

Министерство культуры Республики Крым

ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»

XXXVIII Международная научно-практическая
конференция «Чеховские чтения в Ялте»

Выпуск 23:

**«Изучение чеховского наследия
на рубеже веков: взгляд из XXI столетия»**

Сборник научных трудов

2019

УДК 821.161.1

ББК 94

Ч56

Чеховские чтения в Ялте. Вып. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия: сб. научн. тр. / Под ред. О. О. Пернацкой. — Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. — 292 с.
ISBN 978-5-907162-24-2

Ответственный редактор: О. О. Пернацкая

Редакторская группа: Ю. Г. Долгополова, Л. А. Титоренко,
О. Г. Гармасар, И. И. Григорьев, Е. В. Шумакова, Н. В. Пашко

23-й выпуск сборника «Чеховские чтения в Ялте» содержит материалы XXXVIII Международной научно-практической конференции, тематика которой — «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия», которая проходила 24–28 апреля 2017 года. Авторами публикаций являются ведущие учёные-чеховеды, филологи, искусствоведы, литераторы и музейные работники.

Тексты А.П. Чехова приводятся по академическому собранию сочинений (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма : в 12 т. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1974–1983). Ссылки даются в тексте в круглых скобках с указанием номера тома и страницы, серия писем обозначена П.

Издание осуществлено при поддержке Министерства культуры Республики Крым в рамках Государственной программы Республики Крым «Развитие культуры, архивного дела и сохранение объектов культурного наследия Республики Крым».

УДК 821.161.1

ББК 94

© Коллектив авторов, 2019

© ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2019

ISBN 978-5-907162-24-2

Содержание

Титоренко А. А. Вступительное слово	6
ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ	
Евдокимова С. Б. Чехов и проблема культуры	13
Ларионова М. Ч. Творчество А. П. Чехова и народная культура	32
Болдова Т. А., Трегубова Л. В. Новое в диссертационных исследованиях и научной работе в Германии	42
Одесская М. М. Две киноверсии по мотивам произведений А. П. Чехова	47
Боровский М. Р. Отношение к творчеству А. П. Чехова в среде новой русской иммиграции в США в первом десятилетии XXI века	63
Абрамова В. С. Художественная имагология: этностереотип чужестранца в прозе А. П. Чехова	75
Собенников А. С. «Драма на охоте» А. П. Чехова. Гендерные роли и стереотипы	89
Кайдаш-Лакшина С. Н. Чехов спорит с Гаршиным (повесть «Огни»)	104

Гордович К. Д. Обращение современных авторов к мотивам «Вишневого сада»	122
Фурсов А. П. Зрение пасхальное. Богословская точность Чехова	132
Лексина А. В. Родители и дети: проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова	143

ПОЭТИКА И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

Шишкина Л. И. Чеховские мотивы в ранней прозе Леонида Андреева	153
Жучкова А. В. О некоторых способах суггестивного влияния драматургического языка Чехова	171
Авдеева Н. П. Функционирование внутренней речи персонажа в ранних рассказах А. П. Чехова	186
Богданова О. В. Новый «футлярный человек» рассказа А. П. Чехова «Крыжовник»	198
Шалюгин Г. А. Чеховская образность и ее интерпретации в советскую и постсоветскую эпоху	216

АРХИВЫ, МУЗЕИ, БИБЛИОТЕКИ, ВОСПОМИНАНИЯ

Спачиль О. В.

А. П. Чехов в восприятии современников-кубанцев.

А. Раков «из воспоминаний об А. П. Чехове»

241

Макуренкова С. А.

А. П. Чехов и его ялтинское окружение: литературно-типологический портрет О. М. Соловьевой

266

Фролова О. В.

Историко-литературный музей «А. П. Чехов и Сахалин» в Международном сообществе чеховских музеев и библиотек: взгляд из XXI столетия в век XX

278

Тематика конференций «Чеховские чтения в Ялте» в 1954–2019 гг.

288

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Уважаемые друзья!

Предлагаемый вниманию читателя сборник «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия» составлен по материалам XXXVIII Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте», проходившей в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте с 24 по 28 апреля 2017 года.

В марте 2017 года на заседании Международного Сообщества чеховских музеев и библиотек в Государственном литературно-мемориальном музее-заповеднике А. П. Чехова «Мелихово» было принято коллегиальное решение о проведении Чеховских чтений в Ялте один раз в два года.

За этот период Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник прошел стадии реорганизации, решения административных и организационных вопросов, набрал прежний темп музейной работы.

XXXVIII Международная научно-практическая конференция «Чеховские чтения в Ялте» по теме «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия» традиционно прошла в апреле 2017 года. Было заслушано более 60 докладов в рамках секций «Изучение творчества Чехова в контексте эпохи», «Поэтика и творческий метод», «Чехов в меняющемся театральном мире», «Архивы, музеи, библиотеки, воспоминания». Культурная программа представлена театром

«Омнибус» (г. Златоуст) и Заслуженной артисткой России, актрисой театра и кино Галиной Бокашевской. В дни конференции, отдавая должное традициям чеховского сообщества, в рамках Года экологии в России был высажен саженец сорта «Богатырь» из подмосковного чеховского имения Мелихово в мемориальном саду А. П. Чехова в Ялте.

В январе 2016 года впервые была организована открытая конференция проектно-исследовательских и творческих работ учащихся «Малые Чеховские чтения в Ялте». Дом-музей А. П. Чехова в Ялте выступил инициатором и организатором юношеской конференции с использованием инновационных педагогических методов для учащихся общеобразовательных школ и педагогов. Цель конференции — приобщение подрастающего поколения к духовно-нравственным и культурным ценностям родной страны через реализацию творческого потенциала в различных направлениях исследовательской, художественной и театральной деятельности; основные задачи — активизация социальных инициатив учащихся в науке и творческой деятельности, популяризация чеховского наследия, а также поддержка одаренных обучающихся и их руководителей. Конференция проводится ежегодно, участие принимают учащиеся школ и лицеев г. Москвы, г. Севастополя, г. Сухум, г. Ялта.

В декабре 2017 года в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте прошел III Международный форум литературных музеев. Международный форум литературных музеев — ежегодное, значимое профессиональное событие для российских и зарубежных музеев. Организаторами форума выступили Государственный музей истории российской литературы

им. В. И. Даля (Государственный литературный музей), Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, Ассоциация литературных музеев Союза музеев России при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Министерства культуры Республики Крым, при участии Сообщества пушкинских музеев во главе с Государственным музеем А. С. Пушкина и Институтом перевода. Заседания и круглые столы были посвящены проблемам литературных музеев Крыма и актуальным вопросам, касающимся фондовой работы литературных музеев страны. Также в рамках Форума состоялось открытое заседание Ассоциации литературных музеев Союза музеев России, посвященное планированию работы в 2018 году.

В сентябре 2018 года состоялась Международная научно-практическая конференция в Музее А. С. Пушкина в Гурзуфе по теме «Пушкин и Крым». Мероприятие организовано при поддержке Министерства культуры Республики Крым, ГБУК города Москвы «Государственный музей А. С. Пушкина» и Сообщества Пушкинских музеев. В рамках конференции прошли пленарное и секционные заседания по темам «Крымские мотивы в творчестве А. С. Пушкина», «Крымские маршруты Поэта», «Крым в русской культуре», «Крымские музеи в контексте творчества А. С. Пушкина», «Современные исследования культуры Крыма», «Музеи, архивы, история». Центральным событием конференции стал XIII Международный съезд Сообщества Пушкинских музеев, на котором за круглым столом обсуждались темы «Перспективы развития Музея А. С. Пушкина в Гурзуфе», «Программа празднования 220-летия со дня рождения А. С. Пушкина. Проекты музеев-участников Сообщества

в 2019 г.». В дни конференции состоялось открытие выставки Оренбургского музея изобразительных искусств «По следам «Капитанской дочери».

В 2018 году Дом-музей А. П. Чехова в Ялте принял участие в масштабном межмузейном выставочном проекте «Четыре жизни Чехова». В «Шолохов-центре» (ФГБУК «Государственный музей-заповедник М. А. Шолохова») впервые в одном выставочном пространстве были представлены коллекции четырех чеховских музеев: ГБУК РО «Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник», ФГБУК «Государственный литературный музей», ГАУК МО «Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово», ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

В 2018 году завершена работа по подготовке к изданию альбома-каталога «Необыкновенный сад А. П. Чехова». Это издание научно-популярной и музейной литературы, публикуемой музеем. Презентация альбома-каталога пройдет в рамках XXXIX Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте». Альбом-каталог «Необыкновенный сад А. П. Чехова» — издание, посвященное истории создания и современного состояния мемориального сада А. П. Чехова. Альбом-каталог издан в 2-х томах.

В первом томе альбома описана история создания сада, включающая научное обоснование авторской задумки, подтвержденное фондовыми документами и перепиской А. П. Чехова. В разделе «Каталог мемориальных предметов»

представлены предметы из фондовой коллекции музея: фотографии, документы, личные вещи А. П. Чехова.

Второй том альбома посвящен современному состоянию мемориального сада А. П. Чехова в Ялте. Представлены описания растений, произрастающих в саду сегодня, их классификация по временам года, фотографии современного сада, а также карта инвентаризации посадок сада с обозначением мемориальных и современных растений.

«Я изучил Вас по письмам» — издание, автором и составителем которого выступила старший научный сотрудник Дома-музея А. П. Чехова в Ялте Н. Г. Ничипорук. В нем представлена подборка, составленная из отдельных отрывков, выбранных из писем А. П. Чехова: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. — М., 1974–1983.

В настоящем издании, сборнике научных трудов «Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из XXI столетия» по материалам XXXVIII Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте», представлены материалы авторов — участников конференции 2017 года.

Тематически сборник делится на несколько разделов:

Первый раздел «Изучение творчества Чехова в контексте эпохи» включает ряд статей, посвященных вопросам изучения творчества Чехова на фоне мирового культурного процесса. Это работы исследователей С. Б. Евдокимовой «Чехов и проблема культуры», М. Ч. Ларионовой «Творчество А. П. Чехова и народная культура», Т. А. Болдовой и Л. В. Трегубовой «Новое

в диссертационных исследованиях и научной работе в Германии», М. М. Одесской «Две киноверсии по мотивам произведений А. П. Чехова», М. Р. Боровского «Отношение к творчеству А. П. Чехова в среде новой русской иммиграции в США в первом десятилетии XXI века». Также включены статьи, посвященные научному анализу современных трактовок чеховских произведений и особенностям творчества Чехова: работы В. С. Абрамовой «Художественная имагология: этностереотип чужестранца в прозе А. П. Чехова», А. С. Собенникова «Драма на охоте» А. П. Чехова. Гендерные роли и стереотипы», С. Н. Кайдаш-Лакшиной «Чехов спорит с Гаршиным (повесть «Огни»)», К. Д. Гордович «Обращение современных авторов к мотивам «Вишневого сада». Кроме того, в статьях А. В. Лексиной «Родители и дети: проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова» и А. П. Фурсова «Зрение пасхальное. Богословская точность Чехова» затронуты применительно к творчеству А. П. Чехова вопросы духовно-нравственного характера.

В раздел «Поэтика и творческий метод» вошли статьи Л. И. Шишкиной «Чеховские мотивы в ранней прозе Леонида Андреева», А. В. Жучковой «О некоторых способах суггестивного влияния драматургического языка Чехова», Н. П. Авдеевой «Функционирование внутренней речи персонажа в ранних рассказах А. П. Чехова», О. В. Богдановой «Новый «футлярный человек» рассказа А. П. Чехова «Крыжовник» и Г. А. Шалюгина «Чеховская образность и ее интерпретации в советскую и постсоветскую эпоху».

В разделе «Архивы. Музеи. Библиотеки. Воспоминания» помещены статьи О. В. Спачиль «А. П. Чехов в восприятии

современников-кубанцев. А. Раков «Из воспоминаний об А. П. Чехове», С. А. Макуренковой «А. П. Чехов и его ялтинское окружение: литературно-типологический портрет О. М. Соловьевой» и О. В. Фроловой «Историко-литературный музей «А. П. Чехов и Сахалин» в Международном сообществе чеховских музеев и библиотек: взгляд из XXI столетия в век XX». Эти работы посвящены вопросам изучения новых данных о лицах из чеховского окружения, публикации малоизвестных воспоминаний о Чехове, а также отдельным фактам из истории музея «А. П. Чехов и Сахалин».

Коллектив Крымского литературно-художественного музея-заповедника выражает благодарность всем авторам и участниками Чеховских чтений.

Директор
Крымского литературно-художественного
мемориального музея-заповедника

Александр Титоренко

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

ЧЕХОВ И ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРЫ**С. Б. Евдокимова**

В одном из своих писем из Ниццы Чехов пишет: «Природа здешняя меня не трогает, она мне чужда, но я страстно люблю тепло, люблю культуру... А культура прет здесь из каждого магазинного окошка, из каждого лукошка; от каждой собаки пахнет цивилизацией» (П 7, 98). Чехов удивляется европейской вежливости:

«За границей стоит пожить, чтобы поучиться здешней вежливости и деликатности в обращении. Горничная улыбается, не переставая; улыбается, как герцогиня на сцене, — и в то же время по лицу видно, что она утомлена работой. Входя в вагон, нужно поклониться; нельзя начать разговор с городovým или выйти из магазина, не сказавши “bonjour”. В обращении даже с нищими нужно прибавлять “monsieur” и “madame”» (П 7, 64).

Любопытно не только, как Чехов использует иронично почти оксиморонное сочетание «культура прет», а другое: невозможно представить себе, чтобы, например, Пушкин или

Евдокимова Светлана Борисовна — доктор философских наук, профессор славистики и сравнительного литературоведения, университет Браун, США

Тургенев удивлялись «культуре» французов или тому, что в разговоре необходимо прибавлять «monsieur» и «madame».

Только ли дело в том, что Чехов вырос в другой среде и не научился хорошо говорить по-французски, что он не был аристократом, о чем он никогда не забывал и даже шутливо подчеркивал, например, в письме к брату Александру: «Бедный родственник! В то время как я живу в Западной Европе с аристократами и кушаю устриц и тюрбо, ты должен есть чечевицу и помнить, кто ты есть» (П 7, 64). Дело, разумеется, не только в его собственном опыте и социальном происхождении. Чехова удивляет то, что было также непривычно для большинства представителей интеллигенции того времени, а именно общий уровень жизни и воспитания в Европе.

Что же произошло с образованной частью русского общества за всего лишь несколько десятилетий? Очевидно, что писатели пушкинской поры принадлежали западной культуре; и существенной разницы между русской элитой и западной не было. Однако, Чехов пишет не только о французских аристократах, но о магазинном окошке и лукошке, из которых «прет» культура. Что же он подразумевает под культурой?

И в письмах, и в произведениях Чехова слово «культура» встречается чрезвычайно часто и играет важную роль как в наставлениях Чехова по поводу невоспитанности и некультурности многих из окружающих его людей, так и в «теоретических» рассуждениях многих героев его произведений, таких, как, например, «Ариадна», «Дом с мезонином», «Дуэль», «Три года», «Моя жизнь» и др.

Следует отметить, что проблема культуры была одной из самых серьезно обсуждаемых проблем его времени и в Европе, и в России. Чуть позднее, в начале 20 века, в своей статье «Проблема культуры», включенной в книгу теоретических работ «Символизм» (1910), Андрей Белый прямо ставит этот вопрос в центр внимания современности: «Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней» [1, 45]. При этом слово «культура» могло обозначать по крайней мере несколько разных понятий. Более того, само слово «культура» вошло в обиход в России довольно поздно. Как отмечается исследователями, впервые оно появляется лишь с середины 30-х годов 19 века. В словаре И. Ренофанца 1837 года («Карманная книжка для любителя чтения русских книг, газет и журналов») выделялось два значения: «хлебопашество, земледелие» и «образованность» (см. Черных [10, 453]). Первое значение было связано с его изначальным значением (агрикультура), восходящим к латинскому *cultura*, производном от *colere*, «возделывать, обрабатывать, почитать» и *cultus*, «уход, почитание, преклонение». В латинских источниках слово встречается в трактате Марка Порция Катона Старшего "De agri cultura". В переносном значении слово «культура» употреблял Цицерон, говоря о «возделывании», или «культуре души» (*cultura animi*) с целью развития философской души как высшей точки человеческого самосовершенствования. Американский философ Ричард Велкли подводит итог эволюции слова «культура», обращая внимание как на его изначальное значение, так и на его позднейшее развитие, которое он связывает с немецкой идеалистической философией 18 века: «изначально обозначая возделывание души или разума, оно

приобретает большую часть своих последующих значений в трудах немецких мыслителей 18 века, которые на разном уровне развивали критику “современного либерализма и Просвещения” Руссо» [13].²

Однако, до указания П. Я. Черных на «Карманную книжку для любителя чтения русских книг, газет и журналов» Ренофанца и статьи Л. А. Сугай на эту тему [8], в которой автор обращает внимание на еще один важный источник (работу академика и профессора медико-хирургической академии Д. М. Велланского «Основные начертания общей и частной физиологии или физики органического мира», которая, как считает автор, ввела слово «культура» в научный обиход), считалось, что лексема «культура» впервые была зарегистрирована в «Карманном словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка», издаваемом Н. Кириловым (СПб., 1845–1846) [8, 1]. А это, в свою очередь, означает, что и в конце сороковых слово это не имело широкого распространения.

Дело не в том, что иностранное слово в его латинском, немецком или французском вариантах не было знакомо русским (конечно, было), а в том, что эта категория не была в центре внимания, а потому и не отразилась в языке. Даже в 1863–1866 гг. в «Толковом словаре живого великорусского

² Так, например, Иоганн Готфрид Гердер, говоря о «воспитании человеческого рода», указывает на его «генетический» и «органический» аспекты и подчеркивает этимологическую связь культуры с земледелием : «Мы можем при желании дать этому второму рождению человека, проходящему сквозь всю его жизнь, название, связанное либо с обработкой земли — «культура», либо с образом света — «просвещение». Эта цепь культуры и просвещения охватывает всю землю, от края до края» [4, 244].

языка» В. И. Даля лексема «культура» отмечалась как заимствование из французского; в первом значении — «обработка и уход, возделывание, возделка», во втором — «образование, умственное и нравственное». Как отмечает Сугай, слово это не встречается, например, ни у Добролюбова, ни у Писарева, ни у Чернышевского [8]. Однако, именно начиная с конца шестидесятых и семидесятых и особенно в восьмидесятые — в годы формирования Чехова — понятие «культура» получает, наконец, широкое распространение. Характерно, что говоря о культуре, Андрей Белый цитирует Вильгельма Вундта («Понятие о культуре в высшей степени сложно», — говорит в своей «Этике» Вундт» [1, 48]), труды которого появились в русском переводе в 1887–88 гг.

Парадоксальным образом интерес к «культуре» возникает в России одновременно с сословным изменением русского образованного общества и с возникновением интеллигенции как особой социальной группы. Следует отметить, что уже П. Д. Боборыкин не отождествлял интеллигенцию только с «работниками умственного труда». Именно это почти отождествление интеллигенции и культуры находим в его негодующем отклике на «Вехи» с их критикой интеллигенции: «Интеллигенция, в данном случае *русская* интеллигенция, состояла и состоит из людей высшей умственной и *этической* культуры, но есть несколько основных начал, которых она всегда держалась» [3, 205]. Но при этом характерно, что он отмечал только этические и идейные аспекты культуры, но не эстетические («признание науки», «сочувственное отношение ко всем

высшим приобретениям культуры», «требование гражданской свободы», «демократизм», «Защита свободы совести» [3, 205]).

Однако, хотя интеллигенция и утвердила себя как русский морально-этический феномен, она не только противопоставляла себя просто людям образованным, но и порой относилась почти враждебно к эстетической составной культуры. В этом смысле критика интеллигенции авторами «Вех», с которой так яростно полемизировал Боборыкин, весьма симптоматична (и во многом совпадает с позицией Чехова). Именно на отсутствие эстетического момента явно указывает С. Л. Франк в своей статье «Этика нигилизма»:

«Ценности теоретические, эстетические, религиозные не имеют власти над сердцем русского интеллигента, <...> и, во всяком случае, всегда приносятся в жертву моральным ценностям. <...> Ещё слабее, пожалуй, еще более робко, заглушенно и неуверенно звучит в душе русского интеллигента голос совести эстетической. В этом отношении Писарев <...> и вся писаревщина <...> это буйное восстание против эстетики, были не просто единичным эпизодом нашего духовного развития <...> Эстетика есть ненужная и опасная роскошь, искусство допустимо лишь как внешняя форма для нравственной проповеди <...> — таково верование, которым в течение долгих десятилетий было преисполнено наше прогрессивное общественное мнение» [9, 82–83].

М. О. Гершензон также негодует по поводу полного отсутствия уважения к форме и эстетике среди интеллигенции:

«Полвека толкуются они на площади, голося и перебраниваясь. Дома — грязь, нищета, беспорядок, но хозяину не до

этого... А в целом интеллигентский быт ужасен, подлинная мерзость запустения: ни малейшей дисциплины, ни малейшей последовательности даже во внешнем; <...> праздность, неряшливость, гомерическая неаккуратность в личной жизни, наивная недобросовестность в работе, в общественных делах необузданная склонность к деспотизму и совершенное отсутствие уважения к чужой личности» [5, 72].

Но и Достоевский отмечает склонность русского интеллигента презирать форму. Герой его романа «Игрок» очень страстно настаивает на особом скептическом отношении русского (в данном случае явно не аристократа и не простолюдина) к форме:

«русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. <...> Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит. Француз перенесет оскорбление, настоящее, сердечное оскорбление и не поморщится, но щелчка в нос ни за что не перенесет, потому что это есть нарушение принятой и увековеченной формы приличий. Оттого так и падки наши барышни до французов, что форма у них хороша» [6, 230].

Здесь очевидно, однако, что русская бесформенность и пренебрежение внешними правилами приличия в противовес западной приверженности к форме и эстетическому началу воспринимается героем романа почти как достоинство.

Но форма и уважение к приличиям и правилам поведения — как раз то, что Чехов считал составной частью культуры.

Критикуя современную ему интеллигенцию (включая своих братьев), Чехов сетует именно на отсутствие «формы» и «эстетики», которые для Чехова — в традициях немецкого понятия *Bildung* (воспитание, формирование) — были неотъемлемой частью культуры. В 1883 он пишет брату Александру:

«Воспитай в ней хоть желудочную *эстетику*. Кстати об *эстетике*. <... > Чистое белье, перемешанное с грязным, органические останки на столе, гнусные тряпки, супруга с буферами наружу и с грязной, как Конторская ул<ица>, тесемкой на шее... — все это погубит девочку в первые же годы. На ребенка прежде всего действует *внешность*. А вами чертовски унижена бедная *внешняя форма*» (курсив мой. — С. Е.) (П 1, 89).

Чеховский фельетон «В Москве» (1891), в котором он, по его словам, «хотел изобразить кратко московского интеллигента», пародирует крайнюю его некультурность, проявляющуюся и в отсутствии глубоких знаний, и в пренебрежении внешней стороной жизни:

«Оттого, что я ничего не знаю, я совсем *некультурен*. Правда, я одеваюсь по моде, стригусь у Теодора, и обстановка у меня шикарная, но все-таки я азиат и моветон. У меня письменный стол рублей в четыреста, с инкрустациями, бархатная мебель, картины, ковры, бюсты, тигровая шкура, но, гляди, отдушина в печке заткнута женской кофтой или нет плевальницы, и я вместе со своими гостями плюю на ковер. На лестнице у меня воняет жареным гусем, у лакея сонная рожа, в кухне грязь и смрад, а под кроватью и за шкафами пыль, паутина, старые

сапоги, покрытые зеленой плесенью, и бумаги, от которых пахнет кошкой. <...> Ни мостовые, покрытые желто-бурым киселем, ни сорные углы, ни вонючие ворота, ни безграмотные вывески, ни оборванные нищие — *ничто не оскорбляет во мне эстетики*» (курсив мой. — С. Е.) (8, 501–502).

Этот фельетон можно цитировать почти целиком, потому что он описывает основные черты современного Чехову интеллигента, т. е. человека интеллигентного, но не культурного. Культура для Чехова — в традициях немецкой философии Просвещения — неразрывно связана с понятием формообразования, культивирования, воспитания. Неслучайно он использует это слово как в его изначальном значении, связанном с агрокультурой, сельским хозяйством, так и в его втором значении, относящимся к воспитанию человека. И в том, и в другом случае — это постоянная борьба с дикой природой, с варварством, борьба за цивилизацию, строительство и возделывание во всех смыслах этих слов. В отличие от своих младших современников (А. Белого, А. Блока, Н. Бердяева и многих других), которые, особенно под влиянием идей О. Шпенглера, противопоставляли культуру цивилизации, Чехов их скорее отождествляет или по крайней мере не воспринимает как понятия антонимичные. Имплицитно Чехов формулирует то, как он понимает культуру, через «исповедь» нарратора фельетона «В Москве». Культура включает в себя не только образование и вежливость в обращении, но и ремесла, гигиену и все прочие достижения европейской цивилизации:

«А между тем ведь я мог бы учиться и знать всё; если бы я совлек с себя азията, то мог бы изучить и полюбить

европейскую культуру, торговлю, ремесла, сельское хозяйство, литературу, музыку, живопись, архитектуру, гигиену; я мог бы строить в Москве отличные мостовые, торговать с Китаем и Персией, уменьшить процент смертности, бороться с невежеством, развратом и со всякою мерзостью, которая так мешает нам жить; я бы мог быть скромным, приветливым, веселым, радушным; я бы мог искренно радоваться всякому чужому успеху, так как всякий, даже маленький успех есть уже шаг к счастью и к правде» (курсив мой. — С. Е.) (8, 506–507).

Итак, мы видим, что понятие культуры здесь как бы снимает оппозицию между духовными и материальным, между аристократизмом и демократизмом, утилитарно-технической стороной жизни и сферой творчества, между вечными ценностями и прогрессом. В этом смысле понимание Чеховым культуры близко тому, как ее определяет основатель антропологии культуры и английский современник Чехова, антрополог Эдвард Б. Тайлер, для которого культура — это «сложное целое, включающее в себя знание, верования, искусство, мораль, право, традиции и прочие способности и привычки, приобретаемые человеком как членом общества» [13, 1].³

Любопытно, что один из чеховских персонажей, Шамохин (рассказ «Ариадна»), не только противопоставляет культуру интеллигенции, а прямо связывает ее и с сельским хозяйством и с концепцией возделывания:

³ "that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society" [13, 1].

« — 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. Городская же, буржуазная, интеллигентная женщина давно уже отстала и возвращается к своему первобытному состоянию, наполовину она уже человек-зверь, и благодаря ей очень многое, что было завоевано человеческим гением, уже потеряно; <...> Эта отсталость интеллигентной женщины угрожает культуре серьезной опасностью» (курсив мой. — С. Е.) (9, 130).

В повести «Моя жизнь» доктор Благово сетует на отсутствие культуры, но при этом очевидно, что культура для него вовсе не отождествляется с образованием, с нравственными ценностями, или даже с высшим классом:

«Мало ли чего не выдумала новая литература! Она выдумала еще каких-то интеллигентных тружеников в деревне, а у нас обыщите все деревни и найдете разве только Неуважай-Корыто в пиджаке или в черном сюртуке, делающего в слове "еще" четыре ошибки. Культурная жизнь у нас еще не началась. Та же дикость, то же сплошное хамство, то же ничтожество, что и пятьсот лет назад» (курсив мой. — С. Е.) (9, 230).

И далее: «Старики утешают себя, что если теперь нет ничего, то было что-то в сороковых или шестидесятых годах; <...> Начало Руси было в 862 году, а начала культурной Руси, я так понимаю, еще не было» (9, 258). Но и сам доктор Благово, которого рассказчик, Мисаил, считает лучшим представителем русской интеллигенции, все же в глазах рассказчика еще

не вполне является человеком культуры именно из-за недостатка воспитания, уважения к «форме»:

«Тем не менее все-таки этот самый образованный и лучший человек в городе далеко еще не был совершенством. В его манерах, в привычке всякий разговор сводить на спор, в его приятном теноре и даже в его ласковости было что-то грубоватое, семинарское, и когда он снимал сюртук и оставался в одной шелковой рубаше или бросал в трактире лакею на чай, то мне казалось всякий раз, что культура — культурой, а татарин все еще бродит в нем» (9, 231–232).

Культура для Чехова является именно «строительством», возделыванием души, которое проявляется не только в образовании, но в уважении к эстетической стороне жизни и культивировании определенного кодекса поведения, который он детально излагает в известном письме 1886 года брату Николаю (П 1, 221–225). Но культура — это и прежде всего «возделывание места» в буквальном смысле этого слова, т. е. обработка, окультуривание земли и места обитания, внимательное и бережное отношение к этому месту. Именно поэтому в произведениях Чехова довольно часто встречаются ссылки на «азията», «татарина» или «печенега», которые для него ассоциируются с кочевым образом жизни, отсутствием оседлости, а потому и недостатком «культуры» в смысле комфортного цивилизованного уклада жизни. Характерно, что «печенегами» в повести «Моя жизнь» жена рассказчика Мисаила называет крестьян, которые раздражают ее своими привычками и бранью: «Дикари! Печенеги!» (9, 253). Но «печенегам» Чехов посвящает целый рассказ, в котором «печенегом» оказывается помещик, неспособный

держат свое хозяйство в порядке и «возделывать» свое «место»: «Проехали верст восемь, и вдали показался невысокий дом и двор, обнесенный забором из темного плитняка; крыша на доме зеленая, штукатурка облупилась, а окна маленькие, узенькие, точно прищуренные глаза. Хутор стоял на припеке, и нигде кругом не было видно ни воды, ни деревьев. Назывался он у соседей-помещиков и у мужиков “Печенегов хутор“» (9, 326). Этот некультуренный дом как бы приобретает качества кочевника с раскосыми глазами («окна маленькие, узенькие, точно прищуренные глаза»). В нем царит полное запустение: «комнаты душные, с низкими потолками и со множеством мух и ос <...> здесь же под скамьями сидели на яйцах гусыни и индейки, и здесь же находились постели Любови Осиповны и ее обоих сыновей» (9, 327). В своей критике уклада жизни тех, кто мог бы считать себя представителями интеллигенции, Чехов указывает на связь культуры с земледелием (а потому так и важны для Чехова деревья, отсутствие которых он связывает с отсутствием культуры), а также со всякого рода облагораживанием человеческого быта. Ср. описание быта даже вполне обеспеченных людей в повести «Моя жизнь»: «И как жили эти люди, стыдно сказать! Ни сада, ни театра, ни порядочного оркестра; городская и клубная библиотеки посещались только еврейскими подростками, так что журналы и новые книги по месяцам лежали неразрезанными; богатые и интеллигентные спали в душных, тесных спальнях, на деревянных кроватях с клопами, детей держали в отвратительно грязных помещениях, называемых детскими, а слуги, даже старые и почтенные, спали в кухне на полу и укрывались лохмотьями» (9, 205). Из этого описания

ясно, что культура включает не только музыку, искусство, театр, литературу, но и наличие «сада», удобных и просторных помещений, гигиены, комфорта, уважения к человеческому достоинству. Культура для Чехова включает в себя все достижения цивилизации: «В женщинах я прежде всего люблю красоту, а в истории человечества — культуру, выражающуюся в коврах, рессорных каретах и остроте мысли» (П 4, 267). Чехов не видит цивилизацию лишь как внешнюю материальную оболочку культуры, ему чужд дуализм, противопоставляющий духовное и материальное.

Именно Чехов, как никто другой, постоянно стремился к окультуриванию жизни, т. е. воспитанию самого себя, близких, повышению общего уровня жизни и «возделыванию» не только почвы (а мы знаем, как он сам увлекался садоводством, как часто с осуждением писал об укладе жизни, при котором отсутствует интерес к высаживанию деревьев, лесов и цветов), но и личности. Именно Чехов как бы окультуривает русского интеллигента. Любопытно, что хотя Михаил Александрович Членов [11], который к двухлетней годовщине со дня смерти Чехова пишет очерк «Чехов и культура», и позднее Корней Чуковский [12] отмечают особую тягу Чехова к самовоспитанию, далеко не все его современники вполне оценили вклад Чехова именно в создание культуры не в смысле литературного творчества, а в смысле осмысления самих понятий «культура» и «культурный человек». Хотя категория «культура» интенсивно обсуждалась в российской и западной общественности, очевидно, что даже к началу 20 века не было консенсуса по поводу того, что же, собственно, следует понимать под словом

«культура». Известно, что русские религиозные философы XX века Н. А. Бердяев (1874–1948) и П. А. Флоренский (1882–1943) считали его производным не столько от лат. *colere*, указывающего на изначальную связь понятия с земледелием, но от *cultus* («культа»), то есть, соотносили понятие «культура» с религией, духовной сферой. Так, Бердяев настаивает не только на сакральных истоках культуры, но и на ее сущностном аристократизме:

«Культура и цивилизация — не одно и то же. Культура родилась из культа. Истоки ее — сакральны. Вокруг храма зачалась она и в органический свой период была связана с жизнью религиозной. <...> Культура благородного происхождения. <...> Культура символична по своей природе. Символизм свой она получила от культовой символики. <...> Цивилизация не имеет такого благородного происхождения. <...> В ней нет связи с символикой культа. Ее происхождение мирское. Она родилась в борьбе человека с природой, вне храмов и культа. Культура всегда идет сверху вниз, путь ее аристократический. Цивилизация идет снизу вверх, путь ее буржуазный и демократический» [2, 248].

Чехов в письме С. Дягилеву (30 декабря 1902), напротив, подчеркивал секуляризованный характер культуры в противоположность чисто религиозному ее пониманию: «Хорошо это или дурно, решить не берусь, скажу только, что религиозное движение, о котором вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя. Теперешняя культура это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет

продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет» (П 11, 106). Более того, понятие культуры для Чехова глубоко демократично именно потому, что оно оставляет свою глубинную связь с агрикультурой, возделыванием и той самой борьбой с природой, которую Бердяев приписывает цивилизации в противоположность культуре. Для Чехова культура и цивилизация едины.

Любопытно, что Дмитрий Мережковский в 1909, отмечая необычайную склонность России к крайностям, говорит о Тургеневе как «гении культуры», но ни словом не упоминает Чехова:

«В России, в стране всяческого, революционного и религиозного, максимализма, стране самосожжений, стране самых неистовых чрезмерностей, Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, *гений меры*, и, следовательно, гений культуры» [7, 58].

Парадоксально, что Мережковский называет гением культуры Пушкина (в словаре которого это слово даже не встречается) и Тургенева, а Чехова обходит молчанием, потому что «мера» для него была аристократической ценностью, и он не сумел увидеть ее в писателе, который был представителем среднего класса, но который в своем творчестве и в своей жизни стремился к снятию самых разных оппозиций, включая оппозицию между культурой и цивилизацией, стремился к созданию «культурного человека», который сочетал бы в себе аристократизм с демократизмом, а следовательно был воистину русским «гением культуры».

Литература

1. Белый Андрей. Критика, эстетика, теория символизма: В 2-х томах. Т.1 / А. Белый — М.: Искусство, 1994. — 478 с.
2. Бердяев Н. А. Философия неравенства. / Н. А. Бердяев. — М.: ИМА-пресс, 1990. — 286 с.
3. Боборыкин П. Д. Подгнившие «Вехи». / П. Д. Боборыкин // Вехи: Pro et contra. Антология. — Санкт-Петербург: Издательство русского христианского гуманитарного института, 1998. — С. 201–207.
4. Гердер Иоганн Готфрид. Избранные сочинения / И. Г. Гердер — М.: Художественная литература, 1959. — 392 с.
5. Гершензон, М.О. Творческое самосознание / М.О. Гершензон // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. — М.: Типография В. М. Саблина, 1909. — 70–97.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 5. / Ф. М. Достоевский — Ленинград: Наука, 1973.
7. Мережковский Дмитрий. Полное собрание сочинений: 24 т. Т.18 / Д. Мережковский — М.: Типография И.Д. Сытина и К., 1914.
8. Сугай, Л. А. Термины «культура», «цивилизация» и «просвещение» в России начала века (Велланский, Пушкин, Гоголь, символисты) [Электронный ресурс] / Л. А. Сугай. — Режим доступа: <http://mirznanii.com/a/131047/terminy-kultura-tsvivilizatsiya-i-prosveshchenie-v-rossii-xix-nachala-xx-veka-vellanskiy-pushkin-gogol-simvolisty>. — Название с экрана.
9. Франк С. Л. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) / Сочинения — М.: Правда, 1990.

10. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. — М.: Русский язык, 1999.

11. Членов М. А. Чехов и культура / А. М. Членов // Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1952. — С. 465–467.

12. Чуковский Корней. Чехов. / К. Чуковский — М.: Правда, 1960.

13. Tylor E. B. Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom / E. B. Tylor. — New York: Gordon Press, 1974.

14. Velkley, Richard L. The Tension in the Beautiful: On Culture and Civilization in Rousseau and German Philosophy // Being after Rousseau: Philosophy and Culture in Question. / R. L. Velkley. — Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Аннотация. В статье рассматривается отношение Чехова к проблеме культуры и взаимоотношение понятий «культура» и «интеллигенция». Интерес к «культуре» возникает в России одновременно с сословным изменением русского образованного общества и с возникновением интеллигенции как особой социальной группы. Однако, в отличие от интеллигенции, для Чехова культура в первую очередь означает формирование, воспитание, «возделывание». Он использует это слово как в его изначальном значении, связанном с агрикультурой, сельским хозяйством, так и в его втором значении, относящемся к воспитанию человека, и не противопоставляет культуру цивилизации. Чехов не видит цивилизацию лишь как внешнюю

материальную оболочку культуры, ему чужд дуализм, противопоставляющий духовное и материальное. Для Чехова культура подразумевает «возделывание» души, которое проявляется не только в образовании, но и в уважении к эстетической стороне жизни и всем достижениям «цивилизации».

Ключевые слова: культура, интеллигенция, А. П. Чехов, Д. П. Боборыкин, «Вехи», форма, эстетика, «В Москве», цивилизация.

ТВОРЧЕСТВО А. П. ЧЕХОВА И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА¹

М. Ч. Ларионова

Общим местом в филологической науке стало утверждение, что Чехов поднял общечеловеческие проблемы, отразил в своем творчестве все многообразие человеческой природы. Но что делает Чехова именно русским писателем? Думается, помимо изображения социально-исторических российских реалий, речь может идти об универсалиях русской культуры, нашедших воплощение в чеховском творчестве, о том, что составляет основу его национальной самобытности, — о его связях с многовековой традицией, с народной культурой.

Народная культура — это пласт национальной культуры, существующий преимущественно в устной форме, отражающий традиционную картину мира, то есть представления о природе, устройстве мира и общества, «правильном» и «неправильном» поведении, отношениях человека с миром сверхъестественного и т. д., воплощенные в текстах разной знаковой природы,

¹ Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, № гр. проекта АААА-А19-119011190182-8.

Ларионова Марина Ченгаровна — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. лабораторией филологии Южного научного центра РАН, профессор кафедры отечественной литературы Южного федерального университета, г. Ростов-на-Дону

художественных (сказки, песни, былины и пр.) и нехудожественных (суеверия, приметы), вербальных и невербальных (акциональных, ментальных). Традиция — это и содержание, и способ функционирования народной культуры.

Фольклор в привычном понимании — это вербальная художественная часть народной культуры, ее знаково-символическая система. Связь писателя с фольклором может быть подтверждена его знанием фольклорных текстов, хотя сами эти тексты бытуют в устной передаче и в виде вариантов. Связь же с народной культурой в целом не требует специального подтверждения, поскольку народная культура зафиксирована в бытовых и «праздничных» явлениях, календаре, играх, предметах и языке.

На рубеже прошлого и нынешнего столетий широкое распространение получила этнолингвистика, которая изучает язык сквозь призму человеческого сознания, менталитета, бытового и обрядового поведения, мифологических представлений и мифопоэтического творчества.

Этнолингвисты ввели понятие «культурная терминология»: особая группа «слов», одновременно принадлежащих как языку, так и культуре и дающих представление о «картине мира», традиционном мировоззрении социума [9; 10].

«Культурный термин», или «культурное слово», может функционировать и в литературе, если рассматривать произведение как развернутое высказывание. Это означает, что при помощи культурных терминов можно восстановить и индивидуальную картину мира писателя как представителя определенной культурной традиции, поскольку всякий человек,

говорящий на родном языке, воспроизводит комплекс «свернутых» значений, содержащийся в культурных «словах».

Как происходило освоение этого культурного языка Чеховым?

Во-первых, естественным путем, во время жизни в небольшом провинциальном городе с его обычаями, праздниками, малороссийскими и русскими песнями, суеверными рассказами, особенностями говора, которые некоторое время сохранялись у Чехова и в Москве; через няню и бабушку, верящую в домовых; через московские впечатления, зафиксированные в рисунках Николая Чехова, и т. д. Это городская, преимущественно мещанская культура, по поводу которой Чехов иронизирует, но которую хорошо знает.

Во-вторых, путем специального изучения. Из 121 наименований источников, к которым так или иначе обращался Чехов во время подготовки диссертации «Врачебное дело в России», 38 — по народной медицине, суевериям, традициям и фольклору. Причем некоторые из них в нескольких томах. В личной библиотеке писателя есть книги по фольклору и этнографии [3].

В творчестве Чехова народная культура представлена эксплицитно и имплицитно. В первом случае реалии народной культуры названы и определяют сюжет, характеристики героев и т. д. Например, временем действия некоторых рассказов являются народные праздники («В рождественскую ночь», «Петров день», «29 июня»), используются пословицы и поговорки, приметы, элементы быличек и преданий («Беседа пьяного с трезвым чертом», рассказы о кладах в «Степи»), песни («Лучинушка» в «Ионыче») и т. д. Некоторые рассказы

целиком построены на материале традиционной культуры, как, например, «масленичный» рассказ «Блины» или «свадебные» «Перед свадьбой» и «Кухарка женится».

Кумулятивную структуру, как в народной кумулятивной сказке, имеют рассказы «Налим», «Опекун», «Смерть чиновника» и пр. Это, с одной стороны, служит средством создания комического, а с другой — способствует проявлению чеховского лаконизма. Как сказал по поводу таких рассказов И. Н. Сухих, первым обративший внимание на их сходство с народной сказкой, «парадокс чеховской краткости может быть сформулирован таким образом: краткость, сжатость чеховского повествования возникает именно благодаря повторам и соотношениям разнообразных элементов текста» [7, с. 67], то есть кумуляции. Кумулятивные сюжеты, в отличие от других, не оставляют возможности для непредсказуемого развития событий. Они однозначны и ясно выражают авторскую позицию. Кроме того, в народной кумулятивной сказке почти нет социальной сатиры. Чехов же использует этот прием в том числе и как сатирический.

Народная культура у Чехова не орнаментальна, но всегда функциональна. Обращение к ней позволяет писателю художественно воплотить наиболее узнаваемые жизненные ситуации средствами фольклорной условной типизации, разрушить ожидания воспитанного в традиции читателя, что создает комический эффект, пародировать популярные и общеизвестные фольклорные сюжетные модели, включать в рассказы народную смеховую стихию.

Во втором случае элементы народной культуры располагаются на разных уровнях текста и требуют специального этнокультурного комментария. Например, мы уже показывали, что образ Егорушки в «Степи» структурно связан не с «комплексом св. Георгия», как полагают некоторые исследователи [2; 5], а с фольклорным образом «Георгия вешнего», или «зеленого Юрия», центрального персонажа Егорьева (Юрьева) дня, покровителя обрядов перемены статуса, объезжающего на коне поля и луга — чрезвычайно популярного на юге России [1].

Приведу другой пример. Известно, что И. Бунин по поводу пьесы «Вишневый сад» говорил, что вишневых садов в России нет. Дело даже не в том, что вишневые сады на юге России были, и притом промышленные, а в том, что вишня здесь обладает особой символикой, актуальной и в обрядах (до сих пор в свадебный каравай вставляют вишневую ветку, по цветущей вишне гадают), и в песнях, вплоть до мотива продажи вишневого сада (девушка просит отца продать вишневый сад и купить ей наряд: фольклористу ясно, что это свадебная песня и речь идет не о буквальной продаже сада, а о перемене статуса девушки-невесты, о ее замужестве — вишня символизирует девичество). Такое осмысление главного символа пьесы позволяет занять позицию в споре чеховедов о финале пьесы — это полный и безоговорочный конец или все же начало нового жизненного цикла. Семантика возрождения, заложенная в вишне традиционной культуры, заставляет присоединиться ко второй точке зрения.

Чеховские символы не конструируются искусственно, а вырастают из повседневной жизни. Они связаны не с мистикой,

а с реальностью. Но таков символ и в традиционной культуре. Не случайно Е. Фарыно сказал, что за чеховскими мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня» [10]. Как же читатели (и зрители) «опознают» в обычных предметах и явлениях символы? Очевидно, они видят в обыденном какой-то другой смысл, помимо прямого вещественного или событийного, и этот смысл рождается из диалога между тем, что предлагает писатель, и культурной матрицей, существующей в сознании зрителя или читателя. А матрица формируется всей предшествующей традицией, начиная с мифа и ранних форм фольклора. Поэтому когда Наташа в «Трех сестрах» предпочитает елям цветочки, она находится целиком в рамках традиционной культуры в ее городском, мещанском изводе. И цветочки становятся символом воспроизводящей экспансии, «женскости» Наташи именно в контексте этой культуры. Равно как ели, которые в народной традиции связаны с бесплодием и смертью, экстраполируют эту свою символику на сестер.

Но связь чеховского творчества с народной культурой не прямолинейна. Чехов преображает каноническую традицию порой до неузнаваемости. Сохранение структуры с переменной значения вплоть до противоположного в фольклоре В.Я. Пропп назвал «обращением». Любопытно, что этот же механизм мы встречаем у Чехова по отношению к народной традиции в ее разных проявлениях. В рассказе «Налим» герои пытаются руками вытянуть из реки рыбу, как в сказке тянут репку: Любим — за Герасима, Ефим — за Любима, пастух Василий — за Ефима, барин Андрей Андреевич — за Василия. Тянут-потянут... Не вытя-

нули. Вся сказочная конструкция распалась, оказалась бесплодной. В рассказе «На пути» этнографически и фольклорно точно воспроизведена структура Рождества. Казалось бы, праздник состоялся, обрядовые действия совершаются, вплоть до колядования. Но изображены они в рассказе причудливо, с противоположным смыслом. Обновления, возрождения мира и человека не происходит. Может начаться, но не начинается любовь Иловойской к Лихареву. Может начаться, но не начинается духовное возрождение Лихарева. Случайная встреча может обернуться, но не оборачивается семьей, родством, обретением дома, прекращением странничества. Рождество состоялось как календарное событие, но не как трансцендентное. И трудно согласиться с А. С. Собенниковым, что Чехов, «опираясь на символику Рождества и святок, говорит об онтологическом единстве мира, где противоположные качества ... снимаются актом чуда рождественской ночи» [6, с. 141–142]. В рассказе Чехова как раз этого чуда и не происходит. Герои оказались исключены из циклического времени и естественного хода событий. Чехов «обращает», трансформирует не только святочный обряд, но и литературную традицию «святочных рассказов» со счастливым концом.

С. Ю. Неклюдов писал об отношении литературы и народной культуры: «любой носитель культурной традиции гораздо в большей степени, чем это принято думать (и чем он сам это полагает), владеет “фольклорным” знанием, получая его из детского чтения, из речевого обихода, насыщенного фразеологическими и проverbsиальными формами, из отзвуков устных текстов, эхо которых неминуемо достигает каждого. Попадая

в силовые поля религиозно-мифологической традиции или литературной фантазии, эта “семантическая пыль” при благоприятных обстоятельствах способна кристаллизоваться в семиотических текстах культуры» [4, с. 31]. Это в полной мере относится и к творчеству Чехова, для которого народная культура выступает в роли материала или инструмента.

Литература

1. Архипенко Н. А., Ларионова М. Ч. Этнокультурный комментарий к повести А. П. Чехова «Степь»: структура, содержание и перспективы / Н.А. Архипенко, М.Ч. Ларионова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2011. — № 2. — С. 32–41.
2. Зубарева В. Настоящее и будущее Егорушки: «Степь» в свете позиционного стиля / В. Зубарева // Десять шагов по «Степи» (Ten steps along the “Steppe”). — 2017, Idyllwild, Charles Schlacks, Jr. Publisher, CA. — С. 6–33.
3. Ларионова М. Ч. Фольклор и этнография в книгах личной библиотеки А. П. Чехова / М. Ч. Ларионова // Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. — Ростов н/Д: Foundation, 2016. — С. 6–16.
4. Неклюдов С. Ю. Традиции устной и книжной культуры / С. Ю. Неклюдов // Слово устное и слово книжное: Сб. статей. — М.: РГГУ, 2009. — С. 15–40.
5. Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества / С. Сендерович. — СПб., Дмитрий Буланин, 1994. — 286 с.

6. Собенников А. С. Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А. С. Пушкина к рассказу А. П. Чехова «На пути» / А. С. Собенников // Чеховиана: Чехов и Пушкин. — М.: Наука, 1998. — С. 137–144.

7. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. — 184 с.

8. Толстая С. М. Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры / С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. — М.: Наука, 1989. — С. 215–230.

9. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. — М.: Индрик, 1995. — С. 15–27.

10. Фарыно Е. К невостребованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова / Е. Фарыно // *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku*. — Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 1999. — S. 28–38.

Аннотация. В статье рассматриваются те особенности творчества Чехова, которые делают его прежде всего национальным писателем, — наличие универсалий русской культуры, связь с народной традицией, которая зафиксирована в бытовых и «праздничных» явлениях, календаре, играх, предметах и языке. Освоение национального культурного языка Чеховым происходило естественным путем, через окружающую его городскую культуру, и путем специального изучения. Народная культура в творчестве

Чехова представлена эксплицитно и имплицитно. В первом случае реалии народной культуры названы и определяют сюжет, характеристики героев и т. д. («В рождественскую ночь», «29 июня», «Блины»). Во втором случае элементы народной культуры располагаются на разных уровнях текста и требуют специального этнокультурного комментария («Степь», «Вишневый сад»).

Ключевые слова: Чехов, рассказы, пьесы, народная культура.

НОВОЕ В ДИССЕРТАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И НАУЧНОЙ РАБОТЕ В ГЕРМАНИИ

Т. А. Болдова, Л. В. Трегубова

Человеку трудно выжить без культуры и образования. И культура, и образование позволяют людям уживаться друг с другом во всем мире. В этом случае культура не что иное, как незримая узда, сдерживающая человеческое своеволие, его дикие и свирепые проявления. Культурное бытие — это, с одной стороны, взаимное приспособление всеобщих принципов, ценностей, идеалов, и конкретно-индивидуальных устремлений, — с другой.

Когда происходит замещение одних культурных идеалов-ориентиров другими, говорят о кризисе культуры. Но никто и ничто не гарантирует, то, что «новая» культура будет лучше «старой». Но несмотря ни на что, культура жива: в концертных залах и в наушниках новых телефонов звучат Моцарт и Бетховен, театры и пьесы А. П. Чехова собирают аншлаги; от книг А. П. Чехова ломятся полки магазинов, в университетах профессора учат студентов русской литературе. В Баденвейлере (Германия) издаётся Х. Зетцером «Баденвейлеровский листок».

*Болдова Татьяна Анатольевна — д-р. пед. наук, профессор,
Московский педагогический государственный университет*

*Трегубова Лариса Владимировна — к. фил. н., доцент,
Московский педагогический государственный университет
(МПГУ)*

Такую научную работу можно характеризовать как вид научно-популярной работы директора музея А. П. Чехова в Баденвейлере (Германия), Х. Зетцера. На сайте музея Чехова в Баденвейлере («Chechov-Salon») печатаются статьи о малоизвестных фактах из жизни г. Баденвейлера (Германия), истории немецкой и русской литературы. Новые научные изыскания, сделанные Х. Зетцером, базируются на фотоархивах и стереоархивах 1908–1907 гг.

Так культурная жизнь курортного города в Германии продолжается и после А. П. Чехова. Следует назвать имена тех немецких научных ученых, которые помогают создавать научные изыскания и руководят диссертационными работами о жизни и творчестве А. П. Чехова. Это профессор Р. Клюге, Регина Нохель, профессор Т. Бергер (университет г. Тюбинген, Германия), Хайнц Зетцер.

Профессор Т. Бергер (университет г. Тюбинген, Германия) готовит вместе со студентами научные работы о творчестве А. П. Чехова. Немецкие учёные работают со своими диссертантами для того, чтобы представить в научном сообществе Европы работы о принципах культуры, ее ценностных идеалах, которые должны быть ориентирами поведения, чувствования и мысли людей, представленными в творчестве А. П. Чехова.

Такие ориентиры, указывающие направления движения в культурном пространстве как — отличия между добром и злом, истиной и ложью, высоким и низким, благородным и подлым, достойным и мерзким, спасительным и губительным дают возможность последующего надлежащего выбора человека. Если человек следует таким ориентирам, то за ним признается

право быть человеком. Профессора немецких университетов помогают студентам в области исследования творчества А. П. Чехова, оформляют юные научные мечты своих студентов в принципы и ценностные идеалы-универсалии. Ведь мир переменчив. И каждый человек должен меняться вместе с ним. В своем творчестве А. П. Чехов показал человека, столкнувшегося с «ничто», внутри самого себя и в окружающей его жизни. Но человек не равен «ничто». Чеховские герои часто говорят о своем ожидании настоящей неподдельной жизни.

Что такое «идеи», о чем говорят нам чеховские персонажи и, о чем всегда молчит Чехов, как человек? Это принципы культуры, ее идеалы, которые должны быть ориентирами поведения, должны быть, но не всегда являются таковыми.

Дистанция между идеалами и реальной человеческой жизнью — настоящая пропасть. Но почему это возможно, почему так получается? Ведь это тоже происходит и в культуре.

Культура — среда, творящая человека по своему образу. Культура и человек всегда сопряжены. Культура властвует над человеком в той мере, в какой человек определяет собой культуру. Если это так, то культурная катастрофа есть то, что сделали с культурой люди, и вместе то, что культура сделала с людьми. Отсюда следует, что выход из катастрофы возможен, если люди того пожелают. Если ничто не омертвит человека, не парализует его волю к действию. Чехов жил в то время, когда предчувствие краха культуры было еще смутной тревогой, наподобие той, какую испытывают живые существа перед землетрясением или извержением вулкана.

В этом плане интересна работа немецкого исследователя В. Ш. Киссель. «Космос Чехова. Театр, пространство и время». В. Ш. Киссель — профессор истории культуры Восточной Европы в университете г. Бремен (Германия). В своей книге он интерпретирует в хронологическом порядке пьесы А. П. Чехова и, как он пишет, «поворотная точка» в этой хронологии — это «Чайка».

Первая часть книги «Человек и маска» [1:21], посвящена творчеству А. П. Чехова и античным традициям мирового театра. Он пишет, что человеческая жизнь, история и есть театр. Но Чехов не отвлекается на «*theatrum mundi*», он только наблюдает. В книге В. Ш. Кисселя Чехов показан как современный религиозный скептик, как исследователь. Автор описывает ситуации, которые подтверждают, что Чехов верил в знание современной теории эволюции, а как врач верил в божественную и метафизическую составляющую. В. Ш. Киссель показывает нам «решающие» и формы игры этого божественного и метафизического театра со времен античности, ренессанса, барокко и до наших дней. Интересна та часть книги «Пространство и время» [1:268], где В. Ш. Киссель анализирует пьесы А. П. Чехова через временные структуры и особые временные поля, то, что Бахтин называл «хронотоп». Автор связывает все события с чеховским взглядом на мировое пространство.

Например, «хронотоп» А. П. Чехова у В. Ш. Кисселя — это так называемые «далекие города», которые являются центральными (как пример, Москва). Во временных структурах вырисовывается противостояние «математического времени» как

субъективного восприятия времени и жизненное время актеров театров.

Так ценности А. П. Чехова всегда влияют на жизненные впечатления человека, читающего его книги, на его восприятие, наблюдение, переживание. Перерабатываясь и трансформируясь в глубинах психики, все эти разноплановые ценности дают пищу для познания современного мира, а затем и воздействуют на эмоциональную и нравственную стороны личности, становятся все более значительным компонентом духовной жизни, как бы соединяясь в «хронотопе» с Чеховым.

Литература

1. Wolfgang Stefan Kissel. Chechov Kosmos. Theater, Raum und Zeit. Köln, Weimer, Wien: Böhlau Verlag. 2012. 284 S. (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe A: Slavische Forschungen. Band 75).

Аннотация. *В статье изложена история библиографических и филологических исследований по воплощению идей «чеховской карты», географической, культурной, художественной; намечены направления дальнейших научных исследований в области изучения творчества А. П. Чехова и практические результаты, достигнутые в различных университетах.*

Ключевые слова: *чеховская «карта мира», научные исследования немецких университетов, научные изыскания — «хронотоп» Чехова, диссертационные работы*

ДВЕ КИНОВЕРСИИ ПО МОТИВАМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

М. М. Одесская

Фильм Олега Базилова «Уездная драма», снятый на киностудии «Белорусьфильм» в 2014 году, на экраны России до сих пор не вышел. Сначала под этим названием фильм появился на девятом канале израильского телевидения, однако, как говорят создатели фильма и актеры, эта версия отличается от двухсерийной версии «Предмет обожания», которая является собственностью киностудии «Беларусьфильм» и потому недоступна к просмотру в интернете. У фильма есть еще и третье название — «Цугцванг», неизвестно, правда, к какой из версий имеющее отношение. Мы же воспользовались версией из интернета «Уездная драма».

Фильм «Уездная драма», как обозначено в титрах, поставлен по мотивам произведений А. П. Чехова. И эта отсылка к литературным источникам сразу настраивает зрителя на то, что он увидит тот или иной тип экранизации.

Но что собственно представляет собой экранизация? Бытующее мнение о том, что экранизация — это перевод литературного произведения на язык кино, своего рода его пересказ, иллюстрация к вербальному тексту средствами кино,

Одесская Маргарита Моисеевна — д. ф. н., профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет», г. Москва

не вполне удовлетворяет. Ведь каждое произведение искусства, созданное посредством другого языка, использующее другие семиотические коды, представляет собой эстетический феномен. Как бы ни был близок к оригиналу «кинематографический пересказ» (например, фильмы Владимира Бортко, поставленные по произведениям М. Булгакова), он не идентичен литературному тексту, так как переформатирован в другой текст и заведомо содержит в себе интерпретацию создателей фильма, неповторимую индивидуальность актеров, исполняющих роли. Интерпретация неизбежна, так как обусловлена временной и эстетической удаленностью произведения, стремлением приблизить его к современным эстетическим потребностям общества, языковой спецификой кино и литературы. Экранизация всегда связана с переосмыслением образной системы литературного произведения с помощью изобразительно-выразительных средств киноискусства.

Фильм, поставленный по мотивам произведений того или иного писателя, предполагает большую свободу режиссера в обращении с литературным материалом, чем «дословное» воспроизведение на экране сюжетной конструкции и системы литературных персонажей исходного текста. Фильм по мотивам допускает контаминацию нескольких произведений писателя, адаптацию к реалиям современности, изменение места действия и времени, а также системы персонажей, переименование героев. Следуя своей концепции видения, понимания духа, основных идейных и художественных принципов писателя, режиссер создает новый текст, можно назвать его метатекстом, визуализированным комментарием

к отдельным литературным текстам и к творчеству писателя в целом.

Процесс чтения и процесс просмотра кинофильма рознятся по своей сути. Если чтение — интимный, не требующий постороннего присутствия, растянутый во времени процесс, когда читатель остается наедине с произведением, погружаясь в виртуальный мир, лишенный звуковых и зрительных образов, где ему предоставляется большая свобода сотворчества, то при просмотре кинофильма зритель поставлен в рамки, предложенные его создателями. На экране действие зафиксировано во времени, и созданные писателем образы визуализированы, персонажи представлены такими, как их исполняют конкретные актеры, зрительный ряд воспроизводится в цвете или в черно-белом изображении (что также зависит от интерпретации режиссера), важную роль в эмоциональном воздействии киноверсии играет озвучивание, музыкальное сопровождение. У зрителя, знакомого с литературным оригиналом, есть возможность сравнивать текст вербальный, свои впечатления от прочитанного с тем, что он видит на экране. Таким образом, в процессе восприятия экранизации происходит наложение трех текстов — текст первоисточника, текст, сформировавшийся в представлении читателя, и текст визуализированная интерпретация режиссера. Когда эти три текста не совпадают, у зрителя происходит разочарование. Чаще всего рядовой зритель ожидает от экранизации комфортного просмотра: «оживление» знакомого, новое эмоциональное переживание известного, не нарушающего сложившийся в его представлении образ. Нередко зрители обращаются к экранизации, чтобы

познакомиться с классикой. В современных условиях, когда визуализация вытесняет вербальный текст, это явление нередкое.

Приведем некоторые зрительские отзывы о фильме О. Базилова «Уездная драма» из интернета.

Отзыв 1: Собралась вечером посмаковать какую-нибудь экранизацию классики. Выбрала по названию сей фильм, прочитала анонс.

Обещают любовь, флирт, ревность, страсти африканские, дуэли. И прекрасную Женщину, смутившую покой всего местного мужского населения.

Что ж, подобные авансы по теме любви прекрасны. Душещипательные сцены я обожаю, а благородные страдания влюбленных мужчин по нынешним временам почти экзотика, считай — к просмотру обязательны. Ведь не ровен час позабудем, как это должно происходить. Вся надежда на классику и исторические фильмы...

В общем, в предвкушении острого сюжета (ведь почти и детектив с убийством) заняла я удобную позу на диванчике... Но не тут то было...

Расскажу по порядку: плеяда актеров, задействованная в сюжете, совершенно не спасла сей фильм. Снят он как-то туманно, без остроты, без изюминки. То, что подавалось как любовная интрига, вылилось в безвкусное зрелище. Игра актеров не тронула, чувств (пусть даже не возвышенных, как ожидалось) я не увидела. Была какая-то натянутость и скованность, ощущение подделки. Понимаю, любовь тут скорее развенчана и осмеяна, она приняла уродливые формы, но страдания-то

неразделенных чувств (пусть даже физического притяжения) можно было показать более остро.

Мягко говоря, концовку вообще не поняла. Кто убил, зачем убил. Вроде по тексту видно, но умом не понять — то ли киноплёнки пожалели на разъяснение, то ли кто-то сделал купюры. В общем, Чехов бы не одобрил.

Зря потратила время. Хотя иногда бывает — фильм слабый, так хоть актеры красивые. И тут они вроде как-то отобраны... но нет... Не сложилось.

Резюме — ни с познавательной (Чехов), ни с чувственной точки зрения не тронуло.

[http://otzovik.com/review_1978630.html]

Отзыв 2: Фильм "Уездная драма" (2015) — Бедный Чехов!

Достоинства: красивые декорации и костюмы, сюжет, Шакуров, музыка.

Недостатки: игра актеров, сценарий, речь актеров.

Фильм "Уездная драма. Цугцванг" решила посмотреть только потому, что в описании было сказано, по рассказам А. П. Чехова. Видела и гневные отзывы тех, кто фильм смотрел и низкий рейтинг картины меня не смутил. Думала буду смотреть что-то наподобие фильма "Мой ласковый и нежный зверь". Но... увы и ах, картина мои ожидания не оправдала. От Чехова тут пара персонажей и несколько моментов.

[http://otzovik.com/review_1978630.htm]

Итак, фильм не оправдал надежд, потому что не вписался в формулу ожидаемого, того, что варьирует набор привычной структуры, обновляя сложившиеся стереотипы, не выходя при

этом за границы ожидаемого для зрителя «удобно расположившегося на диванчике». Не случайно в отзывах упоминается фильм «Мой ласковый и нежный зверь», о котором еще речь впереди, но сначала обратимся к «Уездной драме».

Сам режиссер определяет свой фильм, в который включил 17 произведений Чехова, как постмодернистскую игру в Чехова. Игра с текстами-предшественниками — один из основополагающих принципов постмодернизма, в основе философии которого мысль о том, что ничего нового создать нельзя, что в нашу эпоху все, по выражению С. С. Аверинцева, «слова уже сказаны», поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре — это цитата. Постмодернизм — это оппозиция рационалистической европейской системе ценностей. Восприятие постмодернистами мира как хаоса передается ими в сознательно организованном хаосе художественного произведения. Повествовательная техника постмодернизма характеризуется дискретностью, фрагментарностью, отказом от линейной, последовательной, логичной нарративности. Постмодернистская «стратегия письма» осуществила «глобальную ревизию традиционных стереотипов наивного читателя, воспитанного на классическом романе 19 в., т. е. на традиции реализма» [Ильин И. П., 2001:765]. Мир мыслится постмодернистами как текст, сознание как текст, соответственно и творчество писателя, художника в целом — это текст.

Итак, перед нами постмодернистская игра Олега Базилова, интертекстуальный коллаж, составленный из цитат отдельных произведений Чехова, в которых герои и сюжетные ситуации чеховских произведений свободно мигрируют и перетекают

друг в друга. Произведения Чехова отобраны под определенным углом зрения. Это своего рода метатекст, комментарий, составленный автором фильма, к чеховским текстам о любви и об отношениях между мужчиной и женщиной. Из-за фрагментарности, лоскутности, избранной Базиловым как стратегия повествования, трудно сказать, какое произведение Чехова лежит в основе контаминаций режиссера. Скорей всего это ранний роман Чехова «Драма на охоте», который в свою очередь также напоминает коллаж из цитат и аллюзий на литературных предшественников и современников.

В сюжетных ситуациях, вызывающих ассоциации с «Драмой на охоте» и «Чайкой», действуют персонажи с именами-кентаврами: например, беллетриста, напоминающего Тригорина, зовут Борис, а фамилия у него фон Дидерич, как у обманутого мужа, второстепенного персонажа из «Дамы с собачкой». В имени, которое напоминает и старое дворянское гнездо графа Карнеева («Драма на охоте»), и усадьбу Сорина, а также Войницких, живет старый князь Грохольский (носит имя из раннего рассказа «Живой товар», однако соединяет в себе черты и графа Карнеева, и обманутого мужа из «Анны на шее» и профессора Серебрякова). Он живет с сыном, который, в свою очередь, ассоциируется с Треплевым. Итак, в некую усадьбу (собирательный образ) приезжает писатель с женой Лизой (Лиза носит имя персонажа «Живого товара»), будто бы только для того, чтобы нарушить привычный порядок и взбаламутить уездный город. Такой зачин — приезд гостей, нарушающих мирный, устоявшийся монотонный порядок усадебной или провинциальной жизни, — как известно, частый прием

в чеховских произведениях: «Чайке», «Дяде Ване», «Дуэли», «Вишневом саде». Всеобщий переполох в мирную уездную скуку вносит Лиза — она же девушка в красном платье из «Драмы на охоте» и Аркадина, и Нина, и Анна («Анна на шее»), и Ариадна, и Зинаида Федоровна («Дуэль»), и Елена («Дядя Ваня») — предмет обожания четырех мужчин: собственного мужа писателя-беллетриста (роль исполняет Павел Делонг), непонимающего свою жену (как и герои многих чеховских произведений: «Драма на охоте», «Жена», «Страх», «Три года»), князя Грохольского — владельца имения (Сергей Шакуров) и его сына, а также оскорбленного в высоких чувствах Охлопкова (Борис Миронов), надворного советника, следователя уездного города, который соединяет в себе черты Зиновьева-Камышева («Драма на охоте»), Иванова — героя одноименной драмы, Кирилина («Дуэль»). Все четыре мужчины становятся соперниками, и дело доходит до того, что отец и сын — оба любовника — торгуют Лизу у беллетриста за 150 тысяч. Разбивая сердца и играя любовью мужчин, соблазнительница с невинной внешностью и очаровательной грацией, напоминающей Оленьку из «Драмы на охоте» и Ариадну из одноименного рассказа, заставляет своего циничного мужа-беллетриста искать утешения у продажных женщин, которые, по его мнению, мало отличаются от замужних. И здесь на экране мы видим сцену, напоминающую ситуацию из рассказа «Припадок». В публичном доме фон Дидериц встречается с разуверившимся в настоящей чистой любви следователем Охлопковым.

Во время пикника у князя Грохольского собираются все четыре обожателя. Сын князя Грохольского, влюбленный

романтик, мучимый ревностью, кладет к ногам Лизы подстреленную чайку, оскорбленный Охлопков хочет получить сатисфакцию и говорит словами Кирилина, что он порядочный человек и требует, чтобы с ним поступали как с порядочным человеком. Князь Грохольский устами профессора Серебрякова досаждаёт Лизе разговорами о том, что понимает, как он надоел и всем противен, и только беллетрист иронически взирает на всех, удит рыбу и все время что-то записывает в свою записную книжку. После пикника Лиза загадочно исчезает: на берегу озера находят ее красное платье, а в озере плавает книга, которую она читала. Очевидно, нравоучительный роман, «отменно длинный, длинный, длинный». Подозрение в убийстве, как это и бывает в детективах, одинаково может падать на каждого из четырех мужчин. Кстати, такой финал напоминает и постмодернистскую развязку в пьесе Акунина «Чайка». Расследование ведет Охлопков. Что случилось с Лизой не ясно. Возможно убийство, возможно самоубийство, а может быть, получив от князя 150 000, экстравагантная пара (Лиза и беллетрист) инсценировала исчезновение «предмета обожания», ошельмовав таким образом все общество. Финал — открытый. Следователь сначала сажает в тюрьму заподозренного в убийстве сына князя, а потом сам занимает его место. Фильм заканчивается сценой, в которой Охлопкову надевают смирительную рубаху медсестры, они же были и обитательницами борделя, а следователь рассуждает о неверности женщин.

В эклектичном тексте с мозаичной структурой, в котором в хаотичном беспорядке перемешаны любовная интрига и детектив, фрагменты, как бы нарочито смонтированные как

попало, наспех, отсутствует необходимый для классической трагедии элемент — катарсис. Постмодернистское произведение не предполагает катарсис, трагический пафос нивелируется иронией. В рассматриваемой киноверсии Олега Базилова налицо постмодернистское обнажение приемов — игры, цитатности, хаотичности структуры, неопределенности и алогичности. Однако при всем при том, нацеливая зрителя на узнавание сюжетных ситуаций и героев чеховских произведений, режиссеру удастся из осколков собрать некую типологическую модель, состоящую из чеховских приемов недосказанности, конгруэнтности героев, перетекании одного в другого, открытых финалов и т. д. Иными словами, Базилов деконструирует произведения Чехова, действуя его же собственными методами, и на этой зыбкой основе выстраивает свой новый текст — фильм по мотивам Чехова.

Получившийся в результате контаминаций цитат из чеховских произведений новый текст-мутант, фильм Олега Базилова, имеет, как и всякий постмодернистский текст, двойной код. Его можно воспринимать по горизонтали и вертикали. Рассматривая текст по горизонтали, т. е. считывая первый поверхностный уровень, наивный зритель, воспитанный на реалистической традиции 19 века, видит любовную историю, соединенную с детективом, не доведенными до логического завершения и эмоционального разрешения. Об этом ярко свидетельствуют приведенные выше отзывы зрителей.

В этом смысле гораздо комфортней для восприятия фильм-экранизация Эмиля Лотяну «Мой ласковый, нежный зверь»,

в основу которого положено одно произведение Чехова «Драма на охоте» (1978).

Фильм до сих пор вызывает одобрительные отзывы зрителей:

Отзыв 1. Фильм вызвал у меня желание прочитать повесть Чехова, по мотивам которой он снят. Читая, я видела Камышева — Янковского, Карнеева — Лаврова, Оленьку — Галину Беляеву. Затем я снова посмотрела фильм и почувствовала как оживают фразы и строки Чехова. Несколько персонажей не вошли в фильм, но он не стал от этого менее острым, шокирующим и прекрасным одновременно...

Отзыв 2. Берёзкина Татьяна (Люберцы) 7.01.2008, 22:46. Фильм великолепный! Не могу его смотреть без слёз, а игра Галины Беляевой и Олега Янковского выше всяких похвал. Спасибо огромное Эмилю Лотяну за этот шедевр и всем актёрам!

Отзыв 3. Елена П. (СПб) 5.05.2009, 11:47. Фильм очень сильный! Как бесподобна показана тонкая грань между красотой и уродством. Как персонаж, Оленька доказывает, что самые красивые цветы растут в навозе (простите за мой французский). Цветок красив, но аромат... Какой бы красавицей ни была Оленька, но происхождение наложило отпечаток на ее внутренний мир. Оленька — чудовище... Лично я всегда смотрю фильм и не вижу ее красоты, я вижу извращенность, порочность и испорченность ее души...

Отзыв 4. Михаил Андросов (Подмосковье) 25.02.2011, 01:03. Признаюсь, что это один из моих самых любимых фильмов (ещё со школьных лет). Прекрасная режиссёрская и

операторская работа, завораживающая музыка и... конечно же великолепный актёрский состав.

Сюжет смотрится на одном дыхании!

А о том, сколь близко или далеко он от произведения А. П. Чехова, как-то и думать не хочется. [<http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3955/forum/print/>]

Хотя киноверсия Лотяну также обозначена режиссером как фильм, снятый по мотивам, в творческую задачу режиссера, очевидно, входило намерение сохранить сюжетную канву литературного оригинала, передать исторический контекст эпохи. Перед нами — визуализация при максимальном приближении к литературному источнику с элементами интерпретации. Режиссер создал поэтическую картину любовной мелодрамы, обрамленную детективной интригой. Какими средствами добивался этого режиссер? Выстраивая концептуальную основу своего фильма, Лотяну использует цветовую символику. В фильме господствуют три цветовых символа — белый, красный и черный, передающие смыслы произведения — невинность, чистота и красота — любовь, страсть — смерть. Эти цвета фигурируют в костюмах героев в их контрастном, драматическом столкновении. Возвышенный строй мелодраматической концепции поддерживают и пейзажные картины, снятые оператором Анатолием Петрицким, который то сталкивает картины полуразрушенной усадьбы, запущенного парка с заросшим прудом с резко выхваченными из темноты искаженными фантастическими формами, а то вдруг обволакивает мягким светом, создавая воздушную атмосферу природы всех времен года.

Выбор актрисы также обусловлен мелодраматической концепцией режиссера. Главная героиня, роль которой исполнила шестнадцатилетняя ученица Воронежского хореографического училища, выглядит по-детски чистой и невинной, грациозной. В начале фильма девушка в красном бежит по лесу и сливается с природой, затем как перышко кружится в вальсе на собственной свадьбе. Она так прелестна в своей непосредственной юной красоте, что вдруг открывшаяся ее теневая сущность ошеломляет. Красота, брошенная в грязь — это метафора акцентируется режиссером и достигает своего драматизма в сценах, где раскрывается мелочная расчетливость, развратность и жестокость героини.

Музыка Евгения Доги — главный нерв всей постановки. Ключевой драматической сценой является свадебный вальс, когда музыка без слов передает весь эмоциональный заряд фильма, повторяющийся мотив вальса держит драматическое напряжение всего повествования. Сам Лотяну образно назвал музыку Е. Доги «кардиограммой» фильма.

В основе концепции режиссера, как нам кажется, — сожаление о невозможности соединения идеала женской красоты, чистоты, невинности и добродетели в одном лице. Образ Оленьки — воплощение этого противоречия. На несоответствии идеального и реального и построен мелодраматический эффект. Горечь разочарования, вперемешку с ревностью, чувством оскорбленного достоинства будят в Камышеве (Олег Янковский) зверя и приводят героя к развязке — убийству Оленьки — этого ласкового и нежного зверька. Так что уже в самом названии фильма заложена идея мелодраматизма. Как

и всякая мелодрама, фильм нацелен на то, чтобы вызвать сочувствие и сходные чувства разочарования от несоответствия идеала и действительности в зрителе. Киноверсия Эмиля Лотяну достаточно односторонне трактует раннее произведение Чехова, в котором, безусловно, элементы мелодраматизма переплетаются с иронией и пародией на любовно-криминальную мелодраму.

Рассмотренные нами фильмы по мотивам произведений Чехова отстоят друг от друга во времени: между ними разрыв более чем в 35 лет. И эта дистанция дает возможность наблюдать мировоззренческую эволюцию, то как со временем меняются эстетические коды интерпретаторов, режиссеров, вступающих в диалог с классикой. Сравнительный анализ показывает, что перевод литературного текста на язык кино не может быть идентичен оригиналу, но каждая созданная киноверсия является эстетическим феноменом, отвечающим духу своего времени, особенностям художественного мышления режиссера.

Реализм, психологизм, высокий драматизм, пафос — это те основные критерии, с которыми, главным образом, советские режиссеры подходили к созданию экранизаций по классическим произведениям литературы. Содержательная сторона произведения, его воспитательная роль и эмоциональное воздействие на зрителя играли первостепенную роль. По этой модели построен фильм Эмиля Лотяну. Интересно, что воздействие этого фильма на зрителя имеет силу до сих пор и, судя по отзывам, ему отдают свое предпочтение рядовые сегодняшние зрители.

Фильм Олега Базилова — релевантен своей эпохе, эпохе неопределенности, усталости от однозначности и стремления к плюрализму, недоверия к авторитетам и отрицания устоявшихся культурных канонов, обилия информации, предельной индивидуализации сознания, вытеснения визуальной культурой вербальных текстов и так далее. Весь этот хаос посткультуры отражается в деструктивных стратегиях современного искусства.

Что же мы находим в фильме Олега Базилова? Привычная линейная нарративная конструкция разрушена. Символично, что в фильме «Уездная драма» вместе с таинственным исчезновением Лизы, барышни с «печальной думаю в очах с французской книгой в руках», тонет в озере и роман, который на протяжении фильма читает героиня. Нарратив, построенный из отдельных перекрещивающихся цитат произведений Чехова и аллюзий, направлен не на то, чтобы вызвать у зрителя эмоциональный отклик, сочувствие к персонажам, а на то, чтобы вывести некий алгоритм отношений между мужчиной и женщиной в его творчестве. На то же направлен и отбор соответствующих произведений как раннего, так и позднего периодов творческого наследия писателя — «Живой товар», «Драма на охоте», «Иванов», «Дуэль», «Чайка», «Дядя Ваня», «Жена», «Три года», «Припадок», «Анна на шее», «Три сестры», «Ариадна», «Дама с собачкой», «Ионыч», «Палата № 6» и другие. Фильм, подобно классическим примерам постмодернизма, выстроен как лабиринт, его структурным принципом является — текст в тексте. Это фильм о тех известных текстах Чехова, в которых рассказывается об отношениях между мужчинами и женщина-

ми, иными словами, метатекст, кинокомментарий. И для понимания этого фильма-текста подходит вертикальный тип чтения (по терминологии Ролана Барта), который требует от зрителя интеллектуальной осведомленности — знания произведений писателя, его готовности принять условия постмодернистской игры и включиться в нее. Эта игра подразумевает вычленение сегментов чеховских текстов из вновь образованного текста-мутанта с тем, чтобы создавать новые смыслы, пленяясь бесконечным процессом расслаивания этих смыслов.

Литература

1. Ильин И. П. Постмодернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 764–766.

Аннотация. *В статье показано, что экранизация и особенно фильм, поставленный по мотивам литературного произведения — это новый самостоятельный эстетический феномен, который создает режиссер, вступая в диалог с писателем. На основе двух фильмов, снятых по мотивам произведений Чехова, — «Мой ласковый и нежный зверь» Э. Лотяну и «Уездная драма» Олега Базилова — прослеживается, как от эпохи к эпохе меняются подходы и стратегии взаимодействия литературы и кино, а также сравнивается зрительская реакция на эти киноверсии.*

Ключевые слова: *экранизация, фильм по мотивам, литературный текст, метатекст, постмодернизм.*

**ОТНОШЕНИЕ К ТВОРЧЕСТВУ А. П. ЧЕХОВА
В СРЕДЕ НОВОЙ РУССКОЙ ИММИГРАЦИИ В США
В ПЕРВОМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XXI ВЕКА**

М. Р. Боровский

Атланта — большой мегаполис с населением порядка 8 миллионов человек. Это столица штата Джорджия и неофициальная столица Юга США.

К началу XXI века здесь собралось большое количество русскоязычных иммигрантов из бывших республик СССР, в основном, из России и Украины. Более-менее точной статистики нет, но по различным косвенным оценкам численность этой группы населения в Большой Атланте достигала к 2010 году 20-30 тысяч человек. Сюда следует добавить не на много меньшую группу иммигрантов из стран Восточной Европы, большинство образованных людей которой в разной степени владели русским языком.

Немалую часть выходцев из СССР составляла научная и творческая интеллигенция. Редкий факультет в многочисленных атлантских университетах не имел профессоров, преподавателей и научных сотрудников, свободно владеющих русским языком. Причём в равной степени это касалось точных, технических, естественных и гуманитарных наук.

Боровский Михаил Рудольфович — журналист, писатель, член Союза писателей Республики Крым, г. Ялта

Не удивительно, что в городе возникла русская культурная среда и соответствующая ей инфраструктура. Открылось множество русскоязычных учреждений и заведений культуры, искусства, образования: кружков, студий, школ и даже театров.

Автор данного доклада в описываемые годы жил в Атланте и работал заместителем главного редактора популярного русскоязычного литературного и общественно-политического журнала «Сова», приблизительного аналога советского журнала «Огонёк».

В 2010 году редакция журнала «Сова» решила отметить 150-летие со дня рождения А. П. Чехова выпуском специального юбилейного номера.

Как справедливо заметил Сомерсет Моэм, «Чеховых было много». Он имел в виду, что у каждого любителя и ценителя русской литературы есть «свой» Чехов. Помня об этом, автор доклада в преддверии юбилея обратился к нескольким русскоязычным деятелям литературы и искусства Атланты с просьбой буквально в двух-трёх словах поделиться с читателями журнала своими мыслями о замечательном классике русской литературы. Конкретнее, требовалось ответить на два вопроса: «Что для вас значит Чехов?» и «Значение чеховского творческого наследия сегодня».

Редакция получила ответы от семи респондентов. Материалы прислали:

– театральный режиссёр, создатель и руководитель театра «Metropolis» в Атланте **Продан Димов**;

– писатель, главный редактор «Русского литературного журнала в Атланте» **Геннадий Петров**;

– известный детский поэт, главный редактор газеты «Русский дом» **Лев Рахлис**;

– историк, драматург, киносценарист **Владимир Резников**;

– актриса театра и кино, руководитель школы искусств «Solo School of Art and Drama» **Екатерина Серебрякова**;

– журналист и редактор **Александра Ходорковская**.

Ниже приведён краткий обзор наиболее интересных мест из рассуждений наших респондентов [1].

Доктор психологии, болгарский режиссёр **Продан Димов** отметил, что трижды ставил спектакли по Чехову и все три раза в 21-ом веке. Он особенно любит рассказы А. П. Чехова и считает, что «в пьесах Чехова всё тоже самое, только заключённое в драматургические рамки». П. Димов считает, что сейчас недостаточно часто ставят Чехова, как в Болгарии, так и в России, не говоря уже о США. Он объясняет это тем, что «Чехова нельзя ставить плохо. Если ставить Чехова плохо, он выглядит скучным. Многих режиссёров отпугивает сильное внутреннее действие в пьесах Чехова. Герои Чехова часто ведут простые поверхностные разговоры и совершают простые действия. Но в тоже время происходят глубокие внутренние движения в их душах. Пока герои пьют чай, их сердца разбиваются. Герои об этом не говорят, но это происходит. И актёру необходимо это точно показать, донести до зрителя, но не всем и не всегда это удаётся».

П. Димов сравнивает постановки Чехова в начале двух веков — 20-го и 21-го. Он приходит к выводу, что постановки этих периодов сильно отличаются, и находит этому

объяснение: «У нас сейчас иной, ускоренный образ жизни. И сценические действия в современном спектакле должны быть очень быстрыми, сконцентрированными, интенсивными. Для этого нужна совершенно иная атмосфера на сцене. Авторская мысль, его философия не должны претерпевать изменения. Меняться должен способ их выражения. Режиссёр должен концентрировать внимание зрителей на высоком уровне, стимулируя очень быстрое восприятие происходящего на сцене. Если в начале прошлого века на сцене допускались минутные и даже двухминутные паузы, то сегодня невозможно остановить действие ни на одну секунду».

Следующие слова П. Димова можно адресовать всем молодым режиссёрам, берущимся за постановку Чехова: «Современный режиссёр не может позволить поставить спектакль хуже, чем это делали до него. Он обязан хотя бы придерживаться уже установленного уровня!»

Геннадий Петров уже в заголовке своего наброска называет А. П. Чехова «человеком из будущего». Он говорит о «неуступчивой, но и абсолютно ненавязчивой независимости» прозы Чехова. Г. Петров считает, что в пору зрелости, «полного расцвета своего литературного творчества», Чехов вошёл повестью «Степь» — «поразительно живописной и поэтичной».

Далее Петров утверждает, что «если мы хотим выстоять под нарастающим напором агрессивного лицемерия и циничной неразборчивости целей, нам необходимо следовать чеховской внимательности к противоречиям между словом и делом, чеховскому здравому смыслу, чеховскому творческому трудолюбию, чеховской спокойной отстранённости от соблазнов

честолюбия и властолюбия, чеховской независимости от обещаний, призывов и команд, на которые так горазды нынче разнообразные крикливые лидеры и истеричные “духовные вожди”».

Лев Рахлис — поэт и редактор с большим жизненным опытом. Он человек почтенного возраста, на данный момент разменявший уже девятый десяток лет. Он старомоден, изыскан и предельно честен. Он очень внимателен к окружающим его людям и ко всему происходящему вокруг. Он единственный из наших респондентов написал о том, о чём знают многие, но, особенно в юбилейные дни, предпочитают не говорить:

«Библиотекари утверждают, что читательский спрос на произведения Чехова заметно сократился. Возможно, это и так. Но, совершенно уверен, что писатель в этом несколько не виноват. Скажу больше. В Атланте, например, не читают не только Чехова, но и многих других авторов, потому что чтение для нашей русскоязычной публики в реестре предпочтений занимает одно из чуть ли не последних мест».

Владимир Резников — кандидат исторических наук, редактор и сценарист, прислал в ответ на наши вопросы самый объёмный опус, который даже пришлось сокращать. В нём он отметил, что «по Чехову, ко всему можно привыкнуть, но нельзя равнодушно наблюдать, как унижают человека, как глумятся над человеческим достоинством, как без всякого смысла убивают птицу». В. Резников считает, что в современном мире «негромкие, неэффективные финалы Чехова оказываются очень востребованными на фоне отчаянных погонь

и перестрелок...». Интересно его наблюдение о том, что «эти “невыигрышные” финалы оказываются созвучными, например, национальному характеру англичан с их склонностью к недосказанности и нежеланием расставлять все точки».

Екатерина Серебрякова — актриса и самый молодой участник опроса. В 2010 году ей было 30 лет. Она сравнила себя и своих сверстников с чеховскими героями: «Мы бываем так же гонимы чувствами, так же глупо и глубоко счастливы, и несчастны, самоуверенны или до дрожи не уверены в себе, жадны и бескорыстны, дружелюбны и враждебны, открыты и завистливы, — одним словом, “человечны”».

Александра Ходорковская — писатель и журналист, прислала свой материал в виде трогательного письма А. П. Чехову. В начале письма она вспоминает, как ей в детстве отец впервые прочёл рассказ «Ванька», а заканчивается письмо воспоминанием о том, как она читала «Ваньку» своему маленькому сыну:

«Много лет назад я открыла слегка потрепанную книгу, на обложке был нарисован мальчик. “Так, — сказала я сыну. — «Ванька»”. И все повторилось — мы опять плакали навзрыд. Потом я показала ему Ваш портрет. “Это мой самый любимый писатель — Антон Павлович Чехов”. Маленькие пальчики потрогали фотографию. “Ты его любила?” — ревниво спросил мой пятилетка. “Любила? Почему, любила? У меня с Антоном Павловичем неоконченный роман”».

Отдельно следует упомянуть ответы наших респондентов на вопрос о современности творчества А. П. Чехова.

Владимир Резников, историк и драматург:

«Ну, кого в наши дни может волновать имевший место сто лет тому назад конфликт вокруг небольшого земельного владения? Это после того, что стряслось, что случилось за минувшие сто лет?! После того, что происходит каждый день с нами и вокруг нас?! Волнует, однако».

Геннадий Петров, писатель:

«...с каждым последующим десятилетием популярность и слава, авторитет и влияние чеховского творчества и самой его личности в русской, европейской, мировой культуре неуклонно ширятся и возрастают».

«... великий писатель... обращается к нам не из прошлого, а из будущего, и не как “великий учитель человечества”, а как мудрый, сердечный и великодушный друг каждого из нас, а, значит, и всех нас — в любых испытаниях, на любых поворотах и переломах нашей всё более сложной и непредсказуемой жизни».

Лев Рахлис, поэт и редактор:

«...Очень грустный рассказ (“Ванька” — М. Б.). И очень современный. Как, впрочем, и всё творчество Чехова».

Продан Димов, театральный режиссёр:

«Для меня Чехов — очень современный автор. Я вижу, что все его идеи живы и не потеряли своей актуальности. Мы по-прежнему иронически относимся к бездельникам, лентяям, людям, бесцельно проживающим жизнь. Многие люди бездействуют, чего-то ждут, заменяют поступки пустыми разговорами. Это современные чеховские герои».

Продан Димов не только режиссёр, он учёный — доктор психологии, защитивший диссертацию по психологии творче-

ских методов различных театральных школ. Он анализирует и объясняет популярность чеховской драматургии в современном мире:

«Режиссёр... выступает как переводчик того, что когда-то написал автор, на язык современности. В хорошо поставленном спектакле режиссёр продолжает и развивает философию автора, но излагает её на самом современном языке. При этом он обеспечивает метафизическую связь между автором, собой и зрителем».

Екатерина Серебрякова, актриса и педагог:

«Чехов современен, а, значит, всегда нов. Готовясь в театре “Метрополис” к спектаклям по Чехову, мы поражались его прозорливости, иронии, юмору и любви к нам, не к героям пьес, а к нам, молодым людям 21-го века».

«Сейчас в нашей русской школе искусств “Solo School of Art and Drama” мы занимаемся со старшей группой чеховскими произведениями. Ребята плотно погружены в материал и открывают для себя его современность. Театр с Чеховым неназойливо учит жить, и мы рады, что Чехов вошёл в их жизнь. Придёт время, и мы будем гордиться своими воспитанниками!».

В начале доклада мы упомянули, что обратились к семи респондентам, а далее обсудили ответы лишь шести из них. Но респондентов действительно было семь. Седьмым был известный филолог, литературовед, критик, лингвист, эссеист, философ и т. д., и т. п. Сам он себя чаще всего любит называть культурологом. Это профессор теории культуры и русской литературы университета Эмори в Атланте. На просьбу редакции

ответить на два вопроса он прислал по электронной почте письмо без каких-либо прикрепленных файлов. Прямо в самом письме, без всяких приветствий и обращений, после заголовка: «Пошлость Чехова» шёл текст:

«Чехов изобрёл способ говорить пошлости безнаказанно, вызывая сочувствие к своей грусти, как будто намекая, что за пошлостью должно быть что-то еще, какой-то прорыв, надежда, небо в алмазах и пр., но прямо высказать этого нельзя, поскольку все сказанное будет звучать как пошлость, и по этому поводу надо опять-таки грустить и надеяться».

Поборов искушение после первого абзаца процитировать весь текст полностью, приведу лишь несколько характерных цитат из него:

«Чехов научился писать фразы типа “на дворе накрапывал дождь” (из “Ионыча”) так, что в них воспринимается некая легкая издевка по отношению к той пошлости, которая в них заключена».

«Там, где Чехов-мыслитель подписывается под программой малых дел, присоединяется к светскому идеалу, Чехов-писатель демонстрирует пошлость светского идеала. Но при этом чеховская речь остается в строгих, почти уже канонических рамках пошлости, которую выдают лишь внезапные скачки с одного уровня пошлости на другой, от “всё должно быть прекрасно” до “давайте спать”».

«Чехов удивительно умеет “сворачивать на пошлость” даже авторов, во всем ему противоположных, например, Мережковского, который посвятил ему очерк “Асфодели и ромашка”, имея в виду, что Чехов — это простая и чистая ромашка среди

декадентских асфodelей. Разве не пошлость эта “ромашка Чехов”?».

Заканчивался текст следующим абзацем:

«И лишь новое поколение российских писателей, казалось бы, нашло ключ к Чехову, постигло, что великий обличитель пошлости сам был вполне на уровне того, что обличал и о чем грустил. Но и подобные обличения Чехова — “сам такой!” — тоже несут на себе отпечаток бессмертной чеховской пошлости, от которой никуда не денешься. Даже обличая ее, сам как будто повторяешь чеховские фразы. “Да, брат... Жизнь обывательская затянула нас...”. О Достоевском, Гоголе, Пушкине просто нельзя говорить на том же уровне, что о Чехове, они требуют другого разговора».

В литературоведческих кругах давно обратили внимание на нелюбовь М. Эпштейна к Чехову. Еще в 1999 году он опубликовал большую статью в двух номерах журнала «Звезда» и получил за неё премию журнала как за лучшую публикацию года [2]. Чеховеды по-разному пытались объяснить эту нелюбовь. Один из самых последовательных критиков М. Эпштейна Аркадий Костерин выражает надежду, что его критика» будет полезна Михаилу Эпштейну для дальнейшего осмысления своей концепции и выбора адекватных формулировок» [3].

Е. В. Невзглядова рассуждения М. Эпштейна назвала «агрессивным непониманием Чехова» [4].

Игорь Яковлевич Лосиевский, называя М. Эпштейна «интересным, парадоксальным и сверхконцептуальным», его рассуждения о Чехове считает малоубедительными. Примечателен один из выводов И. Лосиевского: «Кажется, выдуманый

М. Эпштейном Чехов «совратил на пошлость его самого» [5]. Обратите внимание на то, что М. Эпштейн «выдумал» для себя Чехова, и на то, что М. Эпштейн грешит пошлостью, кто бы его на это не «совратил»! Впрочем, Эпштейн далеко не первый. Именно об этом и писал М. Горький И. Бунину: «Очень прошу, напишите Вы об Антоне Павловиче — право же это необходимо как противовес той пошлости, которой залепили глаза и уши публики господа газетчики и надмогильные языкоблуды» [6]. Так и хочется добавить: «и культурологи»!

Итак, были отмечены «совращённость» и «неадекватность» М. Эпштейна, непонимание им творчества Чехова. Позволим себе добавить сюда ещё одну гипотезу: в основе нелюбви к творчеству Чехова лежит личная обида. Мы не станем здесь разбирать суть этой обиды. Лишь отметим, что личная обида культуролога начала XXI века на классика конца XIX века свидетельствует о непреходящей современности А. П. Чехова!

Литература

1. Боровский М. Р. Наш Чехов // М. Р. Боровский // Сова. 2010, — № 52. С. 29–38.
2. Эпштейн М. Н. Русская культура на распутье. Секуляризация, демонизм и переход от двоичной модели к троичной.
3. Секулярность и пошлость. Чеховское // М. Н. Эпштейн // Звезда. 1999. — № 1. С. 216–220, — № 2. — С. 155–176 — 1999.
4. Невзглядова Е. В. Эвтерпа с черного хода. Заметки о прозе. // Е. В. Невзглядова // Новый мир. 2000, — № 8.

5. Лосиевский И. Я. Михаил Эпштейн, русская культура на распутье, секуляризация и переход от двоичной модели к троичной.

6. Секулярность и пошлость. Чеховское // Звезда, 1999. — № 1. С. 216–220 // Книжное обозрение. // И. Я. Лосиевский// Чеховский вестник. –1999. — № 5. С. 1972–2001

7. Горький А. М. Письмо И. Бунину // Цит. по: Бусловская Л. А. Чехов и Бунин // Крымские пенаты. 1996. — № 3. С. 24.

Аннотация. В докладе приведены результаты исследования отношения к творчеству А. П. Чехова в иммигрантской среде русскоязычной творческой интеллигенции, проведённого автором в Атланте (штат Джорджия, США) в 2010 году и посвящённого 150-летию со дня рождения писателя. Результаты исследования показали, что, не смотря на сокращение интереса молодёжи к чтению, наблюдается стабильный интерес молодёжи к творчеству Чехова в США. Происходит это, в основном, за счёт обязательного изучения творчества Чехова в школах штата, периодически возобновляемых постановках пьес Чехова на сценах различных театров, наличие доступных переводов аудиокниг и художественных фильмов. Особое внимание уделено критике отрицательного отношения к творчеству Чехова известного культуролога и литературоведа, профессора М. Эпштейна, проживающего в Атланте.

Ключевые слова: Чехов, русская иммиграция, США, Атланта.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИМАГОЛОГИЯ: ЭТНОСТЕРЕОТИП ЧУЖЕСТРАНЦА В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

В. С. Абрамова

В своих произведениях А. П. Чехов живо воссоздаёт атмосферу человеческих отношений, менталитет, характеры, речь, стереотипы обыденного сознания, сформированные в той или иной национальной или социальной среде. Во многих рассказах и повестях писателя появляется образ представителя другой культуры (француза, англичанина, немца, поляка и др.) или возникает образ заграничного пространства (Франции, Германии, Италии и др.). Работ, в которых исследуется национальное восприятие «чужого» в творчестве Чехова, немало, но в большинстве своем они сводятся к обзору, ограничивающемуся перечислением и краткой характеристикой персонажей-иностранцев и свойственных им национальных стереотипов (см., например, работы: [2, 3, 4]). Через многие труды проходит мысль о том, что русские персонажи идентифицируют себя через противопоставление героям-иноземцам: «Чехов <...> играет национальными стереотипами, демонстрируя через взаимодействие двух

Абрамова Виктория Сергеевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры английского языка и межкультурной коммуникации, ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет»

культур не только французский, но и русский национальный характер» [2, с. 400]. Однако функции «своей» и «чужой» культуры и проблематика национальных стереотипов в прозе писателя требуют детального изучения. Кроме того, подчеркивается, что Чехов использует распространенные представления о представителях другой культуры «преимущественно в юмористических целях» [4, с. 89]. Нам представляется продуктивным взглянуть на особенности раскрытия образа иностранного персонажа в прозе писателя с позиции *художественной имагологии*.

Имагология, основы которой заложены во французском сравнительно-историческом литературоведении 1950-х годов работами Жан-Мари Карре и Мариус-Франсуа Гийяра, активно развивается в отечественной науке, о чем свидетельствуют работы А. Р. Ощепкова, В. Б. Земскова, Е. Ю. Артемовой, Н. П. Михальской, А. Ф. Строева, Е. В. Папиловой и др. Е. В. Папилова, анализирующая образы «чужого» в произведениях художественной литературы, отмечает: «Понятие «имагология» не так давно вошло в оборот гуманитарных наук. Слово происходит от латинского *imago* (изображение, образ, отражение). Имагология — научная дисциплина, имеющая предметом изучения образы «других», «чужих» наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта. Образ «чужого» изучается в имагологии как стереотип национального сознания, т. е. как устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о «чужом», сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде. Из этого следует, что

имагология не только раскрывает образ «чужого», но также, в связи с процессами рецепции и оценки, характеризует и сам воспринимающий субъект, т.е. отражает национальное самосознание и собственную систему ценностей» [5, с. 31]. Ключевое понятие имагологии — *этностереотип*, т.е. устойчивое ценностное представление о других культурах. Этностереотипы содержат как реальные знания о нации, так и эмоционально-оценочное отношение к ее представителям, могут быть пристрастными, аккумулировать в себе предрассудки, предубеждения. Национальный стереотип отражается через хронотоп, место персонажа в образной системе произведения, его участие в сюжетном действии, предметной и речевой детализации. В настоящее время в литературоведческой имагологии нет общепризнанных методов исследования художественного образа «чужого». Поэтому современная имагология опирается на весь инструментарий литературоведения, использует типологический, мотивный, интер- и контекстуальный анализ и др.

Центральным для имагологии является концепт «свое / чужое», который играет особую роль для выявления национально-специфического, ведь данное противопоставление является одной из ключевых оппозиций национального сознания. Оппозиция «свое / чужое» несет ценностно-смысловую нагрузку: «свое» нередко выступает со знаком плюс и ассоциируется с хорошим, правильным, естественным; «чужое» идет со знаком минус и выражает плохое, ошибочное, странное. Проанализируем рассказы

«Свистуны» (1885) и «Обыватели» (1887) и отметим особенности репрезентации Другого и специфику взаимодействия «своего» и «чужого» в художественном сознании автора.

В рассказе «Свистуны» помещик Алексей Федорович Восьмёркин водит по своей усадьбе приехавшего погостить из Петербурга брата-магистра. Рассказ построен преимущественно как монолог Восьмёркина, реплики брата сведены к минимуму. Авторские отступления немногословны, они больше представляют обстановку, действия персонажей: «А похлёбка между тем простыла, и каша, которую вынули из печи, перестала уже испускать из себя дымок» [6, т. 4, с.111]. В центре рассказа — многочисленные, плаксивым голосом высказываемые негодования Восьмёркина на себя и себе подобных, и одновременно неумеренные восхваления русского народа и его представителей. Очень часто стереотипные представления о «другой» нации в произведениях писателя содержатся в высказываниях героев. Они возникают также в ходе сюжета, создаются посредством предметных подробностей и стилистическими средствами — сравнениями, лексикой, тропами и т. п., поэтому образы «живых» героев-иностранцев не является единственным способом формирования национальных стереотипов.

Восьмёркин всячески противопоставляет якобы исконное русское и европейское, что воплощает, по его мнению, Петербург. Помещик укоряет брата за то, что западники (таковым он назвал магистра) чужое выучили, своего не хотят знать. Помещик восхваляет (конечно же, на словах) русский народ, умаляя другие народы: «Настоящая Русь! Народ

на подбор! И что за народ! Какому, прости господи, скоту немцу или французу сравняться? Супротив нашего народа всё то свиньи, тля!» [6, т. 4, с. 108]. Люди, возомнившие себя интеллигентами, недоброжелательно отзываются о других народах. Казалось бы, подвыпившие братья ведут себя противоположно, но они не отличаются друг от друга отношением к работникам. Брат говорит, что у каждого народа своё прошлое, то есть не соглашался с карикатурным возвеличиванием своего народа братом, но одновременно курит «для чистоты воздуха сигару» [там же]. А когда дело доходит до издевательств над людьми, магистр не высказывает протеста и также участвует в издевательствах брата-помещика над дворовыми. Восьмёркин не принимает дворовых за людей, но считает их животными. Например, он говорит о людях, как о породистых лошадях: «Погляди, магистр! В плечах — косая сажень! Грудища, словно у слона! С места, анафему, не сдвинешь! А сколько в нем силы-то этой нравственной таится! Сколько таится! Этой силы на десяток вас, интеллигентов, хватит...» [6, т. 4, с. 110]. Когда Восьмёркин потряс пастуха Фильку за плечо, то Филька ухмыльнулся и издал звук «гы-ы». Помещик заявил, что преклоняется перед русским народом: «Верись ли? Учусь у них!» [6, т. 4, с. 109]. В людской, где обедали дворовые, издевательства также не прекращались. Людям не дали спокойно пообедать. Хозяин приказывал им петь, обсуждал особенности каждого «вольнонаёмника». Дело дошло бы и до танцев, но лакей доложил господам, что кушать подано. Сами братья вовремя сели обедать и за обедом снова говорили о преклонении перед русским народом, но на деле

они издевались над ним. Ключевым в рассказе становится не противопоставление русского и европейского, а праздные разговоры, «свистёжь» братьев, которые, рассуждая о своей культуре (на самом деле — просто болтая о ней), противопоставляя ее другой культуре, выдают себя, высвечивается их система ценностей. Поэтому в центре внимания писателя — сознание героя и его этическая и ценностная позиция, особенности взаимодействия этого сознания с изображённым бытием. Б. М. Эйхенбаум отмечал: «...Чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни» [7, с. 227]. Думается, в сознании автора не существует оппозиции «свое / чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании героя, что в свою очередь приводит к насмешке автора над его позицией.

Рассказ «Обыватели» представляет нам противоположную ситуацию: нерусский персонаж противопоставляет себя русскому и насмехается над ним. Интересным представляется то, что в этом и других произведениях писателя все герои являются носителями национальных стереотипов. Суть произведения заключается в том, что целый день поручик из поляков Иван Казимирович Ляшкевский и немец Франц Степаныч Финкс, городской архитектор, наблюдают из окна за русским, празднично сидящим во дворе, и обличают его: «Русский человек, ничего не поделаешь! — говорит Финкс,

снисходительно улыбаясь. — У русского кровь такая... Очень, очень ленивые люди! Если б всё это добро отдать немцам или полякам, то вы через год не узнали бы города <...> Вот как сел на лавочку, так и будет, проклятый, сидеть сложа руки до самого вечера. Решительно ничего не делают, дармоеды и тунеядцы!» [6, т. 6, с. 191–192]. «С одной стороны, проза Чехова дает богатый материал для размышления над проблемой национального. Писатель рисует реалии национального быта, изображает культурные традиции. С другой стороны, упоминание «иного» в художественных произведениях отсылает читателя к стереотипу. Этностереотипный образ иностранца, так хорошо знакомый читателю, не является самоцелью для Чехова, но необходим писателю для характеристики сознания воспринимающего персонажа. Поэтому в рассказах и повестях мы видим взаимодействие разных ценностных позиций, а не противопоставление культур» [1, с. 90]. Обзывая русского обывателя лентяем, дармоедом и мошенником, живущим только мелкими личными интересами, говорящим только о политике и лужающим семечки, поляк и немец тоже ничего не делают и ведут себя как самые настоящие обыватели. Показывая ложные представления и мнения героя о необходимости противопоставления «своего» «чужому», художник ставит героев в комические ситуации. Весь день приятели проводят за посиделками, пустыми разговорами, бранью, едой, играми в пикет и сном, включая послеобеденный: «Злобно оглядывая синие панталоны, Ляшкевский постепенно вдохновляется и входит в такой азарт, что на губах его выступает пена. Говорит

он с польским акцентом, ядовито отчеканивая каждый слог; под конец мешочки под его глазами надуваются, он оставляет русских подлецов, мерзавцев и каналов в покое и, тараща глаза, кашляя от напряжения, начинает сыпать польскими ругательствами» [6, т. 6, с. 192]. Праздные разговоры и картёжный азарт заставляют немца Финкса забыть о том, что ему нужно посмотреть стену, треснувшую в школе. Вместо полезных дел он остаётся слушать брянь Ляшкевского и пить чай: «В шесть часов просыпается Финкс. — Поздно уж в гимназию, — говорит он, потягиваясь. — Придется завтра сходить, а теперь... отыграться, что ли? Давайте еще одну партию...» [6, т. 6, с. 196]. Не русский персонаж-обыватель, а герой-поляк Ляшкевский, который ничего не делает, играет в пикет и ругает русских, вызывает у читателя только улыбку и сожаление своей невоспитанностью, пошлостью, ворчливостью, грубостью и ленью: «— Восемь... девять... десять... Да, удивительный народ эти русские! Одиннадцать... двенадцать. Русская инертность — единственная на всем земном шаре <...> У, пся крев! И как это ты не околеешь от лени! Ни труда, ни нравственных и умственных интересов, а одни только растительные процессы... Гадость! Тьфу!» [6, т. 6, с. 194–196]. Ляшкевский показывает крайнюю степень грубости и невоспитанности, когда подобные бранные слова начинает уже говорить об ушедшем приятеле-немце, а потом принимается брюзжать и на собственное кресло и пружину матраца: «— Прроклятый, целый день просидел без всякого дела... Только жалованье даром получают, чёрт бы их побрал... Немецкая свинья...» [6, т. 6, с. 196]. Обличая русского

обывателя, поляк Ляшкевский сам оказывается ничуть не лучше того, кого он высмеивает или противопоставляет себе. Как следствие, чеховская ирония оказывается обращенной не на «свою» или «чужую» национальную культуру, а на общий уровень культуры и образования человека.

В других рассказах «Дочь Альбиона» (1883), «На чужбине» (1885), «Глупый француз» (1886) также звучит тема превосходства «своего» над «чужим», и в представленных образах иностранцев присутствует ярко выраженный эмоционально-оценочный компонент. Например, в рассказе «Дочь Альбиона» такие черты английского национального характера, как невозмутимость, беспристрастность не противопоставляются русским национальным чертам характера, и автор не борется со стереотипами. Невозмутимая, высокая, тонкая и презрительно глядящая англичанка мисс Тфайс спокойно удит рыбу и не обращает внимания на хозяина, который голый лезет в воду, чтобы отцепить крючок. На фоне англичанки, которая на протяжении рассказа не произносит ни слова, помещик Грябов и предводитель дворянства Отцов показывают всю свою грубость, невоспитанность, невежество, хотя и охотно противопоставляют себя женщине. В рассказе «Глупый француз» *французское* вовсе не высмеиваются автором и не кажется ему глупым. Напротив, «глупым» в рассказе оказывается не француз, с ужасом наблюдающий за русским, который с жадностью поглощает большую гору еды, но этот «полный благообразный господин», которого больше ничего не интересует в жизни, а только много и вкусно поесть. Француз и русский не столько воплощают разные культуры, разные

национальные характеры, сколько представляют разные системы ценностей, и «иная» культура не наделяется характеристикой «положительный/ отрицательный».

Рассуждая о хронотопических особенностях представления «чужого», отметим, что сюжет чеховских рассказов и повестей разворачивается в основном в провинциальных уездных, губернских городах; в усадьбах; в столичных городах Москве и в Петербурге, где мы и встречаем «живых» героев-иностранцев. В рассказе *«Патриот своего отечества»* (1883) действие происходит в «маленьком немецком городке», и инокультурное пространство дано штрихами: «имя этого городка носит одна из целебных вод», «больше отелей, чем домов», «хорошее пиво», «хорошенькие служанки» [6, т. 2, с. 66]. Собственно самой страны и другого народа словно не существует: существуют только многообразные мнения о той или иной стране и об «иной» культуре. Рассказ *«К характеристике народов»* (1884) построен как энциклопедия, в которой дана характеристика каждого народа. Член Русского географического общества характеризует каждый народ, его обычаи и традиции поверхностно, стереотипно и однобоко, невольно открывая читателю своё собственное обыденное, некультурное сознание. Реалии «иной» культуры, представленные в искажённом виде, смешиваются у «географа», с трудом представляющего себе географическое положение страны, о которой он говорит, с реалиями русской культуры. Так, французы, по его мнению, — легкомысленны и безнравственны, потому что «читают нескромные романы, женятся без позволения родителей, не слушаются дворников,

не уважают старших и даже не читают “Московских ведомостей”» [6, т. 3, с. 113]. «Испанцы дни и ночи играют на гитарах, дерутся под окнами на дуэлях и ведут переписку с звенигородским помещиком Константином Шиловским, сочинившим “Тигрѣнка” и “Желаю быть испанцем”» [6, т. 3, с. 113]. Не «иная» культура, а «географ», уничижительно и карикатурно представляя «иную» культуру, высмеивается автором, который обнажает ложную систему ценностей героя.

В поздних рассказах и повестях писателя с образом заграницы связан *мотив бегства*, сопряжённый с *другими мотивами* — *одиночества, скуки, недовольства жизнью*. Герой, стремясь заполнить *экзистенциальный вакуум*, бежит в другую страну мысленно или в реальности, но, попав в новое культурное пространство, он снова не находит себе места, и прежнее ощущение недовольства возвращается. В «*Рассказе неизвестного человека*» (1893) рассказчик, названный Неизвестным, бежит с Зинаидой Фёдоровной за границу от окружавшей героев пошлости. Но и там герой не находит покоя, скука и раздражение преследуют его: «Так мы прожили целый месяц. В один пасмурный полдень, когда оба мы стояли у окна в моем номере и молча глядели на тучи, которые надвигались с моря, и на посиневший канал и ожидали, что сейчас хлынет дождь, и когда уж узкая, густая полоса дождя, как марля, закрыла взморье, *нам обоим вдруг стало скучно*. В тот же день мы уехали во Флоренцию <...> Потом я вышел на террасу и долго глядел на море. Вдали на горизонте ни одного паруса, на левом берегу в лиловой мгле горы, сады, башни, дома, на всем играет солнце, но все чуждо, равнодушно,

путаница какая-то» [6, т. 8, с. 197–198, 201, 203; курсив мой. — В. А.].

Таким образом, сделаем вывод об особенностях художественного мышления Чехова и специфике взаимодействия «чужой» культуры со «своей» в его творчестве. Во-первых, в сознании автора не возникает оппозиция «свое / чужое», однако она может постоянно присутствовать в сознании героя, что приводит к насмешке автора над его мнением. Русское не предстает как самобытное, а иностранное как чужое, и культуры не противопоставляются. Во-вторых, этностереотипы не столько отделяют одну культуру от другой, сколько характеризуют сознание персонажей и служат для выявления их ценностной и этической позиции. Писателя в первую очередь интересует *ценностное* сознание человека *любой* культуры, и авторская точка зрения выражает антропологический взгляд на человека как на носителя онтологического начала. На первый план у Чехова выходит не то, что разделяет и, следовательно, создает национальный колорит, а, напротив, то, что сближает разные культуры. Этим, на наш взгляд, можно объяснить факт огромной популярности чеховского творчества у зарубежного читателя, воспринимающего писателя одновременного и как «своего», и как «чужого».

Литература

1. Абрамова В. С. Образ иностранца в прозе А. П. Чехова: переосмысление этностереотипов // *Мировая литература*

в контексте культуры. Научный журнал. — Пермь, 2017. — Вып. 6(12). — С. 84–90.

2. Буглак Т. О. Французы и Франция в творчестве А. П. Чехова: основные лейтмотивы // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. — 2014. — № 3. — С. 400–403.

3. Желтова Н. Ю. «Русское» и «Английское» в рассказе А. П. Чехова «Дочь Альбиона» // Социально-экономические явления и процессы. Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина. — 2011. — № 12. — С. 310–312.

4. Крюкова О. С. Немцы и «немецкое» в раннем творчестве А. П. Чехова // А. П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 1 — 4 октября 2009 года. — Ростов-н/Д: НМЦ «ЛОГОС», — 2009. — С. 89–94.

5. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Филологические науки. — 2011. — № 4. — С. 31–40.

6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. / А. П. Чехов. — М.: Наука, 1974–1983. — 30 т.

7. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. — Л.: Худож. лит., 1986. — 456 с.

Аннотация. В статье затрагивается проблема аксиологии национального в творчестве А. П. Чехова и проза писателя анализируется с позиции художественной имагологии. На основе анализа образов «иной» культуры, характеристики оппозиции «русское – иностранное» и описания функций «своей» и «чужой» культуры в произведениях делается вывод о том, какое влияние на сознание автора оказывала «своя» и «чужая» культура. Писатель использует стереотипные представления о русских и о людях других национальностей, свидетельствующие о том, что он сосредоточен на этической и ценностной позиции представителя любой культуры, и его интересует человек как таковой, вне зависимости от национальной принадлежности.

Ключевые слова: проза А. П. Чехова, литературная имагология, оппозиция «свой/чужой», национальный стереотип, художественное сознание.

“ДРАМА НА ОХОТЕ” А. П. ЧЕХОВА. ГЕНДЕРНЫЕ РОЛИ И СТЕРЕОТИПЫ

А. С. Собенников

В конце XIX века начинают появляться первые исследования в аспекте гендерной психологии². Конспективно предмет и задачи гендерной психологии можно представить следующим образом: «Предметом гендерной психологии в самом широком смысле являются особенности психики, которые связаны с полом» [2, с. 39]. Врождёнными, практически неизменными являются природные, биологические свойства — либидо в терминологии З. Фрейда. «Половые различия мужчин и женщин даны природой, а не культурой» — утверждал современник Чехова П. Ф. Каптерев [8, с. 105]. Исторически, социально и культурно обусловлены гендерные роли и стереотипы.

Но изучение, понимание психологии мужчины и женщины, психологии гендерных отношений, гендерной социализации возможно и не научным путём. И кажется неслучайным обращение психологов и философов к художественной литера-

Собенников Анатолий Самуилович — профессор, доктор филологических наук, Военный институт железнодорожных войск и путей сообщений, кафедра иностранных и русского языков, г. Петергоф, Россия

² См. [1, 13, 15]; [8] (в сборнике представлены лекции Каптерева «О характерных психических свойствах женщин», прочитанных в Педагогическом музее (Спб.) в 1894, изданные в следующем году книгой «Душевные свойства женщин») а также Даркшевич Л. О. Об интеллектуальной сфере женщины. М., 1895. С.19; Вейнингер О. Пол и характер. М., 1902 и др.

туре. Именно в ней находили примеры взаимодействия полов, тех или иных психотипов, гендерных ролей, гендерных стереотипов, психопатологии. Так, знаменитый *Эдипов комплекс* был сформулирован З. Фрейдом после прочтения трагедии Софокла. «Для того чтобы в настоящее время уяснить себе человеческую жизнь, свою и чужую, нужно изучать произведения искусства, а никак не научную литературу по психологии. Достоевский и Толстой, Мопассан и Ибсен, — Флобер, Геббель, Амиель в своих дневниках и письмах, — Карлейль, Моммзен и Ключевский — вот единственные учителя психологии в наше время» — писал С. Л. Франк [16, 26].

К литературе обращались и психиатры, на рубеже веков был популярен жанр патографии, в котором творчество писателя рассматривалось с точки зрения психопатологии. И. Сироткина отмечала: «В целом российские психиатры чаще своих западных коллег обращались к литературе и использовали более широкий круг источников. Литературные ссылки в их работах не были чисто декоративными, а выполняли вполне конкретные функции. Отчасти это связано с высоким статусом, в котором в России обладала литература и писатели» [14, 10]. В исследованиях по истории русской литературы гендерная проблематика практически отсутствует. Герои и героини берутся в аспекте характера, конфликта, авторской концепции любви, психологизма.

Интерес А. П. Чехова к гендерной проблематике заметен уже в раннем творчестве. Любопытен в этом плане «фельетонный роман» «Драма на охоте», в котором два плана. Первый — игровой, автор *играет* с жанром уголовного романа, имея в виду Габорио и его русских подражателей. Игра подразумевает

и стилизацию, и пародию, и пародичность. Не случайно редактор, к которому приносит свою рукопись следователь Камышев-Зиновьев говорит: «Дело в том, что наша бедная публика давно уже набилась оскомину на Габорио и Шкляревском. Ей надоели все эти таинственные убийства, хитросплетения сыщиков и необыкновенная находчивость допрашивающих следователей»³ (С. 3, 244). Не случайно также граф называет своего друга-следователя — Лекоком, а в библиотеке Оленьки находился том Шкляревского⁴. Стилистически чеховский текст также напоминает местами русские «переводы с французского»: «Она дала буре поцелуй, и буря сломала цветок у самого корня. Много взято, но зато слишком дорого и заплачено» (С. 3, 226).

Чехов не пощадил и Ф. М. Достоевского. Портрет Оленьки в характеристике Камышева-Зиновьева напоминает портрет Настасьи Филипповны в «Идиоте»: «Белокурая головка представлена во всём суетном величии глубоко павшей красивой женщины» (С. 3, 266). Камышев-Зиновьев жжёт на свечке деньги, этот жест героя также напоминает известную сцену в романе Достоевского. С. А. Кибальник счёл, «что в известной мере «Драма на охоте» — это вообще развёрнутая пародия Чехова на Достоевского» [11, с. 60]. Однако романы Достоевского, в свою очередь, были связаны с английским социально-

³ Здесь и далее чеховские цитаты приводятся по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. Соч. и писем: В 30 т. М.: наука, 1973–1984, с указанием в скобках тома и страницы.

⁴ Об А.Шкляревском см.: Кибальник С. А. «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860–1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова//Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т.22. №3. С. 384–397.

криминальным романом и с французским уголовным романом⁵. И тогда правомернее говорить о пародичности, а не о пародии на тексты конкретного автора⁶.

Игра проявляется и в том, что убийцей оказывается следователь, что в его «Записках» найти преступника должен читатель. В описании имения графа — игра с мифом дворянской усадьбы: «В редком романе не играет солидной роли садовая калитка» (С. 3, 262). Игровое начало мы находим и в комментариях редактора, в его пояснениях.

Второй план — определяется подзаголовком — «истинное происшествие». Подзаголовок указывает на реальность, историчность, каузальность. В первой половине 1880-х годов у Антоши Чехонте есть ряд текстов, претендующих на этот статус. Это «Барыня», «Цветы запоздалые», «Верб», «Ночь перед судом» и др. В них намечена гендерная проблематика, в частности, автор отмечает отсутствие мужественности у представителей сильного пола. Согласно гендерным стереотипам: «К психофизиологическим характеристикам, дифференцирующим в массовом сознании мужчин от женщин, относятся агрессивность, доминантность, уверенность в себе, независимость, смелость, грубость, активность и логичность мышления мужчин и зависимость, кротость, боязливость, мечтательность, суеверность, эмпатичность, тревожность и эмоциональность женщин» [7, с. 70]. Так, в «Барыне» инфантилен Степан:

⁵ См.: Матвиенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830-1890-х годов. Томск, 2014. С.314.

⁶ О пародичности см.: Виноградова Е. Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий//Чеховиана. Из века XX в век XXI: Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 296–308.

кризисная ситуация заставляет его плакать, пить, бить жену. Последователи К. Г. Юнга выделяют в личности (Эго) три состояния: Родитель, Взрослый, Ребёнок. «Сильно зависимое от родителей или не по возрасту самостоятельное поведение, а также постоянное хныканье и «уход в себя» — вот примеры поведения адаптировавшегося ребёнка» — писал Э. Берн [3, с. 19]. У Чехова личность не развита, с точки зрения пола в герое-мужчине должен доминировать Взрослый, это женщине позволительно быть в каких-то ситуациях Ребёнком. Степан же, когда отец бьёт его плетью, заставляя вернуться к барыне, «заревел» и все его дальнейшие поступки определяются логикой Ребёнка.

В «Драме на охоте» подзаголовки находятся в отношении дополнительности: первый говорит о событии, второй об интерпретации этого события. Повествование начинается от лица редактора газеты: «В один из апрельских полудней 1880 года в мой кабинет вошёл сторож Андрей и таинственно доложил мне, что в редакцию явился какой-то господин и убедительно просит свидания с редактором» (С. 3, 241). В первый раз читатель видит автора записок глазами редактора: «что так немаловажно для всякого мало-мальски порядочного героя романа или повести, — он чрезвычайно красив. <...> На этом лице вы увидите настоящий греческий нос с горбинкой, тонкие губы и хорошие голубые глаза, в которых светится доброта и ещё что-то, чему трудно подобрать подходящее название. Это что-то можно подметить в глазах маленьких животных, когда они тоскуют или когда им больно» (С. 3, 242). Через три месяца редактор снова встречается с Камышевым,

«в голубых глазах его светилось по-прежнему что-то детское, бесконечно добродушное» (С. 3, 408).

Читатели криминальных романов привыкли к тому, что «лицо есть зеркало души». У героя «мягкие волосы», а «преступники и злые, упрямые характеры имеют, в большинстве случаев, жёсткие волосы» (С. 3, 242). Описание внешности героя, таким образом, полемично по отношению к теории Ч. Ломброзо и по отношению к жанру криминального «газетного» романа. Ломброзо, как известно, считал, что люди с преступными наклонностями отличаются от обычных людей своей внешностью: у них низкий скошенный лоб, развитые челюсти и т. д. Так, у убийц «Марро часто встречал сильно выраженный челюстной диаметр, выдающиеся скулы, чёрные и густые волосы, отсутствие бороды и бледность лица» [9, с. 157]. Но в облике Камышева подчёркивается мягкость, женственность, он «конфузится», говорит «извиняющимся тоном», «Спенсер мог бы назвать его образцом грации» (С. 3, 243). В редакции мы видим героя со стороны, объективно.

В «записках» в слове героя, в его позе ощутимо стремление казаться мужественным, сильным, т. е. соответствовать гендерному стереотипу. Несколько раз он говорит о своей «сильной воле», о «непомерной гордости», у него «надменный вид», он даёт пощёчину поляку, но... автор даёт понять читателю, что всё это поза. Несмотря на «сильную волю», герой едет к графу, он даёт пощёчину, зная, что Пшехоцкий — трус, и на дуэль его не вызовет. Перед нами классический пример «Я-для-себя» и «Я-для-других».

Текст «Драмы на охоте» — это ещё и игра с читательским ожиданием. В тексте так много отсылок к классическим произведениям русской литературы, что читатель ожидает найти нового Онегина, Печорина, Раскольникова, т. е. сильную личность, а получает личность слабую, женственную, безнравственную, ленивую. Особого внимания заслуживает донжуанский список героя, в котором и Надя Калинина, и цыганка Тина, и «девушка в красном», и многие другие.

Эротические мотивы в «Драме на охоте» ведут нас не столько к претекстам, сколько к гендерной психологии. Камышев-Зиновьев вспоминает о лени, «которую так любят молодые, здоровые животные», аллеи в саду «знают о женщинах, которые искали моей любви в полумраке», в «оргиях» у графа непременно присутствует цыганка Тина. Автор-медик подчёркивает биологическое, «животное» начало в отношениях Камышева с женщинами, его половую неразборчивость: «Поэтический полумрак, чёрные косы, сочные губы, шёпот...Затем рядом со мной идёт маленькое контральто, блондинка с острым носиком, детскими глазками и очень тонкой талией» (С. 3, 284).

Американский психолог Д. Ли, вслед за Платоном, выделил несколько видов любви: «Эрос — страстная любовь-увлечение, стремящаяся к полному физическому обладанию; Людус — гедонистическая любовь-игра, не отличающаяся глубиной чувства и сравнительно легко допускающая возможность измены; Сторге — спокойная, тёплая и надёжная любовь-дружба; Прагма — возникает из сочетания Людуса и Сторге — рассудочная, легко поддающаяся контролю, любовь по расчёту;

Мания — появляется как сочетание Эроса и Людуса, иррациональная любовь-одержимость; Агапе — бескорыстная любовь» [6, с. 55].

Отношение Камышева к Оленьке похоже на Манию. Поза «гордого человека», помимо литературных аллюзий (Алеко)⁷, имеет конкретный психологический смысл: женщины не могут любить слабого, мягкого, женственного мужчину. Сам герой говорит об этом: «непреклонности» характера и гордость «так нравятся во мне глупым женщинам» (С. 3, 305). Основной женский персонаж, «девушка в красном», тоже «не то, чем кажется». Первое знакомство с героиней происходит в лесу, Камышев видит «девятнадцатилетнюю девушку с прекрасной белокурой головкой, добрыми голубыми глазами и длинными кудрями. Она была в ярко-красном, полудетском, полудевическом платье» (С. 3, 264). При знакомстве «глаза её глядели куда-то в сторону, но я, человек, знающий женщин, чувствовал на своём лице её зрачки» (С. 3, 265). История любви Камышева и Оленьки Скворцовой развивается по всем законам гендерной психологии, где имеет значение первое впечатление. Далее в тексте следует ретроспекция и герой видит два портрета: «И я вижу её с её невинно-детским, наивным, добрым личиком и любящими глазами... Но тут же, около моей чернильницы стоит её фотографический портрет. Здесь белокурая головка представлена во всём величии глубоко павшей красивой женщины. Глаза, утомлённые, но гордые разворотом, неподвижны» (С. 3, 266).

⁷ См.: Жаклин де Пруайар. Гордый человек и дикая девушка // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С.113–116.

Было бы ошибкой считать первое описание ложным, а второе — истинным лицом героини. Или объяснять эволюцией: героиня прошла путь от невинности — к разврату. Как и в случае с Камышевым, портретная характеристика героини полемична по отношению к литературной традиции. Автор знает, что человек может быть и добрым, и злым одновременно, он может спасти, а может погубить.

Ситуация неравного брака не редкость в литературе и в искусстве, недаром в тексте упоминается картина Пукирева «Бедная невеста»: «Видал я на своём веку много неравных браков, не раз стоял перед картиной Пукирева, читал много романов, построенных на несоответствии между мужем и женой, знал, наконец, физиологию, безапелляционно казнящую неравные браки» (С. 3, 316). Это говорит герой, юрист по образованию, но сведущим в законах физиологии был, конечно, автор, окончивший медицинский факультет Московского университета.

Чего искала в неравном браке Оленька? Положения в обществе, материальную независимость. У Скворцова личное дворянство, а Урбенин потомственный дворянин, следовательно, дети, рождённые в законном браке, тоже будут дворянами. Логика «девушки в красном» соответствует законам гендерной психологии, здесь задействован инстинкт самки. Знакомство с красавцем Камышевым и с графом убеждает её в том, что она поспешила: и тот и другой «сильнее» управляющего именем. Урбенин же оправдывает своё решение по Фрейду: «Мне кажется, что я дал Ольге счастье. Я дал ей отца, а детям моим мать» (С. 3, 315).

Но близость юной девушки со стариком невозможна, она противоестественна. На свадьбе она «стиснула свои губы, точно боясь, чтоб их не поцеловал в другой раз» (С. 3, 322). Вместе с тем «откровенные сцены» у Чехова даны намёком, стыдливо, что в традициях русской литературы XIX века. Вот как сказано о романе Камышева с «девушкой в красном»: «Отцвели сирень и тюльпаны, а с ними суждено было отцвести и восторгам любви, которая, несмотря на свою преступность, всё-таки изредка доставляла нам сладкие минуты, неизгладимые из памяти» (С. 3, 337). Оленька стала кататься с графом, и в душе героя пробуждается чувство ревности, но не к графу, «а к чему-то другому, чего я не мог понять так долго <...> На мои ласки отвечала горячо, но ответы её были так порывисты и пугливы, что от наших коротких рандеву оставалось в моей памяти одно только мучительное недоумение» (С.3, 338).

Её уход к графу объясняется у Чехова гендерным стереотипом: высоким социальным статусом мужчины. Титул и деньги — показатель успешности в той социальной среде и в том историческом времени. И Камышев ревнует не к сопернику-мужчине, а к статусу, которого у него нет. Читая «Записки», внимательный читатель поймёт, что преувеличенное презрение автора к графу объясняется чувством социальной неполноценности. И следовательно пытается компенсировать это чувство победами над женщинами. В «Драме на охоте» «девушка в красном» — и палач, и жертва. Она погубила Урбенина, но сама стала жертвой мужского шовинизма.

Граф, как мужчина, не лучше мужа, к нему она испытывает такое же чувство отвращения, когда речь идёт о телесной

близости. Граф женат, но он ведёт себя с Оленькой как свободный человек. Автор предлагает читателю в образе Оленьки целый набор *женских* качеств: способность создать уют, в домике Скворцова «уютно, чистенько и тепло... На всём заметно присутствие женщины» (С. 3, 269); практичность («с увлечением рассказывала, какие обои будут в её гостиной, в какие дни она будет приглашать к себе гостей и проч.» (С. 3, 318); любовь к нарядам («Ужасно любит тряпки! В новом платье она в состоянии простоять перед зеркалом от утра до вечера» (С. 3, 349). Оленька любит Камышева, и она не выдаёт его перед смертью.

Есть в «Драме на охоте» ещё один женский персонаж, важный для «истинного происшествия» — Надя Калинина. До рокового треугольника Камышев — Оленька — граф Карнеев, в жизни автора «записок» был ещё один треугольник Камышев — Надя Калинина — доктор Павел Иванович. Павел Иванович любил дочь мирового судьи, но не имел шансов на взаимность. Он нелеп, а женщина не может полюбить нелепого мужчину. Надя Калинина полюбила «гордого» Камышева, но он перестал бывать в доме её отца. В игровом плане литературные аллюзии ведут читателя к роману Пушкина «Евгений Онегин»: о героине сказано, что она «угрюма, мечтательна...умна». Надя Калинина, подобно Татьяне, по сути, объясняется в любви: «Жизнь моя не в жизнь... вся высохла... А главное какая-то неопределённость <...> Да, я хочу спросить... Вопрос унижительный... Если кто подслушает, то подумает, что я навязываюсь, словно... пушкинская Татьяна... Но это вымученный вопрос» (С. 3, 330). В отличие от Онегина Камышев уклоняется от ответа: «Мне

сдаётся, что, не давая ей ответа, я кокетничал, ломался» (С. 3, 331).

Но в плане «истинного происшествия», в аспекте гендерной психологии объяснение иное. Надя Калинина входит в список женщин, полюбивших героя, однако близости между ними не было. Герой всё время говорит о своей «честности», но из слов доктора читатель узнаёт, что Камышев в одно из своих последних посещений сделал Наде «предложение, от которого не поздоровилось бы славному малому, если бы он на ней женился» (С. 3, 302). Тогда попытка соблазнения не удалась, но Дон-Жуан не может смириться с поражением. Даже полюбив Оленьку, Камышев не может отказаться от других женщин, в нашем случае от Нади.

В образе Камышева видится психотип Дон-Жуана и донжуанство как психопатология. «Учёные доказали, что так называемое донжуанство — это болезнь, причём болезнь до конца не излечимая, являющаяся прямым следствием интимофобии (патологической боязни длительных близких отношений)» — читаем у Е. П. Ильина [6, с. 246]. Герой и сам ощущает себя Дон-Жуаном, правда в качестве культурного архетипа, а не больного: «Даже её шафер, известный всей губернии бонвиван и Дон-Жуан, может пощекотать её гордость» (С.3, 317–318). В случае с Калининой его напугал статус «жениха», так как Дон-Жуаны не способны к длительным любовным отношениям и к семейной жизни.

По-видимому, не случайно доктор называет своего приятеля «психопатом». Обращение Камышева с женщинами, кутежи с графом, удар веслом по голове гребца в лодке,

провалы в памяти — все эти свидетельства медицинского образования автора — тоже являются фактами «истинного происшествия», а не простой пародии на уголовные романы или на романы Достоевского.

В образе графа Карнеева мы находим ещё один случай моральной деградации, утраты мужских качеств. Об этом свидетельствует уже первое портретное описание: «То же маленькое худое тело, жидкое и дряблое, как тело коростеля. Те же узкие чахоточные плечи с маленькой рыженькой головкой. Носик по-прежнему розов, щёки, как и два года назад отвисают тряпочками. На лице ничего смелого, сильного, мужественного...» (С. 3, 255). Антропометрическая характеристика персонажа говорит о женском телосложении. Граф, подобно женщинам, любит поговорить: «Он болтал языком без умолку и без конца, как бы мелка и жалка ни была тема» (С. 3, 257). В конце рукописи сказано: «Граф Карнеев, не перестававший питать ко мне самую искреннюю дружбу, уже окончательно спился. Усадьба его, давшая место драме, ушла от него в руки жены и Пшехоцкого. Он теперь беден и живёт на мой счёт» (С. 3, 405). Но ведь мужчине жить на чужой счёт не пристало.

Таким образом, «истинное происшествие» — это попытка Чехова выйти за рамки жанровых стереотипов, за рамки литературы и литературности, попытка анализа *мужского* и *женского*, гендерных ролей и стереотипов. При этом автор особенно беспощаден к мужским персонажам, утратившим мужественность. «Драма на охоте» — этап на пути Чехова к новой художественной антропологии.

Литература

1. Астафьев П. Е. Психический мир женщины, его особенности, превосходства и недостатки / М., 1881; он же: Понятие психического ритма как научное основание психологии полов. М., 1882. — 152 с.
2. Бендас Т. В. Гендерная психология. Учебное пособие / СПб. : Питер, 2006. — 431 с.
3. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Мн.: ООО «Попурри», 1999. — с.512.
4. Виноградова Е. Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в век XXI: Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С.296–308.
5. Жаклин де Пруайар. Гордый человек и дикая девушка // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С.113–116.
6. Ильин Е. П. Психология любви / СПб.: Питер, 2013. — 336 с.
7. Ильин Е. П. Пол и гендер / Спб.: Питер, 2010. — 688с.
8. Каптерев П. Ф. Душевные свойства женщин : лекции и статьи / П. Ф. Каптерев; Воронежский гос. пед. ун-т, Каф. педагогики. — Воронеж : Изд-во им. Е. А. Болховитинова, 2007. — 396 с.
9. Ломброзо Ч. Человек преступный. М.: Алгоритм, 2016. — 325с.
10. Кибальник С. А. «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860-1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. №3. С. 384–397.
11. Кибальник С. А. Ранний Чехов «за» и «против» Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия // Кибальник С. А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста. Спб.: ИД «Петрополис», 2015. С. 57–71.

12. Матвиенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1890-х годов / Томск, 2014. — 314с.

13. Мишле Ж. Любовь и женщина / Спб., 1900. — 470с.

14. Сироткина И. Классики и психиатры. Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века / М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 272с.12.

15. Шкляревский А. Об отличительных свойствах мужского и женского типов в приложении к вопросу о высшем образовании женщин. Речь, произнесённая на торжественном акте университета Св. Владимира 9 января 1874 года профессором медицинской физики / Киев, 1874. — 47. с. 13.

16. Франк С. Л. О понятии и задачах философской психологии // Кочеткова Т. Н. Развитие отечественной психологии со второй половины XIX века до середины 30-х годов XX века. Хабаровск: Изд-во ДВГТУ, 2011. С.214–237.

17. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1973–1984.

Аннотация. В статье анализируется «фельетонный роман» А. П. Чехова в аспекте гендерной проблематики. В «Драме на охоте» есть план игровой, пародичный, и есть план «истинного происшествия», в котором автора интересуют виды любви, представления персонажей о мужском и о женском, как они разыгрывают гендерные роли. «Драма на охоте» — этап на пути Чехова к новой художественной антропологии.

Ключевые слова: игра, пародичность, гендерные роли, гендерные стереотипы, мужское и женское в литературе.

ЧЕХОВ СПОРИТ С ГАРШИНЫМ (ПОВЕСТЬ «ОГНИ»)

С. Н. Кайдаш-Лакшина

Гаршин покончил самоубийством 19 марта 1888 года, а 31 марта А. Н. Плещеев попросил Чехова в письме принять участие в сборнике памяти Гаршина. 15 сентября Чехов ему написал: «Есть у меня одна тема: молодой человек Гаршинской закваски попадает в первый раз в жизни в дом терпимости». Рассказ «Припадок» был напечатан в сборнике «Памяти В. М. Гаршина» (СПб., 1889). Это был чеховский ответ на два известных произведения Гаршина «Происшествие» (1878) и «Надежда Николаевна» (1885), героиней которых является падшая женщина, и герой пытается ее спасти.

Однако прежде в № 6 «Северного вестника» 1888 года была опубликована повесть Чехова «Огни», которую также можно понять в свете размышлений Чехова о поставленных Гаршиным вопросах. Они касаются самой природы любви, взаимоотношений мужчины и женщины, оскорбления личности женщины, природы пессимизма — «всё проходит» или «всё остается навсегда»? наконец, можно ли человеку покончить со Злом — сорвать Красный цветок, в котором оно воплощено?

Недооцененная самим автором повесть построена, как музыкальная соната в трех частях : первая часть — философское эссе (уходящие «огни» человеческих исканий

Кайдаш-Лакшина Светлана Николаевна — Член Союза писателей и член Союза журналистов СССР

и стремлений) , вторая часть — любовная история Кисочки; наконец, третья часть — неизбежность «прозы жизни», роковой вопрос — куда девать привезенные мужиками котлы — так же неразрешим, как и два предыдущих.

Героиня рассказа инженера Ананьева в повести Кисочка — это, в сущности, предтеча «Душечки», которую Лев Толстой считал одним из «главных характеров» в мировой литературе, наравне с Дон Кихотом и Санчо Пансой.

Отношения с женщиной — «суета сует» или «шуточка» (Чехов)? «Ничего не разберешь на этом свете» — или всё-таки ясно, где растёт Красный цветок зла?

Всего лишь в № 3 «Северного вестника» была опубликована повесть Чехова «Степь», которая имела оглушительный успех и была ослепительно изобразительной и художественной. И вот практически следом за ней появилась совершенно иного жанра и свойства вещь, глубоко философская, к тому же в форме притч, — повесть «Огни». Обе повести подобны двум крыльям чеховской прозы, или двум ее широким руслам. Автор не включил «Огни» в собрание своих сочинений, и причина этому остается до сих пор неясной. Попробуем в этом разобраться.

В «Степи» главным героем выступает мальчик Егорушка, который не умеет еще анализировать окружающий его мир и лишь жадно впитывает в себя впечатления. Иное мы видим в первой части «Огней»: перед нами почти античный спор двух мудрецов pro et contra — студента барона фон Штенберга и инженера Ананьева о двух видах пессимизма в русской жизни.

В 1880-е годы пессимизм преобладал как всепоглощающее общественное настроение, и главными его выразителями были

поэт Семен Надсон («Наше поколение юности не знает...») и Всеволод Гаршин (1855–1888). Надсон умер в Ялте весной 1887 года, и через два месяца туда приехал Гаршин, чтобы эту смерть глубже пережить, много путешествовал по Крыму.

Самым популярным философом в эти годы считался Артур Шопенгауэр со своей книгой «Мир как воля и представление». Первую ее часть перевел поэт Афанасий Фет. Стихотворные сборники его «Вечерние огни» (выпуски 1883, 1885, 1888) были также широко популярны, и там образ огня является главным — «сердце огненное мира».

В 1888 году вышел третий выпуск «Вечерних огней». В каждом стихотворении — огонь, космический, сердечный, в камине, в облаке, в небе, в душе. В повести Чехова «Огни» огни идут за горизонт как созидательная работа людей и вместе с тем это и образ ушедшей жизни человечества, которая не покинула ни одного живущего именами Гегеля, Канта, Дарвина, Шекспира.

Эпиграфом к повести могли бы стать строки Фета:

Что жизнь и смерть? А жаль того огня,

Что просиял над целым мирозданьем,

И в ночь идет, и плачет, уходя.

(А. Л. Бржеской. 1879).

Инженер Ананьев горд тем, что на месте стройки железной дороги «была голая степь, человечьим духом не пахло, а теперь поглядите: жизнь, цивилизация! И как всё это хорошо, ей-богу!» (Т. 7, 106). Тут явная переключка со «Степью», два ее образа. Однако помощник инженера студент не разделяет его

чувств: «бесконечные огни» напоминают ему «о чем-то давно умершем, жившем тысячи лет назад, о чем-то вроде лагеря амалекитян или филистимлян... Когда-то на этом свете жили филистимляне и амалекитяне, вели войны, играли роль, а теперь их и след простыл. Так и с нами будет. Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей... не останется и пыли. В сущности это ужасно!» (Т. 7, 107).

22-х летнего студента страшит смерть: она существует и всё не имеет смысла. Достоевский умер недавно (1881), но его главный постулат искажен — «если Бога нет, то все позволено». Бог заменен смертью: если смерть есть, то все бессмысленно.

Они прокладывают железную дорогу, в степи, среди почти первобытного хаоса, так что «стройные телеграфные столбы... казались не от мира сего», линия огней тянулась до горизонта, и «казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью, и о ней знали только огни, ночь и проволоки...» (Т. 7, 106).

Инженер Ананьев начинает со студентом яростный спор, называя его мысли «анафемскими». Ранняя смерть Надсона (1862–1887) потрясла молодежь — студентов и курсисток, и возможно, что фон Штенберг был из их числа, он заражен расхожим надсоновским унынием, ни во что не верит и его нельзя ни в чем убедить. Тогда понятно столь категорическое отрицание смерти, доходящее до абсурда: ведь смерть — это закон природы.

Надсон провозгласил, что у свободы есть «враг опаснее цепей, страшней насилия, страданья и гоненья», и этот враг

« — всем врожденная способность примиренья» (1). Фон Штенберг и демонстрирует категорическое НЕпримирение даже с такой неоспоримостью, как смерть: если человек смертен, то всё пыль и прах. При таком пессимизме даже о вере в Бога говорить нелепо.

Осип Мандельштам писал: «Не смейтесь над надсоновщиной — это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что мы не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они» (1, с. 24). Однако инженер Ананьев слышал и понимал своего молодого собеседника. Поэтому он видит, что при такой «манере мыслить решительно всё равно, умрут ли сотни тысяч людей насильственной или же своей смертью: в том и в другом случае результаты одни и те же — прах и забвение. Строим мы с вами железную дорогу. К чему, спрашивается, нам ломать головы, изобретать, возвышаться над шаблоном, жалеть рабочих, красть или не красть, если мы знаем, что дорога эта через две тысячи лет обратится в пыль?» (Т. 7, 111).

Поразительное чеховское прозрение, как идеи переходят сразу в свершения людей, «вносят отраву в жизнь окружающих нас»: «вы знаете, что вы умрете, что Шекспир и Дарвин тоже умерли, что их мысли не спасли ни их самих, ни земли, ни вас...и что таким образом жизнь лишена смысла» (Т. 7, 111). Здесь и тайная полемика с Достоевским, который считал главным для человека веру в Бога. Лишить жизнь смысла есть основной яд, «отрава» для ее разложения.

Чехов в этом споре на стороне Ананьева и делает студента невеждой: упоминая амалекитян и филистимлян, Давида

и Саула, он только способен их назвать, но не знает по существу библейской истории, например, как Давид играл на гуслях перед Саулом, как Израиль боролся с филистимлянами и был побежден, сорок лет филистимляне владычествовали над ним. Как Давид победил великана Голиафа, убил его пращей и отрубил голову. Как спаситель Израиля Самсон боролся с филистимлянами, женился на одной из них, как сначала жена, а потом возлюбленная Далида (в известной опере Далила) предали Самсона, но он отомстил филистимлянам. Эта история известна всем, вошла в золотой фонд любовной истории человечества.

Где же тут «пыль»? Библия — священная книга, и филистимляне с амалекитянами в ней же [2]. И то, что их вспоминает студент, доказывает их существование, вечную жизнь в памяти людей.

Инженер Ананьев признает однако личный, а не философский пессимизм стариков, которые уже проштудировали «всяких Гегелей и Кантов» (к вопросу о невежестве студента), пострадались, наделали «тьму ошибок». То есть прошли «всю лестницу от низу до верху», лестницу познания, ощутив все «краски, звуки и мысли» жизни.

«Их пессимизм имеет за собой и личный опыт, и прочное философское развитие... У стариков-мыслителей пессимизм составляет не шалтай-болтай, как у нас с вами, а мировую боль, страдание; он у них имеет христианскую подкладку, потому что вытекает из любви к человеку и из мыслей о человеке и совсем лишен того эгоизма, какой замечается у виртуозов. Вы презираете жизнь за то, что ее смысл и цель скрыты именно от вас,

и боитесь вы только своей собственной смерти, настоящий же мыслитель страдает, что истина скрыта от всех, и боится за всех людей» (Т. 7, 137).

«Виртуозами» инженер Ананьев называет себя в молодости и студента фон Штенберга, целое поколение, тех, кто не имеет «ни убеждений, ни определенного нравственного кодекса, ни сердца, ни рассудка», у них «всё умственное и нравственное богатство ...состояло из специальных знаний, обрывков, ненужных воспоминаний, чужих мыслей». Это состояние не является личным делом каждого, потому что «эту виртуозность, игру в серьезную мысль, наше поколение внесло в науку, в литературу, в политику, — волнуется инженер в отличие от абсолютно равнодушного студента, — а с виртуозностью вносило оно свой холод, скуку, односторонность... новое, до сих пор небывалое отношение к серьезной мысли» (Т. 7, 135–136). Ему претят «мысли о бесцельной жизни, смерти, загробных потемках» (Т. 7, 126). Пессимизм стариков — это пессимизм Шопенгаура, овладевший русской публикой в конце XIX века, когда дядя Ваня в одноименной пьесе будет кричать: «из меня мог выйти Достоевский, Шопенгауэр». Читая диалог инженера Ананьева со студентом фон Штенбергом, вспоминаешь строки А. Фета:

Хоть не вечен человек,
То, что вечно, — человечно.
(1874–1886)

Инженер Ананьев рассказывает свою любовную историю, которая излечила его от «виртуозности». Она представляет

собой одну из лучших новелл Чехова о любви — вернее сказать, о разном отношении мужчины и женщины к любви, или даже почти библейскую притчу о них. Это вторая часть Философской сонаты «Огни». И это спор с рассказом и повестью Гаршина о любви, полными пессимизма, — «Происшествие» (1878) и «Надежда Николаевна» (1885). «Виртуозы» непримиримы к смерти и жизни, Гаршин непримирим к проституции как общественному и человеческому злу.

Рассказ об Ананьеве и Кисочке является антиподом гаршиновским, как и сама Кисочка — полный антипод гаршиновской героине Надежде Николаевне.

Надежда Николаевна — героиня обоих произведений, падшая женщина.

В «Происшествии» герой увлекся проституткой, и когда она не ответила на его чувство, застрелился. Она страдает и хочет покончить с собой.

В «Надежде Николаевне» накал страстей еще сильнее: она увлеклась идеей, которую ей сообщил ее клиент, «мальчишка», вычитав в статье, что каждая проститутка — это «клапан для общественных страстей» и тем самым она приносит пользу обществу. Надежда Николаевна имеет своего постоянного содержателя и любовника, но в нее влюбился художник Лопатин, который хочет писать с нее Шарлотту Корде, убившую Марата во время Великой французской революции. Содержатель Бессонов не может допустить этого и не разрешает ей позировать, понимая, что художник уже влюбился в свою модель. Приятель Лопатина Гельфрейх приводит к нему Надежду Николаевну. Она гордая, как Настасья Филипповна

у Достоевского в «Идиоте», интеллектуальная, как Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых», страстная, как Грушенька.

Бессонов впадает в ярость, так как им овладела бешеная страсть, он считает Надежду Николаевну дьяволом, а свое чувство — наваждением. Поэтому он врывается в мастерскую и убивает героиню из револьвера. (То же сделает помещик Иртенев в повести Льва Толстого «Дьявол» 1890 года, написанную под явным влиянием Гаршина: он тоже стреляет в крестьянку Степаниду). Тогда Лопатин хватает копье — Гельфрейх рисовал Илью Муромца — бросает в Бессонова и убивает его. Суд его оправдал, но он умирает вскоре в больнице от скоротечной чахотки. Погибли все участники драмы, любовь была с косой смерти. У Чехова нет никакого разгула страстей.

В «Припадке» из гаршиновской повести появляется художник — «ученик московского училища живописи, ваяния и зодчества Рыбников», а студент-юрист Васильев, когда узнавал на улице падшую женщину или «видел ее изображение в юмористическом журнале, то всякий раз он вспоминал одну историю, где-то и когда-то им вычитанную: какой-то молодой человек, чистый и самоотверженный, полюбил падшую женщину и предложил ей стать его женою, она же, считая себя недостойною такого счастья, отравилась» (Т. 7, 199). Это сюжет «Происшествия» Гаршина с небольшой неточностью.

Далее Васильев, уже побывав с товарищами в публичном доме и испытав полное отвращение ко всему, опять вспоминает прочитанное и спорит с Гаршиным: «Души погибающих женщин остались для него по-прежнему тайной, но для него ясно было, что дело гораздо хуже, чем можно было думать. Если

та виноватая женщина, которая отравилась, называлась падшею, то для всех этих, которые плясали теперь под звуковую путаницу и говорили длинные отвратительные фразы, трудно было подобрать подходящее название. Это были не погибающие, а уже погибшие... Их продают, покупают, топят в вине и в мерзостях, а они, как овцы, тупы, равнодушны и не понимают» (Т. 7, 212).

В отличие от Гаршина, Васильев считает проституцию слишком большим злом, чтобы ее можно было искоренить женитьбой молодых людей, желающих «спасти» проституток: «Что-нибудь из двух: или нам только кажется, что проституция — зло, и мы преувеличиваем, или же , если проституция в самом деле такое зло, как принято думать, то эти мои милые приятели такие же рабовладельцы, насильники и убийцы, как те жители Сирии и Каира, которых рисуют в «Ниве». Они теперь поют, хохочут, здраво рассуждают, но разве не они сейчас эксплуатировали голод, невежество и тупость? Они — я был свидетелем. При чем же тут их гуманность, медицина, живопись? Науки, искусства и возвышенные чувства этих душегубов ...» (Т. 7, 213). Васильев понял, что проституция — мировое зло: «А куда девать сто тысяч лондонских? Куда девать гамбургских?» (Т. 7, 216). Он понимает, что «лучшее и, пожалуй, единственное средство» — это женитьба. Но он не способен на это — «для этого надо быть святым, не уметь ненавидеть и не знать отвращения» (Т. 7, 216).

Чехов считает проституцию проблемой нерешаемой — ничего с этим не поделаться, она есть во всех городах мира.

В отличие от героев Гаршина Васильев думает, что «надо спасти мужчин»: «Для этого необходимо, чтобы мужчины, которые их покупают и убивают, почувствовали всю безнравственность своей рабовладельческой роли и ужаснулись» (Т. 7, 216). У него начинается припадок нестерпимой душевной боли. Он бредет по Москве, к реке Яуза и видит «длинные ряды огней в окнах Красных казарм», ему хочется броситься в воду, чтобы заглушить боль, «но черная вода, потемки... были страшны» (Т. 7, 219).

Может быть, именно эти «ряды огней» отрезвляют его и заставляют вернуться домой, вместо того чтобы броситься в реку.

Слово «потемки» (как в «Огнях») встречается в рассказе несколько раз: около публичного дома у забора Васильеву казалось, что «в потемках над крышами настраивался невидимый оркестр. Если взглянуть вверх на эти потемки, то весь черный фон был усеян белыми движущимися точками: это шел снег» (Т. 7, 211).

Снег — это вечное, неизменяемое и не зависящее от людей явление. Огни — антипод снегу и связаны с Божественной силой и с деятельностью человека, который их зажигает. Уходящие огни- ушедшие мысли, люди, племена.

В повести «Огни», споря с Гаршиным, Чехов показал превращение мужчины из «рабовладельца» в человека с совестью. Это был инженер Ананьев с Кисочкой. После «Огней» это сделает Лев Толстой в романе «Воскресенье» с графом Нехлюдовым и Катюшей Масловой, ставшей проституткой по его вине, как он полагал.

В «Огнях» Чехов резко обрушивается на философию, овладевшую молодыми людьми, считавшими, что «жизнь бесцельна и не имеет смысла, что всё обман и иллюзия, что по существу и результатам каторжная жизнь на острове Сахалин ничем не отличается от жизни в Ницце, что разница между мозгом Канта и мухи не имеет существенного значения» (Т. 7, 114). И бесконечно любили «посладострастничать мыслями о бесцельной жизни и загробных потемках» (Т. 7, 115).

Он спорит с Гаршиным о самом существе женской привязанности к мужчине. Инженер Ананьев приезжает в город, где родился и вырос, кончил гимназию и встречается молодую женщину, в которую были влюблены все гимназисты, и он в том числе. Она вышла замуж, несчастлива в браке, и у него рождается сразу желание овладеть ею. Не потому, что он сразу влюбился, а потому, что последний раз «у своей петербургской барыни в последний раз... был три недели тому назад... и мимолетный роман был бы... теперь очень кстати» (Т. 7, 115).

В юности все были влюблены в «кроткую», с «кроткой усталой улыбкой» гимназистку Наталью, по прозвищу Кисочка за сходство с котенком. Ананьев смотрит на нее и думает: «Хорошо бы сегодня сойтись с ней». Она поссорилась с мужем, идет ночевать к матери, он ее провожает и у своей гостиницы Ананьев набросился на нее с поцелуями и обещаниями: «Я увезу тебя из этой ямы и дам тебе счастье. Я тебя люблю». Он знал, что лжет и все-таки говорил. «Ошеломленная Кисочка все пятилась назад и смотрела... большими глазами». Потом истерично заплакала. «Не спрашивая ее согласия, мешая ей говорить, я насильно потащил ее к себе в гостиницу... Она была

как в столбняке и не шла, но я взял ее под руку и почти понес... Ставши моей любовницей, Кисочка взглянула на дело иначе, чем я. Прежде всего она полюбила страстно и глубоко. То, что для меня составляло обыкновенный любовный экспромт, для нее было целым переворотом в жизни. Помню, мне казалось, что она сошла с ума. Счастливая первый раз в жизни, помолодевшая лет на пять, с вдохновенным, восторженным лицом, не зная, куда деваться от счастья, она то смеялась, то плакала и не переставала мечтать вслух о том, как завтра мы поедем на Кавказ, оттуда осенью в Петербург...» (Т.7,131). Уверяла, что муж даст развод, и они повенчаются.

Ананьев же устал и чувствовал досаду, его «коробило от мысли, что порядочная, честная и страдающая женщина так легко, в какие-нибудь три-четыре часа сделалась любовницей первого встречного». Он был «сыт», и было досадно, что «сглупил и связался с женщиной, которую поневоле придется обмануть» (Т. 7, с. 132). С трудом выпроводив Кисочку и доведя ее до дома матери, он вернулся в гостиницу, «разделся, выпил сантуринского, закусил свежей зернистой икрой, которую купил днем на базаре, не спеша лег в постель и уснул крепким, безмятежным сном туриста» (Т. 7, с. 133). «Любовный экспромт» и «турист» — тут коренные слова.

Утром Ананьев уложил свои вещи, велел отвезти их на вокзал, весь день просидел у приятеля, на вокзале «просидел в уборной до второго звонка», боясь встречи с Кисочкой, которая ждала его. Всю дорогу он утешал себя, что «в конце концов, свободной воли нет», и поэтому он не виноват, к тому же и он и Кисочка умрут и сгниют, но все-таки понял, что «совершил зло,

равносильное убийству». Инженера замучила совесть, «погнала» его назад в N, где он «не мудрствуя лукаво, покался перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней» (Т. 7, 136). О любви со стороны героя тут речи нет.

Перед нами отлитая почти в библейскую форму притча об отношении мужчины к женщине: юношеская влюбленность — плотское вожделение — брак с детьми. Ананьев показывает рассказчику-доктору фотографию детей, но не жены. Такова мужская природа, по мнению Чехова. В этом он расходится с Гаршиным. Но инженер Ананьев свое поведение с Кисочкой относит исключительно за счет увлечения современной философией пессимизма «виртуозов». Может быть, это одна из причин, почему Чехов не включил «Огни» в собрание своих сочинений.

В отличие от Гаршина, Достоевского и Льва Толстого («Анна Каренина») у Чехова изображение любви не связано со смертью, он не верит в ее смертоносность. Поэтому у него нет мелодрамы, надрыва, роковой страсти, желания спасти или отомстить.

В «Даме с собачкой» (1899) Чехов опять напоминает нам после «Огней» о различном отношении к любви у мужчины и женщины: «Анна Сергеевна привязывалась к нему всё сильнее, обожала его, и было бы немислимо сказать ей, что всё это должно же иметь когда-нибудь конец; да она бы и не поверила ему» (Т. 10, 142).

Кисочка полюбила «ушами», разрешив себе поверить в лживые, потому что мгновенные, торопливые речи о любви,

сказанные неожиданно и необоснованно. Ведь любовь была главным содержанием и несбывшейся мечтой ее жизни. Поэтому на лице ее такая робость ожидания и даже тупость легковерия, как у героинь «Припадка».

Женщина отдается мужчине легко и быстро, как отдалась Кисочка Ананьеву в его гостинице, и в этом смысле она мало уступает проститутке из «Припадка», которой бухгалтер купил нижнее белье и тем совратил ее.

Чем отличается Кисочка от гаршиновской героини Надежды Николаевны? Кисочка вышла замуж без любви — по инерции жизни. Надежда Николаевна добивается любви — и первому герою отказала, который застрелился, и Бессонова отвергает. Она меняет свою жизнь, полюбив художника Лопатина. Выходит, что падшая женщина ищет любви и добивается ее, а Кисочка инертна и пассивна. У Гаршина гора трупов, у Чехова живы все.

Третья часть «Огней» — это неожиданное вторжение обыденной жизни: являются мужики с котлами, которые никто не заказывал и никому они не нужны. Босые, в нижнем белье, невыспавшиеся фон Штенберг и Ананьев стояли перед мужиками и пытались что-то им объяснить, будто на Страшном суде перед Господом. Это тоже будто библейская притча: котлы как венец философствования и попыток почувствовать себя самым умным и сильным. Но котлы, как и огни, сакральны: в них из мертвых продуктов варится еда для поддержания жизни, или кипит вода. Под котлами зажигается огонь.

Рассказчик-доктор, увидев эту картину, воскликнул: «Ничего не разберешь на этом свете!» и потом тут же повторил,

вспомнив вопросы, которые «решались ночью»: «Да, ничего не поймешь на этом свете!» В самом деле, перед нами некая «Жизнь Человека» — юность с умствованием и философскими спорами, с мыслями, которые «тянутся среди потемок, и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то — далеко за старостью» (Т. 7, 138), зрелость с мечтами и часто неумелыми попытками любить и наконец, торжество «котлов» как грубой и беспощадной реальности.

Писатель К. С. Баранцевич, подружившийся с Чеховым с 1887 года, в своем «Котле», опубликованном после «Огней», попытался ответить инженеру Ананьеву с его рассказом о Кисочке. Современные критики называли Баранцевича «писателем-пессимистом 80-х гг.» [3, с. 156].

Философия пессимизма вела к безнравственности, и Чехов писал 22 марта 1890 года И. Л. Леонтьеву-Щеглову: «Нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь мне, Вам и Баранцевичу мешает красть, оскорблять, лгать и проч.» (П. 4, 44).

Чехов высоко ценил талант Гаршина. Как герой «Припад-ка», он обладал особым талантом: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий*» (Т. 7, 216).

Чехов был в марте 1888 года в Петербурге, хотел увидеться с Гаршиным, заходил к нему, но не застал. А когда вернулся в Москву, то узнал о случившейся трагедии. Плещеев писал Чехову 10 марта 1888 года: «Сколько я похвал слышу вашей «Степи». Гаршин от нее без ума. Два раза подряд прочел»

Он пришел к другу и сообщил: «Я пришел сообщить тебе замечательную новость. В России появился новый первоклассный писатель» (Т. 7, 643).

Отвечая А. Н. Плещееву на его просьбу принять участие в сборнике памяти Гаршина, Чехов ответил ему 15 сентября 1888 года: «Таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой и считаю своим долгом публично расписываться в симпатии к ним... Гаршин в последние дни своей жизни много занимался моей особой, чего я забыть не могу... У меня решительно нет тем, сколько-нибудь годных для сборника... Впрочем, есть у меня еще одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий, попадает первый раз в жизни в дом терпимости. Так как о серьезном нужно говорить серьезно, то в рассказе этом все вещи будут названы настоящими их именами» (Т. 7, 660).

Рассказ «Припадок» вошел в некоторое противоречие с повестью «Огни», где автор выступил критически против произведений Гаршина и его пессимизма. А после смерти писателя ему уже не хотелось этого, и «Огни» Чехов не включил в собрание своих сочинений.

Однако мысли о Гаршине не оставляли Чехова до конца его жизни. В «Вишневом саде» Лопехин сажает тысячу десятин мака — красного цветка. Лопехин получил огромную прибыль и купил имение Раневской. В рассказе Гаршина «Красный цветок» (1883) герой — душевнобольной. Он увидел в трех цветках мака, растущих в больничном саду, воплощение Зла Мира, всех слез, пролитых людьми, их невинной крови. Это было пророчество Гаршина и предвиденье Чеховым наших дней.

Литература

1. Цитирую по: Евгений Евтушенко. «Один, без любви и участия» // Московские новости. 27 января — 02 февраля 2006.
2. Библия. Книги Ветхого Завета. Книга Судей Израилевых. Гл. 13–16. Первая книга Царств. Гл. 15–21, гл. 27, 30.
3. Муратов А. Б. Баранцевич Казимир Станиславович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т.1. / П. А. Николаев (гл. ред.). — М.: Советская энциклопедия, 1989. — Т. 1: А–Г. — С. 155–156.
4. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. / А. П. Чехов. — М.: Наука, 1974–1983. — 30 т.

ОБРАЩЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ АВТОРОВ К МОТИВАМ «ВИШНЕВОГО САДА»

К. Д. Гордович

Современные писатели достаточно часто обращаются к мотивам и образам Чехова. Творческие задачи при этом решаются самые разные: изображение жизни сквозь призму наивного детского сознания; изображение обитателей «сумасшедшего дома», их восприятие окружающего мира как путь обнаружения не просто противоречий жизни, но абсурда и алогизма в ней и др.

В начале 2000-х годов вызвала споры в критике пьеса Б. Акунина «Чайка», автор которой, сохранив имена и некоторые особенности действующих лиц, поместил их в рамки сюжета, типичного для массовой литературы.

Сегодня обращение к Чехову подтверждает не только актуальность мотивов и образов писателя-классика, но дает дополнительные возможности при высвечивании современных проблем и конфликтов. Различные аспекты подобной задачи решались в исследовании Э. Полоцкой «Вишневый сад». Жизнь во времени» (2003). Из пьес современных драматургов

Гордович Кира Дмитриевна — доктор филологических наук, профессор кафедры книгоиздания и книжной торговли Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна г. Санкт-Петербург

Полоцкая рассматривает комедии Л. Петрушевской, Л. Зорина и Н. Коляды.

В 2015 году выпущена коллективная монография «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков». В работах Н. Семеновой, А. Лексиной, Л. Тютеловой, А. Ярко и других исследователей анализируются особенности звучания мотивов «Вишневого сада» в драматургии, прозе и даже поэзии XX — начала XXI вв. Среди этих мотивов и символ вишневого сада, и смысл его продажи, и особенности поведения персонажей.

Любопытны постановка вопроса о теме корней и рефлексии о прошлом в пьесе А. Афиногенова «Ложь», мысль о сосуществовании конкретного сада и сада-символа в «Половчанских садах» Л. Леонова. Вызывает сомнение слишком прямолинейное утверждение по поводу «продажи Родины» как центральной идеи: «... ведущий мотив продажи Родины, как и у Чехова, остается неизменным. И в сочетании с абсурдистской символикой данный мотив подводит читателя к мысли, что такую страну и не стоит жалеть, поскольку ее жители полностью деградировали» [1]. При выяснении перекличек между «Вишневый садом» и «Садом» В. Арро итоговые утверждения звучат слишком обобщенно: «Сад Арро перестает быть образом интегрирующим, как это было у Чехова ... История чеховского сада помогла им расставить акценты в своем настоящем, обозначить его болевые точки и указать на необходимость решения современных проблем» [2].

Вызывает возражения и подход к анализу «Русского варенья» Л. Улицкой [3]. Сначала рассматривается вопрос о прямых перекличках с чеховскими образами и сознательном нарушении

нии точности в «информации» о предках, садах, имении Лепехиных-Лопахиных. Не представляется правомерным выдвигание в центр внимания Ростислава (Ростика) и его проекта о Диснейленде как варианте решения вопроса о будущем

В данной работе попытаемся показать характер звучания чеховских образов и мотивов в современных вариантах «Вишневого сада»: пьесе А. Слаповского «Мой вишневый садик» (1994) и Л. Улицкой «Русское варенье» (2003).

Несколько усложним задачу: кроме того, что подтвердим переключку мотивов и образов, подчеркивающих непреходящую значимость семейных связей, связь настоящего и прошлого, обратим внимание на характер изменений этих мотивов, попытаемся выявить смысл введения пародийного начала.

Рассмотрим подробнее несколько ключевых чеховских образов в контексте современных пьес. Прежде всего, конечно, образ вишневого сада. В пьесе Чехова он воспринимался не просто символом прошлой устойчивой жизни, но олицетворением красоты, того прекрасного, что живет в душе безотносительно к бытовым неурядицам, как память, как образ родины. Потому так болезненно воспринимается в конце звук топора (начало реализации проекта Лопахина), что в этом видится посягательство не на конкретные деревья, но на символ родного, дорогого.

В пьесе Слаповского нет никакого сада. Действие происходит на чердаке расселенного дома, который вот-вот сломают, чтобы возвести на этом месте отель. Однако в качестве

«прозрачной» подмены существует вишневый куст, непонятно как выросший прямо из стены под чердачным окном, видимо на остатках старого балкона. Про этот куст говорят, едят вызревшие на нем вишни, в конце его остатки ищут, чтобы пересадить. Именно он предотвратил самоубийство одного из молодых людей, превратив жест отчаяния в пародию.

Изменились не масштабы, а содержание образа. То, что символизировало Россию, родину, стало почти индивидуальной принадлежностью, вещью. Не зря и название пьесы «Мой вишневый садик». Вроде как из мира природы этот куст, но к подлинной природе имеющий очень косвенное отношение. Почти карикатура. Не зря же озвучивается один из вариантов строительства на месте старого дома: «Отреставрирую дом и вселю жильцов обратно. РазуКрашу его декоративными трещинами — и из каждой трещины будет торчать вишневый кустик!» [4]. Внутреннее, глубоко содержательное переводится во внешнее, становится лишь декорацией.

В пьесе Улицкой уже в названии произведена замена сада на варенье. С одной стороны, в этой пьесе изображается вполне традиционная семья, сложные отношения из-за разных характеров взрослых детей и материальных причин, привычные претензии старших к младшим.

О вишневых садах вспоминается: «Какие сады были! Когда прадед купил здешнюю усадьбу, здесь были сады, известные по всей России» — в реплике Варвары чувствуется почти цитата из школьных уроков по Чехову. Любопытно, что поправка Андрея Ивановича звучит со ссылкой на Чехова: «Варя, ты бы Чехова почитала. Антон Павлович, конечно, многое насочинял... но уж

что касается садов ... Когда Лепехин здешние земли покупал, сады уж окончательно выродились» [5]. Вспоминают нынешние обитатели усадьбы и опыт деда, который пытался вывести новый сорт вишни, но заменил его крыжовником под названием «заря коммунизма». Очевидно, что и прадед и дед были из числа Лопахиных, да и фамилии перекликаются — Лепехины.

Эти изменения стержневого образа важны для смены тональности, переключения читательского восприятия из психологического в другой регистр. Не сад, но память о предках, их усадьбе объединяет очень разных людей. Однако постоянно включается мотив разрушения. Почти символический смысл несут периодически гаснущий свет и многократно ломающийся туалет.

Объединяющим образом-символом становится вишневое варенье на продажу из покупной вишни — тот практический «выход» из бедственного положения семьи, который нашли сами обитатели разрушающегося имения. В эпизод реализации идеи автор вводит пародийную ситуацию — в варенье попала мышь. Реакция участников действия разная — у кого-то просто брезгливость, у кого-то беспринципность (не для себя же), у кого-то показная религиозность (освятить, и тогда все ничего). Как и в пьесе Слаповского, обнаруживается главенство внешнего, формального.

Посмотрим, как реализуется в современных пьесах чеховский мотив связи с прошлым. У Чехова это, прежде всего, воспоминания о детстве хозяйки имения. Однако в прошлом было не только светлое, но и трагическое — здесь в имении утонул маленький сын Раневской. Всем обитателям есть что

вспомнить о прошлом, но важна не конкретизация, а заданная тональность — на данный момент эти разные люди, почти не связанные душевными, духовными нитями, объединены ожиданием того, как решится судьба имения.

В пьесе Слаповского именно память о прошлом делает местом действия — задуманной свадьбы — чердак старого дома. Бывшим друзьям есть что вспомнить (их уникальный импровизационный театр). Девушка Маша тоже вспоминает свои театральные увлечения, когда в ее школьном театральном кружке режиссером оказался нынешний «жених». И ставили они «Вишневый сад». Сам «жених» вспоминает и свое несостоявшееся самоубийство, и повесившегося на этом чердаке отца, и свои любовные похождения.

Однако память о прошлом, призванная объединить в настоящем столь разных людей, на самом деле приводит к окончательной разобщенности. Слова о любви остаются словами. Вызывает раздражение слишком примитивное «завоевание» матерью невесты мнимого американца. Но ее действия ничем не отличаются по сути от поступков остальных персонажей. Любитель цветов дядя Ваня отравляет собак. Маша познакомилась с Сашей «для изучения характера», а не потому, что он ей симпатичен. Друг Женя то объясняется в любви его бывшей жене, то с готовностью заменяет «жениха» с новой невестой.

У Чехова прошлое осталось в памяти как красивое. У Слаповского акцент сделан на ветхости, пыли.

В пьесе Улицкой память о прошлом на самом деле никого не объединяет. Разговор о предках, о родовом имени чисто

формальный. Никаких родственных отношений по существу нет. Обитателям разрушающегося имения просто некуда деться. Когда в финале происходит их переезд, они не очень-то сопротивляются.

В обеих пьесах развивается и чеховский мотив прихода новых хозяев. В «Вишневом саде» Лопухин, до того как стал хозяином имения, искренне предлагал помощь, сохранил добрые чувства к Раневской. Другое дело, что у него совсем другое отношение и к вишневому саду, и к жизни в целом.

В пьесе Слаповского читателям-зрителям демонстрируются возможности новых хозяев и их уровень. Васенька («будущий хозяин всего») за десять минут преобразует пыльный чердак в роскошное место для торжества с люстрой и яствами — одно из доказательств возможностей «жениха». Однако совсем скоро выяснится, что ничего Азалканов («герой не нашего времени») на самом деле не достиг, ничем уже не владеет и никакие дружеские связи не имеют цены. Автор обнажает разброд и неустойчивость, связь чиновников и бандитов, беспринципность тех, у кого временно появились средства.

Подкреплением словесной перепалки становится сцена условного разрушения места действия, завершающаяся поисками остатков не дома, но вишневого куста.

В пьесе Улицкой находим два варианта новых хозяев. С одной стороны, именно в такой роли воспринимается невестка Натальи Ивановны и ее работодательница Евдокия Кулагина — современная писательница, автор бесконечных романов, поставщик массовой литературы. Ее муж — старший сын хозяйки имения, организующий ускоренный переезд семьи,

лишь выглядит хозяином положения, поскольку деньги делает не он, а его супруга.

Другой вариант хозяина, вполне типичный для времени, — простой человек Семен золотые руки. Именно он неоднократно чинил туалет, а в итоге успел совершить сделку с покупкой всей усадьбы. Разные по культурному и социальному уровню, новые «хозяева» по человеческим параметрам в одной цене. И воспринимать их можно как хозяев определенного имущества, хозяев положения в данный момент, но не хозяев жизни.

Важным при сопоставлении пьесы Чехова с современными произведениями является и вопрос о жанре. Чехов настаивал на том, что «Вишневый сад» — комедия. Комедия — не обязательно веселое произведение. Главное — в нем соединяются самые разные стороны жизни — смешное и трагическое, высокое и низкое.

Современные авторы создали тоже комедии, тоже не очень-то веселые, больше того, и Слаповский, и Улицкая, один больше, другая меньше, включили элементы пародии и фарса.

Никакой интриги, собственно, в современных пьесах нет, нет даже видимости трагичности ситуации — произойдет ли и чья свадьба на чердаке, что будет вместо старого дома — так ли уж это важно? Нет остроты ситуации и в «Русском варенье». Ясно, что Ростик со своей супругой организуют худо-бедно жилье для родственников, откупятся от Семена и все утрясется. Если забытый в финале «Вишневого сада» Фирс вносил новый оттенок в суждения о бывших хозяевах, то забытая кошка в «Русском варенье» лишь еще одна открытая отсылка к классику.

Включение фарсовых элементов помогает автору обнажить чисто внешний характер привязанности к прошлому, выявить опасность активизации тех, кто готов предъявить свои права на то, чтобы стать хозяевами страны, а не только отдельных домов и усадеб.

Современные авторы выводят на сцену многочисленные варианты «героев времени». Среди них нет ни одного крупного, который сосредоточил бы в себе пороки и болезни общества. Соединение разных персонажей позволяет создать коллективный портрет, в котором сочетаются многие качества: беспринципность и неуверенность в себе (даже в случаях показного бахвальства успехами), эгоистичность и отсутствие жизненных идеалов и многое другое.

Можно утверждать, что авторы не разоблачают, не развенчивают, — реакции и оценки нынешних героев времени, их проблемы как бы целиком передаются читателям-зрителям.

Обращение к образам классиков обнаруживает актуальность этих мотивов и образов, но и выводит их из разряда вневременных, «вечных».

Литература

1. Лексина А. Символика продажи вишневого сада: интерпретация в современной русской литературе // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков. — М., 2015, С. 152.

2. Тютелова Л. Чеховский сад в драматургии 70-х — начала 80-х годов (на примере пьесы В. Арро «Сад»). — Там же, с. 157.

3. Ярко А. Судьба вишневого сада в пьесе Л. Е. Улицкой «Русское варенье» // Там же, С. 166–171.

4. Слаповский А. Мой вишневый садик //А. Слаповский / Замечательная жизнь людей. — М., 2007, С. 189.

5. Улицкая Л. Русское варенье // Улицкая Л. Русское варенье и другие. — М., 2008, С. 103

Аннотация. В работе рассматриваются примеры обращения современных писателей (А. Слаповского, Л. Улицкой) к мотивам и образам пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Прослеживается, как меняется значение сада-символа, в чем смысл его подмены то на вишневый куст, то на вишневое варенье. В ходе анализа выявляются особенности современных «новых хозяев» и то, в чем и как происходит подмена глубокого поверхностным.

Ключевые слова: образы, мотивы, символ, пародия, связь с прошлым, герои времен, Чехов, «Вишневый сад», образ вишневого сада, Слаповский, Улицкая.

ЗРЕНИЕ ПАСХАЛЬНОЕ

Богословская точность Чехова

А. П. Фурсов

В рассказе «Казак» Чехов вновь и вновь выступает как мастер детали. Но на этот раз он не просто точен, но точен **богословски**.

Его расстановка духовных акцентов безукоризненна, а на **суверенной территории** рассказа верна абсолютно: обозначенные автором **крепёжные точки** произведения одновременно и законы **государства-рассказа**, его догматы, его духовно освященные устои. Внимательное их рассмотрение позволяет понять, что именно догматы, их очевидная статика есть неочевидный, но единственно возможный путь к динамике. Их природное свойство *закреплять и держать* позволяет рассматривать тот или иной исторический отрезок (в истории произведения-государства) долго сколь это возможно.

Тогда само рассмотрение, уже не зависящее от времени, строящееся уже на категориях вечности, преобразуется само в себе, перестает быть понятием мира физического, меняет свою сущность и свои одежды. Приставка «рас», более соотносящаяся с физическими, земными величинами, с понятиями «горизонтали»: *растекаться, расстояние, рассеяние* и т. п.

Фурсов Александр Павлович — главный редактор журналов «Русская словесность» и «Духовно-нравственное воспитание», поэт, член Союза писателей России, г. Москва

преображается в приставку «про», которая строит слова «вертикального» ряда: *пронзить, пространство, прозреть*; слово «смотреть», ничего не сообщающее о динамике самого процесса, преобразуется в динамичное «зреть». И «рассмотрение» становится «прозрением» т.е. стадийным движением внутрь-вверх, в котором каждая стадия есть новая ступень на лестнице постижения сути крепезных точек-догматов.

Чехов, духовно точно расставляя акценты, создает для читателя возможность пережить акт преобразования зрения — от *рассмотрения* к *прозрению*, приближает пространство рассказа к *церковному пространству*, которое есть пространство прозрения. Знаток церковного чтения всегда с удовлетворением заметит после литургии, что дьякон глубоко опытен, ибо классически «держит лестницу», т.е. читает священный текст с постепенным повышением тона, чуть-чуть приподымая последующее слово над предыдущим, и так — все выше, выше: «ГорЕ, горЕ имеем сердца!» Таким образом, каждое слово в церковном чтении как духовном действии есть очередная, более высокая ступень на лестнице, восходящей в небо. Такое чтение суть прозрение в текст.

Духовно точно расставляя акценты, Чехов тем самым выступает еще зодчим — строителем храмов, украшает пространство произведения-государства невидимыми церквями Божьими. Чем больше в произведении-государстве — крепезных точек-церквей, тем больше лестниц, соединяющих его с небесными Божьими горницами и тем больше духовного вос-питания (вертикального, духовного питания — по аналогии

с восхождением, вознесением, возрождением) поступает в него посредством этих лестниц.

Уже в начале рассказа Чехов разворачивает перед читателем карту своего произведения-государства и обозначает главные, краеугольные, географически-духовные координаты его (в которых собственно и происходит все, что мы концентрированно зовем *жизнь*): *церковь* — *хутор «Низы»*, *освященный кулич* — *больной казак*: юг — север, восток — запад; верх (*церковь*) — низ (*хутор «Низы»*), необыкновенная распирающая, выпирающая (*торчащая*) радость-здоровье (*Торчаков (фамилия героя)*) — скрытая от всех (кроме одного лишь Торчакова) печаль, болезнь (*больной казак*).

На карте, как известно, много как символических знаков, так и обыкновенных надписей. Чехов при создании карты своего произведения-государства не отступает от этих канонических законов, открыто обозначая на ней стороны света: солнце еще *не всходило*, но *восток* уже румянился. Этим открытым действием он подтверждает необходимость создания карты. А в следующем предложении он говорит о необходимости изучения ее — рассмотрения ее и прозрения в нее.

Герой произведения видит *степь* и *курган* на ней, обитателей степи: *перепела* и *коршуна*. Ему привычно это смотрение, он уже тысячу раз смотрел на это пространство. Для него все, что он видит, — привычные символы его бытия, знакомые знаки на его карте. Все, что прежде его радовало, сегодня радует еще больше, все для него *светлое, радостное и счастливое*.

Во-первых, потому что сегодня Пасха, во-вторых, потому что впервые встречает Пасху **не один**, а с молодой женой.

Но он еще не знает, что получил от Господа в главный Его праздник необыкновенный подарок — возможность видеть истинный смысл вещей — новое, преображенное, троичное («Уж не один, *три коршуна*, в отдалении друг от друга, носились над степью» [1, с. 160]) зрение — **прозрение**.

А земное его зрение стало меркнуть, весь веер земных красок свернулся к одной, черной, а праздничная радость померкла и превратилась в скуку: «Солнце взошло, но играло оно или нет, Торчаков **не видел**. Всю дорогу до самого дома он молчал, о чем-то думал и не спускал глаз **с черного хвоста** лошади. Неизвестно отчего, им овладела скука, и **от праздничной радости в груди не осталось ничего**, как будто ее и не было» [1]).

Но вот — вдруг, вмиг его зрение перерастает в прозрение: привычный пейзаж рушится, его символы теряют свою мнимую красоту и радостность, когда Торчаков замечает больного казака: «У самой дороги на кочке *сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги*» [1, с. 159].

Это новое преображенное *пасхальное* зрение позволяет увидеть главное в мнимо радостном пространстве привычного бытия — **человека — больного, страдающего**. Торжество воскресения Христа это не праздник обретения сверхмощной человеческой радости, наоборот, это благословенный день потери всех человеческих (физических, плотских) радостей, празднование обретения возможности видеть боль этого мира везде и всюду (ключом, паролем к видению этой боли,

к обнаружению ее становятся слова «Христос Воскресе», которыми герой рассказа приветствует сидящего казака); понять, что весь мир, как бы он не прятался за свои искусственные или мнимые счастья, есть Боль.

– Что ж у тебя болит?

– **Весь** болю [1, с. 159].

Слова «Христос Воскресе» воскрешают, восстанавливают падшего, **низменного** (с хутора «**Низы**» по чеховской духовной географии) человека, возносят его — в своем покаянном страдании — до сверкающих золотом куполов храма.

Как же это происходит на суверенном пространстве произведения русского писателя?

Торчаков, узнав от казака о том, что тот болен, буквально поражен, изумлен этим известием: в его сознании не укладывается: как же так, у людей праздник, а казак хворает?! Он готов помочь казаку в его беде, выручить его, вылечить его.

Разве Христос не исцелял болеющих и страдающих? Разве священная Христова пасха не чудодейственное средство против болезни? Конечно, он выполнит просьбу казака и угостит его священной пасхой.

Но все не так просто. Выполнить просьбу казака Торчаков не в состоянии. Не потому что не велит жена: «Не дам я тебе паску кромсать! С какими глазами я ее домой порезанную повезу? И видано ль дело — в степи разговляться. Не дам! Надо **порядок знать**. Это не булка, а свяченая паска и грех ее без толку кромсать» [1, с. 160].

Дело в том, что Торчаков еще **не готов** совершить это **духовное, Христово действие**. Не в силах. Духовное действие подготавливается медленно, зреет. У тебя должно быть достаточно внутренних сил, чтобы совершить его. Но не только. Ты еще должен быть *достойн* совершить его. Горчаков в момент встречи с больным казаком *и слаб, и недостойн*.

Да, он счастлив по-человечески и силен в своем человеческом счастье, но в этом, духовном случае людские силы *не имеют цены*. Здесь действует и ценится иное. Как обрести его?

Господь, показуя больного казака, говорит Максиму об этом. Торчаков застаёт казака в том состоянии, которое в православии именуют покаянным: «Христос воскрес!» — крикнул ему Максим. — «Воистину воскрес», — ответил казак, *не поднимая головы*» [1, с. 159].

Состояние казака можно проиллюстрировать словами из русских покаянных молитвословий, готовых, кажется, сорваться с воспаленных губ казака. Слово еще миг и воззовет он к Господу: «Откуда начну плакати окаяннаго моего жития? Кое же положу начало нынешнему рыданию». Больной казак, узнав, что Торчаков только что из храма («*Вы это из церкви?*»), внутренне возводит Максима чуть ли не в ранг священника и через него готов (по тому состоянию, в котором его показывает Чехов, схожему с положением младенца во чреве матери: у самой дороги на кочке *сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги*) обратиться к Богу: «На небо очи мои возвожу и духом весь предстою Ти, Отче небесный, но естество брения влечет долу, и грехи мнози влекут душу в преисподнюю, Ты же, Творче и Создателю мой, яко Всемогущий и Милосердый,

обнови мя, да воспаряю выну горЕ, якоже орел, победно взывая
Ти песнь: Аллилуиа» [2].

Господь дает Максиму возможность видеть, как, из какой муки растет, готовится будущее воскресение, при помощи казака воспитует в Максиме будущего **внутреннего человека**, которому еще предстоит пройти через покаяние, через муки предрождения, которому еще предстоит родиться.

Не здоровый, сильный, имеющий молодую жену, возвращающийся из праздничной церкви Торчаков, оказывается, **счастлив во Господе**, а немощный, находящийся вдали от дома, от родных, не имеющий силы доехать до церкви казак. Ибо он уже готов обратиться к Господу, он ближе к Творцу. А Торчаков неимоверно от Него далек. И долгий скорбный путь предстоит ему пройти, пересмотреть многое в себе, многого лишиться («Лошади, коровы, овцы и ульи мало-помалу друг за дружкой **стали исчезать** со двора, **долги росли**, жена становилась постылой...» [1, с. 163]), много слез пролить («... ходил по степи, и ждал, *не встретится ли ему казак...*» [1, с. 163]) дабы обрести радость воззвать к Господу: «Колико одежд раздеру, окаянный, и покоя достигну? Колико пепла возложу на главу срамную мою и не имам помышлений лютых? Коим вретищем покрюся и не узрю беззаконий моих? Всуе мятуса, покаяния иский. Но Ты, Христе, рекший: без Мене не можете творити ничесоже, пройди во уды моя, словом Твоим разсецы каменную утробу мою, порazi камень сердца моего и источники слез изведи!» [2].

Это не его, Торчакова, праздник сегодня, а праздник казака, который сейчас, в сию минуту, в сей миг нуждается

в священном хлебе Господнем — в освященном куличе (нуждаться, а не иметь — праздник). Торчакову же в нем особой личной нужды нет. *Дома, со всеми, как все* — и разговееется. Для него и его жены освященный Христов кулич не реальность Божия, которая должна **реально** присутствовать и действовать в земной жизни, например, помогать больному казаку, но некий «завернутый в белую салфетку» музейный экспонат, к тому же хранящийся в запасниках, извлечь который оттуда никоим образом невозможно: «Жена взяла из рук мужа кулич, завернутый в белую салфетку, и сказала: «Не дам! Надо **порядок знать**. Это не булка, а свяченая паска и грех ее без толку кромсать». — «Ну, казак, не прогневайся! — сказал Торчаков и засмеялся. — Не велит жена! Прощай, путь-дорога!» [1, с. 160].

Но где истинный путь-дорога, где настоящий дом? Праздник Христова Воскресенья это торжество обретения не дома, а только пути-дороги к нему — дому истинному. Это праздник не домашнего успокоения и уюта, но торжество пути — тяжелого, но найденного, очевидного и единственного. «А меня *праздник в дороге застал*» — говорит казак. Истинный, духовный праздник — соприроден дороге и красен — дорогой. Для Торчаковых важно **не реальное присутствие и действие Божие** (дорога как символ живого, быстроменяющегося бытия), а **порядок знать** (дом — в данном контексте — как символ удобства, успокоенности и духовной неподвижности). Встретил Торчаков казака «на *полдороге* к дому, у *Кривой Балочки*» [1, с. 159].

То есть Господь предоставил Максиму возможность **выпрямить** свой путь — направить его к Богу, пройти вторые полдороги — прожить вторую часть жизни — с Богом и по Божьи.

В лице казака Торчаков, как ему думается, теряет самого Господа, который, возможно, хотел испытать их, Максима и его жену, «и ангела или святого какого в виде казака...навстречу послал» [1, с. 159].

Он не спит ночь, посылает слугу к Кривой Балочке, чтобы тот нашел казака и отдал ему кусок кулича и пяток яиц. Потом едет сам. Но нет нигде казака. Никто его не видел. Исчез казак, как будто его и не было.

Мысли о казаке не дают Максиму покоя: «И как нарочно, казак все не выходил из головы, и Максиму *мерещились то его больные глаза, то голос, то походка...*» [1, с. 159].

Так человечество с вознесением господа тоскует о Нем, ищет Его, воспоминает Его в церковных службах. Как ученики Христа вспоминали по уходу Его в горницы Небесные каждое слово, каждый жест Господень, дабы воспроизвести в Евангелиях, так и наш герой воспоминает все, связанное с казаком (для него посланником Божьим, а может и самим Господом), служит свои внутренние службы, пишет евангелие — творит себя как храм Божий, как внутреннюю церковь. (О внутренней церкви писал немецкий философ Якоб Беме в своей книге «Christosophia, или Путь ко Христу» (1623–1624): «Святой имеет Церковь свою в себе самом, поскольку он **внутренне слушает и учится**. Стоит ли он, ходит ли, лежит ли, сидит ли: он пребывает в своей церкви. **Дух Святой проповедует ему через**

всех тварей. Все, на что он глядит, — видит в том проповедь Божью. Здесь какой-нибудь насмешник, пожалуй, скажет, что я-де презираю каменные церкви, в которых собирается народ, на это я говорю — нет! Истинный христианин приносит с собою свою святую Церковь в общину верующих. **Сердце его — есть истинная Церковь и в ней надлежит ему творить божественную службу»** [3].

Как видите, на *звон колоколов* церквей — крепёжных точек чеховского произведения-государства, откликаются и *библейские евангелисты*, и *русские монахи* — авторы покаянных молитвословий, и потомок славянских лужицких племен немецкий философ *Якоб Беме*.

Так пронзительно *чеховское пасхальное зрение*, так высоки и прочны *чеховские колокольни*, так глубок и духовен издаваемый с них *звон*.

Литература

1. Чехов А. П. Собр. соч. в 12 т. Т. 5. — М.: ГИХЛ, 1955.
2. Откуда начну плакати окаяннаго моего жития. Редкие православные молитвословия. — М.: Православный приход храма Святого Духа сошествия на Лазаревском кладбище в Москве, 2010. — 192 с.
3. Беме Якоб. Christosophia, или Путь ко Христу. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://proroza.narod.ru/JBeme.htm>

Аннотация. Точное, образное писательское слово — только семя в почве поля-произведения. Примется ли оно, прорастет ли, даст ли плод — зависит от того, насколько глубока душа того, кто воспринимает произведение. Духовное прочтение преображает произведение, дает ему новую, им прежде не знаемую жизнь, превращает все слова-семена в слова-плоды, возможность плодоношения в плодоносящий сад. Если писатель чист и глубок душой, то в его произведениях начинают проступать законы бытия, даже независимо от него самого.

Ключевые слова: государство-рассказ, рассмотрение, прозрение, церковное пространство, духовное действие.

РОДИТЕЛИ И ДЕТИ: ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ИДЕАЛА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

А. В. Лексина

«Дети святы и чисты. Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине. Сами мы можем лезть в какую угодно яму, но их должны окутывать в атмосферу, приличную их чину. Нельзя безнаказанно похабничать в их присутствии... нельзя делать их игрушкой своего настроения: то нежно лобызать, то бешено топтать на них ногами...»

Антон Павлович Чехов

Рассматривая творчество А. П. Чехова как некий объективно-беспристрастный вердикт, вынесенный русскому обществу второй половины XIX — начала XX века в описании его быта, признавая, что Чехов не навязывал читателям идей, но заставлял задуматься над ничтожностью мыслей, действий и чувств большинства российских обывателей, невольно задаёшься вопросом, был ли у самого Чехова такой воспитательный идеал, на который можно было бы равняться последующим поколениям.

В пьесах Чехова родители показаны как себялюбивые эгоисты («Чайка» — Аркадина, родители Нины, «Дядя Ваня» —

Лексина Анна Владимировна — кандидат филологических наук, доцент, ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет», г. Коломна

Серебряков, Войницкая), жертвы своих слабостей и несчастной любви («Вишнёвый сад» — Раневская, «Чайка» — Маша), манипуляторы, использующие детей для достижения своих целей («Три сестры» — Наташа), не выдерживающие испытания ответственностью и разочарованием страдальцы («Три сестры» — Вершинин, «Чайка» — Нина, Медведенко), носители мещанских стереотипов и ценностей («Иванов» — Лебедевы, «Чайка» — Шамраевы), поэтому подобный список родителей не вызывает не только симпатии читателя, но и уверенности в благотворном влиянии подобных родительских примеров на воспитание подрастающего поколения.

Дети и родители в пьесах Чехова находятся в непрерывном противостоянии и из этого противостояния дети выходят с потревоженными душами, получив первые уроки нелюбви. Мысль о будущем подобных детей отчетливо звучит в словах Андрея Прозорова в пьесе «Три сестры»: «В нашем городе нет ни одного, который не был бы похож на других. Только едят, пьют, спят и, чтобы не отучнеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами. И неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери» [5, с. 236–237].

Одинокая фигура отца, любящего свою дочь, Симеонова-Пищика, тоже не вызывает ощущения подлинности воспитательного идеала, поскольку его меркантильность и легкомыслие вызывают у читателя и зрителя ироничную улыбку, но не уважение к его отцовским качествам.

Таким образом, читатель и зритель, пытаясь найти в пьесах Чехова позитивный родительский пример, сталкивается с огромной массой проблем и противоречий, заставляющих задуматься: а может Чехов призывал каждого посмотреть на отрицательные примеры поведения родителей по отношению к своим детям и сформулировать свой воспитательный идеал самостоятельно?

Возможно, на подобное предположение наталкивает именно высвечивание писателем таких сторон отношения родителей к собственным детям, которые глубоко несимпатичны, неприятны и отвратительны для самого Чехова, а, следовательно, для тех читателей, которые способны понять настоящее отношение автора к подобным персонажам.

Отчасти прояснить данный вопрос могут биографический и библиографический анализ наследия А. П. Чехова, его сочинений (из которых мы возьмём последние пьесы, как источник концентрированного в художественном изображении мира отдельных семей, отношения автора к проблемам взаимопонимания детей и родителей), а также писем, дающих косвенные указания на восприятие самим Чеховым как проблемных аспектов в общении родителей и детей, так и воспитательного идеала, который может изменить ситуацию в семье и обществе к лучшему.

Сам Чехов, в силу своей тонкой нервной организации, подразумевавшей особую деликатность по отношению к близким, с одной стороны, и спонтанную раздражительность и нервность, о которой он сам пишет в своих письмах, с другой, не мог говорить о таких важных для каждого человека, как

родители, людях, прямо, и в его письмах упоминаются только намёки, вскользь высказанные впечатления и ощущения сына, которому не хватает отцовской мудрости и материнского сочувствия. Так, в письме М. М. Чехову, ещё гимназист Антон, мельком, роняет замаскированную иронией жалобу сына на мать: «...Пиши, братец, не ленись, если есть время; если нет время, то не прогневаюсь, поелику незлобив есмь, хотя Мамаша (дай ей боже, чего ей хочется) и говорила, что у меня злоба природная и закоренелая. А я же, смиренный раб божий, по злобе своей посылаю ей жестянку алвы...» [1].

Если сравнить этот небольшой упрёк-пожелание в адрес матери с изображаемыми в пьесе «Чайка» взаимоотношениями Аркадиной с Константином, можно отчасти уловить и отголоски той «недолюбленности» материю, от которой, конечно же, страдает Константин [5, с. 84], но и в письмах Антона она также проскальзывает. Мать Константина при мысли, что ей надо дать сыну денег, плачет, мать Антона бранит за безденежье, несмотря на то, что он содержит всю семью. В одном из писем брату Антон упоминает, что из комнаты матери идёт постоянный «ропот» [2].

Однако сам Чехов никогда не отзывался о матери так, как его персонажи, напротив, его письма говорят о любви и снисходительности к материнским несчастьям: «Вторая и последняя просьба будет поважнее. Будь так добр, продолжай утешать мою мать, которая разбита физически и нравственно. Она нашла в тебе не одного племянника, но и много другого, выше племянника. У моей матери характер такого сорта, что на нее сильно и благотворно действует всякая нравственная

поддержка со стороны другого. Не правда ли, глупейшая просьба? Но ты поймешь ее, тем более что я сказал “нравственная”, т. е. духовная поддержка. Для нас дороже матери ничего не существует в сем разъехидственном мире, а посему премного обяжешь твоего покорного слугу, утешая его полуживую мать» [3].

И если в «Чайке» Константин сам обвиняет себя в эгоизме [5, с. 85], то можно увидеть за этим обвинением внутреннюю борьбу героя, которому недостаёт материнского внимания, но и он сам страдает от того, что не может скрыть обиду и великодушно простить мать. В этой подсказке читателю можно увидеть черты того воспитательного идеала, который Чехов создаёт не в виде незыблемого монумента, но в маленьких зарисовках нравственных и безнравственных поступков и суждений персонажей, приводящих читателя к мысли о должном и недолжном поведении родителей и детей. Жалуясь Сорину, Константин с досадой и болью говорит: «... что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее сидят в гостях сплошь все знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я — ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын. Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я — киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером. Так вот, когда, бывало, в ее гостиной все эти артисты и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они

измеряли мое ничтожество, — я угадывал их мысли и страдал от унижения...» [5, с. 85].

Показательно, что в третьем действии пьесы Аркадина, ссорясь с сыном из-за любовника, и, явно желая уколоть его побольнее, выкрикивает ему: «Киевский мещанин! Приживал!

Треплев: Скряга!

Аркадина: Оборвыш!

Треплев садится и тихо плачет.

Ничтожество!..» [5, с. 113]

И здесь в пьесе автор повторяет и усиливает, тем самым гиперболизируя, беспомощность сына перед желанием матери доминировать и быть хозяйкой положения во всём: даже попросив прощения у сына, она вынуждает его помириться с любовником, чтобы обезопасить себя от столкновения их интересов, в котором сын всегда должен уступить.

Особенно явно проявляется воспитательный идеал в письме-наставлении брату Николаю Павловичу, где Антон Павлович прямо и категорично выделяет параметры, по которым можно определить воспитанного человека: «Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя! Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилъе посторонних...

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым

глазом. Так, например, если Петр знает, что отец и мать седеют от тоски и ночей не спят, благодаря тому, что они редко видят Петра (а если видят, то пьяным), то он поспешит к ним и наплюет на водку. Они ночей не спят, чтобы помочь Полежаевым, платить за братьев-студентов, одевать мать...

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам, они чаще молчат.

5) Они не уничижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: "Меня не понимают!" или: "Я разменялся на мелкую монету! ...", потому что всё это бьет на дешевый эффект, пошло, старо, фальшиво...

6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако, восторг встречного в Salon'e, известность по портерным... Они смеются над фразой: "Я представитель печати!!", которая к лицу только Родзевичам и Левенбергам. Делая на грош, они не носятся со своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили... Истинные таланты всегда сидят в потёмках, в толпе, подальше

от выставки... Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой... Они горды своим талантом. Так, они не пьянствуют с надзирателями мещанского училища и с гостями Скворцова, сознавая, что они призваны не жить с ними, а воспитывающе влиять на них. К тому же они брезгливы...

8) Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки...» [4].

Переключки с высказанным А. П. Чеховым воспитательным манифестом, адресованным не только его брату Николаю, но, прежде всего самому себе, мы постоянно встречаем в репликах персонажей пьес Чехова, в словах героев его повестей и рассказов, а это свидетельствует о важности для писателя данной проблематики. Это связано с его переживаниями о будущем человечества, о том, что будет с нами «через двести-триста, ... тысячу лет». Ведущим художественным образом, перерастающим в символ, становится облагораживающий человека труд. О необходимости страдать и работать, не надеясь понять этот мир и обрести счастье, говорят три сестры в одноимённой пьесе, в этом убеждает дядю Ваню и, прежде всего, себя, Соня, этим символическим трудовым подвигом пытается успокоить себя Нина Заречная, об этом мечтает Аня Раневская. И сам Чехов, определяя для себя главный идеал своей жизни, говорит, вкладывая этот завет в уста Ирины

из пьесы «Три сестры»: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги.» [5, с. 183]. Именно от того, как мы будем работать, совершенствовать не только мир вокруг нас, но и самих себя, будет зависеть, какими будут наши дети, увидим ли мы вместе с ними «небо в алмазах».

Литература

1. Классика. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. М., «Наука», 1974 А. П. Чехов. Письма (1875–1886). Том первый. — 1 января 1877 г. Письмо 4. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_01_1875_letters.shtml

2. Классика. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. М., «Наука», 1974 А. П. Чехов. Письма (1875–1886). Том первый. — 25 декабря 1882 — 2-3 января 1883 г. Письмо 29. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_01_1875_letters.shtml (дата обращения: 10.03.2017)

3. Классика. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. М., «Наука», 1974 А. П. Чехов. Письма (1875–1886). Том первый. — 10 апреля 1877 г. Письмо 6. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_01_1875_letters.shtml(дата обращения: 10.03.2017)

4. Классика. А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Письма в двенадцати томах. М., «Наука», 1974 А. П. Чехов. Письма (1875-1886). Том первый. — 10 апреля 1877 г. Письмо 163. [Электронный ресурс] Режим доступа:

http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_01_1875_letters.shtml(дата обращения: 10.03.2017)

5. Чехов А. П. Пьесы. — М.: Худож. лит., 1982. — 303 с.

Аннотация. В статье рассматривается проблема воспитательного идеала в пьесах Чехова. Автор предполагает, что А. П. Чехов показывал такой идеал, сравнивая своих героев с представлениями о необходимом уровне воспитанности, о котором высказывался в своих письмах. Чехов не считает нужным убирать тот дидактизм, который в художественных произведениях считает недопустимым, оставляя читателям самостоятельно вырабатывать тот воспитательный идеал, который логически вытекает из изображённой им картины бытия.

Ключевые слова: воспитательный идеал, дидактизм, поведенческие стереотипы, художественный образ, символ.

ПОЭТИКА И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

**ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ
В РАННЕЙ ПРОЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА****Л. И. Шишкина**

В современном литературоведении сопоставление имен Чехова и Андреева встречается редко. Слишком очевидными кажутся несходство их творческих миров и художественных манер. Даже когда И. Н. Сухих в статье «Мир Чехова: версии критики» [23, с. 394–425] представляет образ писателя, созданный представителями русской культуры Серебряного века, у него есть бунинский Чехов, горьковский Чехов, Чехов Мережковского и даже Маяковского и еще многих других, но андреевского Чехова в этом длинном ряду нет.

Между тем Чехов присутствует в художественном сознании Андреева практически на протяжении всей жизни. Его имя многократно упоминается в ранних «курьерских» фельетонах 1900-х годов. Среди них присутствует чрезвычайно важная рецензия на постановку «Трех сестер» в МХТ, в которой начинающий писатель отказывался от стереотипного видения

Шишкина Лидия Ивановна — к. ф. н., профессор, Северо-западный институт управления — филиал ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», г. Санкт-Петербург

Чехова как певца «унылых настроений», убежденный, что они — лишь обратная сторона жизнелюбия художника. Андреев почувствовал в пьесе близкий собственному мировосприятию парадокс: жизнеутверждение через жизнеотрицание, определив ее основное «мощное» настроение как «трагическую мелодию» — «тоску о жизни» [1, с. 255]. Сам увлеченный Художественным театром, Андреев одну из главных его заслуг видел в раскрытии глубинного смысла чеховских пьес, полагая, что театр вместе с Чеховым стал символом борьбы с «беспробудными российскими» настроениями — унынием, хандрой и пессимизмом, «открыл дверь в область нового искусства» [1, с. 257]. В «Письмах о театре» (1913) писатель разрабатывал теорию интеллектуального «театра представления» и реализуемой на этой основе драмы «панпсихе», центром которой была идея мира как единой мировой души, вбирающей микрокосм отдельного человека. Создателем «новой драмы» Андреев объявлял Чехова, а первой панпсихической драмой назвал «Чайку», в которой увидел близкое своим художественным принципам соединение бытового и бытийного.

Современные критики именовали Андреева самой яркой фигурой «послечеховского периода» русской литературы [18, с. 2] и не сомневались в его принадлежности к «чеховской школе».

Чехова и Андреева роднит промежуточность, пограничность их места в литературном процессе (между классическим и неклассическим периодами).

В настоящее время общепризнано, что Чехов не столько завершает классический этап русского реализма, но открывает

литературу XX века с ее иным пониманием личности и среды, соотношением «бытия и быта», тяготением к обновлению реалистической эстетики. Молодые писатели, заявившие о себе в 90-е годы XIX века и бывшие младшими современниками Чехова, не могли не ощущать своего родства с ним. Их привлекал чеховский адогматизм, свобода от любой политической и эстетической регламентации. «... я, как и покойный Чехов, говорю: “партийность для художника — смерть”», — заявлял Андреев [8, с. 16]. Но более всего — стремление изменить реалистическое искусство — достичь того, когда, по определению Андрея Белого, художник, «истончая реальность, неожиданно нападает на символы», и «...символы поэтому произвольно врастают в действительность» [6, с. 47]. Андреев постоянно размышлял о новой эстетике, соединяющей принципы реалистического и символистского искусства, формулируя суть «новой формы»: «упразднение натуралистической видимости при сохранении строго реалистических основ», «широкий синтез, обобщение целых полос жизни» [17, с. 390].

Сегодня многие исследователи говорят о Чехове как предтече авангардистских течений. На Западе его считают основоположником театра абсурда. В частности, чешский писатель Томас Венцлова назвал Чехова предшественником обериутов, указав на интертекстуальную связь «Елки у Ивановых» А. Введенского и рассказа «Спать хочется» [14]. Среди художников начала XX века именно Андреева, как никого другого, характеризовали напряженные поиски современного языка искусства, способного выразить новое философское, эстетическое,

нравственное сознание переломной эпохи, потрясенной войнами и революциями. В своем творчестве он опередил многие новации не только русской, но и европейской литературы XX века. «Неореалист», «парасимволист», «предтеча экспрессионизма», «несомненный экзистенциалист», «фантастический реалист», «промежуточное литературное явление», «художник предавангарда» — таковы только некоторые характеристики, каковыми исследователи пытались определить художественный синтетизм Андреева.

Данная работа не ставит своей целью рассмотреть все точки соприкосновения двух писателей, их встречи и взаимооценки (это было предметом исследования В. И. Беззубова в его книге «Леонид Андреев и традиции русского реализма») [5]. Наша задача иная — поставить проблему рецепции важнейших чеховских тем в ранней прозе Андреева. Рецепции в точном смысле этого слова — как заимствования/продолжения и приспособления/переосмысления социальных и культурных форм писателем другого литературного поколения.

На рубеже XIX–XX веков Андреев пишет несколько рассказов, которые можно назвать вполне «чеховскими»: «У окна» (1899), «Большой шлем», «Жили-были», «В подвале» (1901). В них вскрывается трагедия обыденного существования — прозябания, равного смерти, заурядного человека, когда «страшным» становится «нестрашное»; отчетливо звучат чеховские мотивы «страха жизни», «ужаса бесцельности».

Внешние переключки тем и мотивов тут же отметили современники. Так, В. М. Шулятиков считал, что главный герой рассказа «У окна» — чиновник Андрей Николаевич, который

всю жизнь просидел «у окна» и из него наблюдал жизнь, страшась соприкосновения с реальностью — производит впечатление настоящего чеховского героя своей «загипнотизированностью однообразием рутинной жизни» [27, с. 3]. Приводя в качестве примера тот же андреевский рассказ, рецензент газеты «Орловский вестник» писал, что «люди и людишки нашей сумеречной и тоскливой действительности» напоминают чеховских героев “той же безотрадной мелочностью жизни”» [9, с. 3].

Характерно, что Андреев в данном рассказе из всей многозначности мифопоэтической символики «окна» акцентирует семантическую оппозицию открытости/укрытости, опасности (риска)/безопасности (надежности), которые присутствуют, к примеру, в чеховской «Душечке» (мотив крыльца /окна) и в «Архиерее» (мотив окна, в которое архиерей «подсматривает» мирскую жизнь). Хотя в последнем рассказе Чехова отчуждение от реальной живой жизни, по точному замечанию А. Д. Степанова, отчасти мотивировано монашеством героя, «делающего для него жизненные соблазны запретными и недоступными» [22, с. 342], тогда как одиночество андреевского персонажа экзистенциально и может быть объяснено лишь тем, что Н. К. Михайловский назвал «страхом жизни», определив ее как главную тему андреевского творчества [16].

В данном случае хотелось бы обратить внимание не на внешние совпадения, а на глубинную общность двух писателей, сказавшуюся в философской инструментовке социальных вопросов, в переходе от бытовых проблем к экзистенциальным, «когда за бытом начинает просвечивать бытие».

Чехова и Андреева роднит не просто интерес к «обыкновенному», «мелкому» человеку. Более важным становится сам принцип изображения личности, особое видение героя. И. Н. Сухих справедливо замечает, что уже ранний Чехов начинает борьбу с литературной традицией детерминизма XIX века: «он отрывает, отдирает, сросшиеся с изображением того или иного героя идеологические и ценностные характеристики» [23, 310], исследуя своеобразный *архетип любой человеческой жизни, любого человека, независимо от его профессиональной и социальной принадлежности* (курсив мой — Л. Ш.); он берет его в аспекте обыкновенности, похожести на других, общей для всех форме проявления человека, коей является быт — повседневное существование» [23, 310]. О том, что Чехова интересует не сословное и не национальное, а «человеческое родовое», писал и А. С. Собенников [19, с. 148]. В частности, он справедливо отметил, что «естественнонаучное образование, генеральство, «имя» героя — все факультативно в характеристике персонажа» «Скучной истории» [20, с. 175].

Андреев продолжает и развивает чеховские принципы в русле научно-философской и художественной мысли XX века, которая, отходя от рационалистических концепций, заявила, что поведение человека может быть обусловлено не только меняющейся социальной детерминантой, но и его неизменной «природой», что можно познать «человека вообще», ибо человек един и во все времена подвластен одним и тем же законам. Писатель полностью отказывается от социального и психологического детерминизма, обусловленности поступков и поведения личности средой, обстоятельствами и воспитанием.

Его внимание привлекает не индивидуальное, а общеродовое, «вечное» начало, изображение «просто человека», «вообще человека», «человека как такового». Он избегает наделять своего персонажа какими бы то ни было званиями, налагающими отпечаток социальной среды или профессии. Даже в тех случаях, когда в рассказе названо общественное положение героя: чиновник («У окна»), священник («Молчание»), дьякон и купец («Жили-были»), доктор («Мысль»), оно не играет никакой роли, ибо задача художника, по убеждению Андреева, — передать не конкретно-зримую оболочку, а внутреннюю *сущность* человека. «Я низко ставлю материальный наряд человека и беру человека в его основной сущности» [8, с. 308], — формулировал он свое кредо.

Отсюда следует пристальное внимание писателя к проблемам жизни и смерти, трагедии одиночества, к загадкам и тайнам бытия. Отсюда и ощущение зависимости человека от высших космических сил, переосмысление на новом этапе древней идеи рока. Андреева часто называют предтечей европейского экзистенциализма. Но его экзистенциальная проблематика во многом имеет чеховские корни.

«Абсурдность мира, его непрозрачность для разума и безучастность к человеку <...> глубокое отчуждение личности от общества, любого “другого” и себя самой, <...> трагически обостренное ощущение конечности и однократности каждого отдельного существования» — эти черты художественного феномена Чехова, обозначенные современной исследовательницей [21, с. 193], отчетливо прозвучали в рассказе «Большой шлем», которым открывался первый сборник рассказов

Андреева (1901). Его персонажи внешним убожеством напоминают чеховских «футлярных» людей, скрывающихся от надвигающейся жизни в ограниченном замкнутом пространстве. Над их ничтожеством можно посмеяться или погрузиться. Не случайно современные критики поначалу трактовали андреевское произведение как «бытовую картинку», сатирический памфлет на современного обывателя-мещанина, «на нашу серую жизнь, на тот умственный и моральный маразм, которым дышит наша обеспеченная буржуазия» [24, с. 18]; видели в нем изображение «опустошения души, которое граничит с моральной смертью» [10, с. 17]; «разоблачение современного мещанина, засевающего в своей крепости и отбивающегося от проклятых вопросов жизни» [7, с. 14]. Для наиболее же вдумчивых критиков «Большой шлем» стал выражением общей тенденции литературы XX века с ее отходом от социальности и возросшим интересом к экзистенциальным проблемам индивидуального существования.

У Чехова при всем внимании к общеродовому началу герой наделен биографией, он существует в определенной среде (хотя и несводим к ней) и в конкретном историческом времени. Исследователи отмечали, что бытийность у него облечена в обманчиво бытовые формы. У Андреева, писателя другого поколения, как у ищущего «новые формы» чеховского Треплева, «нет живых лиц», его герои — «сущности», функции, марионетки, не мотивированные ни социально, ни психологически, лишённые индивидуальных доминант и характерных примет внешности. Пространство и время у него условны и принципиально неизменны. Персонажи «Большого шлема»

помещены в замкнутый четырехугольник комнаты, куда личные и исторические потрясения доходят лишь слабыми отголосками (известие о смерти сына одного из игроков, отзвуки дела Дрейфуса и т. д.), не нарушающими вечного круговорота жизни. Из этого повторяющегося круговорота жизни-игры («Так играли они лето и зиму, весну и осень» [2, с. 182]) лишь один выход — смерть. За несложностью фабулы, когда, как у Чехова, «ничего не происходит», таится сложный комплекс настроений и мироощущения человека XX века. Комедию жизни заурядного обывателя, все человеческое в котором поглощено игрой, Андреев поднимает до уровня экзистенциальной трагедии. Скука повседневности — неизбежный атрибут жизни чеховских персонажей — драматизируется у него шопенгауэрианской трактовкой жизни как замкнутого круга с его бесконечно повторяющимся ритмом. Считая круг истинным символом природы, представляющим схему вечного возвращения, посредством которого возможно бытие в потоке времени, Шопенгауэр утверждал, что жизнь средних людей, поглощенных борьбой за существование, протекает между желанием и его удовлетворением, что и возбуждает их «волю». А «потребность волевого возбуждения» более всего проявляется «в изобретении и процветании карточной игры» [26, с. 325].

В «Большом шлеме» игра в винт, в отличие от чеховского «Ионыча», где она обозначила бессмысленность обывательского бытия, оборачивалась игрой с жизнью, игрой на жизнь (заветная мечта, становящаяся смыслом жизни одного из персонажей — сыграть большой шлем в бескозырях). Эта концепция, развивая мысль Шопенгауэра: «мы, конечно,

не знаем более высокой азартной игры, как из-за жизни и смерти» [25, с. 128], — определяла кольцевую композицию рассказа. «Пошлость провинциальной жизни, ничтожество обывательских интересов <...> встают перед нами не в качестве общественных фактов, а в качестве проявления высшей силы «страшно бессмысленной и жестокой», живущей за пределами умопостигаемого мира», — констатировал П. Коган [13, с. 10].

Чеховская мысль о невозможности рационального познания мира в творчестве Андреева оборачивается темой Рока, беспощадного и равнодушного, смеющегося над тщетностью желаний и бренностью человеческой жизни. Внезапно пораженный смертью падает Масленников, протянув руку за последней картой, никогда не узнав, что осуществилась его страстная мечта сыграть «большой шлем».

Чехов одним из первых в мировой литературе показал глубину непонимания между людьми, обрекающего их на одиночество («Моя жизнь», «Дом с мезонином», «Черный монах», «Невеста»). У Андреева одиночество перерастает в глобальное «отчуждение» — понятие, ставшее определяющим в искусстве модернизма. Персонажи «Большого шлема», внешне опутанные сетью связей и обязательств, много лет тешившие себя иллюзией общения и близости, на деле переживают тотальное одиночество, акцентированное гротесковой ситуацией — в финале выясняется, что люди, годами сходящиеся за игрой, не знают ни положения, ни рода занятий, ни адресов партнеров. «Драма одиноких душ, замкнувшихся в своем одиночестве, чувственный трепет ужаса перед непонятными, странными, таинственными явлениями жизни — основная тема рассказов

Леонида Андреева», — отмечал В. Шулятиков [27, с. 7]. «Центр его художественного внимания — индивидуальная душа, преимущественно в момент острого переворота, когда повседневное настроение освещено заревом необычайного, трагического чувства, чаще всего — ужаса», — развивал эту мысль Антид Отто (Л. Троцкий), акцентируя, что роль слепой силы играет у Андреева чаще всего смерть [4, с. 2].

Тема смерти — одна из повторяющихся тем позднего Чехова («Скучная история», «Палата №6», «Скрипка Ротшильда», «Гусев», «По делам службы», «Архиерей»), на что неоднократно указывалось в чеховедении. Размышляя о тайне смерти, Шопенгауэр высказал мысль, что перед лицом великой и вечной природы жизнь человека не представляет значимости и потому отдается в жертву слепой случайности: «Природа никогда не комментирует своих приговоров, а говорит лаконичным слогом оракула» [25, с.126]. Как указал А. С. Собенников, книга Шопенгауэра «Афоризмы и мысли», откуда приведена эта цитата, была в библиотеке Чехова [20, с. 168]. Мысль о «полном равнодушии» природы к жизни и смерти отдельной личности, очевидно, была ему не чужда. Во всяком случае, она неоднократно звучит из уст его персонажей. «Кто знает, что жизнь бесцельна и смерть неизбежна, тот очень равнодушен к борьбе с природой и к понятию о грехе: борись или не борись — все равно умрешь и сгниешь...» (7, 116), — говорит герой «Огней». Смерть — закон природы, поэтому, как справедливо утверждает современный исследователь, «страх и ужас в чеховской интерпретации жизни неустранимы и коренятся в самой природе человеческого существования,

прежде всего в его кратковременности и неповторимости — в смерти» [21, с. 194].

Размышления о случайности и шаткости человеческой жизни и жестокости смерти — преобладающие мотивы в творчестве Андреева. Контраст жизни и смерти — постоянный объект изображения и пристального «вглядывания» писателя. Это и попытка показать ценность жизни в условиях неизбежной кончины, полного исчезновения «Я». Многообразие чеховских мотивов сосредоточено в рассказе «Жили-были». В нем и тема переоценки ценностей, происходившей у профессора в «Скучной истории», и горькие размышления о неправильно прожитой жизни Якова Бронзы, и катарсис от столкновения с тайной смерти, и оппозиция конечности отдельного человеческого существования и бесконечности жизни торжествующей природы («Черный монах» и «Архиерей»). Само название рассказа — «Жили-были» — проникнуто экзистенциальным смыслом. В нем мы сталкиваемся с кризисной ситуацией, в дальнейшем неоднократно повторяющейся в произведениях Андреева, — человек, поставленный перед неизбежностью прикоснуться к тайне смерти, беспощадно переосмысливает прожитую жизнь. Это состояние переживают два героя-антипода, которых случай, рок свели в замкнутом пространстве больничной палаты: купец Кошеверов, внезапно осознавший бесцельность прожитой жизни, полной злобы, зависти, бесплодного хищнического стремления к богатству; и дьякон Сперанский, открытый миру, влюбленный в природу и людей, радующийся крику воробьев и сиянию солнца. Но, столь разные, оба они движимы инстинктивной, заложенной

в глубинах бессознательного жаждой жизни. Мрачный мизантроп Кошеверов, с презрительным недоумением глядевший на всех, кто ценил жизнь, переживает в последние минуты внезапный порыв к бытию. Как и у Чехова, особенно в его «Архиерее», возникает в предсмертные минуты у андреевских героев осознание красоты и радости существующего мира. И так же, как Коврин в «Черном монахе» в последнее мгновение зовет «большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, <...> сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле...» (8, 257), как преосвященный Петр в «Архиерее» представляет, что он «идет по полю быстро, весело постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем» (10, 200), так Кошеверов вместе с кротким любвеобильным дьяконом, чьи дни сочтены, плачут «о солнце, которого больше не увидят, о яблоне „белый налив“, которая без них даст свои плоды, о тьме, которая их охватит, о милой жизни и жестокой смерти» [3, с. 60].

«Милions людей вызываются “равнодушной слепой силой из темных недр бытия” и опять в эти недра ввергаются. Какой смысл в этом возникновении и уничтожении?» — так определял Н. К. Михайловский главную проблему андреевского рассказа [16, с. 61]. Но именно этот вопрос неизменно беспокоил Чехова.

Известный критик Р. Иванов-Разумник, сравнивая двух писателей, оценивал Андреева как «большой талант, но грубый», в отличие от Чехова, «который умеет виртуозно исследовать любимую андреевскую тему “ужаса бесцельности” на примере повседневной жизни и обычных героев» [11, с. 2]. «Аристократическая сдержанность чеховского стиля» (Вл. Немирович-Данченко) сменилась у Андреева открытым

выражением авторской мысли, «грубостью» и «плакатностью» экспрессионистической манеры письма. Чеховская предметно-бытовая деталь, являвшаяся скорее намеком, толчком к работе воображения, у Андреева предельно заострена в своей эмоциональной выразительности, зачастую утрачивая всякую связь с предметной действительностью.

Чехов и Андреев — оба создают «пограничную» картину мира — промежуточную между классической, с ее пониманием бытия как целостного, упорядоченного и осмысленного, предполагающего «наличие некоей всеобщей объективной истины, некоего высшего смысла человеческого существования» [15, с. 12], и не-классической — с ее дисгармоничным мироощущением, несовпадением личности и мира; распадом связей и осознанием относительности всех законов. В сфере поэтики эта «переходность», по определению В. А. Келдыша, сказалась в преобладании выразительных средств над изобразительными, в «потеснении «воссоздания» «пересозданием» [12, с. 13–68].

Л. Андреев — писатель, которого называли «барометром» своего времени и «зеркалом души» современного человека, подхватил темы, обозначенные в творчестве Чехова — предтечи Серебряного века, заострив их и придав катастрофическое звучание. Оба писателя находились на пороге новых художественных принципов воспроизведения жизни, колеблясь между «воссозданием» и «пересозданием», «изображением» и «выражением», делая при этом акцент на различных составляющих данной оппозиции.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собрание соч.: в 13 томах. Т.1. / Л. Н. Андреев. — СПб.: Просвещение. — 1911–1913. — 324 с.
2. Андреев Л. Н. / Собрание соч.: в 13 томах. Т.2. / Л. Н. Андреев — СПб.: Просвещение, 1911–1913. — 332 с.
3. Андреев Л. Н. Собрание соч.: в 13 томах. Т.3. / Л. Н. Андреев — СПб.: Просвещение, 1911–1913. — 299 с.
4. Антид Отто [Троцкий Л. Д.]. Письма постороннего человека: О Леониде Андрееве / Л. Троцкий. // Восточное обозрение. — 1902. — № 129. — 5 июня.
5. Беззубов В. И. Леонид Андреев и А. П. Чехов. // В. И. Беззубов. Леонид Андреев и традиции русского реализма. — Таллин: Ээсти Раамат. — 1984. — С.114–156.
6. Белый Андрей. Вишневый сад. / Андрей Белый // Весы. — 1904. — №2. — С.47.
7. Боцяновский В. Ф. Л. Андреев. Критико-биографический этюд. / В.Ф. Боцяновский — СПб.,: Изд-во т-ва «Литература и наука». — 1903. — 64 с.
8. Брусянин В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. / В. В. Брусянин — М.: Изд-во К.Ф. Некрасова. — 1912. — 126 с.
9. Васильев Ник. Отклики из области литературы / Н. Васильев // Орловский вестник. — 1901. — № 284. — 28 окт.
10. Жураковский Е. Д. Симптомы литературной эволюции. / Е. Д. Жураковский — М, 1903. С.13-50
11. Иванов-Разумник Р. В. Талантливое сочинительство / Р.В. Иванов-Разумник // Русские ведомости. — 1908. — №251. — 29 октября.
12. Келдыш В. А. Русская литература Серебряного века как сложная целостность / Всеволод Александрович Келдыш //

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн.1. — М.: ИМЛИ РАН. — 2001. — С. 13–68.

13. Коган П. Леонид Андреев. // П. С. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т.3. Вып. 2. — М.: Заря. — 1910. — С. 3–59.

14. Куприянова Т. В. Несколько слов о рассказе А. П. Чехова «Спать хочется». / Татьяна Викторовна Куприянова // Обретение смысла. Сб. статей, посв. юбилею проф. К. А. Роговой. — СПб.: Изд-во «Осипов». — 2006. — С.339-352.

15. Лейдерман Н. Л. Космос и Хаос как метамоделли мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания. / Наум Лазаревич Лейдерман // Русская литература XX века: направления и течения. Вып.3. Екатеринбург: РАН УрО. — 1996. — С. 4–12.

16. Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни / Николай Константинович Михайловский // Русское богатство. — 1901. — № 11. — С. 58–74.

17. Неизданные письма Леонида Андреева: К творческой истории пьес периода Первой русской революции / Вступ. Статья, публ. и комментариев В.И. Беззубова // Учен. записки Тартуского гос. ун-та. Вып.119. — Тарту. — 1962. — С.378-393.

18. Славинский М. Критические беседы. Новое дарование / М. Славинский. // Приднепровский край. — 1902. — №1452. — 9 февр.

19. Собенников А. С. Чеховские традиции в драматургии А. Вампилова / Анатолий Самуилович Собенников // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. — М.: Наука. — 1993.

20. Собенников А. С. Чехов и стоики. / Анатолий Самуилович Собенников // *Философия Чехова: материалы международной научной конференции*. Под ред. А.С. Собенникова. — Иркутск. — Изд-во Иркутского ун-та. — 2008. С. 167-178.

21. Спивак Р. С. Чехов и экзистенциализм. / Рита Соломоновна Спивак // *Философия Чехова: материалы международной научной конференции*. Под ред. А. С. Собенникова. — Иркутск. — Изд-во Иркутского ун-та. — 2008. С. 192–208.

22. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. / А. Д. Степанов. — М.: Языки славянской культуры. — 2005. — 400 с.

23. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. / И. Н. Сухих — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского госуд. ун-та. — 2007. — 490 с.

24. Урусов Н. Д. «Бессильные люди» в изображении Леонида Андреева. / Н. Д. Урусов — СПб.: «Общественная польза». — 1903. — 59 с.

25. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. Мысли. Т.2. / Артур Шопенгауэр — СПб.: Изд-во А. С. Суворина. — 1892. — 500 с.

26. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. Кн. 3. / Артур Шопенгауэр — М. — Изд-во А. Ф. Маркс. — 1906. — 520 с.

27. Шулятиков В. М. Критические этюды. «Одинокие и таинственные люди»: Рассказы Леонида Андреева. / В. М. Шулятиков // *Курьер*. — 1901. — №278. — 8 окт.

Аннотация. В данной статье автор, сопоставляя Чехова и Андреева как писателей, занимающих «пограничное» место в литературном процессе между «классическим» и «неклассическим» периодами, ставит проблему рецепции важнейших чеховских тем и мотивов в ранней прозе Андреева, акцентируя внимание не на внешних совпадениях, а на глубинной общности писателей, сказавшейся в философской инструментовке социальных вопросов, в переходе от бытовых проблем к экзистенциальным, Среди последних особо выделены: новые принципы изображения человека, когда личность определяется не меняющейся социальной детерминантой, а неизменной человеческой природой; общее для обоих писателей воссоздание «ужаса» обыденного существования и тайны смерти; трагедии одиночества, перерастающего в экзистенциальное «отчуждение», ощущение зависимости человека от высших космических сил.

Ключевые слова: Чехов, Андреев, темы и мотивы, рецепция, экзистенциализм, «отчуждение», быт и бытие.

О НЕКОТОРЫХ СПОСОБАХ СУГГЕСТИВНОГО ВЛИЯНИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ЧЕХОВА

А. В. Жучкова

Поэтичность чеховской драматургии, суггестивное воздействие её поэтики — актуальное направление научных исследований. По каким законам строится чеховская коммуникация с читателем, какие языковые приемы уводят в мир ощущений и чувств? Результатом психолингвистического анализа пьесы «Дядя Ваня» стала экспликация таких особенностей чеховского языка, как: символизация обыденности; передача философского значения в буквально-бытовом знаке; контраст; повтор; использование фигур семантического умолчания, опущения и сдвига; суггестия и вещественная сенсорика; особый лиризм (трансценденция образа автора, переживание как единица смысла и пр.). Исследуя эмоционально-психологический потенциал воздействия данных приемов, мы приходим к выводу о коммуникативной стратегии изосознательно-подсознательной организации чеховской речи.

Ключевые слова: Чехов, театр, пьесы, «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», суггестивность, драматургия.

Обращаясь к чеховскому тексту, каждый исследователь говорит о магии его подсознательного, суггестивного влияния

Жучкова Анна Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов, г. Москва

и старается найти объяснение этому феномену, изучая амбивалентность, многомерность языка Чехова, «подводное течение», атмосферность, подтекст и пр.

Образно выражает это Т. Толстая: «Чехов — двухслойный, трехслойный, не дающийся в руки, как отражение на воде» [11, с. 30], метафорически — В. Набоков: «перед нами мир волн, а не частиц материи» [7], поэтически — М. Розовский: «слагаются в воздухе сцены из переливчатых ветерков и нагревов, из, казалось бы, ничего не значащих слов, бормотаний и междометий, из переключки взглядов, всхлипов и вздохов — из всего того, что мы называем настроением, переменной ритмов, музыкой света и тени... Чехов бликует почти в каждой сцене, любой эпизод тонируя оттенками и оттеночками, по-евангельски высвечивая воздух, сплетая вместе мотивы жизни и смерти... Чувство реальности иного мира ошеломляет зрителя, когда играет Чехов — поэт...» [8, с. 150–151].

Нас интересует, какими языковыми средствами достигается эффект магической многомерности поэтики Чехова, обуславливающий почти бесконечную вариативность прочтений его пьес.

Позволю себе не согласиться с И. Анненским, утверждавшим, о Чехове: «Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского» [4, с. 427]. В плане поэтики Чехов продолжает дело Достоевского, но развёрнутые психологические полотна последнего он сворачивает в многослойные свитки, которые откроются в восприятии индивидуального зрителя или читателя. «Необходимо умелое, дотошное чтение — и то, что кажется незаметным, совершенно случайным, вдруг откроется

нам как слово, говорящее о другом» [8, с. 419]. То, что на первый взгляд кажется случайным, называется «атмосферным» («бессмысленными мелочами», важными лишь для создания атмосферы), является на самом деле свернутым смыслом, который можно расшифровать: «Мы проведем своеобразную «розыскную» работу по обнаружению недоступного при бытовом чтении чувственного смысла — и этот труд окажется сродни чтению древних рукописей, непонятность которых постепенно исчезает, если есть ключ к постижению тайны» [8, с. 419].

Хотя приемы чеховской подсознательной коммуникации мы наблюдаем и в эпике, и в драме, остановимся на драме (и, конкретнее, на тексте пьесы «Дядя Ваня»). Драма, как род литературы, более репрезентативна для экспликации невербальных смыслов. Вербальные и невербальные потенции здесь дифференцированы (даже на визуальном уровне — при помощи разных типов шрифта) для реплик и паратекста. Но у Чехова дифференциация разных потенциалов слова — информационных и чувственных — одинаково важна и в паратексте, и в вербальных конструкциях.

Символизация обыденности (Замена информативной функции слова символической, показ философского через обыденное). Символический потенциал не только детали, но даже грамматической формы слова у Чехова огромен. Исследуя некоторые окказиональные формы ремарок («засмеялся в кулак» вместо «смеется»; «она оглянулась» вместо «оглядывается»), Ю. В. Доманский приходит к выводу, что эти, казалось бы, случайные оговорки маркируют «уникальность, важность,

судьбоносность транслируемого этой ремаркой события» [3, с. 68]. Например, окказиональная ремарка к реплике Вари «испуганная» вместо нейтрального «испуганно» прочитывается Ю.В. Доманским как лейтмотив образа Вари в целом: Варя — испуганная.

В пьесе «Дядя Ваня» банальность и обыденность, в отличие от других пьес Чехова, не имеют никакого символического выхода вплоть до финального монолога Сони: ни поэтической чайки, ни утопической Москвы, ни даже цветущего сада. И по парадоксальному закону чеховского текста, нарочитая житейскость возрастает здесь в философское переосмысление этой житейскости на всех уровнях художественной структуры пьесы:

- **Пейзажные ремарки:** в ответ на реплику Серебрякова: «Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?» ремарка: «Окно хлопает от ветра». Почему оно хлопает именно в этом месте? «Потому что логика профессора будит саму природу, мистически чувствующую ложь» [8, с. 213].

- **Темпоральные ремарки:** «Третий час дня». Явно не время для чаепитий. «Отсюда начинается чеховское упоение сдвигом — персонажи не соответствуют нормам режимного времени, их жизнь будет тихой аномалией, противоестественная сдвинутость которой обусловлена заранее» [8, с. 157].

- **Вещественные детали:** склянки с лекарством, букет осенних цветов, стук колотушек ночного сторожа, лай собак. Например, свеча в руках Сони в последнем акте, в сцене проводов Астрова: «Ушла со свечой, пришла со свечой... Конечно, надо было пройти в потемках по закоулкам комнат,

но для Сони свеча — нечто иное, чем просто осветительный прибор. В руках Сони свеча — знак ее связи с Высшим, с Тем, кто руководит судьбой, кто хранит человеческое в человеке...» [8, с. 386].

- Сцены, на первый взгляд, бытовые, даже, казалось бы, проходные, как та, в которой Соня и Астров «оба стоят у буфета и едят». Да, просто жуют сыр. Но ночью, но вместе, и — молча. Эта сцена становится единственной, где Соня может ощутить единение с возлюбленным. Сопричастность общего действия в тишине ночи и взаимном молчании — «то самое чувство, равного которому по простоте и поэтичности простоты до сих пор мировая драматургия не достигла» [8, с. 254].

В чем художественная функциональность символикации обыденности? Во-первых, в углублении и расширении перспективы. Но не только. Вторая важная функция — актуализация творческого сознания читателя. В силу принципиальной субъективности символов при их декодировке необходима опора на личные ассоциации. Пласт смыслов, который рождается при декодировке символа, принадлежит области подсознательного — ассоциации, намеки, ощущения будят личные переживания зрителя/читателя. Поэтому: 1) при анализе драм Чехова нельзя договориться о смыслах: любое субъективное прочтение чеховских символов будет верно (неверно лишь поверхностное прочтение, при котором житейщина останется житейщиной); 2) основная «работа» по пониманию чеховского текста производится воспринимающим субъектом: «Пьеса обязана захватить нас своим напором, потащить за собой, как

щепку, а для этого <...> автор много не досказывает, пытаюсь пробудить в нас сотворцов» [8, с. 225].

Итак, смыслы чеховской драмы реализуются лишь в читательском восприятии. «В этом логика чеховского текста и вообще чеховского театра: автор не дает явной экспликации своего замысла, а предлагает режиссеру, читателю самому додумать, домыслить, довоплотить сцену... И вот тут как раз и возникает довольно широкий спектр вариантов... [3, с. 38]. Например, «в «Чайке» особая роль отводится зрителю, который вправе выбрать позицию восприятия того же озера: воспринимать его как элемент треплевского спектакля, как бытовую деталь усадебного ландшафта, как, наконец, то и другое — свобода выбора остается за зрителем» [3, с. 12].

Однако Юрий Викторович Доманский грустно констатирует, что «при любом единичном воплощении акционно, при постановке на театре неизбежно произойдет редукция всего этого смыслового многообразия» [3, с. 38] и делает вывод, что «пьесы Чехова лучше читать, чем смотреть на театре, потому что в «бумажном» тексте смыслов гораздо больше» [3, с. 7].

Да, часто получается так, что вместо многомерности чеховского текста на театральных подмостках играется одномерное прочтение этого текста. Но это ни в коем случае не является отражением чеховской поэтики, а лишь утилитарного режиссерского подхода. Поскольку есть примеры прямо противоположные. Так, постановка «Дяди Вани» М. Розовским в «Театре у Никитинских ворот» (1993), которая живет уже 24 года, отражает именно атмосферу чеховской драмы, а не взгляд на жизнь Марка Розовского. Вечную проблематику «Дяди Вани»,

а не проходящие её актуализации, меняющиеся в угоду сегодняшнему дню (о которых говорится в статье В. Б. Катаева «Не начало ли перемены» [6, с. 328–333]).

При чуткой театрализации многомерность чеховской поэтики не редуцируется, многослойность текста сохраняется через одновременное выявление многих его аспектов. «Тут важно избегать прямолинейности и сохранять намек, который часто бывает дороже и действенней, чем легко читаемая плакатная публицистичность». [9] Для этого режиссер и актер должны отказаться от искушения рассказать «свою» (одномерную) версию происходящего на сцене и по возможности сохранить и передать символичность в ее многомерности. Как? Включаясь в эту цепь высокого напряжения не разумом, но сердцем, всем своим существом. Как говорил Леонардо да Винчи, «что от сердца идет, до сердца и доходит» [1]. При театральной постановке в эту цепь оказываются включены не два, а несколько сердец. Поэтому при успешной театрализации текст Чехова не редуцирует своих смыслов, а, напротив, еще больше их расширяет. «И за этой уникальностью кроется и оригинальность авторской концепции: весь мир должен чувствовать пустоту, а почувствовав, попытаться ее чем-нибудь заполнить; в этой попытке — шанс для мира» [3, с. 93].

Контраст. Контраст пронизывает все уровни художественной системы чеховских пьес, от противопоставления образов (Серебряков — Войницкий, Войницкий — Астров, Соня — Елена) до семантики и стилистики реплик:

Елена Андреевна: «А хорошая сегодня погода... Не жарко...»

Войницкий: «В такую погоду хорошо повеситься...»

Серебряков: «Хорошо, я объяснюсь с ним... Я ни в чем не обвиняю, я не сержусь, но, согласитесь, поведение его по меньшей мере странно. Извольте, я пойду к нему». (Уходит в среднюю дверь.) <...>

Марина: «Ничего, деточка. Попогочут гусаки — и перестанут... Попогочут — и перестанут...».

Контраст скрыт во взвинченной эмоциональности ночной трапезы, в любовном объяснении на фоне осеннего умирания природы. Контраст организует проблематику пьесы: от любовной — «то, что мучительно в любви для одного человека, для другого — счастье, и величайшее...» [8, с. 202]), до социально-политической: в другой своей великой пьесе Чехов говорит устами Маши: «...Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился...». Контрастны психологические векторы героев: Чебутыкин роняет часы и говорит: «Вдребезги!», а Ирина комментирует это в другом направлении: «Это часы моей покойной мамы» [8, с. 322]). В этом же ряду выращивание вишневого сада и его вырубка. Или сравнение с жизни с цветком, и убийственная чеховская реплика: «...пришел козел, съел — и нет цветка». Так, с первых секунд своего возникновения в пьесе, Астров делает не то, что говорит. Но сначала сложно это заметить, настолько примитивно, обиденно выглядит проявление его противоречивости: на вопрос няньки Марины о чае он говорит «не хочется», а стакан «принимает». Антитетичность образа Астрова возрастает крещендо, доходя в итоге до прямого противоречия возвышенных мыслей о человечестве эгоистической жесткости к ближнему; любви и похоти.

Контраст характеризует не только образную и философскую, но также и лингвистическую систему чеховского языка: «нередко слово в текстах Чехова является носителем двух противоположных значений» [2, с. 12]; что «придает особую семантическую глубину тексту. [2, с. 13]. С одной стороны, контраст отражает двуединую сущность жизни, всегда противопоставленную смерти, разделенную на Инь и Янь, на добро и зло. С другой — контраст — суггестивный прием, так как любое столкновение вызывает к жизни ряд субъективных ассоциаций.

Движение. Контрасту, который легко вырастает в миф, в драматургии Чехова противостоит насыщенная витальность и динамика жизни. В рассказах Чехова эта динамика задана трансцендентным образом автора, смотрящим на происходящее с точки зрения идеала. В драме — напряжённой экзистенцией героев, рвущихся прочь от скуки повседневности. Выявить это может метод актерской игры, о котором писал Станиславский, когда реплике и жесту предшествует душевное движение: «Действию придается исключительно приоритетное значение, отныне слово — в подчинительной позиции перед целенаправленным развитием образа через его поступки. Отныне персонажи не просто говорят те или иные реплики, а действуют, камуфлируя словом свои тайные желания» [8, с. 408]. Перепады темпоритма — один из динамических факторов чеховского языка. Как волна — основа движения, так колебания темпа речи и действий героев от «ходит и от лени шатается» до лихорадочного «вбегает, стреляет» на всем протяжении действия — основа сценической жизни чеховских пьес. «У Чехова перед нами мир волн, а не частиц материи, что,

кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной» [7].

Фигуры умолчания — это способ перевода читательского внимания с восприятия конкретной информации на подсознательное ее проживание. У Чехова звучат только самые необязательные реплики, словно нарочно уводящие нас от раскрытия внутреннего состояния героев. Но именно этот необязательный диалог и рождает отзвук диалога другого, внутреннего, в который вслушивается напряженно душа. Скажем, о чем эта незначительная, необязательная реплика Сони в эпицентре экспрессивного монолога дядя Вани?

Дядя Ваня. Я был светлою личностью... Нельзя состричь ядовитей! Теперь мне сорок семь лет. До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни, — и думал, что делаю хорошо. А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

Соня. Дядя Ваня, скучно!

Неужели Соня в самом деле говорит о скуке? Напротив! «Реплика Сони — короткая и резкая — как вспышка. Она сводит на нет горестные признания дяди Вани — кстати, впервые произнесены слова, вынесенные в название пьесы. И эта вспышка гасит, прекращает постыдное саморазведение близкого человека при всех — мощь этой реплики огромна... [8, с. 184].

Как айсберг предъявляет внешнему миру лишь 10 % объема, так и значению слов в чеховской драме отводится лишь 10% смысла. «Чехов — это своеобразная театральная семиотика, занимающаяся поиском значений слов при полном сокрытии этих значений. Чтение пьесы Чехова — попытка распознать эти значения, чтобы потом, выйдя под софиты, актеры, говоря со сцены прекрасные слова, были тем не менее увлечены не словами как таковыми, а тем, что за ними стоит — действием, переживанием, истинным смыслом происходящего, наконец [8, с. 151].

Психологическое переживание — вот единица чеховского театра, что роднит его с лирикой как родом литературы. Переживание создается благодаря работе подсознания, которое оперирует не мыслями, а образами. Двухуровневая коммуникативность чеховских текстов позволяет им вступать в диалог с читателем и на уровне логики, и на уровне образов. У Чехова есть замечание, равносильное целой эстетической доктрине, о том, что «живые образы создают мысль, а мысль не создаёт образа». Живые образы — это не только образы визуальные. Нас постоянно окружают образы аудиальные, кинестетические, вкусовые и обонятельные. Много сказано о звуке лопнувшей струны и стуке топора у Чехова. Однако эти аудиальные образы у него не единичны. Сенсорная составляющая паратекста Чехова — то самое «подводное течение», которое несет основную коммуникативную и смысловую нагрузку в его пьесах, и важная роль здесь отводится сенсорным ремаркам, которым Ю. В. Доманский посвящает монографию, находя в них целые пространства бессловесного переживания [3].

В сцеплении реплик и ремарок – душа чеховской драмы. «Ремарка в чеховском театре указывает на несовпадение произнесенного и не произнесённого слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой, она, наконец, создает знаменитое «подводное течение» [5, с. 4].

Чувственный, вещественный, сенсорный компонент есть и в языковом материале реплик. «Подводное течение» – это не только сенсорный паратекст, но и сенсорный компонент, как таковой. Проанализируем обращение Елены Андреевны к Войницкому:

«Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать... Неблагополучно в этом доме».

Обратим внимание на обилие глаголов в речевой формуле Елены и выпишем их: *ненавидит, раздражен, не верит, боится, злится, не говорит, ненавидите, презираете, раздражена, принималась плакать*. А ведь этот ужас скрывается за внешне благопристойным «неблагополучно», повторенным дважды. О чем сказала Елена на уровне внешней логической структуры? О том, что в доме неблагополучно. А на уровне внутренней психологической структуры? О том, что «невыносимо», «жутко», «чудовищно». Спрятанный неосознаваемый чувственный подтекст плотнее взаимодействует с подсознанием.

Повтор — прием обоюдоострый. При неумелом использовании он придает нарративу унылую скуку, при обогащении его внутренней магией — поэзию. Внутренняя магия — это и есть чувственная составляющая. В конце третьего действия Соня трижды, прижимаясь к Марине, произносит: «Нянечка! Нянечка». Эти ее слова станут последней фразой третьего действия, ремаркой «тихо» контрастируя с экспансивными репликами Елены Андреевны и Войницкого:

Елена Андреевна. Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!

Войницкий (в отчаянии). О, что я делаю! Что я делаю!

Соня (тихо). Нянечка! Нянечка!

Эмоциональный спектр Сониных переживаний значительно информативнее буквального повтора слова «нянечка». Вот в этом и есть сущность того внутреннего диалога, который идет у Чехова рядом с необязательными, казалось бы, словами. В умении выстроить такой диалог и состоит словесная виртуозность Чехова, которую не увидел в его языке В. Набоков: «...ни стиль Чехова, ни выбор слов, ни все прочее не свидетельствует о той особой писательской тщательности, которой были одержимы Гоголь, Флобер или Генри Джеймс. Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжевое прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, <...> его Муза всегда одета в будничное платье» [7].

Да, на уровне внешней информативной структуры мы повсеместно находим у Чехова недоговорённости, семантические смещения, опущения и незавершённости. Но не оттого, что беден и «будничен» его язык, а оттого, что акцент чеховской речи смещен с рационального на чувственное, образное, подсознательное: «Открытые Чеховым новые формы должно освоить» [10, с. 355].

Литература

1. Богат Е. М. Мир Леонардо: Философский очерк в 2–х книгах // Люди. Время. Идеи. М., 1989. 280 с.
2. Гладилина И. В., Усовик Е. Г. «Пустота» в языковом сознании эпохи перемен (прочтение Чехова в эстетике постмодернизма) // Роль русского языка в формировании российского менталитета: Материалы международной научной конференции («Дни славянской письменности и культуры»), 22–24 мая, Тверь, 2007
3. Доманский Ю. В. Чеховская ремарка: некоторые: Монография. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. 120 с.
4. Звиняцковский В. Я. Сорок мучеников и десять тысяч жаворонков // «Приют русской литературы»: Сб. статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь Доля, 2014.
5. Ищук-Фадеева Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001.

6. Катаев В. Б. Не начало ли перемены? // «Приют русской литературы»: Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь: Доля, 2014.

7. Набоков В. Антон Чехов // Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999 [Электронный ресурс] / В. Набоков. — Режим доступа:

<http://fanread.ru/book/3805242/?page=54>

8. Розовский М. Г. К Чехову... М: РГГУ, 2003. 439 с.

9. Розовский Марк: что можно, что нельзя. Беседа с Ольгой Русецкой // Страстной бульвар, 10. 2015. — № 6 (176).

http://teatrunikitskihvorot.ru/prensa1/prensa/mark_rozovskij_что_можно_что_нелзя

10. Савельева В. В. «Дама с собачкой» в восприятии В. Набокова и Т. Толстой // «Приют русской литературы»: Сб. статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Симферополь Доля, 2014.

11. Толстая Т. Любовь и море // Изюм, М.: Подкова, 2002. 30 с.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ ПЕРСОНАЖА В РАННИХ РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

Н. П. Авдеева

Внутренняя речь персонажа в художественном произведении — литературная стилизация реально протекающей речемыслительной деятельности. Таким образом, в художественных текстах внутренняя речь определяется как «литературное воспроизведение внутренней речи вообще не может быть натуралистическим. В нем всегда — даже при соблюдении возможной психологической точности будет значительная примесь условности» [1, с. 181].

Мы считаем, что внутренней речи (ВР) персонажа в прозе Чехова соответствуют следующие приемы ее лингвостилистической реализации: внутренний монолог, внутренний диалог и несобственно-прямая речь. Несомненно, правдоподобное изображение ВР персонажа не является самоцелью Чехова, он использует данный прием стилизации как способ изображения психологии персонажа, движения его душевной жизни.

Функционирование ВР персонажей рассмотрим на примере раннего рассказа Чехова «С женой поссорился (случай)». Данный рассказ интересен для анализа тем, что размышления

персонажа занимают в нем центральное место и организованы с помощью прямого внутреннего монолога, который является одной из доминантных форм представления ВР персонажа в художественном тексте. Позднее в произведениях Чехова прямые формы внутреннего монолога уступают место несобственно-прямой речи, которая совмещает субъектно-оценочные планы, речевые манеры автора и персонажа.

На наш взгляд, «С женой поссорился (случай)» является показательным рассказом для раннего творчества писателя. Это короткий рассказ, который был опубликован в 1884 году в журнале «Осколки». Это комический рассказ-случай с неожиданным финалом. Кроме того, для анализа произведения важно, что в создании комического эффекта важную роль играет динамика речемыслительной деятельности персонажа.

Рассматриваемый рассказ является яркой иллюстрацией объективной повествовательной формы: «рассказчик изображает видимый мир, исходя не из своего восприятия, а только как бы приводя свидетельства героя» [2, с. 41]. Таким образом, изображаемый в произведении мир представлен через восприятие героя, функции автора-повествователя ограничены.

Объективное повествование получило свое развитие в творчестве Чехова во втором периоде, однако, его истоки мы находим в ранних рассказах. Следовательно, данный рассказ предвосхищает утвердившуюся позднее повествовательную тенденцию.

«С женой поссорился (случай)» построен на размышлениях героя, представленных прямым внутренним монологом. Размышления персонажа занимают основную часть текста,

диалоги, свойственные ранним комическим рассказам, отсутствуют. Минимальные авторские комментарии способствуют смещению акцента внимания читателя на речемышление персонажа. Внутренняя речь героя представлена в рассказе в пяти взаимосвязанных фрагментах и занимает большую часть текста.

Таким образом, все указанные факторы определяют интерес к рассмотрению функционирования ВР на примере данного рассказа.

Внешняя речь персонажа минимальна и является сигналом начала действия: *«Чёрт вас возьми! Придешь со службы домой голодный, как собака, а они чёрт знает чем кормят! Да и заметить еще нельзя! заметишь, так сейчас рев, слезы! Будь я трижды анафема за то, что женился!* (здесь и далее курсив мой. — Н. А.)» [3, т. 3, с. 14].

Фрагменты ВР, с одной стороны, являются компонентами рассказа, контекстами внутреннего монолога персонажа, вычленимыми, например, для анализа настроения героя. С другой стороны, все фрагменты ВР рассказа взаимосвязаны и взаимозависимы, определяют логику изменения настроения героя. ВР организует сюжетно-композиционный стержень произведения, целостное текстовое пространство рассказа, выполняет *текстообразующую функцию*.

ВР занимает достаточно большой объем рассказа, она содержит описание содержания произведения. Кроме того, размышления персонажа представлены в движении и развитии, следовательно, ВР выполняет *сюжетно-динамическую функцию* в рассказе.

Безусловно, важная функция ВР — *психологическая характеристика персонажа*, изображение внутреннего мира и динамики его эмоционально-мыслительной деятельности.

Рассмотрим изменение настроения персонажа на основании фрагментов внутренней речи. Первая реакция голодного мужа на «семейную» жизнь — гнев, злоба, вызывающие желание стреляться: *«Чёрт тебя дернул жениться! — подумал он. — Хороша „семейная“ жизнь, нечего сказать! Не успел жениться, как уж стреляться хочется!»* [3, т. 3, с. 14]. Эмоциональному содержанию соответствует интонация фрагмента, организованная с помощью восклицательных предложений, односоставных конструкций, обращением персонажа к себе во втором лице.

Далее гнев сменяется обидой и возмущением, категорическим отрицанием мысли о мире с женой, оценкой ситуации, как оскорбления и надругательства: *«Да, это в порядке вещей... Оскорбила, надругалась, а теперь около двери ходит, мириться хочет... Ну, чёрта с два! Скорей повешусь, чем помирюсь!»* [3, т. 3, с. 14]. Эмоциональность размышлений персонажа представлена экспрессивным синтаксисом, фразеологическими оборотами.

Следующий, отраженный во ВР, эмоционально-мыслительный этап персонажа — готовность к приему извинений, но не к прощению: *«Ладно! Проси прощения, умоляй, рыдай... Кукиш с маслом получишь! чёрта пухлого! Ни одного слова не добьешься, хоть умри... Сплю вот и говорить не желаю!»* [3, т. 3, с. 14]. Повелительное наклонение несовершенного вида выражает его волеизъявление в прямой и бесцеремонной

форме. Однако в данном фрагменте ВР персонаж уже начал внутренний диалог с женой.

Смягчение настроения способствует подготовке плана действий по прощению жены. Муж «раскислился и растеплился»: *«Да... Теперь вот мы лезем, прижимаемся, подлизываемся... Скоро начнем в плечико целовать, на колени становиться. Не выношу этих нежностей!.. Все-таки... нужно будет ее извинить. Ей в ее положении вредно тревожиться. Помучу часик, накажу и прощу...»* [3, т. 3, с. 14]. Персонаж использует во ВР форму 1-го лица множественного числа, тем самым, придает «своей речи экспрессию величия, торжественности и авторской важности» [4, с. 364]. План действий персонажа актуализируют глаголы совершенного вида в будущем времени.

Заключительный этап ВР — прощение. Муж сожалеет, что рассердился из-за пустяка, чувствует вину за несдержанность: *«Ну, бог с ней! Прощу в последний раз. Будет ее мучить, бедняжку! Тем более, что я сам виноват! Из-за ерунды бунт поднял...»* [3, т. 3, с. 15].

Одна из функций ВР в рассказе — *представление «эмоционально-мыслительной деятельности»* [5, с. 65] персонажа. Правдоподобное воссоздание естественной ВР в художественном произведении не является целью писателя, ВР «представляется лишь в виде демонстрации неких ее сигналов» [6, с. 5].

Рассмотрим способы стилизации ВР в рассказе. Маркерами ВР в произведении являются, во-первых, глаголы речемыслительной деятельности, вводящие размышления персонажа. В рассказе ВР персонажа вводится нераспространенным глаголом мышления — *подумать*. Во-вторых, впечатление ВР

в художественном произведении создается воспроизведением отдельных сигналов, свойственных разговорной речи.

Рассмотрим лексико-семантические особенности ВР в рассказе. Стилистические особенности лексем уточнялись по словарям [7, 8, 9]. На ряду с нейтральными лексемами выделяются разговорно маркированные: *скорей, ладно, бедняжка, хоть, пренебрежительная форма подлизываться, разговорно-фамильярное выражение ерунда*. Разговорные фразеологизмы активно используются во ВР: *чёрт дернул, нечего сказать, в порядке вещей, чёрта с два, хоть умри, кукиш с маслом получишь, бог с ней*.

Словообразовательные возможности аффиксов придают экспрессивно-эмоциональные оттенки лексемам *часик* и *плечико*.

ВР героя насыщена междометиями, выражающими побуждение: «Ну, чёрта с два!» [3, т. 3, с. 14]; «Ну, бог с ней!» [3, т. 3, с. 15]; частица *вот* наиболее употребительна в разговорной речи используется и в размышлениях героя: «Сплю *вот* и говорить не желаю!» [3, т. 3, с. 14]; «Теперь *вот* мы лезем, прижимаемся, подлизываемся...» [3, т. 3, с. 14].

Для ВР характерны глагольные формы. По мнению Л. С. Выготского, «предикативность» — один из признаков ВР, т. к. «самим себе мы никогда не должны сообщать, о чем идет речь. Это всегда подразумевается и образует фон сознания» [10, с. 223].

В рассказе глагольные формы разнообразны, частотны глаголы несовершенного вида: *стреляться, ходить, мириться, спать, говорить, желать, лезть, прижиматься, подлизываться,*

целовать, становится, выносить, тревожиться, мучить; совершенного вида: успеть, оскорбить, надругаться, повеситься, помириться, добиться, начать, извинить, помучить, наказать, простить, поднять; возвратные глаголы: стреляться, хочется, мириться, тревожиться, повеситься, прижиматься. Персонаж использует во ВР форму множественного числа в значении единственного числа: мы лезем, прижимаемся, подлизываемся, начнем целовать.

Активности глаголов во ВР соответствуют синтаксическая «предикативность» Человек мыслит «предикатами, ключевыми словами, несущими в себе сердцевину информации» [11, с. 60]. Во ВР частотны определенно-личные предложения: «Скорей повешусь, чем помирюсь!» [3, т. 3, с. 14]; «Ни одного слова не добьешься» [3, т. 3, с. 14]; «Сплю вот и говорить не желаю!» [3, т. 3, с. 14]; «Не выношу этих нежностей!..» [3, т. 3, с. 14]; «Помучу часик, накажу и прощу...» [3, т. 3, с. 14]; «Прощу в последний раз» [3, т. 3, с. 15]; безличные инфинитивные: «Ей в ее положении вредно тревожиться» [3, т. 3, с. 14]; «нужно будет ее извинить» [3, т. 3, с. 14]; «Будет ее мучить, бедняжку!» [3, т. 3, с. 14] Неполные предложения ВР соответствуют ее автокоммуникативности, придают ей эмоциональность и смысловую компрессию.

ВР в рассказе характеризуется и другими конструкциями экспрессивного синтаксиса: восклицательными предложениями, порядком слов в предложении, парцелированными конструкциями.

Парцелляция придает фрагментарность, ассоциативность, стихийность и эмоциональность речемышлению героя.

Парцелляция «значительно повышает уровень предикативности текста, предопределяя увеличение объема информации при лаконичности формы» [12, с. 33]: *«Теперь вот мы лезем, прижимаемся, подлизываемся... Скоро начнем в плечико целовать, на колени становиться. Не выношу этих нежностей!.. Все-таки... нужно будет ее извинить. Ей в ее положении вредно тревожиться»* [3, т. 3, с. 14]. *«Прошу в последний раз. Будет ее мучить, бедняжку! Тем более, что я сам виноват! Из-за ерунды бунт поднял...»* [3, т. 3, с. 14].

Важно отметить, что ВР диалогична, это один из способов ее актуализации. Диалогизированная ВР участвует в создании сложного психологического процесса. В рассказе ВР диалогизируется в двух направлениях: герой ведет диалог с собой (аутодиалог) и параллельно ведет мнимый диалог с женой. Диалогизация мышления персонажа в рассказе организуется с помощью диалогических структур, которые принято называть вторичными.

Так, в создании диалога персонажа с самим собой используется местоимение второго лица: *«Чёрт тебя дернул жениться!»* [3, т. 3, с. 14].

В создании диалога персонажа с женой участвует повелительное наклонение несовершенного вида: *проси, умоляй, рыдай, умри*; определено-личные предложения: *«Кукиши с маслом получишь! чёрта пухлого! Ни одного слова не добьешься»* [3, т. 3, с. 14]. Релятивы, т. е. слова, «употребляемые в речи с общим значением реакции на слова собеседника или ситуацию» [13, с. 78]: *«Да, это в порядке вещей...»* [3, т. 3, с. 14];

«Ну, чёрта с два!» [3, т. 3, с. 14]; «Ладно!» [3, т. 3, с. 14]; «Да...» [3, т. 3, с. 14]; «Ну, бог с ней!» [3, т. 3, с. 15].

Таким образом, Чехов уже в ранних рассказах представляет диалогизированное мышление персонажей с помощью вторичных диалогических признаков: повелительного наклонения, конструкций со вторым лицом, определенно-личных предложений и релятивов.

ВР выполняет эстетическую функцию в рассказе: реализует контекстуальную и текстообразующую иронию [14]. Выделим способы актуализации контекстуальной иронии в рассказе

1) Графический способ: кавычки выделяют слово, тем самым слово включается в текст в противоположном значении, создавая иронический смысл: «Хороша „**семейная**“ жизнь, нечего сказать!» [3, т. 3, с. 14].

2) Семантическим противоречием в определении сложившейся ситуации: невкусный ужин муж воспринимает, как желание жены *оскорбить* («крайне унижить, обидеть, причинить моральный ущерб, боль» [9] и *надругаться* «подвергнуть оскорбительному издевательству» [9] над ним.

3) Семантико-стилистическое противоречие, объединение в одном контексте нейтрального императива и экспрессивно-просторечного отказа: «*Проси прощения, умоляй, рыдай*» [3, т. 3, с. 14] и «*Кукиш с маслом получишь! чёрта пухлого!*» [3, т. 3, с. 14].

Кроме контекстуальной иронии ВР участвует в реализации текстообразующей иронии, эффекта обманутого ожидания читателя. Во ВР отражается субъективно-эмоциональное представление персонажа о положении дел: он думает, что его

жена страдает и тихо вымаливает прощение за невкусный ужин. Однако объективное положение дел заключается в том, что теплое тело, глубокие вздохи и легкие прикосновения, которые герой воспринял, как раскаяние и желание жены помириться, принадлежали не жене, а его собаке Динке. Textoобразующая ирония в рассказе представляет собой «несоответствие субъективного представления и объективного положения вещей» [14, с. 14].

В раннем рассказе «С женой поссорился (случай)» ВР выполняет следующие функции: сюжетно-динамическая функция, текстообразующая функция, психологическая характеристика персонажа, эмоционально-мыслительная стилизация ВР средствами экспрессивного синтаксиса и лексико-грамматическими особенностями разговорной речи. ВР в рассказе участвует в реализации эстетической функции: актуализации иронии и комического эффекта. Детальный анализ контекстов ВР изолированно и в системе помогает проникнуть в творческую лабораторию Чехова и выявить особенности его идиостиля.

Литература

1. Виноградов В. В. О языке Толстого (50–60-е годы) / Виктор Владимирович Виноградов // Литературное наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1939. — Кн. I. — Т. 35/36. — с. 117–220.
2. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М.: Наука, 1971. — 292 с.
3. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. — М.: Наука, 1974–1983.

4. Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. — М.: Изд-во «Высшая школа», 1972. — 614 с.

5. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.

6. Логинов А. В. Вопросительное предложение и вопросоответный комплекс во внутренней речи персонажа художественного реалистического произведения: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. — СПб., 1992. — 18 с.

7. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / гл. ред. С. А. Кузнецов. Режим доступа: gramota.ru/slovari/info/bts/. — Название с экрана.

8. Современный толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Под. ред. Т. Ф. Ефремовой. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>. — Название с экрана.

9. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс] / Д. Н. Ушаков. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>. — Название с экрана.

10. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский — М.: Лабиринт, 1999. — 352 с.

11. Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики: Учебн. пособие / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов — М.: Лабиринт, 2001. — 304 с.

12. Кузнецова Н. Н. Средства создания экспрессивности в русской поэзии XX века. Автореф. ... дис. док-ра филол. наук. — М., 2011. — 42 с.

13. Сиротинина О. Б. Современная разговорная речи и ее особенности / Учебн. пособие для студентов / О.Б. Сиротинина. — М.: Просвещение, 1974. — 144 с.

14. Каменская Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова. Дис. ...канд. филол. наук. — Саратов, 2001. — 173 с.

Аннотация. В статье выявляются функции внутренней речи персонажа на примере раннего рассказа Чехова «С женой поссорился (случай)»: сюжетно-динамическая, текстообразующая, психологическая характеристика персонажа, эмоционально-мыслительная стилизация внутренней речи, эстетическая функция актуализации иронии и комического эффекта.

Ключевые слова: Чехов, рассказ, «С женой поссорился (случай)», внутренняя речь, функции внутренней речи.

НОВЫЙ «ФУТЛЯРНЫЙ ЧЕЛОВЕК» РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «КРЫЖОВНИК»

О. В. Богданова

В литературоведении устойчиво верифицировалось представление о том, что идейный пласт «маленькой трилогии» А. П. Чехова, начатой «Человеком в футляре» и продолженной «Крыжовником» и «О любви», сформирован темой футлярной жизни, пронизывающей названные рассказы и объединяющей их, что каждый из героев «трилогии» — Беликов, Николай Иванович и Алёхин — закрываются от противоречий окружающего мира собственным футляром, будь то циркуляры и запретительные постановления, убогая мечта об усадьбе с крыжовником или «роковые вопросы», лишаящие человека счастья в любви. Между тем на «маленькую трилогию» в целом и на рассказ «Крыжовник» в частности можно взглянуть с иной точки зрения, расширить представление о смысловой контентности чеховского текста.

Рассказ А. П. Чехова «Крыжовник» впервые появился в августовском номере «Русской мысли» за 1898 год. Однако «Записные книжки» Чехова сохранили свидетельства о том, что

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института филологических исследований Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Российская Федерация

замысел рассказа возник уже в 1895 году [1, с. 130–131]. Первоначальные наброски сюжета зафиксированы в «Записных книжках»: «Заглавие: Крыжовник. Х. служит в департаменте, страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке, пить на зеленой травке, есть свои щи. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы, мечтает об имении. Наконец 60. Читает многообещающие соблазнительные объявления о сотнях десятинах, рощах, реках, прудах, мельницах. Отставка. Покупает через комиссионера именьешко на пруде... Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает. Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2–3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. Он поглядел равнодушно... <...> вот всё, что дала мне в конце концов жизнь!» [2, с. 56–57]. Следующая запись дополняет финал: «Крыжовник был кисел: „Как глупо”, сказал чиновник и умер» [2, с. 62].

Обращает на себя внимание, что первоначальные наброски рассказа связаны с единственным героем — тем, кто впоследствии получит имя Николая Ивановича Чимши-Гималайского. (Едино)личные мысли и чувства героя впоследствии будут разнесены между двумя персонажами — братьями Николаем и Иваном Чимша-Гималайскими. Возникает вопрос: зачем писателю понадобилось «удвоить» героя, каждому из братьев доверить только часть того, что мог бы пережить (и согласно наброскам в записной книжке переживал) один-единственный герой?

При публикации в «Русской мысли» рассказ «Крыжовник» сопровождался цифровым обозначением — II, стоящим перед названием и указывающим на связь с ранее опубликованным («Русская мысль». 1898. № 7) рассказом «Человек в футляре». Акцентуация этой связи была важна — тем самым повествователь подсказывал, что ранее начатый разговор будет продолжен, нарративные нити одного текста найдут развитие в последующем. И действительно, рассказчиком в «Крыжовнике» становится герой-слушатель из «Человека в футляре», Иван Иваныч Чимша-Гималайский, отложивший «одну очень поучительную историю» «до завтра» [3, с. 55].

Между тем рассказ «Крыжовник» начинается не непосредственно с «одной... истории» Ивана Иваныча, как, вероятно, могло быть, но с длительного и «затянутого» пейзажного эскиза, как будто бы традиционно открывающего «охотничий» рассказ. Многословность пейзажной зарисовки, ее детальная выразительность и рече-временная протяженность позволяют понять, что, с точки зрения нарративной стратегии, повествователь не просто отдает дань традиции «записок охотника», но намеренно формирует атмосферу *психологического* пейзажа, который должен послужить антуражем для «исповеди» Чимши-Гималайского. Парадоксальность смысло- и текстообразования внутри первого абзаца создается тем, что незаметно, но настойчиво в нем (как и в последующих абзацах) начинает звучать мотив *видимости* окружающего мира: относительности и переменчивости, казалось, знакомого и абсолютного.

Ивану Иванычу, рассказчику «Крыжовника», еще в «Человеке в футляре» были даны вполне определенные

характеристики и доверены суждения четкие и решительные, он предстал героем умным и деятельным. Между тем одно только то, что о фамилии Чимши-Гималайского сказано, что она «совсем не шла ему», название его профессии — ветеринар, «проходное» замечание по поводу того, что он жил «на конском заводе и приехал теперь на охоту, чтобы *подышать чистым воздухом*» [3, с. 42], порождают догадки об авторской иронии и недоверии к суждениям героя. Картина купания героя-ветеринара в алексинском пруду, сопровождаемая комментарием автора — «с шумом» и «широко размахивая руками» [3, с. 57], заставляет спроецировать на него характерологические коннотации образов героев-нигилистов из предшествующего «Человека в футляре», сопоставить образ Ивана Иваныча с образами «шумных» брата и сестры Коваленко [4, с. 9–15].

Концептуально важно, что рассказчиком в «Крыжовнике» становится не чужое лицо (как в «Человеке в футляре»), а один из братьев Чимша-Гималайских, герой близкий и хорошо знающий того, о ком поведет повествование. «Нас два брата, — начал он, — я, Иван Иваныч, и другой — Николай Иваныч, года на два помоложе» [3, с. 57]. Примечательно, что характер фразы, использованный нарратором, явно антиномичен: по именам названы оба героя (хотя нужды называть Ивана Иваныча не было), и младший брат малозаметно, но изначально дистанцирован от брата-рассказчика (причем дистанцирован самим братом-рассказчиком). Т. е. «удвоение» героя обостряет конфликт рассказа — в «Крыжовнике» осуждения и обличения удостоивается брат со стороны родного брата,

условно «я» против «я». «Пространный» конфликт из общественного, социального, внешнего (Беликов ↔ его окружение в «Человеке в футляре») превращается в конфликт внутренний, личностный — и обретает характер почти библейский: «...и восстанет брат на брата».

Как показывает Чехов, расхождение героев братьев начинается с момента не родового, но социального позиционирования — сознательного выбора ими жизненного пути, гражданского служения. Если младший — в традиции дворянских недорослей — избрал службу в канцелярии («Николай уже с девятнадцати лет сидел в казенной палате»), то старший пошел «по ученой части» [3, с. 57], по пути разночинцев-базаровых — стал медиком, ветеринаром. При этом интертекстуальные аллюзии и параллели, проступающие в тексте «маленькой трилогии», позволяют с легкостью восстановить образ жизни и характер службы как дворянина, гражданского чиновника Николая Ивановича Чимши-Гималайского, так и его брата ветеринара Ивана, разночинца по образу мыслей и убеждениям.

Одна только фраза рассказчика: «Мой брат *тосковал* в казенной палате. Годы проходили, а он всё сидел на одном месте, писал всё те же бумаги и думал всё об одном и том же, как бы в деревню...» [3, с. 58] — мгновенно воскрешает в сознании образ Обломова и первые годы его чиновного служения в Петербурге. Если в приведенной цитате мысленно заменить слово «тосковал» на глагол «гаснул», то во всей полноте высветится линия биографии гончаровского Обломова, с первых минут «гаснувшего» в канцелярии в Петербурге и мечтавшего о возвращении в тихую и покойную Обломовку.

Характеристика Иваном Николая — «Он был добрый, *кроткий* человек» [3, с. 58] — пробуждает в памяти слова Ольги Ильинской об Обломове — он был «кроток <...> как голубь»². А наличие у чеховского героя *мечты* напрямую увязывает образ мечтательного Ильи Ильича с образом Николая Ивановича.

В продолжение интертекстуальной переключки с «Обломовым» пара героев Иван Иваныч и Николай Иваныч предстает своеобразным (ин)вариантом пары Штольц и Обломов. Прежняя гончаровская дружеская преданность и сердечная близость оказываются подмененными у Чехова любовью и близостью родных братьев. Словно давняя надежда Гончарова увидеть в будущем Андрее Обломове спаянные черты не только отца по крови, Ильи Обломова, но и качества отца приемного, Андрея Штольца, (как будто бы) находила реализацию в чеховском тексте. Однако ожидаемого Гончаровым разрешения «проклятых» вопросов бытия посредством сродственности характеров у Чехова не наступает. Братья Чимши-Гималайские оказывались столь же полярны, как Обломов и Штольц (или Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров). Более того, как показывает Чехов, взаимное тяготение героев-друзей Гончарова сменилось (вытеснилось) активным неприятием их литературных «потомков» (во всяком случае, со стороны одного из них).

Штольцевски ориентированный Иван Иваныч признается, что желанию младшего брата «запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу <он> никогда не сочувствовал» [3, с. 58]. С его точки зрения, «уходить из города, от борьбы, от житейского

² Этим сравнением эксплицируются и слова из писания: «Будьте кротки как голуби и мудры как змеи» (Мтф. 10:16).

шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе — это не жизнь, это эгоизм <...> Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить <...> особенности своего свободного духа» [3, с. 58]. Буквализация толстовской притчи о трех аршинах земли («Много ли человеку земли нужно?») выдает риторическую агитационность слов ветеринара. Видимый (и традиционно признаваемый исследователями) *спор* героя (и Чехова) с Толстым — когда трем аршинам земли противопоставляется целый мир — на самом деле, очень тонко по-чеховски, обращивается *солидарностью* Ивана Ивановича (не Чехова) с Толстым, другое дело, что инвективе ветеринара нарратор придает иной масштаб. Как показывает текст, и «трех аршинов земли» может быть достаточно человеку (в данном случае Николаю), чтобы — вопреки Л. Толстому и Ивану Ивановичу — «запереть себя в собственную усадьбу» и быть счастливым.

Чехов отчетливо экспонирует, что братья Иван и Николай принципиально по-разному понимают счастье. Счастье Николая Ивановича грезится ему таковым: «Николай <...> мечтал о том, как он будет есть свои собственные щи, от которых идет такой вкусный запах по всему двору, есть на зеленой травке, спать на солнышке, сидеть по целым часам за воротами на лавочке и глядеть на поле и лес....» [3, с. 58]. Любопытно, что при всей «предосудительности» такого счастья в глазах Ивана Ивановича (и Л. Толстого), этот образ очень напоминает счастье героев пушкинских произведений. Ср. в «Евгении Онегине» — «Мой идеал теперь — хозяйка. / Мои желанья — покой, / Да щей горшок, да сам большой». Чеховские

«щи» Николая Ивановича как будто почерпнуты из «горшка щей» пушкинского героя. (Заметим, что имя Пушкина возникает на страницах рассказа — в связи с цитатой из пушкинского «Героя» [3, с. 61]).

Отмечаемое братом Иваном увлечение Николая «сельскохозяйственными книжками и всякими этими советами в календарях», что «составляли его *радость, любимую духовную пищу*» [3, с. 58], напоминает сходные интересы обитателей других «дворянских гнезд» — Николая Кирсанова (отчасти Павла Кирсанова), а позже Аркадия и Кати. По словам рассказчика, «рисовались у него <Николая Ивановича> в голове дорожки в саду, цветы, фрукты, скворечни, караси в прудах и, знаете, *всякая эта штука*» [3, с. 58]. Последняя полуфраза словно подсказывает непроговоренную до конца позицию-оценку Ивана Иваныча — знакомое базаровское: «Природа не храм, а мастерская...»

Между тем Чехов не допускает чрезмерной идеализации планов Николая и их последующего воплощения. Мечты Николая Ивановича о «поэтическом уголке» [3, с. 58] обретают подчас черты маниловской мечтательности: «Деревенская жизнь имеет свои удобства, — говорил <Николай>, бывало. — Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои уточки плавают, пахнет так хорошо и... крыжовник растет» [3, с. 58]. Гоголевская ирония, столь обильно разлитая в образе «приторного» персонажа мечтателя Манилова, не снимается у Чехова, но лукавая насмешка *автора* утрачивает тональность сатиризации, однако восполняется раздражительностью и злобой *героя* Ивана Иваныча.

Тургеневская памфлетность относительно знания Павлом Кирсановым мужика слышна в речах Николая Иваныча: «Я знаю народ и умею с ним обращаться <...> Меня народ любит...» [3, с. 61] — интертекстуальный контекст привносит в утверждение героя долю снижающей иронии и сарказма.

Еще более неидеальной — и даже страшной — стороной оборачивается *счастье* Николая Ивановича, когда Иван Иваныч рассказывает об экономии и скупости брата: «недоедал, недопивал, одевался бог знает как, <...> и всё копил...» [3, с. 59]. Рассказ о женитьбе «без всякого чувства» на «старой, некрасивой вдове» еще более сгущает краски и драматизируется упоминанием о смерти жены, которую муж держал «впроголодь» [3, с. 59].

Как видно, неоднозначность и двойственность актуализируются в описании мечты и счастья Николая Ивановича. Однако двойственность ли? Чехов умеет тонко дифференцировать нарративные поля автора и героя — и, как правило, они оказываются в противоречии. Так, если прислушаться к речевой структуре фразы, которую использует рассказчик Иван Иваныч: «Раньше она <жена Николая> была за почтмейстером и привыкла у него к пирогам и к наливкам, а у второго мужа и хлеба черного не видала вдоволь...» [3, с. 59], то в ней без труда угадывается традиционное фольклорное клише. Последний оборот — «и хлеба черного не видала вдоволь...» — звучит как сказочная формула о неприятной жизни падчерицы (или сироты) в чужом доме. Достоверность рассказа героя допускается, но дискредитируется «общими местами» изложения. Даже обвинения Николая в смерти жены оказываются почти

«братским» домыслом, ибо о жизни брата герой-рассказчик знал, по его собственным словам, лишь «понаслышке» [3, с. 58]. Как будто бы осуждая «футляр» мечты Николая, тем не менее повествователь постоянно ставит под сомнение и «правдивую» историю Ивана Ивановича.

Знакомство с именем Николая, как показывает Чехов, не вызывает в Иване добрых чувств и радости по поводу осуществления мечты брата. Скорее наоборот — вид имени приводит героя в уныние и порождает обобщения в духе М. Е. Салтыкова-Щедрина. Вспоминая о благодарственном молебне в день именин брата-помещика и о традиционно выставляемом крестьянам «полведра» водки, Иван делает умозаключение в русле народнических инвектив: «Ах, эти ужасные полведра! Сегодня толстый помещик тащит мужиков к земскому начальнику за потраву, а завтра, в торжественный день, ставит им полведра, а они пьют и кричат ура, и пьяные кланяются ему в ноги» [3, с. 60–61]. Склонность Ивана к безапелляционным абстракциям превращает его частную семейную историю в нравоучение, с одной стороны — сказочное, с другой — социально-обличительное.

Герои, родные братья, как показывает Чехов, оказываются в различных лагерях — общие корни и семейное родство не помешали им разойтись во взглядах и убеждениях. Если один настойчиво подчеркивал дворянское происхождение — «мы, дворяне», «я, как дворянин», то другой не забывал всякий раз напомнить (почти по-базаровски), что их дед землю пахал: «дед наш был мужик» [3, с. 61].

Кульминационную точку «конфликта» Ивана Ивановича и Николая Ивановича (и рассказа в целом) составляют размышления старшего брата о счастье [3, с. 61]. Кажется, герой должен был (хотя бы отчасти) порадоваться за брата. Однако размышления Ивана Ивановича кардинально полярны и далеки от «братских»: «...при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию...» [3, с. 61–62]. Резонерствующий Иван Иванович снова переходит к обобщениям, мало связанным с мечтой героя-брата и его частной жизнью: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых <...> И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно» [3, с. 61]. Безличностные обличения Ивана Ивановича (вновь в тональности некрасовских «Отечественных записок») представлены в тексте Чехова слишком далекими от того, о чем шел рассказ, слишком оторванными от конкретных наблюдений над жизнью героя брата. И тем самым гневные разоблачения Ивана Ивановича обретают характер демагогии, пустозвонства, позерства. Последнее подчеркивается использованием лексемы из «театральной жизни»: если у Буркина ранее звучало слово «опера», то теперь Иван Иванович использует выражение «за кулисами» [3, с. 62], обнажая «сценичность» своих обличительных монологов-обвинений. В подобном контексте знаменитый призыв героя: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...»

[3, с. 62] — выглядит в той же мере театральным. Некто с молоточком напоминает статиста (в речи Ивана звуковое созвучие обнаруживает слово «статистика»), который то ли стуком молоточка, то ли сигналом звонка сообщает о переменах на театральной сцене и предупреждает актеров о готовности к выходу. Театральные аллюзии еще сильнее дискредитируют истинность суждений героя, редуцируя и притупляя обличительный пафос его речей.

Необходимо напомнить, что в «Записных книжках» итог размышлений героя, названного «Х», был если и не столь обличителен, то не менее разоблачителен. Даже более трагичен, ибо герой Х подводил итог *собственной* жизни и осознавал ее бессмысленность и бесплодность. Сравнение первоначального замысла и его реализации позволяет понять, что два рассказовых героя суть разные грани единой противоречивой человеческой личности, какой она представляла в понимании Чехова. Не внешние социально-общественные приметы и признаки (столь важные, например, для Некрасова или Салтыкова-Щедрина, писателей-пропагандистов), а человеческие чувства, терпимость и милосердие разделяют героев у Чехова. Не случайно об одном говорится, что у него была «добрая улыбка» [3, с. 61] и ранее упоминалась «голубиная» кротость, тогда как в другом неизменно эксплицируется раздражительность и злость.

Однако признать деление Чеховым героев на «+» и «-» было бы неверным. Ретроспективный взгляд на текст заставляет понять, что противопоставление героев-братьев в рассказе Чехова в значительной мере (как и многое другое) оборачивает-

ся мнимостью. Так, Иван Иванович упрекает брата в том, что он, «который когда-то в казенной палате боялся <...> иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины, <...> точно министр» [3, с. 61]. Но именно так — по-министерски — преподносит собственные суждения и сам Иван Иванович. Более того, высказываемые братьями умозаключения оказываются удивительно близкими и сходными. Николай: «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно», «телесные наказания вообще вредны, но в некоторых случаях они полезны и незаменимы» [3, с. 61]. Иван: «Я тоже говорил, <...> что образование необходимо, но для простых людей пока довольно одной грамоты. Свобода есть благо, <...> без нее нельзя, <...> но надо подождать» [3, с. 62]. Более того, в целом без симпатии выписанный образ Ивана Ивановича к финалу обретает допустимые позитивные коннотации — суждения героя в какой-то момент наполняются силой и убедительностью. Так, заключительный монолог Ивана, кажется, в наибольшей степени «реабilitирует» героя, ибо обращен к добру и пронизан рядом отсылок к русской классике — в т. ч. к Пушкину и Некрасову: «Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!» [3, с. 64]. Однако высокая риторика героя разрешается снижающим комментарием повествователя: и всё это Иван Иванович проговорил «умоляющим голосом», «с жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя» [3, с. 64]. Герой возвышен и повержен одновременно. Истина у Чехова двусоставна.

Финал «Крыжовника» кольцеобразно замыкает композицию рассказа возвращением к виду алахинской гостиной, где расположились герои. Однако, как звучит в тексте, «рассказ Ивана Ивановича не удовлетворил ни Буркина, ни Алахина» [3, с. 64]. Атмосфера большой залы, зажженные лампы, герои, одетые в шелковые халаты и теплые туфли (почти как у Обломова), мягкие кресла, тепло и уют, даже «чай с вареньем» (возможно, крыжовенным) оказываются у Чехова сильнее и живее призывов Ивана Ивановича и его неодолимого настроения раздражения и злости. А последнее восклицание героя-революционера перед «распятием из слоновой кости» — «Господи, прости нас грешных!» [3, с. 65] — окончательно разрушает образ скептически (можно было ожидать и атеистически) настроенного героя. Цельности и жизненности в речах и в представлениях героя нет, потому слушать его неправдоподобный рассказ «про беднягу-чиновника» «было скучно» [3, с. 65].

На финальную коллизию оказывает влияние уже не только микрохронотоп рассказа «Крыжовник», но и макрохронотоп парных к нему рассказов «Человек в футляре» и «О любви». Как было отмечено выше, исследователи многократно (и справедливо) писали о том, что II-й рассказ продолжает «футлярную тему», сужая концентрический круг, обрисовывающийся на уровне конфликта, от пространного кольца «личность — общество» до семейного круга — «родные братья». Однако роль «выявителя» дополнительных смыслов на этот раз берет на себя образ Алахина, герой третьего повествования.

Скучный в представлении Алехина рассказ Чимши-Гималайского о брате тем не менее, по словам нарратора, не мог заставить героя уйти спать. «Алехину сильно хотелось спать; он встал по хозяйству рано, в третьем часу утра <...> но он боялся, как бы гости не стали без него рассказывать что-нибудь интересное, и не уходил» [3, с. 65]. Казалось бы, парадокс — история о крыжовнике не вызвала интерес героя. Более того: «Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он <Алехин> не вникал...» [3, с. 65]. Однако нарратор проясняет психологическую грань состояния героя: важным было то, что «гости говорили не о крупе, не о сене, не о дегте, а о чем-то, что не имело прямого отношения к его жизни», условно о том, «чего никогда не бывает в жизни» (как романы Веры Иосифовны в рассказе «Ионыч»). И герой «был рад и хотел, чтобы они продолжали...» [3, с. 65]. Чехов показывает, что природа человека влечет его к тому, чего нет или что недостижимо. В рассказе «Человек в футляре» речь шла о несчастьях людских — о «футлярной жизни», о страхе учителей и учеников гимназии, о скуке и однообразии уездной жизни, об одиночестве человека в конечном итоге. Потому в «Человеке в футляре» звучала мысль Буркина: «Людей, одиноких по натуре, <...> на этом свете не мало» [3, с. 65]. Однако Иван Иваныч, ратующий услышать голоса *несчастных*, как будто не понял рассказа Буркина, не расслышал тех самых голосов, как теперь не прислушался к голосу брата, несчастного «бедняги-чиновника», пожелавшего стать счастливым. Инвективы Ивана Иваныча направлены теперь против счастливых: «...как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая

это подавляющая сила!» [3, с. 64]. В пределах двух рассказов маятник повествования как будто бы качнулся в противоположную сторону: от несчастных к счастливым. Потому, завершая описание Ивана Ивановича, Чехов говорит, что герой «молча разделся и лег» и «укрылся с головой» [3, с. 65], заметим — подобно Беликову. И данная деталь, с одной стороны, метафорически обозначает ограниченность взглядов и представлений Чимши-Гималайского, но с другой — вводит образ персонажа в ряд «футлярных людей», которые для Чехова не столько (не только) страшны, сколько одиноки и несчастны. «Разоблаченный» образ Ивана Ивановича вновь получает (заслуживает) у Чехова долю сочувствия и сострадания (как и Беликов).

Таким образом, вопреки устоявшемуся в литературоведении мнению, в рассказе «Крыжовник» футлярным человеком оказывается не столько счастливый Николай, сколько несчастный и одинокий, старый, «не способный даже ненавидеть» [3, с. 64] Иван. «Тяжелый запах» курительной трубки Ивана Ивановича, долго не дававший заснуть Буркину, посредством разноконтекстного эпитета обнаруживает переключку с «тяжелым чувством» [3, с. 64], которое носил в себе герой, и теми тяжелыми мыслями, которые овладевали нарратором-повествователем (по сути — автором), размышляющим о судьбах подобного рода людей, о судьбе человека.

Завершающая рассказ фраза — «Дождь стучал в окна всю ночь» [3, с. 65] — становится своеобразным парафразом к образу «человека с молоточком». Природный образ дождя, который *стучал* в окна ли, в дверь ли, становится у Чехова тем

объективным мерилom и высшим ориентиром, по которому художник — в созданном рассказовом тексте — определяет для себя «*Что есть истина?*» (эпиграф к стихотворению А. С. Пушкина «Герой», упомянутому в тексте).

Литература

1. Из архива А. П. Чехова. Публикации / ред. Е. Н. Коншина. — М., 1960. — 262 с. — С. 130–131.
2. Чехов А. П. Записные книжки // Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. — Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. — М.: Наука, 1980. — С. 56–62.
3. Чехов А. П. Крыжовник // Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 55–65.
4. Богданова О. В. Рассказ А. П. Чехова «Человек в футляре»: новое о структуре конфликта. — СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2016. — 45 с.

Аннотация. В статье рассматривается система образов рассказа А. П. Чехова «Крыжовник» на основе сопоставления первоначального замысла текста из «Записных книжек» писателя (1895) с окончательной редакцией рассказа (1898). В статье показано, что образ единого героя Х, означенного в набросках, «распадается» на два характера в окончательном тексте рассказа в связи с задачей писателя обнаружить противоречивость природы человека и изнутри показать антиномичность людской натуры, из пределов внутрисемейного «я» братьев Ивана

и Николая Чимша-Гималайских. В ходе анализа устанавливается связь с другими рассказами «маленькой трилогии» Чехова — «Человек в футляре» и «О любви» — и выявляются интертекстуальные переклички с произведениями И. Гончарова, И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина, А. Пушкина, позволяющие глубже понять сущность представлений Чехова о человеке. В статье доказано, что «футлярным» человеком в «Крыжовнике» оказывается не столько Николай Иванович Чимша-Гималайский, сколько его брат Иван Иванович, нарратор-рассказчик.

Ключевые слова: русская проза XIX века, А. П. Чехов, «маленькая трилогия», рассказ «Крыжовник», замысел и его реализация, система образов, «футлярная тема»

ЧЕХОВСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В СОВЕТСКУЮ И ПОСТСОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

Г. А. Шалюгин

Пастернак мог видеть в своем докторе Живаго черты гуманных чеховских интеллигентов, Маяковский мог иронизировать над ноющими «дядями ваянями и тетями манями», мешающими строить новое общество. К Чехову на протяжении XX и XXI столетий обращались не только писатели, театральные деятели, художники и создатели кинофильмов. В чеховском образе иногда обнаруживаются истоки той непримиримости и ожесточения, которое проявились в годы революции, гражданского противостояния в России и на Украине. Русская жизнь была богата событиями самого разного свойства — тут тебе и военный коммунизм, и нэп, и коллективизация, и индустриализация, и война, и перестройка, и развитый социализм, и капитализм — что чеховский многоплановый и амбивалентный образ мог свободно использоваться для утверждения самого широкого спектра мировоззренческих идей и политических построений. Чехов понадобился писателям-идеологам, политикам, общественным деятелям, — и белым, и красным — как для утверждения коммунистической идеи, так и для ее опровержения.

Шалюгин Геннадий Александрович — канд. филолог. наук, Дом-музей А. П. Чехова в Ялте

Очевидно, в чеховском образе сокрыта некоторая особенность, некоторая широта и пластичность образной структуры, которая содержит в себе зародыши чрезвычайного многообразия жизненных ситуаций. И это свойство обеспечивает Чехова в каждую новую эпоху — независимо от того, куда повернется жизнь, — раскрытие все новых и новых потенциалов. Обратимся к примерам.

Федя и Каштанка (Б. Савинков. Конь вороной)

Чеховские мотивы, чеховские аллюзии всплывают в самых неожиданных местах полноводной реки русской словесности. Кто бы мог поверить, что образ незабвенной Каштанки окажется востребованным в напряженной прозе эпохи гражданской войны? Вот повесть Бориса Савинкова (В. Ропшина) «Конь вороной», написанная в 1923 году за границей, по дымящимся следам кровавого красно-белого противостояния. После написания повести писатель-террорист тайком переправился в советскую Россию, чтобы продолжить работу мясника. Подручные Савинкова жгли советские учреждения, расстреливали коммунистов и пограничников, вешали всех без разбора — в том числе и беременную жену начальника заставы. Само перечисление деяний борцов за «белую идею» вызывает отвращение: к примеру, ими был заживо сожжен директор банка Г. Хаймович, брошен в котел с кипящей смолой старик-пастух, заподозренный в сочувствии «бесам-большевикам». Многие эпизоды этого беспредела отражены в повести — оправданием служило то, что большевики творили то же самое.

Вот типичная картинка. Банда «зеленых» во главе с бывшим полковником белой армии взяла городок Ржев.

«— Федя, сколько на площади фонарей? — Не считал, господин полковник.

— Сосчитай. И на каждый фонарь повесь. Понял?

— Понял. Так точно».

Приказ отдает человек, который в своей дневнике запишет:

«Мы выросли в парниках, тюрьмах или «вишневом саду». Для нас книга была откровением. Мы знали Ницше, но не умели отличить озимых от яровых; «спасали» народ, но судили о нем по московским «Ванькам»; «готовили» революцию, но брезгливо отворачивались от крови. Мы были барами, народолюбцами из дворян» (Юность, 1989, №3).

Что это, как не собирательный портрет «чеховского человека» — горячего и наивного интеллигента-народолюбца, поборника прав униженных и оскорбленных, проводника теории «малых дел»? Но какова эволюция!

Есть среди «борцов против Советов» и люди от сохи. Это, прежде всего, персонаж по имени Федя, о котором автор в предисловии говорит, что именно он, «кажется, является главным героем». Федя — настоящий палач и садист: с одинаковым рвением вешает и пленного большевика, и мародера из собственной банды. Надо подпалить бороду старику — палит бороду. Удивительные строки записаны о Феде в дневнике интеллигента-террориста: он настаивает на какой-то особенной «невинности» своего подручного! И — опять-таки проскальзывает в характеристике невинного вешателя нечто чеховское. К примеру, Федя страстно любит животных. «Он

с любовью ухаживает за лошадьми, с любовью доит коров». «Бессловесная тварь ему друг. Он подобрал в деревне щенка, Каштанку, и за пазухой отнес его в лагерь. Щенок крохотный, белый, с желтыми подпалинами и брюхом. Он неуклюже ползает по траве и тычется носом в Федин сапог. Федя, как нянька, берет его на колени. Он вычесывает блох своим гребешком и, вычесав, с мылом его моет». Ну, чисто чеховская, даже тургеневская идиллия!

Через пару страниц читаем, как одного из «зеленых», бывшего матроса Капелюху уличают в краже валюты. Федя и его напарник, такой же вешатель Егоров, тащат Капелюху к березе... А через десять минут Федя, призывая провести еще и показательную порку для устрашения, уже гладит щенка и смеется:

«— У, беззубая... У, животное...». Савинков, может быть, даже неосознанно, но в очень острой, обнаженной форме повторяет чеховский прием изображения персонажа, использованный в «Вишневом саде». Вешатель Федя любит животных, палач Федя любит рисовать... У чеховского Лопухина были тонкие, нежные пальцы — но разве не Лопухин отдает распоряжение рубить вишневый сад?

«Конь вороной» — образ апокалиптический. Их было четыре, этих коней. Один — белый, и всаднику даны лук и венец. Другой — рыжий, и у всадника меч. Третий конь бледный, и всаднику имя смерть. Четвертый — конь вороной, и у всадника мера в руке. Ему дано право судить и мстить за кровь. Полковник находит, что Апокалипсис противоречит заповеди «Не убий». Не убий — это неисполнимая, непосильная заповедь.

Надо мстить. Ибо на той стороне — безбожные «бесы-большевики». А что на этой? Сам автор вопрошает с сомнением: «Разве Егоров выстроит новую жизнь? Разве Федя посеет здоровое семя?» Но Господь, по логике террориста, прогневался только на тех, кто покорствуется «бесам»...

Вспомним, однако, как зовут чеховского мальчику, друга Каштанки. Вспомнили? Да. Федюшка. Это он привязывал кусочек мяса к нитке, чтобы покормить Каштанку. Собака проглатывала мясо, а потом Федюшка со смехом выдергивал кусок из ее пищевода... Есть в чеховских произведениях и другие Феди — Федоры, Федоры Ивановичи... Едва ли не самое повторяемое имя. Савинков нарочито сводит чеховских персонажей с новой, трагической эпохой. Простодушный Федюшка вырос в Федю-вешателя... И виноваты в этом, конечно, большевики... И в превращении чеховского интеллигента из «вишневого сада» в полковника-террориста — те же причины. А Новый завет (Откровение Иоанна Богослова) стихами о «вороном коне» и «мере в руках» якобы дает право на ответную кровь.

Чехов и Булгаков: «Беззащитное существо»

У М. А. Булгакова выделим публикацию фельетона на евпаторийскую тему в газете «Гудок» (3 января 1924 г.). Можно сказать, это первое прямое обращение писателя к крымской теме. Прочитав его сегодня, мы удивимся, как близки, оказывается, нам те события: учителям и сейчас неохотно платят зарплату! Кроме того, интересно стремление Булгакова к «театральной» форме в таком вроде бы простом деле, как

написание фельетона по обычной жалобе в газету. Тут сильно влияние раннего Чехова: «Беззащитное существо»... «Хамелеон»... «Андрей из пьесы «Три сестры». Водевиль «Юбилей». Стилистика явно чеховская. Об этом никто еще не говорил. В. Мешков, автор книги про Булгакова и Крым, сделал упор на тему «Булгаков и Евпатория», поскольку его задачей было доказать, что Булгаков в 1923 году приезжал в Евпаторию и останавливался у родственников Минаковых. Тема крымских родственников Булгакова внесла интересные обертоны в биографию писателя.

В советское время многое о Булгаковых замалчивалось, в частности, о судьбе тетки писателя Ирины Лукиничны Булгаковой. Недавно энтузиасты «булгаковедения» сумели пролить свет на ее судьбу. В первую мировую войну Ирина Лукинична Булгакова поступает в Российское Общество Красного Креста и работает в его госпиталях фельдшером. К концу 1916 — началу 1917 года И. Л. Булгакова находится в лазарете Красного Креста в Ливадии. Ее подругой была княгиня Наталья Трубецкая (1870–1920), также служившая в лазарете. После прихода в 1920 году Красной Армии они, как и многие другие сотрудники госпиталя, не захотели бросить больных и эвакуироваться с армией Врангеля. Никто не ожидал, какая участь ждет тех, кто честно выполнял долг милосердия. Лазарет перешел под новое командование, и его главной задачей стала не забота о раненых и больных, а «выработка мер для чистки лазарета от контрреволюционного элемента». Партийное руководство составляло списки «лиц из состава лазарета, как из служащих, так равно из больных, которые подлежали удалению». На самом деле

«чистка» заключалась в аресте и скором расстреле попавших в списки. Это и произошло с княгиней Натальей Трубецкой. Расстрельная анкета с резолюцией «Расстрелять. Удрис. 19.XII. <19>20».

По инициативе Ирины Лукиничны группа медработников и больных обратилась в особый отдел с ходатайством: *«Мы, что подписались, сёстры милосердия, правление и члены профсоюза сестёр милосердия Ялтинского района, просим в самое ближайшее время рассмотреть дело члена нашего союза сестры Наталии Трубецкой. Мы, правление союза, знаем сестру Трубецкую с момента её приезда в Ялту, ручаемся своими подписями, что сестра Трубецкая не была причастна ни к какой политической организации, ни при старой, ни при новой власти, а потому убедительно просим т. Коменданта тюрьмы отдать сестру Н. Трубецкую правлению членов профсоюза на поруки».*

В этот же день все шестнадцать подписавшихся, то есть выгораживавших княгиню, врага трудового народа, были арестованы и вскоре расстреляны в Багреевке, возле Исар — районе под Ялтой недалеко от водопада Учан-Су. Среди них 21 декабря 1920 года расстреляна и Ирина Лукинична Булгакова. Так что вполне возможно, именно по этой причине во время поездки на Исары в 1927 году грусть светилась в глазах Булгакова. На это обратил внимание сопровождавший его М. П. Чехов.

В местной и республиканской прессе стали появляться публикации о родственниках Булгакова в Евпатории («Евпаторийская здравница» от 10.07 2002, от 13.07.2004, «Брега Тавриды»

№1 2004 г. и др.). Вот что пишет В. Мешков, автор недавно вышедшей во втором издании книге о Булгакове в Крыму:

... «в начале лета 2004 г. мне позвонила родственница М. А. Булгакова. Это оказалась Любовь Александровна Минакова (урожденная Ткаченко), 1919 г.р., проживающая в Евпатории по адресу ул. Урицкого,12, кв.1. Потом я бывал у нее дома, и мы много беседовали... ей хотелось... оставить память о пребывании М. А. Булгакова в Евпатории. К сожалению, никаких документов, подтверждающих это, у нее не сохранилось.

Из воспоминаний Л. А. Минаковой... выделим следующие факты. Ее бабушка Мария Сергеевна Булгакова была двоюродной сестрой отца М. А. Булгакова. Поэтому, если она не ошибается с отчеством бабушки, которая умерла в 32 года, то ее прадед был Сергей Авраамович, родной брат Ивана Авраамовича, деда семьи Булгаковых по отцу Афанасию Ивановичу. По семейным воспоминаниям, в декабре 1923 г. у них в Евпатории около недели гостил М. А. Булгаков, затем отправился в Каранайман, к местному целителю А. И. Глушко, хорошему знакомому отца Л. А. Минаковой. У целителя он лечил нервы. Плодом визита в Евпаторию, по мнению В. Мешкова, и явился фельетон «Сильнодействующее средство» (1924).

В. Мешков в основном разрабатывал краеведческую тему, и собственно чеховская тема у него прошла стороной. Образная структура рассказа «Сильнодействующее средство» оказалась не осмысленной. А тут суть важная: чтобы создать крымский колорит (а писался фельетон, возможно, без опоры на реальные впечатления — по письму в газету), Булгаков обратился к имени Чехова, который как известно, прожил последние годы именно

в Крыму. Чехов стал своего рода символом Крыма, «знаком» крымского колорита... У Чехова есть несколько вещей, где обыграна тема «беззащитного существа». Сначала — в прозе, потом — перенес эту «беззащитную» даму в водевиль «Юбилей». Булгаков пошел путем чеховского новаторства: перенес тему с сугубо прозаической почвы и создал фельетон (!) в форме одноактной пьесы! Тут можно углядеть своего рода «творческое соревнование» с Чеховым в новом жанровом осмыслении уже использованного приема (образа). Или — использование темы «беззащитного существа» и чеховских стилистических приемов в обрисовке персонажей. Образ «беззащитного существа» обрел черты «совслужащего», учительницы, которая на поверку оказалась отнюдь не беззащитной, потому что в ее защиту выступила советская пресса. Пресса тогда, очевидно, обладала такой же властью, что и нынешняя американская пресса, которая попила кровушки из Трампа...

Как могли развиваться события, предшествующие публикации фельетона? В редакции могли передать Булгакову письмо о злоупотреблениях с выплатой зарплаты учителям, которое пришло в газету, и сказать: «Миша, сделай фельетон!». Что делает он? Первое: придумывает оригинальную оболочку для сюжета в виде одноактной пьесы (что действительно необычно для газетной публикации). Он отталкивается от идеи «беззащитного существа» Чехова — имея в виду, что в советские времена такой защитой от бюрократов стала именно пресса. След чтения «Беззащитного существа» или водевиля «Юбилей» очевидны. Они, вполне возможно, помогают хоть как-то

воссоздать крымский колорит, поскольку именно в Крыму жил в конце жизни Чехов. Второе. Он вспоминает, что в Евпатории живут его родственники, которых кстати можно навестить, если выбить командировку в Крым... Как поступил Булгаков? Ездил ли он в Евпаторию? Никаких документов на сей счет нет: ни писем, ни свидетельств коллег по газете или близких людей — только воспоминания Минаковой. Вполне возможно, что и не был он в Евпатории, поскольку следов какого-либо местного колорита в фельетоне практически нет. Обобщенный образ канцелярского бюрократа, условный интерьер конторы; какие-то персонифицированные черты облика учительницы тоже отсутствуют... Вот как в фельетоне это показано:

«Клавдия Войтенко, учительница неопределенного возраста. В шубке и шапочке, в руках какие-то бумаги.

Крымский культотдельщик, среднего возраста, симпатичный. Одет в рыжий френч и такие же штаны.

Курьер из культотдела, 50 лет.

Сцена представляет кабинет крымского культотдела. Накурено, тесно и паршиво. Одна дверь. На первом плане стол с телефоном и чернильницей. Над столом три плаката: «Если ты пришел к занятому человеку — ты погиб», «Кончил дело — гуляй смело», «Рукопожатия отменяются раз и навсегда». Культотдельщик сидит за столом и задумчиво смотрит в зрительный зал. У двери на стуле курьер. Полдень».

Такой сюжет мог иметь место и в Евпатории, и в Кимрах, и в Пырловке, и всюду на необъятных просторах советской страны. Но открытая ирония по отношению к просительнице, характерная для чеховского текста, у Булгакова снимается:

тут нет намека на то, что беззащитная старушка на самом деле даст фору любой канцелярской крысе. И мы наблюдаем схватку этой приболевшей крысы, изнемогшей от подагры, и весьма бронированного существа. Животное начало подчеркнуто. У Чехова это так: «Что вам угодно? — обратился он к просительнице в допотопном салопе, очень похожей сзади на большого навозного жука».

Появление героини Булгакова прописано почти чеховски:

«Войтенко (*приседает*). Позвольте представиться: учительница школы ликбеза на ст. Евпатория Южных железных дорог Клавдия Войтенко, урожденная Манько.

Культотдельщик. Так-с. Что же вам угодно, урожденная Манько?»

В сущности, единственная привязка к Крыму — чеховские обертоны в репликах персонажей. Во-первых, обращает на себя внимание деталь: при первой публикации «Беззащитного существа» в «Осколках» бедная просительница Щукина приходит именно в ж е л е з н о д о р о ж н у ю контору — ведомство путей сообщения... Это важно, имея в виду, что фельетон предназначался для газеты «Гудок». Это потом она становится Мерчуткиной и заявляется в частный банк.

Поначалу пьеса-фельетон Булгакова развивается в русле чеховских сюжетов. Начальник, пребывающий в праздности, не хочет заниматься делами... совсем как Андрей Прозоров в «Трех сестрах»... У Булгакова зав. культотделом маскируется,

изображает мыслительную деятельность. Курьер идет к столу и кашляет. Пауза. Кашляет.

Культоотдельщик (*очнулся*). Уйди, Афанасий, ты мне надоел. (*Задумался.. Курьер снова пытается подступиться:*

Культоотдельщик (*рассеянно*). Уйдешь ли ты, Афанасий? (ср: Андрей Прозоров и Ферапонт в «Трех сестрах»: Ферапонт. Бумаги подписать... Андрей (нервно). Отстань от меня! Отстань! (Уходит с колясочкой.)

— Ваше превосходительство, заставьте вечно бога молить, пожалейте меня, сироту, — заплакала Щукина. — Я женщина беззащитная, слабая... Замучилась до смерти... И с жильцами судись, и за мужа хлопочи, и по хозяйству бегай, а тут еще говею и зять без места... ..Всю ночь не спала.

Культоотдельщик. Тэк-с. Что же вам угодно, урожденная Манько? (тут невольно вспоминается эпизод из рассказа Чехова «Толстый и тонкий:

«Это вот моя жена, Луиза, урожденная Ванценбах...»

У Булгакова робкая, безликая просительница, не встретив желания разобраться в ее деле, пускается в слезы — совсем как чеховская Щукина:

Войтенко (*начинает плакать*). С... августа... месяца... сего бегаешь... ходишь... ходишь... ..

Войтенко (*волнуется*). Извольте ли видеть, я еще за август сего года жалованья не получала (ср. обращение к чиновнику чеховского «беззащитного существа»: Извольте ли видеть, ваше превосходительство, — начала скороговоркой просительница...).

Культоотдельщик. Прошу вас успокоиться! ...

Войтенко (сквозь бурные рыдания). Я на вас жалобу подам в КаКа.

Культотдельщик (обиделся). П-пожалуйста... Хоть в КаКа, хоть в РеКаКа. Не испугаете!

Чеховский сюжет резко ломается, когда задетое за живое «беззащитное существо» выпускает когти: Что-о? — взвизгнула вдруг Шукина. — Да как вы смеете? Я женщина слабая, беззащитная, я не позволю! Мой муж коллежский асессор! Скважина этакая! Схожу к адвокату Дмитрию Карлычу, так от тебя звания не останется! Троих жильцов засудила, а за твои дерзкие слова ты у меня в ногах навалешься! Я до вашего генерала пойду! ...

Кончается тем, что Шукина получает-таки искомые 24 рубля и с торжеством удаляется, чтобы потом снова продолжить осаду чиновника.

Нечто похожее происходит и в фельетоне Булгакова: Войтенко, отчаявшись получить положенные деньги, пускает в ход самый страшный аргумент: грозит написать в газету «Гудок»! Это возымело страшный эффект: культотдельщик (бледный как смерть). Виноват... Хе-хе. Зачем же так? Э... Спешить? Афанасий!! стакан воды урожденной Манько. Присядьте, прошу вас. Хе-хе, экая вы горячка!.. Сейчас... Фрр! Фрр! «Гудок»! Афанасий! Сбегай к Марь Ивановне. Скажи, чтоб был список. Со дна моря чтоб его достала.

Курьер (входит). Нашлось. (Протягивает бумагу.)

Культотдельщик (с торжеством). Ну, вот видите, и нашлось. Хе-хе. А вы сейчас плакать... «Гудок»!.. Вот мы вам сейчас резолюцию напишем... Чирк перышком, и готово... Выдать деньги».

Мнимая беззащитность защищенного советской прессой «маленького человека» («сильнодействующее средство») — вот главный нерв, главный мотив фельетона, главная его идеологическая составляющая. А игра с чеховским подтекстом делает сюжет более живым, создает литературную опору для сюжета в лице мастера юмористики Чехова.

Злоумышленник Чонкин

Перечитывая комплект журналов «Юность за 1990 год, где публиковалась вторая часть знаменитого романа Владимира Войновича — «Претендент на престол, или Дальнейшие приключения солдата Ивана Чонкина» (первая публикация — 1979 год), — я в некоторых местах просто покатывался со смеху. Обнаружилось забавное сочетание — чеховский «Злоумышленник» и «Чонкин» Войновича! Разница между их появлением на свет Божий в сто лет, а посмотрите, как они близки! Словно Иван Чонкин — родной брат Дениса Григорьева, попавшегося на отвинчивании гаек с железной дороги. Меняется власть, меняются законы, а русский мужик — неизменен! Все так же чешет в затылке и удивленно вопрошает: «чаво?». Я скомпоновал два описания допроса, и попробуйте разобраться, где кончается Чехов и начинается Войнович.

«Перед судебным следователем стоит маленький, чрезвычайно тощий мужичонко в пестрорядной рубахе и латаных портах.

- Фамилия?

Чонкин вздрогнул и, оторвав взгляд от вороны, перевел его на лейтенанта, который, занеся над бумагой ручку, смотрел на Чонкина выжидающе.

- Чия? — спросил удивленный Чонкин.

- Ваша, — терпеливо объяснил лейтенант и обмакнул ручку в чернила.

- Наша? — еще больше удивился Чонкин.

- Ваша, — повторил лейтенант.

- Чонкины мы, — скромно сказал Иван.

- Через «о» или через «е»?

- Через «чи», — сказал Чонкин.

- Год рождения, образование, национальность, социальное положение?

- Чего? — переспросил Чонкин.

- Родители ваши кто?

- Так ведь люди, — ответил он, не понимая сути вопроса.

- Я понимаю, что не коровы, — повысил голос лейтенант. — Перестаньте валять дурака! <...> Скажи мне, как ты очутился в деревне Красное?

- Как очутился?

- Ну, да!

- В деревне Красное?

- Ну да, да!

- А то ты не знаешь!

- Послушай, братец, не прикидывайся ты мне идиотом, а говори толком. Подойди поближе и отвечай на мои вопросы. Седьмого числа сего июля железнодорожный сторож <...>

застал тебя за отвинчиванием гайки. <...> Вот она, эта гайка. Так ли это было?

- Чаво?

- Так ли все это было, как объясняет Акинфов?

- Знамо, было.

- Хорошо. Ну, а для чего ты отвинчивал гайку?

- Чаво?

- Ты это свое «чаво» брось, а отвечай на вопрос: для чего ты отвинчивал гайку?

- Коли бы не нужна была, так не отвинчивал бы <...>.

Наверное, такого рода «совпадение» текста Войновича с рассказом Чехова входило в художественную задачу автора «Чонкина». В хрестоматийной, казалось бы, ситуации вдруг осознается, что Чонкин скрытым своим неповиновением не просто отвинчивает гайку, — он развинчивает машину государственного насилия! А машина, в свою очередь, готова углядеть в простодушном мужичонке классового врага, «князя Голицына», крупного и хорошо замаскированного шпиона... Врага смертельного.

Вторая книга Владимира Войновича «Претендент на престол» живописует не столько «необыкновенные приключения» Чонкина, сколько галерею прокуроров, следователей, чекистов, советских, партийных работников, — сонм чиновничества районного, областного, всесоюзного масштаба. Плотный «слой вещества», отделившего народ от свободы. Тут автор вольно или невольно должен был опираться на традицию русской социальной сатиры — на Гоголя, на Салтыкова-Щедрина,

на Чехова. Отсюда и возникает необыкновенное родство чеховского злоумышленника с рядовым Чонкиным.

На примере эпизодов из произведений Булгакова (20-е годы), Савенкова и Войновича (60-е годы) можно видеть, как чеховские образы активно используются писателями в достижении задач прямо противоположных. Булгакову, служившему в коммунистической газете «Гудок», чеховская идея «беззащитного существа» помогает утверждать мысль о партийной прессе как силе, помогающей преодолевать рецидивы прошлого в борьбе с унижениями трудящегося человека, помогает бороться с бюрократизмом. Войнович, напротив, соединяя черты чеховского «злоумышленника» с чертами своего солдата Чонкина, утверждает мысль о Чонкине как носителе той неисправимой природы русского человека, которая органически несовместима с советской — и любой властью, попирающей природные права человека...

**Повесть А. Чехова «Дуэль»
и роман А. Недельского «Озонатор»**

До недавних пор казалось, что фашизм — это нечто, целиком присущее дню вчерашнему. Явились признаки того, что творческая интеллигенция, уставшая от беспредела, обратила взоры на насилие как способ решения социальных проблем. Появились произведения, где о фашизме рассуждают как идеологии и практике, способной «очистить» общество. За примером не нужно ходить далеко — достаточно прочитать роман Андрея Недельского «Озонатор» в киевском журнале «Радуга» за 2006 год. Написано это было задолго до событий

на Донбассе, которые можно квалифицировать как подлинный геноцид по этническому признаку. Другими словами, Майдан на Украине вызревал в сознании интеллигенции задолго до того, как на площади стали швырять коктейли Молотова. Герой этой прозы чувствует себя «сверхчеловеком, почти богом», — он помешан на насилии, которое решает в этом мире все. И, как ни странно, его явление якобы предвидел и приветствовал... Антон Павлович Чехов!

Закономерно ли появление такого героя? В чем была и остается главная беда Украины? Общество изверилось, что суды, силовики и вообще правоохранители способны навести в стране порядок. Доблестная и неподкупная милиция (полиция) раздвоилась на милицию (полицию) и «другую милицию (полицию)». Назрел протест против всеобщего коррупционного маразма. Как сей маразм преодолеть? Самое простое и доступное — это своя тайная война.... Купил автомат, списанные толовые шашки — и вперед, народный мститель! В стране масса людей, которые прошли через Афганистан и прочие «горячие точки», они умеют орудовать и «береттой», и «калашом», и гранатометом.

Когда повесть появилась в свет, украинские господа рецензенты старательно обходили содержание главы «Спор», где герой раскрывает свои идейные козыри. Главный пласт в образе Поленова — далеко не пародия на Буратино... И версия «Буратино» подброшена специально потому, что редакция журнала убоялась того пропагандистского эффекта, который несет в себе фашиствующий герой. На Западе (особенно в массовой культуре США) уже прижились супербойцы против

негодяйства всех видов — Супермены, Бэтманы, и прочие Джеймсы Бонды. Они, конечно, нашпигованы всякого рода идеологическими приправами вроде «защиты свободы и демократии». Роман Недельского — заявка на новую украинскую традицию такого персонажа, носящего фамилию Поленов. А кличка его — Озонатор. Это украинский Терминатор. Метла. Чистильщик. Но — весьма своеобразный.

Не случайно постоянно возникают переключки с Родионом Раскольниковым из «Преступления и наказания». Роман как бы спорит с Достоевским, опровергает классика, который доказал неэффективность топора в борьбе за светлое будущее. Более того, роман Недельского спорит с Евангелием, с его идеей «не убий». По словам Поленова, «христианство, любовь к ближнему» — «слова, и больше ничего». «Бред чистейшей воды, бред сивого мерина». Свой тезис он аргументирует примерами из истории христианства. Христианство в его интерпретации становится «самым ранним, самым хитрым и коварным заговором против человечества», который страшнее заговора Аль-Каеды против башен-близнецов в Нью-Йорке. Дескать, в основе христианства лежит идея насилия: надо вспомнить о том, как распяли Христа, как уничтожали младенцев из-за Христа. Апостолы Христа тоже были убийцами: Павел — он ведь поначалу был гонителем христиан. Короче, Поленов «сомневается» в Боге... Хотя — если следовать его логике (христианство есть насилие) — уж он-то должен быть суперхристианином, то есть, насильником в квадрате! Тогда зачем развенчивать христианство? Нелогично... Мария, его очередная подруга, которую он вытаскивает из лап сутенеров, не случайно

названа «Сонечкой Мармеладовой». В главе «Спор» она произносит сакраментальную фразу: «Но если Бога нет, то все позволено!». В ответ начитанный герой-филолог заявляет: «...так сказать мог только тот, кто совершенно не верит в человека, в его внутренние запасы любви и гуманизма». «Но эти внутренние запасы и есть Бог! Бог — это любовь!» — восклицает «Сонечка». В ответ герой приводит пример из мира животных: есть такой электрический скат, у которого источник электричества находится внутри... И не надо никаких подзарядок от розетки, то есть, от Бога... А что касается нашей современности, то в ней всю власть заграбастали хамы. И бороться с этим можно только одним способом — насилием.

Мария справедливо замечает, что такая философия смахивает на фашизм. В ответ филолого-киллер (или киллеро-филолог) соглашается: да, фашизм. Но за фашизмом — будущее... Это может быть и фашизм, и коммунизм, и любая тоталитарна система. Главное, что она избавит мир от «лишних людей»...

Поленов, можете себе представить, отыскивает корни своей идеологии ... в русской классике! «По духовному родству, Гитлера ведь вполне можно назвать продолжателем идей Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Чехова — он на практике пытался решить проблему лишних людей». Их надо «выпалывать»... Избавляться от этих тварей, «иначе через пятьдесят лет мы все просто захлебнемся в жлобском дерьме». Он показывает, как русская литература якобы уже сотню лет как воссоздала красочный образ фашиста. **«Дуэль» Чехов читали? <...> Там гениально дан один из первых законченных фашистов**

в мировой литературе. Фон Корен... Это правильный фашист, он внушает уважение и симпатию. И, заметьте, Чехов провидчески сделал его немцем. А какой чудесный образец фашиста представлял из себя поэт революции В. В. Маяковский! А каких чудных, невинно-чистых фашистов описывает Платонов!» (выделено мною — Г. Ш.)

В чем же разница между классическим фашизмом и фашизмом Поленова? Только в одном: «На смену теориям расовой чистоте придут теории просто о чистоте и порядочности, обязательные для всех». Это мысли — не просто экспромт героя. Это его кредо. «Это тема всей моей жизни»... Хорошо бы отыскать в тексте романа какие-то, хотя бы косвенные (ирония, пародия, сатира), опровержения кредо киллера. Увы — нет их в тексте! Вот так, как бы походя, в романе дискредитируется русская литература 19 и 20 веков, которая, по общему признанию, всегда отличалась особым гуманизмом. Особенно «актуально» это звучит в нынешней Украине, где принято порочить все русское. Осмысливая кредо Озонатора, я мысленно рисую себе украинского супермена, в голове которого, к примеру, завелась «теория» о ненужности целого пласта населения, которое засоряет чистоту соловьиной мовы вредоносной москальской лексикой... Творят, выражаясь словами патриотичных публицистов, «лингвоцид». Почему бы не опробовать на них «беретту» или гранатомет — чтобы испытать новый прилив озона?

«Уж не пародия ли он?» — возникает сакраментальный вопрос. Особенно после того, как прочитаешь о роли Чехова в духовном становлении Гитлера. Ведь у Чехова черным

по белому прописано его кредо: против лжи и силы, в чем бы они не выражались. Предполагать, что фон Корен — положительный чеховский персонаж — просто смешно. Это ведь о нем в чеховской повести сказано: «Он идет, идет куда-то, люди его стонут и мрут один за другим <...> Из него вышел бы превосходный, гениальный полководец. Он умел бы топить в реке свою конницу и делать из трупов мосты...» (С., 7, 397).

Беда автора в том, что очень уж опрометчиво он приписал Чехову симпатию к «правильному фашисту» фон Корену... На сей счет есть исследования, в частности, книга Петра Долженкова «Чехов и позитивизм» (Москва, 2003). Мироззрение фон Корена квалифицируется как социал-дарвинизм. Упоминается у Чехова и основоположник учения — Г. Спенсер. Полнее всего Спенсер обнаруживает себя в книге «Социальная статика». Он утверждал, что конкуренция и выживание наиболее приспособленных — вот что нужно для развития общества. Английский философ не стеснялся логических выводов из своей теории, обрекавшей на гибель всех слабых и беспомощных. Нечего заботиться о вдовах, сиротах, больных и бедных. «Если они достаточно жизнеспособны, они живут <...> Если же они недостаточно приспособлены для жизни, они умирают, и это самое лучшее, что они могут сделать».

С социал-дарвинизмом Чехов полемизировал в повести «Дуэль». Критическое отношение к социал-дарвинизму у Чехова очевидно в рассказе «Случай из практики»: здесь говорится о неведомой силе, «которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправить. Нужно, чтобы сильный мешал жить

слабому, таков закон природы» (С.,10, 82). В чеховской записи на отдельном листе мы читаем: «Пока человеку нравится плеск щуки, он поэт; когда же он знает, что этот плеск не что иное, как погоня сильного за слабым, он мыслитель; когда же он не понимает, какой смысл в погоне и зачем это нужно равновесие, которое достигается истреблением, он <...> становится глуп и туп, как в детстве...» (С.,17, 198).

Интерес Чехова к учению Спенсера обусловлен, по мнению П. Долженкова, тем, что его герои не могут приспособиться к жизни, часто они слабы и нерешительны... Его герои — это в основном люди, которые, согласно социал-дарвинистским теориям, должны погибнуть едва ли не в первую очередь...Полемика с социал-дарвинизмом — коренная тема чеховской повести. Ее герои Самойленко и дьякон противопоставляют взглядам фон Корена прежде всего нравственные аргументы и христианское учение. Самойленко говорит: «Если людей топить и вешать надо, <...> то к черту твою цивилизацию...» (С.,7, 376). Деспотизм фон Корена виден во всем: он стремится стать над людьми, которые для него пешки, за которых он решает, кому жить, а кому умирать. Социал-дарвинистские идеи фон Корена являются идеологическим прикрытием его ненависти к Лаевскому. Характерна еще одна негативная черта фон Корена: любование собой. «Самосозерцание доставляло ему едва ли не большее удовольствие, чем осмотр фотографий или пистолета в дорогой оправе» (7,367). А что такое, как не самолюбование, детальная фиксация в компьютере подробностей походов самого Поленова и смакование подробностей убийств?

Что нужно сделать, чтобы остановить зло? Это коренной вопрос и русской, и украинской литературы. Им задавался чеховский герой, студент Васильев («Припадок»), которому довелось наблюдать унижение женщин в публичных домах. Размышлял об «апостольстве» — проповеди нравственных начал... Пришел к нервному срыву. Еще одна попытка найти выход из ситуации — в пьесе «Три сестры». Глядя на трех тонко чувствующих, переживающих чужую боль как свою сестер, Вершинин говорит: сегодня таких, как вы, всего три, завтра будет шесть, потом двенадцать... Пройдет двести-триста лет, и какая счастливая жизнь наступит на земле! Генерацию людей, способных переживать чужую боль как свою, Чехов возводит к Иисусу... В том, что когда-нибудь такие люди станут большинством на земле, и есть спасение человечества.

А что думает Тимофей Иванович Поленов? Кстати, если взять первые буквы его имени, отчества и фамилии, мы получим слово «ТИП». Тип «нового человека»? Поленов фактически прямо спорит с Чеховым: он не намерен ждать сто и двести лет. «Меня это не устраивает». Но если бы мировое зло было сконцентрировано только в бытовом хамстве и наглости «чернозадых»! Что делать чистильщику против сил, которые из установок залпового огня превращают в руины целые города? Что он сможет сделать с массовым отравлением природы? С генетически модифицированными продуктами? С тоталитарными сектами? Списки эти бесконечны...

Но беда еще и в том, что герой в борьбе за справедливость эту несправедливость плодит многократно. Он покупает услуги городских чиновников, милиции, спецслужб, таможни, даже

иностранных посольств, — шлейф коррупции, словно пыль, тянется за Чистильщиком на всем его победном пути. В сущности, именно благодаря всеобщей коррумпированности общества и может существовать герой. Он порожден коррупцией — и неумоимо репродуцирует ее.

Готов ли современный человек к тому, чтобы руководствоваться такими учениями, как социал-дарвинизм, — вот вопрос, который ставит Чехов в повести, названной «Дуэлью». Нет, не готов, отвечает писатель. И совершенно напрасно объявлять фон Корена «симпатиком» Чехова. Точно так же и мы не готовы видеть в «правильном фашизме» панацею от всех бед современности. Но зададимся вопросом: может ли в наше время среди массы прохожих на Крещатике ходить человек в такой философии в голове? После публикаций, подобных «Озонатору», наверняка может...И даже ходит... Но все-таки: не пародия ли наш герой с ноутбуком подмышкой и «береттой» в руке? Еще раз внимательно читаю концовку романа — уж тут-то авторская «разоблачительная тенденция» или хотя бы иронический налет на фигуре ТИПа должны проявиться! Увы, нет и намек на пародийность. Он вернулся туда, откуда, собственно, и пришел — на Запад. С кучей денег, с нерастроченным задором против «лишних людей». Некоторые из нехороших американцев — наглые рокеры, к примеру, — с помощью героя тут же оказались в болоте... Украинский супермен начинает спасать Америку... Подумывает поехать в Россию, где для Метлы работы тоже навалом... И никакой иронии.

АРХИВЫ, МУЗЕИ, БИБЛИОТЕКИ, ВОСПОМИНАНИЯ

**А. П. ЧЕХОВ В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОКОВ-КУБАНЦЕВ.
А. РАКОВ «ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ А. П. ЧЕХОВЕ»**

О. В. Спачиль

Эти воспоминания о Чехове были напечатаны газетой «Кубанские областные ведомости» [1] 29 июля 1904 года (№ 165), в числе других статей о жизни и творчестве А. П. Чехова, появившихся в дореволюционной прессе Кубани, об этой публикации упоминал Виталий Петрович Бардадым (24.07.1931–12.11.2010) – автор более 30 книг, основанных на документах [2]. Он стремился возратить Кубани ее историю, извлечь из забвения имена деятелей культуры, просветителей, зодчих, чьими трудами была создана та Кубань, которую мы знаем теперь. Замечательный краевед, работая в архивах и библиотечных собраниях дореволюционной периодики, обнаружил целый ряд статей, в частности, о постановках пьесы «Чайка» на Кубани, неоднократно ссылаясь в своих книгах на воспоминания кубанцев, лично знавших Антона Павловича [3].

Газета «Кубанские областные ведомости» – первый печатный орган на Кубани, издавалась в Екатеринодаре с 1 марта 1863 г. по 1917 г. Газета была наиболее авторитетным средством массовой информации для населения Кубанской области

Спачиль Ольга Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, Кубанский государственный университет, г. Краснодар

[1]. Таким образом, статья А. Ракова, не переизданная, оказалась настоящим раритетом. Время идет, газеты ветшают, доступ к ним все более и более затруднен. Архивные работники и библиотекари ведут работу по сохранению газет в цифровом формате, но подобный труд слишком обширен и на данный момент далек от завершения. Настоящая публикация, мы надеемся, послужит шагом к тому, чтобы сделать одну из старых газетных публикаций о Чехове общедоступной.

В 1904 году, сразу после смерти писателя по всей России было опубликовано огромное количество подобных откликов на утрату. У Чехова, человека общительного, было много знакомых — по Таганрогу (соученики в Александровской таганрогской гимназии и пр.), по Московскому университету, по редакциям различных журналов и газет в той же Москве, в Петербурге, по линии родных и близких, по врачебной практике. Среди знакомых были знаменитости и малоизвестные литераторы, художники, актеры. Письма А. П. Чехова к разным лицам занимают 12 томов Полного собрания сочинений и писем. Это, одно из самых обширных, эпистолярных наследий содержит, по нашим подсчетам, более 400 фамилий (в «Сводном указателе писем» к тт. 1–12 перечислены 417 адресатов) [4].

В 1904 году периодику захлестнул буквально шквал публикаций подобного рода [5], поэтому при введении их в научный оборот следует разграничить массив этих мемуарно-некрологических заметок, напечатанных истинными и мнимыми знакомыми писателя, который к моменту своей ранней смерти снискал себе не только всероссийскую, но и мировую известность.

По времени публикации воспоминания А. Ракова отстают примерно на три недели от даты смерти А. П. Чехова – 2 июля (15 июля по новому стилю). Это отклик свежий и непосредственный, что отразилось в эмоционально-элегичном тоне статьи. К факторам, отчасти снижающим ценность воспоминаний А. Ракова, можно отнести то, что мы ничего не знаем об их авторе (подпись под газетной статьей сохранила нам только фамилию и начальную букву имени); нет точных дат (возможно только гадать, когда состоялись описанные встречи), отсутствуют документальные свидетельства (письма, книга с дарственной надписью и т. п.) этих встреч.

Впрочем, мемуарист и сам не претендует на особое место среди знакомых писателя, хотя, как сказано в тексте, несколько раз видел А. П. Чехова в последние годы жизни. К сожалению, нам, как и В. П. Бардадыму, не удалось, несмотря на тщательные архивные поиски, найти какие-либо биографические сведения о человеке, поставившем подпись «А. Раков» под публикуемой статьей.

Однако можно сказать достоверно, что Раков — фамилия, которая была довольно распространена на Кубани и на российском Юге вообще. По данным сайта «Кубанская генеалогия» [6] база фамилий по Северному Кавказу и Кубани включает целый ряд людей, носивших такую фамилию. Жили Раковы в станице Константиновской Кубанской области, в городе Пятигорске, в Ставропольском крае и Терской области. В «Кубанском календаре на 1900 год» значится присяжный поверенный Екатеринодарского окружного суда В. Е. Раков [7]. Примечательно, что на экземпляре книги Б. М. Городецкого, хранящейся в Краснодар-

ской Краевой библиотеке им. А. С. Пушкина, на левом форзаце проставлен печатью экслибрис некоего жителя Кубани — «Борис Аркадьевич Раков» [8].

Воспоминания, которые мало обратили на себя внимание в свое время, сегодня достойны пристального рассмотрения и публикации. За прошедшие годы мы узнали многое о жизни и творчестве Чехова, опубликованы его письма, рассказы о нем современников — все это вместе взятое, подтверждает правдивость рассказа А. Ракова, которому вполне можно доверять. Воспоминания содержат ценную информацию об интересе Чехова к местным авторам, показывают его озабоченность вопросами развития языка и литературы. Важность воспоминаний в том, что они представляют нам А. П. Чехова таким, каким его видел образованный учитель начала XX века. Публикация воспоминаний А. Ракова в «Кубанских областных ведомостях» — свидетельство живого общения кубанцев с великим современником.

Ниже в современной орфографии приводится текст воспоминаний, римскими цифрами в квадратных скобках обозначены наши комментарии к публикуемым воспоминаниям, арабской цифрой в квадратных скобках — ссылки на литературу.

А. Раков. Из воспоминаний об А. П. Чехове

Не многим, вероятно, известно, как интересовался Антон Павлович малорусской литературой [I], бытом малороссов и их потомков — наших казаков. Я, несмотря на то, что жил

в Москве, где так любят Чехова, столько говорят о нем и знают такие подробности его жизни, — я мог узнать о его симпатиях к жизни и к литературе малороссов только тогда, когда мне посчастливилось познакомиться с ним лично. Впоследствии во время наездов Чехова в Москву мне приходилось нередко бывать у него частью по делам различных научно-литературных студенческих кружков [II], частью по своим собственным. Конечно, я и мои товарищи, посещавшие Чехова, не пропускали ни одного случая возбудить какой-нибудь разговор, в котором А. П. мог бы высказать свои взгляды на интересовавшие нас явления в области искусства и общежития. Мы были бесконечно счастливы, слушая его глубоко верные вдумчивые замечания, мы чувствовали силу огромного таланта, проникающего в жизнь и овладевающего самыми темными, самыми скрытыми и непонятными сторонами ея...

Раз я зашел к Чехову [III] с книжкой г. Канивецкого «Из былого Черномории» [IV] и прочитал ему несколько рассказов оттуда. А. П. от души, весело хохотал, иногда прерывая смех сильным кашлем; ему очень понравились рассказы Канивецкого и он попросил меня подарить ему эту книжечку; я исполнил его желание тотчас же [V].

– Сколько глубокого юмора, здорового, жизненного юмора скрыто в душе малороссов и ваших казаков. Я знал некоторых. Это такие интересные люди. У них цельнее, независимее характеры, чем у наших крестьян. Может быть, это зависит от большей материальной обеспеченности, от лучших условий жизни, – сказал после чтения А. П. — Да, наши крестьяне; далеко им до казака; ни силы у них такой, ни земли хорошей.

Поезжайте от Москвы до Кавказа — вы будете поражены той огромной разницей между качеством и количеством земли у крестьян и казаков, которая вам бросится в глаза — смотрите только в окно вагона [VI].

– В самом деле — около полотна дороги в центральных губерниях — желтые, истощенные, с редкой растительностью, крошечные квадратики крестьянских полей, а на юге, в Кубанской области [VII], например, прекрасная, черная земля, а растительность какая ... — сказал один из гостей А. П.

И смотрите, с каким вожделением смотрит наш крестьянин на нужное черноземье; и не только смотрит, а, сколотив деньжонки, перебирается туда; наплыв великороссов на Кавказ велик и увеличивается с каждым годом; и знаете что, — сказал оживленно А. П. — влияние пришлого элемента — все сильнее отражается оно и на складе казачьей жизни и на поэзии, и на литературе малороссийской; она начинает терять свою чистоту, самобытность; интеллигенты из малороссов начинают отвыкать от своего языка; я знаю многих казаков — студентов и офицеров, которые как будто бы совсем забыли говорить по «хохлацки» [VIII], или, быть может, стеснялись [IX].

Я смотрел на болезненную, худощавую фигуру этого замечательного человека и думал о том, как бы было хорошо, если бы его могли слышать все те, кто «стесняется» говорить по «хохлацки» в обществе, и те, для кого дорога родная речь, родная старина.

– А знаете ли, что всего досаднее, — сказал Чехов, возвратившись из другой комнаты, куда его вызвали две поклонницы его таланта, продержавшие его довольно долго, — знаете, это,

что на Кавказе, как вообще в провинции, очень трудна писательская деятельность; язык сохраняется, литература создается, понятно, когда есть писатели, а, следовательно, и книги на данном наречии; но скажите, пожалуйста, какие у вас на Кубани, или в Терской области, примерно, писатели? Можно сказать, нет их! Да и как им быть — читают и так мало, а уж на малороссийском языке и совсем не станут разбирать издание, разве уже что-нибудь особенно занимательное, смешное, как те рассказы, что вы мне сегодня прочли, — обратился ко мне А. П.

Я даже говорил Чехову, что и по моим наблюдениям я должен прийти к выводу довольно странному, что в крае, населенном потомками малороссов, очень мало интересуются их языком, очень мало знают литературу и историческую жизнь, говоря, конечно, о серьезном интересе, ну хотя о таком, какой проявляется в центральных губерниях к прошлому Великороссии. Конечно, это зависит отчасти от того, что большинство казаков не получает высшего образования, которое одно только, в связи с жизнью в умственных центрах — университетских городах, и может пробудить интерес к серьезному изучению таких вопросов, как развитие литературы, очищение и сохранение языка и т. д. А. П. вполне согласился со мной и хотел дальше развивать свои мысли, но тут его экстренно вызвали по телефону, и он распрощался с нами; некоторое время спустя я был в Петербурге и исполнил несколько поручений А. П. Извещая его об этом, я написал, что еду домой. Скоро получил от него два письма [X]. Он благодарил за услугу и писал между прочим: «Желаю счастливой дороги; с удовольствием побывал бы и я на Кубани. Вот вам

поле деятельности; помните наш разговор о малорусской литературе. У вас масса свободного каникулярного времени; поработайте над вопросами, которые, между прочим, интересны для меня; они таковы: общие идеи в сочинениях ваших местных писателей, язык их (сравните, пожалуйста, мельчайшим образом с языком Шевченки, для чего посылаю вам эту книгу в лучшем издании) [XI], встречаются ли у вас те слова и выражения, какие я подчеркнул в книге, обратите особенное внимание на обороты речи (помните, я вам об этом что говаривал) [XII]; сколько еще вопросов. Ну да наметьте их уже сами. Работайте, работайте, а то, сколько мы с вами об этом говорили — и вдруг одни слова; надо бы их привести в дело. О вашей работе сообщите мне письмами. Кроме того, встретимся в Москве. Посылаю вам экземпляр «Вишневого сада» на память [XIII]. Здоровье мое не особенно хорошо, но все-таки лучше [XIV]. Как поживают С. и К.» Далее о моих личных делах. Впоследствии получил от него еще два письма делового характера, в которых он давал мне некоторые указания для моей работы, о которой сказано выше. После того я не видел А. П. Он заезжал в Москву, но я был в Питере и страшно жалел, что не виделся с ним, возвратясь. Приехав в Екатеринодар, я, в самый разгар завещанной им мне работы, узнал о его смерти. Тяжело было ужасно, опускались руки, но потом вспомнился его завет не смущаться ничем на пути к цели.

Комментарии:

I. Действительно, любовь к малороссийской литературе, как впрочем, и к литературе вообще, была свойственна Чехову. Внук малоросса² [9], человек, рожденный и выросший на российском Юге, Чехов хорошо был знаком с малороссийским, как его тогда называли, языком и соответствующими культурными реалиями [10]. Он несколько раз пытался способствовать публикации рассказов украинского поэта и писателя Е. П. Гребёнки (1812–1848), рекомендовал их в 1890 г. Баронессе Иксуль, для чего просил А. С. Суворина одолжить ей книги³. В 1890 г. Баронесса не издала ни Гребёнку, ни А. П. Голицинского (автор очерков из народного быта 1869–1870 гг.), которого Чехов ей также рекомендовал. В 1898 г., откликаясь на просьбу И. И. Горбунова-Посадова указать что-либо достойное для издания, Чехов пишет: *«Не возьмёте ли Вы на себя труд прочесть старого писателя Гребёнку? Когда-то я читал его с удовольствием, припоминается трогательный рассказ “Доктор”, который, мне кажется, стоило бы издать»*⁴.

В конце XIX — начале XX столетия был предпринят перевод целого ряда произведений А. П. Чехова на украинский язык. В обычной для себя вежливой и доброжелательной форме писатель высказывает признательность в письме известному ученому-востоковеду и украинскому писателю А. Е. Крымскому

² Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Письма, Т. IV, С. 260.

³ Там же. — Письма, Т. IV, С. 147, С. 150.

⁴ Там же. — Письма, Т. VII, С. 323.

(1871–1941): *«Сердечно благодарю за присланные переводы моих произведений. Будьте любезны, напишите госпоже М. Грушевской, что, насколько я понимаю, переводы сделаны ею очень хорошо, если бы я знал её адрес, то поспешил бы поблагодарить её самое»*⁵. До 1901 г. во Львове было опубликовано несколько переводов произведений Чехова, сделанных женой профессора малорусской истории в Львовском университете Марией Грушевской [11]. Это письмо неоднократно пытались использовать для того, чтобы изобразить Чехова исключительным патриотом украинской литературы.

В 1941 г. А. Шеметов предложил ввести в научный оборот так называемое *письмо Чехова из архивов А. Е. Крымского*, где в частности есть такие строки *«Могу себя считать счастливым, что зарубежная Украина оказывает такое внимание моему писательскому творчеству. Украина дорога и близка моему сердцу. <...> Я люблю украинский народ, который дал миру такого титана как Тарас Шевченко»*⁶. Текст признан не соответствующим эпистолярному стилю Чехова и не введен в Полное собрание сочинений и писем писателя, о чем и уведомляют составители X тома Писем: *«Не включено в настоящее издание письмо к А. Е. Крымскому, принадлежность которого Чехову в научной литературе взята под сомнение»*⁷.

Упоминание данного факта важно для нас, прежде всего, в связи со строкой из воспоминаний Ракова: *«Не многим,*

⁵ Там же. — Письма, Т. X, С. 121.

⁶ Литературное наследство. Т. 68. Чехов. — М.: изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 241.

⁷ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Письма, Т. X, С. 269 *прим.*

вероятно, известно, как интересовался Антон Павлович малорусской литературой». Интерес, безусловно был, было теплое отношение к Малороссии, что вовсе не означало пристрастного выпячивания национальных признаков. Чехова неоднократно пытались притянуть то к одному, то к другому лагерю, искали в его рассказах намеков на общественно-политические споры и разногласия, по национальному вопросу, в данном случае украинскому. Однако он сам предельно четко изложил свое мнение в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: *«Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. <...> Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодёжи...<...> Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Моё святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выражались»*⁸. На упрек Плещеева, что Чехов в рассказе «Именины» будто бы смеется над украинофилом, «желающим освободить Малороссию от русского ига»⁹, Чехов ответил резкой отповедью, которая остается актуальна и сегодня: *«Украинофильство Линтварёвых — это любовь к теплу, к костюму, к языку, к родной земле. Оно симпатично и трогательно. Я же имел в виду тех глубокомысленных идиотов, которые бранят Гоголя за то, что он писал не по-хохлацки, которые*

⁸ Там же. — Письма, Т. III, С. 11.

⁹ Там же. — Письма, Т. III, С. 324 *прим.*

будучи деревянными, бездарными и бледными бездельниками, ничего не имея ни в голове, ни в сердце, тем не менее стараются казаться выше среднего уровня и играть роль, для чего и нацепляют на свои лбы ярлыки»¹⁰. Напомним, что Линтварёвы, у которых Чеховы арендовали дачу в Сумах летом 1888 и 1889 гг., — семейство небогатых и весьма либеральных помещиков с ярко выраженными украинофильскими симпатиями. Семьи Литварёвых и Чеховых оставались друзьями всю свою жизнь [12].

И. А. Раков объясняет причины своего появления в доме писателя студенческими и личными делами. Как складывались личные взаимоотношения Ракова с Чеховым, сейчас трудно предположить, а вот по поводу студенческого движения в России на рубеже веков стоит сказать следующее. Бурный подъем студенческого движения начался после событий в Петербурге в феврале 1899 г. Это время, когда писатель уже переехал в Ялту, строит дом для себя и родных в Аутке, в столице бывает наездами. Источником информации о политических событиях ему служили газеты, журналы и многочисленные письма, особенно от брата Александра, сотрудника петербургской газеты «Новое время». В ответ Антон просил продолжать извещать его о «студенческих беспорядках»¹¹. Одновременно приходило множество писем от студентов, апеллировавших к авторитету художника слова, просивших денежной помощи для участников студенческих волнений,

¹⁰ Там же. — Письма, Т. III, С. 19.

¹¹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Письма, Т. VIII, С. 115.

осужденных на ссылку и тюремное заключение [13]. Чехов сообщал И. И. Орлову 18 марта 1899 г., что составил себе довольно полную картину происходящих событий: *«Получаю много писем по поводу студенческой истории — от студентов, от взрослых; даже от Суворина три письма получил. И исключённые студенты ко мне приходили. <...> Кое-какие письма покажу Вам при свидании»*¹². Не исключено, что среди студентов, искавших правды у знаменитого писателя, был и А. Раков.

III. Из фразы явствует, что Раков – молодой человек, не принадлежавший к кругу близких знакомых писателя. Так бесцеремонно зайти к Чехову могли лишь те, кто, не понимая тягот его положения и с эгоизмом молодости считая себя и свои дела чрезвычайно важными, вторгались без особого приглашения. Что беседы прерывались визитами и других гостей, Раков указывает несколькими строками далее.

Архив писателя сохранил множество писем этого периода с просьбами о встречах¹³. Нескончаемая вереница посетителей утомляла. Чехов сетовал: *«Здесь страшная толкотня, ни одной свободной минуты, всё время приходится встречать и провожать, и подолгу говорить, так что в редкие свободные минуты я уже начинаю мечтать о своём возвращении к ялтинским пенатам, и мечтаю, надо сознаться, не без удовольствия»*¹⁴. Он шутил в письме Н. П. Кондакову 26 января 1904 г. из Москвы: *«Здоровье моё недурно сравнительно с прошлогодним; меньше кашляю и чувствую себя бодрее, хочется работать, и если не*

¹² Там же. — Письма, Т. VIII, С. 130.

¹³ Там же. — Письма, Т. XII, С. 267 прим.

¹⁴ Там же. — Письма, Т. XII, С. 16.

работают, то виноваты в этом мои двери, пропускающие сквозь себя бесчисленное множество посетителей»¹⁵.

IV. Талантливого кубанского писателя Николая Николаевича Канивецкого (1857–1911) сегодня называют «казачий Чехов» [14]. Действительно, Н. Н. Канивецкий писал рассказы, читатели которых и сегодня смеются до колик. Это живой юмор кубанских казаков, сохранявших, несмотря на тяжелейший быт, радостное и светлое восприятие жизни. В наиболее полной биографии Канивецкого, написанной В. П. Бардадымом [15], мы узнаём, что книга «Из былого Черномории» [16] издана автором в 1899 г. за свой счет, годом позже напечатан дополнительный тираж. Успех книжки в Екатеринодаре был шумным и повсеместным. Чехов, судя по свидетельству А. Ракова, вполне оценил рассказы Канивецкого. Суворинская газета «Новое время» 16 (28) февраля 1900 г. в № 8611 на странице 9 опубликовала хвалебную рецензию на книгу Канивецкого, написанную Вл. Жуковским.

V. В личной библиотеке Чехова книжка Н. Канивецкого «Из былого Черномории» не сохранилась.

VI. Высказывание примечательно характерной деталью — «смотрите только в окно вагона». Действительно, Чехов мечтал побывать на Кубани, но эта мечта не осуществилась. Он видел этот край только из окна поезда [17].

VII. *Кубань* как бытовое, общепринятое название для земель в долине реки Кубань (главной реки северо-запада Кавказа) и по ее притокам использовалось с самого начала освоения края войском запорожцев. Впоследствии топоним

¹⁵ Там же. — Письма, Т. XII, С. 24.

относился к землям *Кубанского казачьего войска*, а затем *Кубанской области* (административно-территориальная единица Российской империи в 1860–1918 гг.). Сегодня зачастую используется как синоним Краснодарского края, что не совсем верно, поскольку в состав Краснодарского края (основан 13 сентября 1937 г.) вошли территории Кубанской области и Черноморской губернии.

VIII. *По-хохлацки* — выражение, характерное для Чеховского идиолекта. Он довольно часто использовал этот привычный для южан этноним, в XIX веке практически не содержащий негативных коннотаций. В словаре Даля соответствующее наречие дано как синоним слов «украинец, малоросс», а в словаре Ожегова с пометами — «устар. и разг.».

Например, в описании героини повести «Огни» заметны душевное тепло и любовь к речи южан, которую испытывал Чехов: Героиня по имени Кисочка говорила *«нараспев, с тем южным, немного хохлацким акцентом, который особенно у женщин, придаёт возбужденной речи характер песни. <...> Говорила она, словно пела, двигалась грациозно и красиво и напоминала мне одну знаменитую хохлацкую актрису»*¹⁶. Тут идет речь об актрисе М. К. Заньковецкой, которую Чехов шутливо именовал *«хохлацкой королевой»* и о знакомстве с которой с восторгом рассказывал в письмах своим друзьям. Так, 4 января 1892 г. он сообщал А. И. Смагину: *«Со мною ездила хохлацкая королева Заньковецкая, которую Украина не забудёт. Она очень симпатична»*. Две недели спустя, 18 января, Антон Павлович

¹⁶ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Сочинения, Т. VII, С. 128.

писал Н. М. Линтварёвой: *«Можэтэ себэ представить, я познакомилс с хохлацкой королевой Заньковецкой, которую Украина нэ забудэ»*¹⁷. М. К. Заньковецкая помогала Чехову подыскать хутор в гоголевских местах, но средства, которыми тогда располагал писатель, оказались недостаточными. В конце концов, было приобретено Мелихово, о чем говорится в письме В. В. Билибину от 22 февраля 1892 г.: *«Но увы! Я изменил хохлам и их песням. Волею судеб покупаю угол не в Малороссиц, а в холодном Серпуховском уезде»*¹⁸.

Украинизмы и южнороссийские диалектизмы [18] прочно вошли в лексикон Чехова, а некоторые, как например, украинское слово «недотёпа», с легкой руки писателя, стали широко употребляться и в русской речи.

IX. «Или может быть стесняются» — автобиографичная заметка. Приехав в Москву из Таганрога, Чехов долго и упорно работал над своим южным произношением, меняя его на принятое в столице.

X. В опубликованной переписке А. П. Чехова нет писем к А. Ракову.

XI. Отдельно следует упомянуть интерес Чехова к произведениям Т. Г. Шевченко. В 1887 г. поэт и переводчик И. А. Белоусов (1863–1930) посылает в дар Чехову свою книгу «Из Кобзаря Шевченко: Украинские мотивы» (Киев, 1887). В ответном письме от 3 августа 1887 г. Чехова читаем: *«Самый выбор Шевченко свидетельствует о Вашей поэтичности,*

¹⁷ Там же. — Письма, Т. IV, С. 341, С. 347.

¹⁸ Там же. — Письма, Т. IV, С. 360.

а перевод исполнен с должною добросовестностью»¹⁹. Как вспоминает младший брат Чехова Михаил, в семье любили домашние представления, в которых «гимназисту-Антоше принадлежала главная инициатива. <...> Будучи еще детьми, Братья Чеховы разыграли “Ревизора” и устраивали спектакли и на малороссийском языке, в одном из которых (кажется, это была пьеса Котляревского “Москаль Чарівник”) Антоша играл роль Чупруна» [19]. Таганрог — город, где родился и прожил почти 20 лет писатель, до 1887 г. входил в Екатеринославскую губернию. Украинцы составляли в нем большинство населения, преобладание малороссийского элемента сохранилось и после вхождения Таганрогского округа в Донскую область [20].

Знание малороссийского языка позволило Чехову подробно прокомментировать перевод Белоусова: *«Поэт, если он талантлив, берет не только качеством, но и количеством, а из Вашего сборника трудно составить себе понятие ни о Вашей, ни о шевченковской физиономии. Ссылка же на то, что Вы ещё молоды или на то, что Вы ещё “начинающий”, послужить Вам оправданием не может: раз решается дать книгу, так давайте и физиономию автора. В стихе есть шероховатости...»*²⁰. Далее следует подробное перечисление недочетов в переводе, Чехов упоминает как особо понравившиеся ему «Вдову» (вольный перевод стихотворения Шевченко «Ой крикнули сірії гуси...») и «Украинскую ночь» — оригинальное стихотворение Белоусова [21].

¹⁹ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Письма, Т. II, С. 105.

²⁰ Там же. — Письма, Т. II, С. 106.

В письме к Н. М. Линтварёвой от 21 сентября 1894 г. писатель сообщал: *«Был во Львове (Лемберге), галицкой столице, и купил здесь два тома Шевченки»*²¹, понимая, что такая новость обрадует его добрую знакомую из Сум, которую он в 1888 г. охарактеризовал в письме к А.С. Суворину: *«Страстная хохломанка. Построила у себя в усадьбе на свой счёт школу и учит хохлят басням Крылова в малороссийском переводе. Ездит на могилу Шевченко, как турок в Мекку»*²². Заметим характерный грамматический штрих: в письме русским корреспондентам фамилию Кобзаря Чехов не склоняет, а в письме в Малороссию склоняет по правилам мовы.

Антон Павлович не раз обращался к творчеству Шевченко. Среди «Записей на отдельных листах» есть стихотворный фрагмент: *«Не женися на богатой — бо выжене с хаты; не женися на убогой — бо не будешь спаты, а женись на вольной воле, на казацкой доле»*²³. Сходный мотив неоднократно звучит в рассказах («Человек в футляре», «Невеста») и повестях («Три года») писателя.

В фондах личной библиотеки Чехова, описанной С. Д. Балухатым, купленные во Львове томики Шевченко не сохранились. В описи под номером 378 значится: Шевченко Г. Кобзарь. В переводе русских писателей. С биографическим очерком и портретом. Под ред. И. А. Белоусова. Изд. книгопрод. М. В. Ключкина. М., 1900, 365+III стр. На книге дарственная

²¹ Там же. — Письма, Т. V, С. 318.

²² Там же. — Письма, Т. II, С. 279.

²³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Сочинения, Т. XVII, С. 198.

надпись: «Дорогому Антону Павловичу Чехову на память добрую о давнем прошлом от И. Белоусова. 22 октября 1901. Москва» [22].

По воспоминаниям Ракова, Чехов передал ему экземпляр книги Шевченко с подчеркнутыми словами и выражениями, писатель внес эти подчеркивания для того, чтобы молодой человек проверил вопрос об их употребляемости в сочинениях кубанских местных авторов. Вполне возможно, что где-то в библиотеке хранится дореволюционный томик Шевченко с пометами Чехова.

XII. Пристальное внимание к тексту было характерно для Чехова, он был прирожденным редактором: редактировал много и с удовольствием. Примечательно его бережное отношение к начинающим литераторам. Чехов не только правил их рукописи, но и посылал в редакции, хлопотал о публикациях. Внимательной редактуре мастера обязаны своими первыми напечатанными произведениями Л. А. Авилова, Н. М. Ежов, М. В. Киселева, А. С. Лазарев (Грузинский), А. Н. Маслов (Бежецкий), А. С. Писарева, Е. М. Шаврова и многие другие [23]. С 1989 г. Чехов выполнял по своей доброй воле функции редактора беллетристического отдела у А. С. Суворина. В последние месяцы жизни он всерьез думал о следующем: *«Хотел было поработать, заняться редактированием в “Русской мысли” (рассказы неизвестных авторов, известных читает Гольцев), но, по-видимому, сие не удастся или удастся не раньше осени»*, — письмо И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 18 января 1904 г.

К слову сказать, редактируя свои письма (не все черновики писатель уничтожил; то, что сохранилось, дает основание говорить о тщательной работе буквально над каждым словом) [24], Чехов учитывал то, чем украинизмы (слова «южно-русские») отличаются от слов исконно русских. В письме к О. Р. Васильевой читаем: «*Латанный*» — это не русское, а скорее южно-русское слово. Вы были правы, когда забраковали его, и если бы я теперь читал корректуру, то исправил бы так: «*заплатанный*»²⁴.

XIII. «Вишневый сад» впервые опубликован в сборнике товарищества «Знание» за 1903 г., отдельной книжкой на следующий год издан А. Ф. Марксом [26]. Цензурное разрешение на это издание помечено 1 июня 1904 г. — примерно за пять недель до ухода писателя из жизни. «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова» помечает днем выхода пьесы из печати 3 июня [27], т. е. дату отъезда Чехова с О. Л. Книппер за границу, в Баденвейлер. Надпись на книге или фотографии соответствовала традициям того времени.

Кубанский мемуарист утверждает, что имел на руках книгу писателя с его автографом. Естественно возникает сомнение: мог ли измученный болезнью писатель накануне своего отъезда думать о каком-то неизвестном миру А. Ракове, написать ему письмо и собрать бандероль с книгами? Ответ для знавших Чехова очевиден — не только мог, но и, скорее всего, так и сделал. До самого последнего дня своей жизни Чехов вел обширную переписку, участвовал в судьбах не только хорошо

²⁴ Там же. — Письма, Т. VII, С. 188.

знакомых ему людей. Несмотря на тяжелое состояние здоровья, он следил за публикациями в журналах и газетах, редактировал рукописи начинающих авторов, принимал нескончаемых визитеров. Буквально в день отъезда за границу Чехов хлопотал (письмо к В. А. Гольцеву) о том, чтобы сына бедного священника перевели из Дерптского университета в Московский: *«Дьякон Любимов, учитель нескольких городских училищ, очень хороший, превосходный человек. Нельзя ли сделать что-нибудь? Подумай, голубчик! Дьякон беден, а теперь приходится посылать в Дерпт сыну»*²⁵. В тот же день отправлены несколько телеграмм — К. П. Пятницкому и М. П. Чеховой. В начале июня «по распоряжению Чехова посланы книги в Таганрогскую городскую библиотеку» [27].

XIV. Тема «Чехов о своем здоровье» достойна отдельного рассмотрения. Даже в самые трудные минуты (как врач он понимал серьезность своей болезни и неотвратимость ранней смерти) Антон Павлович не перекладывал на близких и дальних тяжесть этой ноши. Письма Чехова на момент создания воспоминаний А. Ракова опубликованы не были. Раков, по всей видимости, имел на руках подлинные письма Чехова, которые он цитирует. И взятое оттуда высказывание о состоянии здоровья сходно по лексике и структуре фразы со многими подобными замечаниями из писем Чехова последних лет. Например, 8 октября 1903 г. Чехов писал из Ялты жене: *«Здоровье моё сегодня лучше, кашель меньше»*; ей же 9 октября: *«Здоровье моё гораздо лучше»*; или 15 октября: *«Здоровье моё всё*

²⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. — Письма, Т. XII, С. 112–113.

лучше и лучше»; в тот же день В. А. Гольцеву: «Здоровье моё не блестяще, но лучше, чем было»; М. П. Чеховой 18 октября: «Здоровье моё поправляется»²⁶. Из Ялты жене 15 февраля 1904 г.: «Я чувствую себя хорошо, здоровье моё великолепно, не беспокоюсь, милая моя»²⁷. За месяц с небольшим до смерти, 16 мая 1904 г. сестре: «Милая Маша, здоровье мое лучше», 19 мая ей же: «Здоровье моё поправляется»; В. М. Соболевскому: «Здоровье моё поправляется, входит в меня пудами, а не золотниками»; 29 июня, буквально за несколько дней до смерти, снова сестре: «Здоровье моё становится всё лучше»²⁸.

Литература

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVI А. СПб, 1895. С. 921.
2. Бардадым Виталий Петрович // Энциклопедия Кубанского казачества / под общ. ред. В. Н. Ратушняка. — Краснодар: изд-во «Традиция», 2011. С. 31–32.
3. Бардадым В. П. Литературный мир Кубани / В. Бардадым. — Краснодар: изд-во «Советская Кубань», 1999. 200 с.
4. Сводный указатель писем по адресатам к тт. 1–12 // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. Т. 1–12. Указатели к томам 1–12. — М.: Наука, 1985. С. 321–367.

²⁶ Там же. — Письма, Т. XI, С. 278.

²⁷ Там же. — Письма, Т. XII, С. 36.

²⁸ Там же. — Письма, Т. XII, С. 100, 101, 121, 130.

5. Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. — Казань: изд-во Казан. ун-та, 2012. С. 306–321.

6. «Кубанская генеалогия» URL: <http://kubangenealogy.ucoz.ru/> (дата обращения 09.10.2016).

7. Кубанский календарь на 1900 год. Издание Кубанского областного статистического комитета под ред. С. В. Руденко // Кубанский сборник. Т. VI. — Екатеринодар: тип. Кубанского Областного Правления, 1899. С. 31.

8. Городецкий Б. М. Библиографический обзор литературы о Северном Кавказе. Вып. I. Литература 1906–1907 гг. — Екатеринодар: тип. Кубанского Областного Правления, 1909.

9. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983.

10. Ларионова М. Ч. Малороссийские этнокультурные реалии в произведениях А. П. Чехова: вишневы́й сад // Чеховський інтелігент: статика образу — динаміка культури: сб. докладов Международных чеховских чтений в Сумах (май 2012 — май 2013). — Суми: вид. «МакДен», 2013. С. 196–204.

11. Литературное наследство. Т. 68. Чехов. — М.: изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 241.

12. Сапухін П. А. Чехов на Сумщині. — Суми: Ред. — вид. Відділ облуправління по пресі, 1993. 107 с.

13. Дубовиков А. Н. Письма к Чехову о студенческом движении 1899–1902 гг. // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. С. 449–476.

14. Куропатченко А. Николай Канивецкий, казачий Чехов // Краснодарские известия. 08.08.2015. URL: www.ki-gazeta.ru/news/city/nikolay_kanivetskiy_kazachiy_chekhov/ (дата обращения 12.10.2016).

15. Бардадым В. П. Николай Канивецкий. Очерк жизни и творчества // Н. Канивецкий. На вершок от счастья. — Краснодар: изд-во «Советская Кубань», 1993. С. 171–191.

16. Канивецкий Н. Н. Из былого Черномории. — Екатеринбург: тип. П.Ф. Бойко, 1899. 269 с.

17. Спачиль О. В. «В марте еду в Кубань. Там “Amare et non morire” (О мифопоэтике А. П. Чехова) // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 2 (49). С. 51–54.

18. Спачиль О. В. Южнороссийские диалектизмы в кулинарном лексиконе семьи Чеховых // Междисциплинарные аспекты лингвистических исследований: сб. науч. тр. Кн. 6. Краснодар: изд-во «Просвещение-Юг», 2014. С. 174–181.

19. Чехов М. П. Антон Чехов. Театр, актеры и «Татьяна Репина». — Петроград, 1924. С. 7.

20. Россия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Дополнительный том II. СПб, 1907. С. XIV.

21. Звиняцковский В. Я. Шевченко // А. П. Чехов: Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 524.

22. Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. — Л.: изд-во «Academia», 1930. С. 312.

23. Попов П. С. Чехов в работе над рукописями начинающих писателей // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. С. 835–854.

24. Судаков Г. В. Работа А. П. Чехова над языком рассказа «Невеста» (По рукописным и печатным вариантам) // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та. Т. 378. — Л., 1969. С. 128–143;

25. Опульская Л. Д., Чудаков А. П. Комментарий к рассказу «Невеста» // Чехов А. П. Сочинения Т. X. С. 462–475.

26. Антон Чехов. Вишневый сад: Комедия в 4 действиях. — СПб: изд-во А. Ф. Маркса, 1904.

27. Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. — М.: изд-во худож. лит-ры, 1955. С. 810.

Аннотация. Знакома современных читателей с малоизвестной, напечатанной в июле 1904 года «Кубанскими областными ведомостями» и с тех пор не переиздававшейся мемуарной статьей А. Ракова, публикатор, по сути, дает портрет А. П. Чехова, каким его увидел приехавший из южной провинции учиться в Москву молодой образованный читатель-современник. В комментариях к публикации уточнены вопросы об отношении Чехова к южнороссийской провинции, к ее языку и нравам. Уделено внимание деятельной заботе писателя о провинциальных авторах и начинающих участниках литературного процесса.

Ключевые слова: А. П. Чехов, воспоминания современников, А. Раков, Николай Канивецкий, газета «Кубанские областные ведомости».

**А. П. ЧЕХОВ И ЕГО ЯЛТИНСКОЕ ОКРУЖЕНИЕ:
ЛИТЕРАТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
О. М. СОЛОВЬЕВОЙ**

С. А. Макурenkova

Новый подход к наследию А. П. Чехова, связанный со сменой исторических парадигм, получил в рамках XXXVIII Чеховской конференции именование как «взгляд из 21 столетия». Это дает возможность воспринять и проанализировать духовное наследие А. П. Чехова не только в интертекстуальном пространстве творчества его современников, но расширить его за счет более поздних текстов, авторам которых были не чужды темы психологии жизни русского общества рубежа XIX–XX веков.

Историческая смена вех, столетие которой под знаком революции 1917 годы мы вспоминаем в этом году, наложила жесткое идеологическое табу на тексты подобного плана. Его не смогли избежать и русские авторы в эмиграции, так или иначе полемизировавшие с выпавшей на их долю исторической реальностью. Подобный подход крайне сужает поле текстов, которые могут быть введены в обиход темы «взгляд на чеховское наследие из 21 столетия». Исключительной представляется возможность взглянуть на характеры и персонажей творчества

Макурenkova Светлана Александровна — доктор филологических наук, член Союза литераторов России, г. Москва

писателя сквозь призму типологии чеховского окружения в Ялте.

Литературно-типологический подход к духовному миру А. П. Чехова значительно расширяет горизонт понимания особенностей творческой лаборатории писателя. А. П. Чехов относится к числу авторов, чей внутренний мир глубоко сокрыт от внешнего наблюдателя. Прикоснуться к нему сегодня позволяет, получившее в последнее время приоритет в чеховедении, соотношение поэтики драматургии А. П. Чехова с драматургией У. Шекспира [1]. Здесь наглядно проступает особенность собственно чеховского подхода к литературе.

Автор сам отобразил ее в образе Тригорина, не расстающегося с записной книжкой, куда заносятся живые впечатления жизни. Этот подход, бесспорно, продиктован тем, что А. П. Чехов начинал свою литературную деятельность как автор фельетонов. Это не означает, что став писателем, он тотально противопоставил очерковую особенность этого подхода классической онтологии литературного творчества, заданной европейской литературе парадигмой Древней Греции. Платоновское понимание образа как припоминания (анамнесис) и сократовская концепция одержимости как вдохновения (пассионарность) полностью исчерпывают опыт записной книжки. В силу этого ее наличие следует признать *techné*, иначе, литературным приемом русского драматурга. И, воспользовавшись им, попытаться изнутри увидеть некоторые особенности внутренней работы писателя.

Среди ялтинского окружения А. П. Чехова устойчивым интересом писателя была отмечена семья Владимира Ильича

Березина. Известный российский инженер, он был строителем железных дорог и мостов, коих по всей России в эпоху после провала Крымской компании 1855–1857 гг. строилось великое множество. В. Березин принимал участие в строительстве моста через Днепр в Киеве, он проектировал мост императора Александра III через Неву, возводил двухъярусный мост через Обь в Новосибирске и многое другое. В некотором роде железнодорожное и мостовое строительство стало отличительной чертой экономического всплеска, связанного с раскрепощением трудовых сил после отмены крепостного права в 1861 г. Высшей точкой было возведение моста Александра III через реку Сену в Париже, который подарил Франции русский император Николай II. Этот мост Владимир Ильич Березин не строил.

Успешный инженер и бизнесмен, он происходил из дворян Полтавской губернии. После 26 лет успешной службы в Министерстве путей сообщения он вышел в отставку в звании действительного статского советника и в 45 лет открыл собственное дело, в котором также преуспел.

В 1885 году он вместе с супругой, красавицей Ольгой Михайловной Соловьевой, осели в Крыму. У баронессы М. А. Шеппинг был приобретен участок неподалеку от Гурзуфа и задумано строительство европейского курорта. Из многочисленных европейских вояжей супруги привезли желание открыть в Крыму казино с размахом Монте-Карло. Проект осеняла идея больших и легких денег, с которыми приезжающие на отдых должны были расставаться во время своего пребывания в отелях курорта Суук-Су.

В 1903 г. курорт был торжественно открыт: в числе приглашенных на обеде присутствовали и А. П. Чехов с супругой О. Л. Книппер. Наследовавшая мужу, который скончался в парижской клинике от тяжелой болезни, его вдова О. М. Соловьева сохранила масштабность замысла. Заметку об открытии своего курорта она заказала А. П. Чехову, перу которого, по всей видимости, принадлежит и первое описание ее курорта в первом путеводителе по Южному берегу Крыма.

Курорт вышел роскошный: он был обустроен почтой, телефоном, электроосвещением. В него входило 6 гостиниц, водолечебница, верховые и прогулочные терренкуры, великолепный пляж. Казино, которому было отведено центральное место, проектировал придворный архитектор Н. П. Краснов, построивший императорскую резиденцию в Ливадии. Однако его открытию воспротивились городские власти Ялты, наложив на эту идею запрет, и курорт функционировал как великолепный санаторий. Его высокий статус подчеркивали и гарантировали визиты гостей, которых Суук-Су делил с Ливадией, в том числе эмира Бухарского и Григория Распутина.

Что нового можно предположить в достаточно хорошо известной ситуации с одним из персонажей чеховского окружения в Ялте О. М. Соловьевой? Может ли взгляд, брошенный из 21 столетия, прояснить глубину чеховского интереса к ней? Было ли что-то в ситуации семьи Березина-Соловьевой, что могло заинтересовать и увлечь Чехова-художника, Чехова-мыслителя как ловца самобытной неповторимости человеческих душ?

Здесь возникает редкая ситуация литературно-типологического взгляда на исторический контекст, которая оказалась возможна в связи с введением в обиход неизвестной рукописи автора 20 столетия Всеволода Петровича Задерацкого. Написанная в тяжелые годы Второй мировой войны, эта проза отмечена высокой художественной остротой и филигранной отточенностью. Поражает глубина взгляда и спокойная мудрость мысли. Проза столь долгое время хранилась вдалеке от глаз, ибо автор никоим образом не числил себя по разряду писателей.

Будучи композитором, В. П. Задерацкий наследовал лучшим музыкальным традициям своих учителей А. Н. Скрябина и С. И. Танеева. В конце 20-х гг., находясь в Гулаге, на Магадане, он вослед И. С. Баху написал, упреждая П. Хиндемита и Д. Шостаковича, полный цикл ХТК. Музыкальность его была феноменальной. Как и вся жизнь, ибо неким мистическим образом В. П. Задерацкий оказался связан с линией отношений между Суук-Су и Ливадией. В 1915–1916 гг. он раз в неделю ездил из Москвы, где учился одновременно на юридическом факультете Московского Университета и в Московской Консерватории, в Зимний дворец, дабы давать уроки музыки наследнику цесаревичу Алексею. При первой возможности он обратился к императору с просьбой, чтобы тот не препятствовал его отправке на фронт.

Интертекстуальный контекст литературной типологии требует уточнить, что В. П. Задерацкий родился на Полтавщине в 1891 г. в семье крупного железнодорожного инженера. Эта изначальная погруженность в ситуацию строительства

железнодорожных коммуникаций — знамение времени и одновременно личное неприсутствие в ней, связанное с гениальной музыкальной одаренностью, и породили предлагаемую к рассмотрению ситуацию. Все это привело к созданию текста, в котором можно прочесть доселе неизвестный и неразгаданный интерес А. П. Чехова к семье из его близкого окружения в Ялте. Написанная В. П. Задерацким в 1942 г., повесть носит название «Плодоносная веточка» [2, с. 270–271].

«Управление дороги строило большую линию на юго-восток длиной в триста тридцать верст. Строительство возглавлял Александр Александрович Лань-Первицкий. Его помощником был назначен инженер Жихаревич.

Линию будущей дороги пересекала одна крупная река и поддесятка речек. Мостовиком пригласили толстяка Чембарова, обладателя более чем внушительных габаритов. Антон Михайлович Чембаров имел репутацию знающего и одаренного инженера, специалиста по мостам. Инженер Василий Васильевич Хомяков, также относящийся к породе толстяков, хотя и уступавший Чембарову в объеме, строил подъездные пути — «куцые хвосты», как он выражался. Этот куцехвостый инженер, в отличие от Чембарова, впервые привлекался к большому строительству.

Лань-Первицкий был из тех, кто составлял белую кость и голубую кровь управления дороги. Это был горлохват в белых перчатках. К инженерам-горлохватам (по негласному «табелю о рангах», принятому в среде управленцев) относились строители, которые брали взятки с живого и с мертвого, которые наживали на строительстве огромные состояния. Им

завидовали другие представители чиновной иерархии: инженеры-бюрократы, инженеры-аристократы. Последние завидовали тайно, дабы не уронить чванливого достоинства.

Жихаревич был горлохватом без всяких перчаток. Оба горлохвата обожали природу. Известно, что природа кормит человека. А умного человека она кормит досыта. Как не любить болото? Высокая насыпь или длинное закругление пути хорошо питают карман. Как не любить холмы? Глубокая выемка или извилистый бег между холмами, дающий лишние версты, — тоже деньги. Как не любить лесов? Лесная вырубка — благоденствие для кошелька. Конечно, в природе есть и неприятные вещи, например, гладкая равнина без болот. Но опытный человек подработает и здесь... Чембаров одно знал твердо: без махинаций строительства не бывает».

Свободное от всякого литературного предубеждения повествование В. П. Задерацкого первыми же строками захватывает круг глубинных размышлений А. П. Чехова с его размышлениями на тему леса, ставшими визитной карточкой Астрова. Интертекстуальное прочтение ялтинской ситуации Березина-Соловьевой расширяет горизонт смыслов, предлагая по-новому увидеть собственно чеховскую ситуацию. В этом контексте в нее оказывается вовлечен писатель, чье имя тесно связано с Крымом и увековечено здесь. Как современник, он входил в круг чеховского общения и оставил воспоминания об А. П. Чехове.

Инженер–путеец, Н. Г. Гарин-Михайловский запечатлел в своей повести «Вариант» ситуацию дорожного строительства как очевидец и участник. Его проза лишена тонкой острани-

ности письма В. П. Задерацкого, она несет печать живой заинтересованности лица, непосредственно вовлеченного в трагический катаклизм буден. Тем вернее она подчеркивает обособленность интонации В. П. Задерацкого.

«Казна в данном случае смотрит так: премия — деморализация. Ты гражданин, ты обязан исполнять свой долг, и, надо полагать, что и без премий ты сделаешь все, что сможешь.

— Это довод или мошенника, или дурака. И вот почему. Оттого, что казна смотрит на человека как на идеальное существо, человек не переменится и останется тем же, чем был. Пострадает одна казна. Что это за утешение, что он должен? Но он не делает. Можете вы его проверить? Нет, конечно. Вот вам факт налицо. Уже четвертый мой вариант (на сорок процентов дешевле прежнего) — вы мне утверждаете. Уже два с половиной миллиона вы бы заплатили, а может быть и теперь, в других местах платите. Вы ведь этого не знаете, для того чтобы это знать, нужно горизонталями снять всю страну, работа, стоящая дороже самой линии!.. Выиграла ли от этого казна? Один убыток как в нравственном, так и материальном отношении. В нравственном понятно, а в материальном и того понятнее: наши изыскания ведутся уже два с половиной года и стоят дороже любых концессионных... Смело можно сказать, что на одного прежнего приходится теперь трое служащих... Несостоятельность казны очевидна: очутившись благодаря бумажным сбережениям со штатом, не годным для работы, она вынуждена взять подрядчика и за пятнадцать процентов бумажной экономии отдать ему сто процентов... Кто может так действовать? Или человек, не знающий того дела, за которое берется

или дурак, который не умеет доказать государству в чем истина... Умненько придумано».

Музыка и литература способны сохранить и донести до потомков не просто знания, но чувства и мысли людей, живших в то время, искавших и обретавших в них духовную опору, также как в вере ищут и обретают осмысленный порядок жизни и мировоззрения. Подчиняясь композиционному чутью музыканта, повествование В. П. Задерацкого атонально угадывает символическую подоплеку нарастающих в историческом бытии России темпов и ритмов будущего века. Полнота этого пространства и сообщает его тексту дантову грандиозность масштабов, поднимая банальное бытописание до высот человеческой комедии. Оттого и прочитывается в нем интертекстуальная игра потаенных чеховских смыслов и замыслов, разгадку которых А. П. Чехов унес с собой [3].

«Из-под пальцев тапера посыпались подчеркнуто ритмические звуки... Зося, изящная полячка, точно родилась для мазурки... (Товарищ министра) Бессарабцев сиял: с такой женой можно делать карьеру.

Тогда Чембаров встал, пересек по диагонали зал, стал перед Зосей, топнул ногой, застыл в полупоклоне. Это было приглашение на мазурку, приглашение демонстративное.

Зося растерялась. Она глядела на внушительный живот Чембарова: с таким животом можно показать только комическую мазурку, а быть комедийным персонажем она отнюдь не собиралась... В зале воцарилось молчание. Все ожидали холодного отказа Зоси. Положение Чембарова стало почти скандальным. Однако он, нисколько не смущаясь, снова топнул ногой,

выпрямился, подбоченился. Зося совсем растерялась: такой настойчивости она не ожидала. Ее муж Бессарабцев вцепился в ручки кресла. Зося взглянула на Чембарова и не узнала его: толстяк был положительно эффектен. Гордая осанка, импозантность, вызывающая поза, поразительная уверенность Чембарова совершенно сбили ее с толку. Она посмотрела ему в глаза: его глаза были смелы, больше того, — они были повелительны, они приказывали ей встать. И она встала. Она протянула руку. Чембаров с неожиданной грацией вывел ее на протянутой руке на середину зала...

— Прошу прощения, — громко и уверенно, на весь зал, сказал Чембаров, — мазурка будет без шпор.

Тапер яростно ударил по клавишам. Чембаров стоял. Зося недоуменно взглянула на него. Он ответил легким пожатием руки. От этого пожатия огневая струйка пробежала по телу Зоси. Она напряглась, ожидая. Ждали и зрители. Вдруг Чембаров ударил каблуками. Непонятная сила отнесла его сразу на конец зала. На повороте он снова ударил каблуком. Почти не двигая ногами, скользя по паркету, как по льду, он пожирал сажени. Зося бежала в быстрейшем темпе. Кончив первый тур, Чембаров резко изменил характер танца. Он пошел в легком топоте, полуоборотами, величественно переваливая корпус вправо и влево. Пройдя круг, он повернулся к Зосе лицом и, четко отбивая ногами ритм мазурки, пошел спиной вперед. Зося смотрела на... Чембарова... Губы ее полуоткрылись... Чембаров повернулся лицом к движению, подскочил мячиком, враз ударил обоими каблуками об пол и бурей понесся по залу, легко выкидывая ноги вперед и в стороны. Полы сюртука

развевались за ним, отчего казалось, что по залу летит мощная черная птица. Зося предчувствовала каждый его поворот, каждую остановку движения, вместе с ним, сливаясь с ним, чертила кривую подъемов и падений танца. Чембаров поставил Зосяю посреди зала..., нырнул под ее вытянутую правую руку, очутился сзади, нырнул под левую, выпрямился, притопнул, опалил ее взглядом черных глаз, юношески легко снова нырнул под правую руку, юркнул под левую, скользнул под правую, проскочил под левой... Зося тихо ахнула: это была труднейшая фигура мазурки, на которую решался редкий танцор. Чембаров встал на колено. Зося побежала вокруг него. Он перехватывал ее то правой, то левой рукой. Потом вскочил с резвостью гимнаста и, ведя Зосяю на вытянутой руке, помчался по залу, совершенно бесшумно выписывая ногами замысловатые вензеля. Сделав таким образом большой круг, Чембаров остановился. Громовый топот наполнил зал. Можно было подумать, что пианисту аккомпанирует неистовый литаврист. Голова Чембарова была гордо запрокинута, отяжеленный животом торс неподвижен, только ноги бешено работали, отбивая со страшной силой железный ритм мазурки. Дикая черная слон бесновался в белом зале. Вокруг слона порхал золотистый мотылек. Чембаров победоносно поднял руку, ударил всей ногой об пол и стал, как монумент. В то же мгновение остановилась и Зося. Мазурка была завершена.

Чопорная публика белого зала забыла рамки этикета...» [2, с. 285–286].

Русская литература свершила свой круг, восстановив полноту отпущенного. Сквозь магический кристалл текста

В. П. Задерацкого удалось заглянуть в святая святых творческой лаборатории А. П. Чехова и восхититься алхимией его переживаний.

Литература

1. Макуренкова С. А. Вечная тема Рока: Шекспир и Чехов // Чехов и Шекспир...С. 152–158.
2. Задерацкий В. Человек шагает по эпохе / М.: Река времен. 2012 г. 416 с.
3. Гарин-Михайловский Н. Рассказы и очерки / М., 1984. С.186–187.

Аннотация. В статье предлагается новый подход к типологии исследования творческой лаборатории А. П. Чехова. В связи со сменой исторических парадигм он получил именование «взгляд из 21 столетия». Привлечение к анализу текстов Н. Гарина-Михайловского (рассказ "Вариант") и Вс. Задерацкого ("Плодоносная веточка") позволяют реконструировать природу гипотетического — как ненаписанного — текста, прототипом которого была ялтинская соседка писателя из Суук-Су Ольга Соловьева. Созданные А. П. Чеховым по ее заказу тексты, в настоящее время только входящие в оборот литературоведения, дают основание предположить, что близкое общение с неординарным и ярким адресатом давало писателю богатый материал для опыта литературной типологии.

Ключевые слова: Чехов, О. М. Соловьева, В. И. Березин, чеховское окружение, Ялта, В. П. Задерацкий

**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ «А. П. ЧЕХОВ
И САХАЛИН» В МЕЖДУНАРОДНОМ СООБЩЕСТВЕ
ЧЕХОВСКИХ МУЗЕЕВ И БИБЛИОТЕК:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI СТОЛЕТИЯ В ВЕК XX**

О. В. Фролова

В марте 2017 года Международное сообщество чеховских музеев и библиотек отметило 10-летний юбилей своего официального создания. На данном этапе можно констатировать, что союз оказался жизнеспособным.

Именно сила, притягательность, известность далеко за пределами России личности писателя и драматурга А. П. Чехова, актуальность творчества и феномен его ощущаемого энергетического присутствия в российском культурном и мировом пространстве способствовали и способствуют тому, что чеховское сообщество в широком смысле слова, включая поклонников таланта А. П. Чехова, остается наиболее многочисленным. На протяжении десятилетий руководство и сотрудники чеховских музеев и библиотек чувствовали и чувствуют свою ответственность за сохранение, изучение и продвижение наследия А. П. Чехова и членов его семьи, четко

осознавая отведенную им роль весомого компонента в данном процессе.

Создание музеев и библиотек, носящих имя А. П. Чехова, в большинстве случаев приветствовалось или инициировалось членами семьи и родственниками Антона Павловича. Помимо единых целей, задач, и единого дела, — этот фактор был еще одним объединяющим сплавом, стимулирующим желание музеев-партнеров установить деловые и дружеские связи и взаимодействовать друг с другом. И, наконец, понимание того, что преобразовав многолетний опыт по активному и дружескому взаимодействию чеховских музеев, накопленный до 2007 года, можно получить синергетический эффект, естественно и логично привело к тому, что для "укрепления дружественных отношений и взаимодействия в области научной, просветительской, выставочной, издательской и культурной деятельности, направленной на сохранение, изучение и популяризацию чеховского наследия" было создано Международное сообщество чеховских музеев и библиотек.

Инициаторами создания такого объединения стали в 2007 году директора трех чеховских музеев: Мелиховского (К. В. Бобков), Ялтинского (А. Г. Головачева) и Александровск-Сахалинского (Т. Г. Мироманов). Идея живо и быстро была воспринята руководителями всех чеховских музеев и некоторых чеховских библиотек. Ныне Сообщество объединяет не только 13 организаций-членов с России, Германии и Украины, но и консолидирует вокруг себя ведущих российских и зарубежных литературоведов, чеховедов, представителей театрального искусства, которые активно принимают участие

в традиционных плановых заседаниях, съездах, научных конференциях, выставочных и театральных проектах объединения. Кроме того, объединенные в Сообществе чеховские музеи и библиотеки, сохраняющие места жизни и пребывания писателя, чеховские реликвии, сегодня являются крупнейшими региональными центрами культуры и туризма.

С каждым годом сотрудничество чеховских музеев и библиотек внутри Сообщества становится всё более эффективным и скоординированным, происходит обмен опытом, возникают творческие идеи, и воплощается в жизнь всё большее количество совместных (партнерских) проектов, интересных не только поклонникам А. П. Чехова, но и широкой аудитории посетителей мероприятий, организованных чеховским сообществом. Каждая из 13-ти организаций-членов объединения старается найти свои формы, познакомиться со своими подходами и внести свой вклад в развитие чеховской темы, избегая при этом сомнительности и диссонантности. Этому способствует не только выработанное за годы чувство меры, но и регулярное обсуждение общих направлений деятельности на текущий год и возможность выбора именно того выставочного, научно-исследовательского или социокультурного проекта, который соответствует содержательному видению и возможностям конкретного музея или библиотеки.

Основной темой плановых заседаний Сообщества юбилейного года была «Экспозиционно-выставочная деятельность», которая является традиционной, базовой и одновременно одной из эффективных и востребованных форм совместной работы внутри Сообщества. Формирование программы

межмузейных выставочных проектов на 2018–2020 гг. естественным образом была связана с юбилейными датами, мимо которых не могут пройти ни чеховские музеи и библиотеки, ни театральные музеи: это 155 лет со дня рождения и 80 лет со дня смерти К. С. Станиславского, 160 лет со дня рождения и 75 лет со дня смерти Вл. И. Немировича-Данченко, 120 лет МХТ, 120 лет постановки на сцене МХТ спектакля «Чайка», 150 лет со дня рождения О. Л. Книппер-Чеховой, 155 лет со дня рождения М. П. Чеховой. Не случайно на заседании Сообщества специальным приглашенным гостем стала М. Н. Бубнова, с которой обсуждалась возможность реализации в следующем году ряда совместных с МХТ выставочных проектов, приуроченных к театральным и чеховским датам. Еще одной значимой вехой в чеховедении стала презентация А. П. Кузичевой фундаментального труда, составителем которого она стала, — 2-томника Летописи меликовского периода жизни А. П. Чехова с 1895 по 1898 гг., сделавшей юбилейную дату Сообщества еще более значимой и полновесной.

Каждый чеховский музей, находящийся ныне в Сообществе, имеет свой индивидуальный путь и уникальную историю от момента своих организации и открытия до нынешнего успешного функционирования, свои знаменательные вехи и юбилеи, свои отличительные свойства, с помощью которых он формирует свою узнаваемость и привлекательность для посетителей.

Сегодняшнее эффективное сотрудничество чеховских музеев и библиотек в Сообществе, конечно, не могло бы состояться без желания и вклада руководителей и сотрудников

каждого отдельно взятого музея в развитие общего чеховского дела в годы прошлого столетия. Об этом вкладе на современном этапе истории мы должны помнить и периодически обращаться к данному бесценному опыту для пристального его изучения и, возможно, применения и популяризации.

Самыми важными для любого учреждения, включая музеи, являются даты их организации, восстановления или открытия. Юбилейные даты 2017–2018 гг. на Сахалине — это не только повод для празднования, но и мощный толчок к поиску и осмыслению каких-то новых нюансов, фактов, документов, связанных с сохранением памяти о том, с чего начиналось чеховское направление деятельности в музейном пространстве, и какими наиболее яркими событиями эта деятельность была насыщена. Пока существует это «возвращение к истокам», историческая линия поэтапного развития музеев не будет утеряна ни новыми поколениями его сотрудников и чеховедов, ни его постоянными посетителями.

Подробнее обозначим знаменательные даты 2017–2018 гг., которые косвенно или напрямую связаны с созданием чеховских музеев на Сахалине. В 2017 году сахалинское чеховское сообщество отмечает: 90-летие приезда на остров М. Л. Поляновского; 25-летие ухода из жизни сахалинского чеховеда Г. И. Мироманова, основателя уникального музея, навсегда соединившего Сахалин с Сумами и Баденвейлером; 50-летие принятия официального решения Александровск-Сахалинского горисполкома от 1 ноября 1967 года № 271 «Об организации городского народного музея» «в помещении, где проживал А. П. Чехов». В 2018 году: 50-летие со дня открытия

народного музея в Александровск-Сахалинском в здании по ул. Чехова 19; 30-летие ухода из жизни И. Г. Мироманова, бессменного директора экспозиции музея 1968 года; 60-летие пребывания С. М. и С. С. Чеховых на Сахалине.

Исторический путь создания первого островного чеховского музея, начиная от постановки проблемы до окончательного её решения, был тернист, многогранен, и наиболее длителен, в сравнении с остальными чеховскими музеями Сообщества. Началась эта история в 1927 году, когда журналист М. Л. Поляновский, приехав в г. Александровск-Сахалинский, поднял проблему об использовании здания, где бывал А. П. Чехов, под музей, и закончилась в 1967 году, когда было принято официальное решение сахалинских властей об организации в городе музея в здании по ул. Чехова, 19. В книге «Сахалин после Чехова и Дорошевича», которая хранится в фондах ГБУК ИЛМ «А. П. Чехов и Сахалин» с надписью автора, М. Поляновский впервые ставит задачу сохранения памяти и дома А. П. Чехова: «Я побывал в маленькой квартире писателя <...>, сфотографировал домик внутри и снаружи. Никаких признаков пребывания писателя, даже доски над дверью, здесь не осталось. Пройдет еще несколько лет, и едва ли кто сумеет найти местожительство писателя в Александровске. В Ялте чеховская дача оберегается и частенько навещается близкими и друзьями писателя. А здесь, в далеком, оторванном уголке, где из-под чеховского пера вышли первые сведения о сахалинской каторге, неужели некому сохранить и увековечить домик Чехова?» [3, с. 41].

Ставилась задача музеефикации мемориального здания и в 1938 году Т. Старовойтовым, тогда директором музея им. 15-летия Октябрьской революции, и в 1948 директором всё того же музея С. Т. Шелепневым, которого горячо поддержала М. П. Чехова. В ответном письме Марии Павловны на имя С. Т. Шелепнева реакция на его хлопоты по созданию музея А. П. Чехова была однозначно положительной: «Мне очень приятно, что в городе Александровске на Сахалине, в том доме, где жил мой покойный брат-писатель Антона Павлович Чехов во время своего путешествия на остров Сахалин, будет организован Дом-музей А. П. Чехова. Я буду рада помочь Вам всем, чем могу» [1].

В 1957 году «Дом, в котором в июле 1890 года жил А. П. Чехов» был внесен в список памятников Сахалинской области. В августе 1958 году на Сахалине побывали племянник А. П. Чехова, художник С. М. Чехов, с сыном-художником С. С. Чеховым. Среди рисунков, которые были особенно примечательны был «Домик Чехова», нарисованный с необычного ракурса, со двора. С. М. и С. С. Чеховы дали толчок к новой волне обсуждения темы открытия в мемориальном здании по ул. Чехова, 19 музея А. П. Чехова. В 1963 году в газете «Молодая гвардия» группа красногорских туристов обеспокоенно писала: «С волнением мы смотрели на «домик Чехова» <...> В домике почему-то не оборудована комната-музей А. П. Чехова. Мы предлагаем горисполкому обязательно сделать это» [4].

Наконец, в 1965 году ремонтно-строительным управлением был осуществлен капитальный ремонт мемориального здания и 1 ноября 1967 года Александровск-Сахалинским горисполко-

мом было принято знаковое Решение № 271 «Об организации городского народного музея», на должность директора которого был предложен И. Г. Мироманов, известный и уважаемый в городе человек, бывший учитель. В сентябре 1968 года музей открыл свои двери для посетителей и с этого момента началась динамичная жизнь и в целом счастливая судьба развития городского музея, которому уже через год, в 1969 году, было официально присвоено имя А. П. Чехова.

Энергии, с которой начал пенсионер, Илья Георгиевич Мироманов, заниматься музейным делом, можно было позавидовать. К созданию с нуля новой экспозиции он подошел очень серьезно, сумев привлечь к разработке её научной концепции ялтинских, московских, мелиховских и таганрогских чеховедов. Вскоре между директорами музеев завязались теплые приятельские отношения. За первые четыре года функционирования александровского музея Илья Георгиевич дважды посетил по обмену опытом мемориальные музеи Москвы, Ялты, Мелихово, встречался с их директорами и специалистами, с С. М. Чеховым, с которым у него установились дружеские отношения. Эти дружеские отношения с семьей Чеховых позже впоследствии поддерживались его сыном, Георгием Ильичом Миромановым, продолжившим после отца чеховское дело на Сахалине. Много теоретических и практических советов было получено от М. В. Теплинского (Ивано-Франковск), М. И. Семановой (Ленинград), огромную помощь в комплектации фондов оказал В. И. Заломихин, который стал «ангелом-хранителем» музея на многие годы его функционирования.

К 1973 году, благодаря усиленной пропаганде чеховского музея г. Александровск-Сахалинского в местной, областной и центральной прессе, по центральному телевидению СССР, на каналы которого пробиться было в то время крайне трудно, но Илье Георгиевичу и это сделать удалось, музей стал широко известен за пределами области и даже в мире. Вот что писал известный московский журналист, чеховед и приятель И. Г. Мироманова, В. И. Заломихин, упрекая того, что он не готовит себе преемников: «Музей — это не Ваше личное дело. Он приобрел **международную** известность <...> И если музей захиреет, вы войдете в историю, как ретроград» [2, с. 532]. Этого, к счастью, не случилось. На 25-летний юбилей открытия музея, в 1983 году, Илья Георгиевич примет участие в съемках передачи «Клуб кинопутешествий», в которой на интервью с ним отведут аж 15 минут эфирного времени. А всего И. Г. Мироманов будет успешно вести музеем 30 лет до самой своей смерти в 1988 году.

В 1988 году эстафету деда примет его внук — Темур Георгиевич Мироманов, который будет возглавлять Историко-литературный музей «А. П. Чехов и Сахалин» 28 лет и еще более укрепит его имидж как на международной арене, так и внутри Сообщества чеховских музеев и библиотек. С 1 июня 2016 года Т. Г. Мироманов руководит ГБУК Сахалинским областным краеведческим музеем, но чеховской темой продолжает заниматься. В конце апреля 2017 года он намерен по приглашению японской стороны прочитать лекции о пребывании Антона Павловича Чехова на Сахалине в Хоккайдском университете. Следуя по бескрайнему пути чеховедения, Т. Г. Мироманов,

таким образом, не только познакомит японских студентов с традиционными и новыми взглядами на знаковое в жизни писателя путешествие на остров, но и прикоснется к 10-летнему юбилею Международного сообщества чеховских музеев и библиотек, у истоков создания которого стоял и он.

С 2014 по 2017 гг. ГБУК «Историко-литературный музей «А. П. Чехов и Сахалин» участвовал в 4-х партнерских выставочных проектах Международного сообщества чеховских музеев и библиотек: двух региональных (совместно с Мелиховским и Ялтинским музеями) — «Возвращение на Сахалин», «С Чеховым для нас разлуки нет»; одном международном (баденвейлерская выставка «Чеховская карта мира»); и одном областном (совместно с СахОУНБ).

В ближайших планах ГБУК ИЛМ «А. П. Чехов и Сахалин» на 2018 год как члена Международного сообщества чеховских музеев и библиотек — организация выставочного проекта на основе материалов и предметов из собственных музейных фондов, посвященного 120-летию МХТ, а также участие в совместных партнерских проектах внутри Сообщества.

Литература

1. ГИАСО. Ф.509. Оп.1. Д.5. Л.12.
2. ГБУК ИЛМ «А. П. Чехов и Сахалин». Текущая документация и переписка. Письмо, Машинопись. Вх. № 184 от 29.12.1973.
3. М. Поляновский. Сахалин после Чехова и Дорошевича. М.-Л.: Молодая гвардия, 1929.
4. Читатели предлагают: открыть в Александровске комнату-музей А. П. Чехова//Молодая гвардия, 1961. 15 авг.

**Тематика конференций «Чеховские чтения в Ялте»
в 1954–2019 гг.**

- 1954 г. К 50-летию со дня смерти А. П. Чехова
- 1971 г. К 50-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
- 1973 г. К 75-летию Московского Художественного театра
- 1976 г. Чехов и русская литература
- 1981 г. Чехов в Ялте: к 60-летию Дома-музея А. П. Чехова
в Ялте
- 1985 г. Чехов сегодня: к 125-летию со дня рождения
А. П. Чехова
- 1986 г. Чехов и театр
- 1987 г. Чехов и Пушкин
- 1988 г. Чехов и Украина
- 1989 г. Чехов и современная культура
- 1990 г. Чехов и мировой театр
- 1991 г. К 70-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
- 1992 г. А. П. Чехов: движение времени
- 1993 г. Чехов и «серебряный век»
- 1994 г. А. П. Чехов и XX век
- 1995 г. Чехов и модерн
- 1996 г. К 75-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
- 1997 г. От Пушкина до Чехова: вершины русской классики
- 1998 г. К 100-летию переезда Чехова в Крым
- 1999 г. 100 лет Белой даче А. П. Чехова
- 2000 г. К 100-летию первого приезда МХАТ в Крым
- 2001 г. К 100-летию пьесы «Три сестры»
- 2002 г. Чехов и Гоголь: к 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя
- 2003 г. К 100-летию пьесы «Вишневый сад»

- 2004 г. К 100-летию со дня смерти А. П. Чехова
- 2005 г. Художественный язык Чехова в литературной системе XX века
- 2006 г. Актуальные вопросы чеховедения
- 2007 г. Мир Чехова: звук, запах, цвет
- 2008 г. Мир Чехова: мода, ритуал, миф
- 2009 г. Мир Чехова: пространство и время; Чехов и Гоголь: к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя
- 2010 г. Чехов в современной мировой культуре: к 150-летию со дня рождения писателя. Чехов и Толстой: к 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого
- 2011 г. 90 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
- 2012 г. Чеховская картина мира: А. П. Чехов — путешественник
- 2013 г. Мир Чехова: семья, общество, государство. 150 лет со дня рождения М. П. Чеховой
- 2014 г. Чехов и мировая культура. 60 лет Чеховским чтениям в Ялте
- 2015 г. Чехов и Шекспир
- 2016 г. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе
- 2017 г. Изучение чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из 21 столетия
- 2019 г. От Пушкина до Чехова: классика и современность

Для заметок

Для заметок

Чеховские чтения в Ялте

Вып. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже веков:
взгляд из XXI столетия

сборник научных трудов

Руководитель проекта: А. А. Титоренко

Главный редактор: О. О. Пернацкая

Редакторская группа:

Ю. Г. Долгополова, Л. А. Титоренко, О. Г. Гармасар,
И. И. Григорьев, Е. В. Шумакова, Н. В. Пашко

Дизайн обложки:

Е. Ю. Чабан

На обложке: книги из личной библиотеки А. П. Чехова,
фондовое собрание ГБУК РК «Крымский литературно-
художественный мемориальный музей-заповедник»

Издатель:

ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник», Республика Крым, г. Ялта,
ул. Кирова, д. 112, yalta-museum.ru

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 16,85. Тираж 100 экз.

Отпечатано с оригинал-макета в типографии ИП Бражникова Д.А.
295053, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Оленчука, 63,
тел. +7 978 71 72 902, e-mail: braznikov@mail.ru