, — подвержены, по Мопассану, тирании любви. И вот как эта тема выражена в книге Мопассана «На воде»: «Неужели никто никогда не будет **понимать привязанности, не присоединяя к ней идею обладания и деспотизма?** Кажется, будто не может быть отношений, которые не влекли бы за собой обязательств, обидчивостей и известного рода рабства? <...>

Каждый человек, чувствуя пустоту вокруг себя, ту неизмеримую пустоту, где мечется сердце и тревожно бьётся мысль, как безумный идет с распростертыми руками и протянутыми губами, ища обнять другое существо. И он обнимает направо, налево, кого попало, не зная, не смотря, не понимая, только чтобы не оставаться одному. Он словно говорит, как только сжал вашу руку: “теперь вы принадлежите мне хоть немного. **Вы должны мне дать что-нибудь от вашей личности, от вашей жизни, от вашего времени**”. <...> И эта поспешность соединяться порождает столько ошибок, столько неожиданностей, обманов и драм.

Но так же, как мы остаемся одинокими, несмотря ни на какие усилия, точно так же **мы остаемся свободными, несмотря ни на какие объятия.**

Никогда никто не принадлежит никому. Сам того не желая, человек поддается этой кокетливой или страстной игре обладания, но не отдается никогда. Человек, мучимый потребностью властвовать над кем-нибудь, установил тиранию, рабство и брак. Он может убивать, терзать, заключать в тюрьмы; но человеческая воля всегда ускользает от него, даже когда она на минуту и согласилась подчиниться. <...> **Всякое чувство привязанности теряет свою прелесть, когда оно делается властным**» (7; 61, 62).

От такой тирании страдают в чеховской пьесе все герои, сколько-нибудь наделенные авторской симпатией. Маша страдает от признаний Медведенко, подобных этому: «Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и **встречаю лишь индифферентизм с вашей стороны**» (XIII, 6).

<sup>10</sup> Сама Заречная не досаждаёт Тригорину в четвертом действии, возможно, только потому, что ей так и не удастся его увидеть.

Дорн страдает от навязчивых ухаживаний Полины Андреевны.

Полина Андреевна. Становится сыро. Вернитесь, **наденьте ка-лоши.**

Дорн. Мне жарко.

Полина Андреевна. Вы не бережете 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».

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 еще нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (*напевает*). «Я вновь пред тобою...» <...>

Полина Андреевна (*хватает его за руку*). Дорогой мой! (XIII, 11–12).

Полина Андреевна. <...> (*Умоляюще.*) **Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе...** Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...

Пауза.

Дорн. Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь.

Полина Андреевна. Я знаю, **вы отказываете мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки.** Взять всех к себе невозможно. Я понимаю. Простите, **я надоела вам** (XIII, 26).

Несмотря на мольбы Тригорина<sup>11</sup>, Аркадина не отпускает его к Заречной:

<sup>11</sup> Вот что влечет Бергена к юной Аннет: «Он чувствовал, что она **чересчур жива, молода**, равнодушна, свободна, свободна, как птица, как молодая, непослушная, не идущая на зов собака, не испытывавшая еще кнута и поуканий» (1; 278–279). А вот как объясняет свой интерес к Заречной Тригорин: «Мне приходится не часто встречать **молодых девушек, молодых и интересных**, я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в 18–19 лет... <...> Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете и вообще что вы за штука» (XIII, 23–24). Некоторые детали из объяснения Заречной с Тригориним, очевидно, также отчасти восходят к роману Мопассана. Так, Заречная шифрует свое признание Тригорину ссылкой на страницу его собственной книги: «“Дни и ночи”, страница 121, строки 11 и 12» (XIII, 35). Берген же советует Аннет, чтобы в то время как он будет писать ее портрет, она

А р к а д и н а. Пусть, я не стыжусь моей любви к тебе. (*Целует ему руки.*) Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но **я не хочу, не пущу...** (*Смеется.*) **Ты мой... ты мой...** И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... **Ты весь мой.** Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые. О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фамиам? Я лшу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя, одна говорю тебе правду, мой милый, чудный... Поедешь? Да? Ты меня не покинешь?..

Т р и г о р и н. У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный — неужели это может нравиться женщине? Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...

А р к а д и н а (*про себя*). **Теперь он мой.** (*Развязно, как ни в чем не бывало.*) Впрочем, если хочешь, можешь остаться (XIII, 42)<sup>12</sup>.

Треплев от начала до конца пьесы страдает от любви Маши: «Меня по всему парку ищет **Машенька. Несносное создание**» (XIII, 23–24; см. также: XIII, 46–47). Тем не менее он сам настойчиво следует по стране за Заречной, а в конце пьесы снова делает ей неуместные упреки и признания в усадьбе Сорина: «Отчего вы не пускали меня к себе? Отчего вы до сих пор не приходили? Я знаю, вы здесь живете уже почти неделю... Я каждый день ходил к вам по нескольку раз, стоял у вас под окном, как нищий» (XIII, 56); «Нина, я проклинал вас, ненавидел, рвал ваши письма и фотографии, но каждую минуту я сознавал, что душа моя привязана к вам навеки. **Разлюбить вас я не в силах**, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, **жизнь для меня невыносима, — я страдаю...**» (XIII, 57–58)<sup>13</sup>.

---

читала сборник стихотворений В. Гюго: «Открой... страницу 336-ю, на которой ты найдешь стихотворение, озаглавленное «Les pauvres gens». Прочти его медленно, слово за словом, подобно тому, как мы пьем старое вино, и постарайся поддаться прелести очарования...» (1; 292).

<sup>12</sup> Внезапное решение Аркадиной, заметившей растущую симпатию Тригорина к Заречной, уехать из имения Сорина явно навеяно эпизодом романа Мопассана «Сильна как смерть». Оказавшись в своей усадьбе в Нормандии с Бертеном и своей дочерью и видя его усиливающееся влечение к последней, графиня де Гильеруа неожиданно решает срочно вернуться в Париж: «Не далее как утром графиня предполагала продлить до воскресенья это таинственное пребывание ее друга. Теперь ей почему-то **захотелось уехать. Она сама не знала почему.** Этот день, от которого она ждала так много радости, оставил в душе ее какую-то невыразимую, глубокую печаль, беспредметное опасение, смутное, упорное, сильно похожее на предчувствие» (1; 282).

<sup>13</sup> В словах Треплева, как и некоторых других безнадежно влюбленных геро-

Сполна выражена в «Чайке» и «тирания творчества», о которой писал Мопассан. От нее страдают такие, казалось бы, антиподы, как признанный мастер традиционных форм литературы Борис Тригорин и начинающий писатель Константин Треплев.

Оба они все время что-то пишут, но оба не любят своих произведений и не испытывают полного удовлетворения от их создания. При этом Тригорин страдает от того, что он не столько живет, сколько фиксирует окружающую его жизнь, а Треплев — от разлада с мешанским окружением и неспособности найти себя в творчестве.

Уже не раз отмечалось, что Чехов передал Тригорину размышления Мопассана о писателе. Например, об этом вслед за Б. А. Лариным писал В. Я. Лакшин: «...проблематика книги “На воде” в части, касающейся опыта художника (ужас наблюдательности, отчуждение морального “я” в процессе творчества и т. п.), тоже имеет аналогию в монологах Тригорина». При этом исследователь цитировал строки Мопассана о том, что писатель осужден «наблюдать, как сам он чувствует, действует, любит, думает, страдает, и никогда не страдать, не думать, не любить, не чувствовать, как прочие души — чистосердечно, искренне».

Одновременно он приводит другие признания французского писателя, сходные с некоторыми репликами Тригорина: «Я люблю землю, как они (животные. — С. К.), а не так, как вы, люди...»<sup>14</sup> «Отталкиваясь от мыслей Мопассана, — обобщал свои наблюдения В. Я. Лакшин, — Чехов ввел в художественный сюжет, объективировал в лицах некоторые его суждения, не чуждые собственным раздумьям автора “Чайки”»<sup>15</sup>.

В действительности таких объективированных в героях суждений Мопассана в пьесе гораздо больше и они составляют сущность едва ли не всех героев. По всей видимости, саму сцену чтения вслух

---

ев и героинь пьесы, по-видимому, отзываются бесконечные признания в любви к Мишель де Бюрн героя романа Мопассана «Наше сердце» Андре Мариоля. Даже став ее любовником, он напрасно ожидает от нее такого же сильного чувства, как его собственное.

<sup>14</sup> Чехов передает Тригорину не только жалобы Мопассана на то, что писательство лишает его способности непосредственного наслаждения жизнью, но и его занятия рыбной ловлей: «Вы таинственны, как Железная маска. <...> Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу» (XIII, 52). Ср. описание рыбалки, а также упоминание «Железной Маски» и тюрьмы «Сент-Маргерит», в которой был заточен таинственный узник, в книге «На воде» (7; 47–48).

<sup>15</sup> Лакшин В. Чехов и Мопассан перед судом Л. Толстого // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 69, 70.

книги Мопассана Чехов ввел в пьесу именно для того, чтобы сделать интертекстуальные связи с ней явными, избежав тем самым возможных упреков в скрытом подражании Мопассану.

Внутренне связаны с Мопассаном и писательские искания Треплева.

Ему в пьесе сопутствует играющий важную роль в книге Мопассана мотив луны: «Я, впрочем, всегда думал, что луна имеет таинственное влияние на человеческий мозг. Она заставляет бредить поэтов... <...> Против нашей воли, не зная за что, не зная почему, **мы жалеем луну, а потому и любим ее.** К любви нашей примешивается сострадание; мы жалеем ее как старую деву, потому что чувствуем, вопреки поэтам, что она не покойница, а девственница. <...> Все, что мы смутно и тщетно ожидаем в этом мире, волнует наше сердце под лучами луны, как **что-то бессильное и таинственное.** Когда мы поднимаем на нее взор, **в нас начинают трепетать невозможные мечты, неутомимая жажда беспредельной любви**» (7; 35, 36, 37, 38).

Неслучайно Треплев приурочивает представление своей пьесы к восходу луны: «Поднимем занавес ровно в половине девятого, **когда взойдет луна.** <...> Становитесь по местам. Пора. **Луна восходит?**» Затем о луне заходит речь в самой треплевской пьесе: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и **эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь**» (XIII, 7, 10, 13).

Неслучайно и Тригорин в разговоре с Ниной упоминает луну как пример навязчивой идеи: «Бывают насильственные представления, когда **человек день и ночь думает, например, все о луне,** и у меня есть своя такая луна» (XIII, 29).

В то же время Чехов скрыто солидаризируется с Мопассаном в понимании причин успеха на поприще искусства. Впрочем, делает он это через посредство Заречной. В четвертом действии она говорит Треплеву: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что **в нашем деле** — всё равно, играем мы на сцене или пишем — **главное** не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а **уменье терпеть. Умей нести свой крест** и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (XIII, 58).

Между прочим, при этом она всего лишь цитирует предисловие Мопассана «О романе» к его роману «Пьер и Жан», в котором он вспоминает, как Флобер отозвался о его первых опусах: «“Не знаю, — говорил он мне, — есть ли у вас талант? То, что вы пишете, свидетельствует о некоторой способности, но не забывайте,

молодой человек, что **талант** — по изречению Бюффона — **есть выражение долгого терпения. Работайте**» (12; 204)<sup>16</sup>.

Очевидно, что именно такая позиция позволяет ей выжить в искусстве и в жизни, в то время как Треплев погибает<sup>17</sup>.

5

Так что Чехова и в самом деле не случайно называли «русским Мопассаном». В «Чайке» он, с одной стороны, впервые открыто признал, что в его произведениях действительно не так уж мало от Мопассана, а с другой, тонко показал, что он «не Мопассан» — «он другой». А также в чем именно это «другое» заключается.

Концепция человека, развиваемая Мопассаном в книге «На воде» и в других его последних книгах, носит своего рода предэкзистенциалистский характер. В центре ее — отвращение к обычному, среднему человеку: «Неужели возможно **быть настолько ослепленным и опьяненным бессмысленной гордостью, чтобы воображать себя чем-то выше других животных**. Послушайте только, что говорят вокруг стола эти несчастные! Они болтают так наивно! Доверчиво-кротко и называют это обмениваться мыслями! <...> Счастливы те, которые удовлетворены жизнью, которые веселятся, которые довольны. **Есть люди, которые всё любят и восхищаются всем**» (7; 21). Такой скептический взгляд на «среднего человека» воплощен в «Чайке» в образах Медведенко, Шамраева и Аркадиной.

Им в пьесе противопоставлен другой тип — тип экзистенциальной личности: «Но есть люди, которые, пробегая быстрой мыслью узкий круг возможного счастья, **приходят в ужас от ничтожества этого счастья, от однообразия и бедности земных радостей**. Как только они дожили до тридцати лет — все кончено для них» (7; 22). Отчасти именно к этому типу принадлежит Дорн, роняющий по поводу сцены, устроенной Сорину и Аркадиной Шамраевым:

<sup>16</sup> Статья «О романе» опубликована в 12 томе упомянутого собрания сочинений Мопассана 1895–1896 гг. отдельно от романа «Пьер и Жан», а не как предисловие к нему.

<sup>17</sup> Вся линия соперничества Аркадиной и Заречной из-за Тригорина, как было показано выше, восходит к неожиданному соперничеству графини де Гильеруа со своей едва ли сознающей это дочерью за сердце Бергена. С той только разницей, что Берген наделяется безнадежной страстью к дочери графини — безнадежной не столько потому, что та совсем ему не симпатизирует, сколько потому, что ее мать, разумеется, против их сближения и отчасти именно для того, чтобы воспрепятствовать ему, выдает ее замуж за маркиза Фарандаля. Между тем Бертен в отчаянии попадает под омнибус — что тоже могло отозваться в «Чайке» финальным самоубийством Треплева.



«Люди скучны» (XIII, 25). Ярче же всего этот тип воплощен в образе Треплева.

Носители экзистенциального сознания у Мопассана, и прежде всего он сам в книге «На воде», с отвращением относятся к современному человеку и человеческому обществу: «Господи, **до чего безобразны люди!** <...> **Человек ужасен...**» Это выражается и в его отвращении к толпе: «Посмотри на улице людей, проходящих в своих грязных одеждах». В свою очередь оно порождает отказ от какого-либо общения с людьми: «...то, что я сказал о толпе, применимо также и к целому обществу, и тот, кто пожелал бы сохранить абсолютную неприкосновенность своей мысли, гордую независимость своего суждения и смотреть на жизнь, на человечество и на мир как свободный наблюдатель, стоящий выше всяких предрассудков, выше всякого предвзятого мнения и всякой веры, т. е. выше всякого страха, **должен совершенно отказаться от того, что называют светскими связями, потому что всемирная глупость так заразительна**, что ему невозможно сохранять сношения с людьми...» (7; 50, 53).

Это отнюдь не свойственно носителям экзистенциального сознания у Чехова. Более того, через образ Дорна Чехов вступает в скрытую полемику с Мопассаном — как раз по вопросу об отношении к толпе:

М е д в е д е н к о. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Д о р н. Генуя.

Т р е п л е в. Почему Генуя?

Д о р н. Там **превосходная уличная толпа**. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, **сливаешься с нею психически** и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная (XIII, 49).

В.Я. Лакшин заметил, что «мысли Дорна о толпе как о некой субстанции радости (какой он наблюдал ее в Генуе), как и монолог Нины о коллективной душе, тоже **имеют нечто общее с рассуждениями Мопассана о толпе** — как “некой огромной коллективной индивидуальности” в том же сочинении “На воде”»<sup>18</sup>.

Однако у Мопассана в этой книге на сей счет сказано: «Впрочем, я и по другой еще причине **ненавижу толпу!** <...> Сколько раз я замечал, что ум расширяется, что ум возвышается и расширяется, когда

<sup>18</sup> Лакшин В. Чехов и Мопассан перед судом Л. Толстого. С. 70.

живешь один, принижается и суживается, как только опять приходишь к соприкосновению с людьми. <...> Все эти лица, различные по уму, по развитию, по воспитанию, по верованиям, по характеру, по предрассудкам, единственно потому, что они собрались вместе, составляют одно особенное существо, с собственной общей душой, с особенным образом мышления, которое есть не поддающийся анализу результат совокупности всех индивидуальных мнений. <...> Это — толпа, а **толпа есть некто, собирательный индивидуум**, столь же различный от другой толпы, как один человек различен от другого. <...> В сущности, не более удивительно видеть, что общество индивидуумов составляет одно целое, чем видеть, как молекулы сближаются и составляют тело» (7; 51, 52, 53)<sup>19</sup>.

Следовательно, Чехов в этом вовсе не солидарен с Мопассаном. Напротив, устами Дорна он как бы заступает за толпу перед Мопассаном: она вовсе не чернь! При этом, по всей видимости, в какой-то степени Чехов опирается на Н.В. Гоголя, писавшего о Генуе в повести «Рим»: «Трудно было изъяснить чувство, его обнявшее при виде первого итальянского города, — это была **великолепная Генуя**. <...> Его поразила эта теснота между домами, высокими, огромными, отсутствие экипажного стука, треугольные маленькие площадки и между ними, как тесные коридоры, изгибающиеся линии улиц, наполненных лавочками генуэзских серебряников и золотых мастеров. Живописные кружевные покрывала женщин, чуть волнующие теплым широко; их твердые походки, звонкий говор в улицах; отворенные двери церквей, кафельный запах, несшийся оттуда, — все это дуло на него чем-то далеким, минувшим. <...> Словом, как **прекрасную станцию унес он за собою Геную: в ней принял он первый поцелуй Италии**»<sup>20</sup>.

Дорн в чеховской пьесе ничего не говорит о человеке и обществе вообще. Однако в каждый момент ее действия он проявляет хоть и сдержанное, но искреннее сочувствие по отношению ко всем остальным героям пьесы. И люди платят ему взаимностью: «**Во мне любили главным образом превосходного врача**. Лет 10–15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером. Затем **всегда я был честным человеком**» (XII, 11).

<sup>19</sup> В другой книге путевых очерков — «Бродячая жизнь» (которую в самом начале «Чайки» имеет в виду Треплев) — в разделе «Итальянское побережье» Мопассан высказывается критически, в том числе и уже конкретно в адрес генуэзской толпы: «В Генуе испытываешь то же самое впечатление, что и во Флоренции и в особенности в Венеции, — а именно, что это очень **аристократический город, попавший во власть черни**» (6; 23).

<sup>20</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М.: АН СССР, 1938. С. 230.

Продемонстрированные нами значительные интертекстуальные связи «Чайки» с прозой Мопассана позволяют выявить наличие в пьесе особого интертекстуального подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с воплощенным в ней пониманием мира и человека. Возможно, в этой полемике Чехов опирался на восторженное и одновременно критическое «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1894) Л.Н. Толстого. «Неназываемое стремление» Мопассана, «выражающееся ужасом перед одиночеством, — писал в нем Толстой, — так искренно, что заражает и влечет к себе сильнее, чем многие и многие только устами произносимые проповеди любви»<sup>21</sup>.

Трагическому индивидуализму Мопассана Чехов противопоставляет воспринятое им от Достоевского и Толстого сознание взаимной ответственности каждого человека за конкретных людей, чья судьба оказывается переплетена с их судьбами.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М.: АН СССР, 1938. 922 с.
- Головачёва А.Г.* «Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
- Мопассан Г.* Собр. соч.: В 12 т. 2-е изд. СПб.: Вестник Иностранной Литературы, 1896.
- Лакишин В.* Чехов и Мопассан перед судом Л. Толстого // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 67–74.
- Одесская М.* Чехов и проблема идеала. М.: РГГУ, 2011. 495 с.
- Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. 698 с.
- Kibalnik, Sergei A.* French Literature // Chekhov in Context / Ed. by Yuri Corrigan. Cambridge University Press, 2023. P. 186–190.

<sup>21</sup> *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 11. Впервые: *Толстой Л.Н.* Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // *Мопассан Г. де.* На воде: Сб. рассказов. М.: Посредник, 1894.

ВРЕМЯ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

**Аннотация.** В статье говорится о чеховской интуиции времени в драматургии. На первый план выдвигается «повседневный опыт» времени персонажей. Доминируют бытовое и психологическое время. Выделяются временные экзистенциалы *прежде, теперь, пора*. В разрывах времени между действиями раскрываются событийность и проблемность. *Здесь-и-сейчас* имеют в основании *теперь* как способ *быть*. *Прежде* несет в себе след «истекшей длительности» (Гуссерль) и память о ней с позиции актуального *теперь*. *Пора* связана с будущим и с экзистенциальным выбором героев.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Чайка», время, экзистенциал, *прежде, теперь, пора*.

SOBENNIKOV, A. S.

THE TIME IN CHEKHOV'S PLAY *THE SEAGULL*

**Abstract.** The article talks about Chekhov's intuition of time in drama. The "everyday experience" of the characters' time comes to the fore. Household and psychological time dominate. There are temporary existentials *before, now, it's time*. In the time gaps between actions, eventuality and problematicity are revealed. The *here-and-now* have in the foundation *now* as a way of being. *Previously*, it carries a trace of "expired duration" (Husserl) and the memory of it from the position of relevance *now*. *It's time* is connected with the future and with the existential choice of the characters.

**Keywords:** Anton Chekhov, *The Seagull*, time, existential, presence, *before, now, it's time*.

В наше время нередки случаи обращения к творчеству А. П. Чехова философов<sup>1</sup>. И это при том, что в массовом сознании Чехов, в отличие от Л. Толстого и Достоевского, философом не считается. Но философская насыщенность текстов писателя несомненна.

<sup>1</sup> См., например: Грещцова Е. С. К вопросу о «философской судьбе» в творчестве А. П. Чехова // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 2010. С. 3–17; Мысливченко А. Г. К вопросу о мировоззрении А. П. Чехова // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 95–105; Родионова О. И. Антропологическая концепция А. П. Чехова: попытка реконструкции // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. 2012. № 4 (4). С. 57–61; Михайлов И. И. Экзистенциальная философия А. П. Чехова // Русская философия XX века: национальные особенности, течения и школы, политические судьбы. Мат-лы III Всерос. науч. заоч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 118–124; Шальгина О. В. Поэтика. Композиция. Время. М.: Образование-3000, 2010; Шальгина О. В. Поэтика А. П. Чехова и эстетика П. Рикёра: категория времени как основа диалога // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь: Доля, 2010. С. 67–77.

По-видимому, пора говорить о художественной антропологии Чехова, о его понимании нахождения человека в бытии, о его понимании времени и пространства, о миропонимании в целом. «Но в чем видеть стержень этого миропонимания, какова его нацеленность, — раз за разом они остаются неуловимыми для удовлетворительного истолкования; расхождения всех писавших о чеховской философии начинаются именно здесь», — справедливо заметил В.Б. Катаев<sup>2</sup>.

Миропонимание есть основа любого философского суждения. К. Ясперс говорил, что даже дети являются философами: «...философское мышление во всякое время должно быть изначальным. Всякий человек должен сам осуществлять это мышление. Чудесным признаком того, что человек как таковой философствует изначально, служат вопросы детей»<sup>3</sup>.

Представляется любопытным посмотреть на время в «Чайке» в феноменологическом аспекте (Э. Гуссерль) и экзистенциальном (М. Хайдеггер). Характеризуя время у Гуссерля, Т.В. Литвин писал: «...вопрос не в том, что есть время само по себе, а в том, как оно осознаётся и воспринимается, как возможно описать первичное восприятие/ощущение времени»<sup>4</sup>. Нас интересует «первичное восприятие» времени персонажами Чехова и «присутствие», которое М. Хайдеггер называл «способом бытия человека»<sup>5</sup>.

Долговечность драматургии Чехова, как нам кажется, связана не столько с характерологией и новым типом конфликта, сколько с новой для театра философией времени. Вопрос нелегкий — как эта философия реализуется, раскрывается в образной системе художественного произведения? Понятно, что в отличие от философов, речь может идти только об интуиции, а не о дискурсивной практике. В персонажах Чехова мы узнаём себя потому, что автор делает акцент на экзистенции. В существовании все люди равны, так как экзистенциал смерти касается каждого.

Еще от Аристотеля идут такие характеристики времени, как *прежде, теперь, пора*<sup>6</sup>. Уже первое действие «Чайки» содержит временные экзистенциалы *прежде, теперь, всегда, никогда, пора*. Маша *всегда* ходит в черном, Сорин *никогда* не привыкнет к деревне, *всегда*

<sup>2</sup> Катаев В.Б. Русские философы читают Чехова // Катаев В.Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 174.

<sup>3</sup> Ясперс К. Введение в философию. Философская автобиография. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2017. С. 9.

<sup>4</sup> Литвин Т.В. Время, восприятие, воображение. Феноменологические штудии по проблеме времени у Августина, Канта и Гуссерля. СПб.: Гуманитарная академия, 2013. С. 76.

<sup>5</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. С. 11.

<sup>6</sup> См.: Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 59–263.

уезжал из нее «с удовольствием», *теперь* он в отставке. Временные экзистенциалы выполняют и характерологическую функцию: Аркадиной без сына *только* «тридцать два года», при сыне же «сорок три», Тригорин *теперь* пьет «одно только пиво», женщины *всегда* влюбились в Дорна, а он, по его словам, *всегда* «был честным человеком».

В словах персонажей мы встречаемся с биографическим временем: «Лет 10–15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером», — говорит Дорн (XIII, 11). «В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно», — восторгается Шамраев (XIII, 12). По его словам, *прежде* «были могучие дубы», а *теперь* «одни только пни». Первое действие, таким образом, вводит нас в круг персонажей, знакомит с тематическими кругами любви, творчества, одиночества.

Особое место в первом действии занимает спектакль по пьесе Треплева<sup>7</sup>. Автор монолога говорит «пора», и представление начинается. «Пора» вводит тему будущего, «что будет через двести тысяч лет». «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. <...> ...и я помню всё, всё, всё, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» (XIII, 13). Эсхатологическая картина не отменяет времени, ибо борьба мировой души и дьявола закончится «царством мировой души». В четвертом действии герой Чехова говорит: «Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле» (XIII, 51). Тем самым Чехов соотносит фантазию героя о времени и время его жизни.

На наш взгляд, особое значение здесь имеет экзистенциал *теперь*, который не мыслим без «озабочения». М. Хайдеггер так толковал «озабочение»: «Например, в бытии друг с другом на усадьбе, когда приходится заботиться о домашнем хозяйстве, озабочение при восходе солнца говорит: “Теперь надо выгонять скот”»<sup>8</sup>. В биографии Сорина *теперь* — это необратимость времени-возраста: «теперь я в отставке». Его «озабочение» связано с памятью о *прежде* и сожалением: «В молодости когда-то хотел говорить — и говорил отвратительно (*дразнит себя*): “и всё и всё такое, того, не того”... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться — и не женился; хотел всегда жить в городе — и вот кончаю свою жизнь в деревне, и всё...» (XIII, 48).

<sup>7</sup> О литературных и театральных источниках пьесы Треплева писали многие. См. обзор: Головачёва А. Г. «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 93–116.

<sup>8</sup> Хайдеггер М. Понятие времени. СПб.: Владимир Даль, 2021. С. 92.

Треплев говорит Маше и Медведенко в первом действии: «Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь» (XIII, 6). *Теперь* Треплева, точка в настоящем, связано с началом спектакля, с *пора*. А пора зависит от луны. «Т р е п л е в. Становитесь по местам. Пора. Луна восходит?» (XIII, 10). «Озабочение», конечно же, не психологическая забота, заботиться о чем-то или о ком-то. «Озабочение» определяет время человеческой жизни, где бытие и быт не противопоставлены друг другу. «Озабочение — как актуализирующее — смотрит времени *вслед*. Оно ищет время в том “теперь”, которое утекает и убегает. Прошлое означает *теперь* больше не..., а будущее — *теперь* еще не... Ясный и недвусмысленный вопрос о “сущности” времени пока стоит внутри повседневного опыта времени», — писал М. Хайдеггер<sup>9</sup>.

В «Чайке» на первый план выдвигается именно «повседневный опыт времени» персонажей. Во втором действии Маше «завтракать пора». Аркадина вместе с Полиной Андреевной хотела поехать в город, но Шамраев скажет ей: «Сегодня у нас возьят рожь». Бытовое время у Чехова имеет характер маркера, за ним встает экзистенция, т. е. время существования. В бытовом времени есть повторяемость: Маша *сегодня* «две рюмочки пропустит» перед завтраком, как и *вчера*. И Аркадина возмущается: «Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют» (XIII, 25).

Но быт и бытовые детали для автора — не главное, главное — бытие и время. Полина Андреевна, которая любит доктора долгие годы, говорит ему: «Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...» Дорн отвечает ей: «Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь» (XIII, 26). Полина Андреевна скажет Аркадиной: «Время наше уходит!» (XIII, 43). Чехов игнорирует социальную иерархию, он заменяет социальную вертикаль горизонталью — временем человеческой жизни, где жена управляющего именем и сестра хозяина равны как женщины и люди.

Нина говорит: «Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...» (XIII, 27). Такие экзистенциалы, как болезнь, старение организма, любовь, смерть присущи *всем*. И *все* «смеются и плачут». И каждому человеку присуще *озабочение* временем.

<sup>9</sup> Там же. С. 105.

Тригорин исповедуется Нине: «Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую...» И далее он говорит: «И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя...» (XIII, 29). В феноменологии Гуссерля — «это не есть время мира опыта, но имманентное время протекания сознания»<sup>10</sup>. Тригорин говорит о своем образе жизни с позиции своего сознания *теперь*, Нина же осознаёт его известность по книжным стереотипам, которые сложились в ее сознании *прежде*.

В четвертом действии она скажет Треплеву: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — всё равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть» (XIII, 58). *Теперь* второго действия, когда героиня «мечтала», осознаётся в четвертом как *прежде*, а ему на смену пришло новое *теперь*, в котором нужно играть перед «образованными купцами» в Ельце. Важнейшее событие пьесы, связанное с молодыми героями, — представление о славе, о творчестве. *Теперь* оно иное.

В сюжетной линии Аркадина — Тригорин в третьем действии герой просит «отпустить» его. По его словам, «такой любви» он «не испытал еще». «В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла наконец, манит...» (XIII, 41). Его «озабочение» связано с *теперь*, с возможностью «юной, прелестной, поэтической» любви. Но после объяснения с Аркадиной герой говорит: «Утром слышал хорошее выражение: “Девичий бор”... Пригодится. (*Потягивается.*) Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...» (XIII, 43). Реплика «потягивается» — знак бытового циклического времени. И Аркадина скажет после объяснения: «Теперь он мой» (XIII, 42).

В четвертом действии важную роль играет мотив памяти. Время стирает из памяти человека экзистенциально случайное и оставляет экзистенциально значимое: «...по мере отдаления от актуального Теперь близлежащие к нему обладают еще некоторой ясностью, тогда как целое исчезает во мраке, в пустом ретенциальном сознании, и исчезает полностью (если можно так утверждать), как только прекращается ретенция»<sup>11</sup>. Так, из памяти Тригорина «исчезла» чайка в качестве «сюжета для небольшого рассказа»: «Не помню. (*Раздумывая.*) Не помню», — говорит он, когда Шамраев показал ему

<sup>10</sup> Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994. С. 6.

<sup>11</sup> Там же. С. 29.



чучело чайки (XIII, 55). Но о «сюжете для небольшого рассказа» всё время помнила Нина, подписывавшая письма Чайкой.

Между третьим и четвертым действиями проходит два года. Но это не простая ремарка. В разговорах персонажей в четвертом действии раскрывается экзистенция, т.е. событийность и проблемность этого времени в жизни персонажей. З.С. Паперный писал: «Категория времени очень важна в построении “Чайки”. Можно говорить о трехчленной структуре пьесы, где время является неотъемлемой частью: первые три действия — два года внесценического времени — финал»<sup>12</sup>.

Два года включают изменения в Я молодых героев. *Прежде* Нина жила «радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь»; «любила вас, мечтала о славе, а теперь?» — говорит она Треплеву (XIII, 57). Треплев признаётся ей: «Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» (XIII, 57). В первом действии, т.е. *прежде*, у Треплева был психологический и творческий подъем, объясняемый любовью к Нине, *теперь* — упадок сил, объясняемый творческим кризисом, одиночеством. Во втором действии (*прежде*) на просьбу Маши прочесть из пьесы Треплева Нина пожимала плечами и говорила: «Вы хотите? Это так неинтересно!» В четвертом действии перед уходом (*теперь*) Нина читает монолог мировой души: «Помните? (*Читаем.*) “Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени... <...> На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...” (*Обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь.*)» (XIII, 59).

У Чехова речь идет не об эстетической переоценке творчества Треплева Ниной, а о памяти (в первом действии Нина впервые увидела Тригорина, познакомилась с ним). Героиня признаётся: «Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю» (XIII, 59). В любовной аддикции *прежде* и *теперь* равны друг другу, но равны психологически.

Особое значение в философии времени имеет временной экзистенциал *пора*. Читаем у В.В. Библихина: «Возвращение к *настоящему* времени, которое *всегда*, и в прошлом и в будущем, имеет характер *поры*, может поэтому одинаково успешно начаться не только с отрезвляющего знания, что завтрашнее время тоже будет окрашенным и уже сейчас оно такое, но и с изменения взгляда на прошедшее время, с понимания, что оно *всегда*, и в архаику

<sup>12</sup> Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 150.

и в древности и в средние века было временем хорошей или плохой или пасмурной погоды, а *другим просто никогда не было*; всегда было временем такого-то *настроения*; или временем ломки настроения»<sup>13</sup>.

*Пора* содержит в себе не только «озабочение», но и «ломку настроения». И Чехова интересует настоящее не само по себе, а как «окращенное время», «время настроения». В первом действии Треплев ждет Нину, которой *пора* приехать, чтобы состоялось любовное свидание, во-первых, и чтобы спектакль не был сорван, во-вторых.

Т р е п л е в. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (*Поправляет дяде галстук.*) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли... (XIII, 7).

Обратим внимание на ремарки к этому эпизоду: *смотрит на часы, прислушивается, быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит, целует ее руки*. В субъективном *пора* Треплева значимы два события: приезд Нины и начало спектакля. «В самом деле, уже пора начинать. Надо идти звать всех» (XIII, 9). В субъективном *пора* Заречной тоже значимы два события, спектакль и отношения с отцом: «Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь» (XIII, 9). В четвертом действии героиня скажет Треплеву: «Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (*Сквозь слезы.*) Дайте воды...» (XIII, 58). Ей опять *пора* уезжать, «озабочение» и «настроение» играют в этом не последнюю роль.

В третьем действии уезжают Аркадина с Тригориным, Сорин приказал «подавать лошадей к часу», чтобы выехать в одно время с ними. Слово *пора* здесь окрашено настроением отъезда. Шамраев (*входит*): «Имею честь с прискорбием заявить, что лошади поданы. Пора уже, многоуважаемая, ехать на станцию; поезд приходит в два и пять минут» (XIII, 43). И брат скажет: «Сестра, пора, как бы не опоздать, в конце концов. Я иду садиться. (*Уходит.*)» (XIII, 43).

Печать времени несут на себе и предметы: чучело чайки, лото, в которое играли детьми Аркадина и Сорин, театр в саду. Убитая чайка, попытка самоубийства Треплева, смерть как главный мотив пьесы Треплева, «покойная мать» Аркадиной, умершая мать Заречной, театр «голый, безобразный, как скелет», выстрел за сценой в конце

<sup>13</sup> Биbihин В. В. Пора (время-бытие). СПб.: Владимир Даль, 2015. С. 19.

четвертого действия — всё это выдвигает на первый план не столько проблему «старых и новых форм» в искусстве, сколько философскую проблему смысла жизни, проблему экзистенциального выбора. И временные экзистенциалы *прежде, теперь, пора* окрашены у Чехова пониманием скоротечности человеческого существования.

Таким образом, чеховская философия времени заключается в интуиции автора об общем для всех людей присутствии в бытии. *Здесь-и-сейчас* имеют в основании *теперь* как способ *быть*. *Прежде* несет в себе след «истекшей длительности» (Гуссерль) и память о ней с позиции актуального *теперь*. *Пора* связано с будущим и с экзистенциальным выбором героев. И каждый читатель, каждый зритель независимо от места и времени узнаёт себя в чеховских ситуациях, в чеховских героях, в чеховском видении мира.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 59–263.
- Бибихин В. В.* Пора (время-бытие). СПб.: Владимир Даль, 2015. 367 с.
- Головачёва А. Г.* «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 93–116.
- Грефцова Е. С.* К вопросу о «философской судьбе» в творчестве А. П. Чехова // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 2010. С. 3–17.
- Гуссерль Э.* Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994. 162 с.
- Катаев В. Б.* Русские философы читают Чехова // *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 173–180.
- Литвин Т. В.* Время, восприятие, воображение. Феноменологические штудии по проблеме времени у Августина, Канта и Гуссерля. СПб.: Гуманитарная академия, 2013. 208 с.
- Михайлов И. И.* Экзистенциальная философия А. П. Чехова // Русская философия XX века: национальные особенности, течения и школы, политические судьбы. Мат-лы III Всерос. науч. заоч. конф. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 118–124.
- Мысливченко А. Г.* К вопросу о мировоззрении А. П. Чехова // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 95–105.
- Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 286 с.
- Родионова О. И.* Антропологическая концепция А. П. Чехова: попытка реконструкции // Вестник Вятского государственного гуманитарного ун-та. 2012. № 4 (4). С. 57–61.
- Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. 451 с.
- Хайдеггер М.* Понятие времени. СПб.: Владимир Даль, 2021. 199 с.

*Шалыгина О. В.* Поэтика А. П. Чехова и эстетика П. Рикёра: категория времени как основа диалога // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15. Мир Чехова: пространство и время. Симферополь: Доля, 2010. С. 67–77.

*Шалыгина О. В.* Поэтика. Композиция. Время. М.: Образование-3000, 2010. 325 с.

*Ясперс К.* Введение в философию. Философская автобиография. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2017. 304 с.



ПОДВОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ РОМАНСА Р. ШУМАНА  
«ВО ФРАНЦИЮ ДВА ГРЕНАДЕРА...»  
НА СЛОВА Г. ГЕЙНЕ В ПЕРЕВОДЕ М. И. МИХАЙЛОВА  
В «ЧАЙКЕ» А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье рассматривается одна из музыкальных цитат в пьесе Чехова «Чайка»: романс Р. Шумана на стихи Г. Гейне в переводе М. И. Михайлова «Во Францию два гренадера...». Оценивается вклад в характеристику музыкальной цитаты Г. И. Тмарли с корректировкой значимости не упомянутого ею автора перевода для прочтения «Чайки». Особое внимание уделено характеристике постижения А. П. Скафтымовым роли романса для осмысления чеховской пьесы в целом и ее финала в частности (конечное сопоставление судеб Треплева и Нины Заречной).

**Ключевые слова:** музыкальная цитата в пьесе «Чайка», авторы слов романса и его перевода, общественный и литературный статус М. И. Михайлова, вклад А. П. Скафтымова в прочтение пьесы.

KIREEVA, E. V.

IMPLICATION OF R. SCHUMAN'S ROMANCE  
TO FRANCE TWO GRENADIERS...  
WRITTEN BY H. HEINE AND TRANSLATED  
BY M. I. MIKHAILOV IN A. CHEKHOV'S *THE SEAGULL*

**Abstract.** The article studies one of the musical quotations in *The Seagull* by A. P. Chekhov, such as *To France Two Grenadiers...* (music by R. Schuman, lyrics by H. Heine, and translation by M. I. Mikhailov). The article characterizes G. I. Tamarli's comments of this musical quotation and highlights the importance of the unnamed translator of the romance for understanding *The Seagull*. This paper focuses on A. P. Skaftymov's appreciation of the function of the romance for understanding the main idea of Chekhov's play in general and the final comparison of Treplev and Nina Zarechnaya's fates in particular.

**Keywords:** musical quotation in the play *The Seagull*, the author of the romance lyrics and their translator, social and literary status of M. I. Mikhailov, A. P. Skaftymov's contribution to understanding of the play.

Чеховиана богата исследованиями литературных реминисценций в «Чайке». Музыкальные цитаты в тексте пьесы долгое время оставались наименее изученными в данном дискурсе, на что справедливо обратила внимание в конце 1980-х гг. А. Г. Головачёва, рассмотревшая роль напеваемых Дорном текстов наряду с иными литературно-театральными реминисценциями и отсылкой не без одного полемического

замечания к работе 1978 г. Г.И. Тамарли об идейно-исторической роли романсов в пьесе А.П. Чехова «Чайка»<sup>1</sup>.

Последняя из названных работ обозначила целый комплекс нюансов взаимоотношений между героями пьесы (открытие исследовательницы — болезнь Дорна и его любовь к Аркадиной). Исследовательнице принадлежит и едва ли не самый обстоятельный анализ роли романса Р. Шумана на стихи Гейне «Во Францию два гренадера...» в подводном течении пьесы. Единственный напетый Соринным романс нелюбовной тематики в начале первого действия кратко обозначал и характер развязки театрального действия — жизненность лишь одного из двух героев. По мнению Тамарли, введением данного романса в текст Чехов достигал эффекта *очуждения* — приема, использованного до него Софоклом, Шекспиром, Брехтом. Суть его в том, что звучание романса «в начале действия, с помощью его второго уровня как бы» знакомит «читателя с развязкой, акцентируя таким образом внимание его не на интриге пьесы, а на основных ее мыслях»<sup>2</sup>. Исследовательница раскрыла характер воплощения в звучании романса Шумана веры «второго» гренадера в грядущий реванш (возвращение с победой находящегося пока в плену императора): появление мотивов «Марсельезы» в финале романса на фоновом звучании траурного марша. Тамарли увидела и отражение мелодического рисунка романса в репликах Треплева, Заречной и Сорина, как, впрочем, и своего рода «сшибку» эмоции радости и печали в словесном наполнении реплик и авторских ремарок к ним. Романс Шумана на стихи Гейне содержал значимые для пьесы темы: «...крушение надежд <...>, тему смерти» и веры в победу. «От скорби, отчаяния — к гордому ликованию, к пафосу победы — таков общий план идейного и эмоционального развития “Двух гренадеров” Шумана — Гейне. <...> В романсе как бы сосредоточены все основные тематические мотивы “Чайки” — неудовлетворенность

<sup>1</sup> Головачёва А. Г. Литературно-театральные реминисценции в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Филологические науки. 1988. №3. С. 15–20. См. также: Тамарли Г.И. Идейно-эстетическая роль романсов в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст. Вып. III. Ростов н/Д.: [б. и.], 1978. С. 61–69; 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. Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей у Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова: стихотворение А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» и роман «Идиот», серенада К.С. Шилловского «Тигренок» и комедия «Чайка» // Чехов и Достоевский. По мат-лам Четвертых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 428–434.

<sup>2</sup> Тамарли Г.И. Идейно-эстетическая роль романсов в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст. Вып. III. Ростов н/Д.: [б. и.], 1978. С. 64.

жизнью, горечь несбывшихся мечтаний, неосуществившихся надежд, разбитых иллюзий, поиск истинного жизненного пути, верность человеческому и гражданскому долгу»<sup>3</sup>.

Наличие в музыке романса скрещивания двух эмоциональных уровней (мажорного и минорного) создает то «подводное течение», что вкупе с наличием их во «внешнем, непосредственно реальном плане действия» рождает в «Чайке» «очень сложное полифоническое звучание»<sup>4</sup>.

В обладающем большими достоинствами разборе роли в «Чайке» романса «Два гренадера», предложенном Г.И. Тамарли, к сожалению, не обозначено имя переводчика текста стихотворения Г. Гейне. Но оно было значимо для Чехова, использовавшего в своей новаторской пьесе лишь популярные для его времени романсы и арии.

Единственный из звучащих в пьесе романсов нелюбовной тематики заслуживает более пристального рассмотрения. В связи с тем, что романс почти неизвестен, приведем его текст:

Во Францию два гренадера  
Из русского плена брели,  
И оба душой приуныли,  
Дойдя до Немецкой Земли.

Придется им — слышат — увидеть  
В позоре родную страну...  
И храброе войско разбито,  
И сам император в плену!

Печальные слушая вести,  
Один из них вымолвил: «Брат!  
Болит мое скорбное сердце,  
И старые раны горят!»

Другой отвечает: «Товарищ!  
И мне умереть бы пора;  
Но дома жена, малолетки:  
У них ни кола ни двора.

Да что мне? просить Христа-ради  
Пушу и детей и жену...

<sup>3</sup> Там же. С. 62, 64.

<sup>4</sup> Там же. С. 63.

Иная на сердце забота:  
В плену император! в плену!

Исполни завет мой: коль здесь я  
Окончу солдатские дни,  
Возьми мое тело, товарищ,  
Во Францию! там схорони!

Ты орден на ленточке красной  
Положишь на сердце мое,  
И шпагой меня опояшешь,  
И в руки мне вложишь ружье.

И смирно и чутко я буду  
Лежать, как на страже, в гробу...  
Заслышу я конское ржанье,  
И пушечный гром, и трубу.

То Он над могилою едет!  
Знамена победно шумят...  
Тут выйдет к тебе, император,  
Из гроба твой верный солдат!»<sup>5</sup>

Перевод стихотворения Гейне М.И. Михайловым был самым удачным и блистательным, восхищавшим А. Блока<sup>6</sup>. Известно, что Гейне был любимым поэтом Михайлова, ценившего то, что наряду с изумительным лиризмом негражданского плана Гейне был поэтом и общественного темперамента. «В предисловии к “Песням Гейне” он писал: “Гейне родился вместе с веком... и все волнения и тревоги времени отразились в его произведениях”. “По праву ставят его во главе литературной школы, которую именуют обыкновенно “юною Германией”, “Гейне был барабанщиком этого воинственного легиона”»<sup>7</sup>. Оба достоинства немецкого поэта импонировали натуре переводчика, завершившего свой недолгий век в ссылке на Кадаинском руднике в Сибири как государственный преступник, осужденный за провоз из-за границы и распространение прокламации

<sup>5</sup> Михайлов М.Л. Собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.Д. Левина. Л.: Сов. писатель, 1969. (Б-ка поэта. Большая серия). 2-е изд. С. 293–294.

<sup>6</sup> Левин Ю.Д. Поэзия М.Л. Михайлова // Михайлов М.Л. Собрание стихотворений... С. 41.

<sup>7</sup> Дикман М.И., Левин Ю.Д. Вступительная статья // Михайлов М.Л. Сочинения: В 3 т. / Подгот. текста и примеч. Г.Ф. Коган. Т. 1. Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1958. С. 33.



антиправительственного характера («К молодому поколению», «Молодая Россия» и др.)<sup>8</sup>. Михайлов благородно взял на себя всю вину. После суда и гражданской казни «имя Михайлова становилось популярным именем народного героя в широких передовых кругах России»<sup>9</sup>, особенно среди молодежи и части интеллигенции. Вскоре после следствия в революционной среде был распространен портрет Михайлова. «В одном из донесений агента III отделения указывалось, что Шелгуновым было заказано 4000 экз. портрета Михайлова. Заказ был исполнен, и портреты быстро разошлись»<sup>10</sup>.

Текст перевода обладал большими художественными достоинствами. Впервые к переводу стихотворения Гейне «Гренадеры» Михайлов обратился в возрасте 16–17 лет (1846 г.). Первая редакция перевода, несмотря на большую точность, уступала окончательной, созданной за три года до ареста (1858 г.). Допустив «ряд неточностей в передаче лексики подлинника, другой размер и порядок рифмовки, изменение тона стихотворения», Михайлов достиг непревзойденной для своего времени, по мнению А. Блока, «высоты, <...> насыщенности, даже <...> близости к подлиннику».

«Заменив акцентный стих Гейне амфибрахийем, русский поэт стремился найти иные средства для передачи эмоционального звучания подлинника». Ю. Д. Левин приводит в сноске 7–9 строфы текста Гейне на немецком языке, дает их подстрочный перевод и отмечает, что текст первой редакции «был рыхлым и вялым» (в сноске дается перевод 7-й и части 8-й строфы из ранней редакции) «и совершенно не передавал возрастающего эмоционального напряжения, которое появляется в конце стихотворения Гейне». В сноске приведены слова Блока, восхищавшегося звукописью 8-й строфы, о приближении конного войска императора.

Исследователь предлагает свой анализ достоинств второй редакции «Гренадеров»: «Сократив размер стихотворных строк, Михайлов добился большей энергии стиха. В то же время устранение рифмовки 1-й и 3-й строк как бы намекало на более свободный размер в стихотворении Гейне. Нарастание напряжения достигается сперва тоекратным анафорическим повторением союза “и” (“И шпагой меня опояшешь, И в руки мне вложишь ружье. И смирно и чутко я буду...”) и развивается дальше звуковой организацией

<sup>8</sup> См.: Фатеев П. С. Русский революционный демократ — Михаил Илларионович Михайлов // Михайлов М. И. Собр. соч.: В 5 т. / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. П. С. Фатеева. Т. 1. Стихотворения. [Чкаловск]: Чкал. изд-во, 1951. С. 97–98.

<sup>9</sup> Там же. С. 114.

<sup>10</sup> Там же. С. 113.

8-й строфы, завершающейся грохочущей строкой: “И пушечный гром и трубу”. (Характерно, что Михайлов ввел отсутствующую в оригинале “трубу” для того, чтобы как можно ближе передать звуковое окончание строфы “Getrabe”). Вершина напряжения в переводе Михайлова — начало 9-й строфы: “То Он...”, в котором, в сущности, сталкиваются два ударных слога. Самый конец стихотворения удался Михайлову меньше, энергия здесь ослабевает как в звуковой организации стиха, так и в смысловом его содержании: вместо активного — “Тогда я выйду *вооруженный* из могилы, чтобы *защищать* императора”, пассивное — “Тут выйдет к тебе, император, Из гроба твой верный солдат”»<sup>11</sup>.

В этом высоко профессиональном анализе перевода не вполне приемлемо определение последних двух строк как «пассивного». Контекст предшествующих строк (3-й и 4-й в 7-й, 1-й и 2-й в 8-й строфах) говорят о наличии доблестного войска у императора, в ряды которого и вольется «воскреснувший» гренадер. Это гораздо выразительнее, на наш взгляд, чем лично «защищать императора».

Общественно-политический контекст имени переводчика стихотворения Гейне бросает определенный ответ как на факт напевания Сориным романса «Во Францию два гренадера...», так и на автора пьесы, открывавшего ее таким «запевом» и адресовавшего ее молодым.

Подводное течение «Чайки» по-своему повторяло лирический сюжет «Гренадеров» — изнеможание от скорби и от старых ран до потери желания жить одного из гренадеров. «Израненность» другого усугублялась страданиями остающихся без кормильца жены и малолеток, которые пойдут просить по свету «Христа-ради». Но он при этом пламенеет любовью к родине: просит похоронить его в родной земле, чтобы (он в это свято верит), когда император, освобожденный из плена, с победным шумом знамен приблизится к месту погребения доблестного гренадера, встать к нему из гроба (так велика сила его верности императору).

Исполнение начала романса Сориным в тот момент, когда он пошел звать публику к началу спектакля (судьбоносного для двух любимых им молодых людей — Кости и Нины), отражало многое в их «стартовом настроении» при вступлении на путь писательской и актерской деятельности. Сорину были известны и возможные помехи успеху спектакля.

Отзвуки пафосных всплесков романса уловимы в словах Заречной, обращенных к Тригорину, о готовности к страданиям и тяготам

<sup>11</sup> Левин Ю.Д. Поэзия М.Л. Михайлова. С. 41–42.

ради приобщения к миру искусства во втором действии, как и боль от пережитых утрат на этом пути (они слышны и в репликах Треплева в четвертом действии). Оба «бредут из плена» утраченных иллюзий, но Заречная «не хочет умирать» — верит, что станет настоящей актрисой.

Отдавая должное достоинству работы Г.И. Тамарли, было бы несправедливо не отметить, что задолго до появления ее статьи А.П. Скафтымов предвосхитил многое из сферы ее внимания в своих «штудиях» «Чайки», остававшихся до 1998 и 2000 гг. в рукописном виде. Это касается рассмотрения роли Сорина в подводном течении пьесы, отчасти и в напетом им романсе.

В рукописях статей «Драмы Чехова»<sup>12</sup> и «<О “Чайке”>»<sup>13</sup> А.П. Скафтымов, открывший для себя Чехова и едва ли не особо выделявший «Чайку», обозначил значимые подступы к музыкальным цитатам в пьесе и, прежде всего, к «Двум гренадерам» в связи с характеристикой героев пьесы. Из трех работ, опубликованных в третьем томе трехтомного собрания сочинений ученого, Тамарли могла бы знать лишь статью Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова» (первая публикация в 1948 г., переиздание в 1958 и в 1972 гг.)<sup>14</sup>. На первой странице названной работы Скафтымов упоминает о том, что «К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко заметили наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое “подводное течение”. Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока», проявив, таким образом, очевидность для зрителей «новой заражающей силы пьес Чехова»<sup>15</sup>.

В статье «Драмы Чехова» Скафтымов проявил действие этого «подводного течения», показав наличие внутренних драм в судьбах большинства героев пьесы: «Каждый персонаж несет в себе больное

<sup>12</sup> Скафтымов А.П. Драмы Чехова // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 315–344. Примеч. Н.В. Новиковой на с. 520. По наблюдениям опубликовавшего текст в 2000 г. А.А. Гапоненкова, он создан не ранее 1927 г.

<sup>13</sup> Скафтымов А.П. <О «Чайке»> // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 345–365. Примеч. Н.В. Новиковой на с. 523: «А.А. Гапоненков датирует работу над статьей 1938–1945 гг.». Первая публикация в 1998 г.

<sup>14</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 443–481. Примеч. Н.В. Новиковой на с. 532.

<sup>15</sup> Там же. С. 445.

чувство невыполненности каких-то интимных желаний»<sup>16</sup> (чаще любовных, а также профессиональных).

Наличие нового принципа построения — внутреннего стержня пьесы — Скафтымов видит в том, что «Чехов в этой пьесе широко пользуется средством, которое в музыке называется...<sup>17</sup> Через всю пьесу, вплетаясь в самые различные моменты и как бы напоминая и предвещая неизбежное, непрерывно проходит образ то-скающей Маши (каждый акт пьесы открывается мотивом Маши), полуироническая грусть старика Сорина о жизни, прошедшей мимо его желания<sup>18</sup>.

Поступательное движение пьесы состоит в непрерывном разоблачении возможности личного счастья»<sup>19</sup>.

Скафтымов отмечает «вклад» образа Сорина в реализацию темы «о скрытой грусти невыполнимых желаний». «Роль Сорина во внутренне-тематическом развитии пьесы занимает очень большое место, но внешних драматических связей с Трепловым и ни с кем другим не имеет. Сорин вообще стоит особняком, его тематическая роль огромна»<sup>20</sup>.

В более поздней работе «<О “Чайке”>» ученый раскрывает этот тезис: «Роль Сорина небольшая, появляется он ненадолго и говорит мало, всегда что-нибудь внешне незначительное, говорит без видимой печали, шутя и как будто чему-то смеясь. Но в сказанном всегда содержится какая-то итоговая мысль о несоответствии жизни тем желаниям, в которых человек хотел бы получить свою радость» (в первом действии — о не дающей ночью спать собаке, о нелюбви к нему женщин ввиду непривлекательной наружности, о его певческих способностях). «В том же первом акте, — писал Скафтымов, — Сорин, уходя, запекает: “Во Францию два гренадера” и сейчас же останавливается<sup>21</sup>: “Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: “А у вас, ваше превосходительство, голос сильный”... Потом подумал и прибавил: “Но... противный”. *(Смеется и уходит.)*»<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Скафтымов А. П. Драммы Чехова. С. 324.

<sup>17</sup> В тексте рукописи идет отсылка к ряду публикаций в периодике 1898–1899 гг.

<sup>18</sup> Сложное взаимодействие лейтмотивов, образующее внутренний сюжет «Чайки», ощущаемое многими исследователями, но, по справедливому замечанию А. Г. Головачёвой, трудно поддающееся определению, рассмотрено ею в статье «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки»), см.: О поэтике Чехова: Сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 206–227.

<sup>19</sup> Скафтымов А. П. Драммы Чехова. С. 330.

<sup>20</sup> Там же. С. 327.

<sup>21</sup> Слова «и сейчас же останавливается» принадлежат Скафтымову.

<sup>22</sup> Скафтымов А. П. <О «Чайке»>. С. 356–357.

«Далее, — продолжает Скафтымов, — драматический смысл реплика Сорина становится более отчетливым». Ему, старому и больному, «жить хочется» (прослужив «по судебному ведомству 28 лет», он «еще не жил, ничего не испытал...»), — вплоть до предложенного Косте в четвертом действии сюжета для повести «Человек, который хотел» (хотел сделаться литератором, красиво говорить, жениться, жить в городе).

«И вместе с Сориним, — писал Скафтымов, — Чехов заставляет зрителя чувствовать, что этот человек, кроме своей жизни, непрерывно чувствовал какую-то иную, где нашли бы себе удовлетворение какие-то иные чувства. Такой жизни у Сорина не было. Он всегда ее желал, но она прошла мимо. Жизнь обманывает, жизнь подсказывает не то, что человек хочет»<sup>23</sup>.

Характеризуя значимость образа Сорина для внутреннего сюжета «Чайки», ее смысловой устремленности, Скафтымов обратил внимание на «озвучиваемый» Сориним романс о двух гренадерах. Судя по контексту работы (см. в примеч. 16 к статье зачеркнутые слова о том, что «внутренний мир» не делающего личных признаний Дорна прорывается в скупых сжатых репликах, посвистывании, в напеваемых им романсах)<sup>24</sup>, напetyй и сразу же прерванный (Скафтымов обращает на это внимание) романс был своего рода «экспозицией» значимых для него двух исходов общественного служения героев романса с видимым приоритетом в его тексте «идеального».

В обеих статьях Скафтымов отмечает, что именно Сорин своеобразно «озвучивает» внутренний смысл пьесы, проявив наличие «противоречия между данным и желанным»<sup>25</sup> в судьбах персонажей пьесы и его самого в том числе. «Тема, раскрываемая в судьбах и настроениях Медведенко, Маши и Полины Андреевны, в лице Сорина приобретает расширенный смысл. Те несовпадения и страдания, которые там демонстрируются как результат разных вариантов неудачно сложившейся любви, здесь водворяются в сферу самых разнообразных интересов, где всегда может последовать та же печальная неувязка между тем, что хочется и что получается»<sup>26</sup>.

Сорин не относится ни к героям, страдающим от неразделенной любви, ни к лицам, не вполне удовлетворенным в своих творческих профессиональных интересах. И у тех, и у других героев реализуется

<sup>23</sup> Там же. С. 357.

<sup>24</sup> Там же. С. 526. В работе Г.И. Тамарли блистательно раскрыто это проявление внутреннего мира Дорна в напеваемых им романсах.

<sup>25</sup> Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова. С. 471.

<sup>26</sup> Скафтымов А.П. <О «Чайке»>. С. 357–358.

та же тема, связанная, по мнению ученого, «с мыслью об отсутствии у этих людей иных, более широких жизненных задач, какие могли бы направить жизненный порыв к более широким целям»<sup>27</sup>.

Пьеса говорит «о том, как в человеке живет потребность личного счастья, как жизнь каждого складывается мимо этих личных ожиданий и желаний, как это переносится людьми и как должно переноситься»<sup>28</sup>.

Нина Заречная, судя по характеризующим работам Скафтымова о «Чайке», в какой-то мере восполнила эту потребность «иных, более широких жизненных задач».

«Финальные положения, — писал ученый, — окончательно замыкают смысл пьесы. Много счастья никому не прибавилось. Синтетический смысл пьесы открывается в конечном сопоставлении судьбы Треплева и Нины Заречной. Их положение во всем аналогично: оба отвергнуты теми, кого они любят, оба хотели быть и сделались художниками, и оба уже знают тяжелую сторону этой миссии, но Треплев, подавленный личным страданием, кончает самоубийством. Заречная остается жить. Смысл этого сопоставления определенно сформулирован словами Нины: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — всё равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни»<sup>29</sup>. Такой уверенности Треплев не имел и погиб: «Вы нашли свою дорогу» и пр. Ср. о нем Дорн: «Что-то есть!.. не имеет определенных задач». И раньше: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе... и ваш талант погубит вас...» Тригорин о нем: «Всё никак не может попасть в свой настоящий тон»<sup>29</sup>.

В анализе сцены Скафтымов делает акцент на «значении для человека веры в собственное призвание», отличное от «узкого счастливого довольства собой Аркадиной». Ученый приводит в репликах разных героев примеры проявления значимости веры в призвание «высокой ценности своего дела в творчестве»<sup>30</sup>.

«Идеологически “Чайка”, — писал Скафтымов в своем первом разборе “Чайки” (в статье “Драмы Чехова”), — говорит: напрасны иллюзии и надежды построить жизнь на удовлетворении личного счастья, жизнь их неумолимо разоблачает. Нужны идеалы и вера

<sup>27</sup> Там же. С. 526. Примеч. 17.

<sup>28</sup> Там же. С. 360–361. См. также: *Скафтымов А. П.* Драмы Чехова. С. 324.

<sup>29</sup> *Скафтымов А. П.* Драмы Чехова. С. 331–332.

<sup>30</sup> Там же. С. 332. Этот акцент усилен в статье «<О “Чайке”>». С. 358–359.

в свое призвание, для служения которым человек мог бы жертвенно отнестись к своей личной судьбе»<sup>31</sup>.

«Никто не виноват и в том, — писал ученый в более поздней работе, — что все, кроме Нины, не имеют в себе никаких жизненных задач неличного характера и поэтому оказываются лишенными всякой радости» («О «Чайке»»)»<sup>32</sup>.

Приведенные фрагменты анализа Скафтымовым слов Нины позволяют предположить, что он, как человек из среды духовенства, адекватно воспринимал слова героини «Я верую...», но в силу советской атеистической действительности вынужден был несколько смещать акцент на слова Нины о ее призвании, идущие после «исповедания веры», после союза «и». Треплев же признается: «Я не верую и не знаю, в чем мое призвание».<sup>33</sup> Слово «верую» — первое в христианском Символе веры — отделено в обоих признаниях от последующих слов о призвании союзом «и».

О наличии у Скафтымова «честного» прочтения этих слов свидетельствует и акцент на них в его более раннем анализе сцены: «Это люди страдающие, но зовущая сила высших внеиндивидуальных целей позволяет им жертвенно отнестись к своим личным страданиям и пережить их. (Таков смысл слов Нины: “Умей нести свой крест и веруй”»)»<sup>34</sup>.

Предложенное ученым прочтение смыслового итога «Чайки» соотносится с пафосом романа Р. Шумана на стихи Г. Гейне в переводе М.И. Михайлова «Во Францию два гренадера...». Пьеса Чехова, как и напетый Соринным романс, говорили о конфликте между данным и желанным. И показывали, как герои произведений относятся к этому и как должно относиться, в чем и состояла, по мнению Скафтымова, главная смысловая устремленность пьесы «Чайка».

## ЛИТЕРАТУРА

*Головачёва А.Г.* Литературно-театральные реминисценции в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Филологические науки. 1988. №3. С. 15–20.

*Головачёва А.Г.* «Невиданные формы» (о поэтике «Чайки») // О поэтике Чехова: Сб. науч. тр. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 206–227.

*Дикман М.И., Левин Ю.Д.* Вступительная статья // *Михайлов М.Л.* Сочинения: В 3 т. / Подгот. текста и примеч. Г.Ф. Коган. Т. 1. Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1958. С. 5–47.

<sup>31</sup> Там же. С. 333.

<sup>32</sup> *Скафтымов А.П.* <О «Чайке»>. С. 362.

<sup>33</sup> Там же. С. 360.

<sup>34</sup> *Скафтымов А.П.* Драмы Чехова. С. 332.

*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.* Из наблюдений над принципами интертекстуальных связей у Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова: стихотворение А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» и роман «Идиот», серенада К.С. Шиловского «Тигренок» и комедия «Чайка» // Чехов и Достоевский. По мат-лам Четвертых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): Сб. науч. работ. М.: ГИТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 428–434.

*Левин Ю.Д.* Поэзия М.Л. Михайлова // *Михайлов М.Л.* Собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.Д. Левина. Л.: Сов. писатель, 1969. (Б-ка поэта. Большая серия). 2-е изд. С. 5–43.

*Михайлов М.Л.* Собрание стихотворений / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Ю.Д. Левина. Л.: Сов. писатель, 1969. (Б-ка поэта. Большая серия). 2-е изд. 620 с.

*Скафтымов А.П.* Драмы Чехова // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 315–344.

*Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 443–481.

*Скафтымов А.П.* <О «Чайке»> // *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. Т. 3. С. 345–365.

*Тамарли Г.И.* Идеино-эстетическая роль романсов в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Творчество А.П. Чехова: Сб. ст. Вып. III. Ростов н/Д.: [б. и.], 1978. С. 61–69.

*Фатеев П.С.* Русский революционный демократ — Михаил Илларионович Михайлов // *Михайлов М.И.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Стихотворения / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. П.С. Фатеева. [Чкалов]: Чкал. изд-во, 1951. С. 5–128.





**ГРИБОЕДОВ, ОСТРОВСКИЙ, ЩЕДРИН:  
АССОЦИАТИВНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В РАССКАЗЕ  
А. П. ЧЕХОВА «ПРАЗДНИЧНАЯ ПОВИННОСТЬ»**

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает образно-смысловые параллели между рассказом Чехова «Праздничная повинность», комедией Грибоедова «Горе от ума» и комедией Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Близость к тематике указанных произведений позволяет включить в ряд литературных параллелей и цитату из цикла Щедрина «Сатиры в прозе».

**Ключевые слова:** Чехов, «Праздничная повинность», Грибоедов, «Горе от ума», Островский, «На всякого мудреца довольно простоты», сатира Салтыкова-Щедрина, образно-смысловое поле.

BORISOV, YU. N.

**GRIBOYEDOV, OSTROVSKY, SHCHEDRIN:  
ASSOCIATIVE PARALLELS  
IN THE STORY OF CHEKHOV *HOLIDAY DUTY***

**Abstract.** The author of the article examines the figurative and semantic parallels between Chekhov's story *Holiday duty*, Griboyedov's comedy *Woe from Wit* and Ostrovsky's comedy *Simplicity Is Enough for Every Wise Man*. The proximity to the subject matter of these works makes it possible to include in a number of literary parallels a quote from Shchedrin's cycle *Satires in Prose*.

**Keywords:** Chekhov, *Holiday duty*, Griboyedov, *Woe from Wit*, Ostrovsky, *Simplicity is enough for every wise man*, Saltykov-Shchedrin's satire, semantic field of perceptions.

В пространстве нашей словесности комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» образует одно из самых мощных художественно-смысловых полей. Не избежал его притяжения и молодой А. П. Чехов.

Проследим, как строится внутритекстовый диалог с образно-смысловым полем грибоедовской пьесы в рассказе Чехова «Праздничная повинность».

Рассказ был опубликован 3 января 1885 г. в юмористическом журнале «Развлечение» и по времени действия (новогодний полдень) по-журналистски соотносился с «внетекстовой реальностью»: праздничная повинность — ритуальные поздравительные визиты младших чиновников к сильным мира сего. Вдова бывшего черногоубского вице-губернатора по привычке ждет визитеров, но, кроме старика Окуркина, свято чтящего заведенный порядок и нравы

старины, к ней никто не приходит. В разговоре выясняется городская новость, которая и становится источником сюжетного напряжения рассказа: третьего дня у контролера банка Перцева «все чиновники собрались и насчет сегодняшних визитов рассуждали. В один голос порешили, шуты этикие, не делать сегодня визитов. <...> Согласились все заместо визитов собраться сегодня в клубе, поздравить друг дружку и взнести по рублю в пользу бедных» (III, 156). Понять чиновников нетрудно: так хорошо начать новую жизнь с нового года, сбросить наконец с себя ярмо рутинных правил, почувствовать себя свободными, по-современному либеральными, цивилизованными! Но, как показывает опыт, нет и ничего более безнадежного, чем решение жить по-новому с назначенной даты — хоть с понедельника, хоть с первого числа месяца или года. Вот и в чеховском рассказе освободительный порыв губернских вольнолюбцев гаснет так же скоростижно, как и рождается. Испугавшись возможных последствий своего «бунта», «чиновники переглянулись и почесали затылки» (III, 159). А там и с визитами к нужным людям направились. Жизнь вернулась в привычную колею.

Живая комическая зарисовка современного быта сюжетно самодостаточна и вполне может быть прочитана вне литературных ассоциаций. Однако художественный потенциал чеховского рассказа значительно возрастает, если воспринимаемый текст, согласно авторской установке, включается в ассоциативное поле комедии Грибоедова. Обратившись к аналогии с музыкальной формой, можно сказать, что «Праздничная повинность» построена как вариации или маленькая фантазия на темы («по мотивам») «Горя от ума».

В качестве изложения исходной темы выступает эпиграф из Грибоедова:

...лукавых простаков,  
Старух зловещих, стариков,  
Дряхлеющих над выдумками, вздором.

Далее в тексте рассказа Чехов последовательно развивает эту тему, сохраняя ее узнаваемость и одновременно трансформируя, переводя в иную тональность. Причем ни одно слово темы-эпиграфа не остается забытым и прорастает выразительными деталями в словесно-образной ткани повествования.

Главные «сценические» персонажи рассказа — не восставшие против праздничной повинности чиновники, а вдова бывшего черногоубского вице-губернатора Лягавого-Грызлова Людмила Семёновна

и старший советник губернского правления Ефим Ефимыч Окуркин. Поначалу ничего зловещего в них нет: она — «маленькая шестидесятилетняя *старушка*», он — «*дряхлый* человечек с лицом желто-лимонного цвета и с кривым ртом» (III, 156) (курсив здесь и далее мой. — Ю. Б.). Представив вице-губернаторшу «маленькой старушкой», автор затем в собственных ремарках настойчиво повторяет: «усмехнулась *старуха*», «вздохнула *старуха*», «удивилась *старуха*». Это же слово звучит и в устах самой Людмилы Семёновны: «Забыли *старуху* и пусть их», «Ежели им опротивела благодетельница... *старуха*... ежели я такая скверная, противная, то пусть...» И снова в речи автора: «Окуркин стал перед *старухой* на колени» (III, 158). Шестикратное повторение одного слова на весьма сжатом пространстве текста в три страницы может быть или стилистическим недосмотром, или приемом. Совершенно очевидно, что в данном случае мы имеем дело с проведением словесного лейтмотива, восходящего к эпиграфу. Развитие лейтмотива («маленькая старушка» — «старуха» — «старуха <...> скверная, противная») достигает кульминации в угрожающей тираде Окуркина, обращенной к незадачливым «бунтовщикам»: «Ну вот что, цивилизованные... Ежели сейчас не пойдете к *ведьме*, то горе вам... Ревма ревет! Такое на вас молит, что и татарину не пожелаю» (III, 159). Однако ничего столь ужасающего в ходе рассказа мы не наблюдали. Обидевшись на неблагодарных, когда-то ею благодетельствованных чиновников, Людмила Семёновна лишь «прижала к лицу платок и захныкала» (III, 158). Так что зловещая старуха-ведьма в финале — фантом, плод тактического расчета Окуркина-укротителя и воображения испуганных чиновников. Кстати, в этот момент и сам Окуркин превращается из «дряхлого человечка» в «зловещего старика» (в прямом смысле слова: он вещает зло), предсказанного эпиграфом, одновременно реализуя и мотив «лукавого простака»: простодушно опечалив благодетельницу откровенным рассказом о вольнодумных затеях чиновников, он теперь явно лукавит, чтобы поправить положение, рассказывает не то, что было. На самом деле реакция Лягавой-Грызловой на диковинное решение «чинош» поначалу вполне спокойное и даже покорное: «Оно и лучше. <...> Пусть не ездют. Нам же покойнее...» (III, 157). Эмоции нарастают лишь тогда, когда выясняется, что и непосредственно ею благодетельствованные молодые люди оказались неблагодарны и непочтительны.

Заданная эпиграфом грибоедовская тема влечет за собой целый комплекс мотивов «Горя от ума», получающих разработку, варьирующихся в тексте Чехова: сравнение «века нынешнего и века

минувшего»; фамусовская ностальгия по прошедшим временам (воспоминания об угоднических подвигах Максима Петровича); мотивы женской власти и нужного человека («который кормит и поит, а иногда и чином подарит». Ср. у Чехова: «Судя по количеству закусок и напитков, приготовленных в зале, число визитеров ожидалось громадное» — III, 156. Многих из них Людмила Семеновна «к месту пристроила»); покровительства и почтения к «старшим» (читай: влиятельным); наконец, мотив обновления жизни, отказа от изживших себя нравов (Чацкий: «Нет, нынче свет уж не таков. <...> Вольнее всякий дышит»<sup>1</sup>). Созданное темой-эпиграфом ассоциативное поле пронизывает художественно-смысловой энергией комедии Грибоедова текст рассказа и обеспечивает как ощущение общей соотнесенности чеховского произведения с «Горем от ума», так и идентификацию «узнаваемых» слов и оборотов как грибоедовских.

Самый мотив ритуальных и отнюдь не бескорыстных визитов восходит к пьесе Грибоедова: «Не тот ли, вы к кому меня еще с пелён, / Для замыслов каких-то непонятных, / Дитёй возили на поклон?» (II, 5); «У покровителей зевать на потолок, / Явиться помолчать, пошаркать, пообедать, / Подставить стул, поднять платок» (II, 2); «К Татьяне Юрьевне хоть раз бы съездить вам. <...> ... частенько там / Мы покровительство находим, где не метим» (III, 3). Показательно, что у Чехова вся история сюжетно концентрируется не вокруг какого-то лица из действующей бюрократии, а вокруг вдовы бывшего вице-губернатора, родившейся, кстати, если к началу 1885 года ей шестьдесят, одновременно с появлением грибоедовской пьесы, в которой природа «женской власти» в России была раскрыта в исключительной полноте и художественной убедительности. «Действующие лица комедии, — писал Ю.Н. Тынянов, — обладающие влиянием на всю жизнь и деятельность, обладающие властью, — женщины, умелые светские женщины»<sup>2</sup>. И если Людмила Семёновна явно не тянет на роль, скажем, грибоедовской Марьи Алексевны, тем не менее ее именем восстанавливается поколебленный, было, миропорядок и незыблемость традиции: «Да ведь ежели к ней идти, так придется идти ко всем... — Что делать, миленькие? И ко всем сходите...» (III, 159).

<sup>1</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб.: Нотабене, 1995. С. 39. Далее ссылки даются в тексте с указанием римской цифрой действия пьесы и арабской — явления.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 377. См. также: Фесенко Ю. П. «В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 55–58.

Людмила Семёновна — «крестная мать» целого выводка молодых черногубских чиновников. Домашний, семейный элемент свойственной российской бюрократии системы отношений живо обозначен в фамильярной воркотне обиженной покровительницы в адрес неблагодарных подопечных: «И Верхушкин, стало быть, не придет? <...> Ведь я же ему, разбойнику этакому, крестной матерью прихожусь! Я его к месту пристроила! <...> А Ванька Трухин? Неужто и он не придет? <...> И Подсилкин? Тоже? Ведь я же его, подлеца этакого, из грязи за уши вытянула! А Прорехин?» (III, 157–158). Вот, оказывается, «в чины выводит кто» в губернском городе Черногубске. Параллельный текст в «Горе от ума» отыскивается сам собою в подобной же воркотне раздраженного Фамусова:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство,  
Дал чин асессора и взял в секретари;  
В Москву переведен через мое содейство,  
И будь не я, коптел бы ты в Твери (I, 4).

Роли между персонажами чеховского рассказа распределяются таким образом, что Людмила Семёновна выступает как «эмпирик», ее понимание диковинного события не выходит за рамки привычного житейского контекста, в ней говорит прежде всего оскорбленное женское сердце («Я вижу, что я уже больше не нужна им. И не надо...» — III, 158), Окуркин же дает идеологическую оценку происходящего и как герой-«идеолог» на свой страх и риск берется восстановить status quo, в чем и преуспевает. В исполненном ностальгии по прошлому монологе старого чиновника, достигшего «степеней известных» провинциального «молчалина» средней руки, всё построено на комическом развертывании и варьировании мотивов грибоедовской пьесы: «За предрассудок почитают... Леня старшего почтить, с праздником его поздравить, вот и предрассудок. Нынче ведь старших за людей не считают... Не то, что прежде было». Иронически интонируемый «предрассудок» — слово из лексикона Чацкого («Дома новы, но предрассудки стары. / Порадуйтесь, не истребят / Ни годы их, ни моды, ни пожары» — II, 5. Шестидесят лет спустя Чехов констатирует: не истребили!). Так и видится, как, произнося это словечко, «Окуркин безнадежно махнул рукой и покривил рот в презрительную усмешку». Зато сколь прочувствованно звучит у него обращенная фраза Фамусова: «Тогда не то, что ныне» — «Нынче <...> Не то, что прежде было».

А дальше со страстным одушевлением Фамусова во время знаменитого монолога о Максиме Петровиче, отважно жертвовавшим затылком, Окуркин вспоминает собственные подвиги почтительности и начальстволюбия, причем, как и в «Горе от ума», сопряженные с риском для собственного здоровья: «Прежде, матушка, когда либерализмы этой не было, визиты не считались за предрассудок. Ездили с визитами не то что с принуждением, а с чувством, с удовольствием (ср.: «А с чувством, с толком, с расстановкой». — Ю. Б.). Бывало, иходишь все дома, остановишься на тротуаре и думаешь: “Кого бы это еще почтить?” Любили мы, матушка, старших... Страсть как любили! Помню, покойник Пантелей Степаныч (не вариант ли вошедшего в силу Молчалина? Сравни созвучие имен: Алексей Степаныч. — Ю. Б.), дай Бог ему царство небесное, любил, чтоб мы почтительны были... Храни, Бог, бывало, ежели кто визита не сделает — скрежет зубовный! В одни святки, помню, болен я был тифом! И что ж вы думаете, матушка? Встал с постели, собрал силы свои расслабленные и пошел к Пантелею Степанычу... Прихожу. От меня так и пышет, так и пышет! Хочу сказать “с новым годом”, а у меня выходит “флюст бей козырем!” Хе-хе... Бред-с... А то, помню, у Змеищева оспа была. Доктора, конечно, запретили ходить к нему, а нам начхать на докторов: пошли к нему и поздравили. Не считали за предрассудок» (III, 157). Сатирико-комическая гиперболизация изображаемого напоминает здесь манеру Салтыкова-Щедрина, и неслучайность этого впечатления подтверждается включением в текст «щедринизма» («Скрежет зубовный» — произведение из щедринского цикла «Сатиры в прозе»). Кстати, именно Салтыкову принадлежит одна из самых глубоких и художественно совершенных разработок грибоедовского тематизма — цикл «Господа Молчалины». В «Праздничной повинности» Чехов прикасается к этой традиции и оставляет нам знак, указание в виде характерной цитаты из «фразеологического словаря» сатиры Салтыкова.

Монолог Окуркина заставляет вспомнить и комедию «На всякого мудреца довольно простоты», пьесу, в которой, казалось бы, неожиданно для Островского встречаются грибоедовское и щедринское начала. Приведем в параллель к чеховскому тексту рассказ Глумовой об удивительных «врожденных» качествах ее сына — почтительности и начальстволюбии: «Уж никогда, бывало, не забудет у отца или у матери ручку поцеловать; у всех бабушек, у всех тетюшек расцелует ручки. Даже, бывало, запрещаешь ему; подумают, что нарочно научили; так потихоньку, чтоб никто не видал, подойдет и поцелует. А то один раз, было ему пять лет, вот удивил-то он

нас всех! Приходит поутру и говорит: “Какой я видел сон! Слетают ко мне, к кровати, ангелы и говорят: — люби папашу и мамашу и во всем слушайся! А когда вырастешь большой, люби своих начальников. Я им сказал: ангелы! я буду всех слушаться”... Удивил он нас, уж так обрадовал, что и сказать нельзя<sup>3</sup>. Окуркин словно подхватывает этот фантастический рассказ и продолжает: «Любили мы, матушка, старших... Страсть как любили!» Вряд ли в этом случае стоит говорить о непосредственной связи чеховского рассказа с пьесой Островского, тем не менее отмеченный параллелизм текстов достаточно выразителен и обуславливается их принадлежностью к общей тематической линии русской словесности, берущей начало в комедии Грибоедова.

Присутствие литературно-ассоциативного слоя в тексте рассказа Чехова ни в коей мере не свидетельствует о его «вторичности». В словесном искусстве, как и в музыке, художественная разработка чужого образно-тематического материала — вполне достойная творческая задача, в процессе решения которой происходит становление нового смысла. В соотнесенности с художественно-смысловым полем «Горя от ума» провинциальная история, рассказанная Чеховым в «Праздничной повинности», набирает обобщающую силу и заставляет задуматься о фундаментальных процессах нашей национальной жизни, о ее косности и неподвижности, причины коих коренятся в будничном самочувствии и бытовом поведении обыкновенных, ничем не приметных людей. Чехов подчеркивает это, транспонируя традиционную сатирическую тему в иную тональность — из социально-иерархического в человеческое измерение. Сквозь маски «старух зловещих, стариков», намеченные в гневной филиппике Чацкого (эпиграф рассказа), проступают живые человеческие, пусть и не слишком симпатичные, лица. Нам понятна и человеческая обида Людмилы Семёновны, и человеческий мотив «обуздательного» мероприятия, предпринятого «идеологом» начальствлюбия Окуркиным: пожалел расплакавшуюся женщину («Матушка, ангельчик мой... Не плачьте-с... Голубушка! Я пошутил...»). И вдруг в этом обломке старой бюрократической машины оказывается больше доброты и непосредственной сердечности, чем в молодых «прогрессистах», упоенных своим порывом к свободе и новой жизни. Так высшая человеческая объективность художественного взгляда Чехова пробивает себе путь, преодолевая заданность одной из самых традиционных тем русской литературы.

<sup>3</sup> Островский А. Н. На всякого мудреца довольно простоты // Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1950. С. 121–122.

## ЛИТЕРАТУРА

*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб.: Нотабене, 1995. 352 с.

*Островский А. Н.* На всякого мудреца довольно простоты // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1950. С. 105–176.

*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.

*Фесенко Ю. П.* «В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» // *А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции.* Л.: Наука, 1977. С. 52–60.





**«КАТИНЬКА, Я ВАС ЛЮБЛЮ БЕЗУМНО!»  
ЧЕХОВСКИЙ ГЕРОЙ НА RENDEZ-VOUS И СИТУАТИВНАЯ  
МОДЕЛЬ «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ» У ЧЕХОВА**

**Аннотация.** В статье рассмотрены три аспекта ситуативной модели «Объяснение в любви» у Чехова: ситуация героя на rendez-vous (одна из самых известных моделей русской литературы); ситуация любовного объяснения как идеальная возможность уяснить отношение героя к миру и его представление о смысле жизни (телеологическая модель); объяснение-признание в любви как центральное событие повествования, дающее ключ к проблематике произведения.

**Ключевые слова:** ситуативная модель, сюжетная схема, ситуация rendez-vous, телеологическая модель; травестия объяснения, невербализованное объяснение.

SYOMKIN, A. D.

**“KATINKA, I LOVE YOU MADLY!”  
CHEKHOV’S HERO ON RENDEZ-VOUS AND CHEKHOV’S  
SITUATIONAL MODEL “DECLARATION OF LOVE”**

**Abstract.** The article examines three aspects of Chekhov’s situational model of “declaration of love”: the situation of the hero on the rendez-vous (one of the most famous models of Russian literature); the situation of a love explanation as an ideal opportunity to understand the hero’s attitude to the world and his idea of the meaning of life (teleological model); an explanation-declaration of love as the central event of the narrative, which gives the key to the problems of the work.

**Keywords:** situational model, plot scheme, rendez-vous situation, teleological model; travesty explanation, non-verbalized explanation.

Настоящая статья является продолжением доклада, прозвучавшего на XLII Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» 18.04.2022 г.<sup>1</sup> В этом докладе была предпринята попытка рассмотреть разнообразие в мире Чехова конкретных сюжетных ситуаций, весьма многочисленных и, кажется, совсем не схожих, являющихся, однако, воплощениями одной ситуативной модели объяснения/признания в любви, часто с одновременным

<sup>1</sup> См.: Сёмкин А.Д. «Катинька, я вас люблю безумно!» Ситуативная модель «Объяснение в любви» у Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 27. А.П. Чехов в мировом культурном контексте: Сб. научн. тр. Ялта: Крым. лит.-худож. мемор. музей-заповедник, 2023. С. 43–54. URL: [http://yalta-museum.ru/userfiles/files/chehov\\_sbormik\\_blok.pdf](http://yalta-museum.ru/userfiles/files/chehov_sbormik_blok.pdf) (дата обращения: 16.05.2023). — *Примеч. науч. ред.*

предложением руки и сердца. Основные выводы таковы: во-первых, разные виды профанации ситуации составляют подавляющее большинство ее парадоксальных вариантов; во-вторых, в чеховской иерархии моделей любовного признания наивысшей ступенью оказывается объяснение неявленное, имплицитное, невербализованное, но в силу этого и именно в результате своей целомудренности вызывающее безусловное доверие и сочувствие читателя.

Теперь обратимся к конкретике.

Начнем с цитаты.

«Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу, — говорил Костя, сердито глядя на Ярцева. — Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями, то такое произведение значительно и полезно. Те же романы и повести, где ах да ох, да она его полюбила, а он ее разлюбил, — такие произведения, говорю я, ничтожны и черт их побери.

— Я с вами согласна, Константин Иванович, — сказала Юлия Сергеевна. — Один описывает любовное свидание, другой — измену, третий — встречу после разлуки. Неужели нет других сюжетов? Ведь очень много людей, больных, несчастных, замученных нуждой, которым, должно быть, противно всё это читать» (IX, 54–55) («Три года»).

И действительно, сколько можно об этом?

Однако почему же тогда сам Чехов не следует этой суровой логике? Почему в рассуждениях Кости и Юлии Сергеевны так чувствуется ирония?

Неоспоримый факт: у Чехова вообще «отношений» много — пять пудов любви, сказано было про «Чайку», а в действительности целый океан любви и бесчисленных (так кажется на первый взгляд) любовных объяснений. От прямолинейно-простодушных (процитированного в названии доклада «Катинька, я вас люблю безумно!» из «Жалобной книги») — до целомудренного в «Чайке»: «Треплев. А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно».

Рассмотрим подробнее реализацию этой ситуации в чеховском мире. Если в первой части мы наметили типологию объяснений в любви, попробовали их классифицировать, то здесь попытаемся поговорить о трех более узких аспектах темы.

Во-первых, обратимся к одному из вариантов такого объяснения — к очень типичной для русской литературы модели, ситуации

rendez-vous. Попробуем проследить, как представлена она в творчестве Чехова.

Во-вторых, рассмотрим ситуацию любовного объяснения как идеальную возможность продемонстрировать отношение героя к миру и его представление о смысле жизни — то, что мы назвали телеологической моделью.

В-третьих, попытаемся показать, что объяснение-признание в любви — это всегда центральное событие повествования, поясняющее суть происходящего; в «Верочке» и в «Иванове», в «Дорогих уроках» и в «Черном монахе», в «Дуэли» и в «Чайке» — эта ситуация неизменно оказывается ключом, открывающим многое.

Вероятно, именно поэтому она была выбрана для недавнего социолингвистического эксперимента. Л.Г. Бабенко и А.В. Эльстон-Бирон в статье «Дискурс “Объяснение в любви”: проблема автоматического выявления (на материале произведений А.П. Чехова)» представили авторскую разработку по автоматическому обнаружению исследуемой модели, в результате у Чехова «выявлено свыше 200 текстов, содержащих текстовые репрезентации ситуации объяснения в любви. 40 из них выделяются авторами статьи как наиболее полно репрезентирующие искомую ситуацию»<sup>2</sup>. Отметим сразу: задачей исследователей был только поиск подходящих под предложенный шаблон сюжетов или сюжетных фрагментов, производившийся на основе подсчета КДЕ (когнитивно-дискурсивная единица) и выстраивания из них КДМ (когнитивно-дискурсивное множество). Авторы статьи ни в коей мере не интересуют ни смысл этой ситуации вообще, ни особенности ее воспроизведения в конкретном тексте. Что, собственно, является предметом данной статьи.

Итак, ситуация rendez-vous. Определим ее как неспособность героя принять любовь и таким образом ответить на некий экзистенциальный вызов. В числе возможных комментариев и попыток вскрыть потаенный смысл ситуации rendez-vous — социологических, исторических, психологических — за точку отсчета обычно принимается историософское и политическое объяснение в знаменитой статье Чернышевского, увидевшего в поведении героя «только симптом болезни, которая точно таким же пошлым образом портит все наши дела»<sup>3</sup>. Крайней противоположностью этому взгляду (опуская

<sup>2</sup> Бабенко Л.Г., Эльстон-Бирон А.В. Дискурс «Объяснение в любви»: проблема автоматического выявления (на материале произведений А.П. Чехова). URL: <https://www.nauka-dialog.ru/jour/article/view/2906> (дата обращения: 16.05.2023).

<sup>3</sup> Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1950. С. 166.

промежуточные варианты) можно считать мифологический взгляд представленный, например, в статье А. Макушинского «Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века»: «“Священная свадьба” — вот о чем здесь идет речь. О снятии всех противоположностей, о космическом примирении... О “священной свадьбе”, которая, однако, не состоится, о примирении, которое не удастся. Эта не состоявшаяся “священная свадьба” есть своего рода негатив русской литературы; это та тайная точка, вокруг которой на самом деле всё вертится и которая именно потому остается неназванной: это всегда присутствующая на заднем плане — неосуществленная и неосуществимая — утопия избавления»<sup>4</sup>.

Где на этой линейке, между этими полюсами, найдется место чеховским героям?

Примеров ситуации *rendez-vous* у Чехова можно обнаружить довольно много (как, впрочем, и в русской литературе вообще); наиболее интересными нам представляются следующие.

В «Драме на охоте» типичная ситуация *rendez-vous* показана в ее изначальном, онегинском варианте, да и рассуждения Камышева чисто онегинские: «... ужасался мысли, что она поймет мое предложение, которое сделал я ей в минуты увлечения, и явится ко мне в дом, как обещал я ей, навсегда! Что было бы, если бы она послушалась меня и пошла за мной? Как долго продолжалось бы это “навсегда”, и что дала бы бедной Ольге жизнь со мною?» (III, 332).

Это почти буквальное воспроизведение пушкинского текста:

Судите ж вы, какие розы  
Нам заготовит Гименей  
И, может быть, на много дней<sup>5</sup>.

Характерен идеально иллюстрирующий эту ситуативную модель сверхтипический диалог в «Иванове»:

С а ш а. <...> Одна только любовь может обновить вас.

И в а н о в. Ну, вот еще, Шурочка! Недостает, чтоб я, старый, мокрый петух, затянул новый роман! Храни меня бог от такого несчастья! <...>

С а ш а. Николай Алексеевич, бежимте в Америку.

И в а н о в. Мне до этого порога лень дойти, а вы в Америку... (XII, 37–38).

<sup>4</sup> Макушинский А. «Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века» // Макушинский А. У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты. М.: Новый хронограф, 2011. С. 233.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 71.

О «Верочке» речь дальше. Пока отметим несколько ироническую интонацию в сравнении Огнева с Онегиным (неслучайно, конечно, и само созвучие фамилий; но здесь еще и печальная ирония: именно огонь, горячая, яркая страстность отсутствуют в вялой, инертной натуре героя).

А вот как та же модель реализуется в поведении нового, уверенного в себе человека: планируемое, но не состоявшееся объяснение Лопухина с Варей в «Вишневом саде»:

Л о п а х и н. Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно всё... Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу — и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения.

Л ю б о в ь А н д р е в н а. И превосходно. Ведь одна минута нужна, только. Я ее сейчас позову... (XIII, 250).

И ведь опять ничего не происходит! Всё губит роковая слабость Лопухина, доставшаяся ему по наследству от Рудина и Онегина...

Мы оставляем «за кадром» множество чеховских текстов, которые можно так или иначе включить в эту парадигму, от «Шуточки» до «Дома с мезонином».

Подведем итог. Исторически интересно — как выглядит ситуация rendez-vous у Чехова в сопоставлении с пушкинско-тургеневской традицией. Но нам кажется, важнее здесь другое, то, что и автора занимало в первую очередь: как вновь и вновь воспроизводится эта ситуация в конкретном жизненном контексте. Она лишь наиболее наглядное жизненное воплощение абстрактного, но принципиально важного для Чехова вопроса — о нелепо устроенной жизни в общем неплохих людей (вспомним известный анекдот о чеховском ненаписанном романе, от которого остается в результате единственная фраза: «Он и она полюбили друг друга, женились и были несчастливы»<sup>6</sup>).

Перейдем ко второму аспекту — ситуации «Объяснение в любви» как важнейшему комментарию к телеологической модели. Очевидно, самые сокровенные убеждения человек откровеннее всего высказывает в минуты крайней увлеченности, в частности, в момент решительного, судьбоносного объяснения. Значит, именно в этот момент логичнее всего пристально наблюдать за ним, изучая его личность, иерархию ценностей и представление о смысле существования. Проиллюстрируем только тремя, но показательными примерами.

<sup>6</sup> Сухих И. Н. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М.: Время, 2010. С. 137.

Позитивная модель наиболее наглядна в «Трех сестрах». Тузенбах излагает свое кредо параллельно с признанием Ирине: «У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной!» (XIII, 135).

Позитивную модель в противопоставлении и парадоксальном единстве с негативной находим в «Иванове».

Второе действие:

А ш а (*с увлечением*). Люблю я вас безумно... Без вас нет смысла моей жизни, нет счастья и радости! Для меня вы всё... (XII, 42).

Четвертое действие:

И в а н о в. С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? (XII, 74).

Самый яркий, очевидный случай модели негативной представлен в «Ариадне». Отсутствием настоящего смысла и настоящего присутствия героини в жизни обусловлена и неспособность героини к любви, которая становится причиной профанации любовного объяснения: «Ариадна старалась влюбиться, делала вид, что любит, и даже клялась мне в любви. Но я человек нервный, чуткий; когда меня любят, то я чувствую это даже на расстоянии, без уверений и клятв, тут же веяло на меня холодом, и когда она говорила мне о любви, то мне казалось, что я слышу пение металлического соловья» (IX, 112). Всё существо героини, вся ее и вина, и беда во всей полноте представлены одним этим штрихом.

Наконец, третий аспект: ситуация «Объяснение в любви» как ключ ко всему произведению. Мы считаем, что модель объяснения, будучи представлена в тексте, в подавляющем большинстве случаев неминуемо и даже автоматически становится смысловым центром, сюжетным пиком и дает возможность наиболее верной интерпретации и героя, и произведения в целом, приоткрывая истинный, изначально не явленный его смысл. Приведем несколько примеров.

Мы видим это даже в шуточной «Жалобной книге»: «Катинька, я вас люблю безумно!» Уже здесь эта запись — ключевая, она подводит черту подо всем разгулом глупости и вызывает грозный окрик, итог: «Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов 7-й» (II, 359).

Интересным показалось сопоставить в связи с нашей темой три текста, связанные довольно очевидными параллелями.

В переломном 1887 г. написаны два смешных и грустных рассказа — «Верочка» и «Дорогие уроки». Спустя годы, на совсем другом этапе жизни — один из самых сложных и темных, «Черный монах». Общее у трех героев — Воротова, Коврина и Огнева — в том, что все они отделены от обычной жизни и существуют в своем обособленном мире, вне общества красивых женщин. Таков Огнев, «который на своем веку мало видел женщин» (VI, 72) («Верочка»), таков и Воротов в «Дорогих уроках», который «застенчиво и с любопытством поглядывал на нее... Он, никогда не выдавший добродетельных французенок» (VI, 389) (да никаких не видевший, хочется добавить!). Таков и одинокий Коврин: «Утешая Таню, Коврин думал о том, что, кроме этой девушки и ее отца, во всем свете днем с огнем не сыщешь людей, которые любили бы его, как своего, как родного» (VIII, 240) («Черный монах»). Никем не понятая и никому не интересная жизнь их пустынной души, их подлинная сущность становятся яснее, раскрываются в тот момент, когда они раскрываются сами под действием впервые возникшего чувства и именно в момент объяснения.

Как и когда происходит осознание влюбленности в рассказе «Дорогие уроки»? «После встречи в театре Воротов понял, что он влюблен...» (VI, 393). Не согласимся с автором — конечно, раньше, когда он не смог уволить француженку и сам растрогался, осознав свою жалость, трансформировавшуюся в нежность. Но самый трогательный момент (и кульминационная точка рассказа) всё же связан с объяснением — здесь разрешается маленькая смешная трагедия хорошего и одинокого человека.

К «Верочке» мы уже обращались ранее<sup>7</sup> и уже тогда пытались показать, что в сцене признания Верочки Огневу обнаруживается весь узел проблем: и бессилие Огнева, чеховский диагноз-приговор, подхваченный критикой — «собачья старость в тридцать лет», и оторванная от реальной жизни книжная мечтательность Верочки.

В «Черном монахе» переживание Ковриным первой встречи с монахом и решение жениться на Тане не только практически одновременны — они и связаны самым непосредственным образом: объяснение происходит на фоне восторга от встречи с призраком и становится его продолжением.

<sup>7</sup> Сёмкин А.Д. Красота мира как «неумелая декорация», или Еще один «русский человек на rendez-vous» (рассказ «Верочка») // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет: Сб. науч. тр. Симферополь: ДОЛЯ, 2008. С. 50–65.

Еще одно знаменательное совпадение в «Верочке» и в «Черном монахе»: и в том и в другом случае авторский взгляд (мы должны в данном случае признать его объективным) решительно противопоставлен взгляду героя. Кстати, интересна и диаметрально противоположность этого искажения зрительного восприятия: Верочка в действительности хорошеет в этой сцене, «объясняясь в любви, Вера была пленительно хороша» (VI, 78), но Огнев видит все наоборот («казалась ему как будто ниже ростом, проще, темнее») (VI, 77). А Таня «была ошеломлена, согнулась, съежилась и точно состарилась сразу на десять лет», но Коврин «находил ее прекрасной и громко выражал свой восторг: — Как она хороша!» (VIII, 244). Это значимая деталь: одним этим психологическим штрихом подчеркнуты и роковое бессилие Огнева, и болезненная экзальтированность Коврина.

Обратившись к повести «Три года», согласимся, что организует этот сложный и разнообразный мир одна главная линия: история странной любви Лаптева и Юлии. Речь идет вновь всё о том же, о борьбе героев против нелепости жизни, обрекающей их быть несчастными, о поиске ответа на мучительный вопрос: а может ли быть по-другому? И вся эта история обрамляется двумя сценами объяснений. Поэтическое, одно из самых трогательных в начале повести, когда Лаптев изливает всю неожиданную нежность на неодушевленный предмет, зонтик, который не хочет отдать Юлии: «Прошу вас, подарите мне его. Я сохранил на память о вас... о нашем знакомстве. Он такой чудесный!» (IX, 19). Это крайне странное объяснение — удачное, но обрекающее на несчастье обоих: «Он чувствовал, что в этом любовном объяснении нет главного — ее любви, и есть много лишнего, и ему хотелось закричать, убежать, тотчас же уехать в Москву...» (IX, 26).

Спустя годы они снова вступят в ту же реку, вернутся в этот эпизод — и зонтик опять сыграет:

«Юлия минуту смотрела на зонтик, узнала и грустно улыбнулась.

— Помню, — сказала она. — Когда ты объяснялся мне в любви, то держал его в руках, — и, заметив, что он собирается уходить, она сказала: — Если можно, пожалуйста, возвращайся пораньше. Без тебя мне скучно» (IX, 86–87).

С объяснения повесть, в сущности, начинается, им же, зеркально, заканчивается — теперь признаётся Юлия:

«Она встала и рукой провела по его волосам, и с любопытством оглядывала его лицо, плечи, шляпу.

— Ты знаешь, я люблю тебя, — сказала она и покраснела» (IX, 90).



Набор вариантов, организующих сюжетное движение, видим и в повести «Моя жизнь». Отметим такую же, как в «Даме с собачкой», замену объяснения парафрастической конструкцией, условной подменой, смысл которой постигается только интонацией, атмосферой этой мизансцены: «Она встала и близко подошла ко мне.

— Не покидайте меня, — сказала она, и глаза ее наполнились слезами. — Я одна, я совершенно одна! <...> Ища платка, чтобы утереть слезы, она улыбнулась; мы молчали некоторое время, потом я обнял ее и поцеловал... <...> И мы стали говорить так, как будто были близки друг другу уже давно-давно...» (IX, 241).

А вот еще интересный случай: объяснение заочное, чужими устами и даже несанкционированное — сестра рассказывает герою о чувствах Анюты Благово: «Как она тебя любит, если б ты знал! В этой любви она признавалась только мне одной...» (IX, 273).

Наконец, характеристикой героя может стать и отказ от объяснения — принципиальный, из особенной циничной честности. Это случай доктора Благово: «Было ясно, что он по-прежнему любит мою сестру, но он ни разу даже в шутку не сказал, что возьмет ее с собою в Петербург или за границу...» (IX, 274).

Для повести «Драма на охоте» характерна прежде всего травестия самого жанра объяснения, связанная с игровым началом, например, с воспроизведением этой ситуации как опошленной, но обязательной модели. Так подчеркнуто несерьезен ответ Ольги Урбенину: «... рискнул, сделал предложение, и точно, знаете ли, меня обухом! Ха-ха! Слышу и ушам не верю... Она говорит: “Согласна”, а мне кажется: “Убирайся ты, старый хрен, к чёрту”... После, когда уж она меня поцеловала, убедился...» (III, 314). Или объяснение самой Ольги, прямо из дешевой мелодрамы: «Там сидит и ждет меня муж... Ха-ха! <...> Хоть бы он даже был крокодил, страшная змея... ничего не боюсь! Я тебя люблю и знать ничего не хочу» (III, 325).

Но в первую очередь это касается Камышева. Главное в нем — противоестественное сочетание искренности, даже благородства, и насмешливого отношения к жизни как к игре, откуда и возник его замысел превратить собственное преступление в художественный текст... Он вообще играет со всеми и к жизни относится, как к пьесе: «Граф мечтал убить сразу двух зайцев, вполне уверенный, что это ему удастся. И я в описываемый вечер наблюдал погоню за этими зайцами» (III, 339).

Герой сам признаётся в склонности к игре: «Мне сдается, что, не давая ей ответа, я кокетничал, ломался» (III, 331). Или так: «Конечно, — сказал я тоном человека, говорящего правду» (III, 334).

И вот его признание в любви, очень бурное и страстное, но... Характерно заложенное противоречие: «с искренним увлечением», но «в своей роли»: «Я говорил с искренним увлечением, с чувством, как *jeune premier*, исполняющий самое патетическое место в своей роли...» (III, 327).

И это опять ключ ко всей повести, поскольку ключ к фигуре Камышева.



## ЛИТЕРАТУРА

*Бабенко Л.Г., Эльстон-Бирон А.В.* Дискурс «Объяснение в любви»: проблема автоматического выявления (на материале произведений А.П. Чехова. URL: <https://www.nauka-dialog.ru/jour/article/view/2906> (дата обращения: 16.05.2023).

*Макушинский А.* Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века // *Макушинский А.* У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты. М.: Новый хронограф, 2011. С. 228–245.

*Пушкин А.С.* Евгений Онегин // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1978.

*Сёмкин А.Д.* Красота мира как «неумелая декорация», или Еще один «русский человек на *rendez-vous*» (рассказ «Верочка») // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 12. Мир Чехова: звук, запах, цвет: Сб. науч. тр. Симферополь: ДОЛЯ, 2008. С. 50–65.

*Сухих И.Н.* Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М.: Время, 2010. 414 с.

*Чернышевский Н.Г.* Русский человек на *rendez-vous* // *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1950. С. 156–174.



**«МИСЮСЬ, ГДЕ ТЫ?» МИСЮСЬ, КТО ТЫ?  
К ПОЭТИКЕ РАССКАЗА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»**

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам поэтики рассказа «Дом с мезонином». Ставится вопрос о преломлении размышлений Чехова о природе творчества и психологии человека искусства.

**Ключевые слова:** личность и творчество Чехова середины 1890-х гг., «Дом с мезонином», психология творчества, внутренний автобиографизм рассказа «Дом с мезонином».

VOLCHKEVICH, M. A.

**“MISSYUSS, WHERE ARE YOU?” MISSYUSS, WHO ARE  
YOU? TO THE POETICS OF THE STORY *A HOUSE WITH  
A MEZZANINE***

**Abstract.** The article is devoted to the problems of the poetics of the story *A House with a Mezzanine*. The article raises the question of how Chekhov's reflections on the nature of creativity and the psychology of a person of art were refracted in the story.

**Keywords:** Chekhov's personality and creativity in the mid-nineties of the 19th century, *A House with a Mezzanine*, psychology of creativity, inner autobiography of the story *A House with a Mezzanine*.

«Дом с мезонином» — одно из самых личных, потаенных произведений Чехова, если под «тайной» понимать размышление о природе творчества. Неслучайно оно имеет подзаголовок «Рассказ художника» и создается практически в одно время с пьесой «Чайка».

Первая половина 1890-х гг. — сложнейшее время в жизни и творчестве Чехова. Не менее трудное, чем предыдущие предсахалинские годы. В его письмах всё чаще мелькали слова о «праздности», которая необходима художнику.

Об этом известные строки из письма Чехова к Л.С. Мизиновой от 27 марта 1894 г. Отвечая на ее письмо из Берлина, на уверения, что близок ее смертный час, на ревнивые упоминания «дам» (Т.Л. Щепкиной-Куперник и Л.Б. Яворской, тогда же путешествовавших за границей), Чехов рассказал о своем настроении: «Я в Ялте, и мне скучно, даже весьма скучно. <...> Не потому скучно, что около меня нет “моих дам”, а потому, что северная весна лучше здешней и что ни на одну минуту меня не покидает мысль, что я должен, обязан

писать. Писать, писать и писать. Я того мнения, что истинное счастье невозможно без праздности. Мой идеал: быть праздным и любить полную девушку. Для меня высшее наслаждение — ходить или сидеть и ничего не делать; любимое мое занятие — собирать то, что не нужно (листки, солому и проч.), и делать бесполезное. Между тем я литератор и должен писать даже здесь, в Ялте» (П V, 281). Шутливый тон лишь подчеркнул серьезный смысл слов, обращенных, в сущности, не к Лике, а к самому себе: «я должен, обязан писать».

В эти годы Чехов писал, как и ранее, добывая «хлеб насущный», ибо по-прежнему его литературный заработок был единственным источником благополучия семьи. Но всё чаще признавался, что побуждает его теперь не только внешняя сила житейских обстоятельств, но внутренняя, скрытая сила, которую он называл «толкастикой».

Еще в 1885 г., отправляя очередной «транспорт» в журнал «Осколки» (в том числе и подписи к рисункам), Чехов оправдывался в письме к редактору Н. А. Лейкину: «Рад служить во все лопатки, но ничего с своей толкастикой не поделаю: начнешь выдумывать подпись, а выходит рассказ, или ничего не выходит...» (П I, 144).

Через год он признался в письме к тому же адресату: «Так я утомлен, очумел и обалдел в последние недели две, что голова кругом ходит... В квартире у меня вечная толкотня, гам, музыка... В кабинете холодно... пациенты... и т. д. <...> Вообще грустно. Я с наслаждением уехал бы теперь куда-нибудь вроде кругосветного плавания... Кстати же и кашляю. <...> Суворин назначил мне 12 коп. со строки. Но от этого мои доходы нисколько не увеличатся. Больше того писать, что я теперь пишу, у меня не хватит ни времени, ни толкастики, ни энергии, хоть Вы зарежьте меня» (П I, 200–201).

Через три года, получая в «Новом времени» уже 20 коп. со строки, Чехов мог бы зарабатывать больше многописанием, но не хотел. Он не согласился с нравоучительным упреком своего приятеля, литератора П. А. Сергеенко. Тот поучал Чехова в письме от 6 марта 1889 г.: «На правах товарищества скажу тебе прямо, что не только публика еще не раскусила тебя вполне, но и ты сам не знаешь своего таланта, иначе не обращался бы с этим драгоценным даром божьим так расточительно. Не знаю твоей частной жизни, насколько она вынуждает тебя работать так много (это вопрос очень серьезный), а потому молчу о том, о чем ты, вероятно, и сам хорошо знаешь» (П III, 402).

Чехов возразил: «Откуда ты взял, что я много пишу? За весь последний год, т. е. за лето и зиму, я и пяти рассказов не сделал. Живу книжками (отчислениями за продажу сборников рассказов Чехова,

издаваемых типографией «Нового времени». — М. В.) да пьесами (театральным гонораром, отчислениями за постановку пьес Чехова в театрах. — М. В.). Напротив, надо бы больше писать, да толкастики не хватает. Лермонтов умер 28 лет, а написал больше, чем оба мы с тобой вместе. Талант познается не только по качеству, но и по количеству им содеянного» (П III, 171).

Рассуждения и размышления о литературном труде ради «хлеба насущного», о «толкастике» как о потребности писать неотделимы друг от друга в письмах Чехова. Но они неотделимы также от его суждений о «праздности». Что имелось в виду? Просто отдых от изматывающей физической и душевной усталости в московские и мелиховские годы (сочинительство, врачебная практика, семейные катастрофы)? Личное счастье? Или мечта о «приюте спокойствия, трудов и вдохновенья»?

Чехов не однажды, полусуто, полусерьезно, готов был поменять беспокойное «течение мелиховской жизни» на одинокий дом в лесу, «на мирный шум дубрав, на тишину полей. На праздность вольную, подругу размышления». Эти пушкинские строки созвучны рассказу Чехова в письме к Суворину от 9 мая 1894 г., как он возвращался домой по лесной дороге в лунную ночь: «...самочувствие у меня было удивительное, какого давно уже не было, точно я возвращался со свидания. Я думаю, что близость к природе и праздность составляют необходимые элементы счастья; без них оно невозможно» (П V, 296).

В том же году, в августе, рассказывая Суворину о поездке с И. Н. Потапенко на Псёл, пошутил: «Прожили мы у Псла 6 дней, ели, пили, гуляли и ничего не делали. Мой идеал счастья, как Вам известно, праздность. Теперь я опять в Лопасне, в Мелихове... Холдный дождь... Свинцовое небо... Грязь» (П V, 310).

«Праздность» в данном контексте созвучна не безделью, но отдохновению, которое столь важно для художника и которое не может быть долгим.

Возможна ли была такая «праздность» для Чехова? Знал ли он ее? Что нужно было для этого — отказаться от бремени содержания большой семьи? Не писать «непрерывно, как на перекладных», подобно своему герою из «Чайки»? Уехать для здоровья «куда-нибудь подальше месяцев на 8–10. <...> в Австралию или в устье Енисея. Иначе я издохну» (П VI, 18)?

Но был и постоянный страх опасной паузы, утраты настроения, необходимого для работы, как осенью 1895 г., когда Чехов завершал «Чайку» и писал «Дом с мезонином». Особенности его душевного

состояния в то время, сохраненного письмами, а также пьесой и рассказом, связь между ними — уникальный источник в разговоре о природе творчества, о «праздности».

С ее описания начинается повествование: «Обреченный судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего. По целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал всё, что привозили мне с почты, спал».

Почему, какими обстоятельствами или настроением герой «обречен» на постоянную праздность? Усталость? Творческий застой? Разочарование в своем таланте? Неуспех? Почему тем давним летом художник был в таком подавленном настроении: «Меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекала так быстро и неинтересно, и я всё думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым». Ответ на этот вопрос скрыт, художник лишь иногда проговаривается о том, почему его жизнь «скучна, тяжела, однообразна».

Настоящее томит героя и раздражает его. Всё происходящее увидено глазами художника, поэтому сам фокус восприятия выразительно меняется и преломляется в зависимости от его настроения. Несуразный, огромный дом Белокурова, сам Белокуров и его вечно рыдающая «подруга» описаны иронически, едва ли не карикатурно — в противовес обитателям «дома с мезонином», где очаровательно всё: и дом, и те, кто живут в нем.

Когда художник случайно забредает в чужую усадьбу, его душа уже полна ожиданием некоего чуда, «настроена» на него.

Сам мотив перехода в чужой поэтический мир описан в рассказе по законам сказки и очень значим. Герой «Дома с мезонином» оказывается в незнакомой усадьбе «нечаянно», перейдя некое «пограничье». Случается это вечером, перед заходом солнца. Художник идет полем, потом входит в «мрачную, красивую аллею»: два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стоят как две сплошные стены: «Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука. <...> Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость <...> в сумерках между деревьями прятались тени. Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка».

Кажется, что герой невольно преодолевает какие-то преграды и вступает в заповедное пространство, отходя всё дальше от поля, где цветет розь: «...передо мной неожиданно развернулся вид на барский двор и на широкий пруд», на деревню «на том

берегу, с высокой узкой колокольной, на которой горел крест, отражая в себе заходящее солнце. На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве».

В поэтике Чехова — отраженный свет на крестах и далекое, смутное детское воспоминание — знак особой значимости того, что случится далее, случайной неслучайности события.

У белых каменных ворот со львами он встречает двух молодых хозяек имения. В финале рассказа (и этим он тоже напоминает сказку) накануне «изгнания» героя из усадьбы Женя будет ждать его около тех же ворот.

О владельцах усадьбы известно, что это «хорошая семья», что отец Жени и Лидии когда-то занимал видное место в Москве, умер в чине тайного советника и что Волчаниновы, несмотря на немалые средства (в их владении 2000 десятин), отчего-то безвыездно живут в имении и лето, и зиму.

Упоминание Москвы и отца, имевшего чин тайного советника, — не случайное обстоятельство в судьбах чеховских героев. Оно есть в пьесе «Дядя Ваня». Глава семейства тоже был тайным советником. Жили Войницкие скорее всего в большом городе. Когда и почему они перебрались в усадьбу и стали жить там «безвыездно»? Об отце Лидии и Жени, так же, как и о покойном Войницком, ничего не известно. В «Трех сестрах» генерал Прозоров, глава еще одного «хорошего семейства», некогда жившего в Москве, тоже «фигура умолчания». Но в таком «отсутствующем» персонаже — прошлое, далекие, вдруг всплывающие воспоминания или то, что хотелось бы забыть.

После первой встречи с Лидой и Женей Волчаниновыми художник возвращался домой с чувством, будто видел «хороший сон». В этом «сне» всё должно быть по-иному, не так, как в постылой, скучной реальности. Этот сон что-то обещает. Может быть, даже счастье.

Художник начинает все чаще приходить в старинную усадьбу Волчаниновых, привязывается не только к семейству. Ему нравится уклад дома: «Для меня, человека беззаботного, ищущего оправдания для своей постоянной праздности, эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые,

сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, всё лето».

В этом описании значимо, что прекрасный сад лишь «кажется» счастливым. В который раз повторяющееся слово «праздность» сопряжено с «праздничными утрами в наших усадьбах». Женя и мать ходят в «праздничных платьях». Ирония автора уловима: эти мило одетые, веселые, сытые, красивые молодые люди весь день «ничего не будут делать».

Как бы ни был красив и необыкновенен сад, будь то сад в повести «Черный монах», сад в неоконченном рассказе «Расстройство компенсации» или вишневый сад, в поэтике Чехова он не сулит счастья его обитателям. Но лишь короткое, временное забвение от тревог. Или же заблуждение, некий мираж. Сад, детище человеческих рук и неустанной заботы, нередко ощущается чеховскими героями как нечто искусственное, созданное из прихоти. Но художнику «хочется, чтобы вся жизнь была такою» — беззаботной, красивой и «кажущейся» счастливой.

Имя героини рассказа, Женя, случайно или неслучайно, созвучно слову «жизнь». Художник говорит о Жене, что та «не имела никаких забот и проводила свою жизнь в полной праздности, как и я». В облике Жени подчеркнуты слабость, хрупкость, бестелесность, наивность мыслей и чувств. И некоторая фантомность, безжизненность, размытость в духе полотен художника В.Э. Борисова-Мусатова и эстетики Серебряного века. Портрет героини напоминает неоконченный этюд, набросок неосуществленного и неосуществившего замысла.

Объясняя себе, за что он полюбил Женю, художник опять рисует воображаемый портрет: «Должно быть, я любил ее за то, что она встречала и провожала меня, за то, что смотрела на меня нежно и с восхищением. Как трогательно прекрасны были ее бледное лицо, тонкая шея, тонкие руки, ее слабость, праздность, ее книги. А ум? Я подозревал у нее недюжинный ум, меня восхищала широта ее воззрений, быть может, потому что она мыслила иначе, чем строгая, красивая Лида, которая не любила меня».

И был особенный день, когда он почувствовал, что без Мисюсь ему «как будто скучно». И что вся милая семья близка ему: «И в первый раз за всё лето» ему «захотелось писать». Уже не первое «как будто» («будто я уже видел»; «как будто она видела или почувствовала») усиливает впечатление волшебного сна, грезы.



Его чувство к Жене не окрашено физическим влечением. Ему нравится и трогает в ней слабость, тонкость, праздность... По сути, художник влюбляется в свое мечтание о некоей сказочной, воображаемой жизни. Книжность и выпренность его речи — «я нравился Жене как художник», «я победил ее сердце своим талантом», «мечтал о ней, как о своей маленькой королеве» — как будто подсвечивают этот мираж.

В начале января 1896 г. в Петербурге в частном театре Литературно-артистического кружка (Суворинский Малый театр) состоялась премьера пьесы Э. Ростана «Принцесса Грѣза» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник, в бенефис Л.Б. Яворской. Чехов был на премьере вместе с Сувориным. В дневнике писательницы С.И. Смирновой-Сазоновой сохранилась запись тех дней: «Вечером была у Суворина. <...> Успех “Принцессы Грѣзы” мало его радует. Чехов над этой принцессой издевается. Говорит, что это романтизм, битые стекла, крестовые походы. Про Танечку Куперник, стихами которой все восхищаются, говорит: “У нее только 25 слов... упоенье, моление, трепет, лепет, слезы, грезы... И она с этими словами пишет чудные стихи”. Яворскую в “Принцессе Грѣзе” он называет прачкой, которая обвила себя гирляндами цветов» (II VI, 455).

Художник М.А. Врубель тоже видел этот спектакль. Его знаменитая картина «Принцесса Грѣза» была написана в 1896 г. и имела скандальный успех.

Случайно или нет, герой рассказа Чехова — не писатель, не композитор, а художник. Он творит в духе времени свою «грезу»: «...я мечтал о ней, как о своей маленькой королеве, которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, этою природой, чудесной, очаровательной».

Характерно признание героя рассказа: «Я был полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить». Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что любовь художника к Жене скорее похожа на самовнушение, самообман. Он сам говорит о себе: «Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, я всегда беден, я бродяга».

Герой не мыслит себя и Женю вне зачарованного мира усадьбы. Он не хочет или не может «расколдовать» свою «маленькую королеву», ему некуда позвать ее... Его мечтания о будущем с Женей размыты, поэтичны и никак не принадлежат реальности.

Художник будто медитирует: «Что не понятно, то и есть чудо»; «К явлениям, которых я не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их»; «Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным, иначе он не человек, а мышь, которая всего боится».

В этих словах слышится монолог Мировой души из пьесы Треплева. Персонажей «Чайки», почти всех до единого, даже тех, кто не принадлежит к миру искусства, Чехов заставил толковать о литературе и театре. Говорил, что в новой пьесе «много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (П VI, 85).

В рассказе «Дом с мезонином» юная Мисюсь хотела, чтобы художник ввел ее в «область вечного и прекрасного, в этот высший свет», в котором он, по ее мнению, «был своим человеком». И она говорила с ним «о боге, о вечной жизни, о чудесном». Он, не допуская мысли, что его воображение и он сам после смерти погибнут навеки, отвечал ей: «Да, люди бессмертны. Да, нас ожидает вечная жизнь», — а она слушала, верила и не требовала доказательств.

Но в «грустную, августовскую ночь», под небом с восходящей луной и падающими звездами, пугавшими Мисюсь, в прощальную минуту, чего герои еще не знают, но предчувствуют, художник говорит: «Мы высшие существа, и если бы в самом деле мы создавали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги. Но этого никогда не будет — человечество выродится и от гения не останется и следа».

Этот последний разговор созвучен прощанию Треплева и Нины в финале «Чайки» перед самоубийством героя: «Я всё еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно, я не верую и не знаю, в чем мое призвание». Закончив «Чайку», Чехов продолжил в рассказе «Дом с мезонином» разговор о природе творчества, о судьбе художника. Судьба литератора Треплева неуловимо соотнесена с судьбой художника из рассказа. Его резкие слова в разговоре с Лидой как будто предсказывают еще один трагический финал: «Весь ум, вся душевная энергия ушли на удовлетворение временных, преходящих нужд... У ученых, писателей и художников кипит работа, по их милости удобства жизни растут с каждым днем, потребности тела множатся, между тем до правды еще далеко, и человек по-прежнему остается самым хищным и самым нечистоплотным животным, и все клонится к тому, чтобы человечество в своем большинстве выродилось и утеряло навсегда всякую жизнеспособность. При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, и чем он

талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок. И я не хочу работать, и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!»

Кульминация рассказа «Дом с мезонином» — сцена возвращения художника в усадьбу после объяснения с Женей. Ему хочется продлить блаженное ощущение “грезы”. Он смотрит на окна дома с мезонином, где светит зеленый огонь накрытой абажуром лампы. Потом огонь гаснет, становится холодно. Погасший огонь предвещает скуку буден.

Похожий мотив есть в пьесе «Дядя Ваня». «Станный» доктор Астров, который тоже «не удовлетворен жизнью», говорит Соне: «Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька».

Правда, в отличие от героев «Дома с мезонином» и «Чайки», Астров уже не верит, что «любовь провинциальной девочки» может воскресить его. Этот «чудак», как он сам себя называет, предпочитает идти «темною ночью по лесу» в одиночестве.

После известия об отъезде Жени и Екатерины Павловны герой покидает усадьбу «тою же дорогой, какой пришел» в первый раз, только в обратном порядке: сначала со двора в сад, мимо дома, потом по липовой аллее. Художник снова идет сквозь темную еловую аллею и выходит к краю поля: «На том поле, где тогда цвела рожь и кричали перепела, бродили коровы и спутанные лошади». Им овладевает «трезвое, будничное» настроение. Ему становится стыдно всего, что он говорил у Волчаниновых, и он чувствует, что ему «по-прежнему стало скучно жить». Греза, сказка, видение — растаяли.

Поле — один из самых значимых символов в поэтике Чехова. Для Чехова есть сад или парк, созданные человеком. И есть природа. Это — поле или степь, лес или вечное море. Границу между ближним «садом» людских страхов и заблуждений и «полем» «другой жизни» переходят или не переходят многие чеховские герои («Три года». «Моя жизнь», «Дама с собачкой», «Три сестры»).

Завершается рассказ «Дом с мезонином» упоминанием о недавней, по дороге в Крым, случайной встрече героя с помещиком Белокуровым, соседом Волчаниновых. От него он узнал, что Женя «не жила дома и была неизвестно где». Художник признается себе, что уже начинает забывать про дом с мезонином.

И лишь «изредка», «вдруг ни с того ни с сего», когда он пишет или читает, припоминается ему «то зеленый огонь в окне», то звук шагов, раздававшихся в поле ночью, когда он, «влюбленный, возвращался домой и потирал руки от холода». В этих воспоминаниях нет Жени. Но редко, когда художника томило одиночество и ему было грустно, он вспоминал «смутно» и ему «мало-помалу», «почему-то» начинало казаться, что о нем «тоже» вспоминают, что его ждут и что они «встретятся». Он будто творит новую грезу: «Мисюсь, где ты?»

В ноябре 1895 г. Чехов закончил «Чайку». Упомянул в письмах про головную боль, бессонницу, скверное самочувствие, был «более недоволен, чем доволен» своей «новорожденной» пьесой: «Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства» (II VI, 100). В конце 1880-х гг., одолевая творческий застой, Чехов говорил о «решительном шаге». Тогда, работая над «Ивановым» и «Лешим», он не решился (и признавался в этом) нарушить все драматургические правила. Теперь он написал «Чайку» так, как подсказывало его чутье, как позволяла «толкастика», как ему виделось.

Пять лет назад с дороги на Сахалин Чехов пошутил в письме к родным из Иркутска от 7 июня 1890 г.: «Вы бы, между прочим, поискали хутор. По возвращении в Россию я пять лет буду отдыхать, т. е. сидеть на одном месте и переливать из пустого в порожнее. <...> Думаю до 35 лет не приниматься ни за что серьезное, хочется попробовать личной жизни, которая у меня была, но которой я не замечал по разным обстоятельствам» (II IV, 112).

Но купил весной 1892 г. не маленький хутор в теплых краях, а усадьбу в Серпуховском уезде, по соседству с селом Мелихово. *Серьезного* в минувшие пять лет в его жизни было очень много. Чехов участвовал в борьбе с народными бедствиями (голод, холера), лечил бесплатно крестьян из окрестных сел и деревень, строил земские школы, участвовал в работе земства. Так что не сидел «на одном месте».

Как и не переливал «из пустого в порожнее». Написал то, что стало сердцевиной его творчества, его поэтики: повести «Палата № 6», «Черный монах», «Три года»; рассказы «Попрыгунья», «Соседи», «Бабы царство», «Студент», «Учитель словесности»; книгу «Остров Сахалин».

А личная жизнь, которую он хотел попробовать в эти годы? Весной 1894 г. Чехов иронически описывал старшему брату свою домашнюю жизнь: «Занимаюсь земледелием: провожу новые аллеи, сажаю цветы, рублю сухие деревья и гоняю из сада кур и собак. <...>

Писать не хочется, да и трудно совокупить желание жить с желанием писать» (П V, 291).

Вскоре написал Суворину: «А хорошо бы где-нибудь в Швейцарии или Тироле нанять комнатку и прожить на одном месте месяца два, наслаждаясь природой, одиночеством и праздностью, которую я очень люблю» (П V, 303).

Посчастливилось ли Чехову в эти годы с той праздностью, которая есть, по его мнению, условие личного счастья? С личной жизнью? Сказал бы он и теперь, что она была, а он ее по-прежнему не замечал?

Своеобразный ответ дан в письме к Е.М. Шавровой-Юст от 26 ноября 1895 г.: «Теперь пишу маленький рассказ: “Моя невеста”. У меня когда-то была невеста... Мою невесту звали так: “Мисюсь”. Я ее очень любил. Об этом я пишу» (П VI, 103).

Начинающая писательница, влюбленная в Чехова, в его творчество, удивилась: «Меня очень интересует Ваша невеста “Мисюсь”. Одно имя прелесть! Кроме того меня радует уже одна возможность того факта, что *cher maître* <дорогой учитель> любил когда-то и что, значит, это земное чувство ему было доступно и понятно. Не делайте удивленного лица, но, право, мне почему-то кажется, что Вы слишком тонко анализируете все и вся для того, чтобы полюбить, т. е. быть ослепленным хоть на время» (П VI, 446).

Угадала ли она, прочитав позже рассказ, смысл и подтекст этого грустного признания? В мае 1896 г. Шаврова-Юст написала Чехову: «Ваша невеста Мисюсь — прелесть, и я так и вижу ее перед глазами. Что за милый, грациозный рассказ и какой Вы счастливый человек!» (IX, 494). Осенью того же года она, “одна из публики” на премьере «Чайки», сокрушалась в письме к Чехову, что у нее нет слов, но она не может не высказать «своего восторга и глубокой благодарности»: «“Чайка” так хороша, так трогательна, так правдива и жизненна, так нова по форме...» (П VI, 536).

Шаврова, трудно писавшая свои рассказы, посылавшая их для чтения Чехову, искренно полагала, что он счастливый человек, что счастье Чехова — это его исключительный талант! Иронизировала над собой, что хочет славы гораздо больше, чем любви, что напишет огромный роман, где будет одна любовь.

На что он ответил 2 декабря 1896 г.: «Многоуважаемая коллега! Вы пишете, что хотите славы гораздо больше, чем любви, а я наоборот: хочу любви гораздо больше, чем славы. Впрочем, это дело вкуса. Кто любит попа, а кто попову наймичку. <...> Когда начнете писать роман? Буду ждать» (П VI, 247).

Через полгода, находясь в клинике после рокового легочного кровотечения, он получил письмо от Суворина. Тот, может быть, припомнил давнюю шутку Чехова о праздности как его идеале, о лени, упоминания о которой часто скрывали в письмах Чехова его усталость, нежелание говорить о чем-то серьезном, самоиронию.

Замечание Суворина, видимо, задело Чехова: «Вы пишете, что мой идеал — лень. Нет, не лень. Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений. Говорил я Вам не о лени, а о праздности, говорил притом, что праздность есть не идеал, а лишь одно из необходимых условий личного счастья» (П VI, 326).

В этом уточнении будто отозвались настроение и разговоры минувших лет о личном счастье, работа над рассказом «Дом с мезонином». Продолжались они и в следующие годы.

Ни опротивевшая очень быстро вынужденная праздность в Ницце в 1897 г.: «Работать хочется, но для работы нет подходящей обстановки, так что большую часть времени я провожу в праздности — в чтении газет и разговорах с дамами» (П VII, 162); ни в Ялте в 1899 г.: «Читаю усердно “Figaro” и “Temps”, сажаю деревья, гуляю, и мне кажется, что моя праздность и весна продолжают уже шестьдесят лет и что не мешало бы на север» (П VIII, 143) — не радовали, а томили и утомляли.

Чехов всё ждал момента, «когда же, наконец, можно будет за-сесть за писанье» (П VIII, 249).





**ЧЕХОВ  
НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ  
XX-XXI ВВ.**



**«ТРИ СЕСТРЫ» ПЕТЕРА ШТАЙНА: МОСКОВСКИЕ  
ГАСТРОЛИ 1989 И 1990 ГГ. В КРИТИЧЕСКИХ ОТЗЫВАХ**

**Аннотация.** В статье приводятся мнения советских критиков о спектакле «Три сестры» на гастролях театра «Шаубюне» в Москве в 1989 и 1990 гг. Отмечены режиссерские принципы и находки П. Штайна, утверждавшего себя прямым наследником К. Станиславского. Режиссерские, актерские и сценографические открытия, сделанные в «Трех сестрах» Штайна, создали спектакль-мечту об атмосфере интеллигентности и ансамбле на сцене, о «большом стиле» и прекрасной чеховской России.

**Ключевые слова:** Чехов, «Три сестры», П. Штайн, театр «Шаубюне», московские гастроли 1989 и 1990 гг.

BIGILDINSKAYA, O. V.

**THREE SISTERS BY PETER STEIN: MOSCOW TOURS  
OF 1989 AND 1990 IN CRITICAL REVIEWS**

**Abstract.** The article provides the opinions of Soviet critics about the play *Three Sisters* on the tour of the Shaubun Theater in Moscow in 1989 and 1990. The directorial principles and finds of P. Stein, who affirmed himself direct heir to K. Stanislavsky, were noted. The directorial, acting and scenographic discoveries made in the “three sisters” of Stein created a performance of an atmosphere of intelligence and ensemble on stage, about the “big style” and beautiful Chekhov Russia.

**Keywords:** Chekhov, *Three Sisters*, P. Stein, Shaubun Theater, the Moscow tour in 1989 and 1990.

Немецкий режиссер Петер Штайн — создатель удивительно-го явления в театральном мире: театра-коммуны, театра-дома, где во всех вопросах принимали «демократичное участие» все члены труппы, технические цеха и администрация<sup>1</sup>, всё решалось путем «дискуссий и голосований», был слышен голос каждого и каждый был, по словам В.Ю. Силюнаса, ярчайшей и талантливейшей индивидуальностью.

В своем интервью В.Ф. Колязину, автору уникальной работы, посвященной театру «Шаубюне», Штайн говорит: «...в немецком театре существует твердое убеждение, что каждый режиссер, профессионально занимающийся драматическим искусством, в какой-то момент должен обязательно поставить Чехова. Чеховские

<sup>1</sup> Колязин В. Ф. Петер Штайн. Судьба одного театра: В 2 кн. Кн. 1: Диалоги о Шаубюне. М.: Дорошев; РОССПЕН, 2012. С. 14.



постановки для серьезного театра — мерило качества. Чехова нужно ставить регулярно, каждые пять-шесть лет, хотя бы по соображениям нравственного здоровья»<sup>2</sup>.

Разговор о включении Чехова в репертуар поднимается актерами западноберлинского «Шаубюне» еще в 1975 г. Но лишь в 1982 ансамбль принимает решение принять к постановке драму Чехова «Три сестры». Сам Штайн считал эту чеховскую пьесу вершиной произведений писателя, «классицизмом» в драматургии.

Чеховский театр в ФРГ с 1970-х гг. развивался в двух направлениях: в западноцентричной парадигме, стремящейся к отказу от изображения русской среды и исторической привязки, к широкой интерпретации и модернизации текста, и в русскоцентричной эстетической парадигме, приверженцем которой являлся Штайн. Он работал над драмой Чехова, оставаясь верным слову автора, тщательно реконструировал быт и демонстрировал образец психологического театра, утверждая себя прямым наследником К. С. Станиславского.

Стоит отметить один из принципов работы Штайна, соединившего в себе художника и ученого. В. Ф. Колязин рассказывает, что его освоение драматургического материала включало в себя: а) изучение эпохи и автора; б) изучение структуры драмы; в) сравнительный анализ переводов; г) работу над лексикой; д) создание оригинального режиссерского перевода; е) подготовку чеховского словаря для актеров<sup>3</sup>. Он обращал внимание на ритмику, метрику, интонационный строй, текст как цельную художественную систему, музыку слова и гармонию человеческих взаимоотношений. Сам Штайн по сей день считает шаубюновские переводы образцовыми<sup>4</sup>.

Пишут, что при работе над «Тремя сестрами» режиссер «наизусть выучил радиозапись мхатовского спектакля»<sup>5</sup>. Сам он рассказывает, что его постановка — результат долгой, кропотливой и в том числе исследовательской работы, в рамках которой коллектив изучал русскую историю, манеру игры русских актеров, реакцию Чехова на работу Станиславского, чтобы не допустить тех же просчетов при постановке, и даже отличие черемши от чехартмы<sup>6</sup>.

Интересно, что Штайн, по воспоминаниям актера Кирилла Лаврова, «категорически воспротивился синхронному переводу

<sup>2</sup> Там же. С. 466

<sup>3</sup> Колязин В. Ф. Оливковая роща Петера Штайна // Независимая газета. 2007. 1 окт. URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36\\_stein.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36_stein.html) (дата обращения: 05.02.2023).

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

<sup>5</sup> Рудакова И. Игра с предметами // Московский наблюдатель. 1991. № 11. С. 47.

<sup>6</sup> Колязин В. Ф. Оливковая роща Петера Штайна.

на русский язык» во время московских гастролей. Он руководствовался тем, что пьеса «должна быть хорошо известна в России», и не хотел «разрушать переводом хрупкую художественную ткань спектакля». Любопытно, что самому Лаврову, сидящему в зрительном зале, через какое-то время показалось, как со сцены «полилась русская речь», потому что герои пьесы «действительно были русскими — чувствовали по-русски»<sup>7</sup>.

Для Штайна пьеса Чехова была «о человеческой тоске, тоске по “правильной”, осмысленной жизни, мечте, которая так и не стала реальностью». Он считал ее «очень русской пьесой, но ее суть, <...> идея, <...> глубинный смысл, — по его мнению, — выходят за рамки национального». Однако для русских зрителей этот гастрольный спектакль имел особый смысл.

Немецкий театр советская публика начала узнавать лишь в конце 1980-х. И одними из первых на гастроли в Москву приехали «Три сестры» Штайна. В феврале 1989 г. были сыграны два спектакля, вторые гастроли включали девять спектаклей, сыгранных с 26 июня по 6 июля 1990 г.

Мхатовский зал (тогда в проезде Художественного театра, а сегодня снова в Камергерском переулке) был набит битком, многие известные актеры стояли в проходах. Режиссер вспоминает, как «люди всеми правдами и неправдами пытались попасть в зал, кто-то пролезал в окно в туалете, некоторые сидели справа и слева на сцене», как долго не могли начать, потому что «эти 1300 или 1400 человек просто не могли расстаться»<sup>8</sup>. И о том, как после «были потрясены увиденным».

Работа «Шаубюне» над подробностями быта позволила некоторым советским критикам утверждать, что постановка Штайна — «реплика» первого мхатовского спектакля<sup>9</sup>. К сожалению, поиск, с одной стороны, совпадений с режиссерским экземпляром Станиславского, а с другой, несоответствий исторического реквизита правде, не дал подобным критикам-обличителям увидеть в спектакле «Шаубюне» большего. Но и такой поиск оставил ценные документы, зафиксировавшие ткань спектакля, — как, например, статья И.В. Рудаковой «Игра с предметами». В ней автор перечисляет список штайновского реквизита, впечатливший ее не меньше, чем список Станиславского. Она называет его «музейным интерьером из неведомых нынешним поколениям экспонатов»: «спичечницы и конфетницы, салфетки и чехлы, портсигары, извлекаемые из карманов сюртуков, и флаконы, которые прячут

<sup>7</sup> Лавров К. Добро пожаловать, Петер Штайн! // Советская культура. 1990. 9 июня. № 23 (6747). С. 10.

<sup>8</sup> Колязин В. Ф. Оливковая роща Петера Штайна.

<sup>9</sup> Рудакова И. Игра с предметами. С. 45.

в обшлага рукавов, фотографии, лампы и канделябры, <...> огромные спички, которыми зажигает свечи горничная, и колпачок, которым она их гасит, ковры и столики, туалетные, чернильные и столовые приборы, арфа, обои на стенах»<sup>10</sup>. Завершает список визуальных впечатлений словая аллея, редко изображаемая сценографами, но упомянутая Чеховым в ремарке к последнему действию и реплике: именно ее хочет срубить Наташа и «насажать вокруг цветочков».

Т.К. Шах-Азизова пишет о том, что в Москве 1989 г. этот спектакль «был принят как потерянный рай»: «Волна ностальгии по чеховско-мхатовской поре захлестнула московскую публику», а после повторных гастролей это впечатление укрепилось<sup>11</sup>. Особенно острой была эта ностальгия в период, когда «классику теснила <...> запрещенная прежде литература». «Спектакль Штайна казался эхом былого театра, островком человечности»<sup>12</sup>. А фотография Станиславского в роли Вершинина, использованная в оформлении спектакля как портрет генерала Прозорова, выглядела символичной.

Т.Б. Князевская отмечала, что спектакль Штайна «по своей светлой мажорной тональности оказался близок спектаклю Немировича-Данченко 1940 года». Она увидела в нем те же «свет, гармонию, поэзию, музыкальность», а также «прекрасный мир душевно близких друг другу благородных, живущих высокими помыслами людей». Ей даже показалось, что режиссер убежден: «...типы, подобные Соленому, не представляют угрозы для общества, спаянного нравственными принципами». Надежда и свет, которыми пронизан спектакль, — «в незыблемости нравственного закона, по которому живут герои, <...> в утверждении ценности человеческой личности и человека как центра вселенной»<sup>13</sup>. Этот закон, по мнению Князевской, отстаивал Чехов не только в этой пьесе, но и в своем творчестве в целом. И слезы, которые вызвал спектакль, были «о нашем собственном сегодняшнем несовершенстве»<sup>14</sup>.

Н.А. Крымова с самого начала действия замечает не только солнечный свет, заливший пространство сцены, но и мощное течение, захватившее зрителя и понесшее его «куда-то вместе с людьми, которые то радовались, то страдали». И пишет о том, что «нет у театра большей власти», чем это течение, сравнимое разве что с течением жизни.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Шах-Азизова Т.К. Немецкий Чехов // Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 147.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Князевская Т. Провидческое у Чехова (Четыре постановки «Трех сестер» // Театральная жизнь. 1994. №4. С. 12.

<sup>14</sup> Там же.

Она отмечает тщательно созданную режиссером «объективно существующую картину жизни — реальную почти до неправдоподобия»<sup>15</sup>. А главное — мотив неизбежности, звучащий здесь на все лады (нагляднее всего в образе Ирины в исполнении Корины Кирххоф). А также сценическую скромность и свободу Маши (сыгранной Юттой Лампе) — качества, которые она переносит на всех исполнителей пьесы. «Это и создает в спектакле ту атмосферу интеллигентности, по которой мы истосковались», — пишет Крымова. Во время спектакля ее не покидает грустное чувство: Россия дала миру Чехова и Станиславского, а их уроки освоены другими, мы же ощущаем себя второгодниками. А еще немецкая труппа напомнила о будто бы забытом понятии ансамбля, о человеческой связанности, которую не сыграть и без которой совершенно нельзя браться за Чехова. Крымова подытоживает, что в ожидании немецкого спектакля все боялись «излишне рационального начала», а Штайн, напротив, «сумел извлечь из этого поэзию». И признаётся, что самое большое ее желание — «увидеть спектакль еще раз, чтобы рассмотреть во всех подробностях».

Такая возможность появится у русских зрителей полтора года спустя: рассмотреть, сравнить, подробно описать.

В. А. Максимова пишет о жарких летних гастролях «Шаубюне» в 1990 г., об июльском пекле и горячем состоянии зрителей — под стать уличной жаре, о проведенных пяти часах в переполненном мемориальном зале, чтобы посмотреть «Чехова иного, другого, от которого нас отучили за последние годы»<sup>16</sup>. Она пишет о бое старинных напольных часов, рождающих мерные ритмы, о весеннем бледном небе первого «утреннего» акта, о «симфонии живого огня» второго, «святочного» действия: подмечает переход «от одинокой свечи» и «красного огонька папиросы» к «многосвечью: полыханью, трепету канделябров на стенах; к торжеству огня благотворящего, украшающего; к опадению во мрак, когда гости разогнаны, ряженные не пущены, и Наташа — в темных мехах, одетых на белое белье, ведьминым скачком подпрыгнув, уносится в метель с Протопоповым»<sup>17</sup>. Она пишет об аплодисментах «великаньям стволам» четвертого акта, а также о «благодарном ощущении принадлежности спектакля “большому стилю”, который Штайн возвращал как вновь обретенное достояние сцены»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Крымова Н. Милые мои сестры // Крымова Н. Имена. Избранное: В 3 кн. Кн. 3. 1987–1999. М.: Трилистник, 2005. С. 72–73.

<sup>16</sup> Максимова В. Симфония живого огня // Экран и сцена. 1990. 19 июля. № 29. С. 6.

<sup>17</sup> Там же. С. 7.

<sup>18</sup> Там же.

Максимова рассказывает, что после первого знакомства с постановкой хотелось считать спектакль русским (о чем писали многие критики), но сейчас стало ясно, что это «европейский спектакль не только по уровню и масштабу, но и по энергии вбирания, осмысления, освоения всего, чем жил человек, общество, искусство театра в десятилетия послевоенной Европы». Она говорит об обусловленности рождения этого спектакля временем: о невозможной для чеховской культурной традиции «интенсивности образного видения, нервной утонченности, предельности состояний — близких слез, некрасивых ссор, бурного отчаяния, физического иступления», «повышенной пластической энергии» и даже «балетности». И если Рудакова обвиняет Штайна в «сращении разнородных постановочных приемов» — чужеродном «балете» зажигания свечей в сцене Маши и Вершинина, то Максимова восхищается их «победным, легким, как призывание счастья, мазурочным па», их полетом и «парением» в воздухе. Видит постоянное вторжение интеллектуальной энергии в материал, а также знаки и символы, которые расставил в спектакле «культурный режиссер», помнящий об опыте европейского театрального авангарда.

А.Ю. Соколянский утверждает, что «Три сестры» спектакль «не столько выстраданный, сколько вычисленный», и обращает внимание на «математическую строгость ритмов» и его уязвляющую «сухость и музыкальную доказательность»<sup>19</sup>. Однако всё это не мешает сделать ему интересные наблюдения о режиссерском высказывании. Он подмечает, что в четвертом акте вышеупомянутый портрет Вершинина-Станиславского увозят из дома. И прочитывает это как «знак завершеного прошлого», а также «вплотную подступившего будущего, пошлого и страшного». Тем более, «рядом сидит Чебутыкин и читает газету с <...> названием “Обновление России”». Полемизируя с критиками, склонными называть спектакль «Шаубюне» копией мхатовского, Соколянский заявляет: «Петер Штайн во все не пытается воскресить эстетику Художественного театра. Он вообще ничего не пытается воскресить и даже не оставляет за собой права на ностальгию по лучшей, давно кончившейся жизни. Чувства режиссера и персонажей раздельны»<sup>20</sup>.

Автор указывает, что «между людьми наступающей и отступающей эпох <...> — различие не столько психо-, сколько физиологическое». Что Наташа в исполнении Тины Энгель играет не мещанку, <...> а самку: «Неуклюжая, злая дворняга, за злость не раз битая — она ластится к сестрам». И «то, что у Маши с Вершининым будет

<sup>19</sup> Там же. С. 4, 6.

<sup>20</sup> Соколянский А. Драй Швестерн // Театральная жизнь. 1990. №21. С. 4.

хорошо, у Наташи с Протопоповым — гадко», так как они «существа иной, низшей природы». В этом «Три сестры» Штайна «глубоко антидемократичны»<sup>21</sup>.

Подробная природа четвертого действия (так восхищавшая современников Чехова «торжеством правды») в спектакле Штайна — «торжество театральности», созданной «всемогущими имитаторами». Дом пуст и именно *теперь* это «дом-музей»<sup>22</sup>, из которого уже ничего не унести с собой.

Делая выводы, отметим, что многие критики гастрольного спектакля Петера Штайна «Три сестры» воспринимали его как «реплику» первой постановки МХТ, как спектакль-мечту об атмосфере интеллигентности и ансамбле на сцене, о «большом стиле» и прекрасной чеховской России. Но попавший в СССР в рубежное время конца 1980-х — начала 1990-х, он явился предтечей больших перемен; не столько русским, сколько европейским высказыванием, знаком завершеного не только чеховского, но и советского прошлого, и вплотную подступившего будущего.

## ЛИТЕРАТУРА

*Князевская Т.* Провидческое у Чехова (Четыре постановки «Трех сестер») // Театральная жизнь. 1994. №4. С. 9–12.

*Колязин В. Ф.* Оливковая роща Петера Штайна // Независимая газета. 2007. 1 окт. URL: [https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36\\_stein.html](https://www.ng.ru/archivematerials/2007-10-01/36_stein.html) (дата обращения: 05.02.2023).

*Колязин В. Ф.* Петер Штайн. Судьба одного театра: В 2 кн. Кн. 1: Диалоги о Шаубюне. М., Дорошев: РОССПЕН, 2012. 670 с.

*Колязин В. Ф.* Чеховские спектакли Петера Штайна. Фрагмент будущей книги // Вопросы театра. 2017. №3–4. С. 14–31.

*Крымова Н.* Милые мои сестры // *Крымова Н.* Имена. Избранное: В 3 кн. Кн. 3. 1987–1999. М.: Трилистник, 2005. С. 72–74.

*Лавров К.* Добро пожаловать, Петер Штайн! // Советская культура. 1990. 9 июня. №23 (6747). С. 10.

*Максимова В.* Симфония живого огня // Экран и сцена. 1990. 19 июля. №29. С. 6–7.

*Рудакова И.* Игра с предметами // Московский наблюдатель. 1991. №11. С. 45–50.

*Соколянский А.* Драй Швестерн // Театральная жизнь. 1990. №21. С. 4–6.

*Шах-Азизова Т. К.* Немецкий Чехов // *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 144–151.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 6.

**ТЕАТР НЕВЫСКАЗАННОГО:  
ЧЕХОВ И ЖАН-ЛЮК ЛАГАРС**

**Аннотация.** В данной статье ставится вопрос о том, насколько театр А. П. Чехова повлиял на современную французскую драматургию. На примере пьес Ж.-Л. Лагарса, которого часто называют «французским Чеховым», показаны некоторые черты, сближающие его стиль с чеховской эстетикой: подтекст, недосказанность, ирония, «диалог глухих», речевой кризис.

**Ключевые слова:** театр, драматургия, А. П. Чехов, Ж.-Л. Лагарс, подтекст, недосказанность, ирония, речевой кризис.

KASTLER, L. A.

**THEATRE OF THE UNSPOKEN:  
CHEKHOV AND JEAN-LUC LAGARCE**

**Abstract.** This article discusses the extent to which Anton Chekhov's theatre has influenced modern French dramaturgy. An analysis of the plays by Jean-Luc Lagarce, the playwright often called "the French Chekhov", identifies some features that bring Lagarce's style closer to Chekhov's aesthetics, namely: subtext, unspoken, irony, dialogue of the deaf, speech crisis.

**Keywords:** theatre, dramaturgy, Anton Chekhov, Jean-Luc Lagarce, subtext, unspoken, irony, speech crisis.

А. П. Чехов оказал несомненное влияние на французскую драматургию XX столетия. Диалог с Чеховым в той или иной степени вели такие известные французские драматурги, как Жан-Жак Бернар, Маргерит Дюрас, Артюр Адамов, Бернар-Мари Кольтес, Жан-Люк Лагарс. В предисловии к опубликованной в 1946 г. книге Ирен Немировски «Жизнь Чехова» Ж.-Ж. Бернар (1888–1972) отметил, что Чехова как драматурга во Франции открыли в начале 1920-х гг., когда парижане увидели во время европейских гастролей Московского Художественного театра спектакль «Вишневый сад» в постановке Станиславского, и это было настоящее откровение<sup>1</sup>. Вслед за Станиславским французских зрителей покорили удивительно тонкие чеховские спектакли в постановке Жоржа Питоева, который, обладая привилегией «думать на двух языках — русском и французском

<sup>1</sup> Bernard J.-J. Préface // Irène Nemirovsky. La vie de Tchekhov. Paris: Albin Michel, 1946. P. 7. Перевод мой. — Л. К.

<...>, вдохнул жизнь в столь деликатную и столь личную драматургию, одновременно русскую и всечеловеческую»<sup>2</sup>.

В те годы между двумя мировыми войнами Жан-Жак Бернар был молодым успешным драматургом, чьи пьесы часто игрались в парижских театрах, в том числе и в «Комеди Франсез». Он первым из французских авторов воплотил в своих пьесах («Мартина», «Чужая весна», «Приглашение к путешествию») некоторые элементы чеховской драматургической эстетики, такие как игра молчаний и пауз, кажущиеся незначимыми диалоги, в которых содержатся скрытые смыслы, вырвавшиеся слова и откровения. Неслучайно Бернара называют основателем «театра молчания», мастером «невыраженного» или «невывказанного». Так, героиня самой его известной пьесы «Мартина» — молодая, склонная к меланхолии девушка, молча страдает от любви к мужчине из более высокого социального слоя. Ее реплики в диалогах содержат незаконченные предложения, частицы и междометия, а также паузы<sup>3</sup>. Не решаясь никому доверить свою молчаливую боль, она заменяет слова на слезы, вздохи и рыдания. Кстати, в пьесах Чехова, которые безусловно повлияли на драматургию Ж.-Ж. Бернара, проливается немало слез от безответной любви: у Маши в «Чайке», Сони в «Дяде Ване», Вари и Дуняши в «Вишневом саде», хотя некоторые из них рассказывают о своей любви «третьим лицам». В наше время пьесы Бернара ставятся довольно редко, но его «школа молчания», восходящая к Метерлинку и Чехову, осталась в истории французского театра. На наш взгляд, к этой школе довольно близок и современный драматург Жан-Люк Лагарс (1957–1995), чьи персонажи часто умалчивают о наиболее важных вещах, предпочитая говорить о незначительном. Кроме того, он очень часто использует в своих пьесах подтекст, столь характерный для чеховской драматургии. Недаром Лагарса называют «французским Чеховым». Есть и другие черты, сближающие творчество французского драматурга с чеховской эстетикой, что мы и постараемся показать в данной статье.

За свою короткую жизнь Лагарс написал 25 пьес, большинство из которых переведены на многие иностранные языки, в том числе и на русский<sup>4</sup>. В начале XXI века он становится одним из самых культовых французских драматургов, чьи пьесы входят в репертуар

<sup>2</sup> Ibid. P. 8.

<sup>3</sup> Lagarde A., Michard L. Jean-Jacques Bernard. Douleur silencieuse // Les grands auteurs français. XXe siècle. Anthologie et histoire littéraire. 2003. P. 417–418. Перевод мой. — Л. К.

<sup>4</sup> См. Лагарс Жан-Люк // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <https://theatre-library.ru/authors/l/lagars> (дата обращения: 19.02.2023).



многих известных театральных трупп. Некоторые из них ставились и в российских театрах.

Жан-Люк Лагарс увлекся театром еще в школе. Став студентом философского факультета в университете Безансона, он одновременно посещал занятия в местном театральном училище. В 1977 г. он основал небольшой театр “La Roulotte”, что означает крытую повозку, на которой раньше перемещались бродячие артисты. Название было дано в честь Жана Вилара, основателя Авиньонского фестиваля, работавшего в 1941 г. (т. е. во время войны) в передвижном театре под таким же названием. Вероятно, именно отсюда возникла одна из любимых, часто повторяющихся тем в пьесах Лагарса — мир театра, в частности, бродячий театр, гастроли, кулисы, «театр в театре», как в пьесе Чехова «Чайка»<sup>5</sup>. Вначале он ставит со своей небольшой труппой пьесы французских классиков — Расина и Мольера, а также Ионеско и Беккета, но постепенно переходит к постановкам по своим пьесам. Параллельно Лагарс пишет магистерскую диссертацию «Театр и власть на Западе», защита которой с успехом пройдет в 1979 г., а текст будет опубликован после его смерти. Жан-Пьер Тибода, автор наиболее полной биографии Лагарса, заметил, что данная университетская работа оказалась, в сущности, театральным манифестом начинающего драматурга, в котором были обозначены будущие вехи его творчества<sup>6</sup>. В частности, в главе, посвященной русскому театру, Лагарс на примере Чехова говорит о преобладании атмосферы над театральным действием, о времени, которое приостановилось, о желании, чтобы произошло какое-то событие, об «отчаянии последующего провала» и «ожидании какого-то движения, которое разрушит статичность жизни»<sup>7</sup>. Эти отличительные черты и мотивы появятся затем и в драматургии самого Ж.-Л. Лагарса.

Одной из первых пьес молодого автора стала пьеса со странным названием «Путешествие мадам Книппер в Восточную Пруссию» (“*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*”, 1980). Она имеет косвенное, но несомненное отношение к Чехову, поскольку мадам Книппер, о которой идет речь, названа в тексте Великой актрисой и, как можно догадаться, это жена А.П. Чехова. Сюжет пьесы довольно абсурдистский, и это неудивительно, ибо Лагарс был в то время очень увлечен театром абсурда Ионеско и Беккета. Персонажи,

<sup>5</sup> Тема «театр в театре» прослеживается в таких пьесах, как «Путешествие мадам Книппер в Восточную Пруссию», «Мюзик-холл», «Мы, герои».

<sup>6</sup> *Thibaudat J.-P. Le roman de Jean-Luc Lagarce. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. P. 52.* Перевод мой. — *Л. К.*

<sup>7</sup> *Lagarce J.-L. Théâtre et Pouvoir en Occident. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000. P. 132–134.* Перевод мой. — *Л. К.*

обозначенные первыми буквами французского алфавита, рассказывают о перипетиях хаотичного путешествия мадам Книппер, похожего на бегство от войны или революции, при этом неясно, присутствует ли на сцене сама героиня. Текст проникнут неопределенностью и некоторой двусмысленностью. В одном из интервью для программы французского телевидения «Сводите меня в театр» (1982) совсем еще молодой Лагарс, отвечая с улыбкой на вопросы журналиста, не внес ясности в описание интриги пьесы: «Да, мадам Книппер и другие персонажи, которые могли вращаться вокруг нее, покидают Зимний дворец и затем спасаются от революции. Но действительно ли персонажи спасаются от революции или же видят сон, что они спасаются, я все же не совсем уверен?»<sup>8</sup> Действия в раннем драматургическом опусе Лагарса практически нет, всё — в словах, в речи, в том, что сказано и в том, о чем не сказано. Неожиданно для самого автора эта пьеса была замечена и сыграна в 1982 г. на малой сцене парижского театра «Одеон», который в то время относился к «Комеди Франсез» (режиссер Ж.-К. Фаль). Известный театральный критик и писатель Мишель Курно, опубликовавший рецензию на этот спектакль в газете «Монд» с подзаголовком «Когда дядя Ваня бежит от Октябрьской революции», удостоил похвалы необычное сочинение молодого драматурга: «Автор избежал бесполезных комментариев о крутых поворотах истории и был достаточно проникательным, чтобы заглянуть между строк истории»<sup>9</sup>. М. Курно узнает в героях пьесы, бредущих по направлению к призрачной Пруссии, персонажей пьес доктора Чехова: «Мы уже видели их раньше: в красивых одеждах они мечтали или ссорились в своих прекрасных садах»<sup>10</sup>. В завершение критик называет героев Лагарса «потерпевшими кораблекрушение» из «Чайки» и «Дяди Вани».

В дальнейшем Лагарс уже был менее подвержен влиянию театра абсурда. Постепенно в его пьесах стали появляться мотивы одиночества и отчуждения, а также связанные с ними проблемы коммуникации, трудности речевого взаимодействия, а иногда и просто невозможность диалога между персонажами. Именно в этом

<sup>8</sup> См. *Création du Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* // INA, En scène. Le spectacle vivant en vidéo. 22.02.1982. URL: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00001/creation-du-voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale.html> (дата обращения 19.02.2023). Перевод мой. — *Л. К.*

<sup>9</sup> *Cournot M. Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale de Jean-Luc Lagarce. Quand l'oncle Vania fuit octobre. Le Monde*, 13.02.1982. URL: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/02/13/voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale-de-jean-luc-lagarce-quand-l-oncle-vania-fuit-octobre\\_3104961\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/02/13/voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale-de-jean-luc-lagarce-quand-l-oncle-vania-fuit-octobre_3104961_1819218.html) (дата обращения: 19.02.2023). Перевод мой. — *Л. К.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

французские театроведы видят сходство драматургии Лагарса с Чеховым. Известный специалист по современному театру Жан-Пьер Сарразак в предисловии к пьесе «Всего лишь конец света» приходит к следующему выводу: «Театр Лагарса является наследником совсем другой линии, которая восходит к Чехову, где незначительные на первый взгляд слова выводят из равновесия тела, заставляя их пошатываться или падать ниц»<sup>11</sup>. Приверженность французского драматурга к театру слова в целом и к имплицитному высказыванию в частности, столь характерному для чеховского драматургического стиля, наблюдается во многих пьесах Лагарса. Особенно это заметно в одной из самых известных его пьес «Последние угрызания совести перед забвением» (“*Derniers remords avant l’oubli*”), законченной после мучительных модификаций в 1987 г. и впервые поставленной только в 1998 г., т. е. год спустя после смерти автора.

В центре этой пьесы находятся бывшие друзья — Элен, Поль и Пьер, которые когда-то жили вместе в их общем доме в качестве «тройственного» любовного союза. Затем Элен и Поль покинули Пьера и поженились, но в конце концов тоже расстались. Спустя много лет Элен захотела продать этот дом, в то время как в нем по-прежнему проживает Пьер — сюжет, чем-то напоминающий ситуацию в чеховском «Дяде Ване». В один прекрасный солнечный день Элен в сопровождении второго мужа и дочери, а также Поль вместе со своей новой женой приезжают к Пьеру, чтобы обсудить продажу дома. Но всё идет не так, как задумала Элен. Встреча некогда близких людей выявляет множество травматических и невысказанных проблем из их совместного прошлого и неизбежно провоцирует кризис коммуникативного плана, а также сведение счетов à la Чехов:

Э л е н. Можешь не слушать, если тебе не нравится. Ты всегда был молчаливым. (*Смеется.*) Это твоя природа, ты же не станешь отрицать факты, не станешь отрицать свой упорный отказ мириться с реальностью, я говорю это не для того, чтобы тебя обидеть, я не хотела тебя обижать: с какой стати?<sup>12</sup>

Здесь можно увидеть некую переключку с Чеховым, чьи персонажи также не хотят слушать других. Дяде Ване неприятно слушать свою маман, Ирина в ответ на бесконечные признания Тузенбаха

<sup>11</sup> Sarrazac J.-P. Préface // Jean-Luc Lagarce. *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2020. P. 16. Перевод мой. — Л. К.

<sup>12</sup> Лагарс Ж.-Л. Последние угрызания совести перед забвением / Пер. с фр. Н. Санниковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. С. 12. URL.: <https://theatre-library.ru/authors/lagar> (дата обращения: 19.02.2023).

просит его: «Николай Львович, не говорите мне о любви» (XIII, 135), а бедного Гаева все упрекают в излишней болтливости. Варя без обид говорит ему: «Правда, дядечка, вам надо бы молчать. Молчите себе, и всё» (XIII, 213).

Лагарс вслед за Чеховым периодически прибегает к «диалогу глухих», когда персонажи не слышат друг друга и зачастую отвечают невпопад на высказывания собеседника. В следующем примере бессвязный диалог между Элен и Пьером приводит к коммуникативному тупику:

Э л е н. Со мной здесь мой муж, Антуан, не знаю, пообщались ли вы, и моя дочь, младшая, Лиза.

П ь е р. Да. Я знаю. Красивая девочка. Он продает машины?

Э л е н. Она зажата и немного стесняется, это так. Возраст. Ты его не знаешь, мы с ним познакомились намного позже, чем, чем потеряли с тобой друг друга из вида... Не будем к этому возвращаться.

П ь е р. Я ничего не сказал.

Э л е н. Ты меня нервируешь. Ты живешь один? Поль мне говорил. Ты живешь один? Ты никого себе не нашел, кого-нибудь... не знаю...

П ь е р. Я тоже не знаю<sup>13</sup>.

Мы констатируем нежелание одного из персонажей продолжать общение, как это нередко случается и у Чехова. В пьесе «Три сестры» ни одна из сестер не хочет выслушать брата: «Оставь, Андрюша. Завтра объяснимся»; «Прощай, Андрей. Уходи, они утомлены» (XIII, 170). Свой монолог Андрей произносит фактически в пустоту.

В отличие от Чехова, Лагарс редко прибегает к авторским ремаркам, но у него есть немало пауз, обозначенных многоточием, в то время как переход к другой сцене обозначается многоточием в круглых скобках, создавая таким образом эффект недосказанности:

Э л е н. Заткнись!

П ь е р. Невероятно. Она только что дважды повторила «заткнись», она всем говорит «заткнись», это единственное, что она способна сказать... Ладно, мне всё равно.

П о л ь. Я тоже, надеюсь, ты заметила, я был на всё согласен...

А н н а. До чего сговорчивый парень, а что, разве нет?

П о л ь. Зачем ты так говоришь? Правда, конечно, что он, тот, другой...

А н н а. Не называй его другим.

А н т у а н. Я как раз хотел сказать то же самое.

(...)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Там же. С. 18.

<sup>14</sup> Там же. С. 51.

В стилистическом плане Лагарс, как и Чехов, часто прибегает к иронии. Лагарсовская ирония, рассыпанная по всем его пьесам, в чем-то похожа на чеховскую — остроумием и тонкостью, но в ней больше сарказма, чем у его русского предшественника. Ирония часто помогает персонажам обоих драматургов сохранить лицо в ситуации фиаско. Сравним ироническую реплику Астрова в чеховском «Дяде Ване», когда Войницкий входит с букетом роз и с изумлением видит, как тот целует Елену Андреевну: «Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода недурна» (XIII, 97). В пьесе Лагарса это особенно очевидно, когда Поль и Пьер, товарищи по «любковному несчастью», с нескрываемой иронией комментируют речевую стратегию Элен:

Э л е н. В любом случае...

П ь е р. Она сейчас перейдет к разговору о деньгах, ты сейчас перейдешь к разговору о деньгах. Мы здесь для этого.

Э л е н.. Не начинай. На вас нельзя рассчитывать. Нам нужно урегулировать кое-какие вопросы, это несложно, если никто не будет усложнять, у вас нет никаких оснований...

П о л ь. Узнаю эту чудную манеру подходить к проблемам с другого конца. Сейчас она растопчет ногами, я это чувствую, наше прошлое вместе со всеми воспоминаниями. Превратит в пепел упрямые иллюзии юности...

П ь е р. Оставь ее, сейчас будет забавно.

Э л е н. Как вы можете быть такими мелочными, и глупыми, и инфантильными, и такими, такими... Ладно. Это не потому что сегодня мы... Действительно, во что мы тут играем? Я больше не играю, больше не играю, с играми покончено. Я приехала сюда не ради того, чтобы нанести визит вежливости.

П о л ь. Сейчас начнет говорить о ремонте крыши...

П ь е р. А что с ней, с крышей?<sup>15</sup>

Как и в «Дяде Ване», в пьесе Лагарса после выяснения отношений все «заинтересованные лица» оставляют идею о продаже дома и разъезжаются. Как признает сама Элен, инициатор несостоявшегося проекта: «Это была не самая хорошая идея».

«Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Всё будет по-старому» (XIII, 112), — говорит Войницкий Серебрякову после всех перипетий, последовавших за неуместным предложением профессора продать имение. А Пьер будет каждый месяц, как и раньше, платить Элен и Полю небольшую аренду за проживание в их общем доме. Статус-кво сохранен, тем не менее финал этой пьесы, несмотря на весь юмор и иронию автора, оказывается весьма

<sup>15</sup> Там же. С. 32–33.

грустным, как и у Чехова: всеобщее разочарование, разрушение дружеских связей, одиночество Пьера. Но, в отличие от дяди Вани, его некому утешить. В спектакле по этой пьесе Лагарса, поставленной на большой сцене театра «Одеон» известным режиссером Ж.-П. Винсентом (Jean-Pierre Vincent) в 2004 г., Пьер после сдержанного обмена этикетными формулами прощания с гостями (при этом Элен даже никому не сказала «до свидания»), остается один. Убрав посуду со стола, он в раздумье садится на диван, как и в начале пьесы. Свет на сцене постепенно гаснет, герой смотрит в зал, и на его лице неожиданно появляется некое подобие улыбки, как будто он захотел вообразить себя счастливым<sup>16</sup>.

Последующие пьесы Лагарса будут гораздо более трагичными, хотя в них обнаруживается и прежний иронический дискурс, но это уже будет драматургия прощания с жизнью, напоминающая в этом смысле «Вишневый сад» Чехова. Это касается прежде всего самой знаменитой и самой играемой пьесы Лагарса «Всего лишь конец света» (“Juste la fin du monde”, 1990)<sup>17</sup>. Главный персонаж пьесы Луи, неизлечимо больной писатель, решил навестить свою семью — мать, сестру, брата, которых он не видел много лет, чтобы сообщить им, что он скоро умрет. Однако его появление вызвало такую сильную напряженность в семейных взаимоотношениях, что Луи уехал, так ничего и не сказав о себе. Пьеса построена вокруг молчания, невысказанных слов, имплицитных смыслов, создающих подтекст. Персонажи Лагарса вступают здесь не в диалог «глухих», как у Чехова, а скорее в диалог «немых», поскольку им трудно высказать другому что-то очень важное и сокровенное, глубоко хранимое внутри себя. Это касается прежде всего Луи, который не осмеливается сделать признание о своей смертельной болезни, ощущая, что самые близкие ему люди уже не любят его или, как он говорит в монологе, адресованном самому себе, «что меня живого уже любили так, как хотели бы любить меня мертвого, не умея ни выразить, ни объяснить мне этого»<sup>18</sup>. Выслушивая поток откровений своих близких, он реагирует на них очень скупно, как в открытках, которые он регулярно посылал им все эти годы: «...несколько слов, ничего не значащих слов, одно-два предложения,

<sup>16</sup> См. Théâtre-contemporain.net / Odéon-Théâtre de l'Europe // “Derniers remords avant l'oubli”, Jean-Luc Lagarce, Jean-Pierre Vincent (captation intégrale). URL: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Derniers-remords-avant-l-oubli-integrale-dvd> (дата обращения: 19.02.2023). Перевод мой. — Л. К.

<sup>17</sup> Вышедший по этой пьесе фильм канадского режиссера Ксавье Долана «Это всего лишь конец света» получил в 2016 г. Гран-при Каннского кинофестиваля.

<sup>18</sup> Лагарс Ж.-Л. Всего лишь конец света / Пер. с фр. Н. Санниковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. С. 29–30. URL: <https://theatre-library.ru/authors/l/lagar> (дата обращения: 19.02.2023).

больше ничего», по словам его сестры Сюзанны<sup>19</sup>. А на многословный монолог матери, в котором она свела воедино упреки к нему всех домочадцев, он отвечает лишь улыбкой:

М а т ь. <...> Им хочется, чтобы ты чаще бывал здесь, чтобы твое присутствие здесь ощущалось, чаще ощущалось, чтобы они могли набрать твой номер, позвонить тебе, поссориться с тобой и помириться, и забыть всякое уважение, известное уважение, обязательное по отношению к старшим братьям, отсутствующим или просто чужим.

<...>

Улыбнешься?

Или всё-таки скажешь «пару-тройку слов?»

Л у и. Нет.

Улыбнусь. Я слушал.

М а т ь. Я так и знала<sup>20</sup>.

Некоторые исследователи называют стиль Лагарса «драматургией эллипсиса»<sup>21</sup>, имея в виду обилие в его диалогах и монологах эллиптических конструкций, иными словами, неполных предложений. Эта стилистическая особенность, характерная для многих его текстов, в особенности для пьесы «Всего лишь конец света», создает неизбежный эффект недосказанности. Так, в разговоре с сестрой, которая иронически высказалась по поводу их невестки Катрин, Луи продолжает разговор в том же ироническом ключе недомолвок, намеков и неясностей:

Л у и. Ты всё продолжаешь, Сюзанна?

С ю з а н н а. Я?

Л у и. Ну да. «Продолжаешь». Посмотрите, какая я «самостоятельная»?

С ю з а н н а. Нет, честно говоря,

уже не до такой степени.

Может, сегодня, немного, а так почти нет.

Прощальный салют в твою честь, чтобы ты почувствовал сожаление.

Да?

Ну давай, говори?

Л у и. Что говорить?<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Там же. С. 15.

<sup>20</sup> Там же. С. 39.

<sup>21</sup> *Chauvet B., Duchâtel E.* Juste la fin du monde, Nous, les héros — Jean-Luc Lagarce. Baccalauréat. Théâtre. Centre national de documentation pédagogique. Paris: Canopé, 2007. P. 35.

<sup>22</sup> Ibid. P. 32–33.

В книге «Театр Чехова и его мировое значение» Борис Зингерман говорит о некоторой размытости и недосказанности драматических характеров в чеховских пьесах<sup>23</sup>, но Лагарс пошел гораздо дальше в этом направлении, чем его учитель. Вместе с тем в его пьесах есть и весьма прямолинейные персонажи, не обремененные излишней деликатностью. Так, Антуан, младший брат Луи, привыкший к более прямому коммуникативному стилю, не выдерживает обстановки постоянной недосказанности и отказывается слушать старшего брата:

А н т у а н. Я не желаю знать, зачем ты здесь,  
имеешь право, и всё, и точка,  
и не быть здесь ты тоже имеешь право,  
мне без разницы.

<...>

Л у и. Куда ты?

А н т у а н. Я не хочу здесь оставаться.  
Ты сейчас опять начнешь говорить,  
ты захочешь со мной поговорить,  
и мне придется слушать,  
а я не желаю тебя слушать<sup>24</sup>.

В спектакле «Всего лишь конец света» в постановке известного режиссера Ж. Жуанно (Joël Jouanneau) в парижском Театре де ля Коллин (Théâtre National de la Colline, 1999), который трактует пьесу Лагарса как трагедию, оба брата в финале опускаются на колени. Затем Луи остается один на пустой, без всяких декораций сцене и проносит свой прощальный монолог<sup>25</sup>.

Рассматривая данную пьесу в контексте притчи о блудном сыне, Ж.-П. Сарразак замечает, что драматург внес некоторые вариации в библейскую версию: Луи — не младший сын, а старший, и отца уже нет в живых, чтобы его встретить. Вместо того чтобы вернуться к жизни, как в Евангелии от Луки, блудный сын Жан-Люка Лагарса обречен на близкую смерть, о которой он даже не может сообщить своим близким<sup>26</sup>. Исследователь констатирует, что неожиданное

<sup>23</sup> Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. С. 59.

<sup>24</sup> Там же. С. 30.

<sup>25</sup> См. “Juste la fin du monde” de Jean-Luc Lagarce, mise en scène Joël Jouanneau (captation intégrale) // Théâtre contemporain.net. URL: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Juste-la-fin-du-monde-de-Jean-Luc-Lagarce-mise-en-scene-Joel-Jouanneau-captation-integrale> (дата обращения: 19.02.2023). Перевод мой. — Л. К.

<sup>26</sup> Sarrazac J.-P. Préface. P. 9. Перевод мой. — Л. К.



возвращение блудного сына явилось «мощным катализатором речевого кризиса»<sup>27</sup>. Заметим, что речевые кризисы, большие и маленькие, регулярно возникают и у персонажей Чехова. Вспомним, как Маша раздраженно реагирует на очередное признание мужа, учителя латыни, в его любви демонстративным спряжением латинского глагола *amare* (любить): «Amo, amas, amat, amamus, amatis, amant» (XIII, 165). В третьем действии «Чайки» жесткая ссора, разразившаяся между Аркадиной и Треплевым, матерью и сыном, в ходе которой они обмениваются оскорбительными тирадами, обозначила кульминационный момент пьесы (XIII, 40). Речевой кризис, иными словами, коммуникативный тупик обостряет, в свою очередь, латентный семейный кризис, что неизбежно сближает лагарсовскую драматургию с чеховской.

В мае 1992 г. Жан-Люк Лагарс поставил со своей труппой спектакль «Несвоевременные одиночки» (“Les Solitaires Intempestifs”) в театре «Гранит» в Бельфоре<sup>28</sup>. Спектакль включал в себя коллаж текстов значимых для него авторов, среди которых Антон Чехов («Платонов», «Свадьба», «Дуэль»), Кафка, Стриндберг, Ибсен, Флобер, Вирджиния Вулф, Петер Хандке и другие. Кстати, само название спектакля<sup>29</sup> было позаимствовано из французского перевода пьесы П. Хандке «По деревьям». Даже сам список представленных в спектакле авторов свидетельствует о том, что Лагарс прекрасно знал мировую литературу. Отрывки из различных текстов были вкраплены в фабулу, сочиненную самим драматургом, создавая таким образом сложную, раздробленную на части интертекстуальную структуру спектакля<sup>30</sup>. Нелишне будет напомнить, что включение интертекстуальных элементов было характерно и для пьес Чехова, изобилующих цитатами из Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Мопассана, различными афоризмами, отрывками из романсов и т. д. Подобная полифония производит эффект остранения и побуждает читателей и зрителей к размышлению.

В последние годы жизни Жан-Люк Лагарс не только сочинял пьесы, но и писал эссе, а также статьи для различных изданий. Эти тексты были собраны воедино в отдельную книгу под названием

<sup>27</sup> Ibid. P. 17.

<sup>28</sup> Lagarce J.-L. Les Solitaires Intempestifs / Présentation de la pièce. URL: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Solitaires-intempestifs/ensavoirplus/idcontent/12123> (дата обращения: 19.02.2023). Перевод мой. — Л. К.

<sup>29</sup> То же название «Несвоевременные одиночки» было дано издательству, которое основали Жан-Люк Лагарс и Франсуа Беррёр в 1992 году в Безансоне для публикации текстов современных драматургов. Издательство существует до сих пор.

<sup>30</sup> К сожалению, полный текст сценической версии спектакля не сохранился.

«О роскоши и бессилии» (“Du luxe et de l’impuissance”), опубликованную в 2008 г. В одном из эссе, озаглавленном «По поводу “личных библиотек”», автор пишет о книгах, которые он взял бы с собой при переезде в «страну далекую». Вот некоторые книги, которые фигурируют в этом перечне, с комментариями автора в скобках: полное собрание сочинений Мольера («никогда не знаешь»), «Беренис» и «Андромаха» Расина («а если нужно выбирать из них, то “Беренис”»), «Воспитание чувств» Флобера («у меня будет время его перечитать»), первые страницы «В поисках утраченного времени» Пруста («и выучить их наизусть»), «Записки из Мертвого дома» Достоевского («чтобы лучше понять, что с нами происходит»), «Вишневый сад» Чехова («да, я буду его играть один на террасе, если она будет, терраса. “Вишневый сад” в конце лета, а будет ли конец лета?»), а также «Три сестры», «Платонов» и «Король Лир» Шекспира («если будет терраса, я этим воспользуюсь и буду репетировать, смешно размахивая руками, совсем один, что поделаешь...») <sup>31</sup>. Заметим, что в этом удивительном тексте Чехов соседствует с Шекспиром.

Пьесы и рассказы А. П. Чехова сопровождали Ж.-Л. Лагарса в течение всего его творческого пути, отозвавшись неожиданным эхом в его необычной драматургии. «Французский Чехов» сумел уловить между строк гениального предшественника очень важные смыслы и воплотить их в своих пьесах, которые продолжают волновать читателей и зрителей в наше столь сложное и неопределенное время.

## ЛИТЕРАТУРА

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

*Лагарс Ж.-Л.* Всего лишь конец света / Пер. с фр. Н. Санниковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <https://theatre-library.ru/authors/l/lagars> (дата обращения: 19.02.2023).

*Лагарс Ж.-Л.* Последние угрызения совести перед забвением / Пер. с фр. Н. Санниковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <https://theatre-library.ru/authors/l/lagars> (дата обращения: 19.02.2023).

*Bernard J.-J.* Préface // *Irène Némirovsky*. La vie de Tchekhov. Paris: Albin Michel, 1946. P. 5–11.

*Chauvet B., Duchâtel E.* Juste la fin du monde, Nous, les héros — Jean-Luc Lagarce. Baccalauréat. Théâtre. Centre national de documentation pédagogique, Paris: Canopé, 2007. 128 p.

<sup>31</sup> *Lagarce J.-L.* Du luxe et de l’impuissance. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008. P. 15–16. Перевод мой. — *Л. К.*

*Cournot M.* Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale de Jean-Luc Lagarce. Quand l'oncle Vania fuit octobre. Le Monde, 13.02.1982. URL: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/02/13/voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale-de-jean-luc-lagarce-quand-l-oncle-vania-fuit-octobre\\_3104961\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/02/13/voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale-de-jean-luc-lagarce-quand-l-oncle-vania-fuit-octobre_3104961_1819218.html) (дата обращения: 19.02.2023).

*Création du Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale.* INA, En scène. Le spectacle vivant en vidéo. 22.02.1982. URL: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00001/creation-du-voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale.html> (дата обращения: 19.02.2023).

*“Derniers remords avant l’oubli” Jean-Luc Lagarce, Jean-Pierre Vincent* (captation intégrale) // Théâtre-contemporain.net / Odéon-Théâtre de l’Europe. URL: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Derniers-remords-avant-l-oubli-integrale-dvd> (дата обращения: 19.02.2023).

*“Juste la fin du monde” de Jean-Luc Lagarce,* mise en scène Joël Jouanneau (captation intégrale) // Théâtre contemporain.net. URL: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Juste-la-fin-du-monde-de-Jean-Luc-Lagarce-mise-en-scene-Joel-Jouanneau-captation-integrale> (дата обращения: 19.02.2023).

*Lagarce J.-L.* Du luxe et de l’impuissance. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008. 64 p.

*Lagarce J.-L.* Théâtre et Pouvoir en Occident. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011. 176 p.

*Lagarde A., Michard L.* Jean-Jacques Bernard. Douleur silencieuse // Les grands auteurs français. XXe siècle. Anthologie et histoire littéraire. Paris: Bordas, 2003. 888 p.

*Sarrazac J.-P.* Préface // Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2020. P. 7–18.

*Thibaudat J.-P.* Le roman de Jean-Luc Lagarce. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007. 400 p.



А. НАИМ — ИНТЕРПРЕТАТОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
А. П. ЧЕХОВА В ИРАКЕ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Иракский драматург и актриса Ауатиф Наим создала несколько пьес по мотивам рассказов А. П. Чехова, действие которых перенесла в Ирак и положила в их основу современные события. Так творчество А. П. Чехова стало фактом арабской культуры, оно творчески переосмыслилось под влиянием специфики общественного и литературного развития другого народа, особенностей его социальной практики. Чеховские сюжеты приобрели новую национальную и историческую конкретику.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, рассказы, А. Наим, иракский театр.

LARIONOVA, M. CH.; ABBASKHILMI, A. YA.

A. NAIM — THE INTERPRETER  
OF CHEKHOV'S WORKS IN IRAQ

**Abstract.** Iraqi playwright and actress Auatif Naim created several plays based on the short stories of A. P. Chekhov, in which she transferred the action to Iraq and laid the Chekhov's basis for the modern events in her plays. Thus, the oeuvre of A. P. Chekhov became a fact of the Arabic culture and was creatively reconsidered under the influence of the specifics of the social and literary development of another nation, the specific features of its social practice. Chekhov's plots have acquired new national and historical specifics.

**Keywords:** A. P. Chekhov, short stories, A. Naim, Iraqi theater.

Ауатиф Наим — иракская писательница, драматург, актриса, режиссер и исследователь. Ее пьесы, за исключением одной («Пльви в море глаз»), в Ираке не опубликованы. Автор представила их нам в рукописи и дала разрешение на перевод и публикацию. Подстрочные переводы с арабского выполнены А. Я. Аббасхилми, их литературная обработка — М. Ч. Ларионовой<sup>2</sup>. В беседе с одним из авторов настоящей статьи А. Наим объяснила, почему ей нравятся произведения русского писателя: Чехов говорил о маленьком человеке, он гуманист, язык его произведений кажется простым, но выражает глубокие мысли, люди разных эпох и культур могут читать и понимать Чехова, этого «Шекспира России», как его назвала А. Наим. Ее мечта — поставить

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта 122020100347–2.

<sup>2</sup> Аббасхилми А. Я., Ларионова М. Ч. Творчество А. П. Чехова в Ираке: рецепции и интерпретации. Ростов-н/Д.: Изд-во Южного научного центра РАН, 2022. С. 156–212.

в Багдаде пьесу «Вишневый сад». А. Наим убеждена, что все ее «чеховские» спектакли оказали сильное влияние на иракских зрителей. Пьесы А. Наим — форма адаптации произведений Чехова в иноэтнической и инокультурной среде. Драматург кладет в основу сюжета чеховские рассказы, но переносит их на иракскую почву.

Пьеса «Путешественник с фантазией» (2005) создана по мотивам «Палаты № 6». Действие в ней происходит в психиатрической больнице. Главными героями являются пациенты больницы: «Маленький» (низкого роста), «Худой» и «Женщина», а также «Мэр», «Директор клиники», «Санитар» и «Новый врач». Чеховская мысль о сумасшествии как естественной реакции на безумный мир и о личной ответственности человека за всё, в этом мире происходящее, разделена между героями. Больные страдают за то, что произошло с ними в прежней жизни. «Женщина» была известной актрисой, но утратила популярность и любовь зрителей. «Маленький» сошел с ума, когда увидел жену с любовником и фотографии измены. «Худой» был командиром, по его вине и по глупости командования погибли солдаты. «Санитар», жестокий и хитрый, в сговоре с «Мэром» и «Директором» крадет хорошие лекарства и заменяет их негодными. Поэтому больные не получают помощи и всё глубже погружаются в безумие. «Санитар» сдает их в аренду «Мэру», чтобы они развлекали его и работали у него в доме, отправляет побираться на улицу, а деньги делит со своими высокими покровителями.

Больные живут в иллюзорном мире, в искаженном виде повторяющем их прежнюю жизнь. У «Женщины» постоянно в руках шкатулка, где она хранит свои «сокровища». Каждый из них считает себя здоровым, а двух других — сумасшедшими. При этом они остаются добрыми и порядочными людьми, не видят вокруг себя зла, благодарят «Санитара» за то, что он разрешает им выходить из больницы. Ему же это необходимо ради денег, а деньги нужны для «кайфа» — алкоголя и женщин. Жестокость «Санитара» отправляет к чеховскому сторожу Никите, но если тот принадлежит к числу «простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что *их* (больных. — *Авт.*) надо бить» (VIII, 72), то «Санитар» действует подло и расчетливо.

В больнице появляется «Новый врач», молодой, честный и добросовестный. «Мэр», «Директор» и «Санитар» боятся его разоблачений, они хотят, чтобы всё осталось, как прежде. «Директор» в пьесе не произносит своих слов, он только повторяет реплики «Мэра». В нем проявляются некоторые черты доктора Рагина: невозможность принять на себя ответственность, смирение

с существующими беспорядками, равнодушие. Осознание окружающей безнравственности передано «Новому врачу». Молодой врач в пьесе А. Наим пытается исцелять болезни не только людей, но и общества. Но «Санитар» убеждает больных, что во всех их бедах виноват «Новый врач». В финале полностью обезумевшие пациенты убивают доктора.

А. Наим написала по мотивам страшного чеховского рассказа еще более страшную пьесу. Мотивы безысходности, безответственности, приводящей к умножению зла, доведены в ней до крайности. Если доктор Рагин у А. П. Чехова заслужил свою судьбу равнодушием и бездействием, то молодой врач в пьесе А. Наим пытался противостоять злу.

Пьеса А. Наим по мотивам рассказа «Смерть чиновника» называется «Горячий день» (2007). Как и в предыдущем случае, драматург переносит события в современный Ирак, придает им острый социально-политический смысл. Главный герой, названный в пьесе просто «Он», работает фотографом. Он снимает важные события, происходящие в его учреждении. Другой герой — «Важный человек». Это директор учреждения, где служит «Он». «Он» подбегает к «Важному человеку» и начинает его фотографировать с разных сторон. Тот с удовольствием позирует, как голливудская звезда. Фотограф неожиданно чихает, когда стоит напротив «Важного человека», прямо ему в лицо. На сцене сразу становится темно и тихо. Реплика указывает на выражения лиц героев: ошарашенное, несчастное у фотографа и злое, угрожающее у «Важного человека». Телохранители окружают фотографа, будто ждут приказа уничтожить обидчика. «Важный человек» уходит.

В рассказе А. П. Чехова Червяков чихает, как и у А. Наим, спонтанно. Именно поэтому, возможно, А. П. Чехов из всех случайных физиологических проявлений выбрал именно чихание — его трудно сдержать и скрыть. Генерал не чувствует себя оскорбленным, он лишь недоволен, что ему мешают смотреть спектакль. Да и начальник он чужой, не Червякова. В иракской пьесе дело усугубляется тем, что «Важный человек» — непосредственный начальник фотографа, от него зависит работа последнего. Первый небольшой монолог фотографа почти повторяет слова Червякова о непреднамеренности, случайности чихания: «Он (*дрожит от страха, говорит сам с собой*): У тебя был целый день, чтобы чихнуть. Ты мог чихать утром, вечером, в любое время. Почему сейчас? <...> Это произошло случайно! Просто пришло чихание. Это непреднамеренно! <...> До этого его лицо было розовым и спокойным из-за хорошего

питания, сладкого сна, сауны и транквилизаторов. А стало темным и мрачным. Замкнутым. Он оскорбился? Конечно, оскорбился! Его оскорбила моя слюна, стекающая по его щеке».

Фотограф колеблется между простым человеческим оправданием своего поступка и его возможным социальным истолкованием. «Важный человек» в его мыслях то понимает его, то злится. В конце концов он додумывается до того, что начальник обвинит его в том, что он специально хотел заразить его каким-то страшным вирусом. Птичьим гриппом! А. Наим очень точно подметила кумулятивное строение чеховского рассказа, но, усиливая кумуляцию, она увеличивает и трагикомический эффект. Фотограф додумывается до того, что его обвинят в развязывании войны между Израилем и Ливаном, в террористических актах в Ираке, в голоде на Африканском континенте.

Как и А. П. Чехов, А. Наим предоставляет своему герою несколько попыток объясниться с «Важным человеком». И здесь есть существенное отличие ее пьесы от чеховского рассказа. Червяков вовсе не чувствует себя ничтожным и маленьким человеком. Он сидит в театре, во втором ряду кресел, непосредственно за генералом. Он чувствует себя «на верху блаженства» (II, 164). Но амбициозность соседствует в нем с трусостью и чинопочитанием. Герой иракской пьесы — действительно маленький человек, зависимый от настроения начальника. Он ищет причину своего чихания и вспоминает, что одет в костюм, взятый напрокат за большие деньги. Жара и чужой костюм виноваты в его чихании.

На сцене вновь появляется «Важный человек». Фотограф падает на колени и просит его простить. В отличие от чеховского генерала, начальнику доставляет явное удовольствие унижение подчиненного. Он выпускает дым сигареты прямо тому в лицо. Конечно, фотограф снова чихает. Теперь он ползает у ног начальника, умоляя его простить. «Окей», — говорит начальник и опять пускает дым в лицо счастливого фотографа. Тот пытается поблагодарить начальника, но снова чихает, падает и умирает. Начальник смотрит на зрителей и произносит: «Окей. Финиш». Занавес.

За весь спектакль «Важный человек» произносит всего несколько слов. И неслучайно почти все — американизмы. Они характеризуют его как пустого, напыщенного, бездушного человека.

Можно предположить, что кроме главного источника — рассказа А. П. Чехова «Смерть чиновника» — А. Наим ориентировалась на художественный опыт другого русского писателя — Н. В. Гоголя. В поведении фотографа легко узнается Акакий Акакиевич, а в преувеличении своего участия во всех мировых проблемах — Поприщин

из «Записок сумасшедшего». Это существенно трансформировало чеховский замысел. Фотограф — зависимый человек, он сталкивается со своим начальником. Червяков — с чужим, он относительно независим. Червяков чихает один раз, что подчеркивает спонтанность его поступка. Фотограф чихает трижды, причем в те самые моменты, когда извиняется. Это может показаться злонамеренным и усугубляет социальный конфликт. Смерть Червякова объясняется его малодушьем, раболепием и законами системы. Смерть фотографа имеет более понятные причины: потеря работы, нищета, судьба семьи.

Следующая пьеса А. Наим (2009) написана по мотивам рассказа А.П. Чехова «Хамелеон» (она называет его «Собака генерала»). Акцент переносится с психологической на социальную проблематику. Пьеса имеет название «Мечта Масуда», и к социальной проблематике здесь добавляется политическая. Сохраняя основную фабулу чеховского рассказа, А. Наим значительно меняет сюжет. Герой пьесы — Масуд, бедный молодой человек, который приехал из деревни в город, чтобы заработать денег.

Пьеса начинается с того, что за сценой лает собака, потом раздается мужской крик и на сцену выбегает Масуд. Видно, что он серьезно ранен и хромотает. К нему подбегают люди, чтобы узнать, в чем дело. Он отвечает, что его укусила огромная, как лев, собака. И не просто укусила, как замечает один из прохожих, а вырвала из бедра кусок мяса. Мужчины грозят убить собаку. Масуд боится, что собака бешеная, и ему придется лечиться и делать уколы. От боли он теряет сознание.

Аналогом полицейского надзирателя Очумелова в пьесе А. Наим является полицейский Сатар. Как и чеховский герой, он меняет поведение, когда узнает, кому принадлежит собака. Сначала он готов исполнить свой служебный долг и защитить Масуда: «Жаль, нет при мне пистолета. Я бы быстро расправился с ней. Ошейник у нее есть? <...> Я хочу узнать, есть ли у собаки хозяин? Если есть, я арестую его и отведу в тюрьму. Закон выше всех. Перед законом все равны!»

Масуд отвечает Сатару, что собака черная, как ночь, с белыми пятнами, длинным хвостом и висячими, как у козы, ушами. В рассказе А.П. Чехова собака — это «белый борзой щенок с острой мордой и желтым пятном на спине. В слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса» (III, 52). И укусила собака Хрюкина — за палец — не просто так, а потому что он сунул «цигаркой ей в харю для смеха» (III, 53). Судя по описанию, в иракской пьесе это, как и у А.П. Чехова, борзая, но огромная и страшная. И это не преувеличение Масуда. Дело в том, что собака принадлежит британскому послу.



А, как известно, Ирак длительное время был британской колонией. Поэтому собака кусает Масуда от злобы и вседозволенности.

Узнав, кто хозяин собаки, полицейский застывает на месте, роняет из рук дубинку и обвиняет Масуда. Масуд настаивает на своем праве привлечь посла к ответственности. Сатар горько возражает: какое право? Посол забрал у народа все права. Он вор и обманщик, он выдумает причины, чтобы посадить тебя в тюрьму. Однако Сатар вовсе не такой беспринципный человек, как Очумелов. Он понимает, что британский посол никогда не признает себя виновным. Он скорее объявит Масуда террористом — эта реалья хорошо понятна иракским зрителям. Поэтому он объясняет деревенскому жителю Масуду правду иракской жизни: «Сатар (*с горечью*): Закон! Ты понимаешь, это британский посол. Представитель страны, которая лишила нас свободы, лишила всех прав. Он придумает такую историю, что ты окажешься виноват и попадешь в тюрьму. В конечном счете окажется, что это ты укусил его собаку и нанес ему ущерб. Мой тебе совет: уходи, пока цел».

Сатар слышит лай собаки, ему страшно, он убегает с криком: «Спасите! Люди! Будьте свидетелями!» Последняя реплика значима, потому что прохожие, которые бросились помогать Масуду, разошлись, узнав о хозяине собаки.

У А. П. Чехова нет правых и виноватых: все участники событий в большей или меньшей степени «хамелеоны», и вердикт Очумелова в пользу генеральской собаки вызывает в толпе лишь смех в адрес Хрюкина. Напротив, герой А. Наим вызывает сочувствие всех действующих лиц.

В 2009 г., когда пьеса была сыграна, в газете «Эльсабах Эльджадид» появилась интервью с известным поэтом и театральным критиком А. Китаном и А. Хаюном, мужем А. Наим, режиссером спектакля и исполнителем роли полицейского. В этом интервью, кроме разбора спектакля, критик высказывает очень важную, на наш взгляд, мысль, характеризующую отношение и причины интереса к А. П. Чехову в Ираке: «Иракцы доказали, что они могут создавать жизнь. Сегодня в нашем красивом Багдаде взрываются заминированные террористами машины. Но в то же время в другом месте в городе наши актеры создают праздник жизни». А. Хаюн добавляет: «Люди везде думают и чувствуют одинаково. Это не зависит от территории. Всё, что давно написал А. П. Чехов, сегодня стало нашим достоянием. Ауаутиф Наим переделала чеховский текст, сделав его иракским, отражающим проблемы и мечты иракцев. Мы хотели этим спектаклем сказать свое слово иракцам, без шума и пафоса показать им то, что кричит внутри,

в душе людей»<sup>3</sup>. А. Наим намекает на современную ситуацию, на американскую оккупацию Ирака, когда люди оказались бесправны. Она хочет, чтобы с помощью чеховского рассказа люди выработали четкую жизненную и политическую позицию, чтобы их гнев обратился против несправедливости.

Возникает закономерный вопрос: что важнее для инокультурного читателя и зрителя — перевод чеховских произведений, сохраняющий их неповторимость и оригинальность, или передача чеховской идеи, приближение первоисточника к читателю и зрителю, но при этом отказ от его уникальности и неповторимости? Как писал М.П. Алексеев, «степень глухоты или близорукости переводчиков представляется не только знаменательной, но и подлежащей историческому объяснению»<sup>4</sup>. Выбор произведения, степень его переработки приобретают не только литературную, но и историческую и идеологическую значимость, свидетельствующую, по словам В.М. Жирмунского, «о характере и направлении творческого освоения наследия писателей в иноязычной среде»<sup>5</sup>. Это позволяет осмыслить чужую литературу как свою. Такая «национальная адаптация» чрезвычайно характерна для Востока.

Творчество и личность А.П. Чехова становятся фактом арабской культуры, но они не трансплантируются, а творчески переосмысляются, перерабатываются под влиянием специфики общественного и литературного развития другого народа, особенностей его социальной практики. Чеховские сюжеты оказались осовременены, «встроены» в социально-политическую жизнь Ирака, приобрели новую национальную и историческую конкретику. В них добавились ноты антиколониального, антизападного протеста.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аббасхилми А.Я., Ларионова М.Ч.* Творчество А.П. Чехова в Ираке: рецепции и интерпретации. Ростов-н/Д.: Изд-во Южного научного центра РАН, 2022. 226 с.

*Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. 616 с.

Голоса Ирака. Интервью с А. Китаном и А. Хаюном. «Мечта Масуда»: постановка в Багдаде по рассказу Чехова // Эльсабах Эльджаид. Багдад. 2009. №964. 17 мая.

*Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 558 с.

<sup>3</sup> Голоса Ирака. Интервью с А. Китаном и А. Хаюном. «Мечта Масуда»: постановка в Багдаде по рассказу Чехова / Пер. с арабского А.Я. Аббасхилми // Эльсабах Эльджаид. Багдад. 2009. №964. 17 мая.

<sup>4</sup> *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. С. 355.

<sup>5</sup> *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 5.

## СОВРЕМЕННЫЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ АДАПТАЦИИ А.П. ЧЕХОВА В КИТАЕ

**Аннотация.** Основное внимание в статье уделено двум театральным адаптациям известных пьес А.П. Чехова на современной китайской сцене. Первая — сценическая версия «Вишневого сада», поставленная выдающимся представителем китайского театрального авангарда Линь Чжаохуа при участии актрисы Цзян Вэньли (2004). Вторая — проект ирландского режиссера Гэвина Куинна, китайского продюсера Ван Чжаохуэй и китайской актрисы и писательницы Сунь Юэ под названием «Чайка и другие птицы», адаптация пьесы Чехова «Чайка» (2014). В статье приведены отзывы критиков, интервью с постановщиками, отмечены черты экспериментального характера, приближающие произведения Чехова к китайской театральной традиции.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, драматический театр Китая, русская драматургия в Китае, восприятие и интерпретация.

MA, ZIHAN

## MODERN STAGE ADAPTATIONS OF ANTON CHEKHOV IN CHINA

**Abstract.** The article focuses on two theatrical adaptations of Anton Chekhov's famous plays on the modern Chinese stage. The first is the stage version of *The Cherry Orchard*, staged by an outstanding representative of the Chinese avant-garde theater Lin Zhaohua with the participation of actress Jiang Wenli (2004). The second is a project by Irish director Gavin Quinn, Chinese producer Wang Zhaohui and Chinese actress and writer Sun Yue called *The Seagull and Other Birds*, an adaptation of Chekhov's play *The Seagull* (2014). The article contains reviews of critics, interviews with directors, noted features of an experimental nature that bring Chekhov's works closer to the Chinese theatrical tradition.

**Keywords:** Anton Chekhov, Chinese contemporary theatre, Russian plays in China, perception and interpretation.

Драматургия А.П. Чехова оказала значительное влияние не только на развитие театра России, стран Европы и Америки, но также воздействовала на процессы эволюции восточного театра, в частности, китайского. Если сценическое воплощение произведений А.П. Чехова как в России, так и в странах Запада изучено достаточно всесторонне, то характер освоения творчества русского драматурга в театральной культуре Востока — тема, которая не получила достаточного освещения в академической литературе. Реконструкция

этапов и закономерностей исторического процесса рецепции и адаптации творчества Чехова в Китае, на наш взгляд, формирует одно из наиболее перспективных направлений чеховедения.

В современном китайском театре заметен определенный интерес к драматургии Чехова. Наблюдается большое разнообразие творческих подходов китайских режиссеров к созданию постановок по произведениям Чехова. Ведущей стала тенденция избегать реалистического прочтения творчества Чехова, в свое время традиционного для русского театра. Русские подходы, безусловно, пользуются в Китае большим уважением и неизменно привлекают к себе внимание исторической достоверностью. В то же время свое творчество китайские театральные деятели видят в ином ключе.

В связи с тем, что 2004 г. был объявлен ЮНЕСКО «Годом Чехова», в Китае прошел месячный фестиваль чеховских пьес. Широкой публике были показаны также гастрольные спектакли из Израиля и Канады. Русская версия «Вишневого сада» шла параллельно с китайской, поставленной Линь Чжаохуа при участии Цзян Вэньли. Эта постановка выдающегося представителя китайского театрального авангарда оказалась намного более успешной по сравнению с его работой 1998 г.

Линь Чжаохуа сказал: «В прошлом мы оставались только на интерпретации классики мастера с точки зрения драматической литературы, я думаю, что это время давно прошло, мы не можем вечно оставаться на уровне “какова тема Чехова”, “каково настроение Чехова”. Я просто передаю то, что чувствую сам; классика должна передаваться по наследству»<sup>1</sup>. Он не хочет повторять предыдущие постановки «Вишневого сада», а интерпретирует произведение в соответствии со своим собственным пониманием и чувством, сосредотачиваясь на выявлении комедийных элементов «Вишневого сада»<sup>2</sup>.

Линь считает, что в жанровом отношении «Вишневый сад» — это комедия, что соответствует замыслу автора и отличается от предыдущих режиссерских интерпретаций «Вишневого сада».

Режиссер предложил несколько идей для создания комического колорита: «Взять комика Дада на роль опустившегося помещика Пищика, а актеру, играющему Лопухину, добавить в его монологи местные китайские диалекты — харбинский и таньшаньский. В танцевальных сценах танцоры не появляются, только видны ножки, торчащие из пластиковых занавесок слева и справа от сцены,

<sup>1</sup> Лю Вэньфэй. Два «Вишневых сада» // Чтение. 2004. № 12. С. 13.

<sup>2</sup> Jian, D. (2007). Withering of the spirit of contemporary Chinese drama. *Frontiers of Literary Studies in China* 1, 4, 571–580. Available From: Brill. URL: <https://doi.org/10.1007/s11702-007-0027-1> (accessed: 02.07.2023).

притопывающие в ритм танцевальной музыки»<sup>3</sup>. Эти элементы усиливают комедийный эффект.

Помимо акцентирования комедийных тем, в спектакле есть также смелые инновации и эксперименты по созданию пространства спектакля и его сценическому языку. В сценографии уже не отражены типичные картины русской жизни, а желтая пена и марля на потолке и на полу превращают маленький Северный театр, где идет спектакль, в холмистую, плотную подземную пещеру. Крыша настолько низкая, что лица актеров, появляющихся из-за кулис, практически не видны. Это дает возможность зрителям смотреть на персонажей сверху вниз, и в то же время пространство становится гнетущим для персонажей, отражая их основное психологическое состояние. Однако такое решение имеет тот недостаток, что звук сценического механизма часто заглушает диалог актеров и реквизиторов, когда они появляются из своих отверстий в земле. Словесное выражение приобрело уникальный стиль: «В оригинальной пьесе было много диалогов, но теперь я изменил их на прямое повествование для зрителей, что является сутью традиционного китайского искусства»<sup>4</sup>.

Новаторским является также спектакль «Чайка и другие птицы», который стал адаптацией пьесы Чехова «Чайка» и был представлен широкой публике в сентябре 2014 г. на сцене Национального центра исполнительских искусств в рамках международного театрального фестиваля в Пекине. Авторы адаптации отталкивались от высказывания самого Чехова — о том, что в его произведении мало действия, много разговоров и «пять пудов» любви. Тем не менее в китайской версии «Чайки» много не только любви и разговоров, но и действия. В спектакле задействованы все центральные персонажи чеховского оригинала: мужественный, измученный своими неуправляемыми амбициями и неразделенной любовью Константин Гаврилович Треплев (исполнитель роли — Ли Кай); его мать, актриса Ирина Николаевна Аркадина (Сунь Юэ); ее возлюбленный, недалекий, но успешный писатель Борис Алексеевич Тригорин (Хуэй Сяоли); Нина Заречная (Ван Цзинлэй), в начале пьесы наивная девочка, которая в результате приобретенного жизненного опыта становится большой актрисой, обретает крылья для творчества.

Новая постановка «Чайки» стала результатом совместного творческого проекта ирландского режиссера Гэвина Куинна, китайского

<sup>3</sup> Лю Вэньфэй. Два «Вишневых сада». С. 15.

<sup>4</sup> Там же. С. 16.

продюсера Ван Чжаохуэй и китайской актрисы и писательницы Сунь Юэ<sup>5</sup>.

В одной из рецензий на новую версию чеховской пьесы было сказано: создатели спектакля «разорвали старый сценарий, подбросили его в воздух, собрали кусочки и соединили их заново в безоглядном исследовании того, что такое жизнь, как люди на самом деле не слушают друг друга и как они не очень любят говорить друг другу правду, особенно в Китае»<sup>6</sup>.

Такая адаптация, по мнению Ван Чжаохуэй, сложна для понимания, если зрители не знакомы с оригинальным текстом. Подобные мысли, внушавшие немалое беспокойство, появились еще во время национальной премьеры спектакля в Чэнду, столице провинции Сычуань, состоявшейся месяцем ранее. Тем не менее спектакль имел успех. Как признает Ван Чжаохуэй, она чувствовала, что зрители могут просто следить за развивающимся действием, — и они смогли.

Экспериментальный характер «Чайки и других птиц» поражает как по форме, так и по содержанию. Основной новаторства стало стремление создателей спектакля приблизить пьесу к реалиям китайской жизни, сделать ее более близкой и узнаваемой для китайского зрителя. Так, например, господин Сорин поет о своей жизни в стиле *цюйцзюй*, редкой разновидности пекинской оперы; внезапно включаются фрагменты из популярного китайского ток-шоу. Актёры, одетые в пачки и трико, напевают песню о любви китайского рокера Цуй Цзяня «Господин Красный», классику социалистов «Нефть дарю Родине!» и песню «Я не люблю понедельники» ирландской рок-группы «Boomtown Rats».

Подобную эклектику создатели объясняют влиянием текста оригинала. «Для меня это “Чайка”, — сказала Ван Чжаохуэй о новой пьесе. — Чехов был одним из первых деконструктивистов, который ставил под сомнение единый нарратив обычного театра, представляя вместо этого стиль, который позволяет людям взаимодействовать, но часто вызывая чувство фрагментарности и неудовлетворенности»<sup>7</sup>. По мнению авторов постановки, она хорошо подходит для современного Китая: «Вы видите этих разгневанных молодых людей, таких, как Константин, пытающихся что-то создать, и как ему сложно, и жизнь мало что меняет... Неважно, в Пекине ли, или в Дублине,

<sup>5</sup> Tatlow, Didi Kirsten. Chekhov's *The Seagull*, Adapted and Updated for Beijing. Sinosphere. Dispatches From China. 4.09.2014. URL: <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/09/04/chekhovs-the-seagull-adapted-and-updated-for-beijing/> (accessed: 05.11.2022).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

или в России люди стремятся создать новую форму, у них похожие мечты, и они испытают одинаковые разочарования»<sup>8</sup>.

В основу спектакля положена, безусловно, чеховская «Чайка». Формулировка в названии «и другие птицы» относится к различным текстам, новым и старым, которые включены в пьесу: эти вставки отражают поиск Константином новых художественных форм, нового искусства. Так, например, в спектакле появляются пятиминутные адаптации двух самых известных китайских пьес «Гроза» и «Чайхана». Зрители активно вовлекаются в действие: во время грозы они машут руками по кругу и падают на пол. Новые тексты в пьесе «Чайка и другие птицы» объединены названием «ток-шоу»: это отсылки к программам китайского телевидения и радио, посвященным разным современным темам.

Другая вставка — это фрагмент, вдохновленный популярной в Китае корейской драмой «Человек со звезды». В пьесе также присутствуют сцены, на которые повлияло китайское исполнительское искусство. Например, когда мужские персонажи веревками связывают героиню Ван Цзинлэй, бегут к зрителям, крича о том, что происходило в ее детстве, о ее воспоминаниях, связанных с отцом, а затем яростно тянут ее назад. Вскоре вариант этой постановки был показан в Дублине, и дублинская версия содержала гораздо больше сексуальности, чем китайская. Как признает Ван Чжаохуэй, в Китае недопустимо говорить о подобных вещах на сцене<sup>9</sup>. Это противоречит китайской театральной традиции.

При этом постановка «Чайки и других птиц» дает современным драматургам возможность исследовать потенциал драматического искусства Китая, понять, каким может быть или мог бы быть китайский театр. Авторы постановки по-своему обыгрывают оригинальное произведение Чехова, по-новому структурируют его. Их эксперименты с формой и языком пьесы привели к появлению нового художественного целого.

Одним из интересных вопросов, которые неизбежно возникают в ходе рассмотрения подобных экспериментальных проектов, становится вопрос о причинах сотрудничества китайских театральных деятелей с зарубежными коллегами. В этой связи Ван Чжаохуэй отмечает, что для нее совместный проект с ирландским режиссером стал ценной возможностью развивать театральные принципы, которые были бы как можно более свободными от коммерческих интересов и основывались на чистом искусстве. В результате такое

---

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

сотрудничество помогает раздвинуть существующие границы китайского сценического искусства: «Если честно, есть не так уж много китайских режиссеров, с которыми мне нравится работать, — призналась Ван Чжаохуэй в интервью. — Их театральный стиль не так уж и оригинален»<sup>10</sup>.

Таким образом, современные китайские драматурги высоко оценивают творческий потенциал наследия Чехова и с большим удовольствием работают с материалом его пьес. Неослабевающий интерес к чеховской драматургии тесно связан с поиском новых средств выразительности и стремлением расширить пределы китайского театрального искусства. При постановке чеховских пьес китайские режиссеры выбирают путь преодоления реалистических тенденций, но в то же время обнажают все, даже самые неприглядные или самые сложные, реалии современной жизни.

Хочется думать, что освоение драматургии Чехова в китайском театре будет продолжаться и развиваться: в этом видится бесконечная перспектива возможностей и будущих творческих открытий.

## ЛИТЕРАТУРА

Лю Вэньфэй. Два «Вишневых сада» // Чтение. 2004. № 12. С. 12–17.

Tatlow, Didi Kirsten. Chekhov's *The Seagull*, Adapted and Updated for Beijing. Sinosphere: Dispatches From China. 4.09.2014. URL: <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/09/04/chekhovs-the-seagull-adapted-and-updated-for-beijing/> (accessed: 05.11.2022).

Jian, Dong. (2007). Withering of the spirit of contemporary Chinese drama. *Frontiers of Literary Studies in China* 1, 4, 571–580. Available From: Brill. URL: <https://doi.org/10.1007/s11702-007-0027-1> (accessed: 02.07.2023).

---

<sup>10</sup> Ibid.





**ЧЕХОВ  
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ И ФОРМ  
XX–XXI ВВ.**



**ЧЕХОВ НА СТРАНИЦАХ «ОПЫТА ФИЛОСОФИИ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»  
Е. А. СОЛОВЬЁВА (АНДРЕЕВИЧА)**

**Аннотация.** В статье представлены суждения Е. А. Соловьёва (Андреевича) о творчестве А. П. Чехова и его первостепенной важности для русской литературы и российского общества. Особое внимание уделяется критическим размышлениям о писателе на фоне общественно-эстетических исканий 1880–1900-х гг., в которых подчеркивались основные тенденции в движении отечественной словесности на общем фоне становления «господствующей идеи» в «философии литературы».

**Ключевые слова:** Е. А. Соловьёв (Андреевич), творчество критика, интерпретация, А. П. Чехов, эпоха безвременья, философия русской литературы.

KNIGIN, I. A.

**CHEKHOV ON THE PAGES OF THE *EXPERIENCE*  
*OF THE PHILOSOPHY OF RUSSIAN LITERATURE*  
BY E. A. SOLOVYOV (ANDREEVICH)**

**Abstract.** The article presents the opinions of E. A. Solovyov (Andreevich) about the work of A. P. Chekhov and its paramount importance for Russian literature and Russian society. Special attention is paid to critical reflections on the writer against the background of the socio-aesthetic searches of the 1880s-1900s, which emphasized the main trends in the movement of Russian literature against the general background of the formation of the “dominant idea” in the “philosophy of literature”.

**Keywords:** E. A. Solovyov (Andreevich), creativity of the critic, interpretation, A. P. Chekhov, the era of timelessness, philosophy of Russian literature.

Рассматривая важнейшие особенности Чехова-художника, А. П. Чудаков подчеркивал: «При изучении генезиса всякого художественного мира особое значение имеет прижизненная критика — мнения современников писателя, высказанные по выходе в свет дебютных его произведений, первые обобщающие суждения о творчестве начинающего, первые подведенные итоги. <...> Речь идет <...> о систематическом и целенаправленном *сплошном* (курсив автора. — *И. К.*) изучении прижизненной критики и осознании ее как необходимой части историко-литературного анализа и одного

из важнейших его инструментов»<sup>1</sup>. Одним из достойнейших критиков-современников, сумевших серьезно, глубоко и нетривиально выразить свое отношение к разным чеховским произведениям, а также сделать существенные обобщения по поводу значения творчества писателя и его эпохи, с полным правом можно назвать литературного критика, историка литературы, публициста и беллетриста Евгения Андреевича Соловьёва (1866–1905), чаще всего выступавшего в печати под псевдонимом Андреевич.

Е. А. Соловьёв окончил 3-ю петербургскую гимназию и историко-филологический факультет Петербургского университета. Обладая несомненными педагогическими способностями, он затем учительствовал в Якутии и Сибири, в Петербурге. В 1890-е гг. критик выпустил под псевдонимом В. Смирнов в серии «Жизнь замечательных людей» Ф. Ф. Павленкова более десяти биографий выдающихся литераторов и общественно-политических деятелей мирового масштаба: Г. В. Ф. Гегеля, О. И. Сенковского, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, О. Кромвеля, Дж. Мильтона, Н. М. Карамзина, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Г. Т. Бокля и других. Печатался под псевдонимом Скриба в газетах «Русская жизнь» (1892–1893) и «Новости и биржевая газета» (1890–1892), публиковал театральные рецензии, в 1896–1898 гг. — публицистические и критические статьи. В 1890-е гг. Соловьёв также сотрудничал в популярных среди читательских кругов журналах «Русское богатство», «Научное обозрение», «Журнал для всех» (здесь он заведовал литературно-критическим отделом; печатал статьи под общим заголовком «Наша литература» и библиографические очерки «Современные писатели»), газетах «Русские ведомости», «Одесские новости». Позже он стал печататься в газетах «Театральная Россия» и «Русь». Соловьёв, как указывает М. В. Михайлова, «считал себя прирожденным критиком, о чем свидетельствует его запись в альбоме Ф. Ф. Фидлера: “Критика — одиннадцатая муза. Критик художественных произведений не может не быть художником в душе”» (РГАЛИ, ф. 518, оп. 2, № 13, л. 271)<sup>2</sup>.

Самым плодотворным и, вне всяких сомнений, счастливым периодом своей творческой жизни талантливый критик и публицист не без основания считал работу в журнале «Жизнь». Именно в этом издании был напечатан цикл статей под достаточно тривиальным

<sup>1</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 9–10.

<sup>2</sup> Михайлова М. В. Соловьёв Евгений Андреевич // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 5: П — С / гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 745.

заглавием «Очерки текущей русской литературы» и ряд других работ теоретико-философского и литературно-публицистического содержания, написанных под впечатлением всерьез воспринятого учения К. Маркса. Несомненно, в это время Андреевич сформировался как критик отчетливо выраженного и по сути декларированного на литературно-философском уровне социологического направления. Своеобразное ядро историко-литературной и тесно связанной с ней литературно-критической концепции Соловьёва составили многочисленные статьи, в которых был зримо явлен строго обозначенный «сословный» (в понимании критика — это сугубо «классовый») подход к отечественной литературе.

Главными писателями, отразившими новое отношение к личности в отечественной литературе, для Е. А. Соловьёва были А. П. Чехов и М. Горький. Часть печатавшихся в журнале «Жизнь» статей о них составила неоднозначно встреченную современниками «Книгу о Максиме Горьком и А. П. Чехове» (СПб., 1900), а часть вошла в «Очерки по истории русской литературы XIX века» (М., 1902; 4-е испр. изд., М., 1923), отразившие представление Соловьёва о том, что «основная идея русской литературы — религиозно-нравственная и основана на сознании святости человеческой личности и человеческой жизни вообще»<sup>3</sup>.

В «Книге о Максиме Горьком и А. П. Чехове» настойчиво отмечалось: «На равнодушие к себе критики А. П. Чехов пожаловаться не может. Именем его положительно пестрят страницы журналов и газет. Даже тайные советники русской книжности и письменности вышли из своих кабинетов, где они глубокомысленно обсуждали вопрос об упадке русской литературы, и с большей или меньшей дозой ворчливости высказались о нем. Вещь эта совершенно естественная. Во-первых, надо же о чем-нибудь говорить, а во-вторых, Чехов и его произведения — тема очень удобная для разговоров, способная расшевелить и мертвое перо. Даже за небольшими “эскизными” его очерками чувствуется что-то важное и серьезное. Кроме того, особое и даже исключительное внимание публики к Чехову заставляет и критику быть постоянно настороже. Из современных русских писателей он после Толстого занимает первое место. И выдается он не столько даже своим художественным дарованием, сколько полной оригинальностью и отчетливостью своей литературной физиономии. Он может писать под каким угодно псевдонимом, сочинять, что ему заблагорассудится, — драмы, водевили, романы, рассказы — безразлично:

<sup>3</sup> Соловьёв (Андреевич) Евг. Очерки по истории русской литературы XIX века. 4-е изд., исправл. М.: Новая Москва, 1923. С. 8.

вы сейчас же узнаете его по особенностям стиля, а главное, по настроению и тону, всегда удивительно выдержанному. Собственно, так оно должно быть у каждого, но, подите, нет этого, и с таким грустным недостатком индивидуальности приходится мириться. А между тем сфера художественного творчества и есть такая, где человек должен говорить прежде всего от самого себя»<sup>4</sup>.

В «Очерках по истории русской литературы XIX века» размышления о творчестве Чехова в связи с эпохой «безвременья» обрели более концентрированную форму, а писатель представлен как «несомненно самое крупное художественное дарование, созданное печальной памяти десятилетием 80-х годов»<sup>5</sup>. По словам критика, он был по-настоящему захвачен эпохой восьмидесятых, несмотря на то, что эта эпоха не могла дать мыслящему человеку нравственного утешения и идейного оздоровления. Соловьёв увидел у Чехова признаки наступающего литературного возрождения, полнокровным выразителем которого стал М. Горький.

Цель сформулировать господствующую идею времени, по отношению к которой можно ранжировать писателей и литературные течения, явственно обнаруживается в ставшей в силу жизненных обстоятельств итоговой книге Соловьёва «Опыт философии русской литературы» (СПб., 1905; 2-е изд. — 1909). «Философия литературы, — указывал критик, — означает рассмотрение ее *господствующей идеи и воли* (здесь и далее курсив автора. — *И. К.*) (стремления), в которых определились ее особое лицо и характер, а также ее жизни в ее *необходимом* развитии. В этом смысле не раз делались попытки, и ввиду трудности задачи, я и свою работу охотно причисляю к опытам, к попыткам»<sup>6</sup>. Господствующей идеей русской литературы объявлялась борьба за освобождение личности и личного начала, а также общества, «ибо не свободно то общество, в котором не безусловно свободна личность»<sup>7</sup>. При этом критик высказывал горячую уверенность в своей правоте: «Тому, кто скажет, что вытягивать всё разнообразие литературных явлений в одну линию и сводить их к одному центру незаконно, я отвечу: если политическая экономия имеет право рассматривать человека только как производителя и потребителя

<sup>4</sup> Соловьёв (Андреевич) Е. А. Антон Павлович Чехов. Критический очерк // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 269. (Сер. «Русский путь»).

<sup>5</sup> Соловьёв (Андреевич) Евг. Очерки по истории русской литературы XIX века. С. 617.

<sup>6</sup> Андреевич [Е. А. Соловьёв]. Опыт философии русской литературы. 2-е изд. СПб., 1909. С. III.

<sup>7</sup> Там же. С. VI.

ценностей, если физиология видит в нем только организм, а социология только члена общества, то почему история литературы, как наука, из всей огромной массы биографического, библиографического и пр. материала, подлежащего ее рассмотрению, не может выделить один, наиболее существенный для нее элемент, одну наиважнейшую сторону? Я выделяю борьбу с крепостным правом и официальной жизнью *во имя интересов развития личности*. Я думаю, что это и есть та ось, вокруг которой “вертятся” у нас литературные явления XIX века»<sup>8</sup>.

В современной отечественной общественной мысли Соловьёв выделил два направления — «мещанский» и «пролетарский» индивидуализм, которые наиболее отчетливо отразились в литературе: первый — в декадентстве, а также в религиозно-философских течениях, поработающих, угнетающих, «кастрирующих» личность, отделяющих ее от социального процесса, второй — в художественном творчестве Максима Горького.

В «Опыте философии русской литературы» Чехову посвящен седьмой раздел седьмой главы «Последние слова народничества и его разложение». Неожиданно, хотя, конечно, вовсе не случайно он назван «Поэзия Чехова»: по словам критика, поэзия Чехова «всплыла, <... как бледный свет на ночном горизонте»<sup>9</sup>. И в этой книге Соловьёв самым тесным образом связывает имя писателя с реакционными, рутинными, «свинцовыми», «проклятыми», «измочалившими русскую душу» восьмидесятыми годами: «Ощущение растерянности и нелепости — вот главное, что остается от чтения чеховской беллетристики или его драм. <...> Напоминать образы, называть имена нечего... Человека нет, личности нет, и вместо этого одна нелепость жизни, до того густая и вязкая, что в ней бессильно застревает всякая мысль»<sup>10</sup>.

Чехов, убежденно заявлял Соловьёв, пришел на литературное поприще во времена хищного капитализма, «пришел уже на оголенное хищниками и кулаками место, и оно поразило его своим унылым однообразием, своею безжизненностью, следами разрушения, печатью отчаяния и ненужности. Точно на каком-то пожарище, маленькие, грязные, ошеломленные несчастьем люди копошатся, разворачивая обуглившиеся обломки. Огонь хищничества, действительно, истребил и рыбу в воде, и птиц в воздухе, и народническое настроение в душе интеллигента... Мне думается, что речь доктора Астрова

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С. 287.

<sup>10</sup> Там же.

в “Дяде Ване” чисто символическая и понимать ее надо шире»<sup>11</sup>. В связи с этими словами А.П. Чудаков заметил: «Для критика непредставимо, что писатель напрямую может говорить о столь “земном”. Слишком утилитарными эти проблемы казались и много позже. Но в жизни человечества наступил период, когда необходимость заняться делами Земли стала ясной всем; важнейшей проблемой современности стал экологический кризис»<sup>12</sup>. Андреевич фрагментарно цитирует знаменитый монолог Астрова об опустошении и разорении уезда из третьего действия «Дяди Вани», после чего прибавляет от себя: «Разрушено, растаскано, расхищено почти все. Человек болен, голоден, ошалел от угроз завтрашнего голодного дня, от невежества и нищеты, — это разорение и есть та социологическая почва, на которой Чехов рисует свои жизненные драмы»<sup>13</sup>.

Если день вчерашний для писателя — борьба за народное счастье, то сегодняшний день — разочарование в этой борьбе, усталость от борьбы и «скука обывательской пошлости». Чехов, по мнению критика, изображает окружающий мир беспристрастно и с высочайшим художественным мастерством, демонстрируя плоды пристального изучения многочисленных фактов, связанных с реальной действительностью, понимая слабости и ничтожность помыслов российской интеллигенции. Соловьёв готов «приписать лично ему» «слова одного из его героев» и со слов «У нас, в России, работают пока очень немногие» приводит монолог студента Петра Сергеевича Трофимова из второго действия «Вишневого сада» (XIII, 223), изменив в нем, по-видимому, в угоду общей концепции своей книги, только один пассаж: «Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем *громادное большинство из нас, девяносто девять из ста, живут как дикари: чуть что — сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте, везде клопы, смрад, сырость, сырость, нравственная нечистота...*»<sup>14</sup> Чехов «понимал, как грузна русская жизнь и как легко теряется в ней человек. Он понимал, как легкомысленно относимся мы к этой грузной русской жизни, навязывая ей (т.е. в разговорах, журналистике и пр.) пути развития, как непрочны мы сами, интеллигенты, слишком скоро устающие, разочаровывающиеся, в массе — мелкие, ничтожные и пустые»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Там же. С. 288.

<sup>12</sup> Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. С. 330.

<sup>13</sup> Андреевич [Е. А. Соловьёв]. Опыт философии русской литературы. С. 288.

<sup>14</sup> Там же. С. 289. Курсивом в цитате нами выделены изменения Соловьёва.

<sup>15</sup> Там же.

«Чеховские» страницы «Опыта философии русской литературы» касаются и самой любимой критиком пьесы «Дядя Ваня». Соловьёв убежденно настаивал на том, что Чехов «жил настоящим, русскими буднями, бесцветной пошлостью обывательского дня. На его глазах доживали ветхие люди, умирала пережившая себя, еще наполовину крепостная, патриархальная Русь, и он хоронил ее, как, напр., своего дядю Ваню или владельцев вишневого сада, или трех сестер. Он хоронил их без сожаления и гнева, с легкой грустью, неизбежной при виде раскрытой могилы, с легкой иронией, одинаково неизбежной для того, кто постиг всю суровую необходимость дел человеческих»<sup>16</sup>. Не случайно в этом смысле автор «Опыта философии русской литературы» соглашался с теми, кто называл писателя прямым преемником Н. В. Гоголя.

Соловьёв признавался: «Прекрасно многое, написанное Чеховым. Но я не знаю ничего более прекрасного и глубокого, как его “Дядя Ваня”. Как сгустились тут сумерки жизни, какая здесь невылазная грязь, как безнадежно умалился здесь человек и всё человеческое: личность, собственное достоинство, честь...

Что-то здесь до того нелепое, русское, что и спросить нельзя, откуда же это и зачем?..»<sup>17</sup>

Е. А. Соловьёв подчеркивал, что с позиций реальной критики 60-х годов «страдания, вопли, слезы, выстрелы» не были бы признаны осмысленными: «Подойдите к “Дяде Ване” с точки зрения разума, логики, и кроме драмы на почве человеческой глупости и трусости вы не увидите ничего... Лопухов, Кирсанов, Писарев через пять минут разобрались бы во всей этой истории и во всяком случае никого бы не пожалели»<sup>18</sup>. Критик недоумевал по поводу подобострастного поведения Войницкого и ужасался его унижительному падению: «Раб хочет свергнуть свое иго. Раб восстал. Он возмущен. Он красив моментами. Но, увы, дядя Ваня никогда не умел жить чувством чести. Ни вчера, ни 10 лет тому назад оно не существовало для него. Он привык к своему игу, как привык к своему халату. Буря возмущенной чести улеглась, и он идет извиняться перед профессором, укутывать его ноги пледом и, издав последний вздох, принимается за грошовую бухгалтерию.

Ведь это ужас какое падение, какая прострация... Ведь страшно жить возле таких вот дядей, о которых чурбаны-профессоры вытирают ноги...

<sup>16</sup> Там же. С. 290–291.

<sup>17</sup> Там же. С. 291.

<sup>18</sup> Там же. С. 292.



Да, страшно, как и от всей поэмы произведений Чехова. Была у нас поэма “Мертвые души”, Чехов дал другую — “Живые мертвецы”<sup>19</sup>.

В заключение седьмой главы «Опыта философии русской литературы» Андреевич опять возвращается к писателю и делает неутешительный вывод: «Наиболее зараженный картиной разорения (как материального, так и духовного), краха души, Чехов дает нам поэму огромной и убогой жизни, которой нечем жить, некуда идти, в которой нет силы и деятельности, нет знания и мужества, — жизни скупой, гнегущей, унижающей. Он дает картину долгой осени, где в сырости и слякоти происходит своеобразное разложение прежних ценностей»<sup>20</sup>.

Интерпретация творчества А.П. Чехова Е.А. Соловьёвым (Андреевичем) на страницах «Опыта философии русской литературы», разумеется, во многом отражает и основные постулаты его социологической критики, ориентированной на идейно-нравственные моменты, связанные с определением сословного подхода в осмыслении и изучении главных моментов развития отечественной словесности.

## ЛИТЕРАТУРА

*Андреевич [Е.А. Соловьёв].* Опыт философии русской литературы. 2-е изд. СПб., 1909. VIII, 376 с.

*Михайлова М.В.* Соловьёв Евгений Андреевич // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 5: П — С / гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 744–748.

*Соловьёв (Андреевич) Е.А.* Антон Павлович Чехов. Критический очерк // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 269–326. (Сер. «Русский путь»).

*Соловьёв (Андреевич) Евг.* Очерки по истории русской литературы XIX века. 4-е изд., исправл. М.: Новая Москва, 1923. 664 с.

*Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 384 с.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 293.

ТРАГЕДИЯ С КОМИЧЕСКИМ ЭФФЕКТОМ.  
КОНЦЕПЦИЯ ЧЕХОВСКОЙ ГЕРОИНИ  
И ЧЕХОВСКОГО ЖАНРА  
В РОМАНЕ С. МОЭМА «ТЕАТР»

**Аннотация.** Джулия Ламберт, главная героиня романа Моэма «Театр», на домашней вечеринке вместе с партнером по сцене представила небольшой законченный отрывок из «чеховской пьесы по-английски». Автор не сообщает нам названия произведения, но по тому, что Джулии удалось вложить в исполнение роли «истинную сердечную муку», а «живое актерское чутье комического» позволило и актрисе, и зрителям от души посмеяться над этой казалось бы трагической ситуацией (ее собственной — по сюжету романа), мы заключаем, что речь идет о диалоге Аркадиной и Тригорина в 3-м акте «Чайки». Критики — сторонники феминизма считают преобладающим — как у Чехова, так и у Моэма — именно этот тип отношений между мужчиной и женщиной. Автор предлагаемой статьи пытается ответить на вопрос, является ли предпочтение обоими писателями «манипулятивного» женского персонажа доказательством их женоненавистничества.

**Ключевые слова:** трагедия и комедия, драматургический жанр, концепция чеховской героини, феминистическая критика, женоненавистничество в творчестве Чехова и Моэма.

ZVINYATSKOVSKY, V. YA.

TRAGEDY WAS INCREDIBLY FUNNY.  
THE CONCEPT OF CHEKHOV' FEMALE CHARACTER  
AND DRAMATIC GENRE  
IN MAUGHAM'S NOVEL *THEATRE*

**Abstract.** Julia Lambert, the main character in Maugham's novel *Theatre*, with her partner (a man) shows to her private guests some part (little, but finished in itself) of "a Chekhov play in English." The author doesn't give his reader more information about this play (it's name etc.), but if Julia could "put into her performance the real anguish of her heart, and with her lively sense of the ridiculous made a mock of it," we sure would say (given her private situation) that it is *The Seagull* (the 3rd act, the dialogue Arkadina — Trigorin). Some Feminist critics argue that this type of the Man / Female Connections is the main in Chekhov's and Maugham's fiction. Could their preference of "the Manipulative Female Character" be the evidence of their misogyny? The author of proposed article tries to answer the question.

**Keywords:** tragedy and comedy, dramatic genre, concept of Chekhov's female character, the feminist criticism, the misogyny in Chekhov's and Maugham's fiction.

Стареющая актриса Джулия Ламберт, дабы вернуть себе внимание молодого любовника, устраивает вечеринку для избранных и вместе с партнером по сцене исполняет несколько смешных эпизодов. Финал этого импровизированного представления привожу в оригинале, ибо русские переводы от него слишком далеки:

“They finished with a performance that they had given often enough before at theatrical parties to enable them to do it with effect. **This was a Chekhov play in English, but in moments of passion breaking into something that sounded exactly like Russian.** Julia exercised all her great gift for tragedy, but underlined it with a farcical emphasis, so that the effect was **incredibly funny**. She put into her performance **the real anguish of her heart**, and with her lively sense of the ridiculous made a **mock of it**. The audience rolled about in their chairs; they held their sides; they groaned in an agony of laughter. Perhaps Julia had never acted better. She was acting for Tom and for him alone”<sup>1</sup>.

В романе Моэма не указано ни название чеховской пьесы, ни название сюжета, разыгранного героями отрывка. И хотя читатель-чеховед, конечно, догадался, о чем речь, давайте попробуем обосновать наше предположение, основываясь на скупо представленных автором данных.

1. В этом дуэте героя и героини есть особо выделенные, подчеркнутые, гипертрофированные **moments of passion** — моменты страсти **со стороны героини**.

2. У великой Джулии Ламберт — в чеховской пьесе и даже в пределах выбранного отрывка — есть возможность продемонстрировать свой талант трагической актрисы — (she) **exercised all her great gift for tragedy**.

3. Героиня чеховской пьесы в этом эпизоде испытывает **the real anguish of her heart**, истинную сердечную муку, а героиня романа

<sup>1</sup> *Maugham William Somerset. Theatre / A novel. М.: Междунар. отношения, 1979. Р. 137–138.*

В переводе Г. Островской: «Закончили они номером, который часто показывали на театральных приемах и отшлфовали его до блеска. Это был кусок из чеховской пьесы; весь текст шел по-английски, но в особо патетических местах они переходили на тарабарщину, звучащую совсем как русский язык. Джулия призвала на помощь весь свой трагедийный талант, но произносила реплики с таким шутовским пафосом, что это производило неотразимо комический эффект. Джулия вложила в исполнение искреннюю душевную муку, с присущим ей живым чувством юмора сама же над ней посмеивалась. Зрители хохотали до упаду, держались за бока, стонали от неудержимого смеха. Быть может, это было ее лучшее представление, Джулия играла для Тома, и только для него». Цит. по: *Моэм Сомерсет. Театр: Роман. М.: АСТ, 2022. С. 154–155.* Далее русский перевод приводится по этому изданию с указанием в тексте только страниц. — *Примеч. науч. ред.*

Мозма — в силу своих личных обстоятельств — с чеховской героиней совершенно на одной волне.

4. Однако живое актерское чутье комического, **a lively sense of the ridiculous**, позволило и Джулии, и зрителям **make a mock of it** — от души посмеяться над ситуацией, трагизм которой наша героиня заранее снимает за несколько романских страниц от указанного эпизода следующей репликой: “**A woman attracts men by her charm and holds them by their vices**”<sup>2</sup>. То есть: женщина привлекает мужчин посредством собственного очарования, но удерживает их посредством их же пороков.

Ну тут уж и к гадалке не ходи — сразу в памяти всплывает реплика:

А р к а д и н а (*про себя*). Теперь он мой (XIII, 42).

Тригорин слабый, безвольный, самовлюбленный тип, а Том сноб. Это пороки (хоть и не одинаковые), посредством которых героини удерживают своих мужчин.

Достойный урок чеховедения, который можно было бы извлечь из этой явной реминисценции, заключается не в том, что Аркадина занимает почетное место среди литературных прототипов Джулии Ламберт. Этот факт, отмеченный первыми рецензентами, вновь и вновь обнаруживает каждый чеховед, раскрывая роман Мозма. И автор этих строк не исключение.

Но, по-моему, гораздо интереснее то, что Мозм заставил Джулию прямо на страницах романа еще и **сыграть** не названную им Аркадину. Аркадина разрешает сложный эпизод личной жизни, при этом сама играет банальную трагическую роль покидаемой возлюбленной. Она **exercises all her great gift for tragedy**, будучи вполне уверена в том, что именно благодаря ее **great gift** роль не будет доиграна до логического конца и что уже повисшая в воздухе трагедия **лично для нее** обернется комедией.

Именно это в конце концов и происходит в отношениях Аркадиной с Тригориним, а также — в финале романа Мозма — в отношениях Джулии с Томом. Жизнь героинь многогранна и в обоих произведениях показана не только в любовной ипостаси, но и, например, в непростых отношениях со взрослыми сыновьями.

Мы, конечно, верим, что Роджер, сын простых актеров с аристократическими замашками, аристократическим чистоплутством, будет более или менее счастлив, — хотя в единственном честном разговоре

<sup>2</sup> Ibid. P. 134.

с матерью он раскрылся как человек разуверившийся. И, подобно Косте Треплеву, Роджер во всем винит тот условный мир, традиционный театр, в котором живет его мать, практически не существуя в реальности, он так и говорит: **she doesn't exist**. И все же пьесу, в финале которой гибнет Костя, автор определил как **комедию**.

И вот, наконец, достойный урок чеховедения: автор романа «Театр» подбросил дровишек в костер вечных споров о театральных жанрах и их границах. По Моэму, дело обстоит следующим образом: тот, кто полагает, что он существует в реальности и даже может в ней по собственной воле перестать существовать, глубоко ошибается. Джулия в финальном монологе, которого никто, даже Роджер, так и не услышал, произносит: “Roger says we don't exist. Why, it's only we who do exist. They are the shadows and we give them substance. We are the symbols of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real. They say acting is only make-believe. That make-believe is the only reality”. — “Thus Julia, — тут же комментирует Моэм, — out of her own head framed anew the platonic theory of ideas”<sup>3</sup>.

Точно так же канадская исследовательница Чехова и Моэма Анна Маколкин полагает, что Чехов — «антрополог-любитель и семиотик-интуит»<sup>4</sup> — своим умом, *out of his own head*, доходил до философских концепций, о существовании которых он не знал либо по невежеству (?!), либо потому, что при его жизни они еще не достигли России.

К последним можно отнести идеи Фрейда о сублимации, которыми Майкл, муж Джулии, охотно прикрывает собственную неспособность дать ей ее простое женское счастье:

“<...> you don't know the first thing about Julia. Sex doesn't mean a thing to her. <...> You've read Freud, Dolly; what does he call it when that happens?”

“Oh, Michael, what do I care about Freud?”

“Sublimation”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ibid. P. 272.

В переводе Г. Островской: «“Роджер утверждает, что мы не существуем. Как раз наоборот, только мы и существуем. Они тени, мы вкладываем в них телесное содержание. Мы — символы всей этой беспорядочной, бесцельной борьбы, которая называется жизнью, а только символ реален. Говоря, игра — притворство. Это притворство и есть единственная реальность”».

Так Джулия своим умом додумалась до платоновской теории “идей»» (с. 318). — *Примеч. науч. ред.*

<sup>4</sup> *Makolkin Anna*. Semiotics of Misogyny through the humor of Chekhov and Maugham. Queenston, 1992. P. 198.

<sup>5</sup> Maugham William Somerset. *Theatre*. P. 185.

В переводе Г. Островской: «...вам неизвестно о Джулии самого главного.

Но ведь истина именно в том, что по Моэму — и по Чехову! — дело обстоит как раз обратным образом. Как сказано в «специальной» новелле Чехова «О любви», следует «индивидуализировать каждый отдельный случай» (X, 66). А отделяться «философскими» общими местами — удел таких мужей, как Луганович (в той же чеховской новелле) и муж Джулии Майкл, он-то и есть истинный Тригорин этого романа, он-то и есть первая, единственная и настоящая любовь Джулии, им-то она больше всего и манипулировала, его-то она и «женила на себе» — и в нем же быстро разочаровалась.

Вот эта повторяющаяся женская способность и даже страсть к манипуляциям, отмечаемая Анной Маколкин во множестве новелл Чехова и Моэма (что характерно — ни драм, ни романов она даже не упоминает, как если б их вовсе не существовало), вызывает явное раздражение канадской критикессы, из которого и вырастает ее система взглядов.

Это концепция не компаративиста, а феминиста. Исследователя вообще не интересует ни проблема влияния Чехова на Моэма, ни смысл и характер реминисценций, ни даже вопрос о том, реминисценции ли это вообще. Для нее, как некогда для советских литературоведов, все эти «сходства» являются «типологическими». Но, в отличие от литературоведения советского периода, типология здесь не чисто социологическая, а культурологическая: «Моэм и Чехов, оба продукты гендерно предвзятой культуры (*gender-biased culture*), естественным образом следуют сотворившей их культурной традиции. Они выплачивают ей дань путем создания художественных миров, которые лишь утверждают существующие культурные ценности»<sup>6</sup>.

По Анне Маколкин выходит, что в этой традиционной системе патриархальных ценностей (которую «Моэм, в отличие от Чехова, даже не пытается скрыть под маской либерального, широко мыслящего философа»<sup>7</sup>) женщина принципиально не может принимать участия в создании новых ценностей — «новых символов и знаков», — поскольку «она сама является символом и знаком — знаком Иного»<sup>8</sup>.

Всё это, конечно, спорно. Но давайте попытаемся встать на позиции феминизма и согласиться с тем, что в новеллистике Чехова и Моэма женщина является «знаком непознанного Иного».

---

Физическая любовь для нее ничто. <...> Вы читали Фрейда, Долли, как он это называет, когда так происходит?

— Ах, Майкл, что мне до Фрейда!

— Сублимация, вот как» (с. 179–180). — *Примеч. науч. ред.*

<sup>6</sup> *Makolkin Anna. Semiotics of Misogyny through the humor of Chekhov and Maugham. Queenston, 1992. P. 103–104. Перевод мой. — В. 3.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 156.*

<sup>8</sup> *Ibid. P. 104.*

Классические примеры — «Дама с собачкой», где читателю должно быть понятно, что происходит в душе Гурова, но отнюдь не Анны Сергеевны; или «Человек в футляре», где, как с возмущением писал в свое время Михаил Грушевский, автор «попытался изобразить хохлушку, а по ходу дела “влетело” хохлушкам вообще»<sup>9</sup>: они, видите ли, «только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает» (X, 52). Здесь так же, как в подробно разобранный А. Маколкин «Тине», инакость обусловлена не только женственностью, но и инородством.

Но давайте вспомним, что прототипом «хохлушки» Вареньки Коваленко была великая украинская актриса Мария Заньковецкая, именно в ее исполнении Чехов слышал и навсегда запомнил выходную арию Наталки Полтавки «Віють вітри, віють буйні...», он на себе испытал ее могучее обаяние в этой роли. Это тоже манипуляция? Да, это **манипуляция актрисы**, в процессе ее непосредственного участия в создании новых ценностей, новых символов и знаков.

Коротко резюмирую: напрасно исследовательница «мизогинии» Чехова и Моэма не обратилась к драматургии Чехова и к роману Моэма «Театр», где рождалась и укреплялась новая концепция женского персонажа (в котором «женское» **принципиально** не отделено от «актерского» не в негативном, а в творчески продуктивном смысле) и драматургического жанра (в котором «комическое» **принципиально** не отделено от «трагического»). И таким образом этот театр «без берегов» — и «Чайка» и «Театр» — **принципиально** не желает определиться, где же он заканчивается и где начинается «то, что они называют жизнью». Этот театр разворачивает пред нами комедию в особенном смысле — не в бытийном, а в познавательном; не экзистенциальную, а гносеологическую, платоническую «комедию идей».

## ЛИТЕРАТУРА

*Грушевський Михайло.* З чужих літератур // Літературно-науковий вісник. Львів, 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 138–142.

*Моэм Сомерсет.* Театр: Роман / Пер. с англ. Г. Островской. М.: АСТ, 2022. 318 с.

*Makolkin Anna.* Semiotics of Misogyny through the humor of Chekhov and Maugham. Queenston, 1992. 239 p.

*Maugham William Somerset.* Theatre / A novel. М.: Междунар. отношения, 1979. 279 с.

<sup>9</sup> *Грушевський Михайло.* З чужих літератур // Літературно-науковий вісник. Львів, 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 142. Перевод мой. — В. 3.

**ЯПОНИЗАЦИЯ ЧЕХОВА:  
«ДЯДЯ ВАНЯ» В РАССКАЗЕ ХАРУКИ МУРАКАМИ  
“DRIVE MY CAR”**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению рассказа Харуки Мураками “Drive My Car”, его основным интертекстуальным связям с поэтикой А. П. Чехова. В рассказе имплицитно присутствуют герои пьесы «Дядя Ваня», а ткань повествования связана множеством аллюзивных нитей с чеховской пьесой. Сходен меланхоличный тон повествования, бессобытийность, бессюжетность. Чехов и Мураками едины в полном отказе судить или обличать своих героев, едины в принятии жизни во всех ее самых сложных проявлениях.

**Ключевые слова:** Харуки Мураками, рассказ “Drive My Car”, А. П. Чехов, пьеса «Дядя Ваня», перевод на японский, Сэnuma Каё.

SPACHIL, O. V.

**THE JAPONIZATION OF CHEKHOV:  
UNCLE VANYA IN DRIVE MY CAR A STORY  
BY HARUKI MURAKAMI**

**Abstract.** The paper delves into the analysis of the story by Haruki Murakami *Drive My Car*, it considers its main intertextual connections with the poetics of A. P. Chekhov. Characters from *Uncle Vanya* are implicitly present in the story, which is closely connected with Chekhov’s play. The similarity lies in the melancholic tone of the narration, lack of action, loose plot structure. Murakami follows Chekhov in his refusal to judge or blame their characters, in their acceptance of life in all of its most complicated manifestations.

**Keywords:** Haruki Murakami, short story *Drive My Car*, A. P. Chekhov, *Uncle Vanya*, translation into Japanese, Senuma Kayō.

**Введение**

Выход на экраны японского фильма “Drive My Car” / «Сядь за руль моей машины» (премьера в июле 2021 г.) стал еще одним подтверждением, что А. П. Чехов и его творчество давно уже освоено в мире и способно приобретать национальные черты, присущие той или иной культуре. С начала XX в. наблюдается «тяготение к Чехову, принятие русского писателя в национальный культурный пантеон Японии»<sup>1</sup>. Сегодня даже появилось понятие «японизация

<sup>1</sup> Катаев В. Б. Чехов современный // Чеховская карта мира: Мат-лы междунар. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Мелихово, 2015. С. 8.



Чехова» (“Japonization of Chekhov”)<sup>2</sup>. Как емко выразил В. Б. Катаев, «наш» Чехов давно уже стал «их» Чеховым<sup>3</sup>.

Множество престижных премий, которых удостоен фильм, привлекли внимание не только к Харуки Мураками, чьи рассказы легли в основу сюжета, но и дали повод вновь говорить о пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», без знания и осмысления которой полное постижение глубинного смысла кинофильма невозможно. Мы не являемся специалистами в области киноискусства и оставим обсуждение достоинств и недостатков киноленты профессионалам. Нашумевший кинофильм упомянут лишь с целью снять двусмысленность и уточнить, что предмет данной статьи — рассказ с тем же названием. За одинаковыми названиями стоят два совершенно разных явления современной культуры.

Рюсюкэ Хамагути, режиссер и автор сценария, создал свой сюжет на основе таких рассказов Х. Мураками (род. 1949 г.), как «Шахразада» и “Drive My Car” из сборника «Мужчины без женщин» (2014). Один из этих рассказов и дал название кинофильму. Кинофильм, подчеркнем еще раз, — это не экранизация рассказов, а удачный случай «перевода с языка художественной прозы на язык кинематографа»<sup>4</sup>.

Название сборника Х. Мураками «Мужчины без женщин» вызывает в памяти опубликованный в 1927 г. одноименный сборник рассказов Э. Хемингуэя. Основной темой собранных под одной обложкой историй были не только типично мужские занятия — война, охота, коррида, но и взаимоотношения с женщинами, без которых ни один мужчина не может чувствовать себя счастливым. Психологический надлом — цена, которую и мужчины, и женщины платят, теряя возлюбленных. Герои рассказов Мураками принадлежат к миру актеров, студентов, владельцев и завсегдатаев кафе — обычных обывателей многолюдного Токио, но и для них утрата женщин — тяжелая травма, которая ломает их жизни, лишает точки опоры, разрушает мир привычных радостей, приводит к утрате смысла бытия. В предисловии Мураками уточняет, что его рассказы (их всего семь) о тех, «кого по самым разным обстоятельствам покинули или собираются покинуть женщины»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Nagata, Yasushi. The Japonization of Chekhov: Contemporary Japanese Adaptation of *Three Sisters* // *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations* / Ed. by J. Douglas Clayton, Yana Meerzon. New York: Routledge, 2012.

<sup>3</sup> Катаев В. Б. О границах чеховской карты мира // Чеховские чтения в Ялте. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. Симферополь: АРИАЛ, 2017. С. 13.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2010. С. 16.

<sup>5</sup> Мураками Харуки. Предисловие // *Мураками Харуки. Мужчины без женщин* / Пер. с англ. А. Замилова, М. Немцова. М.: Эксмо, 2022. С. 47. Далее страницы указаны в тексте по этому изданию.

## Название рассказа

Почему же мы приводим название рассказа на иностранном языке? Дело в том, что английское название присутствует и в тексте японского сборника, и в тексте русского перевода, выполненного Андреем Замиловым. Этот выбор призван подчеркнуть аллюзивность названия, которое ведет к известной песне британской рок-группы «Битлз». Ею открывался альбом 1965 г. “Rubber Soul” / «Резиновая душа». Песня характерна для словесной игры и неожиданной смене традиционных ролей, которыми в то время увлекались Джон Леннон и Пол Маккартни: девушка делает молодому человеку игривое и откровенное предложение заняться с ней любовью, для чего использован старый, употреблявшийся еще в блюзах, эвфемизм — *drive my car* / сядь за руль моей машины. Об этом много лет спустя Пол Маккартни рассказал Барри Майлзу, автору книги о Ливерпульской четверке<sup>6</sup>. Автор рассказа вполне в духе чеховской ситуации «казалось» — «оказалось»<sup>7</sup> направляет ожидания читателей в определенную сторону и тут же нарушает это ожидание. В рассказе действительно два основных персонажа — Кафуку, почти шестидесятилетний театральный актер, и двадцатичетырехлетняя Мисаки, водитель его машины. Мисаки грубовата в общении, молчунья, почти не улыбается и далеко не красавица. Отношения, возникающие между ними, это скорее отношения отца и дочери, дяди и племянницы, их общение во время поездок составляет основное содержание рассказа. Сексуальная проблематика также имеется в рассказе, но касается взаимоотношений Кафуку со своей умершей ко времени повествования женой.

Использование музыки, классической и популярной, уже отмечено критиками как черта стиля прозы Мураками. В 2002 г. об этом писал в монографии близкий друг Мураками, профессор Гарвардского университета Джей Рубин<sup>8</sup>. В рассматриваемом рассказе кассетный магнитофон в автомобиле, — если герой не прослушивает записи постановки пьесы «Дядя Ваня», где он играет роль Ивана Петровича Войницкого, — всё время воспроизводит то классические произведения, то американский рок. О своей манере письма и ее сходстве с музыкальным альбомом писатель рассказывает в Предисловии:

<sup>6</sup> *Miles, Barry*. Paul McCartney: Many Years from Now. New York: Henry Holt & Company, 1997. P. 270.

<sup>7</sup> *Катаев В. Б.* «Казалось» — «оказалось» ситуация // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 277.

<sup>8</sup> *Rubin, Jay*. Haruki Murakami and the Music of Words. London: Random House, 2002. 326 p.

«Я могу писать, рассматривая свой предмет объемно, доискиваясь, проверяя общий мотив под разными углами, использовать разных персонажей и вести повествование от любого лица. И в этом смысле сборник, подобный этому, можно сравнить с концептуальным альбомом в музыке. Над этими рассказами я действительно работал, вспоминая альбомы “Битлз” “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club band” и “Бич Бойз”, “Pet Sounds”. Что уж тут, очень нескромно, если не сказать — дерзко — ставить свои произведения в один ряд с этими нетленными шедеврами, однако я как автор буду признателен, если при чтении вы не забудете о них и о моем намерении» (с. 51–52).

### Перевод эпохи Мэйдзи

О популярности Чехова в Японии можно судить прежде всего и по тому количеству новых переводов русского классика, которое появляется каждый год. Япония «занимает сегодня одно из первых мест в мире не только по количеству, но и по художественному уровню переводов произведений Чехова»<sup>9</sup>. В рассказе Мураками есть уточнение по поводу того, какой именно перевод использован: «По пути в театр Кафуку, откинувшись на спинку пассажирского сиденья, повторял под запись на кассете свои фразы из пьесы — постановки чеховского “Дяди Вани”, перенесенного в Японию эпохи Мэйдзи» (с. 66–67). Вследствие такого перевода на русский получается, что «Дядя Ваня» перенесен в нехарактерную для него эпоху. В английском переводе эти строки выглядят несколько иначе: “Kafuku practiced his lines on the way, reciting with the cassette recording. The play was a Meiji-era adaptation of Chekhov’s *Uncle Vanya*”<sup>10</sup>. В более точном переводе на русский это может означать «перевод эпохи Мэйдзи», поскольку одно из значений слова *adaptation*, по версии словаря Meriam Webster, “a composition rewritten into a new form” / «сочинение, переписанное в новой форме», что имеет прямое отношение к переводной версии. Мы настаиваем, что “Meiji-era adaptation” — это первый перевод, сделанный с русского текста «Дяди Вани» в начале XX в. переводчицей Сэnuma Каё. Возможно, автор рассказа ввел уточнение о времени перевода, чтобы подчеркнуть, что язык пьесы должен звучать сообразно историческому периоду, когда она была создана, т. е. несколько архаично. Возможно,

<sup>9</sup> Гуревич Т. М. Чехов в Японии: от образа к слову // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2010. № 3. С. 73.

<sup>10</sup> Murakami, Haruki. Men Without Women. London: Harvill Secker, 2017. URL: [https://archive.org/download/MenWithoutWomenStoriesHarukiMurakami/Men\\_Without\\_Women\\_Stories\\_-\\_Murakami.pdf](https://archive.org/download/MenWithoutWomenStoriesHarukiMurakami/Men_Without_Women_Stories_-_Murakami.pdf) (Retrieved: 03 June 2023).

что автору также было важно ввести в глубинный интертекстуальный пласт и судьбу первой переводчицы А.П. Чехова на японский язык. Остановимся на этом подробнее.

Эпохой Мэйдзи называют время с 1868 по 1912 г., когда Япония начала открываться остальному миру и впускать его к себе в виде переводной литературы. К концу XIX в. в Японии господствовало вольное обращение с оригиналами, перевод на японский делался с французских и английских переводческих версий, а желание угодить вкусам японской публики приводило к появлению довольно странных произведений. А.Р. Садокова приводит примеры таких «русских» произведений. В названии «Удивительные вести из России. Записки о душе цветка и мыслях бабочки» очень трудно узнать «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина<sup>11</sup>. Сэнума Каё (1875–1915) первой стала переводить произведения А.П. Чехова непосредственно с русского языка. Ее книга «Сборник шедевров выдающегося русского писателя Чехова» отмечена Кимом Рёхо как важная веха в истории русско-японских литературных связей<sup>12</sup>.

Своим интересом к русскому языку и литературе Сэнума Каё (урожденная Икуко Ямада) обязана существованию в Токио с начала 1870-х гг. Православной Духовной Семинарии, относившейся к Российской духовной миссии в Токио. Отцом-основателем японского православия стал архиепископ Николай (Иван Дмитриевич Касаткин, 1836–1912), ныне причисленный к лику святых как равноапостольный Николай, архиепископ Японский. Брак с начальником семинарии Иваном Акимовичем Сэнума, большим поклонником и переводчиком Л.Н. Толстого, укрепил интерес Каё к русскому языку и литературе. Впоследствии она переводила Ф.М. Достоевского, И.Н. Потапенко, А.И. Куприна и других, но главной ее любовью, как пишет Г.Д. Иванова, стал А.П. Чехов: «Она выпустила большой сборник его рассказов, три пьесы — “Дядя Ваня”, “Вишневый сад”, “Иванов”. О Чехове ею написано несколько ознакомительных очерков для популярных журналов тех лет: “Синсёсэнцу” (“Новая проза”), “Бунгэй курабу” (“Клуб изящной литературы”), “Бунгейкай” (“Литературный мир”). Сэнума Каё явилась не только первым, но и лучшим интерпретатором Чехова в начале века, о чем свидетельствуют

<sup>11</sup> Садокова А.Р. Первые переводы русской классики в Японии: от забавных казусов до общенационального признания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 7 (85). URL: <https://ceberleninka.ru/article/n/pervye-perevody-russkoj-klassiki-v-yaponii-ot-zbvnyh-kazusov-do-obschenatsionalnogo-priznaniya> (дата обращения: 31.03.2023).

<sup>12</sup> Ким Рёхо. Русская классика и японская литература. М.: Худож. лит., 1987. 354 с.

и японский исследователь Накамура Ёсикадзу, и академик Н.И. Ко-нрад»<sup>13</sup>. Вот что записал о Сэнума Каё (в крещении Елена Лукинична) в своем дневнике за 21 января 1908 / 3 января 1909 г. архиепископ Николай: «После обедни И.А. Сенума с женой и детьми пили чай у меня, причем Елена Лукинична передала мне на церковь 4 ены, десятую часть от 40 ен, которые получила на днях от книгопродавца за ее книгу — перевод Чехова. Книги напечатано полторы тысячи экземпляров, и уже почти все распроданы. Газеты и журналы расхваливают и повести, и литературный слог переводчицы. Достоин похвалы и религиозное чувство Елены Лукиничны, с которым она приносит Богу дар от своих трудов»<sup>14</sup>.

В браке Сэнума Каё родила пятерых детей, а потом влюбилась в студента-медика из России. Никакие увещания друзей и знакомых, самого архиепископа Николая не возымели действия, и она последовала за возлюбленным в Россию с шестым, рожденным от него ребенком. Из Петербурга она писала заметки для газеты «Ёмиури симбун» о посещении Эрмитажа, о поездке на Карельский перешеек в Райвола к Л. Андрееву. Чтобы заработать на жизнь, давала уроки японского разговорного языка, какое-то время подрабатывала в магазине восточных товаров Панова на Невском проспекте. У нас нет сведений о том, когда Сэнума Каё вернулась в Японию, но ее жизнь закончилась при родах седьмого ребенка в 1915 г.

Писательница и переводчица, знаток литературы, одна из первых японских феминисток, многодетная мать, страстная и бескомпромиссная жена и любовница, Сэнума Каё прожила короткую, но яркую жизнь. В контексте рассказа, которому посвящена данная статья, интересно отметить, что избранник Каё был моложе ее на 8 лет. Та же возрастная разница была между женой Кафуку и актером второго плана Такацуки, заключающим череду ее любовников. Из текста на русском языке эта деталь ускользает по двум причинам. Во-первых, не очень ясно, что такое дамы в возрасте: «такие пользуются успехом у дам бальзаковского возраста. <...> Будь я дамой в возрасте, — подумал про себя Кафуку, — наверняка бы зарделся» (с. 82–83)<sup>15</sup>. А во-вторых, в русскоязычном тексте есть прямое

<sup>13</sup> *Иванова Г.Д.* Переводчики русской литературы — воспитанники Православной Духовной Семинарии в Токио // *Православие на Дальнем Востоке. Вып. 2. Памяти святителя Николая, апостола Японии (1836–1912)*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 60–61.

<sup>14</sup> *Дневник святого Николая Японского / Сост. К. Никамуро: В 5 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 5. 958 с. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Japonskij/dnevnik/](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Japonskij/dnevnik/) (дата обращения: 31.03.2023).*

<sup>15</sup> Здесь мы имеем дело с неточным переводом. В английской версии: “His name was Takatsuki, and he was a tall, good-looking fellow, the classic romantic

указание на возраст Такацуки — «лет на шесть или семь младше» Кафуку и «разменял пятый десяток» (но в английском варианте “early forties”, т. е. разменял четвертый десяток). Таким образом, уточнения в тексте русскоязычной версии только вскользь помогают понять, что любовник жены был значительно моложе ее.

## Место действия

Пьесы А. П. Чехова известны своим особым настроением и отсутствием динамического сюжета. Напомним, что пьеса «Дядя Ваня» имеет подзаголовок: «Сцены из деревенской жизни в четырех действиях», ее действие разворачивается в усадьбе Серебрякова — в комнатах дома с террасой и в саду. «...Перед зрителем-читателем предстает очевидная литературная парадигма: “отеческие пенаты” времен Батюшкова — “дворянские гнезда” тургеневской поры — “полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева” времен Чехова»<sup>16</sup>. Сцены происходят в замкнутом пространстве усадьбы, центром которой является *Дом*. Для профессора Серебрякова — это «склеп», «лабиринт», «другая планета», которую в конце пьесы профессор вместе с женой спешно покидает<sup>17</sup>; для Астрова — место отдохновения, передышки среди нескончаемых «от утра до ночи» трудов: «Когда я утомляюсь совершенно, до полного отупения, то всё бросаю и бегу сюда...» (XIII, 95). Для Сони, Войницкого, его матери, Марины, Телегина — это дом, где они живут, в благополучие которого вложены все силы их жизнью. Дом — сложный хронотоп, в котором время течет для каждого персонажа по-своему. Временные маркеры разнятся от мучительно тянущихся минут и часов бессонной ночи Серебрякова, звука колотушки и песни сторожа до остывшего самовара («В самоваре уже значительно понизилась температура» — XIII, 69) и холодного чая, который пьет Соня, вернувшись с затянувшейся прогулки.

---

lead. He was in his early forties and not an especially skilled actor. <...> If I were a middle-aged woman, thought Kafuku, my cheeks would be turning pink right now.” В нашем переводе: «Его звали Такацуки, это был высокий, симпатичный человек, идеально подходивший на роли романтических любовников. Ему недавно перевалило за сорок, но как актер он был не особенно искусен. <...> “Если бы я был женщиной в возрасте, — подумал Кафуку, — мои бы щеки в этот момент зарделись”».

<sup>16</sup> Головачёва А. Г. Пенаты профессора Серебрякова // От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. научно-практ. конф. «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 166.

<sup>17</sup> Гутьченко В. В. Лабиринт дома Войницких // От «Лешего» к «Дяде Ване». Ч. 1. С. 6–29.

Сходным образом в рассказе Мураками действие протекает в машине, которая становится своеобразным хронотопическим образованием. Кафуку привязан к своей машине — желтому кабриолету «Сааб 900» (цвет выбирала его покойная жена). Супруги вместе ездили на работу и совершали загородные прогулки. С тех пор как Кафуку овдовел, он уже почти десять лет ездил в машине один. У него было несколько кратковременных связей, но как-то так получалось, что ни одна из его подруг не ездил с ним на пассажирском сиденье его машины. «Кафуку любил свою машину и круглый год ездил с открытым верхом. Зимой укутывался в теплое пальто, наматывая на шею шарф, летом нахлобучивал шляпу и цеплял солнцезащитные очки. С легкостью орудуя рычагом передач, он колесил по дорогам Токио, а на светофорах вальяжно задира голову, разглядывая то караваны облаков, то стайки птиц на проводах. Без такой езды он не мыслил своей жизни» (с. 58). Машина воспринимается персонажами как одушевленное существо, и то уподобляется лошади, которую жокей осматривает перед забегом, то большой собаке, которую гладят по холке. В английском варианте рассказа олицетворение усиливается за счет использования личных местоимений, относящихся только к людям: “she”, т.е. «она» для Кафуку и “he” / «он» для Мисаки. Для обоих машина — “baby” / «малышка».

Мисаки становится водителем машины только потому, что она так же, как и Кафуку, прониклась к кабриолету личным чувством, он ей нравится, и Мисаки хорошо им управляет. Кафуку не хочет лишних пересудов, и его вполне устраивает некрасивая внешность водителя его машины. Хронотоп рассказа, всё действие которого сводится к неспешным разговорам во время поездок, представляет уникальную смесь временных и пространственных характеристик. Время внутри данного пространства приобретает свою специфическую природу и течение, оно не подчиняется обычным стандартам измерения. Временные маркеры определяются скоростью общего потока машин, остановками на светофорах, незажженной или, наоборот, выкуренной сигаретой Мисаки, паузой, уходящей на то, чтобы поправить зеркальце заднего вида или включить дворники.

### **Герои Чехова в современной Японии**

В рассказе, написанном в 2014 г., два основных действующих лица. Остальные персонажи появляются либо эпизодически (хозяйин автомастерской по фамилии Ооба), либо в воспоминаниях Кафуку (его жена, их умершая в четырехдневном возрасте дочь, один

из любовников жены Такацуки), мать и отец Мисаки. Прямые соответствия с героями пьесы Чехова легко устанавливаются между тремя героями рассказа. Рассмотрим их последовательно.

Супруга Кафуку, с которой он прожил около 20 лет, не имеет в рассказе имени. На протяжении всего повествования она названа — «жена», «моя жена», «покойная жена», «она», «супруга», «спутница жизни». Отсутствие собственного имени приводит к деперсонализации героини, утрате уникальной идентичности. Жена — вот ее главная функция в жизни Кафуку. Единственное, что мы о ней узнаем из уст Кафуку и ее любовника Такацуки, что она была красива, и не просто красива, а имела неотразимую внешность: «Жена была красивой, на два года младше и тоже актриса. <...> ... жена была подлинной красавицей... <...> Кафуку любил жену» (с. 69).

Примерно через шесть лет после вступления в брак у Кафуку и его жены родилась дочь, но младенец, которому даже не успели дать имя, умер в больнице на четвертый день. В годовщину смерти ребенка Кафуку всегда вспоминал ее и представлял, какой бы она могла вырасти. К моменту повествования дочери исполнилось бы 24 года — возраст Мисаки. Супруги тяжело пережили смерть ребенка, жена пристрастилась к вину, а Кафуку занялся каллиграфией. По прошествии какого-то времени жена сказала, что больше не хочет детей, а муж с ней согласился: «Тебе решать. Поступай как знаешь».

С этого момента у жены стали появляться молодые любовники, обычно партнеры по фильмам, в которых она снималась. Кафуку не решался на разговор, боясь нарушить внешне безмятежное и вполне благополучное течение своей супружеской жизни. А когда уже почти начал этот разговор, оказалось, что жена больна раком матки: «По-хорошему, ему бы решиться на разговор, пока жена еще была здорова. Он часто размышлял об этом, и однажды, за несколько месяцев до ее смерти, вопрос чуть не сорвался с его уст: “Ну что ты в них нашла? Чем не устраивал я?” Но видя, как жена, измученная болью, борется со смертью, так и не спросил. И вот она, ничего не объяснив, исчезла из мира, в котором остался жить ее муж. Незаданный вопрос и неполученный ответ» (с. 71). Жена умерла в год полувекового юбилея мужа, прошло уже десять лет, а Кафуку все продолжает вопрошать, возникающие в воображении сцены жены в объятиях любовников лишают его покоя, заставляют страдать.

В пьесе Чехова, слова которой всё время звучат из магнитофона автомобиля, удивительная красота Елены Андреевны, жены профессора Серебрякова, нарушает мерное течение усадебной жизни, в нее влюбляется и Иван Петрович Войницкий, и доктор Михаил Львович



Астров. Иван Петрович теряет голову, он занят только Еленой Андреевной, своим чувством к ней, сожалениями о попусту растраченной жизни. Напротив, Михаил Львович сохраняет трезвость в своих оценках происходящего и обобщает свои наблюдения в знаменитых строчках из пьесы, которые редко цитируются полностью: «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует нас всех своею красотой — и больше ничего» (XIII, 83).

Отвергнутый дядя Ваня не знает, для чего и как жить дальше, что делать с собой и как перенести свое горе: Елена никогда не полюбит его, и у него нет никакой надежды на радость и счастье взаимного чувства. Кафуку с годами любит жену еще сильнее и не представляет, как сможет прожить оставшиеся годы. В одном из неспешных разговоров в машине Мисаки признаётся, что прочла пьесу, и цитирует наизусть реплику Сони: «О, как это ужасно, что я некрасива! Как ужасно! А я знаю, что я некрасива, знаю, знаю...» (XIII, 85). Кафуку отзывается на это словами дяди Вани: «Дай мне чего-нибудь! О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать! Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать? Чем наполню их?» (XIII, 107). Кафуку заключает эту часть разговора с Мисаки словами о том, что дяде Ване еще повезло, что он не родился в современной Японии, когда люди живут гораздо дольше.

Мисаки выбрала для своей реплики слова Сони о том, что она некрасива, совершенно неслучайно. Соня слышит подтверждение своей внешней непривлекательности от посторонних людей: «В прошлое воскресенье, когда выходили из церкви, я слышала, как говорили про меня, и одна женщина сказала: “Она добрая, великодушная, но жаль, что она так некрасива”... Некрасива...» (XIII, 85). Эти же слова сопровождают Мисаки с детства, ее мать твердила, что отец оставил их только потому, что Мисаки уродилась такой некрасивой. Мать, когда напивалась, мучила Мисаки, бесконечно упрекая ее в уходе отца: «Мол, родилась страхолудиной, вот он нас и бросил» (с. 77).

Красивая Елена Андреевна никого не согрела и не стала счастливой, а некрасивая Соня не делает трагедии из своей безответной любви к доктору, не только живет сама, не переставая трудиться, но и поддерживает дядю своей любовью и верой. Аналогичным образом и Мисаки оказывается единственной поддержкой для Кафуку, а ее ответ на его стенания созвучен заключительному монологу Сони: «Как-то исхитриться, пережить, осознать — и просто жить

дальше» (с. 101). Нетрудно в этой реплике услышать чеховское: «Мы, дядя Ваня, будем жить» (XIII, 115).

Кафуку после близкого знакомства с Мисаки признаётся: «Уже давно хотел тебе сказать, — произнес он вслух. — Если присмотреться, ты славная девушка. И никакая не страхолюдина» (с. 96). А внешность, как уже убедился Кафуку, собирая палочками в крематории останки своей жены, со временем станет кучкой маленьких костей и праха. «Наверняка должно быть что-то поважнее» (с. 94), — думает Кафуку. В чеховской пьесе это «что-то» сформулировано словами старой няни Марины: «Люди не помянут, зато Бог помянет»<sup>18</sup>. Эта фраза, произнесенная Мариной в ободрение Астрова в самом начале первого акта, подхвачена словами Сони, заключающими последний акт пьесы: «Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся 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 отдохнем»<sup>19</sup>. Финальный монолог Сони не звучит в рассказе, но он подразумевается. Мы обещали не говорить о киноверсии, но здесь упомянем, что этот монолог включен в заключительные эпизоды фильма «Сядь за руль моей машины» и «звучит» на языке жестов, заставляя японского дядю Ваню плакать, а всех зрителей «услышать» его сердцем.

### Чеховское настроение

Чеховское настроение, присутствующее в рассказе Мураками, непросто уловить, но некоторые его характерные признаки вполне возможно описать.

По признанию многих исследователей творчества А. П. Чехова, поэтика его пьес, признанных вершинами драматургического искусства, родственна чеховской прозе. Ее отличительная особенность — «отказ от “риторических украшательства”», но обретение риторической ясности мышления и изящества стиля», резюмирует

<sup>18</sup> Полное собрание сочинений Ант. П. Чехова. Изд. 2-е. Т. 14. СПб.: Изд-е Т-ва А. Ф. Маркс, 1914. С. 6. Здесь мы намеренно цитируем дореволюционное издание пьесы, где слово «Бог» написано с заглавной буквы.

<sup>19</sup> Там же. С. 48.

вслед за С.С. Аверинцевым и Г.Г. Хазагеровым Н.М. Щаренская<sup>20</sup>. В отсутствие интриги, действия, эффектного окончания основная смысловая нагрузка ложится в «Дяде Ване» на словесную ткань пьесы, когда внимательное прочтение позволяет увидеть в тексте то «событие», которое не получает своей абсолютной выраженности на уровне фабульного ряда<sup>21</sup>. Привычные слова, благодаря микроконтекстам, разворачиваются в метафоры и раскрывают глубинное значение написанного. Это свойство чеховского текста обнаруживается и в рассказе Мураками. Например, метаморфозы претерпевает словосочетание «слепое пятно», постепенно перерастая из медицинского термина в символическую метафору.

В начале рассказа «слепое пятно» появляется в медицинском контексте. Кафуку попал в небольшую аварию, после которой выяснилось, что у него начинается глаукома и в поле зрения появилось слепое пятно. Дефект зрения не позволил ему продолжать управлять автомобилем, и он вынужден был, по требованию полиции, нанять водителя, пока сохранялся «риск не заметить машину, если она обгоняет справа, попадая в мертвый угол обзора» (с. 64–65).

Делая еще одну попытку понять свою жену, Кафуку затевает нечто наподобие дружбы с Такацуки, последним любовником жены. Такацуки привязался к супруге Кафуку и был настроен на длительные отношения. Однако старше его по возрасту и уже больная, актриса резко оборвала эти отношения без всяких объяснений и не захотела видеть Такацуки, когда он попытался навестить ее в больнице. Для Такацуки их взаимоотношения остались некой загадкой, которую он пытается разрешить. Двое мужчин, муж и любовник, встречаются в барах и за выпивкой вспоминают женщину, которую ни один не может понять до конца. Их объединяет невосполнимая потеря, «любовь к одной красивой, но уже умершей женщине» (с. 88), она — главная тема их разговоров. «Мы прожили душа в душу почти двадцать лет. У нас были тесные супружеские узы, и потому я думал, что мы друзья, которые могут друг другу доверять, но в действительности так, возможно, не было. Как бы это сказать... возможно, меня подвело некое слепое пятно.

— Слепое пятно? — переспросил Такацуки.

— ...из-за которого я не замечал в ней чего-то очень важного. Даже не так — смотрел во все глаза, но на самом же деле ничего не было видно» (с. 92).

<sup>20</sup> Щаренская Н.М. От сюжета к метафоре: «Леший» и «Дядя Ваня» А.П. Чехова. Ростов-на/Д.: Таганрог: Изд-во ЮФУ, 2020. С. 6.

<sup>21</sup> Щаренская Н.М. Метафорические сюжеты в пьесах А.П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». Ч. 1. С. 195.

По прочтении всего рассказа становится ясно, что слепое пятно символизирует закрытость каких-то сокровенных уголков души другого человека. Для Такацуки — это неспособность понять женщину и другого человека вообще: «Если то, о чем вы говорите, — слепое пятно, считайте, что мы все живем с таким же» (с. 94). Для Кафуку слепое пятно — невозможность проникнуть в интимный мир своей жены: «Зачем ей нужно было спать с другими мужчинами... <...> И теперь, когда ее больше нет, это нечто навеки останется тайной» (с. 91).

Каждый отъединен от других своим горем, неспособностью понять другого. Каждый говорит о своем, у каждого — своя боль, глухое одиночество, провал коммуникации<sup>22</sup>.

К концовке рассказа применимо сделанное А.П. Скафтымовым заключение о «Дяде Ване», окончательно подтверждаемое последним актом пьесы: «Непоправимость драматического положения остается в том же виде, как было раньше и как будет потом»<sup>23</sup>. Кафуку никогда не поймет свою жену, его супруга не воскреснет для откровенного разговора, Мисаки так и останется внешне непривлекательной, и все это на фоне будничных сцен из жизни Токио, ровных бессобытийных дней, за которыми скрывается подлинная драма. Судьбы персонажей соединены не сюжетом, а настроением: «не единство действия, а единство настроения»<sup>24</sup>.

Что же делать? У Мисаки есть совет — исхитриться, пережить, осознать и просто жить дальше. Кафуку понимает «исхитриться» как притвориться, актерствовать, и Мисаки не возражает против такого понимания:

«— И все мы актерствуем, — сказал Кафуку.

— Вот именно. В той или иной мере» (с. 101).

Кафуку — профессионал, искусство актера — неотъемлемая часть его жизни. Когда он узнаёт секрет своей жены, он не подает виду, «чтобы жена не догадалась, что ее тайна раскрыта» (с. 71–72). Кафуку легко перевоплощается в друга Такацуки, когда ему это нужно для поисков ответа на свои вопросы. Однако маски не столько прирастают к лицу, сколько меняют самого Кафуку: «...войдя в образ накануне, он возвращается обратно в себя, но уже не совсем туда, где был прежде» (с. 101). Кафуку — искусный и искренний лицедей, это — его способ жить. Следовать совету «просто жить» для Кафуку — ежедневно выходить на сцену, а для Мисаки — продолжать хорошо водить машину.

<sup>22</sup> Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

<sup>23</sup> Скафтымов А.П. <О «Дяде Ване»> / Публ., вступ. ст., примеч. Н.В. Новиковой // От «Лешего» к «Дяде Ване». Ч. 2. С. 19.

<sup>24</sup> Там же. С. 28.

## Заключение

Внимательное прочтение рассказа “Drive My Car” позволяет распознать черты, свойственные стилю Мураками: сложную интертекстуальность, включающую отсылки к любимым музыкальным произведениям и к тексту «Дяди Вани» А.П. Чехова. Творчество русского классика, исторически оказавшееся на грани между реализмом и модернизмом, востребовано в современной Японии, о чем свидетельствует постоянное появление новых переводов и постановок. Мураками близок сдержанный тон чеховского повествования, его простая и ясная проза. Отсутствие динамичного сюжета и яркого проявления эмоций компенсируется метафоричностью языка. Героям не удается полноценное общение, они плохо понимают друг друга, но любовь и принятие сложившихся обстоятельств в чем-то способны заменить провал коммуникации.

Вслед за Чеховым Мураками отказывается судить своих героев, он сочувствует им и дает им возможность переживать беды и потери, но, несмотря на испытания, продолжать жить и искать ответы на свои мучительные вопросы. Герои рассказа — современные японские соотечественники персонажей пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» — не отказываются от ценности жизни, они призывают продолжать терпеливо делать свое дело. Кафуку безволен, он вовсе не похож на традиционного японского мужа. Это — вedomый, нерешительный человек, он не заглядывает в будущее, не ждет неба в алмазах, но он страдает. Кафуку и Мисаки не свойствен религиозный пафос няни Марины и Сони, им больно и трудно, но они не отказываются от своего пути, от поисков смысла жизни, который ощущается для них только как нечто едва уловимое, но явно «что-то поважнее», чем просто горстка праха в крематории.

Сцены из деревенской жизни русской усадьбы более чем столетней давности стали ориентиром для японского рассказа начала XXI века, произведения Чехова и Мураками оказались во многом созвучными.

## ЛИТЕРАТУРА

*Головачёва А.Г.* Пенаты профессора Серебрякова // От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. научно-практ. конф. «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 160–166.

*Гульченко В.В.* Лабиринт дома Войницких // От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. научно-практ. конф. «От “Лешего” к “Дяде

Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 6–29.

*Гуревич Т. М.* Чехов в Японии: от образа к слову // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2010. №3. С. 68–77.

Дневник святого Николая Японского / Сост. К. Никамура: В 5 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 5. 958 с. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj\\_Japonskij/dnevnik/](https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Japonskij/dnevnik/) (дата обращения: 31.03.2023).

*Иванова Г. Д.* Переводчики русской литературы — воспитанники Православной Духовной Семинарии в Токио // Православие на Дальнем Востоке. Вып. 2. Памяти святителя Николая, апостола Японии (1836–1912). СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 59–63.

*Катаев В. Б.* «Казалось» — «оказалось» ситуация // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 277.

*Катаев В. Б.* О границах чеховской карты мира // Чеховские чтения в Ялте. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. Симферополь: АРИАЛ, 2017. С. 13–18.

*Катаев В. Б.* Чехов современный // Чеховская карта мира: Мат-лы междунар. науч. конф. Мелихово, 3–7 июня 2014 г. М.: Мелихово, 2015. С. 5–15.

*Ким Рёхо.* Русская классика и японская литература. М.: Худож. лит., 1987. 354 с.

*Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб., 2010. 704 с.

*Мураками Харуки.* Мужчины без женщин / Пер. с англ. А. Замилова, М. Немцова. М.: Эксмо, 2022. 320 с.

Полное собрание сочинений Ант. П. Чехова. Изд. 2-е. Т. 14. СПб.: Изд-е Т-ва А. Ф. Маркс, 1914. 146 с.

*Садокова А. Р.* Первые переводы русской классики в Японии: от забавных казусов до общенационального признания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №7 (85). URL: <https://ceberleninka.ru/article/n/pervye-perevody-russkoj-klassiki-v-ypanii-ot-zbvnyh-kazusov-do-obschenatsionalnogo-priznaniya> (дата обращения: 31.03.2023).

*Скафтымов А. П.* <О «Дяде Ване»> / Публ., вступ. ст., примеч. Н. В. Новиковой // От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. научно-практ. конф. «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 5–37.

*Щаренская Н. М.* Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По мат-лам междунар. научно-практ. конф. «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. науч. работ: В 2 ч. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. С. 194–218.

*Щаренская Н. М.* От сюжета к метафоре: «Леший» и «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Ростов-на/Д.; Таганрог: Изд-во ЮФУ, 2020. 359 с.

*Miles, Barry.* Paul McCartney: Many Years from Now. New York: Henry Halt & Company, 1997. 654 p.

*Murakami, Haruki.* Men Without Women. London: Harvill Secker, 2017.  
URL: [https://archive.org/download/MenWithoutWomenStoriesHarukiMurakami/Men\\_Without\\_Women\\_Stories\\_-\\_Murakami.pdf](https://archive.org/download/MenWithoutWomenStoriesHarukiMurakami/Men_Without_Women_Stories_-_Murakami.pdf) (Retrieved: 03 June 2023).

*Nagata, Yasushi.* The Japonization of Chekhov: Contemporary Japanese Adaptation of *Three Sisters* // *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations* / Ed. by J. Douglas Clayton, Yana Meerzon. New York: Routledge, 2012.

*Rubin, Jay.* Haruki Murakami and the Music of Words. London: Random House, 2002. 326 p.



**ЧЕХОВСКИЙ ТЕКСТ КАК СКРЫТЫЙ ЭЛЕМЕНТ  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ СВЯЗИ «ДВУХ КАПИТАНОВ»  
В. КАВЕРИНА И «ПРЕРИИ» ДЖ. Ф. КУПЕРА<sup>1</sup>**

**Аннотация:** В статье рассматривается влияние творчества Дж. Ф. Купера на творчество А. П. Чехова (рассказ «Мальчики») и В. А. Каверина (роман «Два капитана»). К выбранным произведениям применяется геопоэтическая категория фронта. Выявляется сходство структурных и функциональных элементов в обозначенных текстах, среди которых герой фронта, осваиваемое пространство, испытание героев. Такой подход позволяет говорить о чеховских произведениях как промежуточном звене между приключенческой традицией американского романтизма и романом Каверина.

**Ключевые слова:** фронт, герой-первопроходец, текст-посредник, чеховский текст, геопоэтика.

LARIONOVA, M. CH.; LISITSA, A. R.

**CHEKHOV'S TEXT AS A HIDDEN ELEMENT  
OF THE INTERTEXTUAL CONNECTION OF *TWO CAPTAINS*  
BY V. KAVERIN AND *PRAIRIE* BY J. F. COOPER**

**Abstract:** The study examines the influence of J.F. Cooper's works on the literary texts by A.P. Chekhov (the short story *Boys*) and V.A. Kaverin (the novel *Two Captains*). The geopoetic frontier category is applied to the selected texts. The similarity of structural and functional elements in the designated texts is revealed, including the frontier character, the setting, and the challenges that the character faces. This approach allows us to talk about Chekhov's works as an intermediate link between the adventure tradition of American Romanticism and the novel by Kaverin.

**Keywords:** frontier, pioneer character, intermediary text, Chekhov text, geopoetics.

Произведения А. П. Чехова не только связаны с предшествующей литературной традицией, но и образуют свою, чеховскую традицию в литературе. Мы предполагаем показать, как рассказ Чехова «Мальчики» становится текстом-посредником между такими далекими, на первый взгляд, произведениями, как пенталогия о Кожаном Чулке Ф. Купера и роман В. Каверина «Два капитана».

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта 122020100347–2.



Впервые о литературном диалоге между «Двумя капитанами» и «Мальчиками» написала А.Г. Головачёва в статье «“Монтигомо Ястребиный Коготь”: Литература и реальность». У Монтигомо существовал реальный прототип: только не Когтем, а Глазом прозвали антерпренера Александрова, о котором Чехов писал в «Осколках московской жизни». Рассматривая литературную судьбу этого имени, А.Г. Головачёва пришла к выводу о том, что Монтигомо — это имя-знак для Каверина, сознательно заимствованное из чеховского рассказа для Ивана Татаринова и Сани Григорьева: «Эти люди — из поколения чеховских мальчиков, в их судьбах и их сознании узнаются черты той эпохи, когда граница между реальностью и литературой оказывалась легко проницаемой»<sup>2</sup>.

Такое близкое, неразрывное сосуществование литературного и реального особенно значимо для творческой биографии В.А. Каверина: исследователи неоднократно подчеркивали присущую ему книжность, постоянное обращение к литературным источникам. Так, например, О.В. Шиндина отмечает: «Метатекстуальный характер творчества Каверина, обусловленный, в первую очередь, его вниманием к природе художественного письма... становится существенным признаком поэтики этого писателя...»<sup>3</sup>

Мы же, в свою очередь, предполагаем, что это имя отсылает читателя не только к Чехову, но и к целому корпусу текстов, посвященных индейской теме и принадлежащих перу Дж.Ф. Купера. Несмотря на то что в рассказе упоминается причина, по которой Чевевицын перевоплощается в Монтигомо (герой спрашивает: «А вы читали Майн Рида?») (XI, 426), в произведениях этого писателя нет героя с именем Монтигомо Ястребиный Коготь. Ридовские индейцы носят другие имена, такие, как, например, Он-о-гуг-уай (Великий Воин) и Маг-то-тог-наг (Четыре Медведя) из сборника «Жизнь у индейцев». Здесь можно увидеть пересечения с Монтигомо, поскольку первая часть имени — собственно имя в его индейской вариации, а вторая часть — его перевод. В то же время написание имени (заглавные буквы в каждой его составляющей) напоминает куперовских индейцев и первооткрывателей: это Соколиный Глаз, Кожаный Чулок, Длинный Карабин, Правдивый Язык. А. В. Кубасов, анализируя упоминание о Майн Рида в тексте рассказа, акцентирует внимание

<sup>2</sup> Головачёва А.Г. «Монтигомо Ястребиный Коготь»: Литература и реальность // Литература в школе. 2000. № 1. С. 45.

<sup>3</sup> Шиндина О.В. В. Каверин и К. Вагинов: метатекстуальные поиски // Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты: к 90-летию образования литературной группы: Мат-лы междунар. науч. конф. / Ред. и сост. Л.Ю. Коновалова и И.В. Ткачёва. Саратов: Орион, 2011. С. 184.

на том, что это имя в «Мальчиках» играет роль гипертекста с «определенным ассоциативно-коннотативным потенциалом (“индейцы”, “приключения”, “подвиги”, “предательство”, “любовь”))»<sup>4</sup>.

Таким образом, в «Мальчиках» получила отражение рецепция романов об индейцах в России. Романы-вестерны стали популярными среди взрослой и детской публики со второй половины XIX века. М. Горький в статье «О русской и зарубежной литературе» отмечает, что романы Дж. Ф. Купера, Т. Майн Рида, К. Мая, Г. Эмара выполняли воспитательную функцию и «на протяжении почти ста лет были любимым чтением юношества всех стран»<sup>5</sup>.

Именно этот корпус текстов американской литературы называется литературой фронта. К этой концепции мы и предлагаем обратиться при анализе образов главных героев «Прерии» Купера, «Мальчиков» Чехова и «Двух капитанов» Каверина. Фронт, в первую очередь, является геополитической категорией. Традиционно в качестве фронта определяют зону, где становится возможным взаимодействие и взаимопроникновение культур. Историк Ф. Дж. Тёрнер выдвинул идею о фронте как о плавильном котле культур еще в конце XIX века. Идея заключалась в том, что в процессе покорения американского пространства между людьми из Старого Света и коренным населением культивировались новые социальные правила, поскольку значение прежних традиций и обычаев утрачивалось. Таким образом, фронт объединил всех прибывших в Америку европейцев и живших там индейцев в новую нацию — американцев.

В современной науке эта концепция получила широкое применение: сегодня с позиций фронта осмысляются любые пограничные образования. Относительно недавно категория фронта нашла применение и в сфере литературоведения в составе геоэтики: существуют исследования, посвященные дальневосточному, сибирскому, кавказскому, арктическому, южноафриканскому фронтам. В контексте нашей темы особенно важно, что появляется метод изучения геоэтических фронтов, основанный на опыте прочтения публицистического, документального, художественного текстов. Об этом пишет О.М. Давыдов: «Если здесь у Забияко речь идет о ментальном фронте, охватывающем “исторически и культурно специфические картины мира, способы осмысления реальности и модели эмоциональных реакций”, то геоэтический фронт подразумевает концентрацию на более узком слое источников,

<sup>4</sup> Кубасов А.В. Рассказ А.П. Чехова «Мальчики» и творчество писателя как гипертекст // Филологический класс. 2005. № 1 (13). С. 35.

<sup>5</sup> Горький М. О русской и зарубежной литературе. Избранные статьи. М.: Юрайт, 2019. С. 231.

это — “литературные и публицистические тексты, воспоминания, эпистолярное наследие”»<sup>6</sup>.

Художественная литература фронта неизбежно продуцирует собственный тип героя. Поскольку фронтное пространство «уравнивает» всех, кто в него попадает, в правах и возможностях, меняются представления о качествах человека, способного покорить неизведанное. Так, по мнению А.В. Ващенко, в образе героя фронта должен реализовываться миф «о личной независимости индивидуума, о равенстве возможностей и об альтернативности перспектив личного плана, о способности начать сначала, обновиться в своем “стремлении к счастью”»<sup>7</sup>. Поэтому фронтный герой — это, в первую очередь, первопроходец, покоритель неизведанного и дикого пространства, наделенный чертами идеального человека.

В образе фронтного героя отражаются не только типичные для этого исторического и геополитического явления черты, но и характерная концепция нового человека. Черты нового Адама видятся нам не только в куперовском Натаниэле Бампо, но и в каверинских Иване Татаринове и Сане Григорьеве. Они становятся заметными только тогда, когда мы обращаемся к феномену «доброкачественной заразы» (XVI, 236), которой «болели» чеховские мальчики — Чечевицын и Володя.

Так, для образов главных героев всех трех авторов характерен особый дух мальчишества, сначала пробуждающий, а затем и поддерживающий в них деятельное начало и приключенческий азарт. Все их подвиги начинаются с тех времен, когда они были «мальчиками», как Чечевицын и Володя. Иван Татаринов «в юности ходил матросом на нефтеналивных судах между Батумом и Новороссийском»<sup>8</sup>. Саня Григорьев бежал с Петькой Сковородниковым в «Туркестан» в десять лет. Катя, характеризуя Саню через много лет, отметит, что он «всю жизнь остается мальчиком девятнадцати лет»<sup>9</sup>, как и все летчики, особенно те, что любят перелетать океаны. Даже в Натти Бампо, который в «Прерии» изображен стариком 86 лет, узнаются мальчишеские черты, реализованные в образе его двойника — бортника Поля Ховера, отличающегося своей горячностью

<sup>6</sup> Давыдов О.М. Мифопоэтика литературного сказа Н.Г. Кондратковской: фронтный подход // Дергачёвские чтения — 2018. Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики: Мат-лы XIII Всерос. науч. конф. (г. Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.). Екатеринбург: УрО РАН, 2019. С. 294.

<sup>7</sup> Ващенко А.В. Фронт // История литературы США. М.: Наследие, 1999. С. 349.

<sup>8</sup> Каверин В. Два капитана // Каверин В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1981. С. 88.

<sup>9</sup> Там же. С. 430.

и острым чувством справедливости. Старый траппер зовет его «мальчиком», явно симпатизируя молодому человеку, отмечает схожесть их характеров.

Неотъемлемой частью их приключений становится постижение пространства — чужого, неизвестного, дикого, где герои проявляют себя, находясь в неравных с природой возможностях. В «Прерии», в «Мальчиках», в «Двух капитанах» повторяется мотив пустыни. В куперовском пространстве пустыня и прерия представляют собой одно и то же: «американская пустыня», «бескрайняя пустыня», «пустыня земли». В каверинском тексте Арктика мыслится как «ледяная пустыня», «снежная пустыня», «пустыня арктических морей», «пустыня арктической ночи». Чеховские герои мечтают убежать в пампасы — южноамериканские степи, где от бега стада бизонов дрожит земля, а индейцы нападают на поезда. Каждый из героев должен попасть в это особенное пространство для того, чтобы испытать себя, стать героем-первооткрывателем. Важнейшие испытания для Сани Григорьева проходят в арктической пустыне: и первое боевое крещение в Ванокане, закончившееся находкой латунного багра со шхуны «Святая Мария», и разгадка тайны экспедиции капитана Татаринова. Важные события в жизни Соколиного Глаза Натти Бампо происходят именно в прерии, где он «много страшного видел на веку»<sup>10</sup>. В отличие от этих героев, чеховские гимназисты остаются на прежнем месте: пространство вокруг них неизменно, им не удается покинуть даже вокзала.

Мы, конечно, не можем предсказать, как в дальнейшем сложатся судьбы гимназистов, и увидеть, например, как чеховский мальчик Чечевицын становится настоящим первооткрывателем. В реальном мире не существует условий для реализации его приключенческого потенциала: Америка, в которую он стремится, на рубеже XIX–XX веков совсем не похожа на ту удивительную страну, полную приключений, которая ему грезится. А. В. Кубасов, осмысляя чеховских «Мальчиков» как гипертекст, отмечает, что фамилия Чечевицына, во-первых, отсылает читателя к поговорке «За чечевичную похлебку продаться», которая символизирует бедность и митарства, а во-вторых, «не только намекает на прошлое героя, но и определяет вектор его потенциального будущего»<sup>11</sup>. Он несостоявшийся первооткрыватель, ведь очевидно неизбежное столкновение его собственного

<sup>10</sup> Купер Д. Ф. Прерия / Пер. с англ. Н. Вольпин. М.: Дет. лит., 1980. С. 250.

<sup>11</sup> Кубасов А. В. Рассказ А. П. Чехова «Мальчики» и творчество писателя как гипертекст. С. 34.

мира, где есть место новой, лучшей жизни, с миром реальным — не-приветливым, враждебным, прозаичным.

Разумеется, «Мальчики» коренным образом отличаются и от «Прерии», и от «Двух капитанов»: побег в страну, о которой мечтается, не состоялся; герой — не взрослый человек, а гимназист второго класса; мир, в который он так стремится попасть, не реальный, а воображаемый, подпитываемый прочитанным о колонизации Америки. То, что у Чехова оказывается на первом плане, у Купера и Каверина находится на периферии: в обратную сторону действует тот же закон.

Эта литературная линия, напоминая читателю о популярности романов об индейцах в России XIX века, функциональна, поскольку образует сюжет. Со старых писем из сумки утопившегося почтальона, среди которых будет и письмо «Не верь этому человеку...», начинается повествование романа. Побег Сани Григорьева и Петьки Сквородникова из Энска дает начало новой, московской жизни героев, где Саня знакомится с Катей. Упоминание Саней домашнего прозвища Ивана Татарина становится отправной точкой для доказательства вины Николая Татарина в гибели экспедиции. Именно это имя свяжет судьбу Сани Григорьева и судьбу Ивана Татарина, сделает возможным связь между двумя капитанами. Саня скажет: «Может быть, теперь это кажется немного смешным, что капитана Татарина она называла “Монтигомо Ястребиный Коготь”. Особенно мне смешно, потому что я теперь знаю о нем больше, чем кто-нибудь другой на земном шаре»<sup>12</sup>.

Таким образом, чеховские «Мальчики» являются текстом-посредником между Купером и Кавериным: без контекста этого рассказа связь между романами становится призрачной и зыбкой. В такой триаде творчество Чехова выступает в роли своеобразного фермента, скрытого элемента для объединения этих произведений в единую линию, необходимую для осмысления образов главных героев.

## ЛИТЕРАТУРА

*Ващенко А.В.* Фронтир // История литературы США. М.: Наследие, 1999. 461 с.

*Головачёва А.Г.* «Монтигомо Ястребиный Коготь»: Литература и реальность // Литература в школе. 2000. № 1. С. 38–45.

*Горький М.* О русской и зарубежной литературе: Избранные статьи. М.: Юрайт, 2019. 367 с. (Серия: Антология мысли).

<sup>12</sup> *Каверин В.* Два капитана. С. 202.

*Давыдов О. М.* Мифопоэтика литературного сказа Н. Г. Кондратовской: фронтальный подход // Дергачёвские чтения — 2018. Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики: Мат-лы XIII Всерос. науч. конф. (г. Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.). Екатеринбург: УрО РАН, 2019. С. 293–300.

*Каверин В.* Два капитана // *Каверин В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1981. 638 с.

*Кубасов А. В.* Рассказ А. П. Чехова «Мальчики» и творчество писателя как гипертекст // Филологический класс. 2005. № 1 (13). С. 33–35.

*Купер Д. Ф.* Прерия // Пер. с англ. Н. Вольпин. М.: Дет. лит., 1980. 416 с.

*Шиндина О. В.* В. Каверин и К. Вагинов: метатекстуальные поиски // Серапионовы братья: философско-эстетические и культурно-исторические аспекты: к 90-летию образования литературной группы: Мат-лы междунар. науч. конф. / Ред. и сост. Л. Ю. Коновалова и И. В. Ткачёва. Саратов: Орион, 2011. 272 с.



## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «КУЛЬТУРА» В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию концепта «культура», репрезентированного в художественных текстах и письмах А. П. Чехова. В целом концепт включает как типические, так и специфические когнитивные признаки. Весьма важен для писателя субконцепт «культурный человек», который предполагает не только образованность, но главным образом воспитанность. Практическая значимость статьи заключается в возможности применения ее результатов при изучении когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, творчества А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** концепт «культура», субконцепт «культурный человек», вербализация концепта, когнитивные признаки, художественные и нехудожественные тексты А. П. Чехова.

OSIPOVA, T. A.

## REPRESENTATION OF THE “CULTURE” CONCEPT IN A. P. CHEKHOV’S WORKS

**Abstract.** The article is devoted to the study of the concept “Culture”, represented in literary texts and letters of A. P. Chekhov. In general, the concept includes both typical and specific cognitive signs. The sub concept “Cultural Man”, which implies not only education, but mainly, is very important for the writer. The practical significance of the article lies in the possibility of applying its results in the study of cognitive linguistics, linguoculturology, work of A. P. Chekhov.

**Keywords:** the concept of “Culture”, the sub concept “Cultural Man”, the verbalization of the concept, cognitive features, artistic and non-fiction Chekhov’s texts.

В научной литературе встречаются различные определения концепта, но не вызывает сомнений, что он представляет собой центральную единицу лингвокультурологии и самый важный объект лингвокультурологического анализа. В. И. Карасик пишет: «Основной единицей лингвокультурологии является культурный концепт — многомерное смысловое образование»<sup>1</sup>. Концепт «культура» (особенно субконцепт «культурный человек») был весьма значим для А. П. Чехова. Широко известна его фраза «Хорошее воспитание не в том, что ты не прольешь соуса на скатерть, а в том, что ты

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

не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой» («Дом с мезонином», 1896; контекст взят из «Национального корпуса русского языка»)². Этот концепт не был предметом специального рассмотрения, что определяет новизну нашей работы. Актуальность такого исследования обусловлена важностью для когнитивной лингвистики и лингвокультурологии изучения индивидуально-авторских концептов, в том числе художественной концептосферы. Рассмотрим, какие когнитивные признаки концепта «культура» вербализуются в текстах А. П. Чехова на материале контекстов из «Национального корпуса русского языка» с лексемами *культура*, *воспитанный*, *приличие* и их производными. Целью исследования является выявление типового и специфического содержания концепта «культура» (и субконцепта «культурный человек») в художественных и нехудожественных текстах А. П. Чехова.

Большой толковый словарь русского языка так объясняет значение слов *культура* и *культурный*: «КУЛЬТУРА, — ы; ж. [лат. cultura] 1. Совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни. 2. Археол. Общность археологических памятников определенной эпохи в развитии первобытного общества. 3. Сфера человеческой деятельности, связанная с областью искусства, просветительской деятельностью и т. п. 4. Высокий уровень развития какой-л. сферы человеческой деятельности или условий его жизни. 5. Просвещенность, образованность, начитанность. 6. Спец. Разведение, выращивание какого-л. растения; культивирование. // Обработка, возделывание. 7. обычно мн.: культуры, — тур. Виды, разновидности разводимых, культивируемых растений. 8. Биол. Микроорганизмы (совокупность микроорганизмов), выращенные в лабораторных условиях в какой-л. питательной среде³. КУЛЬТУРНЫЙ, — ая, — ое; — рен, — рна, — рно. 1. только полн. к Культура (2–3, 5 зн.). 2. Находящийся на высоком уровне культуры, соответствующий высокому уровню культуры. 3. Владующий определенными навыками поведения в обществе; воспитанный. 4. только полн. Связанный с распространением культуры, просвещения. 5. только полн. Разводимый, выращиваемый (о растении; противоп.: дикий, дикорастущий). 6. только полн. Обрабатываемый, возделываемый (о почве, земле)»⁴.

<sup>2</sup> Национальный корпус русского языка. URL: <http://search.ruscorpora.ru> (дата обращения: 05.12.2022).

<sup>3</sup> Большой толковый словарь русского языка / РАН. Ин-т лингв. исслед.; Сост., гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. 1534 с. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?lop> (дата обращения: 05.12.2022).

<sup>4</sup> Там же.



Как указывает Ю.С. Степанов, «в современном русском языке слово *культура* имеет два основных значения: 1. Совокупность достижений людей во всех сферах жизни, рассматриваемых не порознь, а совместно, — в производственной, социальной и духовной. 2. Высокий, соответствующий современным требованиям уровень этих достижений, то же, что культурность. <...> Между тем, концепт “Культура”, отличный от тех оттенков и компонентов, которые привносятся употреблением соответствующих слов, характеризуется как раз полной объективностью, свободой от какой-либо эмоциональной оценки... <...> По своему происхождению в латинском языке слово *культура* значит буквально “обработка”, и это значение еще присутствует в русском слове, заимствованном из латинского языка. Но с течением времени оно как бы освобождается и от этого компонента, и от родительного падежа, сопровождающего это значение»<sup>5</sup>.

Употребление в текстах А.П. Чехова слов *культура*, *культурный*, *некультурный*, *культивировать*, зафиксированное в «Национальном корпусе русского языка»<sup>6</sup>, представляет 27 контекстов со словом *культура*, 6 контекстов с лексемой *культурный*, единичные контексты со словами *некультурный* и *культивировать*.

Прежде всего отметим, что концепт «культура» имеет когнитивный признак «совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни»: «Культура бедная, роскошь случайная» («Случай из практики»); «Поймите, что если вы строите эту школу и вообще делаете добро, то не для мужиков, а во имя культуры, во имя будущего» («Моя жизнь»).

Культура выступает как синоним цивилизации: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой» («Моя жизнь»). Отметим, что А.П. Чехов акцентирует внимание на различии азиатской и европейской культур: «Если бы я совлек с себя азията, то мог бы изучить и полюбить европейскую культуру, торговлю, ремесла, сельское хозяйство, литературу, музыку, живопись, архитектуру, гигиену» («В Москве»).

Следующие контексты представляют концепт «культура» как антропоморфное существо, что является индивидуально-авторским когнитивным признаком: «Человеческая культура ослабила и стремится свести к нулю борьбу за существование и подбор... У дикарей, которых еще не коснулась культура, самый сильный, мудрый и самый нравственный идет впереди; он вождь и владыка» («Дуэль»).

<sup>5</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Акад. проект, 2004. С. 12–13.

<sup>6</sup> Национальный корпус русского языка (дата обращения: 20.12.2022).

У А.П. Чехова присутствует противопоставление природы и культуры, которое, по наблюдению Ю.С. Степанова, в современном русском сознании уже не отмечается: «Словарь под редакцией Д.Н. Ушакова (т. I, М., 1935) уточняет первое значение, сохраняя противопоставление “культура” — “природа”: “Культура — совокупность человеческих достижений в подчинении природы, в технике, образовании, общественном строе” (стлб. 1546). “Толковый словарь русского языка” С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой... противопоставление “культура” — “природа” устраняет: “Культура — совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей” (с. 321)»<sup>7</sup>. Приведем контекст А.П. Чехова: «Пока только в деревнях женщина не отстает от мужчины, — говорил Шамохин, — там она так же мыслит, чувствует и так же усердно борется с природой во имя культуры, как и мужчина» (здесь и далее подчеркнуто мной. — Т. О.) («Ариадна»).

Концепт «культура» содержит когнитивный признак «просвещенность, образованность, начитанность»: «Мне казалось всякий раз, что культура — культурой, а татарин все еще бродит в нем» («Моя жизнь»). Некультурный и незнающий выступают как синонимы: «Я, ничего не знающий и некультурный азиат, в сущности, всем доволен; ничего не знающий, некультурный, очень умный и необыкновенно важный» («В Москве»).

По нашему мнению, значение слова *культура* «просвещенность, образованность, начитанность» следует дополнить компонентом «воспитанность», поскольку они могут противоречить друг другу и таким образом отрицать культуру. А.П. Чехов различал в культуре нравственный рост (нравственный уровень) и образованность: «Унылое чувство сострадания и боль совести, какие испытывает современный мужчина, когда видит несчастье, гораздо больше говорят мне о культуре и нравственном росте, чем ненависть и отвращение» («Скучная история»); «Стало быть, каким был бы гениальным подлецом, если бы еще усвоил культуру, гуманитарные науки!...» («Иванов»).

Концепт «культура» репрезентируется также как «разведение, выращивание какого-л. растения; культивирование», «виды, разновидности разводимых, культивируемых растений»: «Но Сахалин — не Финляндия, климатические, а главным образом почвенные условия исключают какую бы то ни было культуру на здешних горах... в Южном Сахалине есть виноград, который с успехом можно культивировать; За успех местной огородной культуры говорит

<sup>7</sup> Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. С. 13.

уже то обстоятельство, что иногда целые семьи в продолжение всей зимы питаются одною только брюквой» («Остров Сахалин»).

Субконцепт «культурный человек» весьма важен для А.П. Чехова. Целый ряд контекстов содержит словосочетание *культурный человек*. Актуализируются компоненты значения слова *культурный* как «находящийся на высоком уровне культуры, соответствующий высокому уровню культуры»; «владеющий определенными навыками поведения в обществе; воспитанный», а также некоторые индивидуально-авторские компоненты значения: «Что, хам? — Да, не культурный человек» («Палата №6») (культурный человек как антоним хама); «Культурный человек так нервно хлопчет о том, чтобы уважалась личная тайна» («Дама с собачкой») (культурный человек — воспитанный, хранящий личные тайны); «Я, культурный человек, одаренный сложною духовною организацией» («Ариадна») (культурный человек — духовно богатый); «Но можно надеяться, сударыня, пройдет еще год-два, и культурный человек расстанется и с этим устаревшим обрядом...» («Брак через 10–15 лет») (культурный человек — современный, идущий в ногу со временем). Основной когнитивный признак субконцепта «культурный человек» для писателя — это воспитанность человека. Рассмотрим контексты с лексемами *воспитанный*, *воспитанность*, *воспитание*, *приличие*, *приличный*, *прилично*. Для писателя эти понятия тесно связаны: «Приличие и воспитанность ты считаешь предрассудками» (Ал.П. Чехову 2 января 1889) (П III, 121).

Когнитивные признаки субконцепта «культурный человек» относятся и к внешнему виду, и к внутренним качествам. Воспитанный человек отличается благодушием: «И при всем том, сколько благородства, вкуса и благодушия, того самого благодушия, какое бывает только у прекрасно воспитанных людей!» («Моя жизнь»). Качества культурного человека — скромность и честность, деликатность, порядочность: «К тому же, к слову сказать, я воспитанный, скромный и честный малый» («Скучная история»); «Ходит он только на цыпочках, говорит жидким тенорком и во всех своих поступках старается показать человека деликатного, воспитанного» («Контрабас и флейта»); «Деревенские приличия или, вернее, деревенская порядочность строго преследует всякое поползновение к нарушению в церкви благоговейной тишины» («Драма на охоте»).

Культурным людям присуще изящество, они выглядят порядочными, хорошо одетыми: «Все они были одеты по моде и имели вид вполне порядочных, воспитанных людей» («Три года»); «Но эта

изящная, воспитанная гувернантками и учителями девушка была уже чужая для них, непонятная» («Бабье царство»).

Широко известно письмо Чехова к брату Николаю в марте 1886 г., в котором Антон Павлович объясняет, кто такой, по его мнению, воспитанный человек: «Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям: 1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... <...>

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом. <...>

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. <...>

5) Они не унижают себя с тою целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. <...>

6) Они не суетны. <...>

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. <...>

8) Они воспитывают в себе эстетику. <...> Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пикквика и вызубрить монолог из “Фауста”» (П I, 221–225).

Этот текст показывает, что для писателя воспитанность, культура не равна образованности, начитанности. Культурный, воспитанный человек — не тот, кто получил образование, а тот, кто умеет себя вести в обществе, то есть высоконравственный человек. Образованность и воспитанность дополняют друг друга: «Сами понимаете, женщина образованная и воспитанная живет с глупым, тяжелым человеком» («Огни»). Прилично выглядящий человек не обязательно культурный, он может быть безнравственным: «Поймали четырех прилично одетых жуликов» («Письмо к репортеру»). Противоречие между внешним видом и моральными качествами создает комический эффект: «У одного из подъездов на тротуаре лежит прилично одетый человек в бобровой шубе и новых резиновых калошах...» («Новогодние великомученики»).

Воспитанность, культура человека, однако, хороша для окружающих, но может быть в ущерб человеку, если другие не отличаются культурой: «По счастливой игре случая все его сотрудники в силу своей воспитанности — тряпки, кислятины, говорящие о гонораре, как о чем-то щекотливом, в то время как сам Лейкин хватается зубами за икры!» (Ал. П. Чехову 3 февраля 1886) (П I, 193). Воспитание не равно воспитанности: «В обществе, где холодное высокомерие и равнодушие считаются признаком хорошего воспитания

и благородного нрава, следует прятать свою страсть» («После театра»). Больше того, воспитанием можно испортить природу человека: «У крестьян: одинаковое развитие, одинаковый труд и т. д. Причина этого колебания: воспитание мешает природе» (Ал.П. Чехову 17 или 18 апреля 1883) (П I, 66).

Таким образом, анализ концепта «культура» в концептосфере творчества А.П. Чехова показывает, что в целом концепт включает как типические, так и специфические когнитивные признаки. Концепт «культура» у писателя репрезентируется прежде всего как нравственность. Образованность, просвещенность, начитанность нужны, но недостаточны. Весьма важен для писателя субконцепт «культурный человек», который предполагает не только просвещенность, образованность, но главным образом воспитанность. «Культурный человек» — это тот, кто обладает высокой нравственностью, выражаемой в поведении, человек воспитанный, деликатный, а также приличный внешне.

## ЛИТЕРАТУРА

Большой толковый словарь русского языка / РАН. Ин-т лингв. исслед.; Сост., гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. 1534 с. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?lob> (дата обращения: 05.12.2022).

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

Национальный корпус русского языка. URL: <http://search.ruscorpora.ru> (дата обращения: 20.12.2022).

*Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Акад. проект, 2004. 992 с.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Аббасхилми Абдулазиз Яссин**, кандидат филологических наук, профессор Университета Диялы (Республика Ирак, Бакуба). [aziz.hilmi@mail.ru](mailto:aziz.hilmi@mail.ru)

**Бигильдинская Ольга Викторовна**, аспирант МГПУ, руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями Российского государственного академического молодежного театра (Москва). [bigolga@yandex.ru](mailto:bigolga@yandex.ru)

**Борисов Юрий Николаевич**, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). [yunborisov@yandex.ru](mailto:yunborisov@yandex.ru)

**Бушканец Лия Ефимовна**, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений Казанского федерального университета, член Чеховской комиссии РАН (Казань). [lika\\_kzn@mail.ru](mailto:lika_kzn@mail.ru)

**Волчкевич Майя Анатольевна**, кандидат филологических наук, заместитель директора программы Миддлбери Колледжа в России, член Чеховской комиссии РАН (Москва). [mayavol@yahoo.com](mailto:mayavol@yahoo.com)

**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](mailto: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 ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, член Чеховской комиссии РАН (Москва). [alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)

**Елина Елена Генриховна**, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). [elinaeg@info.sgu.ru](mailto:elinaeg@info.sgu.ru)

**Звиняцковский Владимир Янович**, доктор филологических наук, профессор Института славистики Масарикова университета (Чехия, Брно.). [vyaz57@ukr.net](mailto:vyaz57@ukr.net)

**Кастлер Людмила Аркадьевна**, доктор филологических наук, независимый исследователь (Франция, Гренобль). lkastler@club-internet.fr

**Кибальник Сергей Акимович**, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Санкт-Петербург). kibalnik007@mail.ru

**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

**Книгин Игорь Анатольевич**, кандидат филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). igor.knigin2012@yandex.ru

**Кривonos Владислав Шаевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы, журналистики и методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета (Самара). vkrivonos@gmail.com

**Кубасов Александр Васильевич**, доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ (Екатеринбург). kubas2002@mail.ru

**Кулаков Артём Егорович**, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и переводоведения Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). quebecois@mail.ru

**Ларионова Марина Ченгаровна**, доктор филологических наук, заведующий лабораторией филологии Южного научного центра Российской академии наук (Ростов-на-Дону). larionova@ssc-ras.ru

**Лисица Алла Романовна**, стажер-исследователь Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону). aldolgova@sfsedu.ru

**Ма Цзыхань**, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета (Китайская Народная Республика). dramazihan@gmail.com

**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@gambler.ru

**Петухова Елена Николаевна**, кандидат филологических наук, независимый исследователь (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

**Сёмкин Алексей Данилович**, кандидат филологических наук, доцент Российского государственного института сценических искусств, член Чеховской комиссии РАН (Санкт-Петербург). gerasim.61@mail.ru

**Скафтымов Александр Павлович** (1890–1968), выдающийся ученый-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).

**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

**Хвостова Ольга Александровна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов). hvostovaoa@info.sgu.ru



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Abbaskhilmi A. Ya. 276
- Bernard J.-J.** 263, 264, 274, 275  
Bigildinskaya O. V. 256  
Borisov Yu. N. 225  
Bray R. 41, 42, 55  
Bushkanets L. E. 170
- Chauvet B.** 271, 274  
Chekhov M. A. 133  
Clayton D. 305, 319  
Cohen G. 41, 42  
Corrigan Yu. 191, 203  
Cournot M. 266, 275
- Duchâtel E.** 271, 274
- Elina E. G.** 23
- Gaponenkov A. A.** 113  
Golovacheva A. G. 133
- Jian D.** 284, 288  
Jiang W. 283  
Jouanneau J. 272, 275
- Kastler L. A.** 263  
Kibalnik S. A. 190, 191, 203  
Kireeva E. V. 213  
Knigin I. A. 290  
Knipper-Chekhova O. L. 133, 265, 266, 275  
Krivonos V. Sh. 32  
Kubasov A. V. 67  
Kulakov A. E. 41
- Lagarce J.-L.** 263, 265–267, 270–275  
Lagarde A. 264, 275  
Larionova M. Ch. 276, 320  
Lin Zhaohua 283  
Lisitsa A. R. 320
- Ma Z.** 283  
Makolkin A. 301–303
- Markevich B. M. 170, 183, 189  
Maugham S. 298, 299, 301–303  
Maupassant G. 190  
McCartney P. 306, 318  
Meerzon Ya. 305, 319  
Michard L. 264, 275  
Miles B. 306, 318  
Moliere 42, 67, 89, 113, 123, 133  
Murakami H. 304, 306, 307, 319
- Nagata Ya.** 305, 319  
Naim A. 276  
Némirovsky I. 263, 274  
Novikova N. V. 41
- Petukhova E. N.** 89  
Pokusayev E. I. 15  
Prozorov V. V. 15
- Quinn Gavin** 283
- Rubin J.** 306, 319
- Sarrazac J.-P. 267, 272, 275  
Senuma K. 304  
Skaftymov A. P. 15, 23, 32, 41, 42, 213  
Sobennikov A. S. 204  
Spachil O. V. 304  
Stanislavsky K. S. 113, 133, 256  
Sun Yu. 283  
Syomkin A. D. 233
- Tatlow D. K.** 286, 288  
Tchekhov A. 263, 274  
Thibaudat J.-P. 265, 275  
Thorstenson V. 180, 189  
Tyutchev F. I. 15
- Vincent J.-P.** 270, 275  
Volchkevich M. A. 243
- Wang Zh.** 283
- Zvinyatskovsky V. Ya.** 298

- Аббасхилми А. Я. 276, 282, 334  
Абдуллаев Е. В. 127, 132  
Август Октавиан 127  
Адамов А. 263  
Айхенвальд Ю. И. 130  
Александр I 127  
Алексеев М. П. 282  
Аллье Р. 115  
Альбов В. П. 184, 188  
Амфитеатров А. В. 174, 188  
Андреев Л. Н. 309  
Андреевич см. Соловьёв Е. А.  
Андреевский С. А. 184, 188  
Анненков П. В. 124, 132  
Антонова Г. Н. 39  
Аристотель 45–49, 52–56, 60–65, 205, 211  
Арсеньев К. К. 175  
Архангельская Л. 37, 39  
Афиногенов А. Н. 121
- Бабенко Л. Г.** 235, 242  
Базилевский В. П. 144, 157–159, 165, 166  
Байрон Д. Г. 34, 128–130  
Бакст О. И. 71  
Бакшеев П. А. 150  
Бальзак Г. 46, 47, 51, 53, 54, 59, 60, 62, 63, 75  
Баранова А. И. 81, 82  
Барановская В. В. 143, 144, 158, 160, 165, 166  
Бартенев П. И. 124, 132  
Батюто А. И. 183, 188  
Батюшков К. Н. 310  
Батюшков Ф. Д. 52  
Бахтин М. М. 67–69, 86  
Бегичев В. П. 171, 172, 176–178  
Беккет С. 265  
Белинский В. Г. 174  
Белый А. 133  
Бенуа А. Н. 98–102, 134, 135, 138–152, 154–168  
Берковский Н. Я. 81, 86  
Бернар Ж.-Ж. 263, 264  
Беррёр Ф. 273
- Бестужев А. А. 129  
Бибихин В. В. 209–210  
Бигильдинская О. В. 256, 334  
Блок А. А. 216, 217  
Боборыкин П. Д. 177  
Богатырёв Ю. Г. 106  
Богоявленская Н. И. 152  
Бокль Г. Т. 291  
Болдуман М. П. 121  
Бомарше П. 153  
Бонамур Ж. 191  
Бордонов Ж. 117, 118, 122  
Борисов Ю. Н. 22, 225, 334  
Борисов-Мусатов В. Э. 248  
Бочкарёв В. А. 32–40  
Бояджиев Г. Н. 75, 76, 86  
Бравич В. К. 98  
Бре Р. 12, 41, 42, 44, 47–51, 55, 58–60, 62, 63  
Брехт Б. 76, 86, 214  
Брюнетьер Ф. 11, 42  
Брянский Я. Г. 125  
Буало Н. 42, 45–48, 51–55, 59–63  
Булгаков М. А. 12, 69, 86, 113–122, 151  
Булгакова Е. С. 114, 115, 121, 122  
Бунин И. А. 30, 74, 86  
Буренин В. П. 69  
Буур Д. 51, 59  
Бушканец Л. Е. 170, 334  
Бюсси-Рабатен Р. 51, 59
- Вагинов К. К. 68, 87, 321, 326  
Вайль П. Л. 12, 23–27, 29–31  
Вальберхова М. И. 124  
Ван Цзинлэй 285, 287  
Ван Чжаохуэй 283, 286–288  
Вахтангов Е. Б. 135, 150  
Вейс Ф. Р. 127  
Венгеров С. А. 173–175, 188  
Вертинская А. А. 106, 107  
Вершинина В. М. 33, 40  
Веселовский Алексей Н. 71, 79, 87, 117  
Вида М. И. 53, 60, 61  
Вилар Ж. 265

- Вильямс П.В. 121  
Виноградская И.Н. 134, 136, 150–153  
Винсент Ж.-П. 270  
Владиславлев М.П. 171, 173, 176  
Волчеквич М.А. 91, 97, 243, 334  
Вольперт Л.И. 124, 125, 132  
Врубель М.А. 249  
Вулф В. 273  
Вяземский П.А. 129
- Гапоненков А.А. 16, 113, 219, 334  
Гассенди П. 117  
Гегель Г.В. Ф. 291  
Гейне Г. 12, 213–218, 223  
Гейнзиус Д. 53  
Генис А.А. 12, 23–27, 29–31  
Герасимов Г.А. 121  
Гёте И.-В. 175, 180, 282  
Гиацинтова С.В. 135, 153  
Глиэр Р.М. 121  
Гнедич Н.И. 128  
Гоголь Н.В. 25, 34, 68, 70, 133, 153, 181, 202, 203, 273, 279, 296  
Годо А. 51, 53, 59, 60  
Головачёва А.Г. 4, 133, 190, 191, 203, 206, 211, 213, 214, 220, 223, 310, 317, 321, 325, 334  
Гольден, сёстры 173  
Гончаров И.А. 181, 189, 291  
Гораций 48, 54  
Горбунов-Посадов И.И. 93, 94  
Горчаков А.М. 124, 132  
Горчаков Н.М. 114, 117  
Горький М. 25, 35, 36, 292–294, 322, 325  
Готовцев В.В. 150  
Гранж Ш.М. де 42  
Грефцова Е.С. 204, 211  
Грибоедов А.С. 12, 127, 128, 132, 225–232  
Громов П.П. 152  
Грот Я. 128  
Грубин А. 116, 117, 122  
Грушевский М.С. 303  
Гульченко В.В. 4, 310, 317  
Гуревич Т.М. 307, 318
- Гуссерль Э. 204, 205, 208, 211  
Гюго В. 64, 197
- Д'Арк Ж. 45  
Дейч А.И. 152  
Декарт Р. 45–47, 52, 53, 60, 61  
Дельвиг А.А. 126, 128, 129  
Демье Ж. 45, 46, 52, 53, 60, 61, 65  
Дикий А.Д. 150, 151  
Диккенс Ч. 133  
Дикман М.И. 216, 223  
Долан К. 270  
Долженков П.Н. 214, 224  
Долотова А.М. 33, 40  
Дорошевич В.М. 137, 150  
Достоевский Ф.М. 5, 30, 35, 42, 43, 70, 86, 89, 90, 91, 97, 131, 133, 153, 174, 183, 189, 203, 204, 214, 224, 274, 291, 308  
Дуван И.Э. 146, 162, 164, 166  
Дунаева Е.А. 68, 86  
Дурасова М.А. 135  
Дю Рье П. 52, 60  
Дюрас М. 263
- Евлахов А.М. 16, 22  
Егоров Б.Ф. 38, 40  
Елина Е.Г. 23, 334  
Ефимов А.С. 188  
Ефимов С. 264, 267, 270, 274
- Жиличева Г.А. 68, 87  
Жирмунский В.М. 282  
Жуанно Ж. 272  
Жук А.А. 15, 25, 31  
Жулёв Г.Н. 71, 72, 87
- Замилов А. 305, 306, 318  
Заньковецкая М.К. 303  
Звиняцковский В.Я. 298, 334  
Зерчанинова М. 68, 88  
Зингерман Б.И. 85, 87, 272, 274  
Знаменский Н.А. 145, 158, 160  
Золя Э. 71  
Зубков К.Ю. 180, 189  
Зюзин А.В. 37, 40

- Ибсен** Г. 153, 273  
**Иванов** Вс.В. 117, 121  
**Иванова** Г.Д. 308, 309, 318  
**Иванова** М.С. 134  
**Игнатов** И.Н. 10, 11, 13, 137  
**Измайлов** А.А. (Смоленский) 71, 87  
**Ионеско** Э. 265  
**Ищук-Фадеева** Н.И. 191
- Калягин** А.А. 105, 107  
**Карамзин** Н.М. 127, 291  
**Карасёв** Л.В. 91, 97  
**Карасик** В.И. 327, 333  
**Касаткин** И.Д. (архиеп. Николай Японский) 308  
**Кастельветро** Л. 53, 55, 60  
**Кастлер** Л.А. 263, 335  
**Катаев** В.Б. 205, 211, 304, 305, 306, 318  
**Катков** М.Н. 171, 174, 186, 189  
**Кафка** Ф. 273  
**Качалов** В.И. 98  
**Кедров** М.Н. 103, 104, 149, 151, 152  
**Керженцев** П.М. 121  
**Кибальник** С.А. 190, 335  
**Ким** Р. 308, 318  
**Киреева** Е.В. 213, 214, 224, 335  
**Кирххоф** К. 260  
**Киселёв** А.С. 171–174, 178–180  
**Киселёв** С.В. 86  
**Киселёва** М.В. 171–173  
**Китан** А. 281, 282  
**Клейтон** Д. 69, 87  
**Книгин** И.А. 290, 335  
**Книппер-Чехова** О.Л. 10, 89, 133, 136–139, 149, 151–153, 155, 156, 160, 265, 266  
**Князевская** Т.Б. 259, 262  
**Ковалевский** М.М. 85  
**Коваленко** Г.Ф. 76, 87  
**Коган** Г.Ф. 216, 223  
**Колин** Н.Ф. 162  
**Кольтес** Б.-М. 263  
**Колязин** В.Ф. 256–258, 262  
**Кони** Ф.А. 71, 87  
**Конрад** Н.И. 309
- Коренева** Л.М. 121  
**Корнель** П. 42, 46, 49, 51, 52, 56, 59–65  
**Коровин** В.И. 28, 31  
**Короленко** В.Г. 74  
**Костелянец** Б.О. 152  
**Козн** Г. 41–47, 49–51, 65  
**Кривонос** В.Ш. 32, 335  
**Кромвель** О. 51, 59, 291  
**Крымова** Н.А. 259, 260, 262  
**Кубасов** А.В. 67, 80, 81, 87, 321, 322, 324, 326, 335  
**Куинн** Г. 283, 285  
**Кулаков** А.Е. 41, 50, 57, 335  
**Кунин** В.В. 126, 132  
**Куперен** Ф. 135  
**Куприн** А.И. 308  
**Курдюмова** Т.Ф. 29, 31  
**Курно** М. 266  
**Кэтселл** Дж. 191  
**Кюхельбекер** В.К. 123, 125–129, 132
- Лавров** К.Ю. 257, 258, 262  
**Лагарс** Ж.-Л. 12, 263–274  
**Лазарев-Грузинский** А.С. 83, 178  
**Лакшин** В.Я. 198, 201, 203  
**Ламенардьер** Ж. 51, 53, 59, 60  
**Лампе** Ю. 260  
**Лансон** Г. 42  
**Ларин** Б.А. 198  
**Ларионов** Н.Н. 134, 161  
**Ларионова** М.Ч. 276, 282, 320, 335  
**Лафонтен** Ж. 42, 58  
**Лебоссю** Р. 51, 59  
**Левин** Ю.Д. 216–218, 223, 224  
**Левкович** И.Л. 130, 132  
**Ледерле** М.М. 80, 88  
**Лейкин** Н.А. 87, 173, 176, 183, 244, 332  
**Лелабурер** Л. 56, 64  
**Лемуан** Ж. 48, 51, 54, 59, 62  
**Леннон** Дж. 306  
**Ленский** Д.Т. 133  
**Лентовский** М.В. 176  
**Леонтьев** И.Л. 74, 80, 81, 87, 88  
**Лермонтов** М.Ю. 34, 181, 245, 273

Лесков Н.С. 170, 173, 184  
Ли Кай 285  
Лилина М.П. 139, 142, 144, 154, 155,  
157, 160, 164–166  
Линецкая Э.Л. 62  
Линь Чжаохуа 283, 284  
Лисица А.Р. 320, 335  
Литвин Т.В. 205, 211  
Литовский О.С. 121  
Лихачёв В. 91, 97  
Лосев В. 122  
Лотман Ю.М. 305, 318  
Лохвицкий А.В. 177  
Львов Як. 150  
Лю Вэньфэй 284, 285, 288  
Любшин С.А. 105, 107  
Людовик XIV 115, 118, 119  
Люлли Ж.-Б. 135

**Ма** Цзыхань 283, 335  
Мазарини Дж. 59  
Майлз Б. 306  
Макарова О.Е. 70, 82, 84, 87  
Маккартни П. 306  
Маколкин А. 301, 302  
Максимова В.А. 260–262  
Макушинский А.А. 236, 242  
Малерб Ф. 51, 59  
Маркевич Б.М. 12, 170–189  
Марков П.А. 152, 153  
Маркс А.Ф. 314, 318  
Маркс К. 292  
Мартиновская А.И. 39, 40  
Массалитинов Н.О. 145, 158–160  
Маяковский В.В. 27, 30  
Мере Ж. 51, 52, 59, 60  
Метерлинк М. 153, 264  
Мещерский И.А. 10  
Мизинова Л.С. 243  
Микешка 172  
Мильтон Дж. 291  
Михайлов И.И. 204, 211  
Михайлов М.И. 12, 213, 216–218,  
223, 224  
Михайлова М.В. 291, 297

Мольер 4, 5, 8–13, 41, 42, 45–47, 49,  
50, 54, 56, 60, 62, 64, 66, 67–71, 75,  
79–81, 86, 87, 89–93, 96–127, 130–  
168, 265, 274  
Мопассан Г. де 12, 190–203, 273  
Мордкин М.М. 135, 167, 168  
Морне Д. 57  
Москвин И.М. 114  
Мозм С. 12, 298–303  
Мураками Х. 4, 12, 304–307, 311, 314,  
315, 317, 318  
Мысливченко А.Г. 211

**Наим** А. 12, 276–282  
Накамура Ё. 309  
Неводов Ю.Б. 113, 122  
Немирович-Данченко Вл.И. 79, 87,  
117, 219, 259  
Немировский И. 263  
Немцов М. 305, 318  
Никитина Е.П. 16, 33, 37, 40  
Николаев П.А. 291, 297  
Николь П. 47, 54, 62  
Новикова Н.В. 41, 219, 336  
**Обиныйк** Ф. 45, 51, 52, 59, 60, 65  
Одесская М.М. 190, 203  
Олеша Ю.К. 117, 121  
Островская Г.А. 299, 301, 303  
Островский А.Н. 5, 12, 16, 22, 68, 89,  
175, 225, 230–232  
Оффенбах Ж. 74, 87

**Павленков** Ф.Ф. 291  
Павлов П.А. 163  
Пальмин Л.И. 173  
Паперный З.С. 209, 211  
Паскаль Б. 47, 54, 62  
Петухова Е.Н. 89, 181, 189, 336  
Писемский А.Ф. 71  
Питоев Ж. 263  
Плетнёв П.А. 128, 129  
Подгорный В.А. 121  
Покусаев Е.И. 15, 17, 22, 25, 31  
Поляков М.Я. 72, 87  
Попкова Н.А. 38, 40

- Попов И. В. 38, 40  
Попов П. С. 118, 120  
Потапенко И. Н. 245, 308  
Прозоров В. В. 4, 12, 15, 22, 37, 40, 336  
Пруст М. 274  
Пушкин А. С. 5, 10, 12, 17, 25, 33, 35, 36, 73, 87, 113, 123–132, 175, 181, 214, 224, 228, 232, 236, 237, 242, 245, 273, 282, 308  
Пушин И. И. 127, 132
- Рабле Ф. 69, 86  
Радищев А. Н. 43  
Радищева О. А. 13, 137, 152, 153  
Ракан О. 61  
Рамо Ж.-Ф. 135  
Рапен Р. 48, 51, 54, 59, 62  
Расин Ж. 45, 52, 60, 63, 265, 274  
Рейфилд Д. 173, 189  
Ричардсон С. 127  
Ришелье А. 59  
Родионова О. И. 204, 211  
Розанов П. Г. 173  
Ростан Э. 117, 249  
Ротру Ж. 52, 60  
Рудакова И. В. 257, 258, 261, 262  
Руссо Ж. 35, 127  
Рыкова О. В. 115
- Садокова А. Р. 308, 318  
Салтыков-Щедрин М. Е. 90, 97, 225, 230  
Санникова Н. 267, 270, 274  
Сарразак Ж.-П. 267, 272  
Семчев А. Л. 109, 110  
Сенелик Л. 74, 87  
Сенковский О. И. 291  
Сент-Эвремон Ш. 51, 59  
Сергеенко П. А. 244  
Сёмкин А. Д. 233, 239, 242, 336  
Силюнас В. Ю. 256  
Сирано Б. 46, 53, 61, 117  
Скалигер Ю. Ц. 53, 60  
Скальковский К. А. 76, 88
- Скафтымов А. П. 5, 12, 14–17, 19–23, 25–51, 130, 132, 213, 219–224, 316, 318, 336  
Скафтымова О. А. 43  
Склейнис Г. А. 188, 189  
Скриба см. Соловьёв Е. А.  
Скюдери Ж. 45, 51, 59  
Смелянский А. М. 115, 117, 120, 122  
Смирнов В. см. Соловьёв Е. А.  
Смирнова-Сазонова С. И. 70, 84, 249  
Собенников А. С. 204, 336  
Соколов Б. В. 122  
Соколянский А. Ю. 261, 262  
Солженицын А. И. 115  
Соловьёв Е. А. 12, 290–297  
Сорочан А. Ю. 128, 132  
Софокл 76, 86, 214  
Спачиль О. В. 81, 88, 304, 336  
Стагирит см. Аристотель  
Станиславский К. С. 4, 10–13, 98–104, 113, 114, 117, 120, 121, 133–136, 138–168, 219, 256–261, 263  
Стаицын В. Я. 114, 115  
Стахович А. А. 101  
Степанов А. Д. 316  
Степанов Ю. С. 329, 330  
Стерн Л. 127  
Стриндберг А. 133, 273  
Строганов М. В. 128, 132  
Суворин А. С. 69–71, 76, 81–84, 86–88, 170, 244, 245, 249, 253, 254  
Сунь Юэ 283, 285, 286  
Сухих И. Н. 5, 13, 237, 242  
Сухово-Кобылин А. В. 133  
Сушкевич Б. М. 146, 156  
Сэнума И. А. 309  
Сэнума К. 304, 307–309
- Табакон О. П. 109, 110  
Тамарли Г. И. 88, 213–215, 219, 221, 224  
Тарасова А. К. 114  
Тассо Т. 65  
Тезавровский В. В. 147  
Теофиль (Вио Т. де) 61  
Тибода Ж.-П. 265

Толстая С.А. 187, 189  
Толстой А.К. 133, 174, 185, 189  
Толстой Л.Н. 19, 30, 35, 36, 42, 43,  
82, 153, 181, 198, 201, 203, 204, 291,  
292, 308  
Томашевский Б.В. 124, 125, 132  
Топорков В.О. 103  
Третьяков В.К. 61–63  
Трессино Дж. 53, 60  
Тургенев И.С. 5, 171, 174, 181, 183,  
184, 187–189, 237, 291, 310  
Тынянов Ю.Н. 126, 128, 129, 132,  
228, 232  
Тютчев Ф.И. 12, 15–20, 22

Уманская М.М. 16  
Урбен Ш. 42  
Урусов А.И. 124, 132

**Фаль** Ж.-К. 266  
Фатеев П.С. 217, 224  
Фет А.А. 175  
Фидлер Ф.Ф. 291  
Фишер К.А. 138–147, 154–166  
Флобер Г. 199, 273, 274  
Фосс Г.И. 53, 60  
Фрейд З. 301, 302  
Фрейка Й. 76, 87

Хайдеггер М. 205–207, 211  
Хализев В.Е. 37, 40  
Хамагути Р. 305  
Хан М.А. 87  
Хандке П. 273  
Хартнолл Ф. 68, 88  
Хаюн А. 281, 282  
Хемингуэй Э. 305  
Хуэй Сяоли 285

Цзян Вэньли 283, 284  
Цуй Цзянь 286

Чернышевский Н.Г. 35, 43, 174, 235,  
242  
Чернявский В. 79, 87  
Чертков А.Д. 178

Чехов Ал.П. 10, 177, 252  
Чехов Е.М. 178  
Чехов М.А. 10, 133–135, 150, 151,  
153  
Чехов М.П. 171, 172, 175, 180, 189  
Чехов Н.П. 332  
Чехова М.П. 151–153, 178  
Чеховы братья 171  
Чинцио Дж. 53, 60  
Чудаков А.П. 290, 291, 295, 297  
Чудакова М.О. 117, 122  
Чусова Н.В. 108–112

**Шаврова-Юст** Е.М. 253  
Шальгина О.В. 204, 212  
Шаплен Ж. 45, 46, 51–54, 59–61  
Шарпантье М.-А. 135  
Шах-Азизова Т.К. 259, 262  
Шекспир У. 34, 85, 133, 153, 175, 214,  
273, 274, 276  
Шеландр Ж. 61  
Шелгунов Н.В. 217  
Шиллер Ф. 127, 175  
Шиловский К.С. 214, 224  
Шингарёва Е.А. 11, 13, 152, 153  
Штайн П. 12, 256–262  
Штейн А. 127, 132  
Штраус И. 72  
Шуман Р. 213, 214, 223

**Щебальский** П.К. 174, 185, 189  
Щеглов И.Л. *см.* Леонтьев И.Л.  
Щепкина-Куперник Т.Л. 127, 136,  
243, 249

Эльстон-Бирон А.В. 235, 242  
Энгель Т. 261  
Эфрос А.В. 105–107

**Юрасов** Н.И. 85

**Яворская** Л.Б. 243, 249  
Яновская Л.М. 122  
Яншин М.М. 121  
Ярцев П.М. 137, 150, 234  
Ясперс К. 205, 212

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

- Ариадна 186, 238, 330, 331
- Бабы** 89, 90, 93
- Бабые царство 252, 332
- Безотцовщина (Платонов) 24, 73, 273, 274
- Брак через 10–15 лет 331
- В** Москве 329, 330
- В усадьбе 170, 178, 184
- Верочка 235, 237, 239, 240, 242
- Вишневы сад 6, 7, 10–12, 19–22, 28, 29, 35, 69, 88, 237, 263, 264, 270, 274, 277, 283–285, 288, 295, 308
- Дама с собачкой 76, 251, 303, 331
- Дом с мезонином 186, 237, 243, 245, 246, 250, 251
- Дорогие уроки 235, 239
- Драма на охоте 236, 241, 331
- Дуэль 90, 187, 188, 235, 273, 329
- Дядя Ваня 12, 20, 73, 74, 78, 82, 89–91, 97, 133, 136, 247, 251, 264, 266, 267, 269, 295, 296, 304–308, 310, 313–318
- Жалобная книга** 234, 238
- Жена 72
- Записные книжки** 70, 182
- Иванов** 12, 75, 90, 94, 95, 235, 236, 238, 252, 308, 330
- Ионыч 24
- Кавардак в Риме** 72, 73
- Календарь «Будильника» на 1882 год 177
- Княгиня 187
- Контрабас и флейта 331
- Контракт 1884 года с человечеством 177
- Леший 252, 310, 315–318
- Мальчики** 320–326
- Медведь 77, 78
- Моя жизнь 241, 251, 329–331
- На большой дороге** 76
- На пути 4
- Несчастье 76
- Новогодние великомученики 332
- Ночь перед судом 81, 87
- О любви** 302
- Огни 332
- Осенью 76
- Осколки московской жизни 175–177, 321
- Остров Сахалин 252, 331
- Палата № 6** 252, 277, 331
- Письмо к репортеру 332
- Попрыгунья 252
- После театра 333
- Праздничная повинность 225, 226, 231
- Предложение 8, 10, 79
- Рассказ неизвестного человека** 188
- Расстройство компенсации 248
- Самооболащение** 77
- Свадьба 273
- Скучная история 330, 331
- Случай из практики 329
- Смерть чиновника 278, 279
- Соседи 252
- Студент 252
- Супруга 72
- Татьяна Репина 81, 82, 88
- Тина 187, 303
- Трагик поневоле 80, 87
- Три года 234, 240, 251, 252, 331
- Три сестры 11, 12, 20, 26, 85, 89, 90, 96, 133, 238, 247, 251, 256–259, 261, 262, 268, 274
- Учитель словесности** 252
- Хамелеон** 280
- Чайка** 12, 20, 26, 83, 85, 190–193, 198, 200, 202–211, 213–215, 218–224, 234, 235, 243, 245, 250–253, 264–266, 273, 283, 285–287
- Человек в футляре 303
- Черный монах 235, 239, 240, 248, 252
- Шуточка** 237



## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРЕДИСЛОВИЕ

- А. Г. Головачёва  
От Мольера до Мураками: нестранные сближения 4

### ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

- В. В. Прозоров  
Стихотворение Ф. И. Тютчева «Фонтан» в творческой памяти  
А. П. Скафтымова 15

- Е. Г. Елина  
Чеховские страницы П. Вайля и А. Гениса в контексте  
скафтымовской эстетики 23

- В. Ш. Кривонос  
«...рано вылетел из скафтымовского гнезда». В. А. Бочкарёв  
об А. П. Скафтымове 32

- Н. В. Новикова, А. Е. Кулаков  
А. П. Скафтымов о «становлении классицистической доктрины»  
во Франции домольеровских времен (по рукописным заметкам)  
*Публикация Н. В. Новиковой и А. Е. Кулакова,  
вступительная статья и примечания Н. В. Новиковой,  
перевод с французского А. Е. Кулакова* 41

- А. П. Скафтымов. <Конспект реферата Г. Коэна  
по диссертации Р. Бре о становлении классицистической  
доктрины во Франции> 51

- Г. Коэн. Становление классицистической доктрины  
во Франции 57

### К 400-ЛЕТИЮ МОЛЬЕРА

- А. В. Кубасов  
Мольеровский тип одуряченного мужа и его репрезентация  
в драматургии А. П. Чехова 67

- Е. Н. Петухова  
Чеховские тартюфы 89

- А. А. Гапоненков  
Трагедийное и фарсовое в драме М. Булгакова «Кабала святош» 113

- О. А. Хвостова  
Мотив мизантропии в пушкинском диалоге 123

- А. Г. Головачёва  
Чеховы играют Мольера 133

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЧЕХОВА

- Л. Е. Бушканец  
Из странных дружб молодого Чехова: Чехов  
и Болеслав Маркевич 170
- С. А. Кибальник  
О мопассановском подтексте чеховской «Чайки» 190
- А. С. Собенников  
Время в пьесе А. П. Чехова «Чайка» 204
- Е. В. Киреева  
Подводное течение романа Р. Шумана «Во Францию  
два гренадера...» на слова Г. Гейне в переводе М. И. Михайлова  
в «Чайке» А. П. Чехова 213
- Ю. Н. Борисов  
Грибоедов, Островский, Щедрин: ассоциативные параллели  
в рассказе А. П. Чехова «Праздничная повинность» 225
- А. Д. Сёмкин  
«Катинька, я вас люблю безумно!» Чеховский герой на rendez-  
vous и ситуативная модель «Объяснение в любви» у Чехова 233
- М. А. Волчкевич  
«Мисюсь, где ты?» Мисюсь, кто ты? К поэтике рассказа  
«Дом с мезонином» 243

## ЧЕХОВ НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ XX–XXI ВВ.

- О. В. Бигильдинская  
«Три сестры» Петера Штайна: московские гастроли  
1989 и 1990 гг. в критических отзывах 256
- Л. А. Кастлер  
Театр невысказанного: Чехов и Жан-Люк Лагарс 263
- М. Ч. Ларионова, А. Я. Аббасхилми  
А. Наим — интерпретатор произведений А. П. Чехова в Ираке 276
- Ма Цзыхань  
Современные сценические адаптации А. П. Чехова в Китае 283

## ЧЕХОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ И ФОРМ XX–XXI ВВ.

- И. А. Книгин  
Чехов на страницах «Опыта философии русской литературы»  
Е. А. Соловьёва (Андреевича) 290

В. Я. Звизняцковский Трагедия с комическим эффектом. Концепция чеховской героини и чеховского жанра в романе С. Мозма «Театр»	298
О. В. Спачиль Японизация Чехова: «Дядя Ваня» в рассказе Харуки Мураками “Drive My Car”	304
М. Ч. Ларионова, А. Р. Лисица Чеховский текст как скрытый элемент интертекстуальной связи «Двух капитанов» В. Каверина и «Прерии» Дж. Ф. Купера	320
Т. А. Осипова Репрезентация концепта «культура» в творчестве А. П. Чехова	327
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>	334
<b>УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН</b>	337
<b>УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА</b>	344



Научно-популярное издание

**А. П. ЧЕХОВ И ТРАДИЦИИ  
МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Руководство музея:

генеральный директор Театрального музея им. А. А. Бахрушина *К. Д. Трубинова*,  
заместитель генерального директора — главный хранитель фондов *В. Л. Журавлёва*,  
заместитель директора *С. И. Фирсов*

Над изданием работали:

составитель и научный редактор *А. Г. Головачёва*,  
и. о. заведующего отделом редакционной деятельности *Е. А. Андреева*,  
редактор 1 категории *О. Б. Немира*,  
корректор *М. А. Потылко*,  
макет, вёрстка, обработка изображений, дизайн обложки *Д. В. Кошкарёв*,  
заместитель заведующего сектором издательской деятельности *Е. С. Бочарова*

Подписано в печать 29.09.2023

Тираж 300 экз.

Заказ № 244288

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](http://www.gctm.ru)

ISBN 978-5-6049849-4-9



9 785604 984949 >