

Министерство культуры Республики Крым  
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник»

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

Выпуск 27:

**«А. П. Чехов  
в мировом культурном  
контексте»**

Сборник научных трудов

Ялта  
2023

УДК 821.161.1  
ББК 94  
Ч 34

*Публикуется по решению Научно-методического совета  
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник»*

**Дизайн:** Кравченко Лидия Юрьевна

**Редакторская группа:** Ковальчук Л.А., Мальцева Н.И., Логинов А.А.,  
Долгополова Ю.Г., Савостьянова Л.В., Беляева Е.В., Панасенко Д.С.

**Ч 34**      **Чеховские чтения в Ялте. Вып. 27: А. П. Чехов в мировом культурном контексте: сб. научн. тр.** / Под ред. Логинова Александра Анатольевича, Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2023. – 368 с., ил.  
ISBN 978–5–6046175–3–3

27-й выпуск сборника «Чеховские чтения в Ялте» содержит материалы XLII Международной научно-практической конференции, которая проходила 18 – 22 апреля 2022 года. Авторы публикаций – 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).

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», подпрограмма «Развитие культуры Республики Крым».

УДК 821.161.1  
ББК 94

ISBN 978–5–6046175–3–3

© Коллектив авторов, тексты, 2023  
© ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», оформление, 2023  
© ИП Пинчук А.В., макет, 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Вступительное слово</b> .....	6
----------------------------------	---

## **ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

*Бигильдинская О.В.*

Оправдание Наташи: «Три сестры» А.П. Чехова в современной драматургии (пьеса «Розовое платье с зеленым пояском» Н.А. Мошиной).....	12
--	----

*Кибальник С.А.*

Пьеса А.П. Чехова «Три сестры» в аспекте крипто- и психопозетики (Андрей Прозоров и Наташа).....	21
--	----

*Семкин А.Д.*

«Катинька, я вас люблю безумно!»: ситуативная модель «Объяснение в любви» у Чехова .....	43
--	----

## **ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД А.П. ЧЕХОВА**

*Гордович К.Д.*

Образ врача в произведениях А.П. Чехова .....	55
---	----

*Кубасов А.В.*

Проблема прототипа и литературного контекста в рассказе А.П. Чехова «Гусев» .....	62
---	----

*Авдоница Л.П.*

Средства создания подтекста в раннем рассказе А.П. Чехова «Ненужная победа» .....	77
---	----

## **А.П. ЧЕХОВ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО XIX-XXI ВЕКОВ**

*Собенников А.С.*

Психиатрия и психологический анализ в повести А.П. Чехова «Палата №6» .....	91
---	----

<i>Бесолова Ф.К.</i> Антиномия императивности и терпимости в научном и художественном дискурсе чеховской поры .....	102
<i>Болдова Т.А.</i> Слушать историю.....	116
<i>Савостьянова Л.В.</i> Чехов и социокультурное пространство XIX - начала XX века. Италия и Чехов.....	124
<i>Коваленко Г.В.</i> Еще раз о новом театральном тексте: «Моя дорогая H��l��ne» в Петербурге.....	145
<i>Тиховская О.Л.</i> В бывшей России: чеховские страницы культурной летописи Бессарабии (1918–1940).....	151
<i>Коренькова Т.В.</i> «...Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические»: эхо антинигилистических романов Достоевского и Тургенева в повести Чехова «Рассказ неизвестного человека» .....	167
<i>Корниенко А.В.</i> «Прошедшее настоящее» как детерминант драматического наследия А.П. Чехова и Ж.-Л. Лагарса.....	186
<i>Головач��ва А.Г.</i> Дар Михаила Булгакова Марии Павловне Чеховой: три загадки «книги с хорошей надписью» .....	198
<i>Андоскина В.А.</i> Отсылки к современной Чехову литературной критике в «Чайке» (дополнения к комментарию) .....	214
<i>Долженков П.Н.</i> Тема отчуждения в пьесах Чехова .....	221

*Начарова Э.Р.*

Рефлексия на «неудачный» собственный текст, как отражение некоторых аспектов философии творчества А.П. Чехова .....236

*Логинов А.А.*

А.П. Чехов и В.М. Васнецов: взаимоотношения двух художников .....245

*Афонина Ю.И.*

«Ни о чем» – о диалогах Чехова и Тарантино .....276

## **МУЗЕИ. АРХИВЫ. ИСТОРИЯ.**

*Кабанова Е.А.*

Первый музей советского Сахалина .....287

*Пернацкая О.О.*

Страницы истории ялтинского Дома-музея А.П. Чехова в переписке М.П. Максаковой и Е.Ф. Яновой (по материалам фондов Бахрушинского музея и Отдела рукописей РГБ) .....300

*Иванова Н.Ф.*

Об одной страничке из истории чеховского дома-музея в Ялте (начало 20-х годов XX века) .....312

*Женикова А.А.*

Роль Михаила Павловича Чехова в становлении Дома-музея А.П. Чехова в Ялте .....321

*Шумакова Е.В.*

Орден Святого Станислава – факт из биографии А.П. Чехова.... 332

*Никончук Н.И.*

Дом Томашевского и Дача А.П. Чехова в Гурзуфе. Создание единого музейного пространства.....347

**Список авторов** .....362

**Тематика конференций «Чеховские чтения в Ялте» в 1954–2022 годах**.....366

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Предлагаемый читателю и исследователю сборник научных трудов «А.П. Чехов в мировом культурном контексте» составлен по материалам XLII Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте». Впервые, более чем за 66-летнюю свою историю, данный научный форум состоялся в online-формате. В период с 18 по 22 апреля 2022 года, виртуальная встреча проводилась на платформе отечественного сервиса видеоконференций «Звонки Вконтакте». Трансляция конференции велась из зала литературной экспозиции Дома-музея А.П. Чехова в Ялте Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

Мероприятие состоялось при поддержке Министерства культуры Республики Крым и Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры Российской Академии наук. В рамках конференции прошли все запланированные мероприятия, в том числе и церемония открытия.

Приветствуя участников, директор Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника Лариса Александровна Ковальчук заверила, что, даже несмотря на online-формат, конференция не станет менее продуктивной, душевной или интересной, ведь самое главное в «Чеховских чтениях» – это люди. «Из года в год именно вы открываете для нас новые страницы истории, делитесь своими знаниями и бесценным опытом с молодым поколением ученых. Именно ваш труд раскрывает всю многогранность того наилучшего, что есть в русской литературе», – обратилась к участникам Лариса Ковальчук и поблагодарила всех за стремление изучать и популяризировать творчество великого писателя, а также за искреннее отношение к Дому-музею А.П. Чехова в Ялте.

Значимость конференции отметил и доктор филологических наук, профессор, заведующей кафедрой истории русской литературы МГУ им. М. Ломоносова, председатель Чеховской комиссии Владимир Борисович Катаев. В своем выступлении он обратил особое внимание участников на то, что с преобладанием на Западе «культуры отмены», а особенно «отмены» русской культуры, «Чеховские чтения в Ялте» становятся еще более важной научной площадкой. «В этом плане конференция приобретает особое значение, как знак уверенности, что творческое наследие Чехова нужно всем, всему миру», – подчеркнул Владимир Борисович и выразил уверенность в том, что научные труды участников конференции докажут это и то, что культура непобедима.

Несмотря на online-формат, музей сохранил и живые традиции конференции. Так, специально к открытию «Чеховских чтений», организаторы мероприятия подготовили короткометражный видеофильм о новой экспозиции «Не дом, а волшебство!», посвященной истории строительства Белой дачи. Основу выставки составили свыше 60 предметов фондовой коллекции музея, 50 из которых представлены впервые. Среди них фрагменты подлинных обоев, чертежные инструменты Чеховых и даже дверные ручки и фурнитура ванной комнаты. В мемориальном саду состоялась церемония высадки редких саженцев розы селекции А.Ф. Новичкова. Саженцы были приобретены двумя ялтинскими благотворителями Алексеем Репиным и Рудольфом Феденко в одном из питомников Германии, а идея высадки этого растения принадлежит бывшей сотруднице музея Юте Арбатской. Также, в рамках культурной программы музей презентовал свой новый проект подкастов «Непыльные факты» в формате аудиобиблиотеки. В ходе проекта транслируется информация, которая еще не известна широкой публике, рассказываются такие факты, которые знакомы только музейному сообществу.

В работе конференции приняли участие ученые, филологи, преподаватели и студенты ВУЗов, а также работники музеев и сотрудники библиотек не только со всей России – от Москвы до Сахалина, но и из стран зарубежья. Своими открытиями и своим опытом делились исследователи из Болгарии, Венгрии, Великобритании, Германии, Молдовы, Франции и ЮАР.

На протяжении пяти дней в режиме реального времени прошли пленарное и секционные заседания по направлениям «Чехов и современный литературный процесс», «Творческий метод Чехова», «Чехов и социокультурное пространство XIX-XXI веков», «Музеи. Архивы. История». В рамках конференции, впервые за всю ее историю, была организована и проведена практическая секция «Новые формы работы: традиции и инновации». Спикерами данной секции стали шеф-редактор регионального подразделения МИА «Россия сегодня» Ольга Леонова (Симферополь), заместитель директора Новосибирского государственного краеведческого музея Юлия Шуклина (Новосибирск), руководитель отдела Библиотеки им. Н. Некрасова Екатерина Фадейкина (Москва), директор сувенирного предприятия «Карта проект» Ольга Дышко (Москва), заведующая сектором музея-заповедника «Ясная поляна» Марина Банникова (Тула), ведущая популярного блога «Филолог всея Руси» Юлия Афонина (Москва) и представитель направления культуры «VK видео» Елизавета Миляева (Москва). Кроме привычных докладов, приглашенные эксперты рассказали, как продвигать учреждения культуры в средствах массовой информации, как работать с социальными сетями и создавать интересный просветительский видеоконтент. Секция проходила в прямом эфире на официальной странице Дома-музея А.П. Чехова в Ялте на платформе социальной сети «ВКонтакте» и уже, меньше чем за сутки, собрала свыше 1500 просмотров.

Всего в ходе конференции прозвучали 62 доклада, часть из которых вошла в данный сборник и является результатом на-



учной работы конференции. Разделы сборника соответствуют тематическим секциям конференции.

В первый раздел **«Чехов и современный литературный процесс»** вошли работы О.В. Бигильдинской (Москва) «Оправдание Наташи: «Три сетры» А.П. Чехова в современной драматургии (пьеса «Розовое платье с зеленым пояском» Н.А. Мошиной)», С.А. Кибальника (Санкт-Петербург) «Пьеса А.П. Чехова «Три сестры» в аспекте крипто- и психопозтики (Андрей Прозоров и Наташа)», А.Д. Семкина (Москва) «Катинька, я вас люблю безумно!»: ситуативная модель «Объяснение в любви» у Чехова».

Во втором разделе сборника **«Творческий метод А.П. Чехова»** размещены статьи К.Д. Гордович (Санкт-Петербург) «Образ врача в произведениях А.П. Чехова», А.В. Кубасова (Екатеринбург) «Проблема прототипа и литературного контекста в рассказе А.П. Чехова «Гусев»», Л.П. Авдониной (Ялта) «Средства создания подтекста в раннем рассказе А.П. Чехова «Ненужная победа»».

Продолжают сборник статьи самого большого – третьего раздела: **«А.П. Чехов и социокультурное пространство XIX–XXI веков»**, куда включены работы следующих авторов: А.С. Собенникова (Санкт-Петербург) «Психиатрия и психологический анализ в повести А.П. Чехова «Палата №6»», Ф.К. Бесоловой (Владикавказ) «Антиномия императивности и терпимости в научном и художественном дискурсе чеховской поры», Т.А. Болдовой (Москва) «Слушать историю...», Л.В. Савостьяновой (Ялта) «Чехов и социокультурное пространство XIX – начала XX века. Италия и Чехов», Г.В. Коваленко (Санкт-Петербург) «Еще раз о новом театральном тексте: «Моя дорогая Hélène» в Петербурге», О.А. Тиховской (Молдова) «В бывшей России: чеховские страницы культурной летописи Бессарабии (1918–1940)», Т.В. Кореньковой (Москва) «...Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические»: эхо антинигилистических романов Достоевского и Тургенева в повести

Чехова «Рассказ неизвестного человека»», А.В. Корниенко (Париж) ««Прошедшее настоящее» как детерминант драматического наследия А.П. Чехова и Ж.-Л. Лагарса», А.Г. Головачёвой (Москва) «Дар Михаила Булгакова Марии Павловне Чеховой: три загадки «книги с хорошей надписью»», В.А. Андоскиной (Санкт-Петербург) «Изображайте только важное и вечное»: комментарий к рассуждениям персонажей «Чайки» о литературе», П.Н. Долженкова (Москва) «Тема отчуждения в пьесах Чехова», Э.Р. Начаровой (Новосибирск) «Рефлексия на «неудачный» собственный текст, как отражение некоторых аспектов философии творчества А.П. Чехова», А.А. Логинова (Ялта) «А.П. Чехов и В.М. Васнецов: взаимоотношения двух художников», Ю.И. Афоной (Москва) «Ни о чем» – о диалогах Чехова и Тарантино».

Завершает сборник традиционный раздел конференции «Музей. Архивы. История», в котором опубликованы статьи Е.А. Кабановой (Александровск-Сахалинский) «Первый музей советского Сахалина», О.О. Пернацкой (Москва) «Страницы истории ялтинского Дома-музея А.П. Чехова в переписке М.П. Максаковой и Е.Ф. Яновой (по материалам фондов Бахрушинского музея и Отдела рукописей РГБ)», Н.Ф. Ивановой (Великий Новгород) «Об одной страничке из истории чеховского дома-музея в Ялте (начало 20-х годов XX века)», А.А. Жениковой (Ялта) «Роль Михаила Павловича Чехова в становлении Дома-музея А.П. Чехова в Ялте», Е.В. Шумаковой (Ялта) «Орден Святого Станислава – факт из биографии А.П. Чехова», Н.И. Никончук (Ялта) «Дом Томашевского и Дача А.П. Чехова в Гурзуфе. Создание единого музейного пространства».

Издательская деятельность музея будет продолжена и в 2023 году. Готовятся к публикации новые брошюры-путеводители по отделам «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте», «Дача А.П. Чехова и О.Л. Книппер в Гурзуфе», «Чехов и Крым», а также брошюра к выставке «Не дом, а волшебство», посвященной архитектурным и строительным особенностям мемориального дома писателя в

Ялте. Планируется выпуск таких, новых и интересных изданий, как «Художественное собрание Белой дачи», «История музея в лицах», которое будет посвящено сотрудникам, создававшим музей в разные годы, и других.

Коллектив музея благодарит всех авторов сборника и участников конференции «Чеховские чтения в Ялте» и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество в рамках научной деятельности, реализации совместных культурных, просветительских мероприятий и выставочных проектов.

*Александр Анатольевич Логинов  
заведующий отделом  
«Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»*

## ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

---

УДК 821.161.1

**Бигильдинская Ольга Викторовна**

*Руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями,  
Российский академический молодежный театр (РАМТ);  
Российская Федерация, Москва; e-mail: bigolga@yandex.ru*

### ОПРАВДАНИЕ НАТАШИ: «ТРИ СЕСТРЫ» А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (ПЬЕСА «РОЗОВОЕ ПЛАТЬЕ С ЗЕЛЕНЫМ ПОЯСКОМ» Н.А. МОШИНОЙ)

**Аннотация.** *Наташа в драме А.П. Чехова «Три сестры» трактовалась первыми ее постановщиками – К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко – как представительница мира меццанской пошлости. На их интерпретацию опирались и основные литературоведческие работы советского времени, посвященные пьесе. В 1989 г. В.Б. Катаев высказывает мысль о неосознанном зле и собственной «правде» героини. А Л.А. Додин в своей постановке 2010 г. наделяет ее качествами «четвертой сестры». Пьеса «Розовое платье с зеленым пояском» Н.А. Мошиной, написанная в 2018 г., продолжает попытки нового прочтения образа героини чеховской драмы.*

**Ключевые слова:** *А.П. Чехов, Три сестры, Наташа, интерпретация образа, Н.А. Мошина, современная драма*

---

**Olga V. Bigildinskaya**

*Head of the Experimental center for work with spectators,  
Russian Academic Youth Theatre;  
Russian Federation, Moscow; e-mail: bigolga@yandex.ru*

## NATASHA IS ACQUITTED: A.P. CHEKHOV'S «THE THREE SISTERS» IN MODERN DRAMA (THE PLAY «PINK DRESS WITH A GREEN BELT» BY N.A. MOSHINA)

**Abstract.** *The first directors of A.P. Chekhov's drama "The Three Sisters" K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko interpreted the image of Natasha as a representative of the world of petty-bourgeois vulgarity. The main literary works of the time of the Soviet Union devoted to the play were based precisely on their interpretation. In 1989, V.B. Kataev expressed the idea of the unconscious evil and the heroine's own «truth». In 2010, L.A. Dodin in his staging induces her with qualities of a «fourth sister». The play «Pink dress with a green belt» written in 2018 by N.A. Moshina, continues attempts at a new reading of the heroine's image of Chekhov's drama.*

**Keywords:** *A.P. Chekhov, The Three Sisters, Natasha, interpretation of the image, N.A. Moshina, modern drama*

Традиционная трактовка образа Наташи в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» как аллегории мещанской пошлости базируется на интерпретациях К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, сценические работы которых стали образцом для многих последующих постановщиков драмы. В спектакле МХТ 1901 года – первой постановке «Трех сестер», – по словам Станиславского, показана «внутренняя борьба человека с властью пошлости» в лице Наташи и Протопопова [9, с. 113]. В интерпретации пьесы 1940 года Немировичем-Данченко пространство Наташи и Протопопова трактовалось как «царство самоуверенной тупости и условной морали», с которым никто из мечтателей не способен бороться [6, с. 143]. И этот мотив считался основным в пьесе.

Данные установки повлияли и на главные литературоведческие работы советского времени, посвященные драме: В.В. Ермилова, З.С. Паперного, Г.П. Бердникова и др., – характеризующих Наташу как «мещанку, хищницу, “животное”» [9, с. 198], олицетворяющую «враждебный человеку порядок» и «неуклонное торжество <...> страшного мира» [3, с. 230].

Попытку поменять взгляд на Наташу и ее образ осуществляет в 1989 г. В.Б. Катаев, утверждая, что противопоставление одних героев другим сужает понимание конфликта. И что зло, которое творит Наташа, неосознанно, это результат ее «правды», которой она искренне следует [7, с. 208].

Л.А. Додин, один из режиссеров – исследователей Чехова, дал образу Натальи Ивановны новое звучание в своей постановке «Три сестры» в Малом драматическом театре – Театре Европы (С.-Петербург, 2010 г.). Это открывает литературоведению возможности для иного прочтения драмы и образа Наташи. Он признает, что героиня вытесняет сестер Прозоровых из их дома и что их противостояние – «серьезнейший конфликт пьесы» [5, с. 313]; считает, что Андрей *влюблен* в нее, а она – *нет* (курсив мой. – О.Б.), и даже предполагает, что дети Наташи не от законного мужа, а от Протопопова [5, с. 356]. Но, разбирая в репетициях ее образ, режиссер отмечает версию, что этот персонаж неприятный и невежественный, говорит о ее образованности [5, с. 218], оправдывает прогулку с Протопоповым тем, что «чего-то от мужа [Наташа] недополучает» [5, с. 157], отмечает ее заботу о всей семье Прозоровых (называя даже четвертой сестрой), и укоряет Ольгу в неделикатности (из-за замечания о зеленом поясе) и Ирину в холодности (из-за нежелания уступить своему племяннику Бобику детскую комнату).

Пьеса «Розовое платье с зеленым пояском» Н.А. Мошиной, написанная в 2018 г. и поставленная во МХАТе им. М. Горького в 2021 г., дополняет и продолжает не только чеховскую драму, но и додинскую идею о «четвертой сестре». По словам

режиссера мхатовской постановки Э.В. Боякова, в этой пьесе из трио сделан квартет и обращено «внимание на персонажа, который никогда не становился центром режиссерских решений» [1]. Многие другие мысли Додина также находят в ней свое подтверждение и продолжение.

Одноактная пьеса Н.А. Мошиной – подробный разбор Наташей собственной биографии: версия событий, предшествовавших сюжету «Трех сестер» (своеобразный приквел), объяснение некоторых событий чеховской драмы, в которых Наташа принимает участие, и сиквел – автор предлагает свой вариант будущего, описывая судьбу не только Натальи Ивановны, но и остальных персонажей драмы Чехова.

Пьеса представляет из себя монолог 50-летней Натальи Ивановны и начинается историей знакомства Наташи с семьей генерала Прозорова, которая произошла в местном оперном театре на балете «Волшебная флейта». И первый фрагмент монолога сразу же отсылает нас к утверждению Додина об образованности Наташи: «...чеховские героини намного образованнее нас. Даже Наташа говорит по-французски лучше, чем большинство из нас» и «играет на рояле лучше. <...> У сестер, которые, видимо, играют на рояле [еще] лучше, игра Наташи вызывает раздражение» [5, с. 218]. Однако из пьесы мы узнаем, что Наташа следит за культурными событиями в городе, посещает гастроли знаменитости Малого театра Гликерии Федотовой, о приезде которой сестры Прозоровы «даже не знали», да и на тот самый балет попали случайно: «отцу преподнесли билеты в подарок» (здесь и далее пьеса цит. по [8]). В конце пьесы Наташа вспоминает свою жизнь, которая «так бурлила»: Яблочкина, Комиссаржевская, Петипа – «я на всех ходила, всех видела».

Французский Наташа, по версии Мошиной, и правда знала: речь ее то и дело пестрит галлицизмами: «дернье кри» (фр. *dernier cri* – букв. последний крик, новейшая мода), «мани-

фик» (фр. *magnifique* – великолепно, красиво), «сюперб» (фр. *superbe* – превосходный, великолепный), «бон фортюн» (фр. *bon fortune* – удача), «рафинэ» (фр. *raffine* – изысканный), «бон тон» (фр. *bon ton* – хороший тон, хорошие манеры), «а пропо» (фр. *à propos* – кстати) и др. Наташа вспоминает, что они «часто всей семьей читали вместе по вечерам» и сравнивает сестер Прозоровых, так очаровавших ее с первого взгляда, с героинями стихотворения К.Д. Бальмонта 1895 г. [2, с. 57], «серебристыми лилиями, распутившимися средь болота».

Замечание Ольги о «зеленом поясе» гостьи: «Милая, это нехорошо!» [11, с. 136] у Чехова Наташа восприняла чуть не плача: «Но ведь это не зеленый, а скорее матовый» [там же]. А у Мошиной Наталья Ивановна еще и подмечает, что «в моде она [Ольга] совершенно не разбирается», потому что «матовый – это сине-зеленый, а его сочетание с тем оттенком пепельной розы, гри-де-лень [цветом платья Наташи], в ту пору было <...> последним столичным криком. Хотя откуда это знать унылой гимназической учительнице? У нее все наряды были одного покроя и трех цветов – синего, серого и коричневого». Но все равно замечание Ольги Наташа восприняла как настоящую «беспардонность», считая, что она не имела права ее «так критиковать».

«Не вижу ничего предосудительного в том, чтобы следить за модой», – этим высказыванием Наташа начинает рассказ о том, как она выглядела на Рождественском балу в Благородном собрании, где в нее и влюбился Андрей. Он признавался ей позднее, что именно так представлял себе Принцессу Грезу. На именины в августе родители преподнесли ей «чудесную серебряную эгретку в виде веточки ландыша, с жемчугом» и на бал она «сделала новую прическу с этой эгреткой», с которой чувствовала себя «манифик».

История их знакомства и последующего брака тесно связана с Михаилом Протопоповым, который в пьесе Чехова – лишь внесценический персонаж. Роман Михаила и Наташи до встречи



с Андреем слишком затянулся («я устала ждать, когда Миша сделает решительный шаг»), да еще и усугубился увлечением Михаила Ириной Прозоровой. Поэтому, когда Андрей – «дворянин, генеральский сын, ученый!» – сделал Наташе предложение, обида на Протопопова, который «явно ищет партию повыгоднее», подтолкнула ее «пролепетать “да”». Эта история оправдывает внимание Протопопова к семье Прозоровых и Наташе: пирог на именины Ирине в 1 действии («Он такой и матери моей на именины присылал, из той же кондитерской, лучшей в городе»); предложение Наташе покататься на тройке в конце 2 действия: («Почему не прокатиться, черт возьми, с Протопоповым? На тройке, черт возьми! Не я ли вот только полчаса назад поклялась себе, что будет у меня жизнь и счастье, а не это прозоровское прозябание?»); и его помощь в трудоустройстве Андрея, Ольги и Ирины («И они принимали все, но терпеть Протопопова не могли»). И до конца, до своего отъезда из России в 1918 году «всегда где-то рядом был, как все годы».

Описывая свой брак, Наташа говорит, что от одиночества ее спасал только Бобик: «... потому что супругу дорогому я очень скоро стала не нужна», а через шесть лет (по подсчетам Наташи) он назовет ее «шершавым животным» (здесь небольшое несоответствие с пьесой Чехова: у него животное «шаршавое» [11, с. 178]). Наташа «худобедно» начала наводить порядок в «том мрачном доме среди елок»: «Они в этой семье привыкли, что вокруг денщики, что все проблемы как бы сами собой решаются, и после смерти отца совсем все посыпалось». Но ни от кого не видела помощи, заботясь об уюте в доме. «Вот было у Бобика три тетки – и что, думаете, хоть одна любила его? Хоть как-то заботилась, помогала мне? Может быть, спросила хоть раз хоть одна, не прогуляться ли с коляской?» И очень ее обидела реплика Ирины о семимесячном младенце: «Подумаешь, Бобик нездоров!» (у Чехова: «Ирина (*пожимая плечами*). Бобик нездоров!» [11, с. 152]).

Сестер Прозоровых Наташа оценивает, как «инфантильных, эгоистичных, злых пустоцветов», «всеравношных» людей, считает их бесконечные разговоры глупыми, трескучими и ни о чем: «Настоящего для них будто не существовало». В отличие от этой «троицы» она – живет, а не страдает о несбыточном («Грезы у Принцессы Грезы были самые обычные» – «покой, комфорт, любящий муж, уютный дом, здоровые детки»). И жалеет, что когда-то, надев свое платье оттенка пыльной розы, поехала в их дом, где неожиданно получила предложение о замужестве, поменявшее всю ее жизнь и перечеркнувшее мечты.

И, несмотря на то, что когда не стало Андрея, и жена Протопопова умерла от инфлюэнцы, у нее была возможность выйти замуж за Михаила и уехать с ним в Крым, она не смогла оставить близких: Ольгу, которая болела тифом, и Бобика, находившегося на фронте («Сын вернется, а матери нет?»). Но засыпая, она думала о Протопопове и загадывала: «Чтобы у него все было хорошо. И у Сонечки. А больше-то и не осталось у меня никого».

Анализируя характеры и судьбы сестер, Наташа сетует, что не стала подругой Маше (а им, замужним женщинам, было бы о чем поговорить), осуждает Ирину за «жеманство», которое разрушило ее возможный брак с Протопоповым, а Ольгу – за невоспитанность в случае с «зеленым поясом». Рассказывает, что после неудачного брака с не своим человеком (Кулыгиным), к которому Маша поспешила уйти от казарменного уклада в доме отца, начались ее «шатания», и это привело к самоубийству. Что Ирина обрела единомышленника на четыре года моложе и теперь – сбылась ее мечта – в Москве. Тетку обожает Софочка, сбежала к ней и в честь ее «обкорнала волосы».

Почти ничего из предсказанного в пьесе Чехова не сбылось, кроме достижения Ириной Москвы и слов Тузенбаха, что «через тридцать лет работать будет каждый». Подтверждением последнему стала сама Наташа – женщина «в темном х/б

платье», причесанная «очень просто». В финальной ремарке мы читаем, что она «подходит к цинковому ведру», «достает оттуда большую тряпку, отжимает» и моет пол.

Перед тем как перейти к выводам, нужно отметить в тексте пьесы еще одну фактическую неточность: драматург пытается выстроить хронологию событий чеховской драмы, конкретно указывая их дату (месяцы и годы). Так, именины Ирины, по версии автора, приходится на май 1898 г. Но если следовать подсчетам Немировича-Данченко, утверждающего, что пьеса «Три сестры» «охватывает пять лет» [4, с. 244–245], получается, что события последнего действия, по Мошиной, разворачиваются осенью 1903 года, когда драма Чехова уже три года как была написана.

Обобщая вышесказанное, мы приходим к выводу, что пьесу «Розовое платье с зеленым пояском» можно рассматривать как литературную интерпретацию характера чеховских героев и их взаимоотношений. В частности, она показывает, что у Наташи, следуя утверждению В.Б. Катаева, есть своя «правда». А также разрушает устоявшиеся штампы восприятия героев драмы.

В заключение стоит отметить, что разбор ряда образов пьесы сделан Мошиной в русле некоторых режиссерских решений «Трех сестер». Так, например, Ю.П. Любимов поставил драму как военную пьесу о героинях, которые привыкли жить «по команде», «без инициативы» [12, с. 245], а Ю.Н. Погребничко предсказал эмигрантское будущее чеховских героев.

### ***Список использованных источников:***

Андрянов, М. «Розовое платье»: спектакль Боякова вокруг «Трех сестер» Немировича-Данченко / Ведомости. – 8 октября 2021 г. URL: <https://www.vedomosti.ru/gorod/leisuretime/articles/rozovoe-plate-benefis-teatralnoi-uborschitsi> (дата обращения 30.03.2022 г.).

Бальмонт, К.Д. «Болотные лилии» / К.Д. Бальмонт Собрание сочинений в 7 т. Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914. Кн. 1–3. – М.: Книжный клуб Книгоvek, 2010. – 504 с.

Бердников, Г.П. Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.

Виленкин, В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию: «Три сестры» А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 г. – М.: Искусство, 1965. – 556 с.

Додин, Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – 408 с.

Ермилов, В.В. Драматургия Чехова. – М.: Советский писатель, 1948. – 272 с.

Катаев, В.Б. Катаев В.Б. Реминисценции в «Трех сестрах» // В.Б. Катаев. Литературные связи Чехова. – М.: Московский университет, 1989. – С. 201–219.

Мошина, Н.А. «Розовое платье с зеленым пояском» URL: <https://litteratura.org/3311-nataliya-moshina-rozovoe-plate-s-zelenym-royaskom.html> (дата обращения 30.03.2022 г.).

Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.

Строева, М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. – М.: Искусство, 1955. – 315 с.

Чехов, А.П. Три сестры: Драма в четырех действиях / А.П. Чехов Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. – М.: Наука, 1978. – С. 117–188.

Шах-Азизова, Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – С. 245.

**Кибальник Сергей Акимович**

*Доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН;*

*Российская Федерация, Санкт-Петербург; e-mail: kibalnik007@mail.ru*

## ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» В АСПЕКТЕ КРИПТО- И ПСИХОПОЭТИКИ (Андрей Прозоров и Наташа)

**Аннотация.** Сюжетная ситуация пьесы «военные на постое» истолкована в статье как криптографическая метафора реальной сюжетной ситуации «театр на постое» и «писатели на постое», которая имела место в жизни самого Чехова в апреле 1900 г. во время крымских гастролей МХТ, на которые съехались многие знакомые Чехову писатели. В образах главных героев «Трех сестер» – Андрея Прозорова и Наташе – прослеживаются отдельные черты, сближающие их с самим А.П. Чеховым и О.Л. Книппер. Центральная сюжетная ситуация «выживания из дома», повторяющаяся в ряде других произведений позднего Чехова, рассматривается в статье как своего рода художественная проверка того, какими могли стать реальные отношения в его семье через несколько лет, или скорее, как своего рода заклинание-оберег от этого в его собственной будущей жизни.

**Ключевые слова:** Чехов, Три сестры, криптопоэтика, психопоэтика, криптографическая автопародия, биографический, позднее творчество, главный герой, символический

---

**Sergey A. Kibalnik**

*Doctor of Philology, leading Researcher,  
the Institute of Russian Literature (Pushkin House)  
of the Russian Academy of Sciences;*

*Russian Federation, Saint Petersburg; e-mail: kibalnik007@mail.ru*

## A.P. CHEKHOV'S PLAY "THE THREE SISTERS" IN THE ASPECT OF CRYPTO - AND PSYCHOPOETICS (Andrey Prozorov and Natasha)

**Abstract.** The plot situation described in the play "the military in quarters" is interpreted in the article as a cryptographic metaphor of the actual plot

*situation “the theater at the places of accommodation” and “the writers at the places of accommodation” that did happen in the real Chekhov’s life during the Crimean tour of the Moscow Art Theater in April 1900. There were a lot of Chekhov’s acquaintances on the tour. There are some individual features of the main characters of the play “The Three Sisters” – Andrei and Natasha Prozorov that are identical to O.L. Knipper’s and Chekhov’s personalities.*

*The central plot situation of “expulsion from the home”, that is repeated in a number of the late Chekhov’s works could be considered as a kind of crypta parody of what could have been in the real relationship in his family in a few years or rather as a warn against this in his own personal life.*

**Keywords:** *Chekhov, The Three sisters, cryptopoetics, psychopoetics, ctyptographic auto-parody, biographic, late works, main character, symbolic*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Криптопоэтика русской литературы нового времени», № 21–512–23008.

1

В.Б. Катаев однажды предположил, что при создании образа Соленого в «Трех сестрах» (1900) Чехов «перенес» в него «какие-то впечатления от общения с Горьким»: «И эта сложность: внешняя грубость, за которой скрывается своеобразный лиризм, даже тонкость, – возможно, была учтена Чеховым при создании образа Соленого» [7, с. 122].

Мне уже приходилось писать о том, что эта гипотеза может быть подтверждена рядом других красноречивых параллелей. Например, аналогичный характер имеет в чеховской пьесе образ Чебутыкина: во многом он вырастает из впечатлений Чехова от общения с А.С. Сувориным [8]. В Вершинине же и Маше есть распознаваемые – но по сравнению с Тригориным и Заречной в большей степени закамуфлированные – черты И.Н. Потапенко и Л.С. Мизиновой [9].

Развивая далее подобный подход, в настоящей работе я хотел бы поставить более общий вопрос: не соотносятся ли все, или, по крайней мере, многие другие герои пьесы с самим Чеховым

и с его окружением? И не представляет ли собой поэтика затемнения биографического подтекста пьесы особую криптографическую поэтику позднего Чехова, предусматривающую существование определенных шифров к имеющейся – пусть и гибридной – прототипичности многих ее героев?

В связи с этим приходит на ум еще одно предположение: не есть ли вся эта пьеса, которую Чехов создавал с августа по декабрь 1900 г., отчасти своего рода символическое претворение прежде всего его впечатлений от крымских гастролей МХТ, имевших место в апреле того же года? В этом случае сюжетная ситуация «военные на постое» оказывается всего лишь криптографической метафорой реальной ситуации «театр на постое», пережитой Чеховым незадолго до создания «Трех сестер».\*

Между прочим, отдельные детали, отмеченные участниками этой ситуации, напрямую указывают именно на это. Так, например, когда Чехов приплыл в Севастополь, то «наши фотографы-любители», как вспоминал К.С. Станиславский, «сняли его на сходне парохода, и эта сценка фотографирования попала в пьесу, которую он тогда вынашивал в голове (“Три сестры”))» [2, с. 385]. На самом деле в пьесе есть даже две сцены (в первом и в четвертом действии), в которых Родэ и Федотик «снимают фотографии» с присутствующих [17, С13, с. 137, 172].

Вообще во время этих гастролей Чехов был в самом приподнятом настроении, а у многих его гостей возникала тогда мысль, что «все должны собираться в Ялте, говорили даже об *устройстве квартир для этого*. Словом – весна, море, веселье, молодость, поэзия, искусство – вот атмосфера», в которой, по

---

\* Основания для этой метафоры могли дать, например, шуточные наименования К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко как «генералов» МХТ, встречающиеся в письмах О.Л. Книппер к Чехову, в которых она вспоминала об этих гастролях вскоре после их окончания: «... в Ялте – сплошной шумный праздник – *генеральские наезды*, кормление их, езда в театр, там овации, гвалт, цветы, адреса...» (Письмо А.П. Чехову от 1 мая 1899 г.; здесь и далее курсив мой – С.К.) [17, с. 168]).

словам К.С. Станиславского, «мы в то время находились» [2, с. 390].

Впечатления от всего этого к августу 1900 г., когда Чехов начал по просьбе Станиславского и Немировича-Данченко писать новую пьесу, были, наверное, одними из самых свежих и сильных. Тем более идеи «театр на постое» и «писатели на постое» могли метафорически реализоваться у Чехова в сюжетной ситуации «военные на постое».

## 2

В особенности сложный характер эта проблема приобретает, коль скоро мы обращаемся к главным героям пьесы.

В период зарождения замысла и работы над «Тремя сестрами» Чехов мучительно размышлял о том, не следует ли ему жениться на О.Л. Книппер или М.Ф. Андреевой, за которой он также ухаживал (последняя, впрочем, была замужем, хотя и не жила со своим мужем), тем самым невольно как бы закрепив сложившийся у него союз с МХТ. При этом перспектива брака страшила Чехова обострением внутрисемейных противоречий.

Когда он, наконец, все же решился на такой брак, то, например, И.А. Бунин отреагировал на него следующим образом: «Я был уже в приятельских отношениях с Ольгой Леонардовной и понимал, что *она совершенно из другой среды, чем Чеховы*. Понимал, что *Марье Павловне нелегко будет, когда хозяйкой станет она*. Правда, Ольга Леонардовна – актриса, едва ли оставит сцену, но все же многое должно измениться. Возникнут тяжелые отношения между сестрой и женой, и все это будет отзывать на здоровье Антона Павловича, который, конечно, как в таких случаях бывает, будет остро страдать то за ту, то за другую, а то и за обеих вместе» [2, с. 502]. Когда же этот брак уже свершился, то М.П. Чехова писала О.Л. Книппер: «*И вдруг ты будешь Наташей из “Трех сестер”!* Я тебя тогда задушу собственноручно» [10, с. 24].



По мнению А.П. Кузичевой, Книппер «даже отдаленно не походила на героиню “Трех сестер”, которая, войдя в дом тихой, смущающейся провинциалкой, разорила семейное гнездо, вытеснила из него сестер мужа и воцарилась в доме орущей на всех хозяйкой, нетерпеливо жаждущей скорей вырубить сад и насадить “цветочков, цветочков, и будет запах”» [11, с. 371].

Между тем Книппер, как и Наташа, росла скромной «барышней», временами находившейся даже «в подавленном состоянии» [2, с. 613]. А значительно позднее, будучи уже замужем, в августе 1901 г. она писала Чехову о его сестре: «Ведь я всегда буду стоять между тобой и ею. И чудится мне, что она никогда не привыкнет ко мне как к твоей жене, а этим она расхолодит меня к себе, я это чувствую» [14, с. 224].

Что если «Три сестры» и были со стороны Чехова такой вот попыткой художественной проверки того, какими могли стать реальные отношения в их семье через несколько лет? Или, раз уж результат такой проверки в пьесе оказался довольно печальным, то своего рода саркастической криптопародией на возможное будущее? Или, может быть, скорее попыткой заговорить судьбу – пьесой-заклинанием, оберегом? И тогда в пьесе имеет место не только крипто-, но и своего рода психопэтика, призванная воплотить «всю совокупность внутренней жизни» Чехова [см.: 20, с. 12] во всей ее сложности.

Попытаемся взглянуть под этим углом зрения на другие, центральные образы «Трех сестер» – прежде всего на Андрея и Наташу Прозоровых. Причем попробуем посмотреть на них с достаточно парадоксальной точки зрения соответствия этих образов и их отношений реальным фигурам и отношениям самого Чехова с его будущей женой.

### 3

Судя по всему, некоторые черты автора есть почти в каждом герое этой «лирической драмы» Чехова. Однако всё же, может быть, ни в ком другом они не столь явственны и многочисленны, как в Андрее.

Начать с того, что имя этого героя анафорично (и акцентологически тождественно) с именем автора пьесы. Более того, именно так в шутку иногда называл Чехова в некоторых своих письмах брат Александр: «*Андрей Самойлович*» [19, с. 342].

Кстати, начинается пьеса с воспоминания Ольги о смерти отца: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина». Между тем, отец Чехова, его братьев и сестры Марии Павел Егорович скончался 12 октября 1898 года, то есть действительно немногим более года до крымских гастролей МХТ.

Через год после смерти отца Андрей «располнел очень» и страдает «одышкой» [17, С13, с. 120, 153]. Сам Чехов, правда, к полноте больше стремился, чем в самом деле ею отличался (разве только еще в мелиховские времена) [17, П7, с. 21]. Однако одышкой в 1900 г. он уже страдал в полной мере – разумеется, вследствие прогрессирующей болезни.

Определяющая черта личности Андрея – это его слабохарактерность. Именно она, с одной стороны, делает из него обывателя, игрока и растратчика имущества его сестер, а с другой – развязывает руки Наташе. Чехову слабохарактерность в общем присуща не была. Однако чрезмерная уступчивость вследствие деликатности, зачастую вызывавшая недоумение близких и его собственную досаду, в его поведении время от времени проскальзывала.

Недаром Книппер то и дело увещевала его в письмах: «Неужели ты весь день сидел в номере? <...> Ах ты, *киселек славянский!*». И обычно он с этим не очень спорил: «Ты читаешь мне нагоняй за то, что я не пишу матери. Милая, я писал и матери и Маше, много раз, но ответа не получил и, вероятно, не получу. И я махнул рукой. До сих пор не было от них ни одной строчки, а я всегда – правда твоя – *был кисель и буду киселем, всегда буду виноват, хотя и не знаю, в чем*» [Письма от 16 и 28 декабря 1900 г. – 14, Т2, с. 104, 115]. Ср. многочисленные

свидетельства современников о чрезмерной толерантности Чехова к его посетителям даже в пору болезни [2, с. 471].

Немало в пьесе и внешних деталей, сближающих Андрея с автором. В пьесе Андрей постоянно незаметно присоединяется к собравшимся и так же незаметно исчезает. С самого первого его появления на сцене это подчеркивает Ольга: «У него манера – всегда уходить» [17, С13, с. 130]. Однако это была черта, присущая самому Чехову – и в Мелихово, и в Москве, и в Ялте. Причем, по свидетельству мемуаристов, как он «исчезал от гостей» из гостиной Мелиховской усадьбы или московской квартиры его сестры, так во время крымских гастролей МХТ он «исчезал из театра» [2, с. 308, 378, 391].

Данная Ольгой характеристика занятий Андрея: «Он у нас и ученый, и на скрипке играет, \* и выпиливает разные штучки, одним словом, мастер на все руки» [17, С13, с. 130] – на первый взгляд, своей противоречивостью напоминает сомнительную разносторонность посетителей вечеров героини чеховского рассказа «Попрыгунья» (1892): «барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль, былинку и эпос» [17, С8, с. 8]. Соответственно, она, как кажется, не имеет никакого отношения к Чехову.

Между тем, во-первых, и в этом рассказе характеристика одного из гостей: «литератор, молодой, но уже известный,

---

\* Последняя деталь вкупе с именем «Андрей» и рядом автореминисценций (ср., например, стандартные любовные объяснения героев: [17, С13, с. 138 и С10, с. 208] – а также деталь, относящуюся к Наташе Прозоровой: «*Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой*; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея» [17, С13, с. 139] и матери «невесты» Нади: «*Через минуту вошла Нина Ивановна в одной сорочке, со свечой*» – [17, С10, с. 212] – сближает этого героя «Трех сестер» с героем рассказа Чехова «Невеста» (1903), тоже Андреем. Однако присутствие в рассказе другого героя – Саши, отмеченного откровенным автобиографизмом (призывает отказаться от следования инерции жизни и мещанским представлениям о счастье, «кашляет», уезжает «на кумыс» и умирает) [17, С10, с. 208, 209, 217, 219] препятствует восприятию Андрея «Невесты» как автобиографического персонажа.

писавший повести, пьесы и рассказы» [17, С8, с. 8] – явно автобиографична, а во-вторых, если предположить ее криптографический характер, то и в случае с Андреем дело обстоит сходным образом. Ведь, с одной стороны, Чехов был известным писателем и практикующим врачом, а с другой – весной 1900 года в основном занимался обустройством своего дома и сада.

В эти годы Чехов вообще был как бы на распутье. «Мне опротивело писать, и *я не знаю, что делать*, – читаем в его письме к Л.А. Авиловой около 24–26 июля 1898 г. – Я охотно бы занялся медициной, взял бы какое-нибудь место, но уже не хватает физической гибкости» [17, П7, с. 244]. «...мое положение неопределенно, – писал он А.С. Суворину 26 июня 1899 г., – *я не знаю, где мне жить, кто я, какого я звания человек*» [17, П8, с. 213].

Андрей мечтает стать профессором в Московском университете, а вместо этого становится членом местной земской управы. Казалось бы, это уж совсем не про Чехова? Однако 17 января 1900 г. Чехов и в самом деле был избран едва ли не больше, чем профессором – почетным Академиком Пушкинского отделения Академии наук.

Причем если, став всего-навсего членом «земской управы», Андрей требует у Ферапонта, чтобы тот называл его «ваше высокоблагородие» [17, С13, с. 166, 169], то «с избранием в почетные академики Антона Павловича, кто в шутку, а кто всерьез, стали величать “вашим превосходительством”» [19, с. 186; см. также: 17, с. 693]. С февраля 1900 г. даже О.Л. Книппер иногда обращается к нему в своих письмах: «Академик». И точно так же он сам в шутку подписывает ответные.

Что касается «члена», а в начале пьесы еще только «секретаря» «земской управы» Андрея Прозорова, то, как известно, Чехов также состоял членом многих, самых разных организаций, о чем он не раз упоминает в своих письмах. Например, в письме к М.П. Чехову от 25 октября 1898 г. он охарактере-

ризовал себя следующим образом: «Я уже член *Ялтинского общества взаимного кредита*. Имею право носить мундир VI класса, так как *избран членом попечительного совета женской гимназии...*» [17, П7, с. 310]. Свое письмо к Ал.П. Чехову от 30 марта 1899 г. он даже так и подписал: «Твой брат, член *Ялтинского общества взаимного кредита...*» [17, П8, с. 141].

Отметим попутно, что все указанные параллели с Андреем Прозоровым имеют по отношению к самому Чехову криптопародийный характер. В отличие от Андрея Сергеевича, Антон Павлович стал не только членом многочисленных незначительных обществ, но и Академиком, и сам иронизировал как над тем, так и над другим.

Андрей в пьесе влюблен в Наташу, женится на ней, заводит двоих детей, но несчастлив и неудачно играет в карты, проигрывая крупную сумму денег под залог дома. Именно влюбленность в Книппер и надежды иметь детей\* владеют Чеховым на протяжении всего 1900 – первой половины 1901 годов и становятся, по-видимому, решающими причинами его вступления в брак. При этом, хотя писатель обыкновенно играл в Монте-Карло на небольшие деньги, многие годы он мечтал разбогатеть настолько, чтобы можно было проиграть там крупную сумму [см.: 17, П8, с. 50, 95; 2, с. 315–318].

Есть среди реплик Андрея и такие, которые находят прямые параллели в письмах Чехова или в воспоминаниях о нем. Достаточно сравнить, например, признание героя: «...с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой. <...> *Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто*

---

\* Чехов не раз, судя и по его письмам, и по воспоминаниям современников о нем, в качестве главного основания своей решимости все же заключить брак с О.Л. Книппер выдвигал стремление иметь детей. В частности, об этом свидетельствует следующая шутовская мотивировка писателем: «лучше жениться на немке, чем на русской, она аккуратнее, и ребенок не будет по дому ползать и бить в медный таз ложкой» [2, с. 502].

*не знает*, и в то же время не чувствуешь себя чужим» [см.: 17, С13, с. 141] – и записанные Буниным слова Чехова: «По-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... *Сидеть где-нибудь в людном месте, слушать веселую музыку...*» [2, с. 483, 495].

## 4

Некоторые автобиографические мотивы присутствуют в пьесе в образах и Андрея, и его сестер. Так, например, автобиографично стремление их всех, а также и некоторых других героев (Вершинин) в Москву. Как известно, таково было и главное стремление самого писателя в ялтинский период его жизни. Для того, чтобы зритель и читатель не «считывал» это стремление «трех сестер» в Москву как собственное стремление Чехова – и вообще не видел в пьесе «донос на самого себя» (выражение В.В. Набокова), действие ее перенесено с юга России куда-то почти на ее север.

Например, Горького, который скорее, чем другие, мог «считать» автобиографический, ялтинский подтекст пьесы, Чехов заранее настраивал на то, что «действие происходит в провинциальном городе, *вроде Перми*, среда – военные, артиллерия» [17, П9, с. 133]. Тем самым он относил его к городу с максимально холодным по условиям европейской части России климатом, к городу, по отношению к которому Москва оказывалась уже не «севером», а «югом», и с совершенно иной – по отношению к театральной и писательской – средой.

Эта маскировка в свою очередь позволила Чехову описывать чисто ялтинские события – вроде пожара 1899 года – описывать без опасения услышать упреки в искаженном изображении бедствий его родного на то время города. Так, например, картина пожара в третьем действии определенно навеяна реальным ялтинским пожаром, который Чехов пережил осенью 1899 г. «*Бьют в набат, у нас в Аутке пожар. Сильный ветер*», – писал он О.Л. Книппер 19 ноября, а сестре в тот день сообщал: «вче-

ра вечером около нас был *пожар при сильном рвущем ветре*. Наши испугались очень, а я только ходил да помалкивал, так как все еще не собрался застраховать дом. Искры несло в сторону реки, был дождь – и все обошлось благополучно» [17, П8, с. 306, 307].

Относительно благополучным оказывается пожар и в чеховской пьесе: «Сгорел только один квартал, а ведь *был ветер*,\* вначале казалось, горит весь город» [17, С13, с. 160]. Впрочем, при этом некоторые из ее героев, такие как Федотик, например, все же «погорели» – причем этот герой, по его собственным словам, «весь дочиста» [17, С13, с. 164].

По-видимому, именно потому, что Чехову пришлось лично пережить события ялтинского пожара, при постановке пьесы в МХТ ему, как вспоминал Станиславский, казалось, что «звон набата в третьем акте нам не удался». И вот почему, очевидно, «он решил сам наладить этот звук» и даже «лично ставил сцену пожара в III акте» [2, с. 399, 418].

10 сентября 1900 г. здание Ялтинского театра, в котором проходили спектакли МХТ, сгорело. Об этом событии в то время, когда его пьеса «едва только» была «начата», Чехов в письме к В.Ф. Комиссаржевской отозвался так: «В Ялте сгорел театр. Он был здесь совершенно не нужен, кстати сказать» [17, П9, с. 114, 115]. Сообщив об этом в письме к О.Л. Книппер от 15 сентября: «Ты знаешь милая? Сгорел тот самый театр, в котором ты играла в Ялте» [17, П9, с. 116] – Чехов тут же перешел к расспросам о спектаклях нового сезона МХТ.

То, что здание Ялтинского театра сгорело осенью 1900 г., как раз в период работы Чехова над пьесой «Три сестры», по-видимому, приобретало в его глазах символическое звуча-

\* Как вспоминал К.С. Станиславский, именно в таких условиях шло в Ялте представление по другой чеховской пьесе: «Спектакль “Чайки” шел при ужасных условиях. *Ветер выл* так, что у каждой кулисы стояло по мастеру, которые придерживали их, чтобы они не упали в публику от *порывов ветра*» [2, с. 387].

ние. И вот почему это событие – как и другой пожар в Аутке, случившийся еще до гастролей МХТ, – было обречено на то, чтобы отразиться в пьесе.

Аналогичным образом следующая деталь отъезда батареи из города «трех сестер»: «Соленый пойдет на барже...» [17, С13, с. 173] – это, возможно, отдаленный отзвук того, как 24 апреля 1900 г. труппа МХТ отплыла из Ялты в Севастополь.

## 5

Вопрос о внутренних основаниях создания образа Наташи – ее своего рода крипто-и психопрототипах – особенно сложен. Одним из ее наиболее вероятных карикатурных литературных прототипов парадоксальным образом является Наташа Ростова [см.: 6, с. 93–98]. Может быть, аллюзии на нее и были введены Чеховым\* именно – или, по крайней мере, в том числе – для того, чтобы скрыть возможные проекции образа Наташи на Книппер.

Возможно, питали этот образ и впечатления от каких-то – возможно, крымских – знакомых Чехова: хватких и вульгарных женщин среди них хватало. Однако, учитывая ряд автобиографических моментов в Андрее, возникает вопрос: не была ли Наташа реализацией самых мрачных опасений Чехова по поводу его намечавшегося союза с Книппер? Одно из проявлений таких опасений можно видеть в не раз декларированной Чеховым его неспособности жениться на актрисе [2, с. 457, 487].

Мотив постепенного выживания Наташей сестер Прозоровых из их комнат мог зародиться в собственной переписке Чехова. Потенциально возможные разногласия по поводу распределения комнат в не такой уж просторной для большой семьи «Белой даче» можно видеть хотя бы в письме Чехова к М.П. Чеховой от 22 июля 1899 г.: «Твоя комната очень нравится Книпппер. Это не комната, а волшебство» [17, П8, с. 232].

---

\* По утверждению В.Я. Звизняцкого, они были «внесены Чеховым одновременно в последнюю редакцию пьесы» [6, с. 95].



Споры из-за комнаты, кажется, не случилось, но некоторые из этих опасений все же оказались ненапрасными. Сразу после свадьбы Чехова и Книппер М.П. Чехова писала ему: «А ведь Оля, *пожалуй, не любит нашей дачи* и не приедет после кумыса, значит, и ты не приедешь, вот будет грустно!» [19, с. 184]. Когда та все же приехала, то стала распорядиться там по-своему.

Так, в августе 1903 года М.П. Чехова сказала Б.А. Лазаревскому: «Вы знаете, Ольга Леонардовна была против того, чтобы вас приняли. Теперь уже и я вижу Антона не тогда, когда хочу, меня к нему не пускают...». «С ее [Книппер] приездом у *них в доме все и все напряжены*, – возможно, несколько утрируя, записал Лазаревский в дневнике. – Словно висит что-то» [5, с. 342–343].

Собираясь в Москву осенью 1903 года, Чехов уже не планировал поселиться у жены вместе со своими сестрой и матерью. «Ольга Леонардовна дождалась, *уговорила Антошу, чтобы нас удалил*, – писала Е.Я. Чехова М.П. Чехову 27 октября 1903 года. – Бог с ней, а *ему нас жалко, да ничего не поделает*» [цит. по: 17, с. 799, 862].

Прямого конфликта между, с одной стороны, женой, а с другой стороны – сестрой и матерью, после женитьбы Чехова на Книппер все-таки не возникло. Хотя кое-какие элементы его все же имели место. Следовательно, если бы в семье Чехова появились дети, таких элементов могло быть и больше. И, значит, размышления и, соответственно, художественные фантазии Чехова на эту тему были не такими уж беспочвенными.

Однако главные основания для своего рода криптопародии на свою будущую семейную жизнь лежат, конечно же, в том, что О.Л. Книппер не была верна Чехову. К сожалению, у писателя было достаточно оснований для ревности. Стоит только вспомнить фразы из его писем к М.П. Чеховой: «Поклон и Владимиру

Ивановичу. Завидую ему, так как для меня теперь несомненно, что он имеет успех у одной особы» (11 ноября 1899) [17, П8, с. 301] – и самой О.Л. Книппер: «Отчего Вы не пишете? Что случилось? Или Вы так уж увлеклись муаровой шелковой подкладкой на отворотах? Ну, что делать, бог с Вами» (22 января 1900 г.) [17, П9, с. 21]). А ведь все эти письма относятся как раз к периоду, непосредственно предшествовавшему зарождению замысла «Трех сестер».

Ничего в этом отношении не изменилось и позднее. Более того, по всей вероятности, О.Л. Книппер была неверна Чехову не только на протяжении всего 1900-го, но и первой половины 1901-го года, непосредственно предшествовавшей бракосочетанию. После этого стоит ли удивляться тому, что и роль, которую Чехов с самого начала предназначал в ней для Книппер, – это роль Маши, то есть роль неверной жены?

В пьесе вскоре после женитьбы Андрея на Наташе председатель земской управы Михаил Иванович Протопопов, которого, по мнению Маши, высказанному в начале пьесы, «не следует приглашать», становится любовником Наташи и в то же время своим человеком в доме. Благодаря его покровительству Андрей делает карьеру местного чиновника. «Он член управы, а Протопопов *председатель*... Весь город говорит, смеется, и только он один ничего не знает и не видит...» [17, С13, с. 166], – говорит об этом Ирина.

Высказывалось предположение о том, что любовник Наташи в «Трех сестрах» назван «в честь» литературного критика Михаила Алексеевича Протопопова [см.: 3, с. 1012]. Чехов действительно признавался в письме к А.С. Суворину от 24 февраля 1893 г.: «Протопопова я не люблю: это *рассуждающий, тянущий жилы из своего мозга*, иногда справедливый, но *сухой и бессердечный человек*». Однако лично с критиком в то время, по его собственному свидетельству, знаком он не был [18, П5, с. 173], а, возможно, так и не познакомился.

За что же тогда такое особое внимание к нему в пьесе? Да и к нему ли? Ведь если в целом пьесу отличает криптопоэтика, то с чего бы в случае с Протоповым имела бы место откровенная памфлетность?

Скорее всего фамилия «Протопопов» введена как бы для отвода глаз. Ведь, как мы видели выше, в период работы над пьесой Чехов подозревал, что Книппер была в связи с одним из руководителей МХТ В.И. Немировичем-Данченко. В письмах к нему Чехов иногда называл его «директором»: «Ты теперь очень занятой человек, *директор*, но все же пиши иногда праздному человеку» [17, П7, с. 303].\*

И хотя последний был больше заинтересован в пьесах Чехова, чем сам писатель, заботился об их постановке в МХТ, но так или иначе невольно складывался очевидный и не слишком благовидный – особенно в глазах посторонних – треугольник. Вероятно, Чехов рассчитывал разрушить его своим бракосочетанием с Книппер, но и этого, к сожалению, судя по всему, так и не произошло.

Не был ли этот треугольник в пьесе своего рода попыткой избежать аналогичного треугольника в личной жизни? Тем более, что сестра и, в особенности мать Чехова, не раз выражали опасения по поводу возможных последствий его официального брака с Книппер. И некоторые из них, несмотря на заверения писателя, что «перемен не будет решительно никаких» [см.: 17, П10, с. 36], оправдались.

Если вспомнить развитие в пьесе отношений Наташи с сестрами Андрея, то ровно та же самая динамика наблюдается в отношениях жены Чехова с бывшими соперницами О.Л. Книппер или бывшими его любовницами (некоторые из них были еще

---

\* Другая возможная причина появления именно этой фамилии, не противоречащая первой: ее анафоричность и даже неполная анаграмматичность по отношению к фамилии «Прозоров». В том, что и у мужа, и у любовника Наташи такие сходные фамилии, возможно, есть элемент чисто чеховского сарказма.

и актрисами). Настороженность, ревность и сдержанность по отношению ко всем им со стороны Книппер сменяется после ее брака с Чеховым и постепенного все большего укрепления ее положения в театре откровенно недоброжелательными жестами, и даже враждебными действиями.

Именно такие перемены произошли в отношении О.Л. Книппер к Л.С. Мизиновой, Л.Ф. Яворской, В.Ф. Комиссаржевской,\* М.Ф. Андреевой и др. [см.: 17, П9, с. 158]. По всей видимости, в связи с этим Мизинову не принимают в труппу МХТ, а Андреева вынуждена уйти из нее [1, с. 55–69].

Как уже было отмечено, в произведениях Чехова, написанных в 1900 году: не только в «Трех сестрах», но и в повести «В овраге» – имеет место своего рода метасюжет выживания из дома, а Наташа оказывается в связи с этим своего рода «цивилизованной параллелью к Аксинье, змеевидной героине повести “В овраге”» [4, с. 967].

Между тем, поскольку в ноябре 1899 г. строители расширяли и поднимали проходящее мимо «Белой дачи» шоссе, Чехову могло казаться, что он сам очутился в овраге [17, П8, с. 318; 23, с. 688]. Так что этот сюжет чеховской повести, вполне возможно, также имеет какие-то внутренние психологические основания.

«Мотив потери дома, изгнания из дома», – отмечает А.П. Кузичева, – вообще был «сквозным и значимым в творчестве Чехова. Достаточно вспомнить судьбы героев рассказов и повестей “Степь”, “Моя жизнь”, “Дом с мезонином”, “Невеста”, “В овраге”, героев пьес “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”» [11, с. 378, 443]. По этому ряду произведений нетрудно заметить, что особенно широко представлен этот мотив в позднем творчестве писателя.

\* О Комиссаржевской, которая просила у Чехова «Вишневый сад» для своего нового частного театра, 3 февраля 1903 г. Книппер писала Чехову: «Если актриса будет беспокоить тебя, я ее пришибу, так и знай» [14, Т. 2, с. 147, 138].

Разумеется, метасюжет выживания из дома и отстранения от дел мог питаться у Чехова и какими-то иными впечатлениями: например, впечатлениями отстранения А.С. Суворина его сыном Алексеем от управления газетой «Новое время», о котором он хорошо знал, как лично, так и от своего брата Александра. Нельзя исключить и каких-то иных впечатлений: подобного рода истории, увы, не редкость в жизни, как в наши, так и в прежние времена. Однако Чехова этот метасюжет интересовал, разумеется, прежде всего, как возможный *mutatis mutandis* вариант развития событий в его личной судьбе.

Возможно, «книпперовский подтекст» отразился и в манере Наташи то и дело вставлять в свою речь фразы по-французски, услышав которые даже деликатный Тузенбах вынужден «сдерживать смех» [см.: 17, С13, с. 150]. Иногда вставляла французские выражения в письмах к Чехову и О.Л. Книппер. Впрочем, ее французский [см.: 14, Т. 1, с. 107–108, 112, 113, 116, 136, 140], хотя и не всегда безукоризнен, но вполне корректен.\*

Есть в отношениях Наташи и Андрея мелкие детали, которые находят очевидные параллели в переписке Чехова с Книппер. Например, обращение Наташи к Андрею: «Андрюшанчик, отчего ты молчишь?» [17, С13, с. 140], – напоминает манеру О.Л. Книппер в шутку называть Чехова в письмах 1900 - 1901 гг. «Антончик», «Антоша», «Антоник», «Антонка» [14, Т. 1, с. 106, 166, 179, 188].

## 6

Своего рода «книпперовский» и «чеховский» подтексты в Наташе и Андрее могли реализоваться, конечно же, только в сильно закамуфлированном виде, то есть через криптопоэтику. Во всех случаях их черты даны в героине пьесы значительно преломленными. Более того, в их облик введены также

---

\* Французский язык Наташи Прозоровой в какой-то степени карикатурно соотнесен с французской речью Наташи и Сони Ростовых [отмечено: 6, с. 95].

и другие черты, не только не соответствующие, но и подчас несовместимые с О.Л. Книппер и самим Чеховым, а в сюжет действия – поступки, которые они не совершали и, даже, скорее всего, не могли совершить. Все это и дает нам право видеть в пьесе как бы зашифрованный текст и определять этот аспект ее поэтики как криптопоэтику.

Криптопоэтика Чехова стала закономерным этапом в его развитии как писателя. В первой половине 1890-х годов у него, напротив, встречаются такие достаточно прозрачные произведения, которые воспринимались как слишком откровенные. Хотя рассказ «Попрыгунья» (1891) и пьеса «Чайка» (1895), разумеется, вышли такими из-под его пера непроизвольно, некоторые их читатели и зрители все же слишком легко узнавали в них близких знакомых автора. Однако к концу жизни Чехов пришел к гораздо более серьезному преломлению личности прототипов своих новых созданий и уже к не только гибридной, но и хорошо закамуфлированной прототипичности.

При этом, несмотря на всю закамуфлированность прототипов новых героев Чехова, возможность более или менее определенной их расшифровки оставлена писателем сознательно. Что и дает нам право полагать это особой криптопоэтикой, использованной им в расчете на будущего внимательного читателя.

Своеобразие криптопоэтики позднего Чехова, которая присутствует как в «Трех сестрах», так и в повести «В овраге», заключается в присутствии в ней значительного элемента пародии или даже скорее сарказма.\* Когда понимаешь, что «буревестник революции» Горький, раннее творчество которого пронизано революционным романтизмом, в кривом зеркале чеховской пародии отразился как фат и бретер, Чебутыкин в пьесе – это своего рода психологический анализ личности Суворина, а

---

\* «В усадьбе живут так же, как и в овраге, как и в деревне», – заметил Лев Шестов [3, с. 598].

Наташа – возможная проекция в будущее Ольги Книппер, то этот сарказм Чехова ощущается особенно остро.

Сарказм по отношению к другим у Чехова всегда уживался с сарказмом по отношению к самому себе [14]. И вот почему еще Андрей Прозоров – это и в самом деле, отчасти – криптографическая автопародия Антона Чехова.

Подчеркнем, что речь в статье, таким образом, идет не о прототипах Андрея Прозорова и Наташи, а об их, можно сказать, пародийных психопрототипах.

Давным-давно установился взгляд на пьесу «Три сестры» как на лирическую драму. Возможно, и в самом деле, во всех трех сестрах, а также как мы видели, в некоторых главных героях пьесы можно видеть в какой-то степени эманации души Чехова – как все три брата Карамазовых были в какой-то степени эманациями души Достоевского.\*

Как мы видели, дело обстоит еще сложнее. И наряду с возможным авторским началом во многих героях пьесы явно есть начала, идущие от ближайших знакомых Чехова: Горького, Суворина, Потапенко, Мизиновой – и даже от Книппер.

Очевидно, что этот список может быть расширен. Однако сделать это будет так же непросто, как было непросто составить уже имеющийся. Ведь все эти знакомые Чехова отозвались в его пьесе лишь отдельными своими чертами. Причем в тех случаях, когда речь идет о писателях, это не только черты их личности, но и черты творчества.

7

Роман Мопассана «Жизнь» (1883) заканчивался бодрящей репликой служанки Розали Жанне, представляющей собой почти точную цитату из письма Флобера Мопассану: «– Жизнь, что ни говорите, не так хороша, но и не так уж плоха, как о

---

\* Когда Чехов, начиная работать над пьесой, писал А.Л. Вишневному 5 сентября 1900 г.: «Быть может, выходит у меня не пьеса, а скучная, *крымская чепуха*», то эпитет «крымская», по-видимому, стоит понимать не только в смысле «написанная в Крыму» [17, П9, с. 107].

ней думают» [12, с. 458]. Общую мысль «Трех сестер», по-видимому, можно было бы сформулировать так: «Если люди несчастны, то виновата в этом не столько жизнь, сколько они сами – независимо от того, хорошие они или плохие».

Между прочим, в общем близкую к этой формулировку основного настроения пьесы находим в воспоминаниях Горького о Чехове: «Проходит перед глазами бесчисленная вереница рабов и рабынь своей любви, своей глупости и лени, своей жадности к благам земли; идут рабы темного страха пред жизнью, идут в смутной тревоге и наполняют жизнь бессвязными речами о будущем, чувствуя, что в настоящем – нет им места...» [2, с. 451].

При этом все же нет никаких оснований для того, чтобы обвинять Чехова в пессимизме и «безнадежном» взгляде на человека, как это делала прижизненная критика [2, с. 567], тем самым смешивая Чехова с чеховщиной, а позицию автора в его произведениях с позицией его героев.

Во-первых, потому что Чехов в своих произведениях, как и в жизни, иронизировал над своими близкими предельно деликатно. Именно этим целям, в частности, служит его криптопоэтика.

Во-вторых, потому что одновременно он иронизировал над самим собой.

А в-третьих, давайте, наконец, услышим голос не критиков Чехова, а его собственный: «Я правдиво, то есть художественно, опишу вам жизнь, и вы увидите в ней то, чего раньше не замечали: ее отклонение от нормы, ее противоречия», «Я хотел только честно сказать людям: “Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!..” Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь...» [2, с. 125, 594–595].

#### ***Список использованных источников:***

1. Андреева, М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. – М.: Искусство, 1961. – 719 с.



2. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: «Художественная литература», 1986. – 735 с.

3. А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX вв. (1887–1914). / Сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих. Послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – 1070 с.

4. А.П. Чехов: pro et contra. Антология. Т. 2. Личность и творчество А.П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960). / Сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих, коммент. А.С. Степановой. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2010. – 1093 с.

5. Записи о Чехове в дневниках Б.А. Лазаревского // Литературное наследство. Т. 87. – М.: Изд-во Академии наук, 1977. – С.319–356.

6. Звоняцкий, В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана, «Три сестры». 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 93–99.

7. Катаев, В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сестрах» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 120–128.

8. Кибальник, С.А. Доктор Чебутыкин и издатель Суворин (о криптопоэтике чеховских «Трёх сестер») // Новый филологический вестник (WOS). – 2021. – № 3. – С. 142–154.

9. Кибальник, С.А. К вопросу о криптопоэтике чеховских «Трёх сестер» // Территория словесности: Сборник в честь 70-летия профессора И.Н. Сухих / Под ред. А.Д. Степанова, А.С. Степановой. – СПб.: Нестор-История, 2022. – 448 с. – С. 241–250.

10. Книппер-Чехова, О.Л. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О.Л. Книппер-Чеховой. Т. 2. – М.: «Искусство», 1972. – 431 с.

11. Кузичева, А.П. Чеховы. Биография семьи. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2004. – 468 с.

12. Мопассан, Г. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – СПб.: «Издательство “Эпоха”», 1992. – 543 с.

13. Переписка А.П. Чехова: В 3 т. Т. 3. – М.: «Наследие», 1996. – 607 с.

14. Переписка А.П. Чехова с О.Л. Книппер. Т. 1–2. – М.: Издательский дом «Искусство», 2004. – 463 с., 508 с.

15. Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. – 567 с.

16. Рейфилд, Д. Жизнь Антона Чехова. – 2-е изд. – М.: Колибри, 2018. – 896 с.

17. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: В 18 т. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1974–1983.

18. Чехов, М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Е.М. Чехова. Воспоминания. – М.: «Художественная литература», 1981. – 335 с.
19. Чехова, М.П. Письма к брату А.П. Чехову. – М.: ГИХЛ, 1954. – 235 с.
20. Эткинд, Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII – XIX вв. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 446 с.

**Сёмкин Алексей Данилович**

Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры литературы и искусства,  
Российский государственный институт сценических искусств;  
Российская Федерация, Санкт-Петербург; e-mail: gerasim.61@mail.ru

## «КАТИНЬКА, Я ВАС ЛЮБЛЮ БЕЗУМНО!» СИТУАТИВНАЯ МОДЕЛЬ «ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ» У ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка рассмотреть разнообразие в мире Чехова конкретных сюжетных ситуаций, весьма многочисленных и, кажется, совсем не схожих, являющихся, однако, воплощениями одной ситуативной модели, объяснения / признания в любви, часто с одновременным предложением руки и сердца. Основные выводы: во-первых, разные виды профанации ситуации составляют подавляющее большинство ее парадоксальных вариантов; во-вторых, в чеховской иерархии моделей любовного признания наивысшей ступенью оказывается объяснение неявленное, имплицитное, невербализованное, но в силу этого и именно в результате своей целомудренности вызывающее безусловное доверие и сочувствие читателя.

**Ключевые слова:** ситуативная модель; сюжетная схема; объяснение эксперимент; антиобъяснение; объяснение в нелюбви; травестия объяснения; имплицитное, невербализованное объяснение

---

**Alexej D. Syomkin**

Ph.D. in History of Arts,  
Associate Professor, Department of Literature and Art,  
Russian State Institute of Performing Arts;  
Russian Federation, Saint Petersburg; e-mail: gerasim.61@mail.ru

## “KATINKA, I LOVE YOU MADLY!” THE SITUATIONAL MODEL OF CHEKHOV’S “DECLARATION OF LOVE”

**Abstract.** The article attempts to consider the diversity of specific plot situations in Chekhov’s world, which are very numerous and, it seems, not at all similar, but are, however, embodiments of one situational model, an explanation / declaration of love, often with a simultaneous marriage proposal. Main conclusions: firstly, different types of profanation of the situation make up the vast majority of its paradoxical variants; secondly, in

*the Chekhov's hierarchy of models of love recognition, the highest step is an implicit, non-verbalized explanation, but because of this and precisely as a result of its chastity, it causes unconditional trust and sympathy of the reader.*

**Keywords:** *situational model; plot schema; explanation-extravexperiment; anti-explanation; explanation in unloved; transvestite explanations; implicit, non-verbal explanations*

У Чехова вообще любви много. Вспомним знаменитую спецификацию, перечень компонентов «Чайки»: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж ... пять пудов любви» [Пб, с. 85]. В действительности любви даже не 5 пудов, в чеховском мире разливается целый океан любви, а значит, постоянно звучат, «от Севильи до Гренады», и признания в нежных чувствах. Иногда это целый калейдоскоп объяснений – сколько возможных пар, столько и признаний; в «Трех сестрах», например, уже в первом действии Тузенбах объясняется Ирине, Андрей Наташе, Вершинин Маше... А дальше Соленый будет объясняться той же Ирине... Автору этих строк даже не приходило в голову, пока специально не пришлось «произвести мониторинг», что в творчестве Чехова эта тема так все пронизывает и организует... Причем мы говорим о состоявшихся объяснениях, а сколько еще не состоявшихся, когда слова дрожали на губах, но все кончилось ничем, как в рассказе «На пути» – и в то же время возможность, и даже необходимость этого несбывшегося события очевидны и для автора, и для читателя.

Мы попытались рассмотреть разнообразие конкретных сюжетных ситуаций, весьма многочисленных и, кажется, совсем не схожих, являющихся, однако, воплощениями одной ситуативной модели, объяснения / признания в любви, часто с одновременным предложением руки и сердца. Мы предлагаем говорить не о сюжетном архетипе с более или менее предопределенным развитием, финалом и предполагаемой, заложенной оценкой, (как, например, у С. Бочарова: «Ситуация любовного

несовпадения – это известный и много раз использованный в мировой литературе сюжетный а р х е т и п » [3, с. 31]), не о сложившемся мифе (у А. Макушинского в статье «Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века» [6, с. 228–245]), а именно о ситуативной модели, заданной схеме, которая определяется в маркетинге как «цельная, обобщенная, типичная и встречающаяся в жизни потребителя модель ситуации» [2]. Итак, наша задача – и типология, и описание этой ситуативной модели, или типичной ситуации, или сюжетной схемы, но не лейтмотива, не основного мифа.

Ситуация эта на протяжении многих лет актуальна и для самого Чехова, в переписке его встречаются упоминания о матримониальных планах и, соответственно, объяснениях: «Вчера, провожая домой одну барышню, сделал ей предложение. Хочу из огня да в полымя... Благословите жениться» (Билибину В.В., 18 января 1886) [П1, с. 183]. Впрочем, отношение к планируемому объяснению всегда не слишком серьезно, окрашено иронией: «...Хотя, впрочем, я еще ни разу не видел своей богатой невесты. И она меня не видела. Я ей напишу так: «Полюби не меня, а идею» ... и трону ее этим» (А.М. Евреиновой, 1889) [П3, с. 174]. Эта насмешливая, отрицающая всякий пафос интонация в описании важнейшего события станет ведущим принципом и в художественной прозе – что попытаемся показать дальше.

Вообще для классической русской прозы этот подход, мягко говоря, необычен. Ситуация объяснения в русской повести (романе) обладает сверхзначимостью, это маркер не только мужской, но вообще человеческой состоятельности героя. Если в литературе классицизма проверкой ее (т. е. состоятельности) была способность умереть или рисковать жизнью, то в новой литературе (отсчет, условно, с «Евгения Онегина») проверка – способность любить, даже не стать инициатором, а просто ответить на вызов. И вызов-то совсем не страшный,

не предполагающий смертельного риска, этот вызов – требование всего лишь подтвердить способность принимать участие в жизни (об этом знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous»).

Именно поэтому данная ситуация была выбрана для недавнего социолингвистического эксперимента. Бабенко Л.Г. и Эльстон-Бирон А.В. в статье «Дискурс «Объяснение в любви»: проблема автоматического выявления (на материале произведений А.П. Чехова)» представили авторскую разработку по автоматическому обнаружению ситуации объяснения в любви (на базе Национального корпуса русского языка). В результате у Чехова «выявлено свыше 200 текстов, содержащих текстовые репрезентации ситуации объяснения в любви. 40 из них выделяются авторами статьи, как наиболее полно репрезентирующие искомую ситуацию» [1].

Мы рассмотрели подробно около 35 чеховских произведений. Это настоящий калейдоскоп объяснений: объясняются мальчики, мужчины, юнцы, девушки и зрелые дамы... Объясняются устно и письменно (например, в «Безотцовщине»). Объясняются в шутку и всерьез. Сразу отметим, что предложение руки и сердца и объяснение в любви – не всегда совпадающие события. Объяснение в любви чаще всего сопровождается предложением брака, но возможно и такое объяснение, за которым предложение вовсе не следует, эти вещи оказываются не всегда жестко обусловлены; наконец, может быть и предложение без объяснения в любви, она отсутствует или не принимается в расчет. Но это совсем иная, отдельная тема.

Итак, типология:

1. Классическое объяснение, не осложненное дополнительными оттенками – видим в тех же «Трех сестрах», или, самый чистый, беспримесный вариант – в «Черном монахе».
2. Нелепое, травестированное объяснение – центр рассказа «Дорогие уроки».

3. Объяснение-эксперимент – ситуация в «Шуточке», которая, конечно, совсем не «шуточка» – это изощренная, увлекательная, опьяняющая обоих участников игра: «Скоро Наденька привыкает к этой фразе, как к вину или морфию. Она жить без нее не может» [5, с. 23].

4. Антиобъяснение – поскольку заканчивается оно отказом – в «Юбилее»: «Ну, я с Катей поговорила, поплакала, повлияла на нее, она тут же на вечере объяснилась с Грендилевским и отказала ему» [12, с. 218].

5. Антиобъяснение в «Безотцовщине» является таковым, поскольку объясняются (Платонов с Софьей) в давно прошедшей любви: «Извините меня за резкость... Но ведь я любил вас! Я любил вас больше всего на свете, а потому вы и теперь мне дороги... Я так любил эти волосы, эти руки, это лицо...» [11, с. 86].

6. Иной вариант антиобъяснения, опять-таки в «Безотцовщине», (на этот раз Платонов с Анной Петровной) – в этом случае происходит подмена иной, высшей любовью: «А разве я не люблю вас? Я люблю вас добрую, умную, милосердную <...> Люблю как женщину – человека! Неужели же всякая любовь должна подтасовываться под известный род любви? Моя любовь для меня в тысячу раз дороже той, которая взбрела вам на ум!...» [11, с. 80].

7. Вынужденное объяснение. В «Рассказе неизвестного человека» Зинаида Федоровна просто вымогает признание: «Пусть я покажусь вам неделикатной, жестокой, но куда ни шло: вы любите меня? Ведь любите?» [8, с. 206]. И добивается своего: «Мне жить хочется <...> Вы только что говорили про любовь, но для меня было бы довольно и одной близости вашей, вашего голоса, выражения лица...» [8, с. 207–208].

8. Объяснение в нелюбви («О том, как я в законный брак вступил»): «И, можно вам сказать, это объяснение в нелюбви было счастливее любого любовного объяснения» [2, с. 155].

9. Объяснение формально состоявшееся, но очень странное, поскольку заранее отвергается возможность достижения результата, находим в «Бабьем царстве»: «Мои и ваши вкусы не совпадают: вы должны быть развратны, а я давно уже пережил этот фазис и хочу любви тончайшей, не материальной, как солнечный луч, то есть, с точки зрения женщины ваших лет, я уже ни к чёрту не годен» [8, с. 286]. Разглагольствования Лысевича сопровождаются таким ироническим пояснением: «Теперь он уверял себя, что Анну Акимовну он любит платонически, идеально, хотя сам не знал, что это значит» [8, с. 287].

10. Интересный случай – объяснение заочное, в отсутствие объясняющегося, чужими устами, и даже несанкционированное. Таков, например, рассказ Клеопатры про чувства Анюты Благово: «Как она тебя любит, если б ты знал! В этой любви она признавалась только мне одной...» [9, с. 273].

11. Еще один вариант – вообще отказ от объяснения – оно передоверено третьему лицу: «Тетя, – быстро проговорила Вера, – я выхожу за доктора Нещاپова. Только поговорите с ним сами... я не могу... И опять ушла в поле» [9, с. 323–324] («В родном углу»).

12. Несостоявшееся объяснение – до которого герои просто не успели добраться. Так разрешается ситуация в рассказе «Человек в футляре»: «И, по всей вероятности, в конце концов он сделал бы предложение и совершился бы один из тех ненужных, глупых браков, каких у нас от скуки и от нечего делать совершаются тысячи, если бы вдруг не произошел kolossalische Skandal» [10, с. 48].

Не случилось, как уже отмечено выше, объяснения и в рассказе «На пути», но совсем по другим причинам.

К вышеизложенному остается сделать два важных добавления.

Первое. Наиболее часто встречающимся вариантом трансформации данной ситуации является травестия или пародирование



ее. Почему? Пафос всегда под ударом, под прицелом иронии. Чехову же, его творческой манере, ирония в высшей степени свойственна. А ничего более патетического, чем объяснение в любви, – и представить невозможно. Можно сказать, что разные виды профанации ситуации составляют подавляющее большинство ее парадоксальных вариантов.

Уже в первой пьесе, в «Безотцовщине», есть экзерсисы на тему травестии – сцена объяснения Платонова и Грековой:

«Грекова. Вы... Вы меня любите? Да?... Да?

Платонов (пищит). А ты меня любишь?» [11, с. 69].

В ранних произведениях эта тенденция может быть оформлена предельно грубо – в юмореске «И то и се» это просто введение гадкой, шокирующей подробности. В одном случае на воротничке влюбленного обнаруживаются «два большущие клопа» [1, с. 103], в другом все разрушает появление перед влюбленным гимназистом грозного инспектора.

В «Дачных правилах» травестия обеспечивается переходом в иной стилевой регистр: «Городовым и дворникам вменяется в обязанность наблюдать: а) чтобы объяснения в любви производились высоким слогом; б) чтобы в этих объяснениях не было выражений, клонящихся к ниспровержению дозволенного законом здравого смысла [3, с. 22].

Вот еще вариант такого перехода – условия конкурса, темой которого как раз и объявлено такое объяснение: «Условия конкурса: 1) Участниками конкурса могут быть только лица мужского пола <...> 3) В письме автор объясняется в любви; доказывает, что он действительно влюблен и страдает; проводит тут же, кстати, параллель между простым увлечением и настоящей любовью <...> автор должен быть литературен, приличен, нежен, игрив и поэтичен» [4, с. 297] («Конкурс»).

В «Злом мальчике» травестия патетической ситуации осуществляется с использованием другого приема, без канцеляризмов, без помощи клопов или инспектора, а несколько сложнее –

наложением стилистически разнородных текстов: «Я должен сказать вам многое, Анна Семеновна... Очень многое... Когда я увидел вас в первый раз... У вас клюет... Я понял тогда, для чего я живу, понял, где мой кумир, которому я должен посвятить свою честную, трудовую жизнь... Это, должно быть, большая клюет... Увидя вас, я полюбил впервые, полюбил страстно! Подождите дергать... пусть лучше клюнет...» [2, с. 179].

Самый простой и наглядный вариант профанации торжественного момента мы видим в «Предложении», когда матриониальные планы отменяются примитивной амбицией собственника: «Чубуков: И эта кикимора, эта, вот именно, куриная слепота осмеливается еще делать предложение и прочее! А? Предложение!» [11, с. 323].

Неспособность героини к любви становится причиной профанации объяснения в «Ариадне»: «Ариадна старалась влюбиться, делала вид, что любит, и даже клялась мне в любви. Но я человек нервный, чуткий; <...> тут же веяло на меня холодом, и когда она говорила мне о любви, то мне казалось, что я слышу пение металлического соловья» [9, с. 112].

А вот случай противоположный, простодушное объяснение, когда профанация есть результат не бездушия – чувств-то как раз с избытком – а отсутствия элементарной культуры: «Очень она мне понравилась, и стал я ей комплименты говорить, ...а она покраснела, смеется и всё смотрит мне в самые глаза и не мигает. Потерял я разум и начал объяснять ей свои любовные чувства... Она отперла калитку, впустила, и с того утра стали мы жить, как муж и жена» [7, с. 344] («Бабы»).

Пародийная ситуация идеологизированности объяснения изображена в рассказе «В Москве»: «Тогда она кокетливо грозит мне пальцем и говорит: Хорошо, я буду любить вас, но с условием, что вы высоко будете держать знамя.

И когда я держу ее в своих объятиях, она шепчет: Будем бороться вместе...» [7, с. 504–505].

А вот в «Знамении времени» – противоположный случай, полное отделение объяснения, то есть «жизни сердца», от жизни настоящей, в которой существуют ум, честь и совесть. Объяснение происходит в ситуации, когда оно кажется абсолютно невозможным: «Это твое дело... Объясняйся с ним, выходи за него замуж, но ради Бога будь осторожна... Я знаю этого субъекта... Большой руки подлец! Сейчас же донесет, ежели что...» [2, с. 262]. И объяснение происходит! И завершается успешно!

Наконец, самое важное – подходим к причинам этой трагедии.

В рассказе «Огни» дано наиболее ясное идеологическое обоснование сущностной причины, которая заставляет автора вновь и вновь издеваться над этим жанром. Это констатация лживой и предательской сущности самого жанра объяснения: «Я крепко схватил ее за руку, стал осыпать поцелуями ее лицо, шею, плечи и продолжал клясться и давать обещания. В любовных делах клятвы и обещания составляют почти физиологическую необходимость. Без них не обойдешься. Иной раз знаешь, что лжешь и что обещания не нужны, а все-таки клянешься и обещаешь» [7, с. 130].

И здесь сформулируем второе добавление: внешними (случайными), или истинными, существенными причинами часто (почти всегда?) бывает обусловлена принципиальная невозможность адекватно объясниться в любви словами. Почему? Язык бессилен. Выход сам собой напрашивающийся, вытекающий из общей линии развития нашей литературы – выше слова целомудренное молчание. И кто только об этом не писал!

Жуковский: «Все необъятное в единый вздох теснится, И лишь молчание понятно говорит» [4, с. 336].

Примерим на ситуацию объяснения тютчевское хрестоматийное: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь...» [7, с. 105].

И Фет: «Как беден наш язык! – Хочу и не могу. – Не передать того ни другу, ни врагу, Что буйствует в груди прозрачною волною» [8, с. 203].

Бессилие слова с горечью констатировали и Мандельштам, и Лермонтов... Об этом же писал Лотман – как раз в связи с ситуацией объяснения в любви, правда, применительно не к Чехову, а к Л.Н. Толстому: «... в вопросах, когда потребность истины делается жизненно необходимой, Толстой предпочел бы вообще обходиться без слов. Так, словесное объяснение в любви Пьера Безухова с Элен – ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а «взглядами и улыбками» или, как Кити и Левин, криптограммами. Бессловесное невразумительное «таё» Акима из «Власти тьмы» имеет содержанием истину, а красноречие всегда у Толстого лживо. Истина – естественный порядок Природы. Очищенная от слов (и от социальной символики) жизнь в своей природной сущности есть истина» [5, с. 195].

А попробовать словами – скорее всего выйдет пошлость, о чем речь в рассказе «Огни».

Вывод, к которому приходим мы согласно этой логике вслед за Чеховым, достаточно очевиден: высший жанр, тип, вариант объяснения – объяснение, которого как бы и нет. У Чехова наивысшей ступенью в иерархии моделей признания в любви оказывается объяснение неявленное, имплицитное, невербализованное, но в силу этого еще более трогательное, истинно возвышенное и, именно вследствие своей целомудренности, вызывающее безусловное доверие и сочувствие читателя. В качестве классических высочайших образцов назовем рассказы «Дама с собачкой», «О любви», повести «Дуэль», «Моя жизнь».

Пример в самом деле удивительный, факт парадоксальный – самый показательный, эталонный рассказ о несомненной, изменяющей жизнь любви – обошелся вообще без объяснения. Не считать же объяснением сумбурную речь Анны Сергеевны:

«Я так страдаю! – продолжала она, не слушая его. – Я всё время думала только о вас, я жила мыслями о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?» [10, с. 140] («Дама с собачкой»).

Точно так же и в «Дуэли» – объяснение в любви при расставании (воображаемое) происходит без слов: «Надежда Федоровна вообразила, как, прощаясь с Лаевским, она крепко обнимет его, поцелует ему руку...» [7, с. 416]. А завершается все наяву, но вновь без вербализации: «Он порывисто и крепко обнял ее, осыпал поцелуями ее колени и руки... пригладил ее волосы и, всматриваясь ей в лицо, понял, что эта несчастная, порочная женщина для него единственный близкий, родной и незаменимый человек» [7, с. 439].

В повести «Моя жизнь», совершенно так же, как в «Даме с собачкой», объяснение заменяется парафрастической конструкцией, смысл которой может быть понят только через интонацию, атмосферу этой мизансцены: «Она встала и близко подошла ко мне. <...> Ища платка, чтобы утереть слезы, она улыбнулась; мы молчали некоторое время, потом я обнял ее и поцеловал, при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой, которую была приколоты ее шапка.

И мы стали говорить так, как будто были близки друг другу уже давно-давно...» [9, с. 241].

Наконец в рассказе «О любви» апофатическая тенденция обозначена еще ярче, поскольку необъяснение в любви – уже принципиальная позиция: «Мы подолгу говорили, молчали, но мы не признавались друг другу в нашей любви и скрывали ее робко, ревниво. Мы боялись всего, что могло бы открыть нашу тайну нам же самим» [10, с. 72]. И это необъяснение в любви не менее значимо, чем объяснение в других случаях, оно иллюстрирует основную мысль рассказа – о нелепо устроенной жизни, в общем, неплохих людей: «...для чего это нужно было, чтобы в нашей жизни произошла такая ужасная ошибка» [10, с. 72].

**Список использованных источников:**

1. Бабенко, Л.Г. и Эльстон-Бирон, А.В. в статье «Дискурс «Объяснение в любви»: проблема автоматического выявления (на материале произведений А.П. Чехова)». – [Электронный ресурс: <https://www.nauka-dialog.ru/jour/article/view/2906>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
2. Бадьин, А., Тамберг, В., Ситуативная модель. – [Электронный ресурс: <https://www.sinref.ru/razdel/04700reklama/02/101166.htm>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
3. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999.
4. Жуковский, В.А. Собрание сочинений: В 4 т. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959–1960. – Т. 1: Стихотворения, 1959.
5. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры / Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191–199.
6. Макушинский, А. «Отвергнутый жених, или Основной миф русской литературы XIX века» // У пирамиды. Эссе. Статьи. Фрагменты / Макушинский А.А. – М.: Новый хронограф, 2011. – С. 228–245.
7. Тютчев, Ф.И. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1987.
8. Фет, А.А. Сочинения и письма: В 20 т. / Т. 5: Вечерние огни. Стихотворения и поэмы 1864–1892 гг., не вошедшие в сборники. Кн. 1. – М., СПб.: 2014.

---

## ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД А.П. ЧЕХОВА

---

**Гордович Кира Дмитриевна**

*Доктор филологических наук,  
профессор кафедры книгоиздания и книжной торговли,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна;*

*Российская Федерация, Санкт-Петербург; e-mail: grdvkda@mail.ru*

### ОБРАЗ ВРАЧА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** В работе рассматриваются прозаические произведения А. Чехова, в сюжетах которых в роли главного или второстепенного героя изображены врачи: «Враги», «Попрыгунья», «Палата №6», «Моя жизнь», «Ионыч». Прослеживается, как проявляется характер персонажа в его отношении к профессии, во взаимоотношениях с окружающими, в поисках смысла жизни. Выясняется, что среди персонажей-врачей есть и самоотверженные энтузиасты, и равнодушные, и карьеристы, и дельцы. Сама профессия врача, как показывает писатель, не является гарантией ни интеллигентности, ни порядочности. Отмечается верность Чехова принципу отказа от категоричности в суждениях о людях, понимание неоднозначности каждого человека.

**Ключевые слова:** врач, долг, ответственность, самоотверженность, равнодушие

---

**Kira D. Gordovich**

*Ph.D., Professor of the Department of  
Book Publishing and Book Trade,  
Saint Petersburg State University of  
industrial technologies and design;*

*Russian Federation, St. Petersburg; e-mail: grdvkda@mail.ru*

### THE FIGURE OF THE DOCTOR IN THE WORKS BY ANTON CHEKHOV

**Abstract.** This paper looks at Chekhov's prose works that feature a doctor as a lead or secondary character, including "Enemies", "The Grasshopper", "Ward No. 6", "My Life", and "Ionych". It turns out that the nature of the character is revealed in his attitude to his profession, in his relationships

*with others, and his search for the meaning of life. It turns out that Chekhov's doctor-characters are varied, including selfless enthusiasts, and those that are indifferent, and careerists, and those that are money-driven. The medical profession itself, the writer shows, is no guarantee of refinement or decency. It is highlighted the Chekhov's adherence to the principle of refusal to categorically judge people, and the writer's understanding of every person's equivocal nature.*

**Key words:** *doctor, duty, responsibility, selflessness, indifference*

Исследователи творчества А.П. Чехова не раз отмечали разнообразие профессий персонажей. Среди них, естественно, встречаются и представители хорошо знакомой Чехову профессии – врачи. Они выступают и в роли главных, но чаще второстепенных героев; и в прозе, и в драматургии. Остановимся на нескольких прозаических произведениях в хронологической последовательности их создания: «Враги», 1887 [1]; «Попрыгунья», 1892 [5]; «Палата № 6», 1892 [4]; «Моя жизнь», 1896 [3]; «Ионыч», 1898 [2].

В рассказе «Враги» акцент сделан на особенностях профессии врача – необходимости приходить на помощь безотнositельно к обстоятельствам. Острота ситуации усиливается и за счет трагичности момента, в котором оказывается врач Кириллов, – у него только что умер ребенок, и обнаружения интриги, в которую он оказался втянутым, – мнимая больная сбежала с любовником.

Кириллов не сразу смог понять чудовищную нелепость ситуации. Автор в его словах, выкриках в адрес Абогина подчеркивает оскорбленное человеческое достоинство. Он говорит от лица врачей-тружеников, противостоящих миру праздных и пресыщенных: «... низко и подло играть так людьми. Я врач, вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями» [1, с. 41]. Безусловно сопереживая Кириллову, Чехов отмечает в конце рассказа категоричность его суждений, тоже «недостойную человеческого сердца» [1, с. 43].



В рассказе «Попрыгунья» главное внимание уделено Ольге Ивановне, ее поискам «великого человека», ее увлечениям и развлечениям. Однако повествование о ней постоянно дополняется «информацией» о ее муже – докторе Дымове. Этот доктор – пожалуй, единственный случай у Чехова, когда рассказывается, пусть и очень кратко, о профессиональной деятельности увлеченного, самоотверженного врача. Кроме того, выясняется, как бы между делом, больше для читателя, чем для жены, что он еще и большой ученый, блестяще защитивший диссертацию.

Развивается в этом рассказе и мотив, уже отмеченный во «Врагах», – противопоставление врачей-тружеников людям праздным, считающим себя чуть ли не аристократами духа. Такими предстают перед читателями знакомые Ольги Ивановны.

Дымов не понят женой, оценить и как-то осознать потерю она сумеет только после его смерти. В то же время, автор показывает искреннюю признательность, уважение и заботу коллег, что обнаруживается во время болезни доктора. Они дежурят у его постели, помогают справиться с недугом. Словами друга Коростелева выражено и признание Дымова-профессионала высокого уровня и высоконравственного человека: «Добрая, чистая, любящая душа ... Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, а молодой ученый, будущий профессор должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти ... подлые тряпки!» [5, с. 30]. Автору важно, видимо, чтобы обвинение в адрес жены прозвучало, но не от лица самого Дымова, который был очень деликатен, жену любил и слишком многое ей прощал.

При чтении «Палаты № 6» может показаться, что герой рассказа доктор Рагин еще больше раскрыт в профессиональной деятельности, тем более, что объектом изображения и главным местом действия становится больница, очень похожая на тюрь-

му: «... и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» [4, с. 72].

Однако Андрей Ефимович Рагин не имел призвания к врачебному делу «и вообще к специальным наукам» [4, с. 82] и выбрал специальность под давлением отца. Начав работать, он видит все недостатки и даже безобразия, но достаточно равнодушен к ним и практически даже не попытался что-либо изменить: «Андрей Ефимович чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право. Приказывать, запрещать и настаивать он положительно не умеет» [4, с. 84].

Достаточно скоро он теряет интерес к своей деятельности и все реже появляется на службе. Книги, книжные знания, философствования подменяют живую жизнь. Читая о достижениях современной медицины, он готов восхищаться, но реальность разочаровывает, а как-то менять ее он не собирается: «И антисептика, и Кох, и Пастер, а сущность дела несколько не изменилась. Болезненность и смертность все те же. Сумасшедшим устраивают балы и спектакли, а на волю их все-таки не выпускают. Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшею венскою клиником и моею больницей, в сущности, нет никакой» [4, с. 92].

Вместо реальных попыток реального дела – имитация: «Чтобы не проводить время в праздности, он составлял подробный каталог своим книгам и приклеивал к их корешкам билетки...» [4, с. 114]. Это не мешает ему испытывать обиду, что его долгая служба никак не отмечена, «ему не дали ни пенсии, ни единовременного пособия» [4, с. 114]. Характерно, что в эти раздумья героя Чехов включает признание того, «что он служил не честно», и «обоснование» претензий – теперь, дескать, награждают не за нравственные качества, а за саму службу.

По-настоящему оценить и осознать свою отстраненность от реальной жизни и уход в абстрактные рассуждения доктор Рагин сможет лишь став пациентом собственной больницы: «... вдруг в голове его среди хаоса ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди ... Как могло случиться, что в продолжении больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят» [4, с. 125].

В сюжете повести «Моя жизнь» значительную, хотя далеко не главную роль играет доктор Благово. На какое-то время он становится для Мисаила интересным собеседником, с которым можно отвести душу, а для сестры Мисаила Клеопатры близким, любимым человеком, отцом ее будущего ребенка, идеалом.

Вдумываясь в смысл раскрытых отношений, приходится говорить об эволюции восприятия доктора, а не о его собственном изменении. Он, видимо, не менялся, а те, кто так высоко его ценил, ошибались. Так, Мисаилу доктор казался самым умным человеком из его окружения: «В сущности, это был первый образованный человек, какого я встретил в жизни» [3, с. 231]. Не так много времени понадобилось, чтобы обнаружить в высказываниях доктора повторы, банальности. А его низкий поступок по отношению к женщине уже не мог оставить сомнений в видимости тех благородных качеств, которые привлекли к нему вначале.

Мы знаем о том, что он врач, но Благово не интересуется и не привлекает ни медицинская практика, ни научные исследования, хотя он и защищает диссертацию. Ему нужна карьера, а не наука, а на пути можно перешагивать через людей. У него нет даже сожаления о судьбе Клеопатры, которую он бросает: «Надо любить, мы все должны любить – не правда ли?» [3, с.

275]. Это все, что он мог сказать, оправдывая себя за полученные удовольствия и низость побега от ответственности. Он «ни разу даже в шутку не сказал, что возьмет ее с собой» [3, с. 274]. Не зря автор включил реплику старика Редьки в адрес самоуверенного доктора: «Ваше высокоблагородие, не будет вам царства небесного!» [3, с. 274].

В рассказе «Ионыч» видим развитие образа врача, променявшего профессию, в данном случае, на коммерческую деятельность и материальное благополучие.

Первое впечатление от доктора Старцева достаточно хорошее. Он молод, энергичен, способен увлечься. Даже его поход на кладбище по приглашению Котика скорее говорит в его пользу. Однако несостоявшаяся женитьба его практически не огорчила, а впоследствии вспоминается как жизненная удача: «А хорошо, что я тогда не женился» [2, с. 37].

В развитии сюжета не раз подчеркнуты автором временные параметры – те периоды, которые понадобились, чтобы стали заметны, очевидны внешние и внутренние изменения, происходящие в докторе Старцеве. Сначала «прошло больше года» [2, с. 29], потом «четыре года» [2, с. 35], потом «несколько лет» [2, с. 40]. В итоге «пополнел, ожирел, тяжело дышит» [2, с. 40]. Уже давно не ходит пешком. Сначала появилась пара лошадей, потом тройка.

Изменилась не только внешность и физическая форма, но и состояние души. Утрачен интерес и к медицине, и к общению. Любимыми занятиями становятся карточная игра и рассматривание рассованных по карманам «бумажек», полученных за день. О самой врачебной деятельности мы не узнаем ничего (Кого лечит? Есть ли сложные случаи?). Сообщается только, что у него «большая практика», потом «огромная». Но краткий оценивающий комментарий все же есть: «Жадность одолела» [2, с. 40].

Пожалуй, можно говорить о деградации, утрате не только профессиональных, но человеческих качеств. Об этом нельзя

не думать при чтении эпизодов, в которых мы видим доктора Старцева, осматривающим покупаемые дома. Завершение этого процесса в утрате имени. Для всех он становится «просто Ионычем» [2, с. 40].

Как видим, среди персонажей-врачей у Чехова есть и энтузиасты, и карьеристы, и дельцы. Чехов верен своим принципам: отказу от категоричности, приклеиванию ярлыков, делению на «положительных» и «отрицательных». Каждый человек сложен, и неоднозначно отношение к нему. Сама профессия (как и в случае с учителями, инженерами) не является гарантией ни благородства, ни интеллигентности, ни порядочности. В то же время, она помогает выявить главное в отношении к людям, к миру, к себе. Почти все герои проходят испытание не только профессиональной деятельностью, но и личными отношениями. Нет среди персонажей-врачей ни одного счастливого в личной жизни, пусть даже в самообмане, ненадолго, как было с учителем Никитиным.

#### ***Список использованных источников:***

Чехов, А.П. Враги // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. – М.: Наука, 1985. – С. 30–43.

Чехов, А.П. Ионыч // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. – М.: Наука, 1986. – С. 26–43.

Чехов, А.П. Моя жизнь // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 9. – М.: Наука, 1985. – С. 192–279.

Чехов, А.П. Палата № 6 // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. – М.: Наука, 1986. – С. 71–123.

Чехов, А.П. Попрыгунья // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. – М.: Наука, 1986. – С. 7–30.

УДК 821.161.1

**Кубасов Александр Васильевич**

*Доктор филологических наук,  
профессор, заведующий кафедрой,  
Уральский государственный педагогический университет;  
Российская Федерация, Екатеринбург; e-mail: kubas2002@mail.ru.*

## ПРОБЛЕМА ПРОТОТИПА И ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТА В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ГУСЕВ»

**Аннотация.** *Статья посвящена анализу биографического и литературного контекстов рассказа А.П. Чехова «Гусев» (1890). В исследовании описаны литературная и биографическая генеалогии заглавного героя. Цель работы – рассмотреть Александра Чехова, старшего брата писателя, в качестве одного из прототипов, обуславливающего профанный компонент образа Гусева. Рассказ рассматривается как «литературный подарок», привезенный Александру Чехову из путешествия Антона Павловича на Сахалин. Отмечена значимость жанрового своеобразия «Гусева» как рождественского рассказа, сближающая его с другими аналогичными произведениями Чехова. Доказывается амбивалентный характер заглавного героя, сочетающего в себе драматическое начало с комическим, травестийным. Делается вывод о том, что Гусев – цельный художественный образ, созданный творческой активностью автора с опорой на гетерогенные прототипы. Результаты исследования могут найти применение в практике анализа прозы Чехова, а также в работах биографического характера.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Гусев, прототип, литературный контекст, жанр рождественского рассказа, профанность*

---

**Alexander V. Kubasov**

*Doctor of Philology,  
Professor, Head of Department,  
Ural State Pedagogical University;  
Russian Federation, Yekaterinburg; e-mail: kubas2002@mail.ru.*

## THE PROBLEM OF THE PROTOTYPE AND LITERARY CONTEXT IN A. P. CHEKHOV'S STORY "GUSEV"

**Abstract.** *The article is devoted to the analysis of biographical and literary contexts Anton Chekhov's story "Gusev" (1890). The study describes the*

*literary and biographical genealogy of the title character. The purpose of the work is to consider Alexander Chekhov, the writer's elder brother, as a prototype that determines the profane component of Gusev's image. The story is considered as a "literary gift" brought to Alexander Chekhov from Anton Pavlovich's trip to Sakhalin. The significance of the genre originality of "Gusev" as a Christmas story is noted, bringing it closer to other similar works by Chekhov. The ambivalent nature of the title character is proved, which combines a dramatic beginning with a comic, travesty beginning. It is concluded that Gusev is an integral artistic image created by the creative activity of the author based on heterogeneous prototypes. The results of the study can be used in the practice of analyzing Chekhov's prose, as well as in biographical works.*

**Key words:** *Chekhov A.P., Gusev, prototype, literary context, Christmas story genre, profanity*

Рассказ «Гусев» относится к постсахалинскому творчеству писателя, к тем редким произведениям, в которых прямо отразилась поездка писателя на каторжный остров. Обычно содержание рассказа раскрывается с помощью инструментария имманентного анализа [12]. Однако абсолютно имманентный анализ – условность, не достижимая на практике. М.М. Бахтин в работе «К методологии гуманитарных наук» намечает подход к тексту, в котором снимается оппозиция имманентности и контекстуальности, связанной с историчностью: «Историчность. Имманентность. Замыкание анализа (познания и понимания) в один данный текст. Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. Комментирование. Диалогичность этого соотнесения» [1, с. 384]. Одним из компонентов контекстно-исторического подхода к произведению является поиск и обоснование прототипов для героев данного текста. Проблема прототипа связана с биографическим субстратом произведения, а он, в свою очередь, влечёт за собой обращение к литературному контексту. Тот и другой находятся в диалогических отноше-

ниях как между собой, так и с текстом произведения, образуя в совокупности сложное единство.

Прототип в литературе легко выявляется, когда на него есть авторские указания в письмах, мемуарах или черновиках. Без такого рода опоры определить прототип оказывается проблематично в силу высокой меры условности литературы, возможности его маскировки разными способами. Прототип и связанный с ним образ-персонаж могут быть помещены в не совпадающие по месту и времени ситуации, наделяться различающимися приметами внешности, действовать по-разному и т. д. Прототип совпадает с образом-персонажем только в каких-то элементах, важных для автора. При этом аллюзивный след от прототипа сохраняется в структуре образа, и эти аллюзии небезразличны для понимания смысла героя и произведения в целом.

Существуют разные позиции по проблеме прототипа в творчестве Чехова. М.П. Громов, например, считал, что «проблема прототипа, поскольку речь идёт о чеховском творчестве, – это частный аспект монографического изучения некоторых, очень немногих рассказов, но не общий универсальный вопрос. В рамках целого, в таких категориях, как «художественный мир», «повествовательная система», «проза Чехова», вопрос о прототипе не ставился в силу очевидной бессодержательности. Нет смысла выявлять, кто из реальных лиц был злоумышленником, кто – хамелеоном и т.д. Традиционно-романические представления о прототипе не нужны для «Палаты № 6», «Скрипки Ротшильда», «Черного монаха», «Вишневого сада», для полного состава чеховской драматургии и прозы» [3, с. 298]. Со сказанным можно согласиться лишь частично: для широкого читателя, действительно, соотнесение героя с прототипом оказывается «бессодержательным». Однако для исследователя такого рода связь оказывается эвристически значимой, поскольку позволяет прояснить художественную логику автора произведения, уточнить смысл образов героев-персонажей.



В комментарии к рассказу Чехова «Гусев», написанном для академического собрания сочинений В.Б. Катаевым и В.А. Краснощековой, отмечено сахалинское происхождение «идей и образов». Комментаторы указывают на прототип заглавного героя: «...образ Гусева в важнейших чертах совпадает с обликом невымышленного героя VI главы «Острова Сахалина» – каторжного Егора, с которым Чехов познакомился на острове» (VII, 682). Названы и документальные свидетельства связи реального лица с прототипом, подтверждающие её объективный характер: «По просьбе Чехова сахалинский чиновник Д.О. Булгаревич записал и 22 октября 1890 года выслал ему рассказ Егора о своей жизни; получил его Чехов как раз ко времени работы над «Гусевым». Чехов ввел в речи героя своего рассказа некоторые подробности, услышанные им от Егора и записанные затем Булгаревичем» (VII, 683). Есть и другие жизненные впечатления писателя, отразившиеся в герое рассказа. В вахтенном журнале парохода «Петербург», на котором Чехов возвращался на родину, 29 октября сделана запись: «В 3 ч. предали воде тело умершего бессрочно-отпускного рядового Федора Кудрявцева» [9]. В какой-то мере этого рядового тоже можно признать одним из прототипов для Гусева. Чехов, по-видимому, в процессе создания образа героя чаще всего контаминировал особенности разных реальных лиц, детали их жизни. Показательно, что на вопрос о прототипе Николая Степановича из «Скучной истории» он ответил: «Это – лицо собирательное, хотя многое взято с Бабухина» (VII, 670). Собирательным лицом является и заглавный герой «Гусева».

Вдобавок к каторжному Егору из «Острова Сахалин» и Федору Кудрявцеву как прототипам Гусева, на наш взгляд, надо добавить ещё одного человека – Александра Чехова. Опорой для установления такой связи является переписка братьев Чеховых.

Типы обращений Антона Павловича к старшему брату отличает креативность, создание окказиональных имен соб-

ственных, намекающих на актуальность текущих ситуаций или событий. Первое обращение Антона к Александру как к «Гусеву» встречается в письмах, датируемых 30 и 31 января 1887 года [П2, с. 23]. Такое обращение мотивировано тем, что Александр, будучи посредником между братом и петербургскими изданиями, видимо, иногда не совсем порядочно вёл себя в финансовой сфере. Попросту говоря, присваивал себе толику денег из причитавшихся брату. В письме 31 января, кроме обращения Антона к брату как к «Гусеву», есть ещё и условное изображение в профиль лица, которое синонимично обращению к адресату как к «роже», но в смягченном невербальном варианте: «Гусев! Деньги получены, но не сполна: многое ты ужулил. Напрасно ты получил в «Новом времени»: потрачу, а в конце февраля нечего будет кушать» [П2, с. 23]. Позднее обращение к брату как к Гусеву будет повторяться в письмах Чехова [П2, с. 49, 85, 109, 114, 115, 120, 125, 127, 134, 136 и др.]. Форма «Гусев» могла варьироваться – «Милый Гусопуло!», «Гусиади!», «Гуськов!» [П2, с. 184, 202, 258]. Поневоле вспоминается рассказ «Лошадиная фамилия», построенный на подборе синонимических вариантов фамилии с заданным семантическим ядром.

Письма старшего брата, адресованные Антону, до сентября 1887 года обычно завершались нейтральной подписью – «А. Чехов» или «Твой А. Чехов». То, что Александр более полугода не поддерживал ироническое обращение к себе как к «Гусеву», косвенно свидетельствует о том, что он всё же признавал свою вину перед братом. Письмо от 1 октября 1887 года начинается ироническим обращением к брату – «Гейним» и впервые заканчивается подписью – «Tuus Гусев» [10, с. 174–175]. С этого времени Александр будет на все лады варьировать этот, говоря современным языком, «никнейм». Перечислим лишь некоторые его варианты – «Фердинанд Гусев», «Господин Гусев», «Гусиных», «Tuus Полугусев», «Tuus Гусятницын» [10,

с. 180, 185, 192, 193]. Обратим особое внимание на письмо Александра, написанное 30 декабря 1890 года, то есть пять дней спустя после публикации рассказа «Гусев» в рождественском номере «Нового времени», который Александр, несомненно, прочитал, служа в этой газете. В письме передана его реакция на рассказ брата: «Очень жалею, <...> что тебя не раздавило на Цейлонской железной дороге: одним громким происшествием меньше. <...> Кроме того, не могу умолчать о том, что ты на пути к Сахалину и к славе сделал громадную ошибку, не взяв с собою репортёра, который воспевал бы тебя за два часа до совершения тобою мнимых подвигов. <...> От твоего «Гусева» весь Питер в восторге» [10, с. 237–238]. В письме просвечивает зависть Александра к младшему брату, которую тот хорошо чувствовал: «Возьми в рот штаны и подавись ими от зависти», – писал он ему по возвращении с Сахалина [П4, с. 153]. Однако самое важное для нас в приведённом письме Александра от 30 декабря – завершающая его подпись. Он подписывает свой отзыв о рассказе «Твой Гусев, Уткин, но не Чехов» [10, с. 238]. Такой формой завершается только это письмо. Признавая себя Гусевым, даже Уткиным, и отказываясь при этом от своей реальной фамилии, Александр фактически свидетельствует о том, что он разглядел в рассказе нечто, роднящее его с заглавным героем рассказа.

Александр всегда пристрастно читал произведения младшего брата. Кроме того, он воспринимал их сквозь оптику знания реалий, в равной степени известных как ему, так и Антону, а также сквозь призму установившегося между ними кода, который позволял обоим улавливать, помимо явного, еще и скрытое содержание в текстах друг друга. Речь идет о биографическом коде, обуславливающим возможность видения содержания произведения в двойном ракурсе. Один смысл произведения был открыт и понятен всем читателям, тогда как просвечивающий сквозь него дополнительный, *аллюзивный смысл* был доступен

только тем, кто обладал необходимой пресуппозицией, основанной на знании реалий биографии братьев Чеховых.

Что же мог взять Чехов от старшего брата при изображении Гусева? Бессрочноотпускной – человек бессемейный, в этом он больше похож на самого биографического автора рассказа, чем на Александра. Можно допустить, что рядовой Гусев пошёл в солдаты вместо брата. Оставшийся на родине Алексей Гусев и его семья – самые близкие для «бессрочноотпускного» люди. Они и представляются ему в больном воображении, на грани яви и полубреда. Напомним, что имена *Алексей* и *Александр* являются этимологически родственными. Гусев говорит, обращаясь к солдату: «Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает» (VII, 337). Эти фразы Александр Чехов вполне мог спроецировать на себя, помня, конечно, о том, как брат обращался к нему – «Пьяница!», «Раскаявшийся пьяница!» [П2, с. 26, 58]. Однако за этой фразой тут же следует другая, которая в гораздо большей степени относится уже к Антону, чем к Александру: «Без меня всё пропадёт, и отец со старухой, гляди, по миру пойдут» (VII, 337). Чехов прибегает к излюбленному приёму контаминации, когда герой сочетает в себе элементы, связанные с разными прототипами. При этом биографический автор не отделяет себя в данном случае от брата, а в какие-то моменты сливается с ним. Поэтому оценочное слово «обличает», используемое исследователями для передачи авторской позиции в произведениях Чехова, в большинстве случаев оказывается неуместным или недостаточно точным.

Ещё одной возможной отсылкой в сторону Александра являются упоминаемые в рассказе племянники Гусева: «Из двора, пятого с краю, едет в санях брат Алексей; позади него сидят сынишка Ванька, в больших валенках, и девчонка Акулька, тоже в валенках. Алексей выпивши, Ванька смеется, а Акулькина лица не видать – закуталась» (VII, 328). Идиллическая лубочная

картинка деревенской жизни, кажется, не имеет отношения к петербургскому быту Александра. Мера трансформации жизненного материала в данном случае выше, чем в разобранный ранее фразе. У Александра была дочь Мария, Мося, умершая в младенчестве ко времени написания «Гусева», которую Антон не видел. Не оттого ли и у Акульки «лица не видать»?

«– Не ровен час, детей поморозит... – думает Гусев. – Пошли им, господи, – шепчет он, – ума-разума, чтоб родителей почитали и умней отца-матери не были...»

– Тут нужны новые подметки, – бредит басом больной матрос. – Да, да!» (VII, 328).

Прописные истины, которые Гусев шепчет про себя, выдержаны в манере Павла Егоровича Чехова. После слов Гусева, в которых Александр не мог не почувствовать манеру «Палогорыча», следует «посторонняя» реплика про подметки, которая профанирует дидактический пафос прототипических реплик отца.

В отраженном виде «максимы» и излюбленные речевые обороты отца братьев Чеховых, иногда с намеренным нарушением орфографии, вкраплены в их переписку: «Нада слушаться» [П2, с. 23]; или: «Беззаконно живущий и незаконно погибающий брат наш Александр!» [П3, с. 200]. В первом же письме Александру по возвращении с Сахалина сообщается: «Теперь я живу дома с родителями, которых почитаю. <...> Очень хочется повидаться с тобой; хотя ты и необразованный человек и притом пьяница, но все-таки я иногда вспоминаю о тебе» [П4, с. 153]. В письмах Чехова практически отсутствуют места, которые говорятся им попусту, ради красного словца. Так что слова о том, что сахалинский путешественник вспоминал брата, можно экстраполировать и на рассказ.

Приведём ещё один пример, который показывает работу автора рассказа по созданию добавочного аллюзивного сюжета. В том же 1887 году, когда возникло прозвище Гусев, Чехов на-

чинает февральское письмо Александру с обращения: «Голова садовая!» [П2, с. 32). Вторая главка «Гусева» заканчивается диалогом заглавного героя с одним из обитателей судового лазарета:

– Ты, Степан, воды выпей. . . – говорит матрос. – На, братишка, пей.

– Ну, что ты его по зубам кружкой колотишь? – сердится Гусев. – Нешто не видишь, *голова садовая*?

– Что?

– Что! – передразнивает Гусев. – В нем дыхания нет, помер! Вот тебе – и что! Экий народ неразумный, господи ты боже мой!... (VII, 331–332).

Соотнесение выражения *голова садовая* из письма с художественным контекстом рассказа рождает в последнем привкус профанности, распространяющейся на весь ближайший контекст. Проблема заключается в том, что профанность эта имплицитна. Уместно напомнить в данном случае о восприятии Баратынским «Повестей Белкина». Пушкин, как известно, писал, что его товарищ «ржёт и бьётся», читая их. Возможность похожей реакции была и у Александра, владевшего необходимым ключом для декодирования текста рассказа, распознавания его двойного смысла. Такому восприятию мешало, однако, ревнивое отношение старшего брата к успехам младшего. Если «каторжный Егор» из «Острова Сахалина» и Федор Кудрявцев – прототипы серьёзные, связанные с социальной проблематикой рассказа, то Александр Чехов – прототип профанный, трагедийный, связанный с ироническим модусом повествования. Рассказ «Гусев» в таком случае может быть прочитан не только как «социально-философское произведение с экзистенциальной проблематикой» [6, с. 108; 11, с. 97], но ещё и в праздничном ключе, как своего рода «литературный подарок» Чехова брату Александру, привезённый ему из сахалинского путешествия и подаренный на Рождество. Ни социальный, ни философский,

ни травестийно-профанный аспекты рассказа по отдельности не могут быть признаны самодостаточными. Все они являют собой неразложимое целостное единство идей, образов, интонации.

Подход к «Гусеву» как амбивалентному серьёзно-смеховому произведению роднит его с «Островом Сахалином». Очерковую книгу, как и рассказ, чаще всего изучают как сугубо серьёзный текст, в отрыве от его смехового компонента. Между тем, Чехов не шутил, когда писал о книге: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим “Сахалином” научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко, и работа моя закипела, хотя и *вышла немножко юмористической*» [П5, с. 217]. Повествователь в «Острове Сахалине» многолик, одной из его масок, которые он примеряет на себя, является маска чудачка, этакого русского Паганеля, оказавшегося на экзотическом острове. Неоднородность тона повествования присуща и «Гусеву». Безличный повествователь предстаёт в рассказе не как образ, а как голос, звучащий то бесстрастно и объективно, то иронически, а в конце рассказа лирически.

Обратимся к литературному контексту, обуславливающему смеховое начало в рассказе. Возникает вопрос: есть ли у фамилии Гусев, помимо биографического аспекта, ещё и литературная генеалогия? Отсылки к каким текстам она может содержать? Прежде всего, стоит указать на сборник Н.А. Лейкина «Гуси лапчатые» (1881), который был хорошо знаком обоим братьям, как и сам автор книги, редактор и издатель юмористического журнала «Осколки». Выражение «гусь лапчатый» является употребительной идиомой. Словарь В.И. Даля трактует её так: «*Гусь лапчатый*, челов. себе на уме» [4, с. 410]. Другие значения этого выражения – недалёкий простоватый человек,

но вместе с тем хитрец, пройдоха. Лейкин показывает в своих рассказах многочисленные разновидности таких «гусей лапчатых» из самых разных социально-профессиональных групп. В его сборнике нет персонажа, которого можно было бы прямо соотнести с чеховским Гусевым, скорее можно говорить об общем типе героя. В одном из рассказов сборника есть фрагмент, который проецируется на рассказ Чехова по принципу типологической связи. Рассказ Лейкина называется «Что такое Тихий океан?». Фабула его незамысловата: в знойный летний день собравшиеся на речную прогулку по Неве пассажиры в ожидании, когда пароход отчалит от берега, беседуют между собой. Приведем разговор флотского музыканта и купца:

«– А вы, кавалер, бывали на Тихом-то океане?»

– Самому не трафилось бывать... Я только до Ревеля... А товарищи бывали, так сказывали. Такая тишина, что ужаси, даром что океан. Сверху синие небесы, а снизу синяя вода, и не разобрать, по чему плывём: по небу или по морю.

– Китов поди много? – поинтересовался купец.

– Много-то много, да ведь что ж они супротив железного судна поделают?

– Так-то так. А ежели кто пьяненький да на корабле зазеваается? Кит живо его языком с палубы слизнёт. Вот Иону проглотил же.

– Ну, уж коли в плаванье, – держи себя в аккурате и не пей» [8, с. 224].

Флотский музыкант и купец уверенно рассуждают о том, чего не знают. Гусев, хотя и плывёт не по Тихому океану, тоже говорит о рыбине, на которую может наехать судно. В письме Лейкину Чехов вскоре после возвращения с Сахалина недаром отмечал, что «плавал по Татарскому проливу, *видел китов*» [П4, 141]. Упомянутый купцом в рассказе Лейкина Иона является главным героем в рассказе Чехова «Тоска». Скорее всего, библейский Иона крещёному Гусеву тоже знаком, он



похож на него тем, что тоже проглочен, только не рыбиной, а пароходом. Судовой лазарет, где происходит основное действие рассказа, находится где-то внизу корабля, что рождает очевидную аллюзию на преисподнюю [5]. И Гусев, и Иона Потапов поглощены тоской: один по умершему сыну, другой – по родине и близким людям.

При интерпретации «Гусева» недооценивается место и время его первой публикации и, как следствие, жанровое своеобразие. Чехов писал рассказ как рождественский, специально предназначенный для газеты «Новое время». Поэтому он оказывается в родстве с такими произведениями, как «В рождественскую ночь» (1883), «Страшная ночь» (1884), «На пути» (1886), «Ванька» (1886), «Сапожник и нечистая сила» (1888). Всем им присущ ряд содержательно-смысловых особенностей, связанных с традициями профанности, травестии и особого рода фантастики.

Говоря о генезисе номинации заглавного героя рассказа «Гусев», имеет смысл обратиться к «Каштанке» (1887), тоже рождественскому рассказу, опубликованному в год, когда возникло обращение к Александру как к «Гусеву». Одним из цирковых товарищей собаки является гусь Иван Иванович. У гуся его имя и отчество – кличка. У Гусева в рассказе нет ни имени, ни отчества. Фамилия его не вполне фамилия или, точнее, не только фамилия. Вдобавок она является прозвищем, что поддерживается письмами Александра и Антона. Близость Гусева и гуся Ивана Ивановича из «Каштанки» проявляется в том, что, будучи литературными образами, а не только воображаемыми реалиями, они допускают сравнение: автор им обоим уготовил общую участь – смерть.

В юмористике распространенными приёмами создания комического были связанные между собой персонификация животных и анимализация личности. Персонификация предполагала изображение животных по модели человека: «Каштанка обиженно заскулила, а гусь вытянул шею и заговорил о чем-то

*быстро, горячо и отчетливо*, но крайне непонятно» (VI, 435). Анимализация, наоборот, характеризуется изображением людей по модели животных. Прямое уподобление человека гусю есть в повести «В овраге»: «Муж-то глухой, глупый, – продолжал Яков, не слушая Костыля, – *так, дурак-дураком, всё равно, что гусь*. Нешто он может понимать? Ударь гуся по голове палкой – и то не поймёт» (X, 180). Анимализированный Гусев проецируется на тип «гуся лапчатого», а Павел Иванович – на индюка, «индейского петуха», не потому ли и океан в рассказе назван не Индийским, а «Индийским» (VII, 329). Рассказ Чехова «Индийский петух» (1885) может быть включён в автоинтертекст «Гусева». Неявная анимализация героев в рассказе Чехова создаёт смеховой фон. Уместно вспомнить здесь замечание Бахтина в книге о Рабле: «Смешение человеческих и животных форм – один из характернейших и древнейших видов гротеска» [2, с. 123]. Конечно, гротескные формы у Чехова существенно редуцированы, но всё же их связь с народной архаикой очевидна.

Говоря о литературном контексте рассказа, нельзя оставить без внимания рассыпанные по всему тексту аллюзии на Гоголя. Вспомнить писателя побуждает особенность именователя в его произведениях: «Гоголь. Мир без имён, в нём только прозвища и клички разного рода» [1, с. 378]. Подробно мы уже разбирали аллюзии в «Гусеве», связанные с Гоголем [7], поэтому отметим только ту, что сближает Александра с гоголевскими персонажами. Рассказ заканчивается профанным «портретом» умершего Гусева, которого зашивают в парусину, после чего он «становится похожим на морковь или редьку: у головы широко, к ногам узко» (VII, 338). В рамках контекста рассказа это напоминает о «голове садовой», которой Гусев дразнил непонятливого матроса и в которую он сам в конце концов превратился. В рамках гоголевского контекста профанный портрет Гусева побуждает вспомнить известные «овощные» портреты

гоголевских Ивана Иваныча и Ивана Никифровича: у одного, как известно, голова была «похожа на редьку хвостом вниз», а у другого – «на редьку хвостом вверх». Вдобавок к сказанному напомним об Александре Чехове, к которому неспроста брат обращался как к «голове садовой». Так взаимодействуют, обогащая друг друга, биографический и литературный контексты.

В заключение предостережём от возможного ошибочного вывода, что в Гусеве «зашифрован» Александр Чехов. Ни каторжный сахалинец Егор, ни бессрочноотпускной Федор Кудрявцев, погребённый в море, ни Александр Чехов ни порознь, ни вместе не являются прямой проекцией Гусева. Они только своеобразные «зеркала», в которых отражаются разные грани драматического и одновременно комического, пародийно-травестийного чеховского героя. Бессрочноотпускной Гусев – цельный художественный образ, созданный творческой активностью автора с опорой на гетерогенные прототипы.

### ***Список использованных источников:***

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Громов, М.П. Книга о Чехове / М.П. Громов. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т.1. / В.И. Даль. – М.: Рус. яз., 1989. – 699 с.
5. Доманский, Ю.В. Статьи о Чехове / Ю.В. Доманский. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 95 с.
6. Капустин, Н.В. Рассказ А.П. Чехова «Гусев»: новое прочтение // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. – 2021. – № 6 (1). – С. 108–112.
7. Кубасов, А.В. «Гоголевский» рассказ Чехова («Гусев») // Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. – Екатеринбург: УрГПУ, 1998. – С. 250–269. – Режим доступа: URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/5944/1/mon00058.pdf>. (Дата обращения 18.03.2022).

8. Лейкин, Н.А. Гуси лапчатые: Юмористические картинки / Н.А. Лейкин. – СПб.: Типогр. д-ра М.А. Хана, 1881. – 298 с.
9. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 2. 1889 - апрель 1891. – М.: Наследие, 2000. – 568 с. – Режим доступа: URL: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/lc-abc/1.htm?cmd=0>. (Дата обращения 18. 03. 2022).
10. Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. – М.: Соцэкиздат, 1939. – 567 с.
11. Стрельцова, Е.И. Странный рассказ «Гусев» // Стрельцова Е.И. Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 97–108.
12. Хаас, Доменик «Гусев» – светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. – М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 1999. – С. 78–100.

УДК 82–1/9

**Авдонина Людмила Петровна***Библиотекарь,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;**Российская Федерация, Ялта, Гурзуф; e-mail: avdonina-lp@yandex.ru*

## СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПОДТЕКСТА В РАННЕМ РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «НЕНУЖНАЯ ПОБЕДА»

**Аннотация.** *Статья посвящена выявлению способов создания подтекста в раннем произведении А.П. Чехова «Ненужная победа» (1882). Подтекст – скрытый, неявный смысл высказывания, не совпадающий с его прямым значением. Определяется контекстом, речевой ситуацией и интенциями автора. Чтобы выявить подтекст, обычно задают три вопроса: интенции обычно отвечают на три вопроса: что хотел сказать? Что сказал? Что сказал ненамеренно? Понятие подтекста сформировалось на рубеже XIX–XX веков, и восприятие подтекста, несомненно, меняется в разные исторические эпохи. Жанр «Ненужной победы» пока еще однозначно не определен, но большинство исследователей определяют его как повесть. Выявление особенностей подтекста в этом произведении дает возможность выявить степень самобытности, оригинальности созданного Чеховым произведения, несмотря на рамки пари. Литературоведческий анализ произведен методом структурно-типологического анализа В.Я. Проппа и методом анализа сюжетообразующих моделей В. Руднева. Проведенный анализ позволил сделать вывод, что перед нами заказная стилизация европейских любовных романов и в первую очередь стилизация романов модного в то время венгерского писателя Мора Йокая. Статья отвечает на вопрос, является ли «Ненужная победа» чем-то простым и бесталанным или уже и в этом произведении ощущается будущий великий Чехов. Подтекст в повести реализуется имплицитно из системы не прямых высказываний героев произведения, из движения сюжета, из системы подтекстных деталей, это скрытая сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом. Изучение проблемы ведет исследование к познанию художественного мира А.П. Чехова во всем его богатстве.*

**Ключевые слова:** *антиномия, имплицитный, комизм, подтекст, подтекстная деталь, подтекстные элементы, чеховский подтекст, эксплицитный*

---

**Lyudmila P. Avdonina,**

*Librarian,*

*Crimean Literary and Artistic*

*Memorial Museum-Reserve;*

*Russian Federation, Yalta, Gurzuf; e-mail: avdonina-lp@yandex.ru*

## MEANS OF CREATING A SUBTEXT IN THE EARLY STORY OF A.P. CHEKHOV "UNNECESSARY VICTORY"

**Abstract.** *The article is devoted to the analysis of the early work of the A.P. Chekhov's "Unnecessary Victory" (1882), and the purpose of the article is to identify the features of the creation of Chekhov's subtext in this work. The genre of "Unnecessary Victory" has not yet been clearly defined, but most researchers define it as a novel. The identification of the subtext in this work makes possible to reveal the degree of originality of the story created by A.P. Chekhov. Literary analysis was carried out by the method of structural and typological analysis of V.Y. Propp and by the method of analysis of plot-forming models of V. Rudnev. The analysis made it possible to conclude that we are facing a custom stylization of European romance novels and, first of all, the stylization of novels by the Hungarian writer Mor Jokai, who was fashionable at that time. And this stylization is not untalented, as some researchers believe. In a story written to order, a thoughtful reader quickly notices a deep Chekhov's subtext.*

**Keywords:** *antinomy, Chekhov's subtext, comic, explicit, implicit, subtext, subtext detail, subtext elements*

«Ненужная победа» – одно из ранних, но особенных произведений А.П. Чехова. Содержание произведения соответствует жанру европейского любовного романа, который называли еще розовым, дамским, или сентиментальным. Главная героиня, венгерка, певица Илька Цвибуш, юная дочь бедного музыканта, поклялась отомстить графине за то, что графиня Гольдауген (урожденная Гейленштраль) ударила хлыстом отца Ильки, когда он пропел патриотическую венгерскую песню. Выбирая способы мести, Илька влюбляет в себя барона фон Зайниц, обожателя влюбленной в него графини. Но барон беден, поэтому он требует от Ильки миллион в качестве приданого.

Илька становится известной кафешантанной певицей и разыгрывает себя «по жребию» по 100.000 франков за миг любви. Получив миллион, она возвращается в Австрию, выходит замуж за Зайница, становится баронессой. Илька побеждает в споре с графиней, однако ее победа никому не нужна. Финал оказывается трагическим.

История, рассказанная Чеховым, напоминает романы модного и влиятельного в конце XIX века венгерского писателя Мора Йокаи (Jókai Mór, обрусевшая транслитерация – Мавр Иокая), (1825–1904). За плодovitость в творчестве Йокая называли «венгерским Дюма-отцом», хорошо знавшим народную жизнь, писавшим прекрасным языком и создавшим галерею интересных лиц, проникнутых идеей нравственного долга. Ко времени написания рассказа «Ненужная победа» в России уже было издано несколько романов Йокая – «Новый помещик» (1880), «Двойная смерть» (1881) и «Черные бриллианты» (1882). Самый известный роман писателя – «Золотой человек» (1872). Учился в кальвинистском колледже вместе с великим Шандором Петёфи. Умер 5 мая 1904 года. Чехов был знаком с творчеством Йокая.

Впервые рассказ «Ненужная победа» был напечатан в 10 номерах журнала «Будильник» за 1882 год. Не совсем понятно, почему по объему равная серьезным повестям («Три года» и «Моя жизнь») «Ненужная победа» появилась среди его «мелочишек» и почему подзаголовок ее – «Рассказ». Возможно, это связано с первоначальным замыслом Чехова написать именно рассказ. А затем автор увлекся создаваемым сюжетом и героями, и получилась повесть. О том, что это возможно, еще в 1937 году писала М. Цветаева. Она обратила внимание читателей на то, что, увлекшись образом Вожатого в повести «Капитанская дочка», Пушкин забыл «постарить» Гринёва, и тот прибыл в Белогорскую крепость недорослем. А недоросль – это подросток, несовершеннолетний или молодой дворянин,

не достигший совершеннолетия и не поступивший еще на государственную службу. Гринёв сам определяет свой возраст в двух фразах: 1. «Я жил недорослем, гоня голубей и играя в чехарду с дворовыми мальчишками. Между тем минуло мне *шестнадцать* лет. Тут судьба моя переменилась», 2. «Вдруг он обратился к матушке: Авдотья Васильевна, а сколько лет Петруше? – Да вот пошел *семнадцатый* годок, – отвечала матушка». А Марии Ивановне восемнадцать лет.

В силу своей сложности термин «подтекст» понимается пока по-разному. У В.А. Кухаренко это «импликация», у В.А. Звегинцева – «скрытая» (добавочная) информация, у К.А. Долинина – «имплицитное содержание текста», комбинаторные приращения смысла», у Б.А. Ларина, одного из основоположников изучения подтекста – содержательно-подтекстовая информация. У И.Р. Гальперина, определившего подтекст как скрытую информацию, извлекаемую из содержательно-фактуальной информации (СФИ), эксплицитно выраженной в тексте, благодаря способности предложений внутри СФИ приращивать смыслы [8, с. 344]. По мнению Л.Ю. Чуновой, «фактуальная информация» и концептуальная информация» оказываются синонимичными терминам «значение» и «смысл». Следовательно, подтекст можно считать связующим звеном между содержанием и смыслом [8, с. 345]. Суть его была осмыслена М. Метерлинком и названа им вторым диалогом, что позднее было определено В.В. Виноградовым как потенциальная семантика текста.

А.В. Амфитеатров в своих воспоминаниях сообщал, что присутствовал при заключении пари на написание произведения любовного характера между Чеховым и Курепиным – редактором московского «Будильника», человеком образованным и большим поклонником французской беллетристики. Критик пишет, что однажды у Курепина вышел большой литературный спор с начинающим А.П. Чеховым, которого



Курепин обожал и первый «открыл». Курепин доказывал, что русские беллетристы тенденциозны, не умеют писать легко и занимательно для большой публики. Чехов же, соглашаясь с этим мнением, утверждал, что причиною тому не *неумение*, а *нежелание*.

По мнению Антона Павловича, любой русский писатель, даже третьестепенный, всегда на свою работу смотрит как на задачу серьезную, готовится к ней наблюдением, изучением, учитывает ее общественное влияние, что не приходит в голову европейским авторам. «Курепин возмутился духом и начал уверять, что Чехов клеветает на западную литературу, хотя и «западник». «Западник» – редакционная кличка Чехова, потому что он иногда вставлял в разговор французские слова с произношением, которое Курепина «ошеломляло до обморока» [1]. Если Курепину нравилось какое-то произведение, а его оппоненту оно не нравилось, то он заявлял в виде «убийственного аргумента» такое требование: «Плохо? А вы напишите что-нибудь такое же – тогда и говорите, что плохо». В то время был в моде роман Мора Йокая (скорее всего, «Плотина», печатался в «Вестнике Европы»). Чехов высказался о нем отрицательно. Курепин использовал свой обычный «убийственный» аргумент. Но Чехов возразил очень спокойно: «Почему же нет? Написать можно!». Курепин ужаснулся: «Как Мавр Йокай?» Чехов ответил, что напишет произведение, которое публика будет читать нарасхват и однозначно примет за переводное с венгерского, хотя он по-венгерски не смыслит ни аза, ничего не знает о Венгрии и, кроме как в романе Мавра Йокая, отродясь ни одного венгерца не видал.

Один из современников Чехова написал по этому поводу следующее: «Юморист по натурѣ, для краснаго словца не жалѣющій и отца, Чехов не церемонился съ своимъ почтеннымъ знакомымъ и послалъ в «Осколки» пародію на его пьесу. Въ чемъ, однако, раскаялся (пьеса Маркевича «Чад жизни») [4].

Чехов пари выиграл. Планируемый рассказ превратился в повесть, которая печаталась в приложении к «Будильнику», внутри обложки, А.В. Амфитеатров также вспоминал, что редакция была засыпана восторженными письмами читателей: «Ах, как интересно! Нельзя ли что-нибудь еще того же автора? Почему не назван автор? Ведь это Мавра Иокая, не правда ли?».

Работая над этим рассказом, юный Чехов увлекся импровизацией, игрой и мистификацией, и вскоре редактор «Будильника» Н.П. Кичеев написал А.П. Чехову: «Сейчас прочел все доставленное вами из «Победы» и убедился, что пора кончать. Остановились вы как раз на удобном пункте: в одном номере – похождения Ильки в Париже, а в другом – развязка и точка. Будет лучше печатать мелкие рассказы» [1].

Возможно, «Ненужная победа» была внутренним ответом молодого писателя самому себе на однажды полученное им замечание цензора из «Стрекозы» – «*Не расцвѣль, увядаете*» [1, с. 86]. Кроме того, молодому автору важно было попробовать себя в других жанрах, чтобы выработать «гибкость приспособления, искусство острить так, чтобы уколоть врага и не огорчить цензора». Гибкость формировали юмористические куплеты, переводы с пятого на десятое французских водевилей, написание шуточных рекламных сообщений в стихах, придумывание рассказов из испанской и сардинской жизни, хотя в то время в России не было ни одной хорошей книги об этих государствах. По этому поводу А. Измайлов заметил, что молодой Чехов «не хуже Некрасова все-таки разбрасывался и дѣлалъ изъ своего пера разнообразнѣйшіе примѣненія. Пройти вовсе мимо этихъ опытовъ расцвѣ- тающаго таланта было бы несправедливо» [4].

Скорее всего, именно в поисках себя, своей индивидуальной творческой манеры, «для освежения и подогрева остывших блюд» Чехов пишет «Ненужную победу», создает литературную стилизацию-мелодраму с элементами пародии. Эту

мысль высказывал и В.В. Виноградов [3], говоря о стилизации и скрытом завуалированном пародировании в «Ненужной победе»: в повести «Не открытое высмеивание, а своего рода подделка под чужую речь». Стилизация подвергались произведения европейских авторов, таких, как, например, француз Катюль Мандес (Катулл Мендес, 1841–1909) и уже модный тогда Мор Йокая. Так что «Ненужная победа» – это стилизация, написанная с четко поставленной целью, по заказу, в которой имитируются полное воспроизведение творческой манеры и идиостиля копируемых авторов. Эта работа дает Чехову также парафрастический опыт, и молодой автор конструирует свой текст на основе надструктурных и внехудожественных заданностей первичных моделей. Факт заказа повести подтверждается письмами редактора «Будильника» Н.П. Кичеева к Чехову. 22 июля 1882 г.: «Сейчас прочел все, доставленное вами из «Победы», и понял, что пора кончать. Остановились вы как раз на удобном пункте: в одном номере похождения Ильки в Париже, в другом – развязка, и punctum». В то время Чехову шел уже двадцать второй год, а это такой возраст, считает А.В. Амфитеатров, когда дарование, данное ему свыше, уже должно было бы как-то сказаться. Однако есть мнение, что в повести Чехов не представил ничего своего и автоматически использовал взятые у Йокая стиль и композицию, ситуации, внедрение в повествование сказки и рассуждения о взаимоотношениях Австрии и Венгрии.

Однако многие читатели и критики сразу заметили в этой повести штрихи будущего большого Чехова. Проверка текста по матрице любовного романа подтверждает, что А.П. Чехов сохранил в стилизации все мотивы любовного романа, кроме хэппи-энда: встреча героини с героем, притязания соперницы, героиня обманута вредителем, у героини появились помощники, борьба с соперницей, получение тайной информации о сопернице, разрыв с героем, поиск героем героини, вступление

в брак. Стилизация у Чехова получилась качественная, удалось соблюсти все стилеобразующие модальности любовного романа, где из трех возможностей поведения герой может выбрать только одну (согласно концепции: алетические (необходимо – возможно – невозможно); деонтические (должное – разрешенное – запрещенное); аксиологические (ценное – безразличное – неценное); эпистемические (знание – полагание – неведение); пространственные (здесь – там – нигде); временные (прошлое – настоящее – будущее).

Важно также, что повесть стоит особняком от других пародий. По сравнению с краткими художественными опытами юного Антоши Чехонте произведение объемное, развернутое. Стилизация в повести начинается с первых же строк. И с первых же строк формируется подтекст. Обнаружение подтекста выступает как прочтение текста, проникновение в его художественное содержание. Средства создания подтекста у каждого автора свои, но в любом случае хороший автор вводит читателя в область непрямых высказываний, обладающих скрытым смыслом.

По значимости подтекстовой информации современные исследователи различают: *доминирующий подтекст*, несущий основной смысл, ядро информации, заложенной в тексте, ее идею; *сопровождающий подтекст*, обладающий средней степенью имплицитности и не поднимающийся до уровня концептуальной информации текста; *фоновый подтекст*, создающий фон и обладающий меньшей значимостью, содержащейся в нем информации. А.П. Чехов создает все три вида подтекста, помогая читателю осознать важную мысль, лежащую в основе подтекста.

К доминирующему подтексту можно отнести тот подтекст, который возникает на основе слов Цвибуша, сказанных им Ильке:

«Дура ты, Илька! – сказал он, вздыхая, когда они переходили мост, переброшенный через реку. Назови меня лысым чертом,

если только ты не выйдешь из этой деревни с носом! Извини меня, дочка, но, честное слово, ты сегодня глупа, как пескарь!»

Барон Зайниц тоже вторит Цвибушу: «Умей, Илька, со вкусом одеваться, вовремя показывать из-под платья свою хорошенькую ножку, лукавить, кокетничать... За каждый поцелуй ты возьмешь minimum тысячу франков... При твоей теперешней обстановке тебе едва ли много дадут, но если бы ты сидела в ложе или в карете, то...»

Итак, главные герои, музыканты Цвибуш и Илька-собачьи зубки, идут по венгерской степи к саду графов Гольдаугенов (в переводе с немецкого «Золотые глаза»). И читатель сразу же попадает в мир подтекста, который заключается в развенчании романтического, в насмешке над ним. Следуя жанру, Чехов сначала создает типичный романтический пейзаж, который потихоньку высмеивает: венгерская степь, как положено, бесконечная, ключ, где герои жадно пьют воду, серебряный и звенящий, вербы пушистые, раскидистые и зовущие. Далее появляется традиционная мелодраматическая пара героев, якобы обуреваемые сильными страстями. Но читатель понимает, что эти страсти низкие и смешные, т.к. Цвибуш толстый и коротконогий, похож на плохо смазанный молотильный паровик». Поет он ужасно: «Что такое Австрия», – запел козлиным голосом Цвибуш». А Ильку Чехов высмеивает, анализируя ее репертуар и ее чувства, которыми она наполнена после инцидента с графиней. И монеты ей обычно кидают в основном пьяные. Репертуар у Ильки явно дрянной, никто не знает имен авторов песен, а чувства наполнены сначала обидой, а потом ненавистью и местью. Подтекст, созданный Чеховым, таков: отец не понимает пока, что такое Илька. Она для него еще нежный «зяблик», «ягненок», «сладкоголосая квинта». Такое прочтение ситуации поддерживает режиссер Е.К. Кирсанова, написавшая театральную инсценировку по повести. Она вносит в текст песню со словами: *«Жизнь, конечно, не пирушка... Я дитя, мне жизнь игрушка: наиграюсь – разобью..*

*Врешь, кукушка, много больше, много дольше буду жить».* В анонимной театральной инсценировке, имеющейся в научной библиотеке музея, вся эта благодать неожиданно сменяется реальной прозаической деталью: длинная аллея (*она длинна, как язык старой девки*), по которой шли Цвибуш и Илька, напоминает линейку, которой когда-то в школе хлопали Цвибуша по рукам. Таким способом Чехов соединяет в одно художественное целое стилизацию, мелодраму, пародию и реализм.

Несомненно, что смысл творчества в подтексте. Без него «слову нечего делать на сцене», – говорил К.С. Станиславский. Формы подтекста в повести многообразны: это и случайная фраза, пауза, жест, мимика. Изображение часовни, ручья, воды в начале главы II сообщают читателю, что Ильку и Цвибуша ждет много трудностей на пути к оставленным целям: «Им пришлось продираться сквозь густую чащу репейника, дикой конопли, болиголова и крапивы». То, что Илька не достигнет цели и этот трудный путь будет пройден напрасно, отражено в описании часовни: «Часовня стояла на поляне, поросшей высокой травой <...> Это была робко возвышавшаяся, поросшая мохом, лебедой церковочка. Дверь часовни с заржавленными крючьями была наглухо забита досками». В любовном романе автор обычно разделяет персонажей на «плохих» и «хороших». Но Чехов нарушает стереотипы. Илька была потрясена, когда прекрасная женщина, не созданная для жестокости, жена графа Гольдаугена, дрожа от гнева, резко, со всей силой, оглушает ударом Цвибуша. Она так прекрасна, что не может быть жестокой, но она жестока: «Цвибуш увидел перед собой красивейшую женщину, полную красоты, молодости и достоинства... и гнева». То, что Илька ищет справедливости, тоже вписывается в романтическую схему, но кто будет судить: «Один из судей давно уже никого не судит. Он лежит разбитый параличом десять лет. Другой не занимается теперь делом, а живет помещиком... Третий еще судит... Но уже никуда не годится... Старичок!

*Ему бы спать теперь в могиле, а не драки разбирать...»* Чехов умело связывает романтическое повествование с яркими страстями, мелодраматическими эффектами и с сюжетом, и на уровне образной системы. Читатели начинают понимать, что Илька не романтическая принцесса, когда знакомятся с ее слезливой истерикой по поводу удара, нанесенного Цвибушу. Здесь мы ощущаем и иронию, и насмешку, и сожаление (она не принцесса). Таким способом Чехов как бы предваряет дальнейшее неромантическое развитие сюжета, отвергает привычный ход событий в сентиментальной драме. Пресловутый романтический любовный треугольник в повести тоже имеется: прекрасная графиня Гольдауген, «то ли барон, то ли граф» барон фон Зайниц и уличная музыкантша, артистка и певица Илька. Исследователи проблемы говорят о том, что Чехов просто виртуозно стилизует манеру описания романтического портрета: «Барон Артур фон Зайниц, – мужчина лет 28 – не более, но на вид ему за 30. Лицо его еще красиво, свежо, но на этом лице у глаз и в углах рта вы найдете морщинки, которые встречаются у людей, уже поживших и многое перенесших. По прекрасному смуглому лицу бороздой проехала молодость с ее неудачами, радостями, горем, попойками, развратом. В глазах сытость, скука... Губы сложены в покорную и в то же время насмешливую улыбку, которая сделалась привычною... Черные волосы барона длинны и выются кудрями». В подобной стилистической манере описаны также портреты Ильки и графини Гольдауген. Романтические страсти в повести Чехов «рвет в клочья»: барон любит графиню, но она не хочет выходить замуж, так как ищет богатство. Артур очарован Илькой, жалеет ее, но не может ей предложить руки и сердца, так как теперь он ищет невесту, у которой приданое было бы не меньше миллиона.

Сюжетное повествование сложное, запутанное, изощренное: Артур расстался с будущей графиней навсегда; когда Илька рассказывает ему о страшной обиде, нанесенной отцу, он не

думает о графине, не предполагает, что это она; но когда глаза его открылись при новой встрече с графиней, он понимает, что именно она нанесла оскорбление Цвибушу [2].

Молодой автор блестяще пародирует концепцию романтического героя. Артур отрешен от света, его считают шарлатаном, жуликом и негодяем. Он благороден, но в то же время для полноты жизни ему нужен миллион. Барон фон Зайниц презирает графиню, но говорит ей правду только тогда, когда пьян. Все стали ему противны, включая предавшую его графиню, но в трезвом состоянии он галантен, вежлив и влюблен. В то же время он страстно ищет свой романтический идеал. И находит: это прекрасная маленькая девочка в цветке – Дюймовочка, ради нее он готов на все. Илька напомнила ему эту девочку, но бескорыстная любовь не для барона (он беден, она бедна – места для счастья нет). Сейчас повесть Антона Павловича назвали бы творением масскульта, а такое произведение всегда опирается на какую-то архетипическую модель, характерную для данной культуры [5, с. 35]. Дж. Кавелти, говоря о формуле произведения масскульта, дал свое определение формулы произведения как способа, с помощью которого конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах. Литературные произведения, созданные с учетом архетипических моделей, автоматически притягивают внимание читателя, так как затрагивают глубинные пласты подсознания. В своем наиболее естественном виде архетипы реализуются в популярных текстах, которые построены по примеру народных сказок, то есть имеют четко выраженную структурную схему. Мотив неравного брака, имеющийся в повести, тесно связан с архетипическим мотивом «Золушки», широко распространенном в любовном романе, именно этот архетип заложен в основе повести Чехова. В.В. Виноградов [3] тоже утверждает, что архетипической для розового романа в большинстве вариантов является сказка о Золушке со всеми ее



перипетиями. Главная героиня аккумулирует в себе сказочный потенциал. В описании ее внешности присутствует указание на необыкновенную, неземную красоту: «Другое женское лицо, лицо гетевской Гретхен, окаймленное миллиардом белокурых волос, прекрасное и молодое, искажилось гневом и невыразимым отчаянием». В XX веке массовая культура заменила фольклор, который в синтаксическом плане построен чрезвычайно жестко. Наиболее ясно это показал в 1920-х годах В.Я. Пропп в работе «Морфология волшебной сказки», проанализировав волшебную сказку с помощью открытого им структурно-типологического метода [6]. Изучая сюжеты волшебных сказок, В.Я. Пропп смог вывести их единую структурную схему, состоящую из последовательностей элементов метаязыка, названных им «функциями действующих лиц» – какой-либо поступок персонажа в его значимости для дальнейшего развития событий в произведении. Оказалось, что формула любовного романа во многом схожа со структурой волшебной сказки, что и доказал в своих трудах В.Я. Пропп [6]. Изучая сюжеты волшебных сказок, В.Я. Пропп смог вывести их единую структурную схему, состоящую из последовательностей элементов метаязыка, названных им «функциями действующих лиц» – «какой-либо поступок персонажа в его значимости для дальнейшего развития событий в произведении».

Илька (Золушка) – идеальная чистая романтическая героиня. Кроме любви Артура ей ничего не надо, но именно он толкает ее на путь порока, и она становится лживой, порочной и циничной. И даже замужество с Артуром не принесло ей счастья. Илька решила отравиться... «быстро достала из кармана портмоне. Из портмоне Илька вынула маленький флакончик, в котором был морфий... Теперь она угостит им себя за то, что так близко к сердцу принимает оскорбления, которые наносят ей люди... Морфий весь, сколько его было во флаконе, был принят в ожидании вечного сна».

Так закономерно для Чехова и неожиданно для публики закончился душераздирающий роман. «И все-таки, – как замечает Фортунатов, – Чехонте не был бы собой, если бы упустил случай посмеяться над ситуацией, в которой невольно оказался» [7]. Не случайно великолепный Зайниц то и дело «разрывает письма на мелкие клочья», почему «сев рядом с Терезой, он принялся с остервенением плевать в сторону», почему плюет он не менее, как «на две сажени» и т.д. После прочтения повести становится понятно, почему: чтобы было смешно. «И не нам учить его, что писать и как писать. Он – оригинальнейший цветок в русской литературе и не менее оригинальный и глубокий мыслитель, и многому у него можно поучиться. У него именно нужно учиться любить и понимать человека, любить и понимать жизнь в том глубоком значении слов, в каком они к нему приложимы» [1]. Последние строчки повести – заключительная шутка автора: «Переведенная на русский язык повесть и предлагается нашим читателям».

#### ***Список использованных источников:***

1. Альбов, В.П. Рецензия // Мир Божий. – 1903. – № 1. – С.84–115.
2. Виноградов, В.В. Очерки по истории русского литературного языка. – М.: Наука, 1978. – 370 с.
3. Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики. – М.: Толк, 1994. – 319 с.
4. Измайлов, А.А. Чехов. 1860–1904. – М.: тип. Изд-ва И.Д. Сытина, 1916. – 592 с.
5. Кавелти, Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 22–64.
6. Пропп, М.В. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2000. – 236 с.
7. Чунева, Л.Ю. Смыслообразующая функция подтекста. – Тверь: ТГУ, 2006. – 180 с.

## А.П. ЧЕХОВ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО XIX-XXI ВЕКОВ

---

УДК 821.161.1

**Собенников Анатолий Самуилович**

*Доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой русского языка,  
Военный институт ЖДВ и ВОСО;*

*Российская федерация, Санкт-Петербург; e-mail: assoben52@mail.ru*

### ПСИХИАТРИЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ПАЛАТА №6»

**Аннотация.** *В статье рассматриваются особенности психологического анализа в повести Чехова «Палата №6». Отмечается связь с медициной его времени и декларируется, что в психологическом анализе автор опирался на учебники психиатрии Р. Крафт-Эбинга и С. Корсакова. Вводится в научный оборот ряд источников. Статья может быть использована при комментировании текста повести для новых изданий.*

**Ключевые слова:** *Чехов, медицина, психиатрия, психологический анализ*

---

**Anatoly S. Sobennikov**

*Doctor of Philology, professor,  
Head of the department of Russian language of  
Military Institute of Railway Troops and Military Communications;  
Russian Federation, Saint Petersburg; e-mail: assoben52@mail.ru*

### PSYCHIATRIA AND PSYCHOLOGICAL ANALYSIS IN CHEKHOV'S NOVEL "WARD №6"

**Abstract.** *The article discusses the features of psychological analysis in Chekhov's novella "Ward №6". The connection with the medicine of his time is noted. The description of the characters, their behavior corresponds to a certain diagnosis. These diagnoses can be found in the textbooks of psychiatry by R. Kraft-Ebing and S. Korsakov. The article can be used when commenting on the text of the story for new editions.*

**Keywords:** *Chekhov, medicine, psychiatry, analysis*

«Чехов и медицина» – этот вопрос поднимали еще современники писателя [12]. Выпускник медицинского факультета Московского университета в молодости сочетал работу врача и писательское дело. В первом качестве «он был идеальным участковым земским врачом, прекрасно сочетая в своем лице врача-лечебника и врача-профилактика – организатора здравоохранения» – писал М.С. Рабинович [14, с. 45]. Во втором качестве он ввел полученный им теоретический и практический опыт в сферу эстетическую.

Психологический анализ – признанное эстетическое качество русского романа в лице И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого – является важнейшей характеристикой прозы и драматургии Чехова. Не случайно также герои многих произведений писателя – душевнобольные. «Психиатрия, очевидно, потому увлекала Чехова, что из всех областей медицинской науки она наиболее приближала врача к вопросам психологии и философии», – заметил Е.Б. Меве [9, с. 130]. А профессор В.И. Руднев в своем докладе «Тургенев и Чехов в изображении галлюцинаций» утверждал: «... авторы, благодаря своей гениальной интуиции, сами не замечая, открывают законы психического расстройства» [15, с. 181]. А.П. Чудаков, говоря о круге воздействий на писателя, сформулировал: «Применительно к Чехову он включает вопросы, связанные с его медицинским образованием – проблемы влияния методов медицины и естественных наук» [24, с. 332].

Так как эти методы повлияли на Чехова? Безумие чеховских героев рассматривалось в разных аспектах: культурологическом [1, с. 245–250], нарратологическом [20, с. 10–18], идей эпохи [13], и в других. Нас интересует собственно медицинский аспект проблемы, степень ее изученности. «Из всех отраслей медицины психиатрия больше всего получила от Чехова как пи-

сателя» – заметил В.В. Хижняков [21, с. 39]. О повести «Палата №6» существует огромная литература, в которой определены источники речей героев, жизненные обстоятельства автора, способствовавшие ее написанию, даны различные интерпретации. Но не все чеховские персонажи диагностированы в историко-медицинском аспекте. Их поведение детерминировано состоянием психиатрии в чеховское время и оно не противоречит современным знаниям. Чеховская характерология во многом зависела от знания современной ему медицины и авторской интуиции.

Как известно, в конце XIX века происходит бурное развитие психологии и патопсихологии, т.е. психиатрии. На русский язык переводятся работы Р. Крафт-Эбинга, П. Жане, Г. Штерринга, Э. Крепелина и других исследователей психики. В. 1881–1882 гг. в Санкт-Петербурге был переведен на русский язык и опубликован «Учебник психиатрии» в 3-х томах Крафт-Эбинга. В 1893 г. в Санкт-Петербурге выходит «Курс психиатрии» С.С. Корсакова, в Харькове под редакцией проф. П.И. Ковалевского с 1883 года издается «Архив психиатрии, неврологии и судебной психопатологии», а с 1904 г. в Санкт-Петербурге начинает издаваться «Вестник психопатологии, криминологии, антропологии и гипнотизма». В.М. Бехтерев в статье «Биологическое значение психики» отмечал «связь между телесным и психическим» и признавал психику «основным проявлением жизни» [2, с. 8].

Как же связано телесное и психическое у Чехова? В «Палате №6» пять больных. М.П. Никитин диагностировал обитателей палаты следующим образом: «Большинство обитателей палаты №6 – меланхолик, больной, страдающий бредом величия, и двое слабоумных – очерчены настолько кратко, что об них не приходится говорить. Полнее обрисована картина душевного состояния параноика Громова с бредом преследования» [12, с. 68].

Присмотримся к их описаниям. «Первый от двери, высокий, худощавый мещанин с рыжими, блестящими усами и с заплаканными глазами, сидит, подперев голову, и глядит в одну точку. День и ночь он грустит, покачивая головой, вздыхая и горько улыбаясь; в разговорах он редко принимает участие и на вопросы обыкновенно не отвечает. Ест и пьет он машинально, когда дают. Судя по мучительному, бьющему кашлю, худобе и румянцу на щеках, у него начинается чахотка» [22, с. 73].

Корсаков писал: «...нет ни одного душевнобольного, у которого не было бы в большей или меньшей степени расстройств чисто телесных» [5, с. 60]. Поэтому такие «медицинские» детали, как кашель, румянец, худоба не случайны, они предваряют психическое расстройство или сопутствуют ему. Заплаканные глаза, грустный вид, слезы тоже показательны. Одна из глав книги П. Жане «Психологическая эволюция личности» называется «Телесная личность». Речь в ней идет о деперсонализации личности: «Потеря чувства реальности внешних объектов и людей связана, разумеется, с расстройствами нашей собственной личности», – пишет психолог [4, с. 77]. То, что чеховский персонаж «ест и пьет машинально», «не отвечает на вопросы» свидетельствует именно о таком расстройстве.

В журнальном варианте и в издании А.С. Суворина был дан диагноз: «В больничной книге его болезнь названа ипохондрией, на самом же деле у него прогрессивный паралич» [23, с. 4]. При подготовке к изданию собрания сочинений у Маркса, Чехов диагноз убрал. У Крафт-Эбинга сказано: «Общий прогрессивный паралич всегда бывает страданием приобретенным и наблюдается преимущественно у мужчин в зрелом возрасте (35–50 л.), как последствие алкогольных и половых излишеств, чрезмерного умственного напряжения, резких влияний температуры и травматических насилий» [6, с. 156]. Естественно, с явлением деперсонализации личности мы сталкиваемся и в описании других больных.

«За ним следует маленький, живой, очень подвижный старик с острою бородкой и с черными, кудрявыми, как у негра, волосами. Днем он прогуливается по палате от окна к окну или сидит на своей постели, поджав по-турецки ноги, и неугомонно, как санигр, насвистывает, тихо поет и хихикает. Детскую веселость и живой характер проявляет он и ночью, когда встает за тем, чтобы помолиться Богу, то есть постучать себя кулаками по груди и поковырять пальцем в дверях. Это жид Моисейка, дурачек, помешавшийся лет двадцать назад, когда у него сгорела шапочная мастерская» [22, с. 73].

По-видимому, у героя Чехова *disnoia dementica* или слабоумная форма бессмыслия по классификации Корсакова. Знаменитый психиатр писал: «Развивается эта форма иногда после чрезмерного утомления или морального потрясения. Во многих случаях этого рода можно отметить начальный, хотя короткий период спутанности, за которым быстро наступает слабоумие» [5, с. 387]. Переживания по поводу сгоревшей мастерской способствовали развитию болезни. Современный психиатр пишет: «В сознании Мойсейки нет болезненных воспоминаний, они устранены путем глубокого вытеснения психотравмирующей ситуации. Произошла защитная регрессия, примитивизация его психического функционирования, возвращение к более ранним («счастливым») периодам жизни» [16, с. 38].

Мойсейка «кормит с ложки своего соседа с левой стороны, паралитика» [22, с. 74]. Это «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Это – неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное, давно уже потерявшее способность мыслить и чувствовать» [22, с. 80]. У этого персонажа, по-видимому, 4 период прогрессивного паралича: «В этот период, продолжающемся обыкновенно около года, жизнь сводится до минимума: больной едва различает людей, забывает имена близких; постоянно лежит в однообразной позе, часто с явлениями тонического напряжения мышц,

издавая нечленораздельные звуки, изредка говоря отрывочные слова» [5, с. 543].

Еще один обитатель палаты №6 – «мещанин, служивший когда-то сортировщиком на станции». «Судя по умным, покойным глазам, смотрящим ясно и весело, он себе на уме и имеет какую-то очень важную и приятную тайну» [22, с. 81]. Он «представлен к Станиславу второй степени со звездой» и ждет награждения шведским орденом Полярная Звезда. В этом случае по Корсакову, мы имеем дело с состоянием помешательства (*Status paranoidicus*). «При нем у больных на первом плане существуют ложные, болезненно неправильные идеи, о *некоторой части* предметов и явлений. <...> Некоторые больные считают себя принадлежащими к какому-нибудь знатному роду, один – наследником престола, другой – главою государства» [5, с. 543]. Диагноз по Корсакову подтверждают и психиатры нашего времени: «пациент с парафренией, систематизированным монотематическим бредом величия» [16, с. 39].

Из всех больных особый интерес у читателей вызывает, естественно, главный герой – Иван Дмитрич Громов. «Он или лежит на постели, свернувшись калачиком, или же ходит из угла в угол, как бы для моциона, сидит же очень редко. Он всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием. Достаточно малейшего шороха в сенях или крика на дворе, чтобы он поднял голову и стал прислушиваться: не за ним ли это идут? Не его ли ищут? И лицо его при этом выражает крайнее беспокойство и отвращение» [22, с. 74]. В классификации Корсакова – это мания (*Mania*). При этой форме душевной болезни Корсаков отмечал резкие «изменения настроения», поведение больного «носит характер экзальтированности», «бывают взрывы аффекта восторга». Отмечал он и «возбуждение интеллектуальной деятельности», выраженное, «главным образом в ускорении процесса сочетания идей и облегчения ассоциаций». [5, с. 344].



Крафт-Эбинг писал, что больной с бредом преследования имеет «несообщительный характер, склонность к фантазированию, к уединению, остановка на детской ступени умственного развития, необыкновенная впечатлительность, вялость и отсутствие энергии, аффектированность и театральность при действительных или мнимых, встречаемых в жизни, несправедливостях» [6, с. 88]. В описании героя у Чехова отмечено «постоянное напряженное состояние», «гримасничанье», беспорядочное движение между кроватей («дрожь всем телом, стуча зубами»), желание говорить. «Речь его беспорядочна, лихорадочна, как бред, порывиста и не всегда понятна, но зато в ней слышится и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее» [22, с. 75].

Таким образом, налицо «возбуждение интеллектуальной деятельности». В этом состоянии больной «решительно не может противостоять наплыву представлений, возникающих по ассоциации. В этом проявляется так называемая м а н и а к а л ь н а я *incohaerentia idearum*. Но нужно помнить, что эта инкогеренция далеко не бессмыслие; больной, не будучи в состоянии остановить поток своих мыслей, болтая бессвязный набор слов, часто сохраняет способность осмысления» [5, с. 346]. Эта способность осмысления проявляется в спорах с доктором Рагиным. Такова диагностика по Корсакову. Жане отмечал: «есть преследуемые очень образованные, умные и понятливые, чьи убеждения продуманы, отрефлексированы и представляют то, что когда-то называлось систематизированным бредом преследования» [4, с. 154].

В XX веке появляется термин «шизофрения», по мнению Е.Б. Меве, у Громова шизофрения с манией преследования [9, с. 155]. Врачи-современники Чехова связывали душевные расстройства с телесным, с упадком физических сил. О Громеове узнаем: «Он никогда, даже в молодые студенческие годы, не производил впечатления здорового. Всегда он был бледен, худ,

подвержен простуде, мало ел, дурно спал. От одной рюмки вина у него кружилась голова и делалась истерика» [22, с. 76]. После смерти отца и матери он питался «только хлебом и водой». Доктор Рагин, по-мнению Михаила Аверьяновича, и, очевидно, доктора Хоботова, заболел, потому что жил «в самой неблагоприятной обстановке: теснота, нечистота» [22, с. 118].

Первое проявление болезни Громова описано автором подробно и для клинициста в этом описании нет темных пятен. У героя было «мрачное настроение», он встретил по дороге двух арестантов в кандалах и четырех конвойных с ружьями. Эта встреча «произвела на него какое-то особенное, странное впечатление». По дороге домой он встретил полицейского надзирателя «и почему-то это показалось ему подозрительным». Утром герой, который не спал всю ночь, «поднялся с постели в ужасе, с холодным потом на лбу». «Городовой, не спеша, прошел мимо окон: это недаром. Вот два человека остановились около дома и молчат. Почему они молчат?» [22, с. 78].

У больных с манией (бредом) преследования сущность бреда «образуют нелепые идеи о причинении вреда здоровью, жизни, чести и имуществу больных мнимыми врагами» [6, с. 97]. Герой перестал спать, стал уединяться и избегать людей. К хозяйке утром пришли печники. Иван Дмитрич хорошо знал, что они пришли за тем, чтобы переключивать в кухне печь, но страх подсказал ему, что это полицейские переодетые печниками» [22, с. 80]. И герой, «охваченный ужасом, без шапки и сюртука, побежал по улице. За ним с лаем гнались собаки, кричал где-то позади мужик, в ушах свистел воздух, и Ивану Дмитричу казалось, что насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним» [22, с. 80].

Меве отметил: «Латентное (скрытое) ее течение перешло в острую форму – паранойальную шизофрению» [9, с. 157]. В палате №6 его мечты принимали часто галлюцинаторную форму: «Когда я мечтаю, меня посещают призраки. Ко мне

ходят какие-то люди, я слышу голоса, музыку и кажется мне, что я гуляю по каким-то лесам, по берегу моря, и мне тогда страстно хочется суеты, заботы» [22, с. 97].

В палате было пять больных, шестым становится сам доктор Рагин. Меве считал его здоровым человеком: «Доктор – психически нормальный человек, страдающий обычным возрастным атеросклерозом <...>. То, что Рагин страдал склерозом мозговых сосудов, подтверждает его смерть от кровоизлияния в мозг. Такой исход этого заболевания нередок, особенно при больших моральных потрясениях» [9, с. 160].

Однако с точки зрения современных медицинских знаний у Рагина «психотеническое дегрессивное расстройство с картиной депрессивной псевдодеменции и легкое когнитивное расстройство в связи с сосудистым (опухолевым?) поражением головного мозга» [18, с. 295]. Появлению болезни способствовал и образ жизни персонажа: уединение, чтение книг, «графинчик с водкой» (в портретном описании обратим внимание на красный нос). Если присмотреться к содержанию речей героя, то они однообразны и обусловлены некритическим восприятием идей стоика Марка Аврелия. В типологии болезненных идей Корсаков выделял «навязчивые». «Так называются такие идеи, которые неотвязно преследуют сознание, не выходят из него, нередко вопреки воле самого больного» [5, с. 96].

Такой навязчивой идеей стала идея «свободного мышления» и «полного презрения к суете мира». В разговорах с Грозовым Рагин был не способен прислушаться к аргументам собеседника, т.е. критическое мышление у него отсутствовало. И только попав в палату №6, герой Чехова узнал боль, и что «такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди» [22, с. 125].

Таким образом, медицинские познания автора способствовали созданию достоверных характеров героев, а сама повесть Чехова справедливо считается частью медицинского дискурса эпохи.

**Список использованных источников:**

Бессолова, Ф.К. Гениальность как предмет художественной и научной рефлексии (рассказ Чехова «Черный монах» и журнал «Вопросы философии и психологии» // Вестник Северо-Осетинского ГУ им. К.Л. Хетагурова. – 2011. – №3. – С. 245–250.

Бехтерев, В.М. Биологическое значение психики // Вестник психопатологии, криминологии, антропологии и гипнотизма. – Спб., 1904. – Вып.1. – С. 1–12.

Гейзер, И.М. Чехов и медицина. – М.: Государственное изд-во медицинской литературы, 1954. – 139 с.

Жане, П. Психологическая эволюция личности. – М.: Академический проект, 2010. – 399 с.

Корсаков, С.С. Курс психиатрии. – М.: Тип. И.Н. Кушнеров и К, 1893. – 604 с.

Крафт-Эбинг, Р. Учебник психиатрии. В 3-х т. Т.2. – СПб.: Изд-ние К. Риккера, 1881–1882. Т.1. – С. 1–329; Т.2. – С. 1–270; Т.3. – С. 1–227.

Меве, Е.Б. Страницы из жизни А.П. Чехова (Труд и болезнь писателя-врача). – Харьков, 1959. – 109 с.

Меве, Е.Б. Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова). – Киев: Государственное медицинское изд-во УССР, 1961. – 287 с.

Меве, Е.Б. «Медицина в творчестве и жизни А.П. Чехова. – К.: Здоровье, 1989. – 280 с.

Мир души человека в творчестве Чехова. – Чебоксары, 2001. – 56 с.

Мирский, М.Б. Доктор Чехов. – М.: «Наука», 2003. – 238 с.

Никитин, М.П. Чехов как изобразитель большой души // А.П. Чехов: PRO ET CONTRA. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. – С.599–614.

Николози, Р. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 512 с.

Рабинович, М.С. Чехов и медицина. – Омск: Изд-во «Омская правда», 1946. – 33 с.

Руднев, В.И. Тургенев и Чехов в изображении галлюцинаций // Клинический архив гениальности и одаренности. – Т.III, вып.3. – Л., 1927. – С.181–202 с.

Сергеев, М.П., Е.Г. Спода. Симптоматика психических расстройств у героев произведения А.П. Чехова «Палата №6» // Мир души человека в творчестве Чехова. – Чебоксары, 2001. – С. 37–42.

Собенников, А.С. Палата №6 А.П. Чехова: герой и его идея // Чеховские Чтения в Оттаве. – Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. – С. 86–96.

Собенников, А.С. «Палата №6», или зачем А.П. Чехову понадобились традиционные формы повествования? // Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – М.: Наука, 2007. – С. 287–295.

Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – СПб.: Фил. фак-т СПбГУ, 2007. – 492 с.

Тюпа, В.И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2019. – № 2. – С. 10–18.

Хижняков, В.В. Антон Павлович Чехов как врач. – М.: Медгиз, 1947. – 135 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. – М.: Наука, 1974–1983.

Чехов, А.П. Палата №6. – СПб.: Изд-ние А.С. Суворина, 1893.

Чудаков, А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.

Шубин, Б.М. Доктор А.П. Чехов. – М.: «Знание», 1979. – 142 с.

УДК 821.161.1

**Бесолова Фатима Константиновна**

*Старший преподаватель,  
Северо-Осетинский госуниверситет им. К.Л. Хетагурова;  
Российская Федерация, Владикавказ; e-mail: kafka61@mail.ru*

## АНТИНОМИЯ ИМПЕРАТИВНОСТИ И ТЕРПИМОСТИ В НАУЧНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ЧЕХОВСКОЙ ПОРЫ

**Аннотация.** *Одна из основных философских, психологических, художественных проблем 1880–1890-х гг. – антиномия «направленства», императивности и терпимости рассматривается на сопоставлении мировоззренческих и профессиональных установок философа и редактора первого в России философского журнала «Вопросы философии и психологии» Н. Грота, социолога и литературного критика Н. Михайловского и писателя А. Чехова.*

*Еще одним, опосредованным, участником диалога становится английский социолог Г. Спенсер с его теорией социал-дарвинизма, так или иначе отразившейся в публицистических, научных, художественных высказываниях названных авторов о проблемах личности и сущности прогресса.*

*Делается вывод о совпадении гносеологических позиций Грота и Чехова и несогласии Михайловского с обоими: как на уровне редакторской позиции Грота, так и на уровне мировоззрения и поэтики Чехова.*

**Ключевые слова:** *Чехов, Грот, Михайловский, Спенсер, императивность, терпимость, прогресс, личность*

---

**Fatima K. Besolova**

*Senior Lecturer of the North Ossetian  
State University named after K.L. Khetagurov;  
Russian Federation, Vladikavkaz; e-mail: kafka61@mail.ru*

## ANTINOMY OF IMPERATIVENESS AND TOLERANCE IN THE SCIENTIFIC AND ARTISTIC DISCOURSE OF THE CHEKHOV TIME

**Abstract.** *One of the main philosophical, psychological, artistic problems of the 1880–1890s. – the antinomy of “direction”, imperativeness and*

*tolerance is considered by comparing the worldview and professional attitudes of the philosopher and editor of the first Russian philosophical journal "Problems of Philosophy and Psychology" N. Grot, the sociologist and literary critic N. Mikhailovsky and the writer A. Chekhov.*

*Another indirect participant in the dialogue is the English sociologist G. Spencer with his theory of social darwinism, one way or another reflected in the journalistic, scientific, artistic statements of these authors about the problems of personality and the essence of progress.*

*It is concluded that Grot's and Chekhov's epistemological positions were similar. The literary critic N. Mikhailovsky had a different position with both of them: at the level of Grot's editorial position and at the level of Chekhov's worldview and poetics.*

**Keywords:** *Chekhov, Grot, Mikhailovsky, Spencer, imperativeness, tolerance, progress, personality*

К известному эпистолярному высказыванию А.П. Чехова о писательской артели поколения восьмидесятых годов: «<...> мы можем взять усилиями целого поколения...» [30, с. 173–174], – справедливо прибавить: усилиями участников интеллектуального процесса рубежа XIX-XX вв. И важны здесь не принадлежность к одному «направлению», не полное совпадение взглядов, но – существование в едином, одновременном историческом контексте. Представляя историю как «неопределенное множество биографий», Ирина Гитович (в статье 2007 года «Биография Чехова – вчера и завтра») так объясняет заимствованную у математиков метафору: «Движение совершается в бесконечных их пересечениях и переплетениях, через их взаимодействие и взаимоотталкивание» [9, с. 96]. Она сетует на утерянное сегодня не только читателем, но зачастую и исследователем чувство истории, так необходимое для литературного восприятия: «Сколько же знания фактов жизни Чехова, ее фактуры – деталей, подробностей, имен – и культуры этого знания, нужно нам сегодня?» [9, с. 93–94]. «Реальный исторический контекст творчества и судьбы писателя» [9, с. 95],

периодика его времени – не только литературная, но и научная; реакция Чехова на актуальные философские, психологические, медицинские, социологические теории; выявление не только художественного, но и научного метода Чехова (а о последнем есть несомненные основания говорить) – это ли не серьезная злободневная задача чеховедения?

О значении московской школы медицины, сильно повлиявшей на выпускника медицинского факультета, усвоившего и принявшего ее принципы, о научном методе, более того – методе мышления, «<...> с которым он подходил ко всему – к представлениям о жизни и человеке, к чтению, к своим опытам в литературе» [9, с. 251], Гитович писала и в других своих работах, сетуя на отсутствие исследования, которое бы объяснило, «<...> как в механизме художественного мышления Чехова действует это самое медицинское образование, научный метод, что «выстроило» тот угол зрения, под которым Чехов видел людей так, а не иначе, – потому что был врачом не просто по образованию, но по мироощущению, мышлению, философии жизни, <...> как <...> это самое медицинское образование и мышление повлияло на его поэтику и даже стилистику» [9, с. 300].

Осмысление наследия писателя через историко-культурный контекст, через научные дискуссии чеховской поры действительно чрезвычайно плодотворно. Нашим личным опытом в этом отношении является обращение к материалам первого в России философского журнала «Вопросы философии и психологии» за 1889–1893 гг.: как к потенциальному предмету исследования чеховского магистра философии Коврина [3]; как к возможности провести аналогию между `внехудожественными идеологемами` (М. Бахтин) авторов первых научно-публицистических материалов по проблемам психологии и художественными структурами А.П. Чехова [4, 5].

Были выявлены совпадения гносеологических аспектов художественной картины мира А.П. Чехова (эпистолярные и



художественные высказывания А.П. Чехова конца 1880-начала 1890-х гг.) и научно-публицистических деклараций Николая Яковлевича Грота (1852–1899), редактора первого в России философского печатного органа: отказ от догматизма; объективность метода; стремление к синтезу знаний в цельное мировоззрение; терпимость, философская толерантность; интерес к отдельной личности и «живой жизни»; признание приоритетности правильной постановки онтологических и гносеологических вопросов; вера в силу мысли не просто отдельного человека, а целого поколения 1880-х гг. Более того, были отмечены перерастание гносеологической проблематики в онтологическую, философская постановка психологических вопросов – как у Чехова, так и у Грота.

Чеховский тип художественного мышления со «случайной» деталью, с дискретностью потока мысли, приводящей к созданию адогматической модели мира (А.П. Чудаков), коррелируется с интеллектуальными поисками 1880–1890-х гг., отразившимися в статьях «Вопросов философии и психологии»: проблемы взаимодействия различных психических процессов (гипнотизма, галлюцинаций, ассоциаций и пр.) и методов их исследования; «неопределенное и смутное явление чувства»; природа духа и материи; свобода воли; идеалы и действительность; психопатология; восприятие времени и пространства; причинная связь явлений и пр.

Донося до культурного сознания российской интеллигенции все самые актуальные идеи своего времени в их неустоявшемся, дискуссионном виде, печатный орган подпитывал массовое увлечение открытиями в естественных науках, их философскими и психологическими интерпретациями. Войдя в российское интеллектуальное, идейное пространство начала 1890-х гг., журнал сразу занял в нем значимое место и вызвал широкую дискуссию, если не сказать – осуждение в прессе.

А.А. Ермичев в статье «Первый год журнала «Вопросы философии и психологии» (ноябрь 1889 г. – январь 1891 г.)» [18] подробно комментирует реакцию читателей и критиков на издание, выделивших в его содержании три предмета особого внимания: терпимость; метафизику и общественно-культурную позицию журнала.

Привыкшее к обязательной конфронтации идеологических схем, писательских установок, социальных программ общество не готово было принять принцип терпимости, провозглашенный журналом Грота. То же самое происходило и с восприятием рассказов Чехова, чьи гносеологические установки удивительным образом совпали с редакторской позицией «Вопросов философии и психологии», но принимались далеко не всеми коллегами по цеху и критиками. Сомнение вызывали как принципы построения сюжета, так и объективная манера автора.

В сегодняшнем исследовании к диалогу А. Чехова и Н. Грота представляется интересным присоединить еще двух участников: русского философа, социолога, литературного критика Николая Константиновича Михайловского (1842–1904) и английского философа и социолога Герберта Спенсера (1820–1903). Основанием для одновременного рассмотрения интересующих нас персоналий являются: 1) непосредственное либо опосредованное отношение каждого из них к журналу «Вопросы философии и психологии»; 2) свойственная первым трем авторам рефлексия по поводу социал-дарвинизма Герберта Спенсера (теория прогресса и цельности личности); 3) попытка разрешения дилеммы императивность / терпимость, в том числе через спенсеровские реминисценции.

Иначе говоря, нам интересна реакция трех современников на доктрину Спенсера как на важную составную часть общекультурного контекста второй половины XIX века, а именно – их интерпретация спенсеровской дихотомии прогресс-личность,

имевшей в России широкий отклик, вызвавшей дискуссию по поводу основных положений концепции английского ученого.

Имена Чехова и Михайловского давно сопоставляются в истории литературы с точки зрения «писатель – литературный критик» (см., например, А. Чудаков [29], З. Паперный [26], Г. Бялый [8], А. Степанов [28], А. Гришунин [12], Е. Толстая [29] и др.). Но есть еще одна площадка их пересечения, хотя и опосредованная, а точнее – две: 1) оба имеют отношение к научной и культурной парадигме последней четверти XIX века, в том числе и как читатели журнала «Вопросы философии и психологии» (косвенное и прямое касательство к редакторской позиции названного печатного органа); 2) оба вступили в довольно обширный диалог с Гербертом Спенсером: Михайловский, целиком построивший одну из самых известных своих социологических работ «Что такое прогресс?» по принципу полемики с английским коллегой; Чехов – довольно частыми аллюзиями на Спенсера в своей прозе и драматургии, эпистолярными упоминаниями имени последнего (художественный метод Чехова еще при жизни писателя ассоциировался у многих критиков с научным методом английского ученого [см., напр.: 24, 7, 23, 21]. В современной чеховиане немало интересных наблюдений по проблеме Спенсер и Чехов [10, 11, 20, 17, 27]).

Из этого «странного сближенья» имен на платформе философского журнала мы выходим к известной традиции отечественной культуры – традиции «направленства», сформировавшейся в русском обществе с 1840-х годов и прочно вошедшей в картину мира второй половины XIX века. В центре внимания «направленцев» 1880-х годов опять-таки оставался вопрос о сущности прогресса и просвещения, но решался он несколько иначе. Именно на платформе названного журнала становилось наглядным появление новой генерации прогрессистов, обосновавших прогресс не с помощью материализма и позитивизма, а с помощью идеализма и метафизики, причем, как пишет

Ермичев А.А., «роль первой скрипки в этом философском оркестре принадлежала метафизикам» [18]. К числу активных противников позиции Грота принадлежал Н. Михайловский, идеолог народничества и мыслитель-позитивист, не желавший, чтобы философский журнал стал «складочным местом для исследований и статей разнородного направления» (цит. по: [18]).

Принято считать, что Н. Михайловский был категорически против как терпимости в философии, так и индифферентности в искусстве, – «направленец» и прогрессист в классическом понимании. Действительно, как можно выразиться яснее: «У нас, при малом уровне нашего философского развития, надо быть поистине безжалостным человеком, чтобы раздирать неустановившуюся мысль в разные стороны. Безжалостным и неверующим, ибо, веря в какую-то ни было правду, как могу я допустить, чтобы то, что я считаю неправдой, проповедовалось под одним со мной знаменем?» (Статья 1890-го года «Литературные призраки времени») (цит по: [18]), – это по поводу журнала Грота. А это – призыв, почти мольба к молодому писателю Чехову с его, по определению Михайловского и многих других современников, «пантеистическим мирозерцанием» [28, с. 978–979]: «Читая “Степь”, я все время думал, какой грех Вы совершали, разрываясь на клочки, и какой это будет уж совсем страшный, незамолимый грех; если Вы и теперь будете себя рвать. Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная куда и зачем, так, кости разминает, и, не сознавая своей огромной силы, просто не думая об ней, то росточек сорвет, то дерево с корнем вырвет, все с одинаковою легкостью и даже разницы между этими действиями не чувствует. Много Вам от бога дано, Антон Павлович, много и спросится» [22].

В ставшей значительнейшим явлением чеховедения монографии 1976 года «Записные книжки Чехова» Зиновий Самойлович Паперный, цитируя фразу из приведенного отрывка о «прогулке не знамо куда и не знамо зачем», упоминая о Михайловском в

ряду критиков – «рыцарей курсива и разрядки», воспринимавших Антошу Чехонте как шалуна, клоуна, фигляра [26, с. 102], отмечает, тем не менее: «Спор Михайловского с Чеховым был сложным, многолетним; критик, требовавший ясности, определенности и последовательности позиций художника, даже в такой прямолинейной форме, принес Чехову не один только вред. Пройдут годы, и писатель скажет: “Я глубоко уважаю Н.К. Михайловского с тех пор, как знаю его, и очень многим обязан ему”» [26, с. 103].

А в главе, посвященной повести Чехова «Мужики» и полемике вокруг последней, З. Паперный убедительно доказывает, что в анализе повести «<...> Михайловский обнаруживал не только свою народническую ограниченность» [26, с. 202]. «Можно только подивиться чутью Михайловского: не зная о продолжении повести, он уловил «двуоборотность» чеховских представлений об аде существования подневольного человека – в деревне и в городе» [26, с. 203].

В том же 1976 году Александр Павлович Чудаков во вступительной статье к примечаниям восьмого тома Полного собрания сочинений и писем (Сочинения) А.П. Чехова (опубликован в 1977 г.) проследит динамику размышлений Михайловского-критика: от мысли об отсутствии «<...> “общей идеи”, четкого мирозерцания, объединяющего начала <...>» (Статьи «Об отцах и детях и о г. Чехове» 1890 г. и «Случайные заметки. “Палата №6”» 1892 г.) [31, с. 422] у молодого новеллиста до признания перемен в творчестве Чехова 1892–1894 гг. (статья 1900 года «Кое-что о г. Чехове») [31, с. 426].

А в 1981 году в очерке «Чехов и Н.К. Михайловский» автор книги «Чехов и русский реализм» Г. Бялый, как писала в рецензии на книгу П. Овчарова, заметил, что «<...> литая фигура «властителя дум» и «идейного деспота» оказывается куда сложнее, чем считали некоторые современники и вслед за ними – недостаточно внимательные исследователи» [25, с.

237]. «Из привычной триады «не увидел, не принял, не оценил» относительно правомерной оказывается лишь формула «не принял», а остальные элементы, как показывает Г. Бялый, принадлежат ленивой легенде» [25, с. 237], – эти слова отнесены к пониманию Михайловским поэтики Чехова, но, думается, они звучат шире, применительно и к социологическим работам мыслителя. «Эстетическая чуткость критика и его же система ценностных установок предстают как конфликт «ума и сердца», доктрины и непосредственного ощущения» [25, с. 237], – отмечает П. Овчарова.

Современный исследователь В.В. Блохин в предисловии к Избранным трудам Н.К. Михайловского пишет: «Он привнес в понимание назначения науки нечто иное, выходящее за пределы ее позитивистского толкования, – этическое начало. <...> Он полагал, что необходимо отображать мир целостно, тотально, удовлетворяя запросы нравственного чувства. Такая мировоззренческая установка приводила к ревизии позитивизма, сказывалась в стремлении преломить его сквозь призму этики» [6, с. 12–13].

По-видимому, именно эти свойства мировоззрения и научного метода литературного критика и социолога вызывали интерес у редактора философского журнала Николая Грота. Мы уже упоминали об отклике Михайловского на журнал «Вопросы философии и психологии». Но Грот тоже не игнорировал маститого современника и коллегу по цеху: в 1884 году, за шесть лет до реакции первого на редакторские установки философа, он опубликовал статью «Еще о субъективизме в социологии» [13], посвященную методу «субъективной социологии» Михайловского.

Как уже упоминалось, не вызывает сомнений единомыслие Чехова и Грота в вопросах познания мира и человека, их установка на терпимость как методологический принцип: «<...> необходимо привлечь к делу все выводы и учения других спе-

циальных наук и попытаться этим путем построить цельное, чуждое логических противоречий, учение о мире и о жизни, способное удовлетворять не только требованиям нашего ума, но и запросам нашего сердца» [15, с. 9]. Последнее входит в задачи философии и еще раз подтверждает, «<...> как неотразима и велика в человеческом духе потребность синтеза знаний в цельное мировоззрение», – писал редактор журнала в 1889 году [15, с. 9]. А за десять лет до этого, в книге 1879–1880 г. «Психология чувствований в ее истории и главных основах», рассматривая одну из глав «Принципов психологии» Спенсера – теорию эволюции существ с точки зрения приспособления их к окружающим условиям при помощи чувствований удовольствия и страдания» [16, с. 363], он завершает последний раздел «Общие выводы» словами: «В настоящем сочинении мы и старались именно, при помощи *исторического* и *теоретического* разбора, выяснить точнее задачи «психологии чувствований» и основы и краеугольные камни этой науки, которые бы могли как содействовать *объединению* всех таких разрозненных попыток анализа, так и дать им *правильное и вполне сознательное направление*» [16, с. 551].

(О наследии Спенсера Грот писал и в монографии «К вопросу о классификации наук» (1884), посвятив первому две главы: «Критика классификации наук Конта и Спенсера» и «Исправление и классификация наук Конта и Спенсера в одной общей системе» [14, с. 24–48]. Вообще же в «Вопросах философии и психологии» имя английского ученого «прозвучало» в 1896 году, в рецензии Ю. Айхенвальда на книгу «Афоризмы из сочинений Герберта Спенсера», изданную в том же году в Петербурге [1]. А в 1913-м году была опубликована статья Ц. Балталона «Этические теории Г. Спенсера и А. Бэна» [2].)

Идея прогресса и цельности личности, по большому счету, – краеугольная для трех современников. Михайловский и Грот посвящают ей специальные научные и научно-публицистиче-

ские работы, у Чехова она вкраплена в художественную ткань рассказов и пьес. Во многом – у всех троих прямо или косвенно присутствует имя английского коллеги. Подробный анализ этой интереснейшей проблемы требует отдельного обращения.

Первые подступы к ней, тем не менее, приводят к неожиданным выводам. Дело в том, что первоначальная гипотеза о непосредственном и опосредованном несогласии Михайловского с научным методом Грота и художественным методом Чехова, казавшаяся вполне однозначной, претерпела в процессе работы «возражения» со стороны материала. Да, Михайловский обвиняет коллегу-философа и писателя в «объективности» (терпимости), а Грот и Чехов говорят о недопустимости примата единственной точки зрения; да, первый одинаково категоричен, императивен в несогласии с позицией обоих.

«Пантеисты», к которым Михайловский вполне мог бы приписать и Грота, с «направленческой» точки зрения – слишком свободны от историко-культурных, социальных задач; судят с позиции отдельного самостоятельного человека, ведущего диалог с мироустройством вообще, а не с сиюминутной общественной ситуацией (экзистенциальное). Но неожиданным образом обнаруживается, что этическое начало как точка отсчета, как начало и конец любой человеческой деятельности (социологическая система Михайловского создается на основе категорий этики и нуждается в психологическом обосновании, так как личность для него – этический принцип, а человеческая индивидуальность – один из фактов действительности [19, с. 394]; Грот ищет естественнонаучные основания для этики, ратуя за создание «национальной нравственной философии»; этический кодекс эпистолярно формулирует и поведенчески воплощает Чехов), – объединяет трех авторов. Более того: в современной теории прогресса (остающейся по-прежнему чрезвычайно актуальной проблемной и многоаспектной) духовная составляющая является важнейшим мерилom социальной составляющей.



Таким образом, возвращаясь к высказыванию А.П. Чехова о коллективном труде поколения, к метафоре Ирины Гитович о движении бесконечного множества биографий в их пересечениях и переплетениях, через их взаимодействие и взаимоотталкивание, мы можем утверждать, что аналогии в духовных поисках трех современников (как бросающиеся в глаза, так и скрытые) свидетельствуют об их совместном участии в сложном процессе смены парадигм – научной и художественной.

### ***Список использованных источников:***

Афоризмы из сочинений Герберта Спенсера. Извлечены и приведены в систему Юлией Рэймонд Гинджелл. Перевел с английского А. Гойжевский под редакцией Вл. Соловьёва. – СПб., 1896 // Вопросы философии и психологии. – 1896. – Кн.4 (34). – С. 492–493.

Балталон, Ц. Этические теории Г. Спенсера и А. Бэна // Вопросы философии и психологии. – 1896. – V кн. (120). – С. 679–715.

Бесолова, Ф.К. Гениальность как предмет художественной и научной рефлексии (рассказ Чехова «Черный монах» и журнал «Вопросы философии и психологии») // Вестник СОГУ. – 2011. – №3. – С. 245–250.

Бесолова, Ф.К. А.П. Чехов и журнал Н.Я. Грота «Вопросы философии и психологии» (к вопросу о реконструкции историко-культурного контекста биографии и творчества Чехова) // Мат. Межд. научного Круглого стола «Проблемы построения научной биографии писателя: к 150-летию А.П. Чехова» 21–22 декабря 2010 г. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 154–173.

Бесолова, Ф.К. Психология как интрига в художественной и научной рефлексии А.П. Чехова // Мир исследователя: 3.С. Паперный, А.П. Чудаков. – М.: РГГУ, 2022. – С. 249–262.

Блохин, В.В. Николай Константинович Михайловский / В.В. Блохин // Михайловский Н.К. Избранные труды. – М.: РОССПЭН, 2010. – С. 5–57.

Булгаков, С.Н. Чехов как мыслитель / С.Н. Булгаков // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С.537–565.

Бялый, Г.А. Чехов и русский реализм / Г.А. Бялый. – Л.: Сов. пис., 1981. – 400 с.

Гитович, И.Е. Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении / И.Е. Гитович / Сост. Л.Е. Бушканец, Н.Ф. Иванова, Э.Д. Орлов. – М.: Лит. Музей, 2018. – 416 с.

Головачева, А.Г. О тех, кто читает Спенсера (Чехов и его герои накануне XX века) / А.Г. Головачева // Вопросы литературы. – 1998. – №4. – С. 160–178.

Головачёва, А.Г. Спенсер и Чехов / А.Г. Головачева // Литература. – 2001. – №18 (450). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lit.lsept.ru/index.php?year=2001&num=18> (Дата обращения: 16.04.2022).

Гришунин, А.Л. Примечания / А.П. Чехов. В сумерках / Очерки и рассказы. – М.: Наука, 1986. – 572 с. – С.475–567.

Грот, Н.Я. Еще о субъективизме в социологии: Возражение проф. Н. Карееву / Проф. Николай Грот. – Одесса: Тип. П.А. Зеленого, 1884. – 6 с.

Грот, Н.Я. К вопросу о классификации наук (Научно-популярный этюд) / Н.Я. Грот. – СПб.: Типография А.С. Суворина, 1884. – 72 с.

Грот, Н.Я. О задачах журнала // Вопросы философии и психологии. – 1889. – Кн.1. – С. 5–10.

Грот, Н.Я. Психология чувствований в ее истории и главных основах / Н.Я. Грот. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1879–1880. – 569 с.

Долженков, П.Н. Чехов и позитивизм / П.Н. Долженков. – М.: Скорпион, 2003. – 218 с.

Ермичев, А.А. Первый год журнала «Вопросы философии и психологии» (ноябрь 1889 г. – январь 1891 г.) / А.А. Ермичев // Вопросы философии. – 2016. – № 2. – С. 113–126.

Кареев, Н.И. Памяти Н.К. Михайловского / Н.И. Кареев // Михайловский Н.К. Герои и толпа. Избр. труды по социологии в двух т. Т.2 / Отв. ред. В.В. Козловский. – СПб.: Алетейя, 1998. – 406 с.

Катаев, В.Б. К пониманию Чехова. Статьи / В.Б. Катаев. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 247 с.

Мережковский, Д.С. Старый вопрос по поводу нового таланта / Д.С. Мережковский // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 55–79.

Михайловский, Н.К. Письмо к А.П. Чехову от 15 февраля 1888 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters-to-chegov/letter-98.htm> (Дата обращения: 09.02.2022).

Неведомский, М. Без крыльев (А.П. Чехов и его творчество) / М. Неведомский // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 786–830.

Овсяннико-Куликовский, Д.Н. Этюды о творчестве А.П. Чехова / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 482–536.

Овчарова, П. Чехов и его современники / П. Овчарова // Вопросы литературы, 1982. – №3. – С. 236–239.

Паперный, З.С. Записные книжки Чехова / З.С. Паперный. – М.: Сов. пис., 1976. – 392 с.

Пруайяр, Ж. Антон Чехов и Герберт Спенсер (Об истоках повести «Драма на охоте» и судьбе мотива грации в чеховском творчестве) / Ж. Пруайяр // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М.: Наука, 1996. – С. 213–231.

Степанов, А.Д. Антон Чехов как зеркало русской критики / А.Д. Степанов // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 976–1007.

Толстая, Е.Д. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х - нач. 1890-х гг. / Е.Д. Толстая. – М.: Радикс, 1994. – 397 с.

Чехов, А.П. ПССП: В 30 т. Письма в 12 т. Т. 3. – М.: Наука, 1976. – 575 с.

Чудаков, А.П. Вступительная статья к примечаниям / А.П. Чудаков // А.П. Чехов. ПССП: В 30 т. Соч. в 18 т. Т.8. – М.: Наука, 1977. – С. 416–428.

УДК 821.161.1

**Татьяна Анатольевна Болдова**

*Доктор педагогических наук,  
профессор кафедры РКИ  
в профессиональном обучении,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
Российская Федерация, Москва; e-mail: bos1173@mail.ru*

## СЛУШАТЬ ИСТОРИЮ...

**Аннотация.** *Как узнать, что чувствовали люди, входя в картинные галереи в 1900 году, какие картины они рассматривали, какая музыка звучала, что читали люди, какие статьи писали критики? Во всем мире произведения А.П. Чехова – это энциклопедия русской жизни и источник духовного и эстетического обогащения. А источник надо чувствовать и слышать...*

**Ключевые слова:** *слышать и чувствовать историю, Чехов, энциклопедия русской жизни*

---

**Tatiana A. Boldova**

*Ph.D., Professor of the RCT Department  
in the professional training,  
Moscow City Pedagogical University;  
Russian Federation, Moscow; e-mail: bos1173@mail.ru*

## LISTEN TO THE STORY...

**Abstract.** *How do you know what people felt when they entered art galleries in 1900, what paintings they viewed, what music sounded, what people read, what articles critics wrote? All over the world, the works of A.P. Chekhov are an encyclopedia of Russian life and a source of spiritual and aesthetic enrichment. And the source must be felt and heard...*

**Keywords:** *hear and feel history, Chekhov, encyclopedia of Russian life*

Всегда встает вопрос, как узнать, что чувствовали люди, входя в картинные галереи в 1900 году, какие картины они рассматривали, какая музыка звучала в этот период в Германии, когда Антон Павлович Чехов находился в Баденвейлере?

Можно представить, как в 1900 году австрийский композитор Арнольд Шенберг создает новый стиль «речевого пения» или «пения говорком» («Sprachgesang»), где отсутствует точная высота интонируемых тонов. Его музыка выражала эмоции потерянности, тревоги, хаоса, разорванности сознания как признаки экспрессионизма. Кредо таких музыкантов-экспрессионистов выражали слова Шенберга: «Искусство – это вопль тех, кто борется с судьбой» [10].

В творчестве немецкого композитора Веберна были черты музыкального пуантилизма, когда «событийность» в музыкальном развитии сводилась только к изменению самих тонов – меняя их продолжительность, тембровую и динамическую окраску. Произведения отличались небывалой краткостью (общая продолжительность всех 31 опусов Веберна – три часа звучания) и предельной насыщенностью музыкально-тоновой (точечной) «информацией».

Читая письма А.П. Чехова, мы слышим его слова, что: «Баденвейлер очень оригинальный курорт, но в чём его оригинальность, я еще не уяснил себе», «...громкая и бездарная музыка в курортном парке...», «ни в чем нет ни искры таланта, ни искры вкуса, зато в избытке порядок и честность», «...ни одной прилично одетой немки, безвкусица, наводящая уныние». И как итог: «Что за отчаянная скучища этот немецкий курорт!» [11].

Представим себе, какая музыка звучала в те годы в Баденвейлере? Возможно, это был Р. Штраус – автор симфонических поэм с блестящей виртуозной оркестровкой, таких как, например, «Домашняя симфония» (1903). В этот же ряд можно поставить его оперу «Саломея» по одноименной пьесе Оскара Уайльда («симфония в драматической форме» – по словам композитора), премьера которой состоялась в декабре 1905 года. Сейчас, в наше время мы слышим ее как музыку истории и места. В ней автором передана болезненная изошрённость

чувств, звучит неистовая декламация, применены острые красочные звучания. Эта опера является одним из самых ранних образцов экспрессионизма. С 1901 года Клод Дебюсси выступал как музыкальный критик. В 1900-е гг. им были созданы фортепьянные пьесы «Сады под дождём» (1902), «Вечер в Гренаде», «Остров радости» (1904). В 1900-е гг. Морис Равель входил в артистические кружки, впервые встретился с Дебюсси. Фортепьянные произведения «Игра воды», циклы пьес «Отражения» (5 пьес), «Ночной Гаспар» («Ундина», «Виселица», «Скарбо»), одноактная опера «Испанский час» (комическая опера о жене городского часовщика и её многочисленных поклонниках). В 1901 г. Равель участвовал в конкурсе на Римскую премию, но занял 2 место. В этот период после смерти Верди Дж. Пуччини становится первым оперным композитором Италии. В 1904 г. появляется опера «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй»), где музыкальный язык свеж и оригинален, элементы японского фольклора соседствуют с певучей итальянской мелодией. Малер провёл эти годы (1897 - 1907) в Вене, но борьба с косностью и рутинной заставила его покинуть пост дирижёра венской оперы и отправиться в гастрольные поездки по Европе. Он был в Европе (в Германии), его слушали любители музыки в Петербурге и Москве. Симфонии Малера огромны по размерам и составу исполнителей (исключение составляет 4-я-камерная). Гигантские масштабы нужны были композитору для воплощения грандиозных замыслов: «Для меня написать симфонию значит всеми средствами музыкальной техники построить мир», писал он [10].

Первое издание А.П. Чехова тоже появилось в Германии, это был сборник «Русские люди», а переводчик Трейман снабдил его предисловием. «В то время как современные русские писатели в большей или меньшей степени страдают пессимизмом, Чехова это не коснулось. Его мировосприятие исполнено гуманизма и мощной радости жизни».

Эта оценка тем примечательнее, что переводчик выбирал не столько легкие ранние юморески, сколько рассказы трагического звучания. Сами переводы довольно тяжеловесны и неуклюжи. Выбор немецкого названия, «Русские люди», судьбоносная большая удача переводчика [2].

Благодаря этим первым переводам, на А.П. Чехова обратил внимание немецкий критик, писатель и историк литературы Карл Буссе [1] и напечатал о нем пространную статью в журнале «Ди гегенварт» [2]. Примечательно, что критик уверенно оценил значение Чехова. Он называет Чехова натуралистом в том смысле, что писатель изображает обыденную жизнь обыкновенных людей, которых можно повсюду встретить и сразу же узнать. По первым произведениям А.П. Чехова критик Буссе смог точно уловить неподражаемую способность автора пластично, рельефно создавать законченные сюжеты произведений даже из самых незначительных событий: «Ни у какого другого писателя мы больше не увидим, как на наших глазах, к удивлению, из ничего возникает нечто, а именно сразу маленькое законченное произведение искусства. Все, что он замечает, даже самое крохотное, достаточно, чтобы он создал восхитительный набросок».

Кроме уже упомянутого перевода (1897 г.; Германия, Лейпциг) появились еще два издания А.П. Чехова: сборник с мало-подходящим названием «Русский флирт», куда вошли рассказы «Ариадна», «Попрыгунья», «Припадок», «Володя большой и Володя маленький», и перевод повести «Моя жизнь» под странным названием «Путь к безумию». Это было начало истории многочисленных переводов Чехова, которая не прерывалась до 1905 г. Но критика ориентировалась не на эти выдающиеся произведения, а оценила Чехова, прежде всего, как мастера малых форм.

Все переводчики и критики слышали и чувствовали А.П. Чехова. Существовали даже журналы, в которых обсуждались

произведения русской литературы, еще не переведенные на немецкий язык. Так, в 1902 г. весьма уважаемый журнал, посвященный вопросам естествознания, опубликовал рецензию на «Остров Сахалин» Чехова. Книга вышла в том же году на русском языке в издательстве А.Ф. Маркса в Петербурге. В рецензии подчеркивалось, что стиль чеховских очерков выгодно отличается от манеры сенсационных путевых заметок англичан и американцев. Отмечалось, что книга содержит богатые сведения о географии, климате и этнографии острова. В конце рецензии высказывалось сожаление, что книга не переведена на западноевропейские языки. Первый перевод на немецкий язык вышел спустя почти 30 лет, хотя едва ли кто-нибудь его заметил в то время.

Аналогично высказывался переводчик Аугуст Шольц [3], который уже отдавал должное теме труда в произведениях Чехова: «Терпеть, работать» – это и есть лозунг, оставленный Чеховым русской интеллигенции, столь ясно звучащий в его драмах».

Вместе с тем нельзя не согласиться с критиком Лутером [4], когда он утверждает, что основной чертой Чехова была не ненависть, а любовь. «Только любящее сердце могло создать такие восхитительные рассказы о детях, создавать такие нежные образы женщин, так глубоко чувствовать природу. Этот пессимист глубоко любил жизнь и людей». Лутер, как видим, не обошелся без парадокса.

Немецкая общественность не прошла мимо и 25-летия со дня смерти Чехова. В июле 1929 г. разные газеты и журналы в Германии помещают материалы памяти писателя. Его образ, складывающийся из различных публикаций, весьма разнороден. Так, в одной статье говорится, что Чехов устарел, жизнь продолжается, и события последних 25 лет увели нас далеко от тематики драматурга Чехова. «Где цвел когда-то вишневый сад, сегодня дымят фабричные трубы. И все-таки чеховские



люди живут и сегодня, и не только в городах и селах России, нет, по всей Европе», читаем мы у немецких критиков [6].

Так, Томас Манн [5] подчеркивает свою высокую оценку русского писателя А.П. Чехова, хотя добавляет, что его творчество на него не повлияло: «Мне хочется сказать, что я писал эти строки с глубокой симпатией. Это творчество меня сильно тронуло». Возможность влияния Чехова на свое творчество отрицает и баварский писатель Оскар Мария Граф. Он тоже познакомился с произведениями Чехова в зрелом возрасте, но тогда ему стало ясно, что это – великий писатель. В своем письме (1955 г.) он сообщает: «Я настолько люблю Чехова, что вновь и вновь перечитываю его рассказы и не уверен в том, не превосходит ли он пластичностью изображения, меткостью слова другого признанного мастера европейской новеллы – Ги де Мопассана. Чувство социальной справедливости, столь выраженное у Чехова, нам ближе». О.М. Граф советовал молодым писателям «читать Чехова и учиться его выразительной простоте, его откровенному страданию по социальному идеалу – стремлению сделать людей лучше – и его глубокой меланхолии, которой не чужды юмор и ирония». Ханс Вебер [8] в своем эссе говорит: «Великое искусство Антона Павловича Чехова в том и состоит, что мы забываем, как искусно написаны эти истории. Главный, всегда присутствующий персонаж его произведений, главный герой, которым я восхищаюсь всем сердцем за его решительность и нежность, за его острый разум и разумную снисходительность, герой, с которым я встречаюсь и в переписке, приветливый и ворчливый, утомленный и больной, но никогда не резкий и не поверхностный, – этот герой – сам Чехов... Этот Чехов нам жизненно необходим. Он нам так нужен...».

Писатель Клаус Хаммель [4] тоже считал Чехова образцом для себя, наряду с другими русскими писателями: «Любить Чехова – это почти что завет для писателя. Горького, Бабеля,

Паустовского можно тоже любить, но проистекает эта любовь от Чехова... Однако любить именно Чехова неудобно, иногда даже унизительно... Потому что он уже «все сказал», а обстоятельства литературного производства толкают тебя на то же самое. А хочется умудриться сказать что-то свое».

Фраза Антона Павловича Чехова: «Все делается не так, как мы желаем», – понятна ли она сейчас переводчикам на другие языки? [11].

Антон Павлович любил бодрость, здоровье, но... он был поражен смертельным недугом. Антон Павлович любил веселье, красивую жизнь, красивые чувства, но... он жил в ту эпоху, когда нечему было радоваться, когда ничто не вызывало ни красивых чувств, ни красивых поступков. Антон Павлович любил новые впечатления, он не мог долго сидеть на одном месте, но... судьба устроила так, что он должен был всю долгую зиму просиживать, точно заключенный, в своем ялтинском кабинете. Антон Павлович любил русскую природу. Он любил беспредельную степь, милую и скромную березку, но он жил в Крыму среди пышных и горделивых кипарисов. Антон Павлович любил Москву, но он должен был жить в Ялте. Антон Павлович любил Россию, но он умер за границей.

Много сказано и написано о том, какое влияние Чехов оказал на европейскую литературу и драматургию. Так, Бернард Шоу признавался, что рядом с ним чувствовал себя новичком, а Джон Пристли отмечал, что влияние русского писателя всегда было огромно [3]. В Европе Чехова воспринимают как социального пессимиста, певца сумерек и уныния. Совершенно по-другому его воспринимают на Арабском Востоке: как социального оптимиста, борца за права маленького человека. Возникает вопрос, почему именно «Лебединая песня» стала одной из самых популярных пьес у арабского зрителя? Как переводят на арабский язык рассказы писателя? Как ставят «Вишневый сад» в Ираке, если публика не представляет, что такое вишневые сады? Ведь

во всем мире произведения А.П. Чехова – это энциклопедия русской жизни и источник духовного и эстетического обогащения. А источник надо чувствовать и слышать...

***Список использованных источников:***

Busse, C. История всемирной литературы, 1–2 т. – Bielefeld / Leipzig, 1913.

Busse, C. Ein neuer russischer Dichter. Anton Tschechow // Die Gegenwart. – Berlin, 1892. – S. 192.

Dick, G. Cechow in Deutschland. Diss. – Berlin, 1956.

Hammel, C. Lob der Werkstatt – Tschechow und andere // Begegnungen und Bündnis. – Berlin, 1972. – S. 593.

Mann, T. Versuch über Tschechow. Werke. Bd. 11. – Berlin, 1955. – S. 312.

Strittmatter, E. Doktor Tschechow // Poesie und andere Neben Dinge. – Berlin, 1983.

Schriftsteller über Weltliteratur. – Berlin, 1984. – S. 129.

Weber, H. Gedanken zu Tschechow // Das unbestechliche Gedächtnis.

Wiegler, M. Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. – Stuttgart / Berlin, 1922.

Дик, Г. Чехов в немецкой литературе и критике / обзор Герхардта Дика (Германия) / перевод А.Л. Безыменской. – Режим доступа: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/dik-chehov-v-nemeckoj-literature.html>.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.

УДК 82–1/9

**Савостьянова Лариса Владимировна**

*Научный сотрудник,  
отдел «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;  
Российская Федерация, Ялта; e-mail: 628642@mail.ru*

## ЧЕХОВ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО XIX – НАЧАЛА XXI В.: ИТАЛИЯ И ЧЕХОВ

**Аннотация.** *Статья посвящена анализу итальянской рецепции творчества А.П. Чехова в трех взаимосвязанных аспектах: историко-литературном, переводческом, сравнительно-функциональном. Проблема изучения своеобразия итальянской рецепции чеховского наследия актуальна, т.к. дополняет общую картину восприятия и функционирования творчества А.П. Чехова за рубежом, в инонациональной и иноконфессиональной культурной среде, в инонациональном литературном контексте.*

**Ключевые слова:** *инонациональный, иноконфессиональный, культурные традиции, литературный контекст, полиглотизм, путешествие, социокультурные связи*

---

**Larissa V. Savostyanova**

*Museum researcher associate,  
A.P. Chekhov house-museum in Yalta,  
Crimean Literary and Artistic Memorial  
Museum-Reserve;  
Russian Federation, Yalta; e-mail: 628642@mail.ru*

## CHEKHOV AND THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF THE XIX – EARLY XXI CENTURY: CHEKHOV AND ITALY

**Abstract.** *The article is devoted to the Italian reception of A.P. Chekhov's creativity in some interrelated aspects: historical and literary, translation, comparative and functional. The problem of studying the uniqueness of the Italian reception of Chekhov's heritage is relevant because it complements the overall picture of the perception and functioning of Chekhov's work abroad, in a foreign and non-confessional cultural environment, in a foreign literary context.*

**Keywords:** *non-national, non-confessional, cultural traditions, literary context, polyglotism, travel, socio-cultural ties*

*Ах, какая чудесная страна эта Италия!  
Удивительная страна! Здесь нет угла,  
нет вершка земли, который не казался бы  
в высшей степени поучительным.*  
**А.П. Чехов**

Рецепция – важный социопсихологический феномен, связанный с книгой и ее существованием. Это теория читательского отклика, которая подчёркивает индивидуальность восприятия и толкования литературного текста каждым читателем. Рецепция (лат. *receptio* «принятие, прием») – заимствование и приспособление данным сообществом социологических и культурных форм, возникших в другой стране или в другую эпоху [1]. Выяснить особенности итальянской рецепции Чехова важно для осмысления специфики социокультурных связей России и Италии конца XIX в. – начала XXI в. Рецепция обязательно возникает в результате взаимодействия культур и обнаруживает себя в виде нового прочтения классического произведения. Кроме того, она делает читателя важным элементом структуры произведения, предоставляя ему слово, что создает возможность получения нового взгляда на героев, эпоху с ее социальными, культурными и политическими особенностями, которые актуализируются посредством интерпретации. Рецепция – основная категория рецептивной эстетики. Она позволяет оценить потенциал и смысл произведения только в процессе контакта текста с читателем. Произведение в данном случае изучается как исторически изменчивое явление, смысл и значимость которого может меняться с течением времени, поддаваясь переосмыслению. Основателем направления рецептивной эстетики в рамках литературоведения стал Р. Ингарден.

Источником настоящего исследования стало изучение культурного контекста, возникающего при распространении произведений Чехова в Италии.

Зачем нужно выяснять, как воспринимали и воспринимают итальянцы произведения А.П. Чехова? Скорее всего, это в первую очередь было важно и самому Чехову. Важно и для изучения культурного имиджа России в мире. Не случайно Чехов трижды совершал путешествия в Италию. Изучение российско-итальянских связей с их многовековой историей полезны для продвижения русской культуры в мире. Во все времена Италия загадочным образом притягивала русскую интеллигенцию. И важно было понять, может ли притягивать итальянцев русская культура в лице А.П. Чехова. По этой причине внимание исследователей к различным аспектам «вхождения» Чехова в итальянскую культуру является актуальным.

Творчество А.П. Чехова стало художественным достижением, которое, наряду с крупнейшим вкладом в национальную сокровищницу культуры, содержит огромный потенциал, выходящий за ее пределы. Целью настоящего исследования стало изучение итальянской рецепции творчества А.П. Чехова в трех взаимосвязанных аспектах: историко-литературном, переводческом, сравнительно-функциональном. В соответствии с целью главной задачей исследования стало рассмотрение проблемы рецепции творчества А.П. Чехова в итальянском культурном пространстве.

Теоретико-методологической базой исследования стали труды видных российских и итальянских ученых: С.Д. Балухатого, Г.П. Бердникова, Ю.В. Доманского, Б.И. Зингермана, Н.И. Ищук-Фадеевой, В.Б. Катаева, В.Я. Линкова, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, А.П. Скафтымова, И.Н. Сухих, А.П. Чудакова, D. Avrese, E. Anagnine, S. Galli, C. Graber, W. Gruber, P. Zveteremich, S. Laffitt, S. Leone, E. Lo Gatto, G. Longo, R. Picchio, A. Polledro, A.M. Ripellino, V. Strada, P. Ferrari, D. Ciampol и др.

Научная новизна исследования состоит в том, что работа по изучению итальянской рецепции А.П. Чехова идет в русле научных поисков современного литературоведения. Теоретическая значимость работы заключается в уточнении и углублении категорий рецептивной эстетики, превращение их в удобный инструмент анализа рецепции. Результаты изучения этой проблемы помогут осмыслить место и значение творчества А.П. Чехова в контексте итальянско-русских литературных связей. Практическая значимость работы несомненна: материалы данного исследования можно использовать в учебном процессе вуза, в просветительской и образовательной работе музея. Концепция рецепции позволяет читателю представить обществу свои размышления о произведении, актуализировать свои идеалы, позволяет этим представлениям меняться, поддаваться переосмыслению.

Анализ проблемы показал, что особенности итальянской рецепции творчества Чехова заключаются в некоторой двойственности оценок. Одни исследователи считают, что знакомство итальянского читателя с творчеством А.П. Чехова началось, как и у всех европейцев, с ранних юмористических произведений [19; 20], и итальянцы, как все европейцы, прошли путь от Антоши Чехонте до великого творца. Ю.Г. Грезина подтверждает эту мысль фактами: в Италии Чехова начинают переводить еще при его жизни. Первым переведенным рассказом стал, по мнению Ю.Г. Гресиной, «Тиф» (1890), но, скорее всего, эта публикация осталась незамеченной, т.к. многие называют иную дату первого опубликованного перевода (1901). Затем в 1898 г. Д. Чамполи и О. Пажес переводят и публикуют повесть «Мужики». В начале XX века на итальянский переводится много коротких рассказов («Ванька», «Зиночка», «Дом с мезонином», «Дорогие уроки», «Из записок вспыльчивого человека», «Ионыч», «Лошадиная фамилия», «Мальчики», «Пари», «Печенег», «Припадок», «Рассказ госпожи NN», «Сви-

рель», «Скрипка Ротшильда», «Смерть чиновника», «Соседи», «Страх», «Тоска», «Упразднили», «Хирургия», «Черный монах», «Шампанское», «Шуточка» и др. В этот же поток попала повесть «Дуэль», которой в этом первом издании переводчик дал название *L'amore libero. Nadjesda. Romanzo* («Свободная любовь. Надежда. Роман») [3]. Другие исследователи полагают, что Чехов пришел в культурный мир итальянцев с шедеврами зрелой поры: с «Дуэлью» (1903), «Скучной историей» (1905), «Островом Сахалин» (1906) [5]. Сборник «Юмористические новеллы» вышел только в 1924 году, следовательно, Чехов сразу стал для итальянского читателя классиком мирового значения. Первые издания произведений Чехова в Европе появились примерно в это же время: в Германии – в 1890 г., во Франции – в 1893 г., в Англии – в 1897 г.

Следовательно, придется разграничивать появление первого перевода чеховских произведений на итальянский и массовое обращение итальянских переводчиков к творчеству Чехова (1901–1904 гг.).

Библиографический обзор публикаций произведений А.П. Чехова, хранящихся в фондах Национальной Центральной Библиотеки Флоренции, подтвердил, что чеховское наследие уже к середине XX века было представлено итальянской читательской аудитории достаточно полно. Это отражено в аннотированном флорентийском каталоге 1886–1957 годов, согласно которому итальянские переводы Чехова выходили в следующие годы: 1905, 1909, 1923, 1924, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1934, 1936, 1938, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957 [8, с. 119].

Попытки рецепции творчества Чехова в Италии были активными и полноценными уже в начале XX в. Инициатива поначалу шла от итальянцев. Они вписывали чеховское творчество в контекст общих культурных и литературных процессов, происходивших в России в конце XIX - начале XX веков. Появились



работы А. Fusco и Р. Tomassoni «Творчество А.П. Чехова в зеркале психологического анализа» [14], а также работы Cesare G. de Michelis с разделом «Великая русская литература в Италии» [16]. Итальянские авторы, по ходу освоения творчества Чехова, выявили несколько вариантов итальянской рецепции Чехова. Рецепция была многоплановой:

- Чехов – писатель массовой культуры;
- Чехов – представитель высокой культуры;
- Чехов – создатель оригинальных художественных форм и приемов в жанре короткого реалистического психологического рассказа и в драме;
- Чехов – великий писатель.

Часть итальянского общества восприняла Чехова как автора произведений массовой культуры. Эти люди читали большинстве своем короткие тексты часто юмористической окраски на темы повседневности, без излишнего психологизма и моральных оценок. Малая форма с такими характеристиками ассоциируется с литературой широкого потребления и находит своего читателя среди непритязательных слоев нарождающихся итальянских горожан, которые ждут от чтения и литературы прежде всего развлечения и веселого времяпровождения. Как в Средние века вадемекум. Книжки с рассказами Чехова были доступны всем: стоили недорого, выглядели скромно, что укрепляло его популярность и закрепляло за личностью Чехова образ писателя для простого народа, непретенциозного, без претензии на высокие материи, предпочитающего низкий развлекательный стиль.

Представителем высокой культуры итальянцы стали воспринимать Чехова после Второй мировой войны, к середине 50-х годов, когда пришло время возрождать издательства и сотрудничество с профессиональными переводчиками, приступившими к работе над академическими изданиями писателя, полными собраниями его рассказов, а также над дневниками и эпистолярным насле-

дием. Русская литература, с которой познакомились итальянцы (произведения Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого) почти прижизненно, начала оказывать закономерное влияние на итальянскую литературу и стала ее постоянной собеседницей. Достаточно быстро Чехов стал своим, читаемым итальянской публикой автором, что подтвердил в 1957 г. Alfredo Polledro [17]. Итальянские авторы и читатели материализовали каждый своим способом скрытые особенности чеховских произведений, превращая литературный текст в продукт исторической ситуации, зависящей от позиции воспринимающего и интерпретирующего читателя. Феномен рецепции позволил читателю вступить в диалог с авторами, их героями и с текстом. Художественное произведение предоставило «неотъемлемые права на слово» не только автору, но и читателю. Смысл произведения родился в акте рецепции [2]. В процессе рецепции может измениться смысл произведения и степень актуальности произведения для общества. Без рецепции нет произведения. Уже в 70-е годы XX века итальянские литературоведы, ориентируясь на методы Констанцской школы (ФРГ В. Изер, П. Шонди, Г. Яусс), подходили к оценке творчества Чехова не с позиций создания произведений, а со стороны художественного восприятия произведения читателем. В 1937 г. об этом писала М. Цветаева: *«Есть книги настолько живые, что все боишься, что пока не читал, она уже изменилась, как река – сменилась – пока жил – тоже жила, как река – шла и ушла»* [15, с. 40].

Вхождение чеховского наследия в литературное и культурное пространство Италии интенсивно продолжалось. Некоторые произведения Чехова параллельно выходили в сборниках и антологиях русской и славянской литературы, например, «Novelle russe». И в серии «Il Genio Russo» выходит несколько томов сочинений Чехова. С 1927 по 1934 годы вышли сборники с качественными переводами, выполненными эмигрантами, хорошо владеющими русским языком. Качественные пере-

воды и знакомство читающей аудитории с более поздними произведениями Чехова позволили воспринимать творчество Чехова как классика мировой литературы и одного из «трех богатырей мировой драматургии» (Шекспир, Чехов, Брехт).

В 1928 г. издан полный сборник театральных пьес Чехова под редакцией Карло Грабера. Известно, что в период с 1900 по 1939 годы вышло около 110 отдельных изданий произведений Чехова на итальянском языке. Ведущие переводчики отстаивали принципы достоверного перевода, который должен быть выполнен с соблюдением стилистики оригинала, без искажения фактов, с упорядоченной орфографией имен собственных [9]. Именно с этим связано появление указаний на книгах о том, что перевод выполнен напрямую с языка-источника, без посредничества текстов на других иностранных языках. Количество издаваемых произведений А.П. Чехова резко повысилось, в них стал учитываться научный потенциал отечественного Академического полного собрания сочинений и писем Чехова в 30 томах.

Конечно же, итальянская рецепция творчества А.П. Чехова не была однородной и неизменной. Для итальянцев русская литература поначалу представлялась чем-то замкнутым, закрытым для восприятия в инациональной среде. Однако процесс глубинного восприятия и осмысления Чехова в Италии, как и в целом за рубежом, продолжался. Чехов стал для Италии «своим» как явление мировой культуры, он для итальянцев – истинный художник, сумевший в своем творчестве соединить национальное и общечеловеческое начала. За что ценят творчество Чехова итальянцы? За новаторство, создание оригинальных художественных форм и приемов в жанре короткого реалистического психологического рассказа и в драме. Расширению итальянской читательской аудитории способствовало издание двенадцатитомного собрания сочинений писателя (1951–1957 гг.) под редакцией А. Polledro.

Кроме того, Чехов – русский писатель, а литература данного региона была мало известна европейскому читателю начала конца XIX-начала XX века, как и вообще русский культурный дискурс. С этим в Италии был связан неподдельный интерес ко всему русскому как экзотическому. Первая мировая война и русская революция повысили этот интерес и включили русскую культуру в общеевропейский и в мировой контекст.

Рецепция является одним из элементов паратекста, т.к. появление и активное использование паратекста разного типа во многом обусловлено коммуникацией между автором и читателем, диалогической природой литературного произведения и его критическим осмыслением. Структура паратекста у Чехова начинается с имени автора, заглавия, иногда подзаголовка: «Шампанское. Рассказ проходимца» (1887 г.), «В море (рассказ матроса)» (1883 г.), «Ниночка. Роман» (1885 г.), «Ненужная победа (Рассказ)» (1882 г.). Единицы паратекста (эпиграф, предисловие, послесловие и т.д.) помогают установить контакт между автором, читателем и основным текстом произведения, так как они обнаруживают авторское присутствие и его ориентацию на определенного адресата. Паратекст в явной или скрытой форме влияет на адресата, устанавливает контакт с читателем, вступает с ним в диалог, предполагает его творческое сопереживание и оценку.

Как известно, литераторы любят путешествовать. «Дорога», с легкой руки Гоголя, была объявлена излюбленным состоянием человека пишущего. С древнейших времен известны такие географические дискурсы, как итинерарии, периэгеzy, стадиазмы, вадемекумы, хождения, путеводители, травелоги и путевые очерки. Но на фоне русских литераторов-путешественников Антон Павлович Чехов выделяется масштабностью своих вояжей. С детства его кумирами были выдающиеся путешественники – Стэнли, Камерон, Пржевальский. Как известно, после поездки на Сахалин 30-летний Чехов вернулся

в Россию сложным кружным путем – через Японию, Китай, Филиппины, Сингапур, Индию, Цейлон, Египет и Турцию. После возвращения он начал планировать длительные поездки в Америку, в Японию, Индию, Австралию и Африку. Неоднократно бывал в Европе. Для Антона Павловича путешествие – особое состояние человека, особенно путешествие в Италию, где нет «вершка земли, который бы не казался поучительным». Действительно, самобытная русская культура имела мощную подпитку от итальянского искусства.

Чтобы понять Италию, нужно было ее увидеть. Богатые культурные традиции, уходящие корнями в античность, море, обилие солнца давали такой мощный творческий заряд, которого хватало на долгие годы. Первое путешествие в Италию Антон Павлович совершил в тридцать один год, весной 1891 г. Маршрутная карта путешествия такова: Венеция, Болонья, Флоренция, Рим, Неаполь, Помпеи и восхождение на Везувий. Об этом восхождении Антон Павлович оставил отзыв в письме из Неаполя 7 (19) апреля 1891 г.:

*«Осмотрев Помпею, завтракал в ресторане, потом решил отправиться на Везувий. Такому решению сильно способствовало выпитое мною отличное красное вино. До подошвы Везувия пришлось ехать верхом. Сегодня по этому случаю у меня в некоторых частях моего брэнного тела такое чувство, как будто я был в третьем отделении и меня там выпороли»* [11].

«Завтра еду в Неаполь, <...> Пожелайте, чтобы я встретился там с красивой русской дамой, по возможности вдовой или разведенной женой. В путеводителях сказано, что в путешествии по Италии роман непременно условие. Что ж, чёрт с ним, я на всё согласен. Роман, так роман». 24 марта (5 апреля) 1891 г. [П14, с. 60].

Антон Павлович еще полон сил, поэтому все его письма родным и друзьям полны описаний чувственных удовольствий и надежд: *«Я в Венеции. Гондолы, площадь святого Марка,*

*вода, звезды, итальяночки, вечерние серенады, мандолины, фалернское вино – одним словом, всё пропало! Посадите меня в сумасшедший дом. Не поминайте лихом. Тень прекрасной Дездемоны шлет свою улыбку земскому начальнику. Всем кланяюсь. Antonio» 29 января – 11 февраля 1891 г. [11].*

Второй раз писатель увидел Италию осенью 1894 г. Письма его становятся строже, в них много ироничных замечаний о жизни и людях, творческих идей, которые потом войдут в будущие произведения. Сообщая, что он был в оперетке, «... видел в итальянском переводе «Преступление и наказание» Достоевского, вспоминал наших актеров, наших великих, образованных актеров и находил, что в игре их нет даже лимонада. Насколько человечны на сцене здешние актеры и актрисы, настолько наши свиньи» [П13, с. 54].

Третье путешествие Антон Павлович совершил в 1901 г. Как всегда, он много пишет родственникам и друзьям, жене, беспокоится о репетициях и спектаклях, при этом совершенно четко осознает, сколько ему осталось жить. Пиза, Флоренция, Рим, далее писатель планировал ехать в Неаполь, но принял решение ехать из Рима домой, в Россию, обеспокоенный судьбой спектакля «Три сестры»: «*Дуся моя, это я пишу тебе из Флоренции, где пробуду, вероятно, дня два. Одно скажу, здесь чудесно. Кто в Италии не бывал, тот еще не жил. А в комнате у меня холодище такой, что надел бы шубу, если бы она только была*» [11]. (Дуся – ласковое обращение к женщине или к мужчине).

К сожалению, вернуться в Италию Антону Павловичу не удалось. Прожив короткую жизнь, он оставил большое творческое наследие, его пьесы фактически совершили революцию в драматургии. Имя Антона Чехова наряду с именами других великих писателей – Федора Достоевского и Льва Толстого – является неким универсальным кодом, по которому распознается культурный и образованный человек.

Социокультурные связи России и Италии имеют многовековую историю. Италия всегда была загадочно интересной для русской интеллигенции, и в XVI – XVII веках длительная поездка по Италии считалась заключительным штрихом и в гуманитарном, и в салонном образовании [2, с. 23].

В 1990-е годы XX века началось активное изучение связей Чехова с западной литературой и культурой, немецкой и французской, австрийской, ирландской и бельгийской. Но уже в 1945 г. Ettore Lo Gatto издал «Историю русской литературы от начала до наших дней», в которой, уже есть материалы и о Чехове. Российские исследователи изучали вопросы о роли Чехова в обновлении мирового театра и об итальянском культурном слое в драматургии Чехова. Знаковым стал обзор S. Leone «Театр Чехова в Италии 1901-начало 1980-х годов». Автор не только осветил историю вхождения Чехова на итальянскую сцену, но и рассмотрел причины, которые противодействовали распространению чеховского театра в Италии.

Однако личная и творческая биография писателя долгое время оставались неизвестными итальянскому читателю. Активное знакомство с чеховским наследием происходило в середине XX в., благодаря наиболее значимым для истории восприятия творчества Чехова в Италии театральным постановкам Дж. Стрелера и Л. Висконти. «Чеховское движение», начиная с пятидесятых годов, получило большое развитие по всей стране, несмотря на серьезные сложности с переводами произведений Чехова на итальянский язык. В свое время Ю.М. Лотман назвал эти сложности полиглотизмом: «... текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [9, с. 21]. Кроме того, Ю. Лотман

напоминает, что языки с разным алфавитом часто неспособны выразить равную глубину смысла при переводе.

В истории знакомства Италии с русской литературой большая роль принадлежит переводчикам. На рубеже XIX – XX веков значительное место в межкультурном диалоге занимают: Angelo De Gubernatis, Federigo Verdinois, E.W. Foulques, T. Carletti, Domenico Ciampoli. В начале XX века работа переводчиков вышла на новый этап в связи с тем, что среди них появились русские по происхождению, например, Е. Кун, Романовская, С. Ястребков, Б. Яковенко. Ольга Резневич-Синьорелли (1883–1973 гг.) прожила в Риме более шестидесяти лет и сыграла огромную роль в развитии русско-итальянских культурных связей.

Перевод повести «Степь», выполненный Синьорелли, сыграл важную роль в распространении творчества Чехова в Италии. Несмотря на то, что на итальянский язык переведены многие произведения Антона Павловича, его проза все равно требовала новых переводческих решений [10, с. 6]. Чеховские тексты – очень сложный объект для перевода, поэтому они часто переводятся заново.

Известно, что произведения Чехова переведены на 92 языка. Когда писатель узнал, что появились переводы на датский язык, он пошутил: *«Весьма утешительно, что меня перевели на датский язык. Теперь я спокоен за Данию»* [П14, с. 165]. С 1985 г. география работ по проблемам восприятия чеховского наследия расширилась. В списке трудов о Чехове и его творчестве появились новые работы из многих стран: Англии, Франции, ФРГ, Испании, Болгарии, Польши, Чехословакии, Венгрии, ГДР, Югославии, Норвегии, Дании, Швеции, США, Аргентины, Кубы, Австралии, Новой Зеландии, Японии. Как мы видим, Италии в этом списке не было.

Попытки написания целостной картины истории русско-итальянских отношений стали предприниматься в XX в., причем



поначалу больше не с российской, а с итальянской стороны. Итальянцы пытались вписать чеховское творчество в контекст общих культурных и литературных процессов, происходивших в России в конце XIX – начале XX веков. Появилась также неоднозначная по содержанию и выводам книга А. Фуско и Р. Томассони (Томазони) «Творчество А.П. Чехова в зеркале психологического анализа» (2001) [12], вызвавшая критические отклики. Книга «*Russi e L'Italia*» содержит раздел «Великая русская литература в Италии», автор которого Cesare G. De Michelis считает, что «русская литература, благодаря почти прижизненному знакомству Италии с такими писателями, как Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, затем с начала XX века – Чехов и Горький, начала оказывать влияние на итальянскую литературу и стала ее постоянной собеседницей в большей степени, чем другие литературы Европы и мира» [П14, с. 132].

В чеховских спектаклях Джорджо Стрелера 2016 г. просматриваются фигуры «трех богатырей» мировой драматургии, оказавших слияние на создание сценической Чеховианы Стрелера – фигуры Шекспира, Чехова и Брехта. Оказалось, что при таком взгляде открываются многие ранее сокрытые особенности искусства. Восприятие произведения идет в режиме диалога – это диалог читателя и текста. Смысл произведения рождается в акте рецепции и потому исторически изменчив и зависит от эпохи, от индивидуальности воспринимающего и его принадлежности к той или иной рецептивной группе.

В последние десятилетия в условиях возросшего интереса к межкультурной коммуникации и обострившегося внимания современного литературоведения к вопросам рецептивной эстетики особую значимость приобретает исследование восприятия чеховского творчества в разных культурах, поскольку «наблюдая одну и ту же действительность, иностранец и местный житель создают различные тексты, хотя бы в силу противоположной направленности интересов.

Сегодня Чехов как писатель востребован во многих других странах мира. Полюбила Чехова и Италия, ответив тем самым на любовь самого писателя к этой удивительной стране, подтверждением чего, на наш взгляд, является цитата из одного из писем, написанных Чеховым в 1901 году из Италии: «*Кто в Италии не бывал, тот еще не жил*» [П13, с. 121]. Чехов побывал в Италии трижды, хотя в письме к О.Л. Книппер от 2 (15) февраля 1901 г. сообщает иное: «Крепко целую тебя, моя дуся. Извини, что мало пишу. Зато люблю много мою собаку. Ты была в Италии? Кажется, была. Значит, понимаешь мое настроение. Кстати сказать, я в Италии уже четвертый раз. Ем ужасно много. Получил письмо от Немировича: он тебя хвалит. Твой Антоний, старец [П4, с. 198]. «Мне странно, что Левитану не понравилась Италия. Это очаровательная страна. Если бы я был одиноким художником и имел деньги, то жил бы здесь зимою», – писал Антон Павлович своим родным из Рима 1 (13) апреля 1891 года (П4, с. 210). Однако, согласно Г.П. Бердникову, Чехов «довольно быстро охладел к Италии», «не померкли лишь воспоминания о Венеции», но «Рим вскоре покажется Чехову похожим на Харьков, а Неаполь просто грязным городом» [П13, с. 50], а «уже из Рима пишет, что больше всего хочется ему поесть щей с гречневой кашей», а «Рим похож в общем на Харьков, а Неаполь – грязен» [П5, с. 217]. Скорее всего, сказалась усталость от длительного пребывания не дома: Чехов путешествует почти год. Да и если бы Чехов «охладел к Италии», то не написал бы после возвращения А.С. Суворину 10 мая 1891 г.: «Я тоже скучаю по Венеции и Флоренции и готов был бы еще раз взобраться на Везувий; Болонья же стерлась в моей памяти и потускнела, что же касается Ниццы и Парижа, то, вспоминая о них, «я с отвращением читаю жизнь мою» [П4, с. 226]. Во время второй поездки (сентябрь-октябрь 1894 г.) писатель побывал в Аббации, Венеции, Триесте, Фьюме, Милане, Генуе. Путешествие длилось почти пять недель, включая Австрию и Францию.

Августа Докукина-Бобель в статье «Те дни Чехова в Генуе. Долг хроники» сообщала, что Чехов и Суворин приехали из Милана, возможно, не зная об этом, оказались в Генуе в особенные дни. В город прибыл броненосец «Король Умберто», на который должны были торжественно водрузить флаг. В течение нескольких дней в порту Генуи должны были находиться, «кроме многочисленных пассажирских кораблей, торговых судов и больших и маленьких рыболовных лодок, более шестидесяти военных кораблей, каждому из которых была отведена точная роль». Вечером 11 октября в город, ожидающий торжественную церемонию, прибыл и А.П. Чехов.

По сути, четвертое путешествие Чехова за границу состоялось (в Баденвайлер). Оттуда он пишет Марии Павловне: «Меня неистово тянет в Италию» (П12, с. 124). После Германии писатель собирался поехать в Италию, о чем сообщал в своих письмах родным и друзьям. Почему смертельно больного Чехова «неистово тянет» в Италию? Возможно, средиземноморские города напоминали ему родной Таганрог, город-порт, и он упоминал о них в своих пьесах:

**Медведенко.** Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

**Дорн.** Генуя.

**Треплев.** Почему Генуя?

**Дорн.** Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» [П13, с. 49].

Вхождение чеховского наследия в литературное и культурное пространство Италии продолжается и в наши дни, что подтверждается обилием новых изданий произведений Чехова, переводов, критических и литературоведческих работ, в кото-

рых начинает учитываться научный потенциал отечественного Академического полного собрания сочинений и писем Чехова в 30 томах.

Итальянская рецепция творчества А.П. Чехова на протяжении XX века не была однородной, что проявляется в эволюции взглядов и концепций критиков и исследователей. Для итальянцев русская литература в силу своей национальной специфики представлялась чем-то замкнутым в себе, закрытым для отстраненного восприятия в инонациональной среде. Чисто русским, а значит «чужим», представлялся Чехов первым итальянским критикам, переводчикам, исследователям. Однако процесс глубинного восприятия и осмысления Чехова в Италии, как и в целом в Западной Европе, продолжается. Чехов стал для Италии «своим» как явление мировой культуры. Чехов для итальянцев – истинный художник, сумевший в своем творчестве соединить национальное и общечеловеческое начала. Однако на фоне происходящих политических и военных событий что-то может измениться. Но место А.П. Чехова в мировой цивилизации останется прежним.

Имя Чехова-драматурга в Италии становится известно через год после смерти писателя, чему способствовали переводы его пьес. Но история вхождения драматургии Чехова в ряд классических с точки зрения итальянцев авторов была долгой (вплоть до середины 1950-х гг.). Благодаря знаковым постановкам главных пьес Чехова (режиссеры Джорджо Стрелер: «Чайка» 1948 г., «Вишневый сад» – 1955 г., 1974 г., «Платонов и другие» – 1959 г. и Лукино Висконти: «Три сестры» – 1952 г., «Дядя Ваня» – 1955 г., «Вишневый сад» – 1965 г.), русский драматург стал «классиком». Новизна чеховского театра была признана и принята итальянской критикой не сразу, а в ходе эволюции ее оценок: от заключения Д. Чамполи «Чехов в театре не творец» (1904 г.) до признания всемирной значимости открытий Чехова-драматурга.

Двенадцатитомное собрание сочинений А.П. Чехова (1951–1957 гг.), составителем, автором вступительных статей и переводчиком которого является А. Polledro, на сегодняшний день – наиболее полное в Италии. Хотя в основе компоновки материала в данном издании лежит тематический, а не жанрово-хронологический принцип, принятый в российской текстологии и издательской практике, составителю удалось создать у итальянского читателя достаточно целостное представление о жанровом репертуаре, художественном и проблемно-тематическом своеобразии чеховского творчества, об эволюции Чехова-художника. Заслугой А. Polledro стало то, что еще в середине 1950-х годов, когда в России все чеховедение было атеистическим, он поставил вопрос о религиозности Чехова и об отражении религиозных мотивов в его произведениях. Ученый попытался рассмотреть «художественную философию» писателя и назвал русского писателя «изысканно современным», а его искусство «глубоким и общечеловеческим».

Проблема рецепции художественного произведения в инонациональной среде при посредничестве переводчика всегда предстает как проблема взаимодействия отдающей и принимающей культур. Перевод чеховских текстов представляет собой сложную проблему, а перевод чеховских заглавий можно выделить в отдельное направление литературоведения. Анализ переводов заглавий в издании А. Polledro позволил выявить несколько тенденций: 1) концепция произведения, отраженная в заглавии, усиливается и выпрямляется; 2) концепция произведения редуцируется, приглушается из-за ошибки переводчика, из-за различия в восприятии явлений и понятий, из-за отсутствия адекватных языковых средств; 3) перевод может быть признан адекватным.

Предпринятый в исследовании библиографический обзор изданий произведений А.П. Чехова, хранящихся в фондах Национальной Центральной Библиотеки Флоренции, а также

анализ критических работ о прозе и драматургии русского классика дал возможность ввести новый оригинальный материал в отечественный научный оборот, а некоторые аспекты итальянской рецепции творчества Чехова – в современное чеховедение.

В ходе исследования было установлено, что история знакомства итальянского читателя с творчеством А.П. Чехова началась с 1901 г. не только с пьесы «Три сестры», как указано в Академическом полном собрании сочинений и писем А.П. Чехова, но и с прозаических произведений писателя. Эти факты позволяют говорить о необходимости корректировки тех представлений об истории и объеме публикаций чеховских произведений в Италии, к которым обращалась редакционная коллегия Академического полного собрания сочинений и писем А.П. Чехова при составлении указателя прижизненных переводов произведений писателя на иностранные языки [4; 5].

Имя Чехова-драматурга стало известно итальянским театрам в 1905 г., чему способствовали переводы его пьес. Однако история вхождения драматургии Чехова в число классических авторов была долгой (до середины 1950-х гг.). Пониманию новаторской сущности театра Чехова, заключающейся «во вкусе неопределенности», способствовали знаковые постановки режиссеров Дж. Стрелера и Л. Висконти главных пьес А.П. Чехова.

В Италии, несмотря на признание новаторства драматургии Чехова, предпочтение отдается прозе, при рассмотрении которой нами была выявлена устойчивая тенденция называть новеллами прозаические произведения Чехова (который не любил определение «новелла» и считал «рутинными» суждения Д.С. Мережковского, называвшего чеховские рассказы новеллами). Эта тенденция нравится итальянцам, т.к. они ценят жанр новеллы со времен «Декамерона». Причиной появления большого интереса к творчеству Чехова и к русской литературе в 20-е

годы XX в. стало зарождение итальянской славистики, которая со временем пришла к выводу, что русская и мировая литература обязаны Чехову созданием оригинальных художественных форм и приемов, прежде всего в жанре короткого реалистического психологического рассказа. С точки зрения итальянских исследователей Чехов прошел путь от шутника и веселого новеллиста через пессимизм к реалистическому оптимизму.

Работа многочисленных итальянских исследователей над проблемой итальянской рецепции Чехова позволила ввести в научный оборот новые имена: P. Ferrari, A. M. Ripellino, D. Avrese, V. Strada, E. Lo Gatto, F. Marcoaldi, G. Buttafava, M. Martinelli, A. Villa, D. Giampoli, E. Anagnine, G. Longo, A. Poliedro, W. Giusti, S. Galli, E. Bazzarelli, F. Malcovati, A. Soffici, F. Verdinois, Nino de Sanctis, C. Grabher, P. Zveteremich, E. Gasparini, E. Cecchi, R. Picchio, S. Leone, V. Strada и многие другие. Вхождение чеховского наследия в литературное и культурное пространство Италии продолжается и в наши дни, что подтверждается практически ежегодными выпусками новых изданий произведений Чехова.

Рецепция творчества А.П. Чехова в Италии свидетельствует о том, что чеховское наследие может быть отнесено к той категории художественных достижений, которые наряду с крупнейшим вкладом в сокровищницу национальной культуры содержат значительный потенциал, выходящий за ее пределы. В своих произведениях Чехов, раскрывая загадочную русскую душу, сумел предвосхитить многие общечеловеческие нравственные коллизии XX в. и даже XXI в., что, безусловно, позволяет воспринимать писателя как русского классика, сумевшего соединить национальное и общечеловеческое.

#### ***Список использованных источников:***

1. Авдоница, Л.П. Античная контрверсия как элемент рецепции античности. В сб.: Современные вопросы теории и практики обучения в вузе. Вып. 7. – Новокузнецк: Сиб ГИУ, 2008. – С. 196–204.

2. Белецкий, А.И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – 478 с.
3. Бердников, Г.П. Избранные работы. Т. 1. – М.: Худ. лит., 1986. – 526 с.
4. Грезина, Ю.Е. Формирование репутации Чехова как писателя массовой литературы в Италии в начале XX века // *Russia Studies*. – 2021 / Т. 2. – № 3. – С. 33–42.
5. Забелина, М.Н. Рецепция творчества А.П. Чехова в Италии: 10.01.01. автореферат канд. дисс. – Тверь: Тверской ГУ, 2009. – 23 с.
6. Забелина, М.Н. Литературная репутация Чехова в Италии (первая половина XX века) // *Вестник Тверского ГУ. Гуманитарные науки. Филология*. – В. 3 (71). – 2009. – С. 118–123.
7. Иванюшина, И.Ю. О полиглотизме статей А.П. Скафтымова о Чехове. В сб.: *Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы*. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. – С. 21–27.
8. Аннотированный каталог Национальной Центральной Библиотеки Флоренции. – Режим доступа: <https://www.bncf.firenze.sbn.it/cataloghi/> (дата обращения: 02.04.2022).
9. Леоне, С. Театр Чехова в Италии (1901-начало 1980-х гг.) // *Литературное наследство. Чехов и мировая литература*. – М.: РАН. Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 2005. – Т. 100. Кн. 2. – 446 с.
10. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. Т.1. – Таллин: Александра, 1992. – 480 с.
11. Мирзабаева, А.М. Переводы произведений А.П. Чехова на иностранные языки // *Молодой ученый*. – № 4 (84), 2021. – 787–742.
12. *Окно в мир. Италия*. – М.: ЭКОНОМ-ПРЕСС, 1996. – 371 с.
13. Фокин, П.Е. Чехов без глянца. – М.: Амфора, 2009. – 23 с.
14. Фуско, А., Томассони, Р. Творчество А.П. Чехова в зеркале психологического анализа: Серия очерков. – М.: Рус. мир, 2001. – 172 с.
15. Цветаева, М.И. *Мой Пушкин*. – Баку: Язычи, 1988. – 286 с.
16. De Michelis, G. *Il futurismo tra Italia e Russia, 1909–1929*. – Bari: De Donato, 2009 (Cop. 1973). – 282 pag.
17. Polledro, A. *Risate russe: Novelle umoristiche moderne di Anton Cechov, Arkadij Avercenko, A.N. Teffi, A.J. Kuprin, Anatolij Kamenski, V.A. Ryskov, A.N. Budiscev, V.M. Dorosevic*.



**Коваленко Галина Вячеславовна**

*Кандидат искусствоведения,  
профессор,*

*Российский государственный институт  
сценических искусств (РГИСИ);*

*Российская Федерация, Санкт-Петербург; e-mail: galinadrama@mail.ru*

## **ЕЩЕ РАЗ О НОВОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ТЕКСТЕ: «МОЯ ДОРОГАЯ HÉLÈNE» В ПЕТЕРБУРГЕ**

**Аннотация.** *Режиссер Роман Габриа использовал эстетику постдраматического театра, суть которой в том, что театральный, или сценический текст, превалирует над литературным, что не должно исказить смысла автора. Режиссер изменил название пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» на «Моя дорогая Héléne», стремясь сделать Елену Андреевну главным персонажем, оттеснив на второй план заглавного героя – Войницкого. Заменяв философскую проблематику на сексуальную, режиссер извратил замысел Чехова.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Леман Х.-Т., Ионеско Э., Габриа Р., Дядя Ваня, Моя дорогая Héléne, постдраматический театр, театральный текст*

---

**Galina V. Kovalenko**

*Candidate of Art History,*

*Professor of the Russian State Institute of Performing Arts (RGI SI);*

*Russian Federation, St. Petersburg; e-mail: galinadrama@mail.ru*

## **ONCE AGAIN ABOUT THE NEW THEATRICAL TEXT: “MY DEAR HÉLÈNE” IN ST. PETERSBURG**

**Abstract.** *Director Roman Gabria used the aesthetics of postdramatical theatre the essence of which is that the theatrical (staged) text prevails over the literary text which should not lead to distortion of meaning. He changed the original title of Chekhov’s play “Uncle Vanya” to “My dear Héléne”, trying to make her the central one, pushing the title character – Voynitsky aside. He replaced philosophical problems with sexual ones, perverting the Chekhov’s ideas of this play.*

**Keywords:** *Chekhov A., Leman H.-T., Ionesco E., Gabria R., Uncle Vanya, My dear Héléne, postdramatical theater, theatre (staged) text*

Изменения в мировом театре 70–80 годов XX века, которые на протяжении более 30 лет скрупулезно исследовал немецкий теоретик и театральный критик Ханс-Тис Леман, стали материалом монографии «Постдраматический театр» (Postdramatisches Theater, 1999). Русский перевод вышел в 2013 г. [3]. Наряду с терминологией структуралистов и постструктуралистов «постдраматический театр» также стал термином и вошел в мировой научный и театроведческий словарь, характеризуя перемены театрального развития. Суть этого явления в том, что литературный текст первоисточника заменяется текстом театральным, и единственным создателем театрального продукта становится режиссер, оттеснив в сторону автора.

Леман строит свою теорию на том, что «новый театральный текст, который беспрестанно продолжает осмысливать свой состав именно в качестве языкового образа, переставшего быть драматическим». Уже само название «постдраматический театр», отсылая нас к литературному жанру драмы, указывает на тесную взаимосвязь и взаимообмен между театром и текстом, и коль скоро центральное положение здесь занимает именно дискурс о *театре*, речь идет о тексте, как об элементе, сфере приложения и «материале» сценического действия, а вовсе не о тексте, взятом в качестве главенствующего участника» [3, с. 29].

Часто речевой дискурс заменяется музыкальным, пластическим, видеорядом, деконструируя авторский, отчуждая, иногда полностью, и отторгая спектакль от пьесы. Свою роль в этом процессе сыграла и молодежная субкультура с ее провокациями. Такая свобода приводит к разным результатам, и в целом подлинно художественных результатов и художественных откровений значительно меньше. Общее падение культуры отражается и на современной режиссуре. Встречаются подлинные открытия, и Чехов, будь то его драматургия или адаптация прозы, дает большие возможности для истинных открытий, однако это нечастое явление.

Современный театр постоянно обращается к Чехову и столь же постоянно «обновляет» его: дописываются, с удивительной свободой переставляются реплики, передаются другим персонажам, количество которых сокращается или добавляется по воле режиссера. Режиссерское своеволие не знает границ, доходя до предела дозволенного. По такой схеме поставил спектакль «Дядя Ваня» под названием «Моя дорогая Héléne» Роман Габриа в Петербургском государственном академическом театре имени В.Ф. Комиссаржевской. Чехов не дает драматургического материала для того, чтобы выдвинуть на первый план «только эпизодическое лицо» [13, с. 89], по определению самой героини. Режиссер объясняет в программке, что персонажи пьесы «живут миражами и галлюцинациями», и «в центре этого мнимого космоса – реальный объект желаний – дорогая Héléne». Чтобы было понятно, что действие происходит здесь и сейчас, заменяется чеховское определение жанра «сцены из деревенской жизни» на «сцены из загородной жизни». Серебряков, планируя переехать на дачу в Финляндии, обещает дяде Ване, Соне и теще купить квартиры в Москве или Петербурге. Разумеется, все в современных костюмах и слишком часто обнажаются, принимая сомнительные позы. Особенно странно видеть раздевающуюся перед Астровым Соню.

В сценографии Анвара Гумерова есть много интересного: скупыми деталями намечена неяркая, одухотворенная природа, контрастирующая с несчастливой жизнью персонажей. На ее фоне выразительно звучит монолог о вырубленных лесах и нищенствующих, невежественных мужиках. Режет глаз огромная кровать на первом плане, на которой происходят невинные супружеские игры четы Серебряковых. Режиссер обошелся без няньки Марины и Телегина: в такой режиссерской трактовке им нет места. Появился новый персонаж – Стрелочник (Василий Гетманов). Ему передан монолог Астрова о лесах: таким вдохновенным и страстным был молодой Астров, те-

перь предстающий спившимся потерянным человеком (Богдан Гудыменко). Войницкий (Денис Пьянов) так же спившийся, опустивший человек. Душа их закупорена. В спектакле нет интеллигентных людей. Стоит отметить, когда нетрезвому Астрову видится материализовавшийся умерший у него под хлороформом мужик (снова Богдан Гудыменко), он пробуждается. Совесть в нем живет.

В спектакле много клоунады. Мария Васильевна Войницкая (Елена Симонова) в несуразной лисьей шапке лишена объема, свойственного персонажам Чехова. Остался только грубый гротеск, вызывая у непросвещенной публики смех. В этом спектакле вообще слишком много смеются.

Серебряков (Анатолий Журавин), постаревший бонвиван, – водевильный тип. Он вызывает смех у публики, становясь едва ли не главным персонажем спектакля. Между тем, Чехов психологически оправдал все его нелепые речи и действия. Режиссер ничего, кроме демонстрации плоти в разных ситуациях, не предложил молодой актрисе Елизавете Фалилеевой (Елена Андреевна), лишь продекларировав ее роль в жизни окружающих мужчин. Идея ее победительного женского начала поддерживается демонстрацией на телевизионном экране картины Эдуарда Мане «Завтрак на траве» с обнаженной женщиной и мужчинами в черных сюртуках, и женскими портретами Ренуара. Сценически эта идея не поддерживается.

В молодой актрисе Софии Большаковой (Соня) чувствуется большой потенциал для воплощения этого образа, оставшегося пока только потенциалом. Она умна, трогательна в своей любви к нелепому папаше, идет сразу же на душевный контакт с Еленой Андреевной, драматично переживает свою любовь к Астрову. Диссонансом выглядит ее обнажение перед ним.

Иногда режиссер прибегает к символам: дважды появляется лось, напоминая о страстной речи Астрова о лесах и истреблении в нем птиц и зверей. Апофеоз достигается в финале,

когда стоя на спине уже муляжа лося, вновь Стрелочник, alter ego Астрова, страстно говорит о гибели природы. Опущен финальный монолог Сони: ей не к кому его обратиться. Дядя Ваня ухитрился утаить один пузырек с морфием и отравился, как и намеревался в версии режиссера. На заднем плане, на столе, на котором демонстрировался мужик, умерший под хлороформом Астрова, теперь труп дяди Вани. Соня остается наедине с хозяйственными книгами.

Классика не может не меняться с течением временем, и интерпретаций было и может быть множество, но эстетические и моральные идеалы нам завещаны всей русской культурой. Иначе мы останемся с тем, над чем горько иронизировал Ионеско в «Лысой певице». На вопрос, что такое мораль, следовал ответ: «А это, как посмотреть» [4, с. 31].

Чехов в письме к Суворину от 25 ноября 1992 г. писал: «Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть» [5, с. 133].

Отсутствующий в этом спектакле Телегин подвел итог шумного скандала с выстрелами: «Сюжет, достойный кисти Айвазовского» [13, с. 105]. Фраза эта стала всем известным афоризмом, не требующим разъяснения. Игры с эстетикой постдраматического театра далеко завели режиссера Романа Габриа. Эстетика постдраматического театра дает неисчислимые возможности для интерпретации, позволяя вдохнуть в спектакль то, что немцы называют Geist der Zeitgeist (дух времени). Но формальное использование приемов постдраматического театра не приводит к художественному результату. Роман Габриа стремился приблизить Чехова к нашему времени, но Чехов не поддается упрощению. Стремление режиссера демократизировать, сделать пьесу Чехова более доступным среднему зрителю привело к анархии. Если зритель не знаком с этой пьесой, скорее всего, он уже никогда не узнает заложенного Чеховым в нее смысла и ее пленительной поэзии.

***Список использованных источников:***

1. Чехов, А.П. Пьесы. 1895–1904 // Чехов А.П. ПССП: в 30 томах. Т. 13. – М.: Наука. – 1976. – 527 с.
2. Чехов, А.П. Письма в 12 т. 1892–1894. Т.5. – М.: Наука. – 593 с.
3. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. Ionesco, E. The Bald Soprano. – London: Penguin Plays, 1962. – 54 p.

УДК 821.161.1 + 94 (478)

**Тиховская Ольга Александровна***Редактор Центра «Интер-Класс»,  
Республика Молдова, Кишинев; e-mail: olgati@yandex.ru*

## В БЫВШЕЙ РОССИИ: ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ КУЛЬТУРНОЙ ЛЕТОПИСИ БЕССАРАБИИ (1918–1940)

**Аннотация.** *В данной статье воссоздаются события культурной жизни Бессарабии, связанные с творчеством Чехова. Рассмотрен период с 1918 по 1940 гг., когда бывшая российская Бессарабская губерния находилась в составе Румынии, вследствие вооруженной интервенции и аннексии. Приведены свидетельства востребованности творчества Чехова как части русского наследия исторически полиэтничной Бессарабии, подвергавшейся агрессивной румынизации и дерусификации. На материале бессарабской прессы и архивных источников прослеживается диалог с Чеховым, воплощенный в театральных постановках и в чеховском интертексте русской периодической печати. Впервые предпринята попытка выявить чеховские интертекстемы, восходящие к разным прецедентным феноменам. Прослежены механизмы актуализации чеховских произведений в общественном дискурсе.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Бессарабия, Румыния, русское зарубежье, русская культура, чеховский интертекст*

**Olga A. Tikhovskaia***Editor at the Inter-Class Center,  
Moldova Republic, Kishinev; e-mail: olgati@yandex.ru*

## IN THE FORMER RUSSIA: CHEKHOVIAN PAGES IN THE CULTURAL CHRONICLES OF BESSARABIA (1918–1940)

**Abstract.** *The paper is focused on Bessarabian culture and particular events based on Chekhov's works. Back in 1918, Bessarabia, the former Russian Governorate, had been made a Romanian province, as a direct result of armed intervention and annexation. Many facts prove that Chekhov's works, as part of Russian cultural heritage, were important for communities in multiethnic Bessarabia, which was being exposed to aggressive romanization and de-russification. Publications in Bessarabian press and archive documents make it possible to examine a "dialogue with Chekhov" implemented in theater productions and Chekhovian intertext of Russian press. This is the*

*first attempt at identifying Chekhovian intertextual elements originating from various precedent phenomena. The paper also examines approaches to mainstreaming of Chekhov's works in public discourse.*

**Keywords:** *Chekhov A.P., Bessarabia, Romania, Russian Diaspora, Russian culture, Chekhovian intertext*

В период между первой и второй мировыми войнами пространство русского зарубежья включало бывшую Бессарабскую губернию, в 1918 г. оккупированную и аннексированную Румынией. Бессарабия – исторически многоэтническое пограничье России – стала румынской провинцией, где, под предлогом борьбы с большевизмом, был установлен особый режим управления, предусматривавший осадное положение, цензуру и всеобъемлющий контроль военной администрации. В течение двадцати двух лет (до ультимативного решения «бессарабского вопроса» в июне 1940 г. и вхождения Бессарабии в состав СССР) власти осуществляли политику румынизации и дерусификации, так как в русле официальной доктрины румынизма русское наследие Бессарабии считалось угрозой безопасности государства. Агрессивной румынизации подверглись система образования и православная церковь. «Все русские начальные школы были упразднены в 1919 г. на том основании, что в Бессарабии будто бы не существовало русского населения. <...> Все средние учебные заведения, с русским преподавательским языком, румынизированы» [27, л. 6, 7]. Задачам так называемой унификации отвечала церковная реформа, которая, как свидетельствуют документы и мемуарные источники, «проводилась в жизнь по всем правилам полицейского государства – при помощи полиции и жандармов, а это значительно усилило глубокую антипатию, которая всегда существовала между коренным населением и оккупантами» [22, л. 92]. Православные бессарабцы – молдаване, украинцы, русины, болгары и другие этнические группы – были солидарны с русским населением,



которое «никогда не могло примириться с насильственной румынизацией своей церковной жизни и неоднократно протестовало против этого», но «всякие попытки к сохранению русской национальной церкви подавлялись самым энергичным образом, вплоть до арестов, высылки и применений вооруженной силы» [27, л. 4].

Правители Румынского королевства, заявлявшие о создании «Великой Румынии», провоцировали конфликт культур, отказывая в праве на самобытность не только русским, но и молдаванам (историческое самоназвание молдавского народа и языка заменялось этнонимом «румыны» и лингвонимом «румынский»). Существенным препятствием процессу румынизации бывшей российской губернии являлась бессарабская региональная идентичность. Бессарабизм, по сути своей, объективно противоположен идеологии румынского превосходства, так как в отличие от доктрины румынизма «бессарабизм включал уважительное отношение к молдавской национальной самобытности, молдавскому самосознанию, к культурной и лингвистической специфике Бессарабии, к существующему в области молдавско-русскому двуязычию. <...> Характерной чертой бессарабизма являлась приверженность не только русских и украинцев, но и молдаван, других национальностей русскому языку, литературе, искусству» [17, с. 133].

Проблемы функционирования русской культуры в сложном социально-политическом контексте межвоенной Бессарабии представляют интерес не только в сугубо историческом аспекте, что подтверждается исследованиями ряда авторов [3, 18, 30].

Предлагаемый нами подход позволяет проследить особенности бытования русской культуры в Бессарабии на примерах восприятия личности и творчества русских писателей; первые опыты в этом направлении были посвящены И.А. Бунину и Л.Н. Андрееву [20, 21]. Тема чеховского наследия в культурной жизни Бессарабии подсказана эмпирическим материалом: вы-

явленными в бессарабской прессе публикациями, архивными документами, мемуарными и эпистолярными источниками.

Вопреки действиям румынских властей русский язык и культура не исчезли из бессарабской повседневности, из общественной и профессиональной деятельности бессарабцев – бывших российских подданных, а также русских эмигрантов и беженцев, нашедших пристанище в Бессарабии. «И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово...» – строки, продиктованные ахматовской музой во время Великой Отечественной войны, могли бы стать эпиграфом к летописи культурной жизни Бессарабии: в ней запечатлены спектакли, концерты, лекции, во время которых – вместе с творениями русских писателей – звучала живая русская речь. События, связанные с именем Чехова, вписаны в панораму культурной жизни пограничной провинции, где сохранялась преемственность традиций, берущих начало в дореволюционной российской Бессарабии.

В апреле 1920 г. драматическая труппа режиссера И.Н. Дубровина (многие актеры оказались в губернском Кишиневе как беженцы – еще в годы первой мировой войны), воодушевленная успехом спектакля по пьесе Андреева «Тот, кто получает пощечины», обратилась к постановке «Вишневого сада» [13, с. 3]. В этот период Бессарабия, уже не в первый раз за свою историю, оказалась на пути многих тысяч бездомных. «Беженцы, беженцы, как песок морской <...> дети оборванные, загнанные мужчины, обезумевшие, с сухими, потрескавшимися губами женщины» – сообщения о них не сходили со страниц бессарабских газет [4, с. 3]. «А беженцы все прибывают и прибывают. <...> Вот они, русские раневские», которым «до конца дней будут сниться только и единственно сны прошлого» [28, с. 3].

Начало 1921 г. отмечено культурными событиями, «озвучившими» для широкой публики несколько произведений Чехова. 25 января в здании бывшего Благородного собрания, реквизированном для румынского театра, играли «Свадьбу».

27 февраля «Вечер памяти Чехова» собрал многочисленную аудиторию в стенах Епархиального дома, некогда названного Серафимовским по имени основателя, епископа Кишиневского и Хотинского Серафима (Л.М. Чичагова). Вечер начался лекцией критика и журналиста П.М. Пильского, оставившей «впечатление, как от молитвы, тепло произнесенной верующим». Актриса Е. Кузнецова и актер К. Константинов (беженцы из большевистской Одессы) исполнили фрагмент пьесы «Дядя Ваня» и рассказы «Длинный язык», «После театра», «Брожение умов», «Юристка» [5, с. 4]. В марте и апреле этого же года чеховские рассказы исполнялись в нескольких концертных программах, объединивших актеров-беженцев, местных певцов и музыкантов. Слово Чехова звучало вместе с произведениями Римского-Корсакова, Бородина, романсами Рахманинова и Метнера. Успешные выступления перед кишиневской публикой вдохновили на подготовку гастрольных поездок по Бессарабии, и первым на очереди был город Аккерман. Но проведение гастролей с чеховским репертуаром оказалось невозможным, так как 15 апреля 1921 г. стало известно о том, что в Аккермане «по распоряжению высших военных властей, спектакли на русском языке впредь разрешаться не будут» [1, с. 4].

В дореволюционной Бессарабии произведения Чехова появлялись на сцене не только в исполнении профессиональных актеров: создававшиеся в городах и местечках общества любителей драматического искусства также обращались к чеховскому наследию. Подобные энтузиасты существовали и в аннексированной Бессарабии. Сведения о любительских спектаклях существенно дополняют картину культурной жизни, а в некоторых случаях высвечивают проблемы не столько эстетические, сколько социальные. В этом отношении примечательна история инсценировки чеховской «Жалобной книги». Идея принадлежала актеру А.Ф. Городецкому, обосновавшемуся в Кишиневе после бегства из Одессы. В новых обстоятельствах

Городецкий, став режиссером и антрепренером в одном лице, занялся организацией любительских спектаклей. Постановка «Жалобной книги» отличалась тем, что роли распределялись между подростками-беспризорниками, не мечтавшими о театральных лаврах. По словам мемуариста, вспоминая о необычном спектакле, репетиции проходили в «мало-уютном казарменном подвале» детского приюта при благотворительном обществе «Бессарабец». Работа продвигалась медленно: подростки «не могли запомнить незнакомого им текста, ибо в своем большинстве эта молодежь принадлежала к новому поколению, получившему свое культурное воспитание на футбольных полях и состязаниях, а посему довольно безразличному и к прошлому быту, да и к русской литературе» [10, л. 130]. День премьеры, 11 ноября 1922 г., остался в памяти мемуариста А.И. Дашкова по многим причинам. В отличие от других участников спектакля он был человеком среднего возраста; случайная встреча с антрепренером Городецким изменила жизнь тридцатидевятилетнего беженца (бывшего присяжного поверенного, покинувшего Москву в 1920 г.). Дашков выступил в двух ролях – дьякона Духова и телеграфиста Козьмодемьянского. Неожиданно успешный дебют положил начало долгой сценической карьере. По словам историка Г.Г. Безвиконного, лично знакомого с Дашковым, тот «испробовал свои актерские способности и обнаружил недюжинный талант. Мимика, дикция, память и общее знание сцены создали из Алексея Ивановича одного из наиболее выдающихся актеров Бессарабии» [2, л. 54].

Многие годы Дашков играл в драматической труппе под руководством актера и режиссера В.М. Вронского, стремившегося сохранить в репертуаре русскую классику и при этом удержаться от разорения. Театральный коллектив большую часть времени проводил в дороге, выступая в городах, местечках и селах Бессарабии. Основной репертуар состоял из

востребованных зрителем комедий, мелодрам и водевилей. Кроме того, необходимо было учитывать требования цензуры и предубежденное отношение местных властей к спектаклям на русском языке. Например, в пьесе Андреева «Дни нашей жизни» цензор, среди прочих, вычеркнул реплику «Москва зазвонила!» и заменил ее на «Зазвонили в церквах», чтобы избежать ассоциаций с Советской Россией [10, л. 151]. Выступления нередко отменялись по явно надуманным поводам. «Дни нашей жизни» были временно запрещены по доносу некоего клеветника, утверждавшего, что он был «живым свидетелем недопустимой русской пропаганды со сцены в форме песен, причем один из исполнителей даже носил головной убор красноармейского образца» [10, л. 133].

В условиях, когда задача выживания русской театральной труппы была первоочередной, имя Чехова появлялось на афишах не часто. Тем более ценны сведения о том, как бессарабская публика воспринимала чеховские спектакли. 5 февраля 1926 г. в кишиневском театре «Орфеум» труппа Вронского представила «Вишневый сад». Поток желающих попасть на спектакль превысил ожидания, и, чтобы не допустить столпотворения, дирекция театра поспешила «отделить вход в зрительный зал для избежания скопления публики». Проникновенная игра Вронского – Лопахина во многом определила главную тональность спектакля «о невозвратном прошлом, об испытанных разочарованиях, о несбывшемся счастье» [14, с. 3].

Спустя три года бессарабцы вновь увидят «Вишневый сад», и вновь судьбы персонажей будут восприниматься сквозь призму недавнего жизненного опыта – катастрофических событий периода революции и вооруженной иностранной интервенции. Эта встреча с Чеховым произойдет во время вторых бессарабских гастролей Пражской группы артистов Московского Художественного театра. 21 и 24 октября 1929 г. «Вишневый сад» сыграли в Кишиневе, 26 октября – в Бендерах. Газеты

отмечали верность коллектива театральной традиции: зрители были благодарны русским актерам, которые «даже в скитании сохранили старые заветы» и сумели найти «чеховские тона и экспрессию для изображения повседневного, обыденного трагизма былой русской жизни, лежавшей на смертном одре» [7, с. 3].

Знакомство бессарабцев с чеховским репертуаром Пражской группы М.Х.Т. началось еще в декабре 1928 г., во время первых гастролей, когда «между публикой и сценой протянулись крепкие нити взаимной любви и взаимного понимания». На спектаклях, в том числе и на трех представлениях «Дяди Вани», публика слушала и смотрела «молитвенно, благоговейно. Точно на сцене очень дорогие и очень ей близкие люди говорят и рассказывают о чем-то тоже очень близком, дорогом и важном» [16, с. 3]. «Близкое, дорогое, важное» волновало актеров и за пределами сцены: 28 декабря они сыграли спектакль «Дядя Ваня» в пользу частной русской гимназии [6, с. 2]. Гастроли завершились «Чеховским спектаклем»: 31 декабря 1928 г. в кишиневском театре «Одеон» были представлены «Предложение» и «Юбилей», «Ночь перед судом» и «Хирургия» [9, с. 3].

На протяжении 1930-х гг. местные профессиональные труппы и любители охотно исполняли инсценировки рассказов и одноактные пьесы, но крайне редко обращались к многоактным драматическим произведениям Чехова. В мемуарах Дашкова есть небольшой фрагмент о спектакле «Дядя Ваня», представленном труппой Вронского в городе Бельцы, на севере Бессарабии. Дашков, игравший «раздавленного жизнью» Войницкого, вспоминает об исполнителе роли Телегина, который говорил по-русски «с бессарабским акцентом». Это был популярный комик «Константин Диомидович Дарьял, очень хороший актер, чистой воды бессарабец по рождению, воспитанию, всему умственному и моральному складу» [10, л. 120–121]. Летом 1932 г. газета «Бессарабское Слово» сообщила о редкой в то

время возможности увидеть на сцене «Трех сестер» – «лучшую пьесу Чехова», включенную в гастрольный репертуар труппы рижского Театра русской драмы. Анонсируя представление, назначенное на последний день гастролей, 3 июля, газета писала: «Спектакль обещает быть блестящим не только потому, что в нем участвует вся труппа, все прекрасные и талантливые артисты, так полюбившиеся нам, но и потому что рижане готовятся к нему с особенным усердием, желая показать всю стройность, всю слаженность, все совершенство своей обычной работы, своих постановок, своего ансамбля. Все это, конечно, можно показать лучше всего в пьесах Чехова и лучше всего именно в “Трех сестрах”, этой чудесной чеховской поэме» [19, с. 3].

Чеховские страницы культурной летописи Бессарабии еще предстоит дополнить в ходе дальнейших разысканий. Однако уже выявленный материал дает представление о некоторых особенностях развития русской культуры в Бессарабии – румынской провинции и одновременно восточно-европейской окраины русского зарубежья. С 1918 г. до конца 1920-х гг. публичные мероприятия, связанные с творчеством Чехова, были значимыми событиями культурной жизни, в них участвовали преимущественно профессиональные творческие силы. В 1930-х гг. наблюдаются серьезные изменения. «Русская культура в Бессарабии нашла убежище в семейном кругу» – статья под таким заголовком, напечатанная в апреле 1934 г. румыноязычным журналом «Viata Basarabiei» (Жизнь Бессарабии), содержит анализ существенных изменений в социально-культурном ландшафте. «Русский язык, наконец-то, был изгнан из школы, церкви и государственных учреждений, его заменил румынский язык. <...> Русские публичные библиотеки и библиотеки средних школ были заперты на замок, а на их месте появились библиотеки с книгами на румынском языке» [31, с. 31]. Мероприятия «под сенью Чехова» реже появлялись в публичном пространстве, их организаторами и участниками становились энтузиасты-

любители, учащаяся молодежь. Например, 11 января 1930 г., во время традиционного бала, устроенного профессиональным союзом врачей Кишинева, исполнялась юмористическая программа с «полуживыми картинками», «хором бывших зайцев» и «Хирургией» Чехова [23, с. 3].

Информация о концерте («ученическом спектакле») в консерватории «Унирий», возможно, была одним из последних печатных сведений о публичных мероприятиях, связанных с Чеховым. Программа, представленная 4 декабря 1937 г., состояла из отдельных номеров, подготовленных студентами оперного класса и класса драмы под руководством профессоров А. Дическул и М. Космачевской, известных в свое время актрис, любимых бессарабской публикой. Выбор произведений был продиктован педагогическими задачами, и все же нельзя не оценить изящного соединения в одной программе пьесы Чехова «Медведь» с дуэтами из «Севильского цирюльника», «Сельской чести», «Кармен» и сценой «Письмо Татьяны» из оперы «Евгений Онегин» [12, с. 3].

Упоминание о последних печатных сведениях не случайно. В феврале 1938 г., после государственного переворота и введения так называемой «королевской диктатуры», в Румынии был запрещен выпуск периодических изданий и книг на языках национальных меньшинств. Во всех сферах деятельности населению предписывалось использовать исключительно румынский язык. Таким образом прекратила существование русская пресса Бессарабии – для читателей-современников неоценимый источник текущей информации, для последующих поколений – источник информации исторической. Но периодические издания не являются лишь регистраторами, отражающими действительность. Благодаря двойственной природе, будучи одновременно хроникером общественной жизни и ее участником, пресса представляет собой важный социально-культурный феномен. Материалы русских газет Бессарабии, выходивших



до февраля 1938 г., дают возможность проследить воздействие художественного слова – творчества Чехова – на читателей, оказавшихся в социально-политических условиях, неблагоприятных для существования и развития русской культуры.

Обращение к Чехову, упоминание созданных им персонажей, цитаты, отсылки к прозаическим и драматическим произведениям были характерны для дискурса русскоязычных газет Бессарабии. Чеховские интертексты в разножанровых публикациях «Бессарабского Вестника», «Звезды», «Недели», «Бессарабии», «Нашего Слова», «Нового Слова», «Молвы», «Бессарабского Слова», «Аккерманского Курьера», «Искры», «Бессарабской Почты» отражают определенный культурный уровень журналистов, предполагавших наличие необходимых фоновых знаний и у читательской аудитории. Диалог с писателем, реализованный в чеховском интертексте, служит иллюстрацией продуктивного присутствия авторского слова в долговременной памяти и сознании читателей.

Чеховские интертексты, выявленные в газетных публикациях, восходят к широкому кругу прецедентных текстов, среди которых преобладают такие популярные рассказы, как «Толстый и тонкий», «Унтер Пришибеев», «Жалобная книга», «Хамелеон», «Хирургия», «Rara avis», «В бане», «Руководство для желающих жениться», «В вагоне», «Ванька», «Мальчики». Полный перечень произведений Чехова, актуализированных в бессарабской прессе, довольно представительен, но в рамках данной статьи рассматриваются лишь отдельные показательные примеры. Диалог с Чеховым, воссоздаваемый на основе анализа газетных публикаций и биографий журналистов, обогащает наше представление о роли русской прессы в культурной жизни Бессарабии.

Большинство публикаций, заголовки которых содержат чеховские интертексты, относятся к 1920-х гг. Анонсируя в заголовке содержательно-смысловое развертывание текста,

авторы и / или редакторы выбирали лексику и стилистические средства, рассчитанные на адекватное понимание. В сильной позиции заголовка интертекстуальные элементы должны были безошибочно опознаваться читателем, обладавшим достаточными фоновыми знаниями для восприятия таких газетных заголовков, как «Музыкальный Пришибеев», «Душечка в Берлине», «Пролетарская хирургия», «Советский хамелеон (По Чехову)», «Жалобная книга», «Жалобная книга. По Чехову и по-кишиневски», «Голстый и тонкий». Можно предположить, что редкое появление подобных заголовков в газетах последующего десятилетия связано с изменением, в первую очередь, состава читательской аудитории. Предположение подтверждается тем, что в 1930-х гг. журналисты, используя прецедентные феномены в газетном тексте, чаще прибегали к пояснениям. При этом сами экспликации, как видно из следующих примеров, могли выполнять не только информативную функцию: «В одном из чеховских рассказов», «нижеприводимый тип принадлежит гениальному перу А.П. Чехова», «незабываем чеховский железнодорожный обер-кондуктор Стычкин», «Списал: Антип Чеховский», «Хочу в Кишинев! В Кишинев, Кишинев, Кишинев! Это не из Чехова, не крик его “Трех сестер” – “В Москву, в Москву, в Москву” – а стон одного брата, который даже братьев не имеет».

В отличие от заголовков, эпитафии (для большинства газетных жанров явление редкое) предполагают большую степень эксплицитности, так как чаще всего являются атрибутированными цитатами. Псевдо-чеховская фраза, предпосланная стихотворному фельетону «Через 300 лет», – один из примеров творческого решения коммуникативной задачи с помощью чеховской интертекстемы. Шутливый эпитаграф «Через 200–300 лет все небо будет в алмазах» с подписью «А. Чехов» служит отсылочным индикатором и камертоном, определяющим тональность юмористического текста. «Когда зажжется в небе

первый / Чистейший – чеховский – алмаз, – / Тогда внезапно дрогнут нервы / От устремленных к небу глаз...» – фельетон бессарабского раздела газеты «Наша Речь» высмеивает появившийся в европейской печати прогноз о том, что «через 300 лет все человечество будет состоять исключительно из сумасшедших» [11, с. 2].

Виды интертекстем и способы их применения разнообразны. Бессарабские журналисты активно использовали цитаты, парафразы, аллюзии, пародийные приемы. Такие прецедентные феномены, как имена и характеристики чеховских персонажей придавали убедительность высказываниям, выявляли отношение к событиям, социальным явлениям, усиливали публицистическое звучание выступлений в прессе. Приведем примеры из публикаций внелитературной тематики. Полемическая статья на злобу дня: «Система бесправия, террора и насилия господствующая в нашем крае питается главным образом администрацией, воспитанной в духе грубого своеволия и самодурства <...> Безграмотные Пришибеевы должны уступить свое место истинно культурным силам» [15, с. 2]. Заметка о социальных проблемах: «Наше местечко напоминает сейчас ту несчастную чеховскую деревню, где свирепствовал блаженной памяти унтер Пришибеев» [8, с. 4]. Критическая статья о деятеле культуры: «Г. Булычев стал писать о музыкальном оскудении города Кишинева, <...> ухитрился писать об искусстве угрюмо, сердито, по-пришибеевски» [29, с. 3].

Чеховские персонажи попадали на страницы бессарабских газет в разном качестве. При обсуждении злободневных вопросов персонажи нередко упоминались без имен, которыми наделил их Чехов. «У дежурящего ночью не то мелкого казначейского, не то почтово-телеграфного чиновника образуется час-другой свободного времени. <...> – А не написать ли доносик?» – намеренно-небрежный парафраз служит зачином сатирической публикации о доносчиках, поощряемых румынскими властями

[25, с. 2]. Журналист В.К. Мончинский (псевдоним «Фауст») не раз писал об эпидемии доносительства – этом «биче Бессарабии», используя персонажей рассказов «Мелюзга» и «В бане».

Примером актуализации чеховских произведений является сатирическая рубрика «Жалобная книга» в газете «Молва». Редактор М.Н. Бялковский сочинял тексты «жалоб», подписывая их именами реально существовавших бессарабцев и публикуя под разными названиями: «Жалобная книга. По Чехову. Записи за неделю», «Жалобная книга. По Чехову и по-кишиневски». Так создавалась многолетняя сатирическая хроника и галерея общественных типов.

Социальные предпосылки существования чеховских мотивов в бессарабской прессе попытался объяснить в 1934 г. журналист Мончинский: «Типы, созданные А.П. Чеховым, конечно, неразрывно связаны с русской действительностью, и, тем не менее, в них есть и много общечеловеческого, не вымершего и в дни нашей жизни, особенно на нашей бессарабской почве» [26, с. 2]. Между тем диалог с писателем не сводился исключительно к типам. В газетных материалах влияние Чехова прослеживается и в творческом, и в этическом плане. Свидетельство тому находим в публикациях А. Вершховского, В.К. Мончинского, М.Н. Бялковского, Н.С. Бенони, В.О. Недзельского, Ю. Калугина. Их многолетняя деятельность в бессарабской периодике, отмеченная яркой индивидуальностью, представляет интерес в историко-литературном и культурологическом аспекте. Предметом специальных исследований могут быть, наряду с интертекстуальным компонентом, содержательно-фактуальные, композиционные, лексические, стилистические и образные структуры. Кроме того, публикации бессарабских журналистов, образующие коллективно-авторский свертхтекст, служат подтверждением нерасторжимой духовной связи с русской культурой – вопреки антирусской государственной

политике и агрессивной румынизации Бессарабии в период с 1918 по 1940 гг.

Воссоздание чеховских страниц культурной летописи бывшей российской губернии – задача сугубо исторического плана. Однако мы вопрошаем прошлое не из праздного любопытства. «Наш бессарабский быт положительно достоин кисти талантливого художника. Живи среди нас А. Чехов, он, несомненно, зарисовал бы своим пером тысячи гениально исполненных эскизов» [24, с. 2].

#### ***Список использованных источников:***

1. Аккерман // Звезда. – 1921. – 15 апреля.
2. Безвиконный, Г.Г. Портретов длинный ряд // НА РМ. Ф. Р–2983. Оп. 1. Ед. хр. 7. 81 л.
3. Брысякин, С.К. Культура Бессарабии. 1918–1940 / С.К. Брысякин. – Кишинев: Штиинца, 1978. – 252 с.
4. Вершховский, А. Два дня // Бессарабия. – 1921. – 23 апреля.
5. Вечер памяти А.П. Чехова // Новое Слово. – 1921. – 2 марта.
6. Вечер русской гимназии // Бессарабское Слово. – 1928. – 28 декабря.
7. «Вишневый сад» А.П. Чехова. Гастроли Пражской группы М.Х.Т. // Бессарабская Почта. – 1929. – 24 октября.
8. Ганчешты // Искра. – 1921. – 8 мая.
9. Гастроли артистов Московского Художественного театра (Пражская группа) // Бессарабское Слово. – 1928. – 29 декабря.
10. Дашков, А.И. Воспоминания // НА РМ. Ф. Р–2983. Оп. 1. Ед. хр. 19. 155 л.
11. Калугин, Ю. Через 300 лет // Наша Речь. – 1934. – 5 октября.
12. Консерватория «Унирий». Ученический спектакль // Бессарабское Слово. – 1937. – 4 декабря.
13. Любитель. «Тот, кто получает пощечины» // Бессарабия. – 1920. – 21 апреля.
14. М-ский, В. «Вишневый сад» // Бессарабская Почта. – 1926. – 8 февраля.
15. Муров. *Conditio sine qua non* // Бессарабия. – 1920. – 25 августа.
16. Н.Б. Художественники // Бессарабское Слово. – 1928. – 24 декабря.

17. «Натиск на восток»: агрессивный румынизм с начала XX века по настоящее время: Сб. ст., док. и восп. / Сост. Н.В. Бабилунга. – Бендеры: Полиграфист, 2011. – 608 с.
18. Скворцова, А.Ю. Русские Бессарабии: опыт жизни в диаспоре (1918–1940) / А.Ю. Скворцова. – Кишинев: Pontos, 2022. – 276 с.
19. Театрал. К бенефису труппы Рижской драмы // Бессарабское Слово. – 1932. – 30 июня.
20. Тиховская, О.А. Бессарабская аудитория Леонида Андреева: диалог с писателем в динамичном социокультурном контексте // Орловский текст российской словесности. Вып. 14. – Орел: Картуш, 2022. – С. 63–71.
21. Тиховская, О.А. Бессарабская буниниана: из истории русско-молдавских литературных контактов // Орловский текст российской словесности: творчество И.А. Бунина. Вып. 12. – Орел: Картуш, 2020. – С. 61–67.
22. Толмачевский, Н.Н. Что я слышал и видел на своем веку // НА РМ. Ф. Р–2983. Оп. 1. Ед. хр. 50. 111 л.
23. Традиционный врачебный вечер-бал профессионального союза врачей // Бессарабская Почта. – 1930. – 10 января.
24. Фауст. Бытик // Бессарабская Почта. – 1929. – 17 июня.
25. Фауст. «Его Величество» – Донос // Бессарабская Почта. – 1936. – 28 октября.
26. Фауст, А.П. Чехов и современная действительность // Бессарабская Почта. – 1934. – 15 июля.
27. Цамутали, Ю.М. Русское национальное меньшинство в Румынии // ГА РФ. Ф. Р–9145. Оп. 1. Ед. хр. 368а. Л. 3–8.
28. Четыре дьявола. Сегодня // Наше Слово. – 1921. – 16 июня.
29. Читатель. Музыкальный Пришибеев // Бессарабия. – 1920. – 3 августа.
30. Шорников, П.М. Бессарабский фронт. 1918–1940 / П.М. Шорников. – Тирасполь: Полиграфист, 2011. – 287 с.
31. Sageata, F. Cultura rusa in Basarabia s’a refugiat in familie // Viata Basarabiei. – 1934. – № 4. – Р. 31–34.

УДК: 82.09

**Коренькова Татьяна Викторовна**Кандидат филологических наук,  
доцент,Российский университет дружбы народов;  
Российская Федерация, Москва; e-mail: tvkorenkova@mail.ru

**«...ПОЯВИЛИСЬ КАКИЕ-ТО НОВЫЕ ТРИХИНЫ,  
СУЩЕСТВА МИКРОСКОПИЧЕСКИЕ»:  
ЭХО АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКИХ РОМАНОВ  
ДОСТОЕВСКОГО И ТУРГЕНЕВА В ПОВЕСТИ ЧЕХОВА  
«РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО ЧЕЛОВЕКА»**

**Аннотация.** В статье рассматриваются принципы усвоения и трансформации Чеховым мотивов и художественных приёмов антинигилистических романов Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и Н.С. Лескова в поэтике «Рассказа неизвестного человека» в историческом контексте – на фоне судебных процессов над террористами-народниками («Процесс 21», «Процесс второго 1 марта»), раскаяния народовольца Л.А. Тихомирова, становления культуры *Fin de siècle* и прогресса медицины 1860–1880-х.

Авторы антинигилистических романов связывали причины появления социокультурного феномена нигилизма и сопутствующих ему проявлений с особенностями человеческой психики. Причиной распространения пессимизма, отчаяния, отчуждения и социопатических настроений, по их мнению, является скука. Если Тургенев, Лесков и Достоевский изучают её экзистенциальные, культурно-исторические и мистические корни, то Чехов рассматривает скуку с медицинской точки зрения как психологический феномен, синдром *Fin de siècle*, который возник на фоне духовного вакуума и симптоматически проявлялся в неврозах (неврастении), склонности к экзальтации, пристрастии к «социальным миражам».

**Ключевые слова:** Достоевский и Чехов, Тургенев и Чехов, Рассказ неизвестного человека, Бесы, Двойник, Новь, нигилизм, народничество, синдром *Fin de siècle*, скука

---

**Tatiana V. Koreňkova**

*Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor,*

*Peoples' Friendship University of Russia;*

*Russian Federation, Moscow; e-mail: tvkorenkova@mail.ru*

## **“SOME NEW SORTS OF MICROBES WERE ATTACKING THE BODIES OF MEN, BUT THESE MICROBES WERE ENDOWED WITH INTELLIGENCE AND WILL...”: ECHO OF THE ANTI-NIHLIST NOVELS BY DOSTOEVSKY AND TURGENEV IN “THE STORY OF AN UNKNOWN MAN” BY CHEKHOV**

**Abstract.** *The paper examines principles of reception and transformation of the motives and expressive techniques of Ivan Turgenev, Nikolay Leskov, and Fyodor Dostoevsky anti-nihilistic novels in “The Story of an Unknown Man” by Anton Chekhov on the background of chronologically coinciding historical phenomena: the nascent fin-de-siècle culture, the great medical breakthroughs in the 1860–80s, the trials of Narodniks terrorist organizations in Russia (the Trial of 21, the Trial of “the second 1 of March”) and the story of a repentant terrorist Lev Tikhomirov (1888). The intertextual references Chekhov novella to “Demons” and “Virgin Soil”, as well as early Dostoevsky’s works (“White Nights”, “The Double”) are identified.*

*The writers reveal the sources of nihilism, the spread of negativity, despair (up to catastrophe mania), alienation and sociopathy, which were based on phenomena of boredom. While Turgenev, Leskov, and Dostoevsky discovered the existential, cultural and mystical roots of boredom, Chekhov diagnosed boredom as a part of Fin de siècle syndrome, i.e. mental disorder on the background of spiritual vacuum and symptomatically manifested with Neurasthenia, propensities to excitement, sociopathic proclivities, and psychological craving for “social mirages”.*

**Key words:** *Dostoevsky and Chekhov, Turgenev and Chekhov, The Story of an Unknown man, Demons (Dostoevsky novel), The Possessed, The Double (Dostoevsky novel), Virgin Soil (Turgenev novel), nihilism, Narodnik, Fin de siècle syndrome, boredom*



**Введение.** Цензуроопасная тема нигилистов оставила заметный след в творчестве Чехова. Так, уже в «Безотцовщине», она проступает в словах отставного полковника Ивана Ивановича и в слегка завуалированных деталях биографии Платонова. Образ постаревшего нигилиста встречается в рассказе «На пути» (1886). Во время пребывания на Сахалине, несмотря на прямое запрещение губернатора Приамурского края А.Н. Корфа общаться с политическими ссыльными [Т14/15, с. 64], Чехов встречался с И.П. Ювачёвым и А.И. Александриним, своим земляком, осуждённым в 1887 г. по «Делу о тайной типографии и метательных снарядах, обнаруженных в гг. Новочеркасске и Таганроге» [32, с. 322]. Переписные карточки дают серьезные основания полагать, что были встречи и с другими политическими ссыльными [27, с. 751–758].

«Рассказ неизвестного человека», заглавный герой которого – террорист-народоволец, не относится к числу самых известных произведений А.П. Чехова. Создававшаяся практически одновременно с «Палатой №6» (1892), столь сильно поразившей молодого В.И. Ульянова и тем самым определившей «модус восприятия» чеховского творчества в СССР в целом, эта повесть, лежащая в русле антинигилистической традиции, в советское время по понятным причинам оставалась на периферии внимания отечественных литературоведов. Но в последние годы интерес к ней заметно вырос как в России, так и за рубежом.

**Обзор литературы.** Большинство отечественных исследователей отмечают проявление в ней традиций тургеневской прозы [3, 7, 9, 19, 24, 26, 30, 35], а также интертекстуальные связи с «Евгением Онегиным» [17], романтической традицией [22], «Анной Карениной» [2], творчеством Ф.М. Достоевского и А.С. Суворина [3–4, 21], А.Н. Островского [18], «Петербургом» А. Белого [29], произведениями писателей Серебряного века, схожесть её поэтики с комедиями ошибок XVII–XVIII вв., построенными на мотивах *quiproquo* и *recognitio*, которые

затем перекочевали в водевили XIX в., и с произведениями Аллен-Фурнье, М. Пруста и Т. Манна [3, с. 327–334]. Кроме того, повесть даёт повод для разработки новых подходов к изучению творчества Чехова [1, 10, 20, 23, 28, 33].

По данным английского чеховеда П. Генри [42], только за 10 лет – с 1998 до 2008 гг., в Великобритании и США вышло 5 изданий, включающих перевод этой повести: 1) Hingley, Ronald 1 “Ward Number Six” and Other Stories. 1888–1903 (Оксфорд, 1998); 2) Garnett, Constance Black; Ford, Richard. The Essential Tales of Chekhov (Нью-Йорк, 2000); 3) Garnett, Constance Black; Ford, Richard. The Essential Tales of Chekhov (Хоупуэлл, Нью-Джерси, 2000); 4) Aplin, Hugh; Bernières, Louis de The Story of a Nobody (Лондон, 2002); 5) Bauer, Andrea; Garnett, Constance Black “The Lady with the Dog” and Other Stories (Rodgers Books, 2005). В 2010-х увидели свет ещё шесть англоязычных переизданий повести в переводах К. Гарнет (Dodo Press, 2009) и Хью Эплина (Alma Books 2012, 2020, 2022; Oneworld Classics 2012), а также билингвальное издание в издательстве CreateSpace (2015). Недавно были опубликованы переводы П. Урбана повести на немецкий [35–37] и новое издание перевода Эллен Рюделиус на шведский (2016; En okänd människas berättelse). Во второй половине 2010-х повесть появилась на греческом в переводе Леонидаса Карацаса [39], на фарси в переводе Фатимы Абеди (2017; داستان یک مرد ناشناخته) и на арабском в переводах Абубакра Юсефа (2016; رواية رجل مجهول) и Махмуда аш-Шенейти (2018; قصة رجل مجهول).

«Петербургская повесть», важная часть действия которой происходит в Венеции, вызывала большой интерес у итальянских книгоиздателей (публикации под различными вариантами перевода названия выходили в 1924, 1944 (!), 1986/1997 и 2017, в 2021 году записана аудиоверсия «Рассказа...» – «*Il racconto di uno sconosciuto racconto lungo di A. Cechov*»).

**Материалы и методы исследования.** Повесть была опубликована в 1893 г., но работу над ней Чехов начал ещё в

1887–1888 гг. и после длительного перерыва опять вернулся к «либеральной повести» [П5, с. 87] летом 1892 г.

Автор чётко осознавал риски, связанные с избранной темой. На это указывает такая деталь, как растянувшаяся во времени неопределённость с выбором названия произведения. Во время создания текста Чехов использовал рабочий вариант заглавия: «Рассказ моего пациента», – который сам признавал не совсем удачным. Даже в феврале 1893 г., передавая законченное произведение в печать, автор не выбрал окончательный вариант заглавия. В письме издателю В.М. Лаврову (от 9 февраля 1893 г. из Мелихово) Чехов написал: ««Рассказ моего пациента» – не годится безусловно: пахнет больницей. «Лакей» – тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать?»

1) В Петербурге. Рассказ моего знакомого.

2) Первое – скучно, а второе – как будто длинно. Можно просто «Рассказ знакомого». Но дальше:

3) В восьмидесятые годы. – Это претенциозно.

4) Без заглавия.

5) Повесть без названия.

6) Рассказ неизвестного человека.

Последнее, кажется, подходит. Хотите? Если хотите, то ладно. Но что цензура? *Я побаиваюсь* (курсив мой – Т.К.)» [П5, с. 168].

Использованные Чеховым приёмы (аллюзии, завуалированные, неочевидные смыслы и т. д.), позволившие обойти цензурные ограничения, прочитывались между строк современниками писателя. Сегодня их смыслы утрачены или требуют комментария и обращения к историко-культурному контексту 1887–1893 гг., времени рождения и реализации замысла этого произведения.

В 1887–1888 гг. произошли два резонансных события. В 1887 г. завершились судебные процессы над революционными народниками: «Второго 1 марта» (апрель) и «Процесс 21» (июнь). Кроме того, бурные обсуждения в русском обществе

и крайнее возмущение среди сочувствующей народовольцам части интеллигенции вызвало покаянное письмо императору Александру III, направленное 12 сентября 1888 г. видным народовольцем Л.А. Тихомировым, причастным к убийству Александра II.

**Обсуждение.** Отзвуки судебных разбирательств отражены в коллизиях повести. Так, мотив чахотки террориста-неудачника вероятно основан на странной истории П.Я. Шевырёва (процесс «Второго 1 марта»), в которой создатель и руководитель подпольной группы за несколько дней до покушения на царя передал всё управление терактом молодому энтузиасту А.И. Ульянову и срочно «уехал на лечение» в Крым. А тема морального релятивизма как общей поколенческой черты, в равной мере характерной для «борцов с тиранией» и «государственников», – в феномене «дегаевщины» и судьбе двойного агента народовольца С.П. Дегаева, который убил в 1883 г. полицейского провокатора, инспектора Петербургского охранного отделения, жандармского подполковника Г.П. Судейкина.

Интересовала Чехова и история раскаявшегося лидера народовольцев. Писатель знал и о публицистической исповеди «Почему я перестал быть революционером» (1888), и, весьма вероятно, о попытках бывшего идеолога террора предложить свои услуги в качестве автора редактору «Нового времени».

В письме Суворину от 30 декабря 1888 г. содержится чеховская оценка ситуации: «Социализм – один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все шашки теперь смешались. А чего стоят все русские увлечения?» [ПЗ, с. 111–112]. Полтора месяца спустя письме А.Н. Плещееву от 11 февраля 1889 г. Чехов описал свою дискуссию с П.Н. Островским: «Спорили между прочим о социализме. Он хвалит брошюру Тихомирова «Отчего я перестал быть социалистом», но не прощает автору

его неискренности. Ему не нравится, что Тихомиров своё прошлое называет «логической ошибкой», а не грехом, не преступлением. Я же доказывал, что нет там греха и преступления, где нет злой воли, где деятельность, добрая или злая – это всё равно, является результатом глубокого убеждения и веры» [ПЗ, с. 151].

Чеховские слова «нет греха и преступления» – аллюзия на название романа «Преступление и наказание», т.е. история Тихомирова в той или иной мере проецировалась участниками описанной в письме Плещееву дискуссии на судьбу и эволюцию взглядов другого раскаявшегося и помилованного царём Александром II в 1856 г. бывшего государственного преступника – Достоевского.

В связи с интересом автора «Рассказа неизвестного человека» к раскаявшемуся террористу заметны определённые параллели между историями Льва Тихомирова, известного в народовольческих кругах как «Старик» или «Тигрич», и чеховского героя «Степана» – Владимира Ивановича. Причиной разочарования в идеях революции бывшие единомышленники Тихомирова называли усталость, нездоровье и «жену-мещанку». Интересно, что практически те же мотивы движут и персонажем повести Чехова (к ним добавилась только жажда жизни, вспыхнувшая в душе чахнувшего от болезни заговорщика).

Ещё одна общая деталь. Оба – реальный террорист и литературный герой – получили от подпольщиков средства на временный отпуск «для поправления здоровья» за границей.

Повесть интертекстуально насыщена. Чаще всего персонажи говорят о Тургеневе, сравнивают себя с его героями (например: «Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай», «всегда терпеть не мог тургеневские романы и вдруг, словно на смех, попал в самые настоящие герои», «Я не тургеневский герой» – об Инсарове). В прямых отсылках к именам, произведениям, ситуациям и в цитатах упоминаются произведения

зарубежных авторов (Шекспира, Гёте, Бальзака, Эдуарда-Луи Бризбара и Эжена Нью) и русских – Грибоедова (две ироничные парафразы), Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина (например: «я обыкновенный чиновник, щедринский герой»). Явные параллели между историями Анны Карениной и Вронского, с одной стороны, и Зинаиды Фёдоровны Красновской и Орлова (и в пандан к нему отставного флотского офицера Владимира Ивановича из «Рассказа неизвестного человека») отметил ещё Н.Я. Берковский.

Внешне менее заметны, но не менее важны для «Рассказа неизвестного человека» сюжетные и композиционные параллели чеховской повести и антинигилистических произведений Тургенева и Достоевского. В первом случае – это последний и самый большой тургеневский роман «Новь» (1877).

Во втором – «Преступление и наказание» (1866) и «Бесы» (1872). Особое место в этом ряду занимают написанные молодым членом тайного кружка петрашевцев незадолго до ареста в 1849 г. повести «Двойник» (1846) и «Белые ночи» (1848), которые дали Чехову интересный материал как для анализа особенностей романтической психологии политических заговорщиков той эпохи, так и для создания своего произведения о революционере-идеалисте.

Очевидна схожесть трагических судеб народника Алексея Нежданова, героя «Нови», и Владимира Ивановича из чеховской повести. Оба в конспиративных целях устраиваются на работу в дом к крупным 40-летним чиновникам, где неожиданно встречают свою любовь, при этом оба оказываются недостойными этой любви. Оба фразёры, безуспешно пытающиеся «общим делом» (от лат. *res publica*) преодолеть внутреннюю раздвоенность и справиться с кажущейся беспричинной, но томительной скукой. Оба стремятся изменить не себя, а окружающий мир и общество по лекалам некоей абстрактной теории, социальной доктрины. Различаются герои-неудачники только в избранной

каждым из них «революционной тактикой»: один – пропагандист, готовящий крестьянский бунт в духе призыва «К топору зовите Русь!», второй – сам вступил на путь террора.

При этом многое из сказанного о Нежданове вполне применимо и к образу «неизвестного человека»: «Романтик реализма!» («Новь», гл. XXXVIII), «Ведь у нас до сих пор на Руси как было: коли ты живой человек, с чувством, с сознанием – так непременно ты больной!» («Новь», гл. XXXVIII), «Вспоминай обо мне, как о человеке тоже честном и хорошем, но которому было как-то приличнее умереть, нежели жить. Любил ли я тебя любовью – не знаю, милый друг, но знаю, что сильнее чувства я никогда не испытал и что мне было бы еще страшнее умереть, если б я не уносил такого чувства с собой в могилу» («Новь», гл. XXXVII) и т.д.

Отметим параллелизм построения любовной, даже мелодраматической, линии в повестях «Белые ночи» и «Рассказ неизвестного человека». Романтичные герои-мечтатели в обеих повестях противопоставлены удачливым любовникам, привязанность к которым героини так и не смогли преодолеть. (В «Белых ночах» это пара «мечтатель vs безымянный молодой человек», а в чеховской повести – «идейный заговорщик Владимир Иванович vs безыдейный чиновник Георгий Иваныч Орлов»).

Однако изображения пары «романтик vs его возлюбленная (“горячее сердце” – Настенька и увлекающаяся, романтическая Зинаида Фёдоровна)» у Достоевского и Чехова не совпадают. Несмотря на сходство повествовательной формы *Ich-Erzählung*'а обоих произведений, отношение авторов к своим персонажам принципиально различно. Сентиментальный мечтатель «Белых ночей» – это фактически *alter-ego* автора. Политический мечтатель «Рассказа неизвестного человека» – *пациент*, объект медицинского исследования.

Мечтатель «Белых ночей» без лишней рефлексии воспринимает своё недолгое знакомство с девушкой, как блаженство:

«Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..». Чехов, напротив, ставит диагноз: восторженный пафос речей персонажей, их экзальтированность – проявления неврастении. Орлов в споре с «неизвестным» Владимиром Ивановичем сам говорит: «наше поколение сплошную состоит из неврастеников и нытиков, мы только и знаем, что толкуем об усталости и переутомлении, но виноваты в том не вы и не я: мы слишком мелки, чтобы от нашего произвола могла зависеть судьба целого поколения» [Т8, с. 212]. И только в этот момент с ним согласны все: и автор повести, изучающий дневник как *historia morbi* пациента, и сам рассказчик – разочаровавшийся в прежней путеводной великой идее террорист [ПЗ, с. 151].

Практически теми же словами характеризует своё поколение Чехов в письме А.С. Суворину от 30 декабря 1888 г.: «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непременно следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. Возьмите литературу. Возьмите настоящее... Социализм – один из видов возбуждения» [ПЗ, с. 111].

Повесть Достоевского «Двойник», рассматриваемая как художественный фон к «Рассказу неизвестного человека», открывает зеркальность отношений Орлова и лже-«Степана» – Владимира Ивановича. Это проявляется и в отношениях персонажей с Зинаидой Фёдоровной: сначала она влюбляется в одного, считая его «человеком идеи», разочаровывается, потом в другого, и по той же причине разочаровывается. Мотив двойничества лежит в основе взаимоотношений двух центральных мужских персонажей – «фальшивых людей»: лже-лакея (террориста) и его квази-хозяина, лже-прогрессиста-чиновника, циника, который, согласно замыслу заговорщиков, исполняет *volens nolens* роль приманки перед совершением политического теракта.



Двойничество проявляется также и в смене социальных ролей героев: «лакей – барин» в начале повести в конце её уже стоят в паре «“крамольник” – бывший господин», которого бывший хозяин побаивается и к которому обращается в последнем письме иронично почтительной фразой: «Примите уверение в искреннем уважении и преданности вашего покорного слуги...» [Т8, с. 213].

Но главное отличие художественной реализации темы двойничества в повестях Достоевского и Чехова в том, что и автору «Рассказа неизвестного человека», и обоим его героям в конце концов становится ясно, что они всего лишь дети одного поколения эпохи *Fin de siècle*, герои своего времени. Принятие ими этой истины обнаруживается в их диалоге в момент естественного перехода в обращения друг к другу от «вы» к местоимению «мы»: «Мы неврастеники, кисляи, отступники» (Орлов; [Т8, с. 212]), «будет наш опыт» (Владимир Иванович; [Т8, с. 212]) и в итоговой фразе: «Только полчаса посидели, а сколько вопросов [мы] решили, подумаешь!» [там же].

**Результаты.** Антинигилистические романы Тургенева, Лескова и Достоевского ставят ту же проблему, что и «Рассказ неизвестного человека», – психологические, философские и религиозные причины появления нигилизма.

При этом Тургенев, Достоевский и Чехов указывают на постоянно существующую причину обращения молодых людей к идеологии тотального отрицания и далее к социопатическим настроениям – банальную скуку. «Скука есть ощущение аристократическое», – говорит Ставрогину Пётр Верховенский. В черновиках к роману эта тема подчёркивается Достоевским особо: «*Итог. Ставрогин как характер*: все благородные порывы до чудовищной крайности (Тихон) и все страсти (*при скуке непременно*)». Лейтмотив романа Лескова «Некуда» (1864) – противопоставление веры и скуки как соблазна (особенно в среде нигилистов).

В «Рассказе неизвестного человека» эволюция заглавного героя и Зинаиды Фёдоровны, нарастание их равнодушия, усталости и потери веры в прежние идеалы, чётко маркируется словами «скучно», «скучать» (15 словоупотреблений на весь текст).

Скука – хандра, состояние душевного томления, характеризующее подавленным настроением, уныло-пессимистическим отношением к происходящему, ослаблением или отсутствием интереса к действительности, по мысли Достоевского, имеет мистические, религиозные корни. Неслучайно слова «скука», «скучать» – ключевые в описании Свидригайловым причин своих поступков. Хандрит, по словам Разумихина, и Раскольников. В тургеневской «Нови» скучает Нежданов, а Машурина замечает, что в Петербурге «в обществе застой совершенный; все *скучают адски!* (курсив мой – Т.К.)» (гл. XXXVIII).

Этот грех, отвлекающий от веры и сбивающий с пути к самопознанию и познанию Бога, имеет своим источником лень, безделье. Увлечение, «заражение» ложными идеями-обманками, акциями мечтателей-доктринёров (ср. в «Нови»: «Молодые люди «обменялись мыслями»... занятие большей частью довольно скучное <...> и необыкновенно бесплодное» (гл. XVIII).

Чехов рассматривает скуку как психологический феномен с медицинской точки зрения: «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются непременно следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. <...> Утомляемость (это подтвердит и д-р Бертенсон) выражается не в одном только нытье или ощущении скуки. <...> Все утомленные люди не теряют способности возбуждаться в сильнейшей степени, но очень ненадолго, причем после каждого возбуждения наступает еще бóльшая апатия» (из письма А.С. Суворину от 30 декабря 1888 г.; [ПЗ, с. 112]).

Владимир Иванович потерял веру, а взамен обрёл скуку: «Хорошо быть художником, поэтом, драматургом, думал я, но если

это недоступно для меня, то хотя бы удариться в мистицизм! Эх, к этому безмятежному спокойствию и удовлетворению, какое наполняет душу, хотя бы кусочек какой-нибудь веры» [Т8, с. 119].

Чехов не верил в «идолы сознания» политических прожектеров-прогрессистов. В письме Суворину от 24 декабря 1890 г. он сформулировал свое кредо: «Изучающему теперь медицину время, бывшее 20 лет тому назад, представляется просто жалким. Милый мой, если бы мне предложили на выбор что-нибудь из двух: «идеалы» ли знаменитых шестидесятих годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую» [П4, с. 148–149].

В том же письме Суворину Чехов говорит о своей «практической» вере в прогресс и человеческий разум: «Я верю и в Коха, и в спермин. Все эти кохины, спермины и пр. кажутся публике каким-то чудом, выскочившим неожиданно из чьей-то головы. Но все это естественные результаты того, что было сделано за последние 20 лет» [там же, с. 148].

«20 лет тому назад» для Чехова в то время – это рубеж 1860-х – 1870-х – именно это время и написания антинигилистических романов, и революционных открытий в медицине и физиологии: работ Луи Пастера в области иммунологии, разработки микробной теории болезней и первых вакцин, фундаментальных исследований психологии цветовосприятия (Э. Геринг и др.), публикаций «Исследования бактерий» (1872) Роберта Коха, его доклада «Этиология туберкулёза» (1882) и появление «Постулатов Коха» (1884), открытия фагоцитоза И.И. Мечниковым (1882/1883), фундаментальных трудов по психофизиологии мозга (П. Брока, 1865; К. Вернике, 1874), неврологии и психиатрии Ж.-М. Шарко и экспериментальной психологии (В. Вундт, 1879/1883; Г. Эббингауз, 1885), изучения оптических иллюзий и т.д.

**Обсуждение.** В эпилоге «Преступления и наказания» Раскольникову грезится, «будто весь мир осуждён в жертву какой-то

страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые *трихины*, *существа микроскопические* (курсив мой – Т.К.), вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные». Во время работы над «Рассказом неизвестного человека» Чехову-медику уже была очевидна наивность представлений Достоевского о микробиологии.

Уже само слово «трихин» воспринималось как архаизм, допустимый только в мистических грёзах недоучившегося студента-юриста Раскольниковова, поскольку с 1878 г. в европейские языки пришёл термин «микроб» (от греческих *μικρό* – маленький + *βίος* – жизнь), предложенный французским врачом Ш.-Э. Седийо. Молодой Чехов иронизировал в 1885 г. в юмореске «Жизнь прекрасна! (Покушающим на самоубийство)»: «Радуйся, что ты не лошадь конножелезки, не коховская «запята, не трихина» [ТЗ, с. 235].

Исследования Л. Пастера, Р. Коха, Ф. Кона и других учёных, динамизм развития микробиологии<sup>1</sup> позволили к концу 1880-х чётко выделить и систематизировать классы микроорганизмов, различить бактерии (бациллы, кокки, спириллы, вибрионы и т.д.) и эукариоты (простейшие и грибы), а с 1892 г. и вирусы. На этом фоне использованное Достоевским в эпилоге романа «Преступление и наказание» слово *трихин*, название мелких червей-паразитов, было для рубежа 1880–1890-х уже чрезмерно устаревшим и не отвечающим научной парадигме новой эпохи. Это обстоятельство в ещё большей степени подчёркивало в сознании Чехова межпоколенческий разрыв и ментальную дистанцию – для медицины и психологии рубежа веков были

неприемлемы романтические представления о «заражении живыми идеями» и логичнее было говорить о массовых социогенных заболеваниях (истериях, мономаниях, неврозах, феноменах памяти, изменённых состояниях сознания и т.п. психопатологиях), имеющих естественные причины.

**Выводы.** Таким образом, автор «Рассказа неизвестного человека» был более склонен воспринимать ситуацию не столько с точки зрения «греха и наказания», сколько в позитивистском ключе как психологические реакции на углубления духовного кризиса эпохи на фоне утраты религиозной веры, что сопровождалось как возникновением сопутствующих неврозов и иных травмирующих факторов, так и попытками найти религии рациональную и моральную альтернативу (отсюда проистекала склонность к «социальным миражам»).

Отличие взглядов Чехова на человека и его будущее от идей представителей предшествующего поколения русских писателей точно выразил М.П. Громов: «Чехова занимали не инфернальные бездны религиозной одержимости, не воинствующий атеизм, а возникающее с утратой веры душевное одиночество: боги отцов развенчаны, «вера есть предрассудок, тщетная попытка консервативных умов продолжать то, что уже отслужило свою службу и... сходит со сцены»; прошлого нет, а наступит ли будущее и что оно принесёт – «если бы знать, если бы знать...»» [6, с. 164–165]. В целом же «Рассказ неизвестного человека» явно следует традиции русских антинигилистических романов и продолжает её в новом культурно-историческом контексте.

#### ***Список использованных источников:***

Абиева, Н.М. Поэтика костюма в прозе А.П. Чехова / Н.М. Абиева. – Барнаул: АлтГПУ, 2018. – 230 с.

Берковский, Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. / Н.Я. Берковский. – М.: Искусство, 1969. – С. 48–182.

Бицилли, П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа [опубл. 1942] // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии / под ред. Л.М. Суриса. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – С. 179–336.

Головачева, А.Г. «...Непременно в палаццо...»: Пушкин – Достоевский – Чехов / А.Г. Головачева // Пушкин и Достоевский. Международная научная конференция. – Новгород Великий; Старая Русса: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Дом-музей Ф.М. Достоевского в Старой Руссе, 1998. – С. 169–172.

Головачева, А.Г. «Плывя в таинственной гондоле...». «Сны» о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков / А.Г. Головачева // Вопросы литературы. – 2004. – №6 – С. 157–178.

Громов, М.Н. Чехов / Н.М. Громов. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 394 с.

Гульченко, В.В. Поздние смыслы, или Чехов и Тургенев / В.В. Гульченко // А.П. Чехов и И.С. Тургенев: Сб. статей по материалам Международной научной конференции. К 200-летию со дня рождения И.С. Тургенева. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. – С. 212–223.

Зубков, К.Ю. «Антинигилистический роман» как полемический конструктор радикальной критики / К.Ю. Зубков // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2015. – №4. – С. 122–140.

Козубовская, Г.П. Мотив мертвого жениха в прозе А.П. Чехова / Г.П. Козубовская // Культура и текст. – 2005. – №9. – С. 192–208.

Козубовская, Г.П. «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова: мотив еды / пици / Г.П. Козубовская, О.В. Артемова // Высшая школа: научные исследования: материалы Межвузовского международного конгресса. – М.: Инфинити, 2022. – С. 26–34.

Коренькова, Т.В. PLATE ON/OFF: Замысел пьесы Чехова «Безотцовщина» и его интерпретация в переводах и инсценировках / Т.В. Коренькова. // Русский язык в Центре Европы (Словакия, Братислава). – 2021, №21. – С. 116-130.

Коренькова, Т.В. «Дом с мезонином»: импрессионизм в рассказе художника и в повести Чехова / Т. В. Коренькова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2017, Т. 22. – №4. – С. 575–587. DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-4-575-587

Коренькова, Т.В. Коллизия «казалось – оказалось» и Weltempfindung. (К вопросу об импрессионизме Чехова) / Т. В. Коренькова // Чеховские чтения в Ялте. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. Сб. науч. трудов. Вып. 22. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2017. – С. 67–81.

Короленко, В.Г. Антон Павлович Чехов // Полное собрание сочинений Владимира Галактионовича Короленко. Т.1. – СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1914. – С. 388–400.

Лесков, Н.С. Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?» (Письмо к издателю «Северной пчелы») / Н.С. Лесков // Н.Г. Чернышевский: pro et contra: личность и творчество Н.Г. Чернышевского в оценке русских писателей: [антология]. – СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2008. – С. 427–435.

Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 2. 1889 – апрель 1891. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 592 с.

Литовченко, М.В. Повесть А.П. Чехова «Рассказ неизвестного человека»: диалог с «онегинским» сюжетом / М.В. Литовченко // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. – 2012. – №3 (118). – С. 132–136.

Мокина, Н.В. Мотив «веселья» и функции смеха в произведениях Островского и Чехова / Н.В. Мокина // А.П. Чехов и А.Н. Островский: По материалам V международных Скафтымовских чтений. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. – С. 297–317.

Новикова, Е.Г. Тургеневские мотивы в «Рассказе неизвестного человека» А.П. Чехова (к проблеме героя) / Е.Г. Новикова // Проблемы метода и жанра: Межвузовский сб. статей. – Томский гос. ун-т им. В.В. Куйбышева. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1989. – С. 219–235.

Новосельцева, В.А. Об этических концептах в ценностной картине мира А.П. Чехова (на материале рассказа «Студент» и повести «Рассказ неизвестного человека») / В.А. Новосельцева // Вестник Краснодарского ун-та МВД России. – 2013. – №3 (21). – С. 88–91.

Нымм, Е.Ю. Восприятие литературных текстов героями «Рассказа неизвестного человека» А.П. Чехова / Jelena Nõmm // Юрьевские чтения: материалы междисциплинарной конференции молодых филологов. Вып.1. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 103–111.

Парфенов, А.И. Мотив мечты в «рассказе неизвестного человека» А.П. Чехова: диалог с романтической традицией / А.И. Парфенов // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – №2. – С. 529.

Пименова, Е.А. Сюжеты и герой русской литературы XIX века в «Рассказе неизвестного человека» А.П. Чехова / Е.А. Пименова // Проблемы поэтики А.П. Чехова: Межвуз. сб. науч. трудов. – Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та, 2003. – С. 65–76.

Ребель, Г.М. Чеховские вариации на тему «тургеневской девушки» / Г.М. Ребель // Русская литература. – 2012. – №2. – С. 144–170.

Репников, А.В. Л.А. Тихомиров. «Схимник от самодержавия» / А.В. Репников // Россия и современный мир. – 2002. – №3 (36). – С. 202–223.

Семанова, М.Л. «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова (К вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова) / М.Л. Семанова // Уч. записки Ленинградского пед. ин-та. Кафедра русской литературы. – 1958. – Т.170. – С. 125–134.

Семанова, М.Л. Примечания / М.Л. Семанова // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. Сочинения: В 18 тт. Т.14/15. Из Сибири. Остров Сахалин. 1889–1895. – М.: Наука, 1976. – С. 739–886.

Сендерович, С.Я. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. Опыт феноменологии творчества / С.Я. Сендерович. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – 286 с.

Смирнова, Н.В. «Рассказ Неизвестного человека» А. Чехова и роман «Петербург» А. Белого (к вопросу малых жанров в историко-литературных связях) / Н.В. Смирнова // I Лужские научные чтения. Современное научное знание: теория и практика: Материалы международной научно-практической конференции. – СПб.: Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 193–201.

Собенников, А.С. Миф о любви в русской литературе и его рецепция А.П. Чеховым / А.С. Собенников // Сибирский филологический журнал. – 2019. – №1. – С. 82–91. DOI 10.17223/18137083/66/7

Филат, Т.В. «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова и Петербургский текст русской литературы: проблема интертекстуальности / Т.В. Филат // Вісник Університету ім. Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. – 2013. – №2 (6). – С. 186–194.

Хроника социалистического движения в России. 1878–1887: Офиц. отчет. – М.: Изд-во В.М. Саблина, 1906 [на обл. 1907]. – 364 с.

Чубарова, В.Н. О «философии жизни» в повести А. Чехова «Рассказ неизвестного человека» / В.Н. Чубарова // Известия Южного федерального ун-та. Филологические науки. – 2011. – №1. – С. 8–13.

Янина, М.М. Человек в художественном мире Чехова и Тургенева (Гамлеты и Дон Кихоты. Структура образа) / М.М. Янина // Литературный календарь: книги дня. – 2010. – Т.4. – №1. – С. 37–53.

Anton Cechov. Krankenzimmer Nr. 6 / Erzählung eines Unbekannten. Kleine Romane II. – Zürich: Diogenes (Verlag), 2000. – 195 s.

Anton Cechov. Krankenzimmer Nr. 6 / Erzählung eines Unbekannten. Kleine Romane II. – Zürich: Diogenes (Verlag), 2004. – 208 s.

Anton Čechov: Erzählung eines Unbekannten. Kleiner Roman. Ungekürzte Lesung. Gelesen von Rolf Boysen. Aus dem Russischen von



Peter Urban. Regie und Bearbeitung Volker Gerth. 4 stereo CDs. Diogenes, Zürich, 2009.

Anton Tshikhuf. Kitab al-riwayat (al-ʿamal al-mukhtarah) [Антон Чехов. Книга романов (Избранные работы)]. 2016. Доступно онлайн: URL [www.8gharb.com/ЯКЗИ-ЗбСжЗнЗК-ЗбГЪгЗб-ЗбгОКЗСЙ-ГдШжд/](http://www.8gharb.com/ЯКЗИ-ЗбСжЗнЗК-ЗбГЪгЗб-ЗбгОКЗСЙ-ГдШжд/)

Αντον Τσεχωφ. Η ιστορία ενός αγνώστου. Μετάφραση Λεωνίδα Καρατζάς. Αθήνα: Ερατώ, 2018. – 239 / 240 σ.

Carter, R. “Anton P. Chekhov, MD (1860–1904): dual medical and literary careers.” *The Annals of thoracic surgery* vol. 61,5 (1996): 1557–63. doi:10.1016/0003-4975(96)00091-4

Goulet, Andrea. “Neurosyphilitics and madmen: The French fin-de-siècle fictions of Huysmans, Lermina, and Maupassant.” *Progress in brain research* vol. 206 (2013): 73–91. doi:10.1016/B978-0-444-63364-4.00022-3

Henry, P. Anton Chekhov in English 1998 • 2004 • 2008 Compiled and ed. by Peter Henry. – Oxford: Northgate Books, 2008. – 110 pp.

Koehler, Peter J. “Charcot, la Salpêtrière, and hysteria as represented in European literature.” *Progress in brain research* vol. 206 (2013): 93–122. doi:10.1016/B978-0-444-63364-4.00023-5

Niemi, J. “Some perspectives on Chekhov’s short story A Case History.” *Medical humanities* vol. 32,1 (2006): 11–3. doi:10.1136/jmh.2004.000209

Walusinski, Olivier. “Hysteria in fin de siècle French novels.” *Frontiers of neurology and neuroscience* vol. 31 (2013): 35–43. doi:10.1159/000343250

**Корниенко Алина Владимировна**

*Доктор литературы и лингвистики,  
научный сотрудник Университета Париж–8,  
Франция, Париж; e-mail: a.v.kornienko@icloud.com*

## «ПРОШЕДШЕЕ НАСТОЯЩЕЕ» КАК ДЕТЕРМИНАНТ ДРАМАТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А. П. ЧЕХОВА И Ж.-Л. ЛАГАРСА

**Аннотация.** *А.П. Чехов и Ж.-Л. Лагарс концептуализируют прошлое как временное состояние драматургического пространства, чтобы сделать его поэтическим детерминантом, определяющим все действия и все слова, инициированные на сцене. Эта темпоральность прошлого в текстах обоих драматургов вторгается, определяет и трансформирует планы настоящего и будущего, создавая неоднородное и похожее на сон время, населенное всевозможными призрачными марионетками. Эти персонажи-призраки в прямом и переносном смысле живут только благодаря слову, которое они произносят, слову, которое неустанно возвращается в прошлое. Таким образом, герои Чехова и Лагарса населяют далекую страну своих воспоминаний, постоянно возвращаясь в это прошлое, к месту своего происхождения. Прошлое в театре Чехова и Лагарса никогда не станет законченным, так как оно является единственным способом вербального и невербального существования, возможным в рамках рассматриваемых драматургических и творческих вселенных. Пересказывая и заново изобретая прошлые события, постоянно находясь в состоянии поиска чего-то одновременно очень близкого и очень далекого во времени и пространстве, персонажи драматургии Чехова и Лагарса пытаются примириться с собой и с реальностью, что их окружает. Таким образом, персонажи Чехова и Лагарса – вечные призраки своего прошлого и, следовательно, своих уже сказанных слов. Они заперты в этой пространственно-временной реальности, единственно реальной на сцене благодаря этому слову, которым они определяют себя и обеспечивают свое существование.*

**Ключевые слова:** *время, прошлое, парадигма, современная драматургия, театр слова*

---

**Alina V. Kornienko**

*Doctor of Literature and Linguistics,  
Research Fellow, Paris–8 University;  
France, Paris; e-mail: a.v.kornienko@icloud.com*

## THE “PAST PRESENT” AS A DETERMINANT OF THE DRAMATIC HERITAGE OF A. CHEKHOV AND J.-L. LAGARCE

**Abstract.** *A. Chekhov and J.-L. Lagarce conceptualize the past as a temporary state of dramatic space in order to make it a poetic determinant that influences all actions and all words initiated on stage. This temporality of the past in the texts of both playwrights invades, defines and transforms the plans of the present and future, creating a heterogeneous and dream-like time, inhabited by all sorts of ghost characters. These ghost characters, literally and figuratively, live only because of the word they utter, a word that relentlessly returns to the past. Thus, the heroes of Chekhov and Lagarce inhabit the distant land of their memories, constantly returning to this past, to the place of their origin. The past in the theater of Chekhov and Lagarce will never be finished, since it is the only way of verbal and non-verbal existence possible within the framework of the dramatic and creative universes under consideration. Retelling and reinventing past events, constantly in a state of search for something both very close and very far in time and space, the characters of Chekhov’s and Lagarce’s dramaturgy are trying to come to terms with themselves and with the reality that surrounds them. Thus, the characters of Chekhov and Lagarce are eternal ghosts of their past and, consequently, of their already spoken words. They are locked in this spatio-temporal reality, the only real one on the stage thanks to this word, by which they define themselves and ensure their existence.*

**Keywords:** *time, past, paradigm, modern dramaturgy, word drama*

Время, несомненно, можно назвать одним из ключевых мотивов драматургического наследия А.П. Чехова. Художественное время и пространство в театре Чехова детерминируют драматургическое пространство, определяя вместе с тем саму человеческую экзистенцию. Чехов становится одним из наиболее ярких носителей нового художественного выражения темпоральности, которое стало зарождаться в мировой и отечественной литературе в конце XIX века. Чехов-драматург одним из

первых воплотил в своих произведениях новую темпоральную поэтику, появившуюся в отечественной и мировой литературе на стыке эпох. Время у Чехова континуально и трансгранично, лишено четких временных маркеров, оставаясь при этом привязанным к поэтическому и сценическому пространству, которое и выражает те или иные черты современности. Чехов прибегает к метонимическому обобщению для отображения современной ему эпохи.

Влияние Антона Павловича Чехова на временную поэтику Жан-Люка Лагарса очевидно. Временная парадигма, в которой существуют все чеховские персонажи, стремится уйти от настоящего, обреченного таким весьма странным и в то же время очень логичным образом в рамках рассматриваемого драматического и литературного универсума. В то же время, кристаллизованное настоящее является для Чехова лишь исходным пунктом в его концепции драматической темпоральности. Для Чехова, которого можно назвать поэтом мгновений, эти мгновения существуют в рамках его пьес лишь для того, чтобы определять скорость «случайностей». Драматическое настоящее Чехова, как и у Лагарса, «иллюзорно», потому что оно охватывает «сферы» прошлого и будущего, становясь одновременно трансгрессивным и универсальным. В то же время в каждом чеховском драматическом произведении время равно стихии, циклонам, и каждый человек есть след этих циклонов. Это значит, что Чехов схватывает в своей драматургии тектонику времени. В этом ракурсе следует отметить, что чеховская драматическая композиция начинается весной и заканчивается осенью, что является метафорой перехода между радостью встречи и печалью разлуки. Такую композицию заимствовал и развил Жан-Люк Лагарс в своем цикле о блудном сыне, в котором всякое возвращение после долгого отсутствия закрывается разделяющим их новым началом. Чехов остается достаточно лаконичным и суровым для вступлений

в различных своих литературных произведениях, потому что считает своего читателя-зрителя способным выдумать и понять прошлое героев, то, чем они жили до момента акта авторской речи. С другой стороны, больше всего Чехов работает в своих пьесах над концом. В письме к брату Александру Чехову драматург утверждал, что принцип написания концовки своей первой пьесы «Платонов» очень похож на принцип написания его рассказов – спокойное развитие действия противопоставляется концовке, действующей как пощечина в лицо своему читателю-зрителю. Поэтому печально известно с этой точки зрения, что Чехов использует те же приемы для театральной драмы, что и для комической прозы.

Персонажи драматической и литературной вселенной Жан-Люка Лагарса, запертые в своих маленьких воображаемых и выдуманных мирах, детерминированы своим прошлым, к которому они так привязаны. Это прошлое является источником их постоянной ностальгии, а также благодатной почвой для их воображения. Они живут, таким образом, в промежуточном состоянии, постоянно обновляя это прошлое, от которого они не могут и совершенно не хотят оторваться. Это обновление осуществляется посредством речи. Это порождает особую атмосферу, в которой настоящее есть лишь грамматическая форма, которая, со своей стороны, меняет свое классическое представление, обращаясь к прошлому как к экзистенциальному модусу, субъекту и объекту любого дискурса, развернутого в рамках литературного повествования. Таким образом, в его произведениях доминирует это вездесущее прошлое. Это общая нить в развитии каждой истории, потому что время истории представляет собой лишь промежуточное пространство между прошлым, от которого нельзя избавиться, и настоящим, в котором персонажи, вспоминая, пытаются сделать текущим то, что уже состоялось.

Таким образом, диалоги не продвигаются вперед, что приводит к непрекращающимся перефразировкам в неустанном

стремлении персонажей превратить историю прошлого в настоящее. Это погружает историю в драму, которая меняет ход времени и расширяет присутствие-отсутствие прошлого за рамками драматургического повествования. В пьесе Лагарса «В стране далекой» спонтанный механизм узнавания вступает в связь с несколькими пространственно-временными подсказками, предоставленными в пьесе, для построения биографии и личности центрального персонажа Луи. В данной пьесе, как и в большинстве драматургических произведений Лагарса, отношения между прошлым и настоящим нарушены с самого начала. Мы знаем о скорой смерти Луи, которая сопровождается стиранием границ между миром живых и миром умерших, потому что члены семьи Луи без смущения общаются с персонажем Любовник, уже Умерший. В то же время, будучи настолько близок Луи к миру умерших, он уже принадлежит наполовину прошлому для тех, кто продолжит свою жизнь без него. Подобный прием мы видим в пьесах Чехова: Фирс находится в пограничном состоянии, между двумя мирами, а некоторые персонажи, к примеру, Раневская все еще пытаются избежать этого самого перехода в мир прошлого, бегут от него, хотя мы отчетливо с первых же сцен понимаем, что для нее и многих других персонажей пьесы этот переход неизбежен и уже начал свершаться. Прошлое занимает в пьесах Чехова и Лагарса гораздо более важное место, чем настоящее, потому что каждый участник драматургического действия стремится организовать свою жизнь так, как он ее себе представляет. Все без исключения персонажи обоих драматургов определяются их отношением к прошлому, что объясняет, к примеру, почему возвращение Луи в пьесах «Это всего лишь конец света» и «В стране далекой» приводит к серии укоризненных речей его биологической семьи, которые кристаллизуются вокруг его личности и сопоставляются с репликами персонажей из его другой жизни. Луи возвращается в свое прошлое, которое

он надеялся забыть навсегда. Это ретроспективное движение подкрепляется присутствием не только мертвых персонажей, но и обобщающих персонажей, представляющих единый пласт его прошлого: «Мальчик, все Мальчики» и «Воин, все Воины».

Чехов и Лагарс придерживаются классического принципа единства места: этим местом становится дом, который олицетворяет собой то самое прошлое, которое всецело детерминирует настоящее в пьесах обоих авторов. Драматурги замыкают действия в этом закрытом пространстве домов, зачастую «отчих», «родных» домов, чтобы создать не существующий на сцене, но существующий в помыслах и в душевных движениях персонажей, а значит, выражаются через их реплики, отражающие субъективную реальность каждого автора общего диалога драматического действия, образ некоего другого пространства, которое непременно становится активным участником сюжета, хотя всякий раз обретает особые функции и смыслы. В пьесах Чехова («Три сестры», «Вишневый сад») и Лагарса («Я была дома и ждала, когда пойдет дождь») пространство дома держит персонажей в их застывшем состоянии не только на уровне воспоминаний, но и на «физическом» уровне. Женские персонажи во всех пьесах не могут уехать, оставить это пространство, это место, воплощающее собой их совместное и личное прошлое. В пьесе «Вишневый сад» даже остановившиеся часы на декоративном, бытовом уровне выражают этот детерминант статического прошлого, которое определяет настоящее на семиотическом и лексико-семантическом уровнях. В пьесе «Вишневый сад» Чехов представляет усложненные относительно своих предыдущих драматических произведений пространственно-временные решения. Двусоставность драматургического пространства строится на плане настоящего времени в выражении материального пространства, а также на планах прошлого и настоящего в выражении пространства символического. Стоит отметить, что это символическое про-

странство неразрывно связано с материальным пространством, а значит, настоящим временем через усадьбу Раневской и сам вишневый сад, который присутствует фоном, но где никакого физического действия так и не происходит. Вишневый сад как материальное пространство является открытым. Отличие состоит в том, что символическое пространство находится не в отдалении, а вплотную примыкает к реальному пространству, к месту действия пьесы, каковым является усадьба Раневской. Это вишневый сад: он рядом, его видят из окна, им любуются, но, что примечательно, он ни разу не становится местом действия, хотя второе действие пьесы происходит не в доме, а на пленэре в поле у дороги: «В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад» [20]. Символическое пространство не может стать местом действия по той простой причине, что тогда оно поменяет свое качество и превратится в реальное пространство. Если для Прозоровых реальное пространство выступает в модели замкнутого пространства, то для всех героев пьесы «Вишневый сад» оно представлено в модели открытого пространства: они свободно перемещаются, пьеса окольцована приездом Раневской из Франции и последующим ее отъездом туда же, в финале драмы уезжают все (за исключением забытого Фирса); а главное, в отличие от предыдущих пьес, у героев нет ни малейшей ностальгии по-тамошнему, будь то губернский город, Москва или Париж. Все это, однако, несколько не меняет главного свойства реального пространства, каким оно предстает во всех трех анализируемых пьесах: это пространство неблагополучной, недолжной жизни. В пьесе «Вишневый сад» здесь и сейчас вполне охарактеризовано словами Лопухина: «Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая» [21]. (Второе действие). «О наша нескладная, несчастливая жизнь» [22]. (Третье действие). Соответственно, и в этой пьесе, как и в других, все основные герои несчастны, каждый по-своему, притом, что все они без



вины виноватые. Символическое пространство вишневого сада, примыкающее к реальному пространству, мало того, что постоянно присутствует в сознании основных персонажей, оно становится как бы участником действия, двигателем интриги: сад надо либо продавать, либо сохранять, и на этой почве происходят столкновения героев, и от этого решения во многом зависят судьбы персонажей. Чехову как драматургу и как поэту повседневности едва ли интересен пласт будущего. В финале третьего действия, когда Лопухин сообщил о покупке вишневого сада, с ним вдруг случился приступ самодовольства, а самодовольство для Чехова – очень тревожный симптом, отбрасывающий мрачный отсвет на образ будущего. Но в любом случае лопухинское будущее Чехову понятнее, чем мыльные пузыри светлого будущего, какие выдувают Вершинин, сестры и Трофимов.

Парадигма возвращения, неразрывно связанная со статическим прошлым, в текстах Лагарса находится под влиянием Чехова и Метерлинка. Возвращение Чехова и Лагарса имеет ностальгический оттенок и преподносится как исконное условие существования. Возвращение для персонажей Метерлинка, вопреки этим драматическим фикциям, невозможен, как, например, в «Семи принцессах», где этот мотив замыкает текст пьесы. В *Les Aveugles* есть двойное возвращение, служащее связующей нитью всего драматического действия: герои ждут священника, который должен помочь им вернуться в лечебницу на другом берегу реки. Этот жрец, со своей стороны, должен вернуться к слепому, найдя воду. Трагедия пьесы состоит в этом двойном возвращении, которое невозможно, потому что священник мертв, а в конце драматического действия несчастье приближается к несчастным слепцам. Именно эту трагедию возвращения, одновременно неизбежную и невозможную, переживают на сцене драматические персонажи Жан-Люка Лагарса. Смерть Тинтагиле представляет возвращение как окончатель-

ный поступок маленького ребенка, которого, следовательно, убивает его бабушка. Это сравнивает его с «блудным сыном» Лагарса, который перед смертью совершает самое последнее путешествие на родину.

Некоторые персонажи Чехова и Лагарса открыто демонстрируют отказ от восприятия настоящего даже через призму прошлого, единственная темпоральность, которую они воспринимают, – это и есть само прошлое. Таким образом, мы видим, что прошлое можно рассматривать как первичное экзистенциальное состояние персонажей произведений Чехова и Лагарса. Все связано с прошлым, неизменным или трансформированным. Персонажи не хотят расставаться с тем, что знали раньше. Они рассказывают и перефразируют свое прошлое, чтобы иметь возможность пережить его и изменить. Прошлое становится единственным образом жизни, существующим в драматическом и литературном универсуме Антона Павловича Чехова и Жан-Люка Лагарса. Их персонажи пытаются рассказать, чтобы переродиться, изменить прошлое благодаря дискурсу, расширяя готовые истории и субъективно трансформируя их. Таким образом, все эти поэтические и драматургические приемы лишают драматургии обоих драматургов временной трансцендентности.

Произведения обоих авторов демонстрируют сосуществование, а также интерпелляцию всех временных планов, потому что производитель слова выражает себя в настоящем, которое логически связано с прошлым и будущим. С другой стороны, любое произносимое персонажами Чехова и Лагарса слово связано с планом прошлого, а это означает, что это прошлое излучается и располагается в плане настоящего и будущего, что делает его с грамматической точки зрения, а также с философской точки зрения, протяженным прошлым или актуализированным прошлым. Оба автора помещают в перспективу, определенную *mise en abyme* прошлого. Прошедшее событие,

печальное и завершающее событие, которое должно придать этому прошлому окончательный и законченный характер, определяет темпоральным образом другое событие в прошлом, влияющее на настоящее повествования.

Таким образом, Чехов и Лагарс вводят в своих произведениях особый временной пласт, особое грамматическое и поэтическое время, определяющий тот самый уникальный модус бытия в прошедшем настоящем, в котором лексико-грамматически, социокультурно, антропологически и философски существуют персонажи их драматургических вселенных.

«Мы так часто предаёмся лёгкой ностальгии, сожалеем об уже давно ушедшем, мы так бережно и с такой любовью относимся к собственному прошлому, прошлому, которое мы так кропотливо выстраивали, идеальному прошлому, всецело отвечающему нашим стремлениям и клятвам. И вот мы уже не можем игнорировать силу лжи и притворства, которые придают нам уверенности в себе и определяют наш путь» [1].

Драматургия Жан-Люка Лагарса инсценирует совершенно новую парадигму прошлого, которая в то же время является логическим продолжением всех драматических и литературных изобретений XX века. А.П. Чехов и Ж.-Л. Лагарс концептуализируют прошлое как временное состояние драматургического пространства, чтобы сделать его поэтическим детерминантом, определяющим все действия и все слова, инициированные на сцене. Эта темпоральность прошлого в текстах обоих драматургов вторгается, определяет и трансформирует планы настоящего и будущего, создавая неоднородное и похожее на сон время, населенное всевозможными призрачными марионетками. Эти персонажи-призраки в прямом и переносном смысле живут только благодаря слову, которое они произносят, слову, которое неустанно возвращается в прошлое. Таким образом, герои Чехова и Лагарса населяют далекую страну своих воспоминаний, постоянно возвращаясь в это прошлое, к месту

своего происхождения. Прошлое в театре Чехова и Лагарса никогда не станет законченным, так как оно является единственным способом вербального и невербального существования, возможным в рамках рассматриваемых драматургических и творческих вселенных. Пересказывая и заново изобретая прошлые события, постоянно находясь в состоянии поиска чего-то одновременно очень близкого и очень далекого во времени и пространстве, персонажи драматургии Чехова и Лагарса пытаются примириться с собой и с реальностью, что их окружает. Таким образом, персонажи Чехова и Лагарса – вечные призраки своего прошлого и, следовательно, своих уже сказанных слов. Они заперты в этой пространственно-временной реальности, единственно реальной на сцене благодаря этому слову, которым они определяют себя и обеспечивают свое существование.

#### ***Список использованных источников:***

1. Корниенко, А.В. Методологические и практические проблемы перевода современной французской драматургии на примере произведений Жан-Люка Лагарса [Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-i-prakticheskie-problemy-perevoda-sovremennoy-frantsuzskoy-dramaturgii-na-primere-proizvedeniy-zhan-lyuka-lagarsa>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
2. Корниенко, А.В. Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса [Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostoe-slozhnoe-slovo-zhan-lyuka-lagarsa>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
3. Корниенко, А.В. Театр слова Ж.-Л. Лагарса и наследие литературно-драматической традиции А.П. Чехова / Алина Владимировна Корниенко // Россия и Запад: диалог культур: Сборник статей XIX международной конференции. – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова: Факультет иностранных языков и регионоведения: Центр по изучению взаимодействия культур, 2014. – Вып. 6.
4. Kornienko, A. Le Pays lointain des fantômes de Jean-Luc Lagarce / Alina Kornienko // Temps et Langage Performatika: Les Cahiers Linguaték. – 2020. – numéro 7–8. – pages pp. 108–114.

5. Lagarce, J.-L. Du luxe et de l'impuissance. – Besançon: Les Solitaires intempestifs. – 2008. – 64 p.
6. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (I). – Besançon: Les Solitaires intempestifs. – 2011. – 285 p.
7. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (II). – Besançon: Les Solitaires intempestifs. – 2000. – 268 p.
8. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (III). – Besançon: Les Solitaires intempestifs. – 1999. – 319 p.
9. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (IV). – Besançon: Les Solitaires intempestifs. – 2002. – 419 p.
10. Lagarce, J.-L. Théâtre et Pouvoir en Occident. – Besançon : Les Solitaires Intempestifs, – 2011. – 176 p.
11. Larthomas, P. Le Langage dramatique. – Paris : Armand Colin. – 1972. – 478 p.
12. Maeterlinck, M. La sagesse et la destinée. – Paris : Gallimard. – 2000. – 182 p.
13. Maeterlinck, M. Théâtre 1. – Paris – Bruxelles : Lacomblez – Per Lamm. – 1901. – 301 p.
14. Pavis, P. Le Théâtre contemporain. – Paris: Armand Colin. – 2011. – 255 p.
15. Турков, А.М. Чехов и его время / Андрей Михайлович Турков // М.: Geleos. – 2003. – 463 с.
16. Чехов, А.П. Три сестры / Антон Павлович Чехов. – М.: Азбука Классика. – 2010. – 288 с.
17. Чеховиана: Чехов и Франция. – М.: Наука, 1992. – 280 с.
18. Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. – М.: Наследие, 1997. – 288 с.
19. Чехов, А.П. Автобиография / Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974–1982.

**Головачёва Алла Георгиевна**

*Кандидат филологических наук,  
старший научный сотрудник,*

*Государственный центральный театральный музей  
имени А.А. Бахрушина;*

*Российская Федерация, Москва; e-mail: [alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)*

## ДАР МИХАИЛА БУЛГАКОВА МАРИИ ПАВЛОВНЕ ЧЕХОВОЙ: ТРИ ЗАГАДКИ «КНИГИ С ХОРОШЕЙ НАДПИСЬЮ»

**Аннотация.** *В статье говорится об экземпляре книги М.А. Булгакова «Дьяволиада. Рассказы» (1926), подаренном автором М.П. Чеховой в феврале 1928 г. Анализируется автограф писателя и пометы на тексте повести «Роковые яйца», одна из которых указывает на В.И. Ленина как прототип профессора Персикова. Рассмотрены приемы создания образа Ленина в произведениях Булгакова, символика цвета и чисел в повести «Роковые яйца».*

**Ключевые слова:** *М.А. Булгаков, «Дьяволиада», М.П. Чехова, М.П. Чехов, Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, образ В.И. Ленина, прототип*

---

**Alla G. Golovacheva**

*PhD in Philology, senior Researcher at  
the department for the Study and Popularization  
of A. P. Chekhov's Heritage and Russian Classical Drama,  
Bakhrushin Theater Museum;*

*Russian Federation, Moscow; e-mail: [alla.golovacheva@list.ru](mailto:alla.golovacheva@list.ru)*

## MIKHAIL BULGAKOV'S GIFT TO MARIA PAVLOVNA CHEKHOVA: THREE SECRETS OF THE BOOK "WITH A GOOD INSCRIPTION"

**Abstract.** *The article refers to the copy of the book by M.A. Bulgakov "Diaboliada. Stories" (1926) that the author presented to Maria Chekhova in February 1928. The autograph of the writer and the marks on the text of the story "Fatal Eggs" are analyzed, one of which points to V.I. Lenin as the prototype of Professor Persikov. The methods of creating the image of Lenin in the works of Bulgakov, the symbolism of color and numbers in the story "Fatal Eggs" are considered.*

**Keywords:** *M.A. Bulgakov, Diaboliada, M.P. Chekhova, M.P. Chekhov, A.P. Chekhov House-Museum in Yalta, the image of V.I. Lenin, the prototype*

В Доме-музее А.П. Чехова в Ялте в личной библиотеке М.П. Чеховой хранится книга М.А. Булгакова «Дьяволиада. Рассказы» (издательство «Недра», 1926). На титульном листе дарственная надпись сестре писателя: «Дорогой и милой Марии Павловне Чеховой. Искренне Михаил Булгаков 21/II 1928 г.».

Появление этой книги в чеховском доме – одна из несложных загадок, но всё же требует разъяснения. В книге «Михаил Булгаков и Крым» один из ее соавторов, Г.А. Шалюгин, высказал следующее предположение: «Зимой 1928 года Михаил Афанасьевич направил в Ялту “Дьяволиаду”, изданную в 1926-ом. Видимо, ее привезла в Ялту Ольга Леонардовна Книппер-Чехова» [15, с. 69]. В музейной документации (научной инвентарной карточке) история поступления этого экспоната звучит уже не предположительно, а утвердительно: «Привезена в Ялту Книппер О.Л. для Чеховой М.П.» [7].

Булгаков в 1928 году в Крыму не был и потому привезти сам не мог. Но версия о «направленной в Крым» книге, как и причастности к этому Книппер, легко опровергается при обращении к переписке О.Л. Книппер и М.П. Чеховой. В первой половине 1928 года О.Л. Книппер тяжело болела и до начала июля не была уверена, что сможет приехать в Крым. Было бы странно связать точную февральскую дату дарственной надписи с гипотетической поездкой, которая осуществилась только во второй половине июля.

Есть и другая зацепка, заведомо ставящая под сомнение ссылку на Книппер. В марте 1940 года, когда Мария Павловна получила от Ольги Леонардовны известие о похоронах Булгакова, она так ответила ей: «Я тоже тяжело пережила смерть Булгакова. Он мне был всегда очень симпатичен. Мы познакомились в Ялте и даже немножко подружились – он преподнес

мне книгу свою с хорошей надписью» [9, с. 365]. Здесь в одной фразе Марии Павловны совмещены разные моменты общения с Булгаковым: знакомство в июле 1925 года, частые встречи в большой дружеской компании в Ялте в мае 1927 года и «преподнесение» книги в феврале 1928 года (заметим – единственной книги Булгакова в ее библиотеке). Упоминание в этом письме о книге явно выглядят как *сообщение* М.П. Чеховой, что было бы невозможно в том случае, если Ольга Леонардовна сама привезла дар Булгакова в ялтинский дом.

Но если Булгаков не был в Ялте в 1928 году и Ольга Леонардовна не причастна к доставке «Дьяволиады», то остается один вопрос: где была та, кому предназначалась книга «с хорошей надписью»? Ответ на этот вопрос поясняет и историю появления книги Булгакова в чеховском доме. Переписка свидетельствует, что 29 января 1928 года Мария Павловна выехала из Ялты в Москву и находилась там с 31 января по 5 марта [9, с. 6–7]. Таким образом, в феврале в Москве Булгаков имел возможность лично преподнести ей книгу с автографом.

Пребывание «Дьяволиады» в Доме-музее А.П. Чехова привело к появлению новых загадок, уводящих вглубь текста, а значит, и смысла булгаковских сочинений. Книгу читали, на ее страницах остались три пометы простым карандашом. Все три сделаны на страницах повести «Роковые яйца», входящей в сборник.

Первая помета оставлена на странице 84 у следующего абзаца:  
«В дверь постучали.

– Ну? – спросил Персиков».

После фамилии Персикова через дефис дописано: «Ленин».

Здесь, безусловно, важен контекст. Предыдущий абзац завершается словами о «красном острие луча», которым любитесь «Персиков-Ленин». Ниже идет абзац, где впервые звучит слово «Рокк» («Там до вас, господин профессор, Рокк пришел»), и необычная фамилия пришельца сразу же переводится в категорию фатума: «Рок с бумагой? Редкое сочетание...» [3, с. 84].



Поскольку профессор Персигов появился тут не впервые (речь о нем велась от начала повествования), то помета на этой странице носит характер внезапного узнавания. Такой же распознавательный вид имеет вторая помета – на странице 91. Здесь последней строкой на странице оказалась немецкая фраза: “Vorsicht: Eier!!” Человек, читающий книгу, поспешил написать под этой строкой свой перевод: «осторожно: яйца!!» Стоило перевернуть страницу, как можно было увидеть, что такой перевод («Осторожно: яйца!!») был указан в следующей – первой сверху – строке на странице 92.

Почерк этих словесных помет близок к почерку не Марии Павловны, а ее брата Михаила Павловича Чехова, жившего в ялтинском Доме-музее с 1925 года и состоявшего штатным научным сотрудником. Третья отметка в виде кружка вверху страницы 97 подтверждает принадлежность помет Михаилу Павловичу, так как знаки на книгах, сделанные рукой Марии Павловны, выглядят иначе: либо подчеркивания в тексте, либо палочки и галочки на боковых полях.

В мае 1927 года Михаил Павлович Чехов не меньше Марии Павловны общался с Булгаковым в Ялте, был участником дружеских вечеринок и поездок на пикники, где Булгакову отводилась роль «свадебного генерала» [15, с. 64]. Как отмечает Г.А. Шалюгин, в ялтинской компании «Михаил Чехов и Михаил Булгаков оказались единственными, чьи литературные интересы создавали почву для общения и сближения» [15, с. 66]. Вряд ли мы сможем теперь узнать, слышал ли Михаил Павлович от автора «Роковых яиц» о Ленине как прототипе гениального ученого-изобретателя, вспомнилось ли ему это авторское признание в ходе чтения книги, или же сам он почувствовал в тексте нечто такое, что побудило его написать имя Ленина как расшифровку фигуры Персикова. Но в наших силах – проверить оправданность этой догадки, исходя из художественных особенностей текстов Булгакова.

Имя и отчество профессора Владимир Ипатьевич, а в обращениях к нему – Владимир Ипатьич, созвучно имени и отчеству Ленина – Владимир Ильич. Описание внешности и привычек героя складывается в следующий портрет: «Ему было ровно 58 лет. Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам. <...> глазки блестящие, небольшие, <...> сутуловат. Говорил скрипучим, тонким, квакающим голосом <...> когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и шурил глазки. <...> говорил всегда уверенно, ибо эрудиция в его области была совершенно феноменальная <...> детей не имел. <...> Был очень вспыльчив, но отходчив <...> Читал профессор на 4 языках, кроме русского, а по-французски и немецки говорил, как по-русски» [3, с. 44–45].

В этой характеристике из 1-й главы нами опущены следующие детали: «лицо гладко выбритое», «росту высокого», «на красном носу старомодные маленькие очки в серебряной оправе». Они ведут к другим прототипам и призваны отчасти замаскировать очень уж узнаваемый облик. Остальные черты весьма характерны и знакомы читателям по фото- и кинохронике документальной ленинианы: прищур глаз, высокий картавый голос, искаженный («квакающий») грамофонными записями, примечательная голова, феноменальная эрудиция, углубленное знание языков тех стран, где приходилось жить Ленину. В дни известности Персикова фотообъектив корреспондента фиксирует его изображение «в профиль, с открытым ртом и яростными глазами» – то есть в том ракурсе, в каком Ленин запечатлен на многих известных фото (позднее этот классический ракурс «фотографии на белой стене» передаст строка Маяковского в «Разговоре с товарищем Лениным»: «Рот открыт в напряженной речи...»).

Важнейшая деталь образа Персикова – «замечательная», лысая, «толкачом» (то есть круто закругляющаяся) голова – со-

ответствует образу Ленина в двух предыдущих произведениях Булгакова. В дни прощания с Лениным Булгаков выстоял на лютом морозе многочасовую очередь к гробу вождя в Колонном зале Дома союзов. В день похорон 27 января 1924 года в газете «Гудок» был напечатан очерк Булгакова «Часы жизни и смерти», в котором голова мертвого Ленина изображена крупным планом: «Лежит в гробу на красном постаменте человек. Он желт восковой желтизной, а бугры лба его лысой головы круты» [6]. В написанном в том же году рассказе «Воспоминание...» «крутые бугры лба» снова служат опознавательной приметой Ульянова-Ленина: «...от лампы на столе лежит круг. 22 января он налился красным светом, и тотчас вышло в свете предомной лицо из сонного видения – лицо с бородкой клинышком и крутые бугры лба...» [4].

В 1928 году, когда происходит действие повести, Персикову 58 лет – столько же было бы в этом году и Ленину. «Крутой лоб» [3, с. 70] Персикова упомянут в 5-й главе «Роковых яиц» («...какая-то мысль омрачила его крутой лоб»), а искаженная газетной статьей фамилия «Певсиков» [3, с. 57] напоминает о картавом произношении его возможного прототипа.

Пониманию внутренних связей между очерком «Часы жизни и смерти», рассказом «Воспоминание...» и повестью «Роковые яйца» служит и цветовая символика Булгакова. Образ Ленина, прямо названного в очерке и иносказательно – в рассказе, сопровождается красным и желтым: красным цветом кумачовых знамен революции и желтым цветом мертвого тела. В цветовых характеристиках, сопровождающих образ Персикова, также значимы красный и желтый. Обнаруженный профессором «луч новой жизни» – красного цвета, «красный заостренный меч» [3, с. 53]. Революционная аллегория такого именно вида луча повторяется в следующей после «Роковых яиц» повести «Собачье сердце», в прямо высказанной угрозе представителя новой власти (Швондера) буржуазному элементу (профессору

Преображенскому): «пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красными лучами!» В момент своего открытия Персиков – «желтый и вдохновенный» [3, с. 50]; позднее он отбивается от газетчика, «пожелтев» от возмущения.

Цветовые детали в облике Персикова этим не ограничены. Несколько раз о нем сказано – «побагровел», в момент потрясения его «лицо сделалось бурым», может приобретать неживые цвета: «зеленея лицом, стал садиться на винтящийся табурет...», «Персиков, разноцветный, иссиня-бледный, с сумасшедшими глазами, поднялся с табурета...» Пик известности возносит его изображение над Москвой на киноэкране в зеленом, фиолетовом и красном («огненном») цвете: «...проезжая на трамвае по Охотному ряду, профессор увидел самого себя на крыше огромного дома с черною надписью “Рабочая газета”. Он, профессор, дробясь, и зеленея, и мигая, лез в ландо такси, а за ним, цепляясь за рукав, лез механический человек в одеяле. Профессор на крыше, на белом экране, закрывался кулаком от фиолетового луча. Затем выскочила огненная надпись: “Профессор Персиков, едучи в авто, дает объяснение нашему знаменитому репортеру капитану Степанову”».

Эпизодам с «разноцветным» Персиковым предшествовал очерк Булгакова «Золотистый город», посвященный открывшейся в августе 1923 года в Москве Первой всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке. Четвертая глава этого очерка под названием «Цветник-Ленин» описывала высокий портрет Ленина «из разноцветных цветов и трав»:

«...на огромной площади утонула трибуна в гуще тысячной толпы. <...>

– Доро-гой! Ильич!!

<...> К центру цветника непрерывное паломничество отдельных фигур. Там знаменитый на всю Москву цветочный портрет Ленина. Вертикально поставленный, чуть наклонный,

двускатный щит, обложенный землей, и на одном скате с изумительной точностью выращен из разноцветных цветов и трав громадный Ленин, до пояса. На противоположном скате отрывок из его речи» [5].

Не только экранный облик булгаковского профессора пародирует вид «цветника-Ленина», но и «объяснение нашему репортеру» выглядит как пародия на «отрывок из его речи».

В «Роковых яйцах» важна и символика чисел.

Гады, порожденные красным «лучом новой жизни», гибнут от небывалого мороза, грянувшего в ночь с 19-го на 20 августа – в праздник Преображения Господня [2, с. 132]. Полчища гигантских чудовищ двигались от Смоленской губернии на Москву, как армия Наполеона в 1812 году. Ответ Булгакова на давний пушкинский вопрос о «грозе двенадцатого года» («...кто тут нам помог? Остервенение народа, Барклай, зима или русский бог?») в ситуации новой «грозы» вполне очевиден из-за выбора автором конкретных августовских дат.

Столь же значима дата, открывающая «Роковые яйца»: 16 апреля. Смысл этой даты (по новому стилю, которого придерживается Булгаков, о чем говорит спасительная дата Преображения 19 августа – по ст. ст. 6 августа) становится понятен в контексте известных исторических событий, центром которых был Ленин:

«В 23:10 3 (16) апреля после почти десяти лет отсутствия на русской земле Владимир Ленин вышел из поезда на Финляндском вокзале. Оркестр тут же грянул “Марсельезу”. Александра Коллонтай преподнесла Ленину огромный букет цветов <...>

Сразу после <...> краткой речи Ленина подхватили на руки <...> солдаты и матросы и вынесли его на привокзальную площадь, где они подняли его на башню броневика, который позже стал символом его возвращения в Россию. Оттуда Ленин еще раз выкрикнул несколько приветствий и лозунгов, в том числе “Да здравствует мировая социалистическая революция!”

С вокзальной площади многотысячная процессия посреди ночи направилась к бывшему особняку Матильды Кшесинской, в котором большевики организовали свой штаб. По дороге толпа еще неоднократно останавливалась, и Ленин обращался к толпе с краткими речами» [1].

На следующий день на Всероссийском совещании Советов рабочих и солдатских депутатов в Таврическом дворце Ленин выступил с речью, где объявил свою политическую программу. Это были «апрельские тезисы» – реальный план захвата власти большевиками. По оценке участника совещания, члена исполкома Петроградского совета, внефракционного социал-демократа Николая Суханова, «Ленин провозгласил такой радикализм, что небу жарко стало». «Через две недели после возвращения Ленина на улицах города впервые после Февральской революции вновь прозвучала стрельба и пролилась кровь: начались стычки сторонников и противников Временного правительства» [1]. Завершением петроградских событий, начатых 16–17 апреля, стала Октябрьская социалистическая революция, раздувшая, по выражению Александра Блока, «мировой пожар в крови».

Начало событий булгаковской повести привязано к тем же апрельским числам:

«16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета, и директор зооинститута в Москве Персиков вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена. Профессор зажег верхний матовый шар и огляделся.

Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиною этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова» [3, с. 44].

Здесь начинает работать даже такая деталь, как время суток. Открытие красного луча, повлекшее за собой катастрофу, приходится на бессонную ночь Персикова с 16 на 17 апреля.

Утром 17 апреля, «сумасшедше и вдохновенно глядя», Персиков формулирует важность открытия, которое вскоре получает известность в массах.

В контексте фактов ленинианы, ставших достоянием широкой общественности, расширенное значение получают и другие детали булгаковской повести. «Луч новой жизни» родился на улице Герцена: это реальный адрес московского института зоологии – места работы Персикова. Но такая реалья легко переходит в метафору, если вспомнить о роли Герцена в развитии революционной мысли в России и оценке этой роли в трудах Ленина: «Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. <...> Он боролся за победу народа над царизмом <...> Он поднял знамя революции» (статья «Памяти Герцена», 1912).

Луч обнаружен при свете лампы, его нет в спектре солнца, то есть это явление не природное, а кабинетное. Вдохновенная мысль профессора: «добыть его можно только от электрического света», – соотносится с ленинской идеей о значении электрификации в преобразовании России. В 1920 году, когда Ленин вынашивал план ГОЭЛРО, в Кремле состоялась его встреча с английским фантастом Гербертом Уэллсом. После визита в Страну Советов Уэллс написал книгу «Россия во мгле», где назвал Ленина «кремлевским мечтателем». Скрытая антитеза мглы и света – во всей многозначности этих понятий – углубляет лежащий на поверхности смысл высказывания ассистента профессора, приват-доцент Иванова: «Владимир Ипатьич, герои Уэльса по сравнению с вами просто вздор...» [3, с. 57].

Для решения своих насущных вопросов Владимир Ипатьич время от времени обращается на Лубянку, где его проблемы почти всегда находят понимание. Характерен его вопрос гостям с Лубянки о репортерах, мешающих работать:

«– А нельзя ли, чтобы вы репортеров расстреляли? – спросил Персиков, глядя поверх очков.

Этот вопрос чрезвычайно развеселил гостей».

Такая сцена отражает одну из сторон реальной личности Ленина: «Слово “расстрелять” стало для него таким привычным, что почти потеряло свой смысл. Расстрелять всех или таких-то – было для него все равно, что отдать распоряжение перебить мух» [16].

Важность ленинской темы для Булгакова – не секрет для булгаковедов. В комментариях к рассказу «Воспоминание...» В.И. Лосев пишет: «Ленин, как определяющая политическая личность, несомненно, был в поле политического зрения Булгакова. Не раз пытался он проникнуть в замыслы этого сложного человека, внимательнейшим образом следил за состоянием его здоровья во время болезни (аккуратно вырезал из газет правительственные сообщения о здоровье предсовнаркома и хранил их). И о том, какое значение придавал писатель этой личности, свидетельствует его дневниковая запись о смерти вождя: “22-го января 1924 года. 9-го января 1924 г. по старому стилю. Сейчас только (пять с половиною часов вечера) Семка сообщил, что Ленин скончался. Об этом, по его словам, есть официальное сообщение”.

Тщательно выписаны и подчеркнуты дата записи (старый и новый стиль) и время получения сообщения (с минутами)» [8].

Пристальное внимание Булгакова к прессе не ослабело и в дни всенародного прощания с Лениным, в котором он также принял участие как репортер. Несколько публикаций этого времени представляют особенный интерес. 25 января 1924 года в газете «Беднота» было напечатано сообщение профессора М.С. Авербаха под названием «Глаза В.И. Ленина», где говорилось: «Владимир Ильич обладал особой конструкцией глаз, причем ему казалось, что он пользуется исключительно правым глазом. В этом его убедил знаменитый в свое время казанский специалист Адамюк. Года два назад я его впервые видел и обнаружил, что рабочий глаз его именно левый, он им



читает, в то время как правым он смотрит вдаль, пользуясь им, например, на охоте. Открытие это было для Ильича новым и очень его обрадовало» [10].

Автор работы «Последние дни... Булгаков о смерти Ленина» А.Ю. Панфилов, приведя сообщение профессора Авербаха, отметил связь с другим текстом: «Видимо, именно этот медицинский факт послужил основой для символического обобщения в статье “Портрет Ильича”, которая в тот же день за подписью “П. Ковров” появилась в газете “На вахте”: “У Ленина было два глаза. Одним он глядел в телескоп, ясно видя висящие в пространстве мировые катастрофы революций. Другим – не отрывался от микроскопа, разглядывая пылинки жизни и устанавливая, какую роль сыграет каждая из них в мировом пожаре» [10].

Метафорические образы этого замечательного пассажи: глаз, микроскоп, пылинки жизни и мировой пожар – в повести «Роковые яйца» получают реально-предметное значение. Цепь событий, ведущих к масштабной катастрофе, начинается с правого глаза, которым Владимир Ипатьич заглянул в окуляр микроскопа со сдвинутым фокусом:

«Причиной этого был правый глаз Персикова, он вдруг насторожился, изумился, налился даже тревогой. Не бездарная посредственность, на горе республике, сидела у микроскопа. Нет, сидел профессор Персиков! Вся жизнь, его помыслы сосредоточились в правом глазу. <...>

Дело было вот в чем. Когда профессор приблизил свой гениальный глаз к окуляру, он впервые в жизни обратил внимание на то, что в разноцветном завитке особенно ярко и жирно выделялся один луч. Луч этот был ярко-красного цвета и из завитка выпадал, как маленькое острие <...>

Просто уж такое несчастье, что на несколько секунд этот луч приковал наметанный глаз виртуоза».

Поиск прототипов булгаковского героя всегда был направлен в сторону естественнонаучной профессорской среды. «В крити-

ческой литературе Персикову повезло... – отмечает В.В. Петелин. – Прототипами его называют разных ученых, от всемирно известных Тимирязева и Павлова до мало кому известного профессора Тарновского, статистика-криминалиста, с которым Булгаков познакомился благодаря Любове Евгеньевне, она-то и называет его прототипом Персикова. Кроме того, называют известного патологоанатома Абрикосова, ученого Северцова», московского микробиолога А.Г. Гурвича [11, с. 140–141; 14].

Прибавление имени Ленина к этому ряду людей науки не отменяет сделанных ранее наблюдений (основанных на таких совпадениях, как род занятий, место работы, отдельные черты внешности или привычек), но переносит акцент с наружных признаков на сущностные совпадения. Если бы идея «Роковых яиц» сводилась к «опасности катастрофы», вызванной только лишь «необычайно интенсивным развитием научной мысли» [2, с. 124], вряд ли автор в такой мере опасался бы последствий собственной дерзости, как это следует из дневниковой записи Булгакова в конце 1924 года, до публикации повести: «Вечером у Никитиной читал свою повесть “Роковые яйца”. Когда шел туда – ребяческое желание отличиться и блеснуть, а оттуда – сложное чувство. <...> Боюсь, как бы не саданули за все эти подвиги “в места не столь отдаленные”» [11, с. 136]. С первой и до последней страницы в повести Булгакова лейтмотивом проходит мысль о бедствиях, причиненных «таинственным, родившимся на улице Герцена в гениальных глазах лучом», о «неисчислимых человеческих жертвах», к которым в конце причислен и сам обладатель «гениальных глаз» со своими помощниками. Последний абзац у Булгакова не только подводит итоги истории о «роковых яйцах», но и содержит футурологический прогноз из года 24-го в ненаступившее будущее, – весьма опасный прогноз для автора в случае расшифровки его эзопова языка: «О луче и катастрофе 28-го года еще долго говорил и писал весь мир, но потом имя профессора Владимира

Ипатьевича Персикова оделось туманом и погасло, как погас и самый открытый им в апрельскую ночь красный луч». В этом контексте смысл последней даты в строке, завершающей повесть: «Москва, 1924 г. октябрь» – шире просто даты написания произведения: год смерти Ленина и годовщина октябрьского красного переворота.

Когда доклад был прочитан на конференции «Чеховские чтения в Ялте» в апреле 2022 года, в процессе дискуссии обнаружилось, что намеченный здесь ряд деталей в образе Персикова, указывающих на фигуру Ленина, во многом совпадает с наблюдениями и выводами в книге булгаковеда Бориса Вадимовича Соколова «Михаил Булгаков: загадки творчества» [12, с. 12–42]. (Приношу глубокую благодарность Андрею Дмитриевичу Степанову за информацию об этом источнике и предоставленную возможность познакомиться с данной книгой.) Одним из критических откликов на работу Б.В. Соколова была статья под названием «“Вокруг Булгакова”: Персиков, Рокк и фантазии булгаковедов» [13]. Б.В. Соколов исходил из текста повести «Роковые яйца» в соотнесении с документами эпохи, для меня побуждением к поиску прототипических черт Ленина у героя Булгакова стали пометы на страницах личной книги М.П. Чеховой. Существование этих помет, до сих пор остававшихся неизвестными, оспаривает суждение о произвольной исследовательской фантазии. Слово «Ленин», приписанное к имени Персикова читателем-современником, к тому же – несомненно, лицом из булгаковского круга, приобретает силу документального свидетельства, с которым нельзя не считаться.

Напоследок еще об одной загадке экземпляра «Дьяволиады» в чеховском доме в Ялте. На титульном листе, выше дарственного автографа, сделана другая надпись в три строки таким образом, чтобы четвертой строкой оказалась типографски набранная фамилия автора: «*Эту книгу не нужно читать!* М. Булгаков». Почерк – Булгакова, но характер начертания букв отличается от

дарственной надписи: и перо более тонкое, и почерк не такой размашистый. Что означает это предупреждение? Память о том, что первый тираж сборника «Дьяволиада», выпущенный летом 1925 года, был конфискован вскоре после выхода? Но такое предположение может быть снято тем обстоятельством, что в начале марта 1926 года Главлит дал разрешение на повторное издание сборника «Дьяволиада» взамен конфискованного, книгу отправили в «спешный набор», и второе издание благополучно вышло уже в конце апреля [14].

Если приписка сделана всё же одновременно с дарственной надписью 21 февраля 1928 года, то не скрыт ли в ней шуточный намек на события повести «Роковые яйца», до начала которых согласно сюжету оставалось меньше двух месяцев? Или надпись «Эту книгу не нужно читать!» появилась при следующих встречах Булгакова с М.П. Чеховой, когда ему показали хранимую в ялтинском доме книгу? Что стоит за этой припиской: горечь автора, дружеская шутка, намек на нечто, известное только посвященным?

Ответы на эти загадки предстоит искать новым исследователям.

### ***Список использованных источников:***

1. 1917. Столкновение с бездной. Специальный проект ТАСС к столетию Февральской и Октябрьской революций [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://1917.tass.ru/article/16-aprelya> (дата обращения: 30.03.2022).
2. Бердяева, О.С. Повесть «Роковые яйца» и ее место в творческой эволюции М.А. Булгакова // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 19–21 мая 2000 г. – Великий Новгород, 2001. – С. 121–132.
3. Булгаков, М. Дьяволиада. Рассказы. – М.: Недра, 1926. – 160 с.
4. Булгаков, Михаил. Воспоминание... // Булгаков Михаил. Собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/71779-2-mihail-bulgakov-vozpominanie.html#book> (дата обращения: 29.03.2022).

5. Булгаков, Михаил. Золотистый город // *Булгаков, Михаил. Собрание сочинений*. СПб.: Азбука-классика, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/71728-mihail-bulgakov-zolotisty-gorod.html> (дата обращения: 31.03.2022).
6. Булгаков, Михаил. Часы жизни и смерти // *Булгаков, Михаил. Собрание сочинений*. СПб.: Азбука-классика, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/71792-mihail-bulgakov-chasy-zhizni-i-smerti.html> (дата обращения: 29.03.2022).
7. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. Библиотека М.П. Чеховой. Полное описание номера по КП 848/168.
8. Лосев, В.И. Комментарии // *Булгаков, Михаил. Собрание сочинений*. СПб.: Азбука-классика, 2002. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/71779-2-mihail-bulgakov-vospominanie.html#book> (дата обращения: 29.03.2022).
9. О.Л. Книппер – М.П. Чехова. Переписка: В 2 т. – Т. 2. – М.: НЛЮ, 2016. – 696 с.
10. Панфилов, А.Ю. Последние дни... Булгаков о смерти Ленина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://proza.ru/2009/02/09/246> (дата обращения: 28.03.2022).
11. Петелин, В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. – М.: Центрполиграф, 2000.– 667 с.
12. Соколов, Б.Л. Михаил Булгаков: загадки творчества. – М.: Вагриус, 2008. – С. 12–42.
13. Стоякин, Василий. «Вокруг Булгакова»: Персикив, Рокк и фантазии булгаковедов. 07.02.2021. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ukraina.ru/exclusive/20210207/1030406446.html> (дата обращения: 12.05.2022).
14. Чудакова, М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://booksafe.net/book/chudakova\\_marietta-zhizneopisanie\\_mihaila\\_bulgakova-164883.html](http://booksafe.net/book/chudakova_marietta-zhizneopisanie_mihaila_bulgakova-164883.html) (дата обращения: 21.03.2022).
15. Шалюгин, Г.А. У Антона Павловича // Виленский, Ю.Г., Навроцкий, В.В., Шалюгин, Г.А. Михаил Булгаков и Крым. – Симферополь: Таврия, 1995. – С. 50–75.
16. Шувалов, Александр. Кто вы, Владимир Ленин? По материалам книги: Шувалов А.В., Пойзнер Б.Н. Недуг коммунизма. Основы психопатологии власти. М.: КУРС, 2017. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.psyh.ru/kto-vy-vladimir-lenin/> (дата обращения: 06.04.2022).

УДК 821.161.1

**Андоскина Валерия Андреевна**

*Лаборант-исследователь,  
Санкт-Петербургский государственный университет;  
Российская Федерация, Санкт-Петербург*

## ОТСЫЛКИ К СОВРЕМЕННОЙ ЧЕХОВУ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В «ЧАЙКЕ» (ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ)

**Аннотация.** *Рассуждая о литературе и писательстве, персонажи «Чайки» цитируют критические статьи 1890-х годов: похвалы и упреки, которые слышат Тригорин и Тrepлев, могли быть «заимствованы» из литературной критики о Чехове. Для первых зрителей «Чайки» эти цитаты были узнаваемы и потому необходимо указать на них в комментарии, материал для которого предлагается в статье.*

**Ключевые слова:** *реальный комментарий, литературная критика, литературный контекст, А.П. Чехов, Чайка*

---

**Valeria A. Andoskina**

*Laboratory assistant-researcher,  
St. Petersburg State University;  
Russian Federation, Saint Petersburg*

## REFERENCES TO LITERARY CRITICISM OF THE 1890S IN CHEKHOV'S "THE SEAGULL" (IN ADDITION TO THE NOTES)

**Abstract.** *Talking about literature, the characters of Chekhov's "The Seagull" ("Cháyka") often "quote" the critical articles of the 1890s: compliments and accusations, which Trigorin and Treplev hear, were initially intended for Chekhov. The "quotes" were recognizable for contemporaries so they should be mentioned at the notes – the article provides content for such notes.*

**Keywords:** *historical note, literary criticism, the historical context, A.P. Chekhov, The Seagull*

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22–28–00978, [https://rscf.ru/project/ 22–28–00978/](https://rscf.ru/project/22-28-00978/), СПбГУ.

Новый комментарий к Полному собранию сочинений и писем А.П. Чехова, работа над которым ведется сейчас в рамках гранта РНФ «Лакуны чеховедения» (Об этом см.: [1]), будет иллюстрирован фото-, аудио- и видеоматериалами, которые позволят читателю, в какой-то степени уже знакомому с Чеховым, составить более полное представление о «чеховской» России конца XIX века. В то же время представляется, что в комментарий следует включить не только мультимедийные материалы, но и краткие справки, восстанавливающие культурный контекст, в котором создавалось произведение, поскольку традиции, неписанные правила и «общие места», очевидные для современников, затрудняют чтение не меньше, чем незнакомые реалии. Один из примеров таких «общих мест» – многочисленные отсылки к современной Чехову литературной критике в пьесе «Чайка».

Какие-то «общие места» осознаются и в наше время – так, удивление Нины тем, что известные люди, которые представлялись ей гордыми и неприступными, «плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся» [8, 27–28] или рассуждения Дорна о «подъеме духа, какой бывает у художников во время творчества» [8, 19], вполне понятны современному читателю и до сих пор воспринимаются как некие стереотипы о «художниках» и знаменитостях; другие «общие места» были понятны читателям и зрителям 1890-х годов, но сейчас неочевидны: например, недовольство Тригорина оценкой «мило и талантливо» или сожаление Дорна о том, что в рассказах Треплева есть «впечатления», но нет мысли и т. д. Даже самые общие сведения о современной Чехову литературной критике, приведенные в комментарии, позволят восполнить эти пробелы.

Понимание «критического» контекста может восстановить комизм некоторых реплик, который современным читателем уже не осознается. Так, Аркадина, говоря Тригорину о своей любви («у тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые» [8, 42]), почти дословно повторяет некоторые высказывания в критических статьях о Чехове: «г-н Чехов один из наиболее искренних писателей наших» [7, 133], «талант автора несомненен, его характеристики ярки и остроумны, его действующие лица – живые, в плоть и кровь облеченные фигуры, рассказ ведется бойко, картины природы останавливают внимание свежестью и красотой» [6, 183]; «ни у одного из других наших молодых писателей мы не встретим такого великолепного сочетания резких красок и художественной простоты, такого тонкого психологического анализа, таких потрясающих драматических подробностей» [2, 217–218], «<...> здоровый смех есть немаловажная заслуга. Юмор Чехова отличается нередко заразительною веселостью и возбуждает в читателе хорошее, светлое настроение» [3, 243] и др.

Разумеется, предлагать в качестве комментария интерпретацию этих отсылок к критике (например, размышлять о том, было ли восхищение Аркадиной искренним) не стоит, но следует указать, что о чеховских «искренности, простоте, свежести и здоровом юморе» многие критики продолжали писать даже после постановки и публикации «Чайки», а приведенные выше цитаты могут служить этому «иллюстрациями».

Необходимо прокомментировать и распространенные в 1890-е годы представления о том, какие задачи следует ставить перед собой писателю, что тоже важно для понимания «Чайки» – в частности хорошо известное современникам Чехова противопоставление поэта и гражданина. «Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин», – говорит Тригорин.



Хотя современники Чехова легко узнавали здесь цитату из некрасовского «Поэта и гражданина», в комментарии следует уделить внимание определению «пейзажист». «Литературным пейзажистом» называли и Чехова [6, 180–215], так что оценка «мило и талантливо», как правило, была связана с этим определением. «А публика читает: “Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого”, или: “Прекрасная вещь, но „Отцы и дети” Тургенева лучше” [8, 30] – действительно, чаще всего Чехова сравнивали именно с Тургеневым и Толстым, но для комментария более значима другая оценка: «мило и талантливо». Некоторые критики называли рассказы Чехова «милыми» («сколько выткал Чехов на этой простой канве, милого, удивительного и живого!» [5, 173]). Среди них был и Н.К. Михайловский, причем эти слова звучат в самой известной его статье, которую цитировали особенно часто: «Как это в самом деле мило, и таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г-на Чехова <...> Но, странное дело, несмотря на готовность автора оживить всю природу, все неживое и одухотворить все неодушевленное, от книжки его жизнью все-таки не веет» [4, 598]; «При всей своей талантливости г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат» [4, 606]. Для многих современников Чехова характеристика «мило и талантливо» была одновременно и похвалой, и упреком: читатель 1890-х годов ожидал от автора не только «искренности, простоты, свежести и здорового юмора», но и – что более важно – *мысли*.

Оценку, схожую с «мило и талантливо», дает Треплеву и доктор Дорн: «Он <Треплев> мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уе-

дешь» [8, 54]. Дорн требует от Треплева именно мысли: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас [8, 19]»; «художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно [8, 18]». Интересно, что того же требовали от Чехова и критики, хотя, как правило, называли мысль «общей идеей»: «От писателя г-на Чехова мы требуем только более глубокой и серьезной мысли, потому что недостаток ее прямо отражается на том впечатлении, которое оставляют его произведения <...> Пусть г-н Чехов остается объективным художником, но пусть он будет *мыслящим* художником» [8, 213]).

Подобные оценки («мило и талантливо – больше ничего» [8, 30] и «производит впечатление, и больше ничего» [8, 54]), конечно, встречались в критических статьях о других авторах 1890-х годов, но были особенно частотными в критике именно о Чехове. Читатель и зритель «Чайки» прежде всего могли заметить сходство Треплева и Тригорина с Чеховым, обращая внимание на замечания о «мыслях» и «впечатлениях», а не на «цитаты» из ранних забытых рассказов Чехова или еще не опубликованных писем и записных книжек. Чтобы узнать автора «Чайки» по описанному Треплевым литературному «приему», («Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова» [8, 55]), современнику нужно было вспомнить ранний рассказ «Волк» (1886 г.), или знать о чеховских записных книжках, что едва ли могли сделать читатели тех лет. Рассуждения же о талантливом авторе, умеющем производить впечатление, но не высказывающем определенных мыслей, было очень узнаваемым для современников.

Разумеется, в 1890-е годы представление о том, что литературное произведение должно содержать определенную мысль, уже устаревало, но по-прежнему было хорошо известно широкой публике и потому о нем необходимо упомянуть в комментарии – сведения об этом «правиле» позволит современному читателю сделать некоторые интересные наблюдения и выводы. Например, станет ясным, что Тригорин и Треплев, как ни странно, схожи в творческой манере (в произведениях обоих, по мнению читателей, есть «впечатление», но недостает мысли), хотя их отношение к общепринятым «правилам» различно: если Треплев их отрицает, то Тригорин старается следовать этим «правилам» и обязывает себя писать так, как должно – вероятно, вопреки собственной воле. Конечно, включать в комментарий интерпретацию не следует, но необходимо пояснить, что рассуждения Тригорина о «пейзажисте» и «гражданине», как и его убеждение в необходимости «говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее» [8, 30] – это мнение не столько самого Тригорина, сколько литературных критиков, хорошо известное и читателям-зрителям 1890-х годов.

Нам представляется, что этих сведений о противопоставлении «мысли» и «впечатления» в современной Чехову критике будет вполне достаточно для краткой справки в комментарии к «Чайке» – пояснение позволит современному читателю составить представление о том, как могли восприниматься некоторые реплики в 1890-е годы, но не будет излишне подробным. Последнее важно, поскольку историко-литературный комментарий к этой пьесе, безусловно, не ограничивается только отсылками к литературной критике той эпохи – необходимо пояснить еще и споры о «старых и новых формах», дать определение декадентству и др. Основная задача такого комментария – показать, что первые зрители «Чайки» вполне могли услышать

со сцены то, что недавно прочли о Чехове в свежей газете или в новом выпуске литературного журнала.

***Список использованных источников:***

Васильева, И.Э., Степанов, А.Д., Андоскина, В.А. Лакуны чеховедения: проблемы составления реального комментария и библиографии // Тезисы докладов 50-й Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой. Тезисы докладов. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2022. – С. 141.

Волынский, А.Л. Литературные заметки. III – IV. // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисловие, общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. – С. 216–229.

Гольцев, В.А. Литературные очерки. – М.: Типо-лит. Выс. утв. Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1895. – 201 с.

Михайловский, Н.К. Об отцах и детях и о г. Чехове // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи / Подг. текста, вступ. статья, примеч. Г.А. Бялого. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. – С. 594–607.

Оболенский, Л.Е. Обо всём (критическое обозрение) // Русское богатство. – 1886. – Кн. 12. – С. 166–185.

Перцов, П.П. Изъяны творчества // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предисловие, общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. – С. 180–215.

Протопопов, М.А. Жертва безвременья. // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисловие, общ. ред. И.Н. Сухих. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. – С. 112–143.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. – М.: Наука, 1974–1983. – Т. 13. Пьесы. 1895–1904. – М.: Наука, 1978. – С. 3–60.

УДК 82.09

**Долженков Петр Николаевич**

*Кандидат филологических наук,  
доцент кафедры истории русской литературы  
филологического факультета,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова;  
Российская Федерация, Москва; e-mail: pnd57@mail.ru*

## ТЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

**Аннотация.** В статье исследуется тема отчуждения в пьесах Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». Делается вывод о том, что «диалогов глухих», в которых каждый, не откликаясь на другого, говорит о своем, в этих пьесах мало. Тема отчуждения очень важна в «Вишневом саде», значительно менее – в «Дяде Ване», а в «Трех сестрах» и «Чайке» она малозначима. Утверждение о господстве в драматургии Чехова отчуждения между людьми – преувеличение, оно не подтверждается анализом пьес.

**Ключевые слова:** русская литература XIX века, драматургия Чехова, тема отчуждения, Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад

---

**Petr N. Dolzhenkov**

*Ph.D., assistant Professor of the Department  
of History of Russian Literature,  
Faculty of Philology of the  
Lomonosov Moscow State University;  
Russian Federation, Moscow; e-mail: pnd57@mail.ru*

## THE THEME OF ALIENATION IN CHEKHOV'S PLAYS

**Abstract.** The article explores the theme of alienation in Chekhov's plays "The Seagull", "Uncle Vanya", "The Three Sisters" and "The Cherry Orchard". It is concluded that in these plays there are few "dialogues of the deaf" in which each, without responding to the other, speaks about his own. The theme of alienation is very important in "The Cherry Orchard", much less important in "Uncle Vanya" and insignificant in "The Three Sisters" and "The Seagull". The statement about the dominance of alienation between people in Chekhov's dramaturgy is an exaggeration, it is not confirmed by the analysis of the plays.

**Keywords:** Russian literature of the XIX century, Chekhov's dramaturgy, the theme of alienation, The Seagull, Uncle Vanya, The Three Sisters, The Cherry Orchard

В нашей статье мы будем обращаться лишь к четырем главным пьесам Чехова: «Чайке», «Дяде Ване», «Трем сестрам», «Вишневому саду».

Прежде всего, нам необходимо определиться с термином «отчуждение».

В философии и психологии отчуждение понимается как состояние эмоционально-психологической отстраненности, чуждости по отношению кому-либо или чему-либо, в том числе и по отношению к самому себе. Термин «отчуждение» означает чуждость, хотя бы до некоторой степени, людей друг другу и миру в целом. Эта чуждость проявляется прежде всего в неспособности людей на полноценный душевный контакт, что часто приводит к непониманию другого человека, на полноценное сострадание, сочувствие другому, а также в восприятии мира как чуждого людям начала.

Понятно, что обособление, уединение, одиночество людей не обязательно являются следствием отчуждения. А исследователи творчества Чехова порой одиночество персонажей писателя рассматривают как их отчуждение. Так, например, поступает временами В.Я. Линков в своей книге «Художественный мир прозы А.П. Чехова» [3, с. 75–95].

В работах о Чехове встречаются утверждения о едва ли не тотальном господстве отчуждения людей в художественном мире писателя. Например, Р.С. Спивак видит в произведениях Чехова «глубокое отчуждение человека от общества, любого другого и себя самого» [4, с. 193–194]. Т.К. Шах-Азизова, не употребляя термин «отчуждение», писала о персонажах пьес писателя: «А чеховские герои одиноки среди друзей и близких. Их душевные движения то не встречают отклика, то идут невпопад с настроением окружающих, и в пьесах господствует как бы диалог вне партнера: каждый о своем, каждый для себя» [6, с. 34].

Нам непонятно, почему одинока Раневская рядом с Гаевым, Аней и Варей; почему одиноки три сестры в своей семье, мож-

но лишь говорить об их некоторой отстраненности от брата Андрея; об одиночестве, о том, что он не согрет ничьей привязанностью, говорит Треплев в конце пьесы, но в то время рядом с ним не было матери; неспособна понимать сына мать Войницкого, но его хорошо понимает Соня и сострадает ему.

В конце жизни Чехов писал: «Мир страдает не столько от воров, грабителей, насильников, убийц, сколько от равнодушия, невнимания людей друг к другу, отсутствия любви» [5, П12, с. 132]. Писатель видел в отчуждении людей один из важнейших пороков современной жизни, но господства отчуждения людей в его художественном мире нет, это преувеличение.

Рассмотрим драматургию писателя, его главные пьесы.

Обратимся к «Чайке». В чем можно видеть отчуждение между главными героями пьесы?

В конце комедии Треплев говорит: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье» [5, С13, с. 57], – и мы можем предполагать, что тема отчуждения в «Чайке» связана прежде всего с образом Константина.

В последнем действии выясняется, что, несмотря на то, что Треплев стал уже известен в литературном мире, читатели им интересуются, Аркадина до сих пор не прочитала ни одного произведения сына. В этом можно видеть равнодушие матери к сыну, ее отчужденность от него.

Аркадина смеется над спектаклем Треплева, а затем она произносит: «Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть. <...> Эти постоянные вылазки против меня и шпильки, воля ваша, надоедят хоть кому! Капризный, самолюбивый мальчик» [5, С13, с. 15]. Константин конфликтует с матерью в области искусства, причиной чего является его комплекс неполноценности, он отрицает и ее искусство, и ее саму как творца и говорит об этом ей без конца. А, по словам Треплева, его мать «психологический курьез», и, в частности, он говорит: «Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о

ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в “La dame aux camélias” или в “Чад жизни”» [5, С13, с. 7].

Аркадина очень самолюбива, а Константин постоянно бьет по ее самолюбию, и вспыльчива. Но всплыв, она быстро приходит в себя, раскаивается и беспокоится за сына: «Однако меня начинает мучить совесть. За что я обидела моего бедного мальчика? Я непокойна. (*Громко.*) Костя! Сын! Костя!» [5, С13, с. 16].

И во втором действии она беспокоится за него: «Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров?» [5, С13, с. 22].

Надо иметь в виду, что сын отрицает не только ее искусство и ее как творца, но и творчество любимого ею человека – Тригорина. И в третьем действии именно после выпадов Константина в его адрес она опять вспыхивает и восклицает: «Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты». И после этих слов начинается ссора между нею и Константином, в которой она говорит очень обидное для него. Но опять же она тут же спохватывается: «Не плачь. Не нужно плакать... (*Плачет.*) Не надо... (*Целует его в лоб, в щеки, в голову.*) Милое мое дитя, прости... Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную» [5, С13, с. 40]. В ответ растроганный Треплев обнимает свою мать.

Сорин говорит своему племяннику: «Успокойся, мать тебя обожает» [5, С13, с. 8]. И почему мы не должны доверять его словам?

Обратим внимание также на то, что, по словам сына, Аркадина «за больными ухаживает, как ангел» [5, С13, с. 7]. В третьем действии Константин вспомнит и конкретный пример. Поэтому у нас нет оснований подозревать актрису в равнодушии к людям, ее жестокость по отношению к сыну в двух эпизодах пьесы объясняется ее вспыльчивостью.



Можно говорить о некоторой отчужденности от Треплева Нины в трех эпизодах «Чайки». Но ей опять же есть свое объяснение.

В самом начале комедии Заречная сильно волнуется, все ее мысли заняты ожидающим ее дебютом на сцене, о которой она так мечтает, дебютом к тому же на глазах у известной провинциальной актрисы и знаменитого писателя. Поэтому она не реагирует на слова влюбленного в нее Константина.

Во втором действии Треплев кладет убитую им чайку к ногам Нины и говорит: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [5, С13, с. 27]. Заречная отвечает: «Эта чайка по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...» [5, С13, с. 27]. Она не поняла смысл сказанного Константином, восприняла убитую чайку как символ. Тем не менее мы можем упрекать Нину за то, что она не почувствовала, что Треплев говорит прямо и всерьез, и не прореагировала на его слова. Но это единственный в пьесе эпизод, в котором для Заречной трудно найти оправдания, хотя и можно сказать, что ей лишь не хватило душевной тонкости для того, чтобы почувствовать состояние Константина, что может объясняться тем, что она его уже не любит, а потому плохо чувствует.

Мы можем упрекать Нину за то, что она не реагирует состраданием на слова Треплева о его любви к ней, его страданиях и одиночестве в финале пьесы. Но в тот момент она находится в состоянии эмоционального потрясения. Она боится, что Константин ее ненавидит, говорит о том, что ее «надо убить». Сильнейшее воздействие на ее психику оказывает сознание того, что в другой комнате находится человек, которого она любит «даже сильнее, чем прежде», – Тригорин. Все это довлеет над ее психикой. А главное, как я стремился обосновать в своей статье «Погибшая Чайка», появившаяся на сцене в конце комедии Нина больна психическим расстройством – у нее навязчивая идея «я чайка», «сюжет для небольшого рассказа», а потому с нее нельзя строго спрашивать [1].

Б.И. Зингерман отмечает, что «Сорин любит племянника и, задыхаясь, доводя себя до приступа, выступает за него ходатаем перед сестрой, скупой на денежную помощь и материнскую ласку» [2, с. 296]. С ним нельзя не согласиться, Сорин не отчужден от Треплева.

Говорить об отчуждении между другими главными героями «Чайки» у нас нет оснований. Например, враждебность Константина по отношению к Тригорину объясняется тем, что тот стал его счастливым соперником в любви, а сам знаменитый писатель о Константине высказывается вполне корректно. А Маша не любит своего мужа, который в нее влюблен, но ему сострадает, она говорит Тригорину: «Мой учитель не очень-то умен, но добрый человек и бедняк, и меня сильно любит. Его жалко. И его мать старушку жалко» [5, С13, с. 34]. Этим она выгодно отличается от Маши из «Трех сестер», которую любовь Кулыгина к ней лишь раздражает.

Отметим также слова Дорна: «Там (в Генуе. – П.Д.) превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» [5, С13, с. 49]. Получается, что единение душ людей не только возможно, но оно и существует в жизни, по крайней мере, в Генуе.

В «Дяде Ване» центральный герой страдает и в отчаянии кричит: «Пропала жизнь!» – а никто на его слова не реагирует, никто, кроме Сони, не сострадает ему. Такова основная ситуация пьесы по отношению к интересующей нас теме отчуждения.

Отчужден от своего друга Войницкого и, видимо, от людей вообще Астров. Вспомним, как цинично и жестоко ведет себя он с дядей Ваней, со своим другом: «Да-с, обнимал (Елену Андреевну. – П.Д.), а тебе – вот (делает нос)» [5, С13, с. 107], –

говорит Астров влюбленному Войницкому. «Пришла охота стрелять, ну, и палил бы в лоб себе самому. Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно. Если тебе, во что бы то ни стало, хочется покончить с собой, то ступай в лес и застрелись там...» [5, С13, с. 107, 108] – это говорится человеку, который хочет покончить с собой.

Но, по всей видимости, Астров изначально таким не был. Он говорит старой няне: «...Чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю <...> В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. <...> Неизбежная участь» [5, С13, с. 64]. А затем в разговоре с Соней он снова скажет: «...Не люблю людей... Давно уже никого не люблю. Некоторую нежность я чувствую только к вашей няньке – по старой памяти. Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет» [5, С13, с. 84]. Потом ей же он снова скажет о своей неспособности любить: «Постарел, заработался, испошил, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и... уже не полюблю» [5, С13, с. 85]. Повторно он выскажется и о жизни, которая погубила его душу: «Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все» [5, С13, с. 108].

Но обвинять Астрова в полной бесчувственности нельзя, он говорит о своем пациенте: «...А он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил

его» [5, С13, с. 64], – а затем еще раз вспомнит об этом больном в разговоре с Соней.

При этом Астров изо всех сил трудится ради лучшей жизни людей, сажает леса и верит, что приносит человечеству громадную пользу. В его образе сочетаются абстрактная любовь к человечеству и равнодушие к людям, находящимся рядом с ним. Эта особенность чеховского персонажа заставляет вспомнить героев Достоевского, прежде всего Ивана Карамазова.

Как видим, у Астрова есть объяснение его нынешней отчужденности от людей (частичная деградация посреди пошлой, обывательской жизни), а потому и частичное извинение.

В двух эпизодах жестоко ведет себя по отношению к Войницкому Елена Андреевна. В первом действии дядя Ваня говорит ей: «Позвольте мне говорить о своей любви, не гоните меня прочь, и это одно будет для меня величайшим счастьем...». Жена Серебрякова, не проявляя ему сострадания, отвечает: «Это мучительно...» [5, С13, с. 74].

Но очевидно, что Войницкий далеко не в первый раз говорит ей о своей любви, и мы можем предполагать, что она уже высказала ему свое участие и объяснила, что роман между ними невозможен. А он все продолжает и продолжает говорить ей о своей любви, каждый раз ставя ее в крайне неловкое положение, он замучил ее этим. И реагирует она именно словами: «Это мучительно». А в третьем действии она ему скажет: «У ангела не хватило бы терпения, согласитесь» [5, С13, с. 91].

Отметим и поведение дяди Вани: сколько бы ни говорила ему любимая женщина о том, что он ее мучает, Войницкий, не думая о ней, не заботясь о ней, продолжает ее изводить. Его любовь откровенно эгоистична.

Во втором действии Елена Андреевна говорит дяде Ване: «Когда вы мне говорите о своей любви, я как-то тупею и не знаю, что говорить. Простите, я ничего не могу сказать вам. *(Хочет идти.)* Спокойной ночи» [5, С13, с. 79]. Но в это время

она буквально измождена физически, ухаживая за больным мужем, она не спит уже вторую ночь, к тому же она душевно измучена беспрестанным брюзжанием Серебрякова. Этим же объясняется ее реакции на жалобы мужа, который, повторим, замучил ее, изможденную, своим брюзжанием и беспочвенными обвинениями. А ее безжалостность по отношению к Войницкому в конце эпизода вызвана тем, что он говорит с ней в пьяном состоянии.

Не могут не раздражать и не отталкивать Елену Андреевну и «нравственные» аргументы дяди Вани, подталкивающие ее к измене мужу, с которыми мы знакомимся во время его разговора с Астровым: «...Эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, – это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство – это не безнравственно» [5, С13, с. 68]. «Чего вы ждете? Какая проклятая философия мешает вам? Поймите же, поймите...» [5, С13, с. 79] – обращается к ней Войницкий, называя нравственные нормы «проклятой философией».

Таким образом, поведению Елены Андреевны есть объяснения и, в еще большей степени, чем Астрову, частичное оправдание.

Вряд ли возможно оправдать Марию Васильевну, мать центрального героя пьесы. Сколько бы мы ни говорили о ее интеллектуальной и духовной ограниченности, невозможно не упрекать ее за то, что в ответ на отчаянные крики страдающего сына: «Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!» – она строго ответила: «Слушайся Александра!» [5, С13, с. 102].

Поразительную бесчувственность по отношению к дяде Ване проявляет Серебряков. Но и его поведению тоже есть свое объяснение, частично его оправдывающее: он старый, больной и тоже страдающий человек. В связи с его образом можно гово-

речь об эгоизме несчастного: горе, несчастье обычно отделяет человека от других (о таком эгоизме Чехов пишет в рассказе «Враги»). К тому же Войницкий ведет себя враждебно по отношению к профессору, наверняка, прямо не объясняя причину.

Итак, только по отношению к матери Войницкого нет никаких объяснений, а потому и оправданий ее отчуждения. Нам следует говорить о ее эмоциональной тупости по отношению к сыну.

Таким образом, некоторая отчужденность по отношению к Войницкому персонажей пьесы имеет свои объяснения и отчасти оправдания. Тем не менее, тема отчуждения в «Дяде Ване» имеет большее значение, чем в «Чайке».

Перейдем к «Трем сестрам».

В этой пьесе, как и в «Чайке», есть пары, в которых один человек любит другого, а тот его – нет. Это Ирина и Тузенбах, Маша и Кулыгин, Ирина и Соленый.

В первом действии Тузенбах говорит Ирине о своей любви к ней. И она отвечает: «Николай Львович, не говорите мне о любви» [5, С13, с. 135]. Но очевидно, что Тузенбах много раз уже говорил ей о своей любви, и она уже привыкла, а потому и просит его не продолжать. А главное – влюбленный и не ждал ответа, согласно ремарке, «не слушая», он продолжает: «У меня страстная жажда жизни, борьбы, труда, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам» [5, С13, с. 135].

Во втором действии барон скажет Вершинину: «По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!» [5, С13, с. 146]. Тузенбах безответно влюблен, но парадоксальным образом он счастлив. И именно потому, можно полагать, Ирина не очень-то волнуется за него и спокойно просит не говорить ей о любви.

В конце пьесы перед уходом на дуэль Тузенбах опять скажет младшей Прозоровой о своей любви и о том, что она его не любит, и Ирина ответит: «Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать! *(Плачет.)* Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о

любви, мечтаю уже давно, дни и ночи...» [5, С13, с. 180]. Ирина говорит о своей мечте о любви не обязательно к барону, не чувствуя, что это жестоко по отношению к любящему ее будущему мужу.

Затем, понимая, что, может быть, видит возлюбленную в последний раз в жизни, Тузенбах просит: «Скажи мне что-нибудь...». Ирина восклицает: «Что? Что? Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат... (*Кладет голову ему на грудь.*)» [5, С13, с. 180]. Затем Тузенбах повторяет: «Скажи мне что-нибудь. Ирина. Что? Что сказать? Что? Тузенбах. Что-нибудь. Ирина. Полно! Полно!» ...» [5, С13, с. 180]. Младшая Прозорова не почувствовала серьезности момента, состояния своего будущего мужа, не нашла слов, чтобы поддержать его.

Этот эпизод в пьесе единственный, за который мы можем упрекать Ирину, но суровых упреков она не заслуживает.

В отличие от Тузенбаха, Соленый в первый раз говорит Ирине о своей любви: «...Вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда... Вы одна, только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю...» [5, С13, с. 154]. Ирина отвечает: «Прощайте! Уходите». Штабс-капитан продолжает: «Я не могу жить без вас. (*Идя за ней.*) О, мое блаженство! (*Сквозь слезы.*) О, счастье! Роскошные, чудные, изумительные глаза, каких я не видел ни у одной женщины...» [5, С13, с. 154]. Ирина холодно ему отвечает: «Перестаньте, Василий Васильич!». Полное отсутствие участия по отношению к Соленому объясняется не только тем, что Ирина его не любит как человека, но и тем, что она, по ее словам, его боится. Но все-таки она могла бы с ним разговаривать мягче.

Жестоко ведет себя по отношению к любящему ее мужу Маша. Например, он говорит ей: «Жена моя хорошая, славная... Люблю тебя, мою единственную...» [5, С13, с. 165]. В ответ она сердито начинает спрягать на латыни глагол «любить».

Кулыгин продолжает говорить о ней, и она с раздражением произносит: «Надоело, надоело, надоело...».

Конечно, Маша не любит мужа, и он интеллектуально и духовно не развит по сравнению с ней. Конечно, он без конца твердит ей о том, какая она прекрасная женщина, как он ее любит, что не может не надоесть, но все-таки она могла быть более участливой к нему, тем более что она виновна перед ним, виновна в супружеской измене. И никакой вины перед мужем за супружескую неверность Маша не испытывает.

Как кажется, у нас нет оснований говорить об отчуждении от людей Вершинина. Но обратим внимание на один эпизод. В конце второго действия полковник говорит Кулыгину: «Федор Ильич, поедemте со мной куда-нибудь! Я дома не могу оставаться, совсем не могу... Поедемте!» [5, С13, с. 156]. Он собирается отправиться развлечься куда-нибудь с человеком, жена которого ему с ним изменяет. Остаться один на один с обманываемым им супругом и развлечься – эта перспектива никак его не смущает, он не испытывает никакой нравственной неловкости. Самое поразительное в этом эпизоде – ответ Кулыгина: «Устал. Не поеду. *(Встает.)* Устал». Он, что видно из текста пьесы, подозревает то, что жена ему изменяет, но отказывается ехать с Вершининым не потому, что это нравственно для него невозможно, а потому что устал.

На основании этого эпизода мы можем говорить о равнодушии и полковника к личности Кулыгина.

Единственный человек в пьесе, который страдает от отчуждения – это Андрей. Он говорит о своем городе: «...ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий» [5, С13, с. 141]. Но он говорит об отчуждении от жителей города, а не от главных персонажей пьесы.

Таким образом, мы можем говорить только лишь об отчуждении Маши по отношению к мужу и Вершинина по отношению к нему же, и это отчуждение не находится в пьесе на первом



плане, оно не очень-то значимо, потому что Кулыгин второстепенный персонаж. Отчуждена от Тузенбаха и Соленого в нескольких эпизодах Ирина, но этому имеются определенные объяснения, а потому и частичное оправдание.

В целом можно сказать, что три сестры, Вершинин и Тузенбах понимают друг друга и живут едва ли не душа в душу. А Чебутыкин прямо говорит о своей любви к сестрам.

Таким образом, тема отчуждения в «Трех сестрах» менее значима, чем в «Дяде Ване».

Важно и то, что в пьесах Чехова, включая «Вишневый сад», никто из главных героев не страдает от отчуждения и не говорит о нем. Исключением является Андрей Прозоров, который не относится к центральным героям пьесы, и, возможно, Треплев в конце «Чайки».

Страдает от одиночества Шарлотта в «Вишневом саде», она говорит: «Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно... <...> Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет» [5, С13, с. 215]. Но Шарлотта лишь второстепенный персонаж.

Только в «Вишневом саде» есть отчуждение между центральными героями пьесы.

Исследователи этой комедии уже много писали об отчуждении от Раневской Трофимова и Лопахина, которые просто не могут понять, что значит для нее вишневый сад, не могут полноценно сострадать ей. Но и сама Раневская не заботится о людях, рядом с ней живущих. Она беспечно транжирит деньги, не думая о своих дочерях, на последние средства (15000 рублей, присланных ярославской бабушкой) она уезжает в Париж, к *нему*, и спрашивается, на что будут жить ее близкие. Больного старика, Фирса, всю свою жизнь отдавшего хозяевам, Любовь Андреевна изначально и не собиралась оставлять в своей семье: «Фирс, если продадут имение, ты куда пойдешь?» [5, С13, с. 236] – спрашивала она преданного слугу в третьем действии.

В то же время Яшу она не оставляет и берет с собой в Париж. И в нескольких других эпизодах комедии проявляется отчужденность Любви Андреевны по отношению к людям, в том числе и близким ей.

В эпизодах пьесы, в которых обнаруживается отчуждение между ее персонажами, нет ничего, что могло бы его объяснить. Отчуждение в «Вишневом саде» выглядит как естественное и воспринимаемое персонажами как вполне нормальное состояние людей, о котором никто из них ничего не говорит (видимо, его не осознавая) и от которого никто не страдает.

В своей комедии Чехов изобразил представителей главных социально-политических сил того времени: дворян, капиталиста-предпринимателя, революционера, – и наделил их одним и тем же недостатком – отчуждением по отношению к людям.

Эгоизм, отчуждение, недостаток душевной чуткости – это пороки, которые, по Чехову, как были, так и останутся в жизни, надеяться на улучшение которой в нравственном отношении не приходится. Вышедшие на авансцену русской жизни купцы и предприниматели ничем не лучше уходящего в прошлое дворянства и обличающих существующий строй жизни революционеров, представленных в пьесе образом Пети Трофимова.

Чехов связывает свои надежды на улучшение жизни не с изменением экономического или политического строя, а с нравственным совершенствованием человека и деятельностью отдельных порядочных людей. Он писал И.И. Орлову: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было...» [5, П8, с. 101].

Так называемых «диалогов глухих», в которых каждый, не откликаясь на другого, говорит о своем, в рассмотренных нами

пьесах мало. И надо отметить, что такой диалог, когда каждый говорит о себе, обычен в нашей жизни и вовсе не свидетельствует об отчуждении людей. Например, один человек говорит другому: «Из-за этой гнусной погоды у меня ломит ноги», – а другой отвечает: «А у меня подскочило давление».

Таким образом, тема отчуждения очень важна в «Вишневом саде», значительно менее – в «Дяде Ване», а в «Трех сестрах» и «Чайке» она малозначима. Утверждение о господстве в драматургии Чехова отчуждения между людьми – преувеличение, оно не подтверждается анализом пьес.

#### ***Список использованных источников:***

Долженков, П.Н. Погибшая «Чайка»: диагноз Нины Заречной // Творчество А.П. Чехова: природа, человек, общество. – Ростов-на-Дону, 2018. – С. 80–86.

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

Линков, В.Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова. – М.: Изд-во Московского университета, 1982.

Спивак, Р.С. Чехов и экзистенциализм // Философия А.П. Чехова: Междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.): Материалы / Иркут. гос. ун-т. Фак. филологии и журналистики; под ред. Собенникова А.С. и др. – Иркутск, 2008. – С. 193–208.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.

Шах-Азизова, Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. – М.: Наука, 1966.

УДК. 821.161.1

**Начарова Эльвира Равильевна**

*Преподаватель русского языка и литературы,  
Новосибирский речной колледж;*

*Российская Федерация, Новосибирск; e-mail: Elvira\_nacharova@mail.ru*

## РЕФЛЕКСИЯ НА «НЕУДАЧНЫЙ» СОБСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОТРАЖЕНИЕ НЕКОТОРЫХ АСПЕКТОВ ФИЛОСОФИИ ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** *Статья посвящена вопросу отношения Чехова к собственным текстам, номинированным самим автором как «неудачные». В центре внимания проблема выявления некоторых аспектов философии творчества писателя, а именно: отношения к собственному тексту, причинам отнесения текста к «удачному» / «неудачному» и критериям такой оценки. Опираясь на тот аспект, что с точки зрения психологии творчества создание произведения – это внутренний конфликт автора, а «неудачное» произведение усиливает этот конфликт и провоцирует на искреннюю и произвольную рефлексию, в статье выдвигается предположение о том, что ситуация «неудачного» текста и рефлексия автора на него в первый период после публикации невольно провоцируют писателя озвучить свои мысли, которые именно в этот момент могут объективно отражать некоторые аспекты философии творчества, и остаются невысказанными, а, следовательно, и неизвестными для окружающих при других обстоятельствах.*

**Ключевые слова:** *рефлексия в творчестве, философия творчества, творческая неудача, неудачное произведение, Чехов*

---

**Elvira R. Nacharova**

*Teacher of russian language and literature,  
Novosibirsk River college;*

*Russian Federation, Novosibirsk; e-mail: Elvira\_nacharova@mail.ru*

## REFLEXION ON AN "UNSUCCESSFUL" OWN TEXT AS A RESPONSE TO CERTAIN ASPECTS OF CHEKHOV'S PHILOSOPHY OF CREATIVITY

**Abstract.** *The article is devoted to the question of Chekhov's attitude to his own texts, nominated by the author himself as "unsuccessful". The focus is on*

*the problem of identifying some aspects of the writer's philosophy of creativity, namely the attitude to one's own text, the reasons for classifying the text as "successful" / "unsuccessful" and the criteria for such an assessment. Relying on the aspect that creation of the work is an inner conflict of the author from the viewpoint of the psychology of creativity, and a "unsuccessful" work strengthens this conflict and provokes the sincere and involuntary reflection, it is suggested, that the situation of the "unsuccessful" text, and the author's reflection on it in the first period after publication unwittingly provokes the writer to voice his thoughts, which at that very moment can objectively reflect some aspects of the philosophy of creativity, and remain unspoken and, therefore, unknown to others under other circumstances.*

**Keywords:** *reflection in creativity, philosophy of creativity, creative failure, unsuccessful work, Chekhov*

Проблема «творческой неудачи», выделенная из круга других аспектов литературы, интересна с разных сторон. Изучению этого феномена посвящены работы Н.В. Барковской, К.Д. Гордович, А.В. Кубасова и других исследователей.

Само понятие «неудачного» литературного произведения очень многогранно и неоднозначно воспринимается в научном сообществе по ряду объективных причин, на которые и указывают исследователи. Во-первых, это отсутствие единого основания оценки удачности / неудачности. Во-вторых, становится очевидной проблема определения единицы измерения «неудачности» и ее степени. Что считать «удачным» – признание читателей / критиков или коммерческий успех? А что и в какой степени считать неудачным?

Немаловажную роль в оценке играет личность оценивающего и время оценки: то, что воспринимается как «неудачное» в один период и в одном месте, может стать, напротив, удачным позднее при других обстоятельствах (сценическая история пьесы «Чайка» наглядный тому пример).

Сама по себе тема «творческой неудачи» достаточно близка Чехову и находит отражение и в произведениях писателя, и в его письмах. Пишущий герой (будь то писатель или корреспондент)

сталкивается с неудачей в своей творческой деятельности во многих произведениях. Причины неудачи разнообразны, герои могут осознавать их или находиться в полном неведении, но все это, на наш взгляд, так или иначе отражение размышлений писателя на эту тему.

В своих письмах Чехов часто высказывает мнение о возможных причинах «неудачности» произведений тех или иных авторов, дает советы по написанию «удачного», с его точки зрения, текста не только своему брату и начинающим литераторам, но и любому, обратившемуся к нему за советом. Казалось бы, Чехов знает, как написать «идеальное» произведение, но при этом свои собственные тексты так же неустанно подвергает критике по многим аспектам («неудачное», «сложно пишется», «скудное», «хромает» «не вытанцовывается», «бросил бы» и т.д.).

Можно возразить, что любому автору свойственно «не любить» свое творчество или отдельно взятые произведения, а высказывания подобного рода нельзя принимать «за чистую монету» и строить на них какие бы то ни было выводы, и это действительно так. Однако, на наш взгляд, в вопросе изучения аспектов философии творчества стоит обратить внимание на те тексты Чехова, которые сам автор считает неудачными, для того чтобы постараться понять истинные причины недовольства своим творчеством писателя.

Анализируя отношение Чехова к своим произведениям, невольно возникает ощущение, что хоть он, как и любой другой человек, где-то лукавит с оценкой своих текстов, где-то подвержен эмоциональными порывам и обычным человеческим чувствам. Но все же некоторые произведения остаются в ранге «неудачных» на протяжении всей своей творческой истории, а некоторые, подвергнутые разной степени доработке, спустя какое-то время становятся вполне «достойными» в понимании автора. Акцентируем внимание на то, что какие-то тексты

Чехов перерабатывает несколько раз, а к другим больше не прикасается никогда. Возникает вполне логичный вопрос почему так происходит?

На наш взгляд, этот аспект интересен для исследования по нескольким причинам:

Во-первых, изучение «неудачных» по-чеховски произведений, истории их создания и публикаций в системе, возможно, позволит сформировать представление о критериях неудачности собственных текстов для Чехова и причинах «оставления» текста в разряде «неудачных» писателем. Кроме того, интересно было бы оценить те же критерии и в той же степени Чехов применяет к себе по сравнению с другими авторами, не строже ли он относится к своему творчеству?

Во-вторых, если обратиться к психологии творчества, то есть интересное мнение И.Н. Семенова (создателя и руководителя научной школы рефлексивной психологии и педагогики развития творчества), который пишет: «Рефлексия автора является системообразующим фактором творческого мышления и обеспечивает не только смысловую организацию и саморегуляцию, но и самореализацию <...> саморазвитие личности в конкретных условиях неудачи <...> в процессе разрешения проблемно-конфликтной ситуации поиска ответа на вопрос переосмысления произошедшего в форме внутреннего конфликта» [3].

Следовательно, любой акт создания произведения для автора – это разрешение проблемно-конфликтной ситуации. Неудовлетворенность текстом – это усиление внутреннего конфликта в процессе работы над произведением. Такое наложение внутренних конфликтов не может не провоцировать непровольную активную деятельность по их озвучиванию, проговариванию.

Далее стоит отметить, что реакция критиков, читателей, знакомых на «неудачный» текст при первом его издании (вне

зависимости от ее направленности в сторону критики или похвалы) воспринимается автором острее, чем последующие. Авторская рефлексия на собственный текст более естественная и искренняя, чем и ценна для исследователя. Иными словами, в этот момент автор невольно озвучивает действительно истинное отношение к произведению и творчеству в целом, которое в обычной ситуации могло бы остаться не озвученным из-за отсутствия внутреннего конфликта. На наш взгляд, именно в этих высказываниях, которые появляются в критический период согласия / несогласия / противоречия в душе писателя, можно уловить некоторые аспекты философии творчества, которые в обычной ситуации могли бы остаться не озвученными.

Отголоски рефлексии на собственный «неудачный» текст следует искать, в первую очередь, в письмах писателя, датированных близкими к первым срокам издания периодами. Во-вторых, стоит обратиться к воспоминаниям современников, а также работам исследователей, посвященным изучению творческой судьбы произведений Чехова.

Начать следует с выявления непосредственно произведений, которые Чехов считал «неудачными». В рамках нашего исследования, круг таких произведений, выявлен небольшой. Их порядка тринадцати. Некоторые, в процессе дальнейшего изучения возможно уйдут из этого круга, а какие-то добавятся, но на настоящем этапе это следующие произведения: «Протекция» (1883), «Экзамен на чин» (1884), «Филологические заметки о месяцах» (1885), «Новогодние великомученики» (1886), «Серьезный шаг» (1886), «Хористка» («Певичка») (1886), «Бука» («Необыкновенный») (1886), «Встреча» (1887), «В сарае» (1887), пьеса «Иванов» (1887), «Огни» (1888), «Именины» (1888), «У знакомых» (1898).

Отметим, что это произведения разных периодов творчества, разных жанров и с уникальной дальнейшей судьбой. Кроме



того, каждое из произведений имело неодинаковый резонанс среди современников (как критиков, так и читателей) в период первого издания и отразило разные аспекты философии литературного творчества А.П. Чехова, иными словами, имело разную степень рефлексии.

В рамках данной статьи лишь кратко остановимся на следующих текстах: «Бука» («Необыкновенный») (1886), «Огни» (1888), «Именины» (1888), «У знакомых» (1898).

«Бука» и «У знакомых» – были не замечены критиками, а по сути дела и читателями. «Буку» Чехов считал не просто «неудачным», но и «гораздо хуже» рассказа «Праздничный» Н.А. Лейкина. Следует отметить, что Чехов не так часто сравнивает свои произведения с текстами других авторов. Позднее рассказ существенно правится и получает новое название «Необыкновенный» для издания в «Журнале для всех» в 1898 г. и включается Чеховым в прижизненное собрание сочинений, изданное А.Ф. Марксом.

«У знакомых» пишется Чеховым с опозданием по срокам, в очень некомфортной для писателя ситуации, так как даты были перепутаны, к тому же был прислан аванс, о котором Чехов не просил, что ставит его в положение «обязанного», и писатель вынужденно отправляет текст, которым не удовлетворен с самого начала. Он очень серьезно перерабатывает текст еще перед первым выходом, уже набранный в издательских гранках. При работе над собранием сочинений Чехов сначала включает в него рассказ, но потом исключает. Следует отметить, что это единственный из рассказов, написанных после 1892 г., не включенный в прижизненное собрание сочинений автором.

В дальнейшем, многое из этого текста так или иначе переходит в пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад», о чем писал, С.Д. Балухатый. Следовательно, было все-таки в рассказе «У знакомых» многое из того, что Чехов ценил высоко, но

в рамках рассказа, как и сам рассказ в целом, считал «неудачным».

Произведение «Огни» имело противоречивые отзывы при первом издании, по большей части отрицательные. Чехов был обвинен в «тенденциозности» и очень болезненно воспринял всю критику. Отзывы об «Огнях» оказали очень большое влияние на дальнейшую осторожность Чехова к написанию «длинных» произведений и выражению своих принципов «независимости» писателя от кого и чего бы то ни было.

Для исследования нашей проблемы важно обратить внимание на тот факт, что в отличие от выше указанных «Буки» и «У знакомых», Чехов не только считал произведение «Огни» «неудачным», но и в дальнейшем не возвращался к нему, не правил, не издавал. «Огни» остались единственным из больших произведений не включенным Чеховым в прижизненное собрание сочинений, изданное А.Ф. Марксом.

Произведение «Именины», так же написано в спешке, и именно по этой причине не нравилось Чехову сразу. Не удастся Чехову и внести изменения в издательские гранки при согласовании текста, по той же причине отсутствия времени. Писатель считает текст неудачным, но в отличие от других «неудачных», уже сразу планирует дорабатывать позже, и удивлен тем, что произведение хорошо принято читателем и особенно нравится читательницам.

Несмотря на отзывы об «Именинах», Чехов остается при своем авторском мнении о «неудачности» текста и существенно перерабатывает его в 1892 г. Кроме того, он отправляет предварительно откорректированный текст А.Н. Плещееву с просьбой высказать мнение о том, не обвинят ли Чехова снова в чем-нибудь, что, на первый взгляд, вполне оправдано после обвинений в «тенденциозности» и пр. Однако, кроме этого Чехов просит Плещеева о корректуре, что, пожалуй, уникальный случай, так как Антон Павлович очень ревностно

и отрицательно относился к исправлениям своего текста, выполненным не им, и порой был даже категоричен, а в данном случае сам просит о корректуре. Более того, заметим, что Чехов учел практически все замечания А.Н. Плещеева, которые тот высказал, что само по себе не свойственно писателю. После внесения изменений текст выходит отдельным изданием и включается писателем в прижизненное собрание сочинений, изданное А.Ф. Марксом.

Это только малая часть примеров подтверждающих, на наш взгляд, особую роль именно «неудачного» произведения в творчестве Чехова. Каждый из таких текстов, возможно, дает свой индивидуальный ответ на разные вопросы о процессах, происходящих в творческой мастерской, которые, казалось бы, невозможно объединить и систематизировать.

Однако, более пристальное изучение текстов, номинированных писателем как «неудачные», и ситуаций вокруг их публикаций свидетельствуют о том, что каждое из произведений действительно активизирует у автора рефлекссию и размышления о процессе и принципах своего творчества, которые в другой ситуации, возможно, остались бы невысказанными и не озвученными Чеховым.

По нашему мнению, продолжение изучения данного аспекта представляет интерес и возможно, подтвердит и позволит дополнить имеющиеся знания и представления об особенностях художественного мировоззрения и принципах литературного творчества А.П. Чехова.

#### ***Список использованных источников:***

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.

Феномен творческой неудачи / под общ. ред. [и с предисл.] А.В. Подчиненова и Т.А. Снигиревой. – 2-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 486 с.

Семенов, И.Н. Рефлексивная психология творчества: концепции, экспериментатика, практика. [Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/refleksivnaya-psihologiya-tvorchestva-kontseptsii-eksperimentatika-praktika/viewer>] (дата обращения: 23.11.2021). Режим доступа: Научная электронная библиотека Cyberleninka.ru. – Текст: электронный.

УДК 82–1/–9

**Логинов Александр Анатольевич**

*Заведующий отделом «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;  
Российская Федерация, Ялта; e-mail: loginov71alex@mail.ru*

## А.П. ЧЕХОВ И В.М. ВАСНЕЦОВ: ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ДВУХ ХУДОЖНИКОВ

**Аннотация.** *Изучение творческого наследия А.П. Чехова всегда актуально, и именно поэтому научные сотрудники музея глубоко и последовательно изучают биографию писателя, его окружение и его творчество. Неизменной в этом отношении остаётся ежедневная и кропотливая работа сотрудников музея по изучению уникальных артефактов и исторических документов, фотографий и писем; работа по каталогизации и систематизации фондов, а также занесению информации в электронный каталог Музейного фонда Российской Федерации. В данной статье сделан подробный анализ взаимоотношений двух художников – литератора и живописца – А.П. Чехова и В.М. Васнецова, в том числе происходивших на крымской земле. Особенное внимание уделено деталям их совместной поездки на Кавказ в 1900 году, исследование которой позволяет по-новому раскрыть информацию об отдельных музейных предметах в собрании Дома-музея А.П. Чехова в Ялте, а также атрибутировать ранее неизвестные материалы.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Васнецов В.М., творческое и личное взаимодействие, инновации, музейное пространство, новый импульс, новые формы работы*

---

**Alexander A. Loginov**

*Head of the Department «A.P. Chekhov house-museum in Yalta»,  
Crimean Literary and Artistic Memorial Museum-Reserve;  
Russian Federation, Yalta; e-mail: loginov71alex@mail.ru*

## ANTON CHEKHOV AND VIKTOR VASNETSOV: THE FRIENDLY RELATIONS BETWEEN THE TWO ARTISTS

**Abstract.** *The study of the creative legacy of A.P. Chekhov is always relevant and that is why the Museum research staff is deeply and consistently studying the biography of the writer, his environment and his work. Their*

*daily and painstaking work on the study of unique artifacts and historical documents, photographs and letters, cataloging and systematization of funds, as well as entering information into the electronic catalog of the Museum Fund of the Russian Federation remains unchanged.*

*This article presents a detailed analysis of friendly relations between the two artists – a writer and a painter – Anton Chekhov and Viktor Vasnetsov, including their communication that took place on the Crimean land. Special attention is paid to the details of their joint trip to the Caucasus in 1900. The study of these details makes it possible to reveal and attribute the previously unknown information about separate museum exhibits stored in the Chekhov's house-museum in Yalta.*

**Keywords:** *Chekhov A., Vasnetsov V., innovations, museum space, new impulse, new forms of work*

Как известно, рядом с Чеховым любая, казалось бы, обыденная мелочь обретает особенное значение. Именно по этой причине объектом нашего исследования стало как творческое наследие Антона Павловича, так и биография писателя в той её части, что касается окружения писателя, его взаимоотношений с близкими людьми и представителями искусства. Конечно, эти стороны личности Чехова уже изучалась исследователями (на эти вопросы уже пытались ответить Н.П. Андреева, С.Ф. Баранов, Г.Д. Гачева, Б.Н. Емельянова, Н.И. Кравцов, Д.Н. Медриша, Б.А. Навроцкий, В.Я. Пропп, Л.И. Путилова, Е.А. Терехова и др.), но они и сегодня остаются интересны и актуальны для наших современников. Объектом настоящего исследования стали А.П. Чехов и В.М. Васнецов – два творца, внесших огромный вклад в развитие мировой культуры, а предметом исследования – взаимоотношения двух великих людей как фактор, влияющий на обогащение их творческого процесса, по-новому определившего пути развития русского искусства в сфере живописи и литературы.

Усилиями многих поколений сотрудников Дома-музея А.П. Чехова в Ялте Крымский литературно-художествен-

ный мемориальный музей-заповедник (в своей нынешней структуре) стал крупнейшим средоточием архивного фонда А.П. Чехова и членов его семьи, имеющего музейное и культурное значение с 1904 года. Собрание включает личный архив писателя, реликвии его родных, фонд предметов и интерьеров той эпохи. Более 33 700 различных документов, писем и фотографий, личных предметов, предметов обстановки, а также редких изданий сохраняется в музее, доступно для осмотра и изучения.

Практически все предметы описаны и каталогизированы. Но возникают ситуации, когда уже изученный ранее объект хранения вызывает живейший интерес исследователей и при более пристальном внимании раскрывает новые грани своей истории и появляется тонкая связующая нить, очень значимая для нашей истории. Так, показательной в этом смысле стала история трости, хранящейся в фондах Дома-музея А.П. Чехова в Ялте, принадлежавшая ранее художнику В.М. Васнецову – молчаливый свидетель добрых отношений двух известных людей. Так, сведения об этом предмете в инвентарной карточке первичного описания музейного фонда таковы: «Палка-трость коричневая, полированная, суковатая, с смонтированным факсимиле «В. Васнецовъ» и 2 серебряными наконечниками. Принадлежала А.П. Чехову» – вот и всё. Однако эти сухие слова не передают того впечатления, которое возникает, когда берёшь в руки это подлинное произведение искусства. Сразу видно, что трость принадлежала непростому человеку.

Трость длиной 938 мм, диаметром в верхней части 19 мм, а в нижней – 13 мм. Изготовлена из твёрдой древесины, предположительно – целого ствола молодой ели. Предмет тщательно отполирован и пропитан специальной морилкой, в результате чего проявился насыщенный коричневый цвет. Вся поверхность трости покрыта небольшими сучковатыми выступами

и впадинами, которые не повторяют друг друга, но создают общий симметричный рисунок – это работа природы, усовершенствованная рукой талантливого человека. Отчётливо проявлена структура дерева. Верхний и нижний концы трости оформлены двумя серебряными наконечниками-колпачками длиной по 15 мм. В верхней части, на расстоянии 110 мм от края, размещено художественное факсимиле Виктора Михайловича Васнецова, изготовленное из серебра. Витиеватыми буквами, наискосок, почти по всей окружности трости выведено «В. Васнецовъ».

Можно заключить, что Чехову подарок Васнецова нравился – писатель часто гулял с этой тростью по улицам Ялты, используя её, в первую очередь, как аксессуар в дополнение к своему образу. С этой тростью он и сфотографировался в салоне художественной фотографии «Юг» С.В. Дзюбы, помещавшейся на набережной в доме Овчинниковых. Эта фотография, снятая для стереоскопа, и по сей день хранится в архиве писателя и уже мы, поколение XXI века, рассматривая снимок через специально предназначенный для этого аппарат (аналог современного стереоскопа), можем увидеть писателя «живым» в объёме и пространстве ателье. Отчётливо видна на фотографии неровность и художественная «суковатость» васнецовской трости.

В первую очередь важно узнать, как попала эта трость к Антону Павловичу Чехову. Официально подтверждённых встреч Чехова и Васнецова не так уж много. Но ещё задолго до первой личной встречи Чехов познакомился с работами Виктора Михайловича. В начале августа 1879 года молодой Чехов приезжает в Москву из Таганрога. Уже 6 числа он подаёт прошение на имя ректора Московского университета и 30 августа зачисляется на первый курс медицинского факультета. На первые московские годы студента-медика пришлось и учёба в университете, и репетиторство, и усиленное чтение специ-



альной медицинской литературы, периодических изданий и беллетристики. Чтобы заработать на жизнь, Чехов писал различную «мелочишку» для журналов «Стрекоза», «Будильник», «Развлечения», «Спутник», «Москва», «Зритель», «Свет и тени» и других. Создавал также различные шутки, небольшие рассказы, заметки, маленькие сценки, подписи к рисункам.

Сюжеты и типажи для своих рассказов Чехов брал на улицах Москвы, из своего таганрогского детства и случаев из жизни. Он заводил новых знакомых, ходил в театр, на концерты, посещал выставки и старался накопить максимум впечатлений, идей и образов, чтобы впоследствии перенести всё на бумагу.

Брат Николай познакомил молодого студента-медика Чехова со своими однокурсниками, молодыми художниками. Среди них были Шехтель, Левитан, Коровин, Янов, Симов. Яркий, остроумный, с отличным чувством юмора, Антон Чехов был быстро принят в кругу будущих живописцев. Со своими новыми друзьями он ходит на гулянья, бывает в квартирах, которые они снимали, частенько посещает мастерские, где осматривает эскизы и этюды будущих выдающихся полотен, участвует в обсуждении работ.

Непременными являются и походы на выставки художников, участников Товарищества передвижников, которые практически ежегодно проходили в Москве. Наряду с полотнами других мастеров, Чехов осматривал и картины Васнецова. Именно здесь он впервые увидел картины «После побоища Игоря Святославовича с половцами» и «Алёнушка», «Ковер-самолет» и «Витязь на распутье», «Три царевны подземного царства», «Битва скифов со славянами» и другие. Стоит отметить, что работы Васнецова неоднозначно принимались зрителями и критиками. В прессе появлялись различные рассуждения о том, что творчество Васнецова не несёт идеи, в нём отсутствует жанровость и бытовой реализм. Многие журналисты

задавались вопросом, нужны ли фантастическая сказочность, фольклоризм, былинные истории в период бурного развития технического прогресса и реализма? Все эти мнения были известны А.П. Чехову.

В первые три года московской жизни Чехов уже создал свыше 70 рассказов, юморесок, небольших заметок, а также повесть. С 1882 года он стал сотрудничать с популярным столичным журналом «Осколки». Весной 1883 года издатель «Осколков» Н.А. Лейкин предложил Чехову вести в своём журнале фельетонное обозрение «Осколки московской жизни», с выходом в печать дважды в месяц. В письме от 10 июня 1883 года издатель пишет А.П. Чехову: «Говорить надо обо всём выдающемся в Москве по части безобразий, вышучивать, бичевать, но ничего не хвалить и ни перед чем не умиляться» [5, с. 67]. А в письме от 18 февраля 1884 года Лейкин замечает «Ну-с, псевдоним Ваш под московским обозрением я переменяю. Буду держать в тайне, что Вы обозрение пишете. Стреляйте только направо и налево и подстреливайте всех нещадно» [5, с. 83].

«Обозрение московской жизни» выходило в «Осколках» в 1883–1885 годах. Чехов в точности выполнял заказ издателя: писал едко, невзирая на чины, коротко и смешно обо всех событиях и недостатках столицы. В фельетонах высмеивались различные события московской жизни, увеселительные гуляния представителей торговли и творческой богемы в московских ресторанах и садах, дачные балы, устраиваемые горожанами. Рассказывалось о бедственном положении животных в зоологическом саду, о разрушенных мостовых и тротуарах столичных улиц. С хлестким юмором описаны развлекательные салоны для представителей высшего света; адвокаты, берущие огромные гонорары за пустяковые дела и надувающие своих клиентов; профессиональные нищие, заполонившие улицы и не дающие прохода жителям; полицейские, берущие взятки либо

сажавшие в кутузку простых людей; творцы безумных романов и пошлой живописи, не имеющие талантов. Жёстким словом Чехов обличал актеров, журналистов, торговцев, чиновников. В героях высмеивалась глупость, жадность, высокомерие, непомерное самомнение...

В номере «Осколков» от 23 июня 1884 года Чехов поместил фельетон о работах Виктора Васнецова: «Я пугаю своих детей художником Васнецовым. Этого художника я отродясь не видел, но иначе не представляю себе его, как в виде привидения с зелёными, мутными глазами, с замогильным голосом и в белой хламиде. Замечательно то, что этого достаточно популярного художника никто никогда не видел. Что мешает думать, что он живёт на заброшенном кладбище, питается трупами младенцев и пьёт из черепа? Картины его вроде «Аленушки» и «Трёх царевен» подтверждают эту мысль о его страховидности. Они мутны, зелены, больничны и панихидны.

А его картина, которую он готовит для нашего Исторического музея, до того ужасна, что в могилах ворочаются кости всех живших от начала века до сегодня, и волосы седеют даже на половых щётках. Когда глядишь на неё, то чувствуешь мурашки не только на спине, но даже на пальто и сапогах. Картина эта изображает в сущности чепуху, но в этой чепухе надо понимать отнюдь не чепуху, а нечто превыспреннее, обер-аллегорическое... Мертвец Васнецов думает изобразить несколько моментов из давно минувших дней «каменного периода». На что сдался Историческому музею васнецовский «каменный период», трудно понять... Думаю, что благодарное потомство пожмёт плечами, глядя на эту диковинную импровизацию.

Если даже сам Анучин (сочинениями коего пользовался художник) не может представить себе хотя бы приблизительно этот гипотетический период, то кольми паче Васнецову, не геологу и не археологу, следовало бы пообуздать свои не-

рвы, наклонные ко всякого рода аллегориям... Начинил он свою картину всякой всячиной. Тут у него и голые женщины, и пещеры, и добывание огня через трение, и первый номер «Сына отечества», и охота на мамонта, и бригадирский чин... Да простит ему Аллах эту мутную кашу! А, говорят, было время, когда г. Васнецов не занимался аллегориями и подавал надежды...» [14, Т. 16, с. 103].

Сочиняя этот материал, Чехов, вероятно, внутренне не соглашался сам с собой. Он дружил с художниками, посещал выставки и галереи, разбирался в живописи, однако вынужден был в точности исполнять заказ издателя – всё вышучивать и бичевать. В результате и появился этот фельетон, описывающий работы Васнецова в неприглядном виде.

Картины Васнецова, как законченные, так и начатые, Чехов мог видеть в мастерских художников, где он был частым гостем. А так как ему необходимы были постоянно новые темы для множественных публикаций («Осколки» выходили каждые две недели), то и полотна Виктора Михайловича попали под «раздачу» и были подвергнуты такой критике.

Уже более полно воспринимая художественный стиль Васнецова и реализуя требования Лейкина, Чехов 2 февраля 1885 года в «Осколках московской жизни» печатает материал, посвящённый созданию «Частной оперы» Саввы Мамонтова. Новый театр открылся премьерой оперы А.С. Даргомыжского «Русалка». Как всегда, в «Осколках», отмечая недостатки нового театра – и игру артистов, и огромные средства, пущенные на реализацию проекта, и неприспособленные под оперные постановки помещения – Чехов особо отмечает декорации спектакля: «...Всё поражает в новой опере, но ничто в ней так не поразительно, как количество ухлопанных на неё денег. Обстановка шикарная. Декорации, писанные гг. Васнецовым, Яновым, И. Левитаном, великолепны, костюмы, какие на казённой сцене и не снились, оркестр подобран умело и

дирижируется очень сносно, но зато певцы и певицы – унеси ты моё горе! Случаются в жизни такие комбинации: есть желание курить, есть спички, есть гильзы, есть мундштук, но нет главного – табаку! Так и в новой опере: есть всё, кроме певцов...» [14, Т. 16, с. 146].

Васнецов создал для оперы «Русалка» прекрасные декорации. По его эскизу было создано подводное царство. Художник придумал костюмы главных персонажей оперы – Русалки, Мельника, Князя и Княгини. Для декораций не стали вырезать деревья, как обычно это делалось в то время, а просто написали картины-задники сцены, на фоне которых разворачивалось зрелище. Васнецов вместе со своими коллегами «рылся» в образцах материй, выискивая специальный бархат для кафтана князя, парчу для сарафана княгини, подбирал редкие ткани для других персонажей. Результат этого увидел Чехов во время премьеры и вместе со всеми зрителями восхищался гениальным оформлением спектакля. Скорее всего, тогда его и захватила «сказочная атмосфера» васнецовских полотен. Один из знакомых Антона Павловича, художник В. А. Симов, в своих воспоминаниях рассказывает, как «Антоша Чехонте» частенько забегал в декорационные мастерские, расположенные на 1-й Мещанской улице в Москве, где велась работа над декорациями и костюмами к премьерам спектаклей первой частной русской оперы Саввы Мамонтова. Наблюдательный и внимательный к мелочам, Чехов рассматривал эскизы и свежие полотна декораций, высказывал меткие и очень основательные замечания. Как простой человек с улицы, знающий и понимающий прекрасное, он обсуждал с авторами картин их творческие идеи и замыслы. Так произошло ещё заочное знакомство Антона Чехова с Виктором Васнецовым.

В дальнейшем Чехов продолжал наблюдать за творчеством художника. В 1887 году, будучи в Санкт-Петербурге, Антон Павлович между деловыми и творческими встречами, находит

время для посещения художественной выставки. В письме Ф.О. Шехтелю от 11 марта он пишет: «Академическая выставка плоха, но передвижная мне показалась прекрасной по богатству» [14, Т. 2, с. 38]. В 1888 году осматривал художественное собрание Третьяковской галереи, где выставлялись работы, в том числе и Васнецова [14, Т. 2, с. 240]. Регулярно посещает выставки художников-передвижников в Москве. На XVII-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок среди 186 представленных работ он любовался картиной В.М. Васнецова «Иван Царевич на сером волке», а на следующей XVIII-й выставке, где экспонировалось 124 картины, мог видеть полотно художника «Синяя Ифигения». В марте 1891 года Чехов во время очередного визита в Санкт-Петербург вместе с Д.В. Григоровичем посетил выставку художников-передвижников, где наряду с Левитаном, Репиным, Коровиным, Поленовым, были представлены и работы Васнецова. В письме своей сестре Марии Павловне Чехов пишет: «...Был я на передвижной выставке... По выставке чичеронствовал мне Григорович, объясняя достоинства и недостатки всякой картины...» [14, Т. 4, с. 197].

Во время своих зарубежных поездок, наряду с осмотром городов, исторических и природных достопримечательностей, храмов и памятников, различных встреч, писатель посещал и художественные салоны. Весной 1891 года Чехов пишет из Парижа: «...кстати сказать, русские художники гораздо серьезнее французских. В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король...» [14, Т. 4, с. 197]. Осенью 1894 года писатель сообщает о выставке во Львове: «...Был я в Львове (Лемберге) на польской выставке и видел там патриотическую, но очень жидкую и ничтожную живопись...» [14, Т. 5, с. 320].

Чехов посещал за границей и выставки Васнецова. Васнецов, также совершая заграничную поездку по Европе в 1885 году,

осматривал шедевры западных художников, готовясь к грандиозной работе по росписи Собора Святого Владимира в Киеве. Он посетил Венецию, Флоренцию, Рим и Неаполь в Италии. В письме Е. Г. Мамонтовой от 28 мая 1885 года из Рима он писал: «...Кафедральный собор невозмутимо скучен внутри. Снаружи хоть и пестр, но без интереса. Был в монастыре, где видел Фра Беато Анджелико. Меня очень всё там тронуло. Вообще же Флоренция особенно не привлекла...» [3, с. 59].

Таким образом, Чехов и Васнецов восхищались шедеврами западных художников, но одновременно считали работы русских живописцев более душевными, глубокими, насыщенными теплотой и стремящимися к просветительской цели.

Летом 1897 года Чехов побывал в Третьяковской галерее ещё раз, где смотрел работы художника И.Э. Браза, который собирался писать портрет Чехова по заказу Третьякова [14, Т. 7, с. 16]. Там же он ознакомился и с новыми приобретениями владельца галереи, в числе которых были работы Васнецова «Распятый Иисус Христос» и «Страшный суд», созданные, как эскизы для росписи Владимирского собора в Киеве. В 1893 году Павел Михайлович Третьяков приобрёл в свою коллекцию целый блок подготовительных живописных и графических работ, исполненных для росписи собора. Среди них были и эти два упомянутые крупномасштабных произведения.

Васнецов же, в свою очередь, на протяжении десятилетия литературного творчества Чехова читал его рассказы в периодических изданиях и отдельных сборниках «В сумерках», «Пёстрые рассказы» и др. В разговорах с коллегами выслушивал мнение о работах писателя. В личной библиотеке художника в его доме в Москве, ныне превращённом в мемориальный дом-музей, до сегодняшнего дня хранятся томики произведений Чехова, причём разрезанные и с подписью владельца, со следами выработки в уголках страниц, за которые берут при перелистывании. Таким образом, можно сделать вывод,

что Васнецов не только приобрёл эти книги и прочитал, но и оставил у себя в библиотеке. О произведениях Чехова Васнецов говорил, что, несмотря на грустный и тоскливый тон иных его рассказов, от них всегда «веяло теплом, и они светились». А насчёт отношения Чехова к своему творчеству, художник отмечал, что его сказочные темы особенно глубоко Чехова не затрагивали.

В 1899 году в залах Санкт-Петербургской академии художеств состоялась персональная выставка работ Виктора Михайловича Васнецова. На выставку художник дал 38 своих работ. Среди них были недавно законченные картины «Богатыри» и «Битва славян с кочевниками», «Снегурочка – дитя Мороза и Весны» и «Три девицы под окном пряли поздно вечерком», «Гусяры-слепцы», «Гамаюн», «Сирин и Алконост», эскизы к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка», рисунки «Пимен», «Песня про купца Калашникова», эскиз росписи «Пир каменного века», несколько портретов.

Выставка вызвала огромный интерес у публики. В газетах и журналах тотчас появились десятки материалов как критикующих, так и восхваляющих работы художника. Однако практически все они сходились в одном, что Васнецов – это ярчайшее проявление самобытного русского таланта.

Так, в «Петербургской газете» от 5 февраля 1899 года, № 35 говорилось: «...Открывшаяся вчера в залах Академии художеств выставка картин Васнецова включает в себе большинство произведений, написанных художником на сюжеты из древнего русского эпоса. В числе новейших полотен являются «Богатыри». Эта картина задумана художником лет 25 тому назад, ещё в то время, когда в Академии царил мертвый дух отчужденности искусства от жизни и когда молодой живописец искал новых начал. «Богатыри» Васнецова – одно из выдающихся произведений живописи. В этой картине чувствуется мощь русского народа; здесь всё: и природа, и кони, и люди –



живут сказочною жизнью и невольно заставляют зрителя перенестись в отдаленные времена богатырского эпоса» [3, с. 165].

В журнале «Мир божий» за март 1899 года С. Маковский пишет: «Виктор Михайлович Васнецов – художник настолько могучий и своеобразный, что каждое новое его произведение является происшествием для той части русского общества, которое интересуется искусством. Недавно все говорили об образах Васнецова в Киевском соборе Святого Владимира, в настоящее время общее внимание сосредоточено на последней большой его картине «Богатыри». ... Когда он не стеснен рамками действительности, и перед ним, как таинственное сновидение, открывается волшебный мир, мир былинной старины или народной веры, сколько находчивости и смелой красоты в его образах, какую вещью правдой веет от них! Вообще, можно сказать, что русская сказка, нашедшая давным-давно своих поэтов, нашла, наконец, в лице Васнецова своего художника» [3, с. 170]. Следовательно, не случайным было заочное знакомство Чехова и Васнецова. Они одинаково ценили и русскую историю, и русскую культуру, и русский фольклор как её ядро. Е.А. Терехова отмечает, что «фольклорный материал в виде примет, поверий нередко встречается в ранних рассказах Чехова и выполняет различные функции: в одних случаях фольклорные реминисценции дают толчок для развития сюжета, создают комическую ситуацию («Не судьба»), в других – помогают создать народнопоэтические образы («Рано»). В рассказах «Драма на охоте», «Мёртвое тело», «На пути», «Именины», «Соседи» Чехов, опираясь на поверья и приметы народнопоэтического календаря, создаёт картины русской природы, передаёт нюансы психологического состояния героев (рассказ «Мёртвое тело»). Предваряя персональную выставку Васнецова, в 1899 году вышел в свет первый номер журнала «Мир искусств», в котором была размещена большая статья С.П. Дягилева о творчестве художника

с репродукциями его работ. Чехов, проживая в Ялте, приобрёл этот выпуск журнала для сестры и, должно быть, внимательно изучил данную статью. Материал ему так понравился, что он написал А.С. Суворину с просьбой: «Если продаются фотографии или вообще снимки с последних картин Васнецова, то велите выслать мне их наложенным платежом» [14, Т. 8, с. 112]. Также он заказал и репродукции с картин Васнецова «Витязь на распутье», «Богатыри» и «Птица Гамаюн» для городской библиотеки своего родного Таганрога.

Не дожидаясь запрошенных фотографий, Чехов своими большими ножницами (об этом свидетельствует характер разреза), которые находились в его кабинете, аккуратно вырезал художественную вставку в журнале с гелиографией картины «Три богатыря», наклеил её на светлый картон и повесил на стену своего рабочего кабинета, прямо над столом с правой стороны. Вырезка из журнала «Мир искусств» размером 24,5 x 32,8 см в паспарту с окантовкой под стекло и по сей день висит над столом А.П. Чехова в его мемориальном кабинете и включена в основной фонд музея (ДМЧ КП 985), как и журнал, из которого она была изъята, находится в личной библиотеке сестры Марии Павловны, внесён в её личный каталог и отмечен штампом владельца и надписью «М.П. Чеховой» (ДМЧ КП 848/298).

Антон Павлович внимательно следил за работой Васнецова, чувствуя многие внутренние психологические ниточки, связывающие их, людей искусства. Они оба подсознательно стремились к встрече. Их влекла друг к другу родственность душ, яркая самобытность, возвышенность чувств, любовь к природе и людям, широта и мощь талантов. Вскоре два замечательных художника познакомились лично. Это случилось весной 1900 года в Ялте.

Виктор Михайлович Васнецов с дочерью Татьяной приехал в Ялту, чтобы навестить лечившегося от туберкулеза сына Алексея. Будучи на южном берегу Крыма, живописец осмотрел

великолепные дворцы и парки, первые музеи и природные достопримечательности. Как творец, он восхищался главной грядой Крымских гор и необъятной ширью Чёрного моря. В Ливадии он осмотрел скромную, но изящную Крестовоздвиженскую церковь семьи Романовых, совершил прогулку по Царской тропе, а также предпринял восхождение на гору Ай-Петри. Все свои впечатления он красочно описывал в письмах к своей матери А.В. Васнецовой.

В то время отдыхающие и лечащиеся в Ялте представители интеллигенции, писатели, артисты, художники собирались у московского врача Леонида Средина, снимавшего квартиру у художника Григория Ярцева в трехэтажном особняке на Гимназической улице, что на Дарсане (ныне – ул. Войкова). Частым гостем Срединых был и А.П. Чехов. Ольга Леонардовна Книппер вспоминала, что к Срединым он относился с симпатией. У них было всегда так просто и радушно, и всё, что бывало в Ялте из мира артистического, литературного и музыкального, все эти люди всегда посещали Срединых.

На просторном балконе, с которого открывался чудесный вид на море, город и окружавшие его горы, семья Срединых устраивала для гостей регулярные дружеские чаепития. За столом радушных хозяев собирались писатели, музыканты, художники, артисты. В один из таких вечеров доктор Леонид Средин и познакомил Антона Павловича Чехова с Виктором Михайловичем Васнецовым.

Писатель и художник сразу прониклись симпатией друг к другу. Как становится ясно из воспоминаний родственников, они быстро сошлись – вели продолжительные разговоры, прогуливались по улицам Ялты, обменивались мнениями, все больше сближаясь друг с другом. Несколько раз Васнецов посещал и Белую дачу писателя, и видел его будущий сад «вечной весны». Отсутствие обширного документального наследия этих встреч позволяет полагать, что лично обсуждалось многое,

и вскоре произошли события, позволяющие утверждать, что знакомство Чехова и Васнецова действительно быстро переросло в искреннюю дружбу.

В своей книге «Виктор Васнецов» Владислав Бахревский описывает момент, когда у Чехова, Васнецова и Горького возникла идея совместной поездки на Кавказ.

«Пили чай у Чехова.

– Я в детстве, в Вятке-то нашей все корабли рисовал, – говорил Виктор Михайлович. Он сидел к морю спиной, смотрел на горы.

– А я ведь тоже обмирал по морю, – признался Алексей Максимович.

– Сейчас вы объявите, что у каждого русского душа – это место, где обитают сирены... Скажу вам сразу, я как вырос, так тотчас ушёл от моря и поскорее и подальше...

– Нет, – возразил Васнецов, ему было жалко Чехова, – нет, я не о море хотел сказать. Верно, в детстве мечтал... Но вот здесь, у моря, меня в горы потянуло. Какой вид с Ай-Петри!

– Коли тянет в горы, чего же этой тяге противиться? – вкрадчиво спросил Алексей Максимович.

– Это вы о чём?

– Да о том! В горы так уж в горы! Едемте на Кавказ. И Чехова с собой прихватим.

– А я возьму, да и поеду.

– Как у Жюль Верна! – воскликнул Васнецов и встал от возбуждения.

И Горький встал, и Чехов. И оказалось, что они все трое – ровня друг другу.

– Я всюду каланча, – удивился Виктор Михайлович, – а с вами – человек и человек.

– Васнецов, друг ты наш! – сиял рыжеусой улыбкой Алексей Максимович. – Да как ты не догадаешься. Вот они – три богатыря-то. Вот они голубчики.

– А не худоваты? – спросил серьезно Чехов, разглядывая Васнецова и Горького.

Они поехали-таки на Кавказ: Чехов, Горький, Средин, Алексин и Васнецов...» [1, с. 194].

Спонтанное предложение Горького было принято, и практически на следующий день, 29 мая 1900 года, путешественники выехали из Ялты. В своём письме сестра писателя, Мария Павловна Чехова, пишет О.Л. Книппер: «Вчера проводили Антошу на Кавказ. Он поехал в компании со Срединым, Горьким, Алексиним и Васнецовым, художником. Они сговорились насчёт этой поездки как-то быстро, быстро и собрались. Маршрут их следования: Новороссийск, Владикавказ, Военно-Грузинская дорога, Тифлис, Батум и обратно Ялта. Уехал Антон больше от того, что нагрянули, совершенно неожиданно, не предупредивши, родственники – Миша с женой, ребёнком и нянькой. Шумно и неинтересно» [9, Т. 1, с. 43].

В последний день мая путешественники добрались до Владикавказа, а оттуда по Военно-Грузинской дороге направились в Мцхет. Погода не благоприятствовала путешествию. Всё время лил дождь, облака закрывали величественные виды кавказских гор и ущелий, было грязно, сыро и слякотно. Реки разливались, и дороги постоянно размывало, приходилось сидеть на постоянных дворах в ожидании возможности проезда. «Компания моя, как тебе уже известно, отборная: Чехов, Горький, Средин, Алексин и до Новороссийска – Александр Александрович Рязанцев, – писал Васнецов жене 31 мая 1900 года. – Погода немного попортилась, и мы не совсем уверены, что Кавказ к нам будет благосклонен и покажется во всем величии и великолепии» [2, с. 175].

На станции Млетах горными потоками была повреждена дорога, и пришлось семь часов ждать возможности проезда, а в другом месте река Арагви затопила проезд, и пришлось несколько часов ждать, пока понизится уровень воды. Время

ожидания проводили в придорожных дуканах в разговорах и беседах. Посещали рынки и лавки местных торговцев. В экспозиции Дома-музея В.М. Васнецова в Москве хранится перемётная сума, привезённая живописцем из этого путешествия на Кавказ. Примечательно, что такое же изделие кавказских мастеров, как сувенир, привёз в Ялту и А.П. Чехов. Это выяснилось в 2021 году. Сходный характер работы, переплетений, покроя сумы, геометрия её рисунка, стилистика выделки нити и ткачества её элементов позволяют однозначно атрибутировать предмет, долгое время хранившийся в музее без углублённого изучения, как «хурджин» или сума перемётная в стиле, характерном для области Мцхета, и датировать её 1900 годом. Местное население использовало подобные сумы для перевозки скарба на вьючных животных. Таким образом, в собрании Дома-музея А.П. Чехова выявлен ещё один предмет, связанный с историей знакомства писателя с В.М. Васнецовы, живой свидетель их поездки на Кавказ.

Степан Семенович Кондурушкин в 1908 году на острове Капри записал воспоминания Максима Горького об этой поездке (рукопись хранится в архиве А.М. Горького в Институте мировой литературы и искусства в Москве): «Случай, как Горький, Чехов, Алексин и Васнецов путешествовали по Кавказу.

Нет лошадей. Подходит русский мужичок и говорит:

- Есть лошади, только одна хромает.
- Но на ней можно ехать-то?
- Можно!

Поехали. Тихо. Раздражение. Ответ мужика:

- В гору таперича, а вот под гору шибко поедем.

Перевалили. Поехали. Обернулся мужик, остановил лошадей, говорит:

- Ну на эндакой лошади не дое-э-э-дишь. Нет...

Сидели три часа. Он ездил за другой лошадьё, верхом на хромой. Сидели, не смотрели друг на друга» [4].

В это же время в Грузии находилась и ведущая актриса Московского художественного театра, будущая супруга А.П. Чехова, Ольга Леонардовна Книппер. О погоде на Кавказе она писала Марии Павловне Чеховой в письме от 3 июня 1900 года: «Холодно, холодно, холодно... Ни Казбека, ни гор – все облака, туманы, и всюду вода, вода... В номере уютно шипит самовар. Пьём по 6 стаканов с вином. Гуляли, завязли по полноги, вымокли, выпачкались. Мама свалилась в ручей. Наши спутницы милы – грузиночки Тархановы – племянницы кн. Казбека. Младшая на курсах в Питере. Ходили осматривать дом кн. Казбеков. Завтра выезжаем в 4 ч. И к вечеру будем в Тифлисе. Я простужена, а душа холодна» [10, Т. 1, с. 46].

В письме А.П. Чехову из Владикавказа Ольга Леонардовна пишет: «Дивный, роскошный Юг! Греет южное солнце, воздух напоен ароматами... не верьте мне – дождь как из ведра, со страхом помышляем о путешествии по Военно-грузинской дороге. Всё здесь потонуло от ливней. Застрянем, наверное. Едем в большой коляске, ещё две спутницы-армяночки с нами. Будем страдать вместе. Мама в отчаянии – первый раз на Кавказе и ничего не видит, ведь обидно» (от 3 июня 1900 года) [9, Т. 1, с. 66].

В Мцхете путешественники осмотрели собор, побродили по улицам села, ознакомились с монастырями. 3 июня прибыли в Тифлис и остановились в Северной гостинице. Проводником по городу для компании стал А.М. Горький, который начинал свою литературную деятельность в Тифлисе и где у него было множество друзей и знакомых.

В письме своей матери от 3 июня 1900 года В.М. Васнецов рассказывает обо всех перипетиях своего путешествия: о сильных дождях, которые мешают видеть красоту и величие гор, о неисправностях дороги и долгих многочасовых ожиданиях, о горных обвалах и ревущих в скальных пропастях водных потоках. Однако Чехов преисполнен оптимизма от предпри-

нятого путешествия и доволен полученными впечатлениями. Он пишет: «Несмотря на неполную удачу путешествия, я всё-таки поражён и той частичкой прекрасного, что удалось увидеть. ...Вообще, несмотря на неполную удачу, я рад, что хоть часть Кавказ видел» [3, с. 117].

Местные газеты «Тифлисский листок» и «Иверия» сообщали, что выдающиеся русские писатели Антон Павлович Чехов и Максим Горький в настоящее время находятся в Тифлисе. Они остановились в «Северных номерах». Там же остановился художник Васнецов.

Путников занимал осмотр достопримечательностей грузинской столицы, встречи с писателями, художниками, деятелями культуры и искусства, беседы с жителями, а также традиционные застолья в верийском саду-ресторане – об этом свидетельствуют журналист Георгий Туманов и балетмейстер Александр Алексидзе (Сонгулашвили). «Грузины-интеллигенты, бывшие на этом обеде», чествовали гостей как «великих деятелей русского искусства», танцовщицы «демонстрировали своё искусство», поднимались громкие тосты [11].

А вечерами и ночами велись долгие душевные беседы. К сожалению, не сохранилось воспоминаний об этих разговорах, но можно с уверенностью сказать, что обсуждались темы актуальные, волновавшие всех. Путешественники проявляли интерес к общественным и политическим вопросам, обменивались мнениями о народном просвещении. Должно быть, много говорили о месте художника в мире и о способах донесения искусства до простого человека. Конечно, велись долгие беседы о писательском труде и его особенностях, литературе и литературной критике, обсуждались произведения современных авторов. Уделялось место и живописи. Отдельно затрагивалась и тема театра, рассматривалось право актёров на самостоятельное прочтение пьес, о технике драматургического творчества, об отношениях драматурга и театра. Так,



в результате тесного каждодневного общения, совместного преодоления трудностей поездки, а также общности взглядов взаимоотношения двух художников постепенно перерастали в настоящую дружбу.

Пробыв в Тифлисе около недели Чехов, Горький, Васнецов, Средин и Алексин выехали в Батуми. Тогда в поезде Чехов встретился с О.Л. Книппер, и они вместе ехали несколько часов до станции Михайлово, где она пересела на поезд до Боржоми.

Побывав в Батуме, путешественники 13 июня 1900 года на пароходе вернулись в Ялту, а вскоре разъехались. Несмотря на непогоду, Васнецов и Чехов остались довольны поездкой. Они увидели и страшные пропасти, и бурные реки, и снежные вершины гор, испытали дорогу и завели знакомства со многими интересными людьми своего времени, набрались ярких впечатлений. После этого путешествия Васнецов и Чехов стали хорошими друзьями. Вернувшись в Москву, Виктор Михайлович, на волне ярких воспоминаний от путешествия, а особенно от тёплой компании, которая его сопровождала, направил 11 июня 1900 года в Ялту приветственную телеграмму своим новым друзьям, которая гласила: «От всей души благодарю, обнимаю моих незабвенных милых спутников Чехова, Средина, Горького, Алексина. Наше дружеское путешествие останется навек памятным. Душой и сердцем. Ваш Васнецов».

Перед отъездом из Ялты Васнецов заручился обещанием Чехова посетить его дом в Москве и побывать в мастерской. В своей записной книжке Чехов сделал запись московского адреса Васнецова: «5 [4-ая Мещанская, Ново-Троицкий пер. (Новопроектированный пер.) д. Васнецова]» [14, с. 122].

В октябре 1900 года А.М. Горький пишет Чехову из Нижнего Новгорода: «Я только что воротился из Москвы, где бегал целую неделю, наслаждаясь лицезрением всяческих диковин вроде Снегурочки и Васнецова, Смерти Грозного и

Шаляпина, Мамонтова Саввы и Крандиевской. Очень устал, обалдел и – рад, что воротился в свой Нижний. Снегурочкой – очарован. Ол[ьга] Леон[ардовна] – идеальный Лель. Недурна в этой роли и Андреева, но Ол[ьга] Леон[ардовна] – восторг! Милая, солнечная, сказочная – и как она хорошо поёт! Музыка в Снегурочке до слёз хороша – простая, наивная, настоящая русская. Господи, как всё это было славно! Как сон, как сказка! Великолепен царь Берендей – Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости. Хороши обе Снегурки, и Лилина и Мундт. Ох, я много мог бы написать о этом славном театре, в котором даже плотники любят искусство больше и бескорыстнее, чем многие из русских «известных литераторов». Для меня театр, Васнецов и сумасшедшая семья Книппер – дали ужасно много радости, но я боюсь, что вам, мой хороший, любимый вы мой человек, от моей радости будет ещё грустнее...

Васнецов – кланяется вам. Все больше я люблю и уважаю этого огромного поэта. Его Баян – грандиозная вещь. А сколько у него ещё живых, красивых, мощных сюжетов для картин! Желаю ему бессмертия» [6, с. 53–54].

И в ялтинском доме А.П. Чехова, в комнате Ольги Леонардовны и теперь одни из центральных фотографий те, где О.Л. Книппер запечатлена в роли добродушного пастушка Леля в постановке «Снегурочки» К.С. Станиславского – нам остаётся сожалеть, что она не сделала запись на фонограф своего исполнения этой роли.

Той же осенью Чехов приезжает в Москву и 2 ноября, вместе с Горьким, который специально для этого приехал из Нижнего Новгорода, наконец, посещает мастерскую художника. Васнецов с радостью принял дорогих гостей, познакомил со своей супругой и детьми, показал дом. На первом этаже располагались столовая, гостиная, а также скромно обставленные комнаты жены, дочери и четырёх сыновей. На втором этаже,

куда вела деревянная витая лестница, расположилась большая просторная и светлая мастерская с высокими, шестиметровыми потолками. Гости с удовольствием осмотрели этюды и наброски к известным – теперь хрестоматийным – произведениям русского искусства, среди которых «Сирин и Алконост», «Царь Иван Грозный», «Богатыри», «Снегурочка», «Баян», а также картины живописного цикла «Поэма семи сказок».

Друзья долго сидели у Васнецова – у абрамцевской печи пили чай, разговаривали, делились своими мыслями и идеями. Вероятно, обсуждали и волнующие каждого темы, такие как значение для художника убеждений, принципы творчества, рассуждали о природе таланта, о назначении литературы, литературных неудачах и новаторстве, о традициях в искусстве, о значении писателя и художника для русского общества – однако здесь всегда есть риск мифотворчества. Всё, что обсуждали друзья тогда, осталось между ними, но мы знаем, во многом Чехов и Васнецов сходились, приходили к общему мнению даже в спорных вопросах.

Именно в тот день, 2 ноября, Васнецов и подарил Чехову на память уникальную трость ручной, предположительно, абрамцевской работы, как будто полученную из сказочного берендеевского царства, и свою фотографию. Вернувшись в Ялту, Антон Павлович разместил фотографию своего друга в уникальном веере-подставке в кабинете Белой дачи, а в этом веере писатель выставлял фотографии только самых близких и дорогих ему людей, среди которых оказался и Виктор Михайлович Васнецов. Эта фотография и сейчас находится в мемориальном рабочем кабинете писателя, внесена в основной фонд и является подтверждением тех самых дружеских отношений, сложившихся между Чеховым и Васнецовым.

После упомянутой встречи Чехов и Васнецов продолжали изредка встречаться. Когда Чехов бывал в Москве, то всегда старался навещать своего друга. Васнецов также, бывая в Кры-

му, посещал Белую дачу писателя. Подтверждением этому может служить этюд «Улица в Аутке», написанный художником в 1903 году и выставленный сегодня в основной экспозиции васнецовского зала Третьяковской галереи. Место, с которого открывается ракурс этюда, расположено буквально в двухстах метрах от дома А.П. Чехова, в районе пересечения нынешних улиц Халтурина и Кирова в современной Ялте.

Также регулярно Чехов получал приглашения на выставки, где выставлялись работы Васнецова. Так, 27 декабря 1902 года в залах Строгановского художественного училища в Москве открылась выставка 36 художников. Впечатлениями от этой выставке в письме Чехову от 28 декабря 1902 года поделилась О.Л. Книппер: «Выставка очень интересная, пойду хорошенько её смотреть. Очень многое уже продано. Мне и тебе ещё прислали приглашение на выставку. Твоё я переслала тебе» [9, с. 102]. В ответном письме от 3 января 1903 года Чехов сообщает, что «Почётный билет на выставку получил...» [9, с. 110]. Сегодня это приглашение хранится в архиве писателя.

Так что же объединяло двух великих людей – художника и писателя?

Не только болезнь А.П. Чехова и Алексея – сына В.М. Васнецова, и не только общее происхождение – небогатая семья из глубинки России. А в первую очередь любовь к миру, к окружающей природе, к людям. Высокое чувство понимания красоты, умение видеть и чувствовать эту красоту и умение выразить её на бумаге в виде рассказов и пьес или на холсте посредством зримых образов.

Итак, можно выделить несколько главных черт характеров Чехова и Васнецова, которые объединяли их, делали этих двух великих людей в культурном пространстве фигурами мирового значения.

Во-первых, показывать, а не рассказывать – вот основной принцип художественных работ Чехова и Васнецова. В своих

работах они показывают как настоящую, так и фантастическую историю. Свои замыслы Чехов черпал из окружающей жизни: рассказов друзей, событий, которые сам переживал. Васнецов также брал сюжеты из жизни, но из древней истории Российского государства, из сказок и былин русского народа. Работы обоих художников наполнены такими сильными чувствами и настроением, что невозможно просто выделять в них технику, рассматривать и разбирать их пристально, считая количество строк, обороты речи, количество мазков и цветовых решений. Эти произведения необходимо охватывать целиком, погружаться в них и проникаться каждой клеточкой тела, чтобы понять их скрытый смысл и власть. Недаром и сегодня в залах галерей, где выставлены картины Васнецова, всегда много зрителей, а пьесы Чехова являются вторыми в мире по количеству постановок после Шекспира. Все это подтверждает, что они востребованы в современном мире, актуальны и затрагивают тонкие чувства наших современников.

Проследим: в письме Суворину от 30 мая 1888 года Чехов писал, что художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чём говорят они, а только беспристрастным свидетелем. «Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Моё дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличить важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» [14, Т. 2, с. 280].

Его мнение разделял и Васнецов. В письме В.В. Стасову от 20 сентября 1898 года он говорил: «Противоположения жанра и истории в душе моей не было, а, стало быть, и перелома или какой-либо переходной борьбы во мне не происходило. Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще в каких бы то ни было произведениях искусства – об-

раза, звуки, слова – в сказке, песне, былине, драме и прочее, – сказывается весь цельный облик народа, внутренний и внешний, его прошлое и настоящее, а может быть, и будущее» [3, с. 117].

Во-вторых, Чехов и Васнецов обладали таким необходимым для творца даром, как высшая степень восприимчивости окружающего мира и явлений, происходящих вокруг. Мастера сочетали в себе громадную наблюдательность и невероятную художественную память, пропускали события и явления через себя. Талант этих двух великих художников в том и заключался, чтобы не оставить это в себе, а выплеснуть на бумагу или холст. Выплеснуть так, чтобы получилось настоящее произведение искусства.

Высказывая в 1892 году своё мнение о современных писателях и художниках, Чехов писал Суворину: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и поработал... Скажите по совести, кто из моих сверстников, т.е. людей в возрасте 30–45 лет дал миру хотя одну каплю алкоголя?... Разве картины Репина или Шишкина кружили Вам голову? Мило, талантливо. Вы восхищаетесь и в то же время никак не можете забыть, что вам хочется курить... Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» [14, Т. 5, с. 132].

Этого же постулата придерживался и Васнецов: «А главный тезис моей веры таков: мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим к развитию своего родного Русского искусства, т.е. когда, с возможным для нас совершенством и полнотой, изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов – нашей Русской природы и человека – нашей настоящей жизни, нашего прошлого и сумеем в своём, истинно

национальном, отразить высокое, переходящее» [3, с. 119]. Также Васнецов писал: «... Слава Богу, нам дано для любви и утешения Искусство, только тогда и живешь во всю полноту, когда им увлекаешься...» [3, с. 97].

В-третьих, Чехова и Васнецова в их творчестве объединяла высокая трудоспособность и особое внимание к деталям. Васнецов на своих полотнах детально прорабатывал элементы одежды, орнаменты и узоры, особое внимание обращал на соответствие предметов эпохе, прорисовке черт лица, показывающих характер героя. Все эти элементы передавали особый дух и эмоциональную окраску картины. Так и Чехов, также детально, двумя-тремя фразами, выписывал характер героев, природу, окружающее пространство, где происходит действие произведения.

По мнению А.П. Чехова, «описание природы должно быть прежде всего картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог бы вообразить себе изображаемый пейзаж...» [14, Т. 6, с. 46] и «в описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [14, Т. 1, с. 241].

Чехов и Васнецов постоянно стремились улучшить, доработать свои произведения. Чехов многократно редактировал свои тексты, правил корректуры, исправлял и сокращал, стремясь достичь совершенства насколько это было возможно. Так и Васнецов, прежде чем создать картину, делал десятки набросков и эскизов, расставлял фигуры и предметы, формируя и komponуя сюжет, выписывал цветовые формы картины, чтобы более полно зритель мог проникнуть и прочувствовать замысел художника.

В-четвертых, оба были максималисты и не терпели халтуры, недоделанности и недосказанности, как в своих работах, так и во взаимоотношениях между людьми. Того же не терпели и у других.

Если проанализировать высказывания Чехова и Васнецова, то можно вывести несколько основных постулатов, которыми они руководствовались в своей жизни. Они считали, что личная порядочность убедительнее всех слухов и сплетен, а искренность и доброжелательность охраняют от злобы и ненависти, в результате чего можно легко сосуществовать со всеми. Достаточно держаться самостоятельно, всегда оставаться самим собой, быть внутренне независимым. Не позволять себе унижаться перед богатством и деньгами или деньгам унижать себя. Не поддаваться искушению известностью, золотом, лестью, но примиряться с неизбежным, с тем, что от них не зависело. Однако допускается и игнорирование устоявшихся правил, если они косны, приветствуются попытки привести или создать нечто новое, неведомое и красивое.

В своей книге «Чехов. Жизнь отдельного человека» А.П. Кузичева пишет, что Антон Павлович набросал кодекс воспитанного человека. Это «уважение к чужой личности и чужой собственности, сострадательность, чистосердечие, отвращение ко лжи, чувство собственного достоинства, нравственная и физическая чистоплотность» [8, с. 264]. Всё это в полной мере относится и к Виктору Михайловичу Васнецову. Оба хотели быть свободными художниками, ненавидели ложь и насилие во всех их проявлениях.

Ещё одной чертой, которая объединяла Чехова и Васнецова, была благотворительная деятельность. По мере сил и возможностей помогали они строить школы и храмы, собирали книги для библиотек, устраивали судьбы сторонних людей, ходатайствовали перед различными инстанциями о помощи бедным и голодающим, больным и нуждающимся. «Помощь бедствующим, нуждающимся, ожидающим или спрашивающим поддержку – особая сторона жизни Чехова. Скрытая от посторонних глаз, она частично отразилась в его письмах, а более всего – в письмах к нему. Это содействие было раз-



нообразным. Например, исполнение «литературных» просьб: посмотреть рукопись, замолвить слово перед редакторами, похлопотать об увеличении гонорара, дать отзыв. Не меньшим был поток житейских просьб: помочь деньгами, оказать протекцию, достать место, дать займы» [8, с. 277].

Создавая свои произведения, Чехов и Васнецов проникались мыслями и чувствами своих героев, переживали сюжеты, образы, мысли, состояние природы. Этим чувством они полностью проникались, впитывали и пропускали его через себя. Все это беспокоило и волновало до тех пор, пока не воплощалось на бумаге или холсте. Именно это – талантливо рассказать и показать – и было главным даром двух художников. Показать так, чтобы у читателя или зрителя захватывало дух и хотелось погружаться в судьбу героев, в сюжет, чувствовать природу искусства всё глубже и глубже.

Свои дружеские отношения, глубокое уважение и взаимопонимание Чехов и Васнецов пронесли до конца своих дней. И когда А.П. Чехов ушёл из жизни, для Виктора Михайловича это стало настоящей утратой. В письме А.П. Ланговому в 1904 году Васнецов писал о друге: «Не на войне, а сражён наш милый, незабвенный Антон Павлович Чехов! Вечный покой его светлой, тихой, хотя и тоскующей душе! Бог таких любит и принимает к себе. По своей необычайной скромности он напоминает мне Павла Михайловича Третьякова, такого же светлого человека» [3, с. 156].

В семье Васнецовых бережно хранили память о Чехове. Вспоминали о совместных беседах, встречах у него на Белой даче в Ялте и в доме Васнецовых в Москве, хранили куртку-«чеховку», которую Антон Павлович носил в совместной поездке на Кавказ, а также некоторые предметы, связанные с его именем.

Сестра писателя Мария Павловна Чехова не менее бережно хранила артефакты, связанные с Васнецовым. Благодаря ей

до нас дошли трость, подаренная Чехову Васнецовым, фотография художника, журналы о нём и репродукции его картин, которые заняли достойное место в фондах музея. А теперь нами атрибутирована и привезённая Чеховым из поездки с Васнецовым на Кавказ перемётная сума 1900 года.

Хранящиеся в музеях, архивах и личных коллекциях исторические предметы и документы, связанные с этими двумя великими людьми, окончательно еще не изучены. Они готовы преподнести исследователям сюрпризы и обеспечить открытия, раскрыть новые факты и проследить связи с другими историческими личностями и событиями.

### ***Список использованных источников:***

Бахревский, В.А. Виктор Васнецов. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 368 с.

Васнецов, В.М. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост. Н.А. Ярославцева. – М.: Искусство, 1987. – 496 с.

Васнецов, В.М. Письма. Новые материалы / Авт.-сост. Л. Короткина. – СПб.: АРС, 2004. – 320 с.

Воспоминания А.М. Горького о поездке на Кавказ. Записал С.С. Кондурушкин: рукопись // Институте мировой литературы и искусства. Архив А.М. Горького. МоГ 6 33/1 №71640.

Гитович, Н.И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. – М.: Государственное изд-во Художественной литературы, 1955. – 880 с.

Горький, М. и Чехов А. Статьи, высказывания. – М.: Государственное изд-во Художественной литературы, 1951. – 286 с.

Евстратова, Е.Н. Виктор Васнецов. – М.: Терра-Книжный клуб, 2004. – 286 с.

Кузичева, А. Чехов. Жизнь «отдельного человека». – М.: Молодая гвардия, 2010. – 844 с.

Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: в 2 т. / Под ред. З.П. Удальцовой. – М.: Искусство, 2004.

Переписка М.П. Чеховой и О.Л. Книппер: в 2 т. / Подгот. текста, сост., комм. З.П. Удальцовой. – М.: НЛЮ, 2017.

Письмо А.Г. Алексидзе А.М. Горькому от 23 мая 1932 года // Институт мировой литературы и искусства. Архив А.М. Горького. КГ-ДИ 141.

Подорольский, А.Н. Чехов и художники. – М.: СамПолиграфист, 2013. – 223 с.

Терехова, Е.А. Творчество А.П. Чехова и народная культура. – М.: Terra-Книжный клуб, 2004. – 286 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1974–1983.

Чехов. Литературное наследство: Т. 68 / Под ред. И.И. Анисимова, А.С. Бушмина, В.В. Виноградова и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 974 с.

**Афонина Юлия Игоревна**

*Магистрант,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова;  
Российская Федерация, Москва; e-mail: poetische@mail.ru*

## «НИ О ЧЕМ» – О ДИАЛОГАХ ЧЕХОВА И ТАРАНТИНО

**Аннотация.** *В статье сравниваются творческие методы А. Чехова и К. Тарантино в создании диалогов. Оба автора использовали длинные диалоги, не столько продвигающие сюжет, сколько необходимые для достижения реализма. Персонажи разговаривают на бытовые и отвлеченные темы, говорят ни о чем. Однако сюжетная информация включается в поток повседневной речи. Оба автора высказывали схожие мысли о содержании диалогов; цели и средства создания бытовых диалогов в текстах А. Чехова и К. Тарантино также во многом совпадают.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Тарантино Квентин, диалог, обиходно-практическая тональность, коммуникативная тональность*

---

**Yuliya I. Afonina**

*Master's student,  
Lomonosov Moscow State University;  
Russian Federation, Moscow; e-mail: poetische@mail.ru*

## TALKING ABOUT NOTHING: ON CHEKHOV'S AND TARANTINO'S DIALOGUES

**Abstract.** *The article compares artistic methods of A. Chekhov and Q. Tarantino in creating dialogues. Both authors used long dialogues that do not advance the plot, but that are a means to achieve realism. Characters talk about everyday and abstract topics, talk about nothing. However, plot-relevant information is included in the flow of everyday speech. Both authors expressed similar ideas about the content of the dialogues; the goals and means of creating everyday dialogues in A. Chekhov's and Q. Tarantino's texts also largely coincide.*

**Keywords:** *Chekhov Anton, Tarantino Quentin, dialogue, colloquial tonality, communicative tonality*

В драматургии форма и содержание диалогов, как правило, направлены на продвижение сюжета, на передачу зрителю

важной информации. Сценическая условность традиционно подразумевала и зачастую подразумевает до сих пор целесообразность, привязанность вербального и невербального общения персонажей к событиям, однако творческий подход Антона Павловича Чехова, предвосхитивший развитие драматургии XX века, наделяет диалог совершенно иными функциями. Чеховские персонажи, разговаривающие о пустяках и пьющие чай, изменили представление о том, что должно происходить на сцене. В связи с этим возникает возможность неожиданного сопоставления. Существующая условность, по которой на сцене, «в кадре» оказывается исключительно важная для сюжета информация, с появлением кинематографа закрепились и там. Коммуникация в кинофильме близка театральной коммуникации и одинаково с ней отдалена от реальной речи. Между дискурсом кинофильма и дискурсом живой речи существует определенное количество несовместимых противоречий, таких как: подготовленность и спонтанность, постоянство и эфемерность, коммуникативное намерение говорящего и простое воспроизведение слов актером [2, с. 23]. Сценическая речь и киноречь, как правило, изобилуют репликами, не свойственными живой речи в таком объеме и с такой частотой: в комедиях – остроумными репликами; в драмах – философскими и афористичными. При этом оговорки, ошибки, тупиковые диалоги, свойственные живой речи, на сцене и в кино минимизированы. Таким образом, «пустая болтовня» персонажей если и существует, то где-то за рамками фильма, ограниченного хронометражем. На фоне привычной целесообразности всех реплик в кино общим местом в массовой культуре стало понятие «тарантиновские» диалоги. Режиссер и сценарист Квентин Тарантино имеет ярко выраженные авторские черты: склонность к нелинейному повествованию, к эстетизации насилия и к затянутым диалогам на отвлеченные темы. Последнее представляется нам

интересным для сопоставления с авторскими особенностями повествования Антона Павловича Чехова.

В первую очередь, очертим творческий подход Квентина Тарантино к созданию диалогов. В интервью режиссер говорит: «Это мои герои написали эти диалоги, а я просто спровоцировал их и законспектировал то, что они говорили. <...> Поэтому мои диалоги *ни о чем* (курсив мой. – Ю.А.). Герои могут разряжаться, болтать по десять минут о Пэм Грир или о Мадонне, о кока-коле или о макаронах с сыром. Точно такие же разговоры я слышу в реальной жизни» [4, с. 26]. Обилие обиходных реплик и веток диалогов подтверждается и цифрами: проведенный в 2021 году анализ сценариев пяти фильмов Квентина Тарантино показал, что доля фрагментов, в которых реализуется обиходно-практическая тональность, составляет от общего хронометража:

- «Бешеные псы» – 26%,
- «Криминальное чтиво» – 33%,
- «Бесславные ублюдки» – 35%,
- «Джанго освобожденный» – 36%,
- «Однажды в... Голливуде» – 48% [3, с. 74].

Для массового зрителя затянутые диалоги на далекие от сюжета темы – черта, относящаяся если и не исключительно, то преимущественно к фильмам Тарантино, и ассоциирующаяся в основном с его творчеством. Кинокритик и автор документального фильма о режиссере Николай Никулин в предисловии к биографии Тарантино Тома Шона пишет о «фирменных диалогах режиссера»: «Они [персонажи] как и в жизни говорят о какой-нибудь “фигне”, и это выглядит забавно. В конце концов давно пора официальному искусствоведению добавить к двум вечным темам в культуре – любви и смерти – третью: “фигню”» [10, с. 4]. Разумеется, темами диалогов персонажей Тарантино является не только что-то отвлеченное и ненужное сюжету. Любопытно скорее то, насколько

равнозначны, одинаково важны и представлены в фильмах реплики ни о чем и реплики, важные сюжетно / характеристически / философски. Приведенные выше цифры говорят о том, что обиходное может занимать от четверти до половины всего сценария. Частые и продолжительные разговоры персонажей не по теме, без цели и без сюжетной значимости были поначалу чем-то удивительным для массового зрителя, чем-то, что вызывало недоумение как прежде не встречавшееся. Такой подход к достижению жизнеподобия, к созданию атмосферы в диалогах закрепился за Квентином Тарантино, несмотря на то, что за сто лет до него эту же идею одним из первых высказывал и реализовывал Антон Павлович Чехов.

В разъяснении творческого кредо Антон Чехов утверждает уже знакомые нам идеи о необходимости показывать разговоры *ни о чем*, поскольку именно такими бывают разговоры в реальности: «Требуют, чтобы герой, героиня были сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они (люди) больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт... но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» [7, с. 315]. Так, творчество Чехова тяготеет даже не к принципу «обычные люди в обычных обстоятельствах», а к принципу – *скучные люди в скучных обстоятельствах*. Называем мы это так без капли упрека или иронии с нашей стороны, поскольку с позиции сторителлинга, насыщенности событиями и яркими диалогами реальность, в сущности, скучна. Поэтому жизнеподобные диалоги персонажей оказываются разговорами о пустяках, о быте и, в сущности, ни о чем.

Создание реплик и художественных деталей не для автора и читателя, а для жизнеподобия и атмосферы – то, чем Антон Чехов удивлял своих современников, а Квентин Тарантино – своих. А.П. Чудаков пишет, что в дочеховской традиции каждая мелочь должна была быть целесообразной, в то время, когда А. Чехов тяготеет к «случайной, нехарактеристической детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене» [9, с. 152]. Продолжая проводить аналогию, мы можем сказать то же о деталях Тарантино: например, длительный диалог о том, как во Франции называют разные бургеры («Криминальное чтение») не говорит ничего ни о сцене, ни о персонажах, и в рамках сюжета сообщает зрителю лишь один факт – Винсент Вега был во Франции. Но этот факт в масштабах фильма несоизмерим с тем, какое время уделяется разговору персонажей о бургерах. Диалог кончается совершенно нецелесообразными репликами:

«Джулс: А как они называют Воппер?»

Винсент: Не знаю, я не заходил в Бургер Кинг» [10, с. 20].

Том Шон комментирует этот диалог: «Менее значительный писатель сделал бы финал более остроумным, но слух Тарантино выискивает что-то, что кажется правдивым благодаря маленьким заминкам и остановкам, которые прерывают повседневное общение» [10, с. 20]. Реалистичность достигается неловкостью и паузой, задается вопрос, который не нужен сюжету и на который не будет ответа. Фрагмент не имеет связи с развитием событий, последние реплики не дают характеристику персонажей, в них нет шутки, но Тарантино все равно включает тупиковый диалог в сценарий ради достижения жизнеподобия. Тупиковые диалоговые ветки мы часто видим в «Вишневом саде» Антона Чехова, особенно в разговорах с Фирсом:

«Фирс (Гаеву). Извольте, сударь, надеть, а то сыро.

Гаев (надевает пальто). Надоел ты, брат.



Фирс. Нечего там... Утром уехали, не сказавшись. (Оглядывает его.)

Любовь Андреевна. Как ты постарел, Фирс!

Фирс. Чего изволите?

Лопахин. Говорят, ты постарел очень!

Фирс. Живу давно. Меня женить собирались, а вашего папаши еще на свете не было... (Смеется.) А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза» [8, с. 221].

В пьесе 34 раза используется «пауза», и зачастую это неловкое молчание либо после сюжетно незначительной реплики, либо в поисках такой реплики для заполнения пустоты. Персонажи неловко молчат, слова повисают в воздухе, не ведут к развитию событий и противоречат действиям. «Вишневый сад» кончается неоднократным повторением «надо ехать», «пора ехать», «ехать бы нам» [7], но персонажи все не уезжают до последнего.

Дочеховская традиция драматургии отводила речи персонажей прагматичную роль, каждая реплика причинно-следственно связывалась с сюжетным действием. Чеховские же герои, обедая, играя в карты, разговаривают о погоде и о бытовых происшествиях: «сестры обсуждают и осуждают Наташу и Андрея; дядя Ваня и Астров – профессора Серебрякова и его жену; герои «Вишневого сада» много и заинтересованно говорят о предстоящей продаже имения Раневской и неизбежных изменениях в их личной судьбе» [1].

А.С. Собенников, анализируя диалог в пьесе «Безотцовщина», пишет о реплике Саши: «Времени не было... Миша клетку починял, а я в церковь ходила... Клетка поломалась, и нельзя было соловья так оставить», отделяя сюжетно важный факт, что Саша ходила в церковь, от бытового и незначительного, о сломанной клетке, хотя в реплике эти факты равнозначны.

«Чехов дает образ неотбранного мира, где действенно-важное соседствует с эпически-случайным, подробным» [5, с. 245]. Тот же подход мы видим у Тарантино: среди рассуждений о массаже ног во все той же сцене из «Криминального чтива» скрывается информация, продвигающая сюжет: Винсенту Вега предстоит провести вечер с женой босса Мией Уоллес. Но эта информация и страх Винсента по этому поводу находятся по соседству с мнениями героев о том, что на самом деле значит массаж ног.

Подход Чехова к созданию диалогов Собенников описывает следующим образом: «"Многослойность" диалога в значительной степени определяют две категории – быта и бытия. Разговор героев вертится вокруг будничных, повседневных тем и вдруг «взрывается» лирическим самовыражением» [5, с. 248]. То есть незначительные разговоры «ни о чем» соседствуют с главными, действительно важными, не отделяясь от них никак, смешиваясь и становясь столь же значительными. В финальной сцене «Вишневого сада» бытовые реплики про сиплый голос Епиходова, потому что он «сейчас воду пил, что-то проглотил», про калоши: «Петя, вот они, ваши калоши, возле чемодана. И какие они у вас грязные, старые...» стоят рядом с репликами «Прощай, старая жизнь!» и «Здравствуй, новая жизнь!» [8, с. 253]. В «Чайке» Сорин и Дорн обсуждают, стоит ли бросать пить и курить, когда Маша поднимается и уходит со своего места со словами «Ногу отсидела» [8, с. 24], чем вызывает короткий диалог оставшихся о том, как она несчастна, но сразу же разговор возвращается к пустой дискуссии о том, лучше ли жить в городе или в деревне. Такое соседство важного и незначительного, такое обилие бытовых деталей о калошах, о ноге, которую отсидели, создает в текстах Антона Чехова *иллюзию неотредактированной реальности*.

Обилие не привязанных к сюжету реплик, разговоров на отвлеченные темы, неловких пауз и заминок, тупиковых веток

диалогов позволяют авторам сократить стилистический, формальный и содержательный разрыв между сценической речью / киноречью и живой коммуникацией. Обоих рассматриваемых авторов часто сравнивают с Сэмюэлом Беккетом. Рассуждая об особенностях диалога, о замене действия диалогом, исследователи пишут, что Сэмюэл Беккет опирался на Антона Чехова и учился у него [6, с. 585]; другие рассуждают о том, что Квентин Тарантино учился у Сэмюэла Беккета [10, с. 98]. Но эту триаду авторов мы расположили бы не по прямой преемственности, а по параболе, где по оси X – время и имена, а по оси Y – степень проявления диалогов «ни о чем» и цель их использования. Беккет, наследуя прием Чехова, доводит его до крайней степени, персонажи «В ожидании Годо» говорят ни о чем не просто часто, а почти всегда. Автор это делает не с целью изобразить жизнеподобие, а с целью довести до абсурда. Тарантино берет тот же прием и возвращает его к исходной позиции – возвращает соотношение обиходного и значимого на прежний уровень и декларирует в качестве цели достижение реализма, как было изначально у Чехова. Разумеется, следовало бы расположить на этой параболе преемственности и других авторов, через которых возможно происходило заимствование, но на настоящий момент мы не можем с уверенностью говорить ни о прямом наследовании, ни о косвенном. Квентин Тарантино в интервью не упоминал Антона Чехова, но четко обозначил автора, у которого учился писать диалоги – это Элмор Леонард. Тарантино говорит, что роман Леонарда «впервые открыл мои глаза на драматургические возможности повседневной речи. <...> Он мне показал, что персонажи могут вдаваться в ненужные подробности, и эти подробности так же важны, как и все остальное. Точно так же говорят обычные люди» [10, с. 122]. Однако же этот автор криминальной литературы и вестернов мало изучен русскоязычными исследователями, среди англоязычных же

источников он едва ли сопоставляется с Чеховым. В рецензии литературного журнала *The Southern Review* на книгу Salvatore Scibona «The End» диалоги Чехова и Леонарда противопоставляются: «Scibona excels at dialogue, and not the hard-boiled breed of banter that wins Richard Price and Elmore Leonard so much praise, but dialogue as Franz Kafka, Anton Chekhov, and Samuel Beckett understood it: verbal interaction is for dramatizing confusion, for revealing the individual mindscape of the character speaking, and not for advancement of plot or the summing up of events»\* [12]. В пользу того, что авторов объединяет если не исключительно, то преимущественно Квентин Тарантино, говорит тот факт, что сопоставление удалось найти в книге интервью режиссера, однако автор книги Дж. Пири лишь называет любовную линию в книге Леонарда почти Чеховской: «love story which was almost Chekhovian» [11, с. 13]. Так, пути заимствования приема и способы его развития у разных авторов – тема, требующая дальнейших исследований.

Творческий подход Антона Павловича Чехова связан не столько с созданием действия, сколько с созданием атмосферы, «настроения», жизни; эта позиция проявляется в написании особых диалогов, в которых преобладает незначительное. Такой подход вызывал непонимание и негодование критиков тех лет, но стал отличительной чертой драматурга, опередив и предвосхитив тенденции в драматургии XX века. Жизнеподобные диалоги «ни о чем» впервые столь широко стали использоваться Антоном Чеховым, но с 1990-х годов этот прием перенял Квентин Тарантино, аргументируя это так же,

---

\* «Скибона превосходит в диалогах, и не в крутой манере подшучивания, которая приносит столько похвал Ричарду Прайсу и Элмору Леонарду, а в диалоге, каким его понимали Франц Кафка, Антон Чехов и Сэмюэл Беккет: вербальное взаимодействие предназначено для драматизации замешательства, для выявления индивидуального мировоззрения персонажа, а не для продвижения вперед по сюжету или для подведения итогов событий» (перевод ред. Гармасар О.Г.).

как и Чехов: диалоги должны быть «как в реальной жизни». Тарантино вслед за Чеховым маскирует крупницы важного в обилии неважного, позволяет своим персонажам говорить о том, о чем они сами хотели бы говорить, и не вычищает из текста реплики на том лишь основании, что они не продвигают сюжет. Прием диалогов «ни о чем» существует для создания атмосферы, для придания происходящему иллюзии реальной жизни. В киноиндустрии, да и в массовой культуре в целом, этот прием сейчас принято называть «тарантиновскими диалогами», но важно помнить, что за новыми приемами новых художников неизбежно стоят художники прошлого.

#### ***Список использованных источников:***

Богданов, В. Предчувствие будущего // Чехов А.П. Вишневый сад: Пьеса / предисл. В. Богданова. – М.: Детская литература, 1980. – 96 с. – С. 3–22.

Духовная, Т.В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи / Т.В. Духовная // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2014. – № 3. – С. 22–25.

Лихачева, Т.С. Особенности реализации обиходно-практической тональности в кинодискурсе Квентина Тарантино / Т.С. Лихачева, Н.В. Стрелетова, Д.С. Бикус // Вестник Челябинского государственного университета. – 2021. – № 4 (450). – С. 73–80.

Пири, Дж. Квентин Тарантино: Интервью / Джеральд Пири. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 213 с.

Собенников, А.С. Поэтика диалога в драматургии А.П. Чехова (о функциональной роли словесного символа в драматическом тексте) / А.С. Собенников // Проблемы метода и жанра / Ответственный редактор: Ф.З. Канунова. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 1988. – С. 243–252.

Трэси, Р. Чехов и ирландский театр / Р. Трэси, В.А. Ряполова // Литературное наследство. – 1997. – Т. 100. – № 1. – С. 569–595.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 12. – М.: Наука, 1972–1987. – 1986. – 408 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 13. – М.: Наука, 1972–1987. – 1986. – 530 с.

Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 289 с.

Шон, Т. Тарантино. От криминального до омерзительного: все грани режиссера / Том Шон – Исправленное издание / предисл. Николая Никулина. – М.: Эксмо, 2019. – 256 с.

Peary G. (ed.). Quentin Tarantino: interviews, revised and updated. – Univ. Press of Mississippi, 2013.

Scibona Salvatore. The End. – Соединенные Штаты Америки: Penguin Publishing Group, 2009.

---

## МУЗЕИ. АРХИВЫ. ИСТОРИЯ

---

УДК 069

**Кабанова Елена Андреевна**

*Старший научный сотрудник исторического отдела,  
Историко-литературный музей “А.П. Чехов и Сахалин”;  
Российская Федерация, Александровск-Сахалинский;  
e-mail: e.kabanova@sakhalin.gov.ru*

### ПЕРВЫЙ МУЗЕЙ СОВЕТСКОГО САХАЛИНА

**Аннотация.** *Статья посвящена сложнейшему периоду в истории музейного дела Сахалинской области конца 1920-х - середины 1950-х годов. За описываемый период (1925–1955) была проделана большая и очень значимая работа: восстановление практически утратившего свое значение как учреждение музея после японской оккупации 1920–1925 годов Северного Сахалина, функционирование музея в предвоенные годы и годы ВОВ, и в условиях послевоенного экономического и административного преобразования Сахалинской области.*

*Несмотря на сложности с финансированием, нехватку специалистов и помещений, благодаря стараниям музейных работников сохранились не только уникальные коллекции по истории каторги и ссылки на Сахалине (1869–1906 гг.), но и велась основательная экспозиционная и разносторонняя исследовательская и научно-просветительская работа; поддерживались традиции музейного дела на Сахалине – вовлечение различных организаций и общественности в решение музейных задач и формирование неравнодушного сообщества.*

*Именно в этот период были предприняты первые попытки меморирования посещения острова А.П. Чеховым и музеефикации ряда объектов, связываемых с этим событием.*

**Ключевые слова:** *музееведение, историография музейного дела, музейное дело Сахалинской области, история становления музея, А.П. Чехов*

---

**Elena A. Kabanova**

*Senior researcher of the Historical Department,  
Historical and Literary Museum "A.P. Chekhov and Sakhalin";  
Russian Federation, Aleksandrovsk-Sakhalinsky;  
e-mail: e.kabanova@sakhalin.gov.ru*

## THE FIRST MUSEUM IN SAKHALIN ISLAND OF THE SOVIET PERIOD

**Abstract.** *The article is devoted to the most difficult period in the history of museum business in the Sakhalin region of the late 1920s - mid-1950s. During this period (1925–1955) a lot of significant work has been done: the restoration of the museum, which had practically lost its significance as an institution after the Japanese occupation of Northern Sakhalin in 1920–1925 and setting up its functioning in the pre-war, war and post-war periods. Thanks to the efforts of museum staff, despite the financial difficulties and lack of specialists and premises, not only unique collections on the history of penal servitude and exile on Sakhalin (1869–1906) were preserved, but also exposition, research and educational work was organized. The traditions of museum business on Sakhalin were maintained by involving various public organizations into solution of major museum problems. Exactly in this period, the first attempts were made to museumify the Chekhov places visited by him during the trip to the Sakhalin Island.*

**Keywords:** *museology, historiography of museum, museum of the Sakhalin Region, history of the museum formation, Chekhov A.P., Sakhalin*

О существовании и деятельности сахалинского музея в период японской оккупации Северного Сахалина (1920–1925 гг.) достоверно ничего неизвестно. После возвращения японцами оккупированных территорий СССР 15 мая 1925 г., газета «Советский Сахалин» писала о том периоде: «Старый музей за период оккупации потерял какую бы то ни было ценность и не сохранился в виде учреждения. Отдельные экспонаты находятся в бывшем Реальном училище, отдельные – по рукам у частных лиц, часть совершенно исчезла».

После ухода с Северного Сахалина японских войск органы советской власти энергично взялись за организацию музейной и краеведческой работы.



Постановлением Сахалинского ревкома о восстановлении музея в г. Александровске от 9 июня 1925 г. для определения масштаба и организации работ была создана комиссия в составе А.Н. Сикорского, Х.Ф. Бавбека и заведующей центральной библиотекой М. Черкезовой. Комиссии поручалось «произвести учет сохранившихся от бывшего музея экспонатов и собрать их», а также разработать план организации музея, который должен был «отразить геологическую, этнографическую, ботанико-зоологическую, историческую и хозяйственную стороны жизни Северного Сахалина».

Предполагалось, что новый музей должен «отразить исторические моменты в жизни острова» и в конечном итоге стать «большим культурным учреждением на Сахалине, не только местного значения, но и государственного» [11, с. 30]. До выделения отдельного здания музей разместили в одном из помещений ревкома, расположившемся в резиденции бывшего военного губернаторства, где находились все советские учреждения Александровска, занимая по одной-две комнаты. Музей делил помещение с историческим архивом Сахалина.

Нужно отметить, что в двадцатые годы XX века краеведение являлось важной сферой культурно-просветительной политики ВКП (б). В стране живо поддерживалась организация и деятельность краеведческих обществ, развернулось собирание музейных коллекций и архивных материалов. Характерной особенностью краеведческой работы было участие в ней не только научных организаций и обществ, но и государственных органов, и хозяйственных организаций. К краеведению старались приобщить самые широкие слои трудящихся. Не стал исключением и Сахалин.

Сохранился протокол заседания агитпропколлегии при Сахалинском бюро ВКП (б), проходившего осенью 1925 г. В постановлении говорилось: «Исходя из необходимости детального изучения Сахалина, считать целесообразным организацию островного

объединения по изучению местного края» [3, с. 64–84] на базе музея и архива. И такое объединение было создано.

20 декабря 1925 года в Александровске состоялось учредительное собрание Общества изучения Северного Сахалина. На нем был принят устав, предложенный временным бюро, а также программа работ, избраны совет кружка из 9 человек и ревизионная комиссия. Председателем общества избрали В.Я. Аболтина, главу НКВД на Северном Сахалине. Общество состояло из пяти секций: политической, экономической, географической, этнографической и исторической. Подчеркивалось, что одно из направлений его работы - «содействие в собирании коллекций, пополнении музея, архива, библиотеки, в организации выставок» [2].

Через несколько дней совет кружка краеведения обратился к жителям с просьбой «предоставить в его распоряжение навсегда или для изучения и снятия копий всякого рода материалы, касающиеся о. Сахалина, как-то: книги, фотографии, рисунки, образцы, записки, воспоминания и проч.» [7]. На заседаниях кружка заслушивались научные сообщения и доклады по истории, экономике, о природных богатствах Сахалина.

Однако в сложившейся социально-политической ситуации и учитывая местные социально-экономические реалии музею для активной работы катастрофически остро не хватало специалистов и помещений, и работа над систематизацией остатков коллекций и формированию новых продвигалась медленно. В своих заметках этнограф Лев Алпатов, побывавший на острове в 1928 г. с этнографической экспедицией профессора Б.А. Кауфтина, организованной Центральным музеем народо-ведения, так описывал состояние музейного дела Сахалина: «Мы вошли в Сахалинский музей через черный, совершенно не запирающийся ход... Этнографическая коллекция в некотором порядке, есть шкаф, в котором висят ржавые цепи каторжника и его костюм. Но сейчас музей заброшен. Весь пол завален

каторжным архивом, все покрыто пылью. Наши подметки оставляли следы» [1, с. 30].

В начале 30-х годов наметился перелом в лучшую сторону: Северный Сахалин был объявлен Всесоюзной новостройкой и к 1932 г. по решению Сахалинского облисполкома для музея было выстроено отдельное здание общей площадью 525 кв. метров, в котором разместилась экспозиция, составленная из систематизированной уцелевшей коллекции первого Сахалинского музея и материалов Областной выставки народного хозяйства. Решением Сахалинского областного Совета депутатов трудящихся с этого времени музею было присвоено название «Сахалинский областной музей им. 15-летия Октябрьской революции» и в ноябре 1932 г. музей открылся для посещения. Располагался он на ул. Советской, на месте где стоял первый Сахалинский музей периода каторги [5].

Директор музея Н.А. Курносов активно занимался комплектованием фондов. К 1936 г. в своей экспозиции музей уже имел: отдел природы и отдел истории, была сформирована часть отдела социалистического строительства, отражавшая развитие отдельных отраслей промышленности: угольной, рыбной, нефтяной, лесной и сельского хозяйства.

С ноября 1936 г. по июнь 1937 г. музей был закрыт в связи с тем, что в его здание переехал после пожара Сахоблисполком, а впоследствии и Областная библиотека. В этот период экспозиция была свернута, а музейные предметы хранились в подвале Дома работников просвещения [9].

В июле 1937 г., после того как было построено здание дома Советов для Сахоблисполкома, музей вновь открылся с имеющимися и пополненными к тому времени экспонатами, с прежними отделами экспозиции, но занимал лишь половину своей прежней площади – пять небольших комнат и темный проходной коридор общей площадью 262,5 кв.м. На этой небольшой площади и работали три основных отдела музея: отдел

природы, отдел истории (включал три раздела – «Народности Севера», «Сахалинская каторга» и «Японская оккупация 1905 и 1920–1925гг.»), отдел социалистического строительства, организовывались многочисленные выставки. В это же время произошла очередная смена руководства – новым директором музея был назначен Тимофей Яковлевич Старовойтов.

К сентябрю 1938 г. была создана новая музейная экспозиция, что было настоящим подвигом, так как тогда коллектив музея состоял всего из четырех человек – директора, счетовода, за-вхоза и уборщицы. Научная и исследовательская работа в музее в тот период не велась, и возобновилась только в 1939 г. с приходом научного сотрудника Веры Семеновны Солодовниковой, в том числе с привлечением старшеклассников.

В тот же период директор музея Тимофей Яковлевич Старовойтов продвигает идею создания Дома-музея Чехова в жилом доме, в котором, как тогда считалось с легкой руки московского журналиста Макса Поляновского, проживал писатель в 1890 г.

22 декабря 1938 г. директор музея им. 15-летия Октябрьской Революции Т. Старовойтов в одном из своих писем написал, что «необходимо этот дом занять под дом-музей Чехова». Вероятнее всего, это была первая попытка музеефикации исторического здания.

Но, не получив поддержки от вышестоящих органов, деятельный директор переключился на более остро стоящие проблемы музея: поскольку в экспозиции музея имелся ряд значительных пробелов, для того чтобы их восполнить была организована экспедиция, в задачу которой входил сбор недостающих материалов по различным направлениям и темам: естественной истории, древней истории и истории сахалинской каторги и ссылки, археологии, этнографии коренных народов Сахалина и пр. [8].

И только в мае-июне 1941 г., перед самым началом войны, музеем была начата работа по учету и описанию ценных истори-

ческих памятников, в число которых вошел и «Дом, в котором жил А.П. Чехов».

10 июля 1941 г. директор музея Т.Я. Старовойтов был призван на военную переподготовку и оттуда направлен в действующую армию. С 11 октября 1941 г. по 9 декабря 1942 г. Сахалинский областной краеведческий музей возглавляет талантливый и выдающийся краевед-энтузиаст, историк А.Н. Рыжков, имевший к этому времени опыт работы в музее города Галича Костромской области.

В этот период в музее работало шесть сотрудников: сам Алексей Николаевич Рыжков, научный сотрудник Вера Семеновна Солодовникова – единственный сотрудник музея, имевший высшее образование, а кроме того завхоз, кассир, уборщица и сторож.

С первых дней работы в музее А.Н. Рыжков приступил к разработке живо интересующей его темы: сбору и изучению материалов о сахалинских нивхах. В течение 1942 г. он трижды выезжал в командировки в поселки Виахту и Чир-Унвд. Причём последняя командировка длилась почти три месяца с 18 августа по 12 октября 1942 г., поскольку летом 1942 г. Рыжков как уполномоченный Сахалинским обкомом ВКП (б) руководит в совхозе всеми уборочными работами, заготовкой рыбы, изготовлением теплой одежды для фронта.

В течение 1942 года один за другим мужчины-сотрудники музея, в том числе и директор, были призваны на фронт, и музей временно возглавила В.С. Солодовникова.

Знаменателен тот факт, что развитию музейной деятельности не помешала ни Великая Отечественная война, ни ограниченные площади экспозиции. Конечно, было много пробелов в учете и систематизации коллекций, отсутствовали научные описания предметов – по мере поступления на предметы просто ставили номера и помещали их в экспозиции. Однако выставочная работа не сворачивалась, велась широкая общественная и про-

пагандистская работа с населением в целях поддержки армии и фронта: организовывались выставки о работе фронтовых бригад, подборки писем с фронта от сахалинцев, посетителей музея знакомили с наиболее важными статьями из газет.

В 1943 г. в канун 40-й годовщины со дня смерти А.П. Чехова Сахалинский областной Совет депутатов трудящихся принял решение отремонтировать «дом Чехова» и установить на нем мемориальную доску. И в 1944 г. (к 15 июля) на фасаде здания, справа от входа в междуоконном проеме была установлена мемориальная доска с текстом: «В этом доме в июле 1890 г. жил великий русский писатель-патриот Антон Павлович Чехов 1860–1904 гг.» [6].

Война закончилась долгожданной Великой Победой, а в июне 1946 г. с переездом библиотеки музею было предоставлено все здание. К 1946 г., согласно справке С.Т. Шелепнева, возглавлявшего музей до июля 1952 г., в экспозиции Александровского музея имелись «следующие отделы: 1. Отдел природы. 2. Отдел дореволюционного прошлого края. 3. Отдел Советского периода. 4. Художественный отдел», решавший задачи популяризации искусства; был подготовлен новый раздел в отделе «Соцстроительство», посвященный великой Отечественной войне, пользовавшийся особой популярностью среди посетителей-военнослужащих, многие из которых были непосредственными участниками военных действий на Сахалине. Большинство экспонатов, ранее хранившиеся в фондах, теперь были выставлены в экспозиции, так как экспозиционные площади позволяли это сделать [5].

После объединения Сахалинской и Южно-Сахалинской областей в единую Сахалинскую область, а также «в связи с передислокацией и организацией областного музея краеведения при областном центре г. Южно-Сахалинска» Приказом отдела культпросветработы Сахоблисполкома № 82 от 25 октября 1947 г. бывший областной музей в г. Александровске был пре-

образован в городской и получил название Александровский-на-Сахалине городской краеведческий музей им. 15-летия Октябрьской революции.

Тем не менее, сотрудники музея, как и прежде, самоотверженно работали над формированием музейных коллекций и созданием новых выставок, в которых соответственно духу времени находили отражение новые черты быта и культуры советского общества.

В 1947–48 гг. директор музея С.Т. Шелепнев снова вернулся к идее создания в доме на улице Чехова Дома-музея Чехова. Он обратился к сестре писателя Марии Павловне Чеховой с просьбой оказать ему помощь в организации музея.

22 мая 1948 г. М.П. Чехова написала на его имя письмо: «Мне очень приятно, что в городе Александровске на Сахалине, в том доме, где жил мой покойный брат-писатель Антон Павлович Чехов во время своего путешествия на остров Сахалин, будет организован Дом-музей А.П. Чехова. Я буду рада помочь вам всем, чем могу. Вопрос только, чем? Дело в том, что Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, который я создала вскоре после смерти брата, является мемориальным музеем, отображающим, главным образом крымский период жизни Антона Павловича и совершенно понятно, что ни одним из его мемориальных предметов не может с Вами поделиться. Но ряд предметов-экспонатов, относящихся к Сахалинской поездке брата, мы могли бы сфотографировать и выслать Вам, если у вас на это есть средства ...».

Вдохновленный этой поддержкой, 13 октября 1948 г. С.Т. Шелепнев обратился в Сахалинский облкультурпросветотдел с предложением передать дом А.П. Чехова городскому музею на положении его филиала или же организовать Дом-музей А.П. Чехова в г. Александровске как самостоятельную единицу.

Исполком Сахалинского областного Совета депутатов трудящихся подготовил проект решения о придании Алексан-

дровскому городскому краеведческому музею имени 15-летия Октябрьской социалистической революции статуса филиала Сахалинского областного краеведческого музея. При этом облфинотделу было дано указание изыскать средства в размере 50 тысяч рублей «для производства капитального ремонта здания филиала, включая ремонт дома, в котором в 1890 г. жил А.П. Чехов». Александровскому горисполкому было указано «передать дом, в котором жил А.П. Чехов, филиалу музея и обеспечить его ремонт». Казалось бы, вопрос об охране и использовании дома Чехова был решен. Однако заместитель председателя Сахоблисполкома Загоруйко ответил отказом, мотивируя нецелесообразностью создания подобного филиала.

Между тем, даже получив отказ в музеефикации здания, С.Т. Шелепнев продолжал курировать состояние исторического здания, проводимые ремонтные работы и не оставлял попытки придания зданию статуса памятника.

Так им было внесено предложение о включении «Дома, «в котором жил А.П. Чехов, по адресу ул. Чехова 19», в «Список исторических и археологических памятников северной части о. Сахалина по состоянию на 7.11.1949 г.».

В ноябре 1949 г. директором музея был заполнен первый паспорт исторического памятника (здания). «Здание рубленое, деревянное, снаружи оштукатурено. Площадь 198, 8 кв. м + 26кв. м тамбур. Балансовая стоимость 79599 рублей. В здании 10 комнат, коридор. Техническое состояние неудовлетворительное: требует капитального ремонта, необходимо подвести нижние венцы (3–5 венцов), переслать пол, так как он стоит в воде, оштукатурить вновь, отремонтировать крышу. Необходимы большие денежные затраты, свыше его балансовой стоимости» [10].

Изменение в статусе музея сопровождалось сокращением штатов и сменой руководства, и 1 декабря 1952 г. директором музея была назначена Марфа Иосифовна Ерженина.



Тем не менее, музеем велась широкая просветительская работа среди детского и взрослого населения. Из имеющихся материалов экскурсии по экспозиции 1954 г. можно составить представление о том, что посетитель музея получал хорошо структурированные сведения и актуальные научные представления о крае, давались основные исторические сведения об этапах освоения острова и современных достижениях социалистического хозяйства, была представлена традиционная и современная жизнь и культура коренных жителей острова. Повышая общий культурный уровень населения, музей также осуществлял патриотическое и идеологическое воспитание взрослых и детей, развивал их сознательность и социальную активность.

Музеем была начата работа по восполнению пробелов в научной паспортизации музейных предметов.

Что же касается чеховского дома, то благодаря тому, что историческое здание попало в поле зрения областных властей, процесс получения статуса памятника культуры был запущен (Решение № 193 «Об учете и охране памятников культуры» было принято Сахалинским облисполкомом 11 июня 1957 г. В списке памятников Сахалинской области числился и «Дом, в котором в июле 1890 г. жил великий русский писатель Антон Павлович Чехов», находящийся по адресу г. Александровск, ул. Чехова, 19.), и оно продолжало использоваться как жилое, а наметившиеся планы по его дальнейшей музеефикации, активно продвигаемые руководством александровского музея, были прерваны недальновидным и поспешным решением областных властей.

В 1955 г., несмотря на стабильную работу АГКМ, Сахалинский областной исполнительный комитет Совета депутатов трудящихся принял Решение № 184 от 19 апреля 1955 г., в котором говорилось: «Учитывая нецелесообразность содержания краеведческого музея в г. Александровске <...>

Александровский городской краеведческий музей закрыть, все его фонды передать Сахалинскому областному краеведческому музею» [4, с. 15].

Документы по истории открытия музея, по комплектованию фондов, годовые и прочие отчеты, справки о составе музейного фонда, отчеты научных командировок и другие документы были переданы на хранение в Государственный архив Сахалинской области. Фонд письменных и вещественных памятников, археологические и этнографические коллекции поступили в собрание Сахалинского областного краеведческого музея.

Закрытие старейшего музея на Сахалине, после долгой и напряженной борьбы за его восстановление, кропотливой работы нескольких поколений сотрудников музея и горожан по сбору новых коллекций и сохранению остатков коллекций музея 1896 г., стало трагическим событием, давшим, однако новый виток в развитии музейного дела Александровска-Сахалинского.

### ***Список использованных источников:***

1. Алпатов, Л. Сахалин: путевые записки этнографа / Л. Алпатов. – М.: Федерация, 1930. – 163 с.
2. В краеведческом кружке // Советский Сахалин. – 1926. – 6 янв.
3. Костанов, А.И. Архивное дело и исторические исследования на Сахалине в 20–30-е годы / А.И. Костанов // Краеведческий бюллетень. – 1993. – №2. – С. 64–84.
4. Костанов, А.И. Юбилей Сахалинского музея / А.И. Костанов // Вестник Сахалинского музея. – 1996. – №3. – С. 15.
5. МаксUTOва, Я.В., Кабанова Е.А. Развитие музейного дела на Сахалине в 1930–1950-е гг.: страницы истории музея им. 15-летия Октябрьской революции / Я.В. МаксUTOва, Е.А. Кабанова // Из века в век...: м-лы междунар. науч. конф., посв. 120-летию открытия первого музея на Сахалине (12–17 сентября 2016 г.). Южно-Сахалинск. – 2017. – С. 278–284.
6. Мироманов, Г. Свидетельство любви народной / Г. Мироманов // Советский Сахалин. – 1985. – 24 янв.
7. От краеведческого кружка // Советский Сахалин. – 1926. – 10 янв.

8. План работы Сахалинского областного музея на 1939 год. // Основной фонд Историко-литературного музея «А.П. Чехов и Сахалин». – КП АСИЛМ ОФ–382/2. Подлинник. Рукопись.

9. Прокофьев, М.М., Самарин, И.А., Щеглов, В.В. Сахалинский музей. 120 лет. От открытия до наших дней (1896–2016 гг.). Фотоальбом. / М.М. Прокофьев, И.А. Самарин, В.В. Щеглов. – Южно-Сахалинск: ГБУК «Сахалинский областной краеведческий музей», 2016. – 358 с., 634 ил.

10. Самарин, И.А. Дом А.П. Чехова в городе Александровске-Сахалинском / И.А. Самарин. – М.: Изд-во Перо, 2012. – 44 с.

11. Социалистическое строительство на Сахалине (1925–1945 гг.). Сборник документов и материалов. – Южно-Сахалинск, 1967. – 754 с.

УДК: 930.85

**Пернацкая Ольга Олеговна**

*Научный сотрудник отдела по изучению и популяризации наследия А.П. Чехова и русской классической драматургии, Театральный музей им. А.А. Бахрушина;*

*Российская Федерация, Москва; e-mail: o.pernatskaya@gctm.ru*

## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЯЛТИНСКОГО ДОМА-МУЗЕЯ А.П. ЧЕХОВА В ПЕРЕПИСКЕ М.П. МАКСАКОВОЙ И Е.Ф. ЯНОВОЙ. (по материалам фондов Бахрушинского музея и Отдела рукописей РГБ)

**Аннотация.** *Проведено изучение писем известной оперной певицы – М.П. Максаковой и одного из её корреспондентов – Е.Ф. Яновой, помощницы и доверенного лица М.П. Чеховой, директора и создателя Дома-музея А.П. Чехова в Ялте. В статье приведены факты из переписки, иллюстрирующие историю музея, одного из центров культуры середины XX века.*

**Ключевые слова:** *ДМЧ, Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, М.П. Максакова, Е.Ф. Янова*

---

**Olga O. Pernatskaia**

*Research associate at the Department for the Study and Popularisation of A.P. Chekhov's Heritage and Russian Classical Drama, Bakhrushin Theatre Museum;*

*Russian Federation, Moscow; e-mail: o.pernatskaya@gctm.ru*

## PAGES OF HISTORY OF THE A.P. CHEKHOV HOUSE- MUSEUM IN YALTA IN THE CORRESPONDENCE BETWEEN M.P. MAKSAKOVA AND E.F. YANOVA. (based on the materials of the funds of the Bakhrushin Museum and the Department of Manuscripts of the RSL)

**Abstract.** *The study of letters of the famous opera singer M.P. Maksakova and one of her correspondents, E.F. Yanova, assistant and confidante of*

*M.P. Chekhova, director and creator of the A.P. Chekhov House-Museum in Yalta is conducted. The article presents the facts from the correspondence, illustrating the history of the museum, one of the cultural centers of the middle of XX century.*

**Key words:** *A.P. Chekhov House-Museum in Yalta, M.P. Maksakova, E.F. Yanova*

Процесс создания, становления мест хранения и популяризации чеховского наследия составляют значимый пласт отечественной культуры. На протяжении последних ста лет создалась обширная сеть музеев, культурных центров, библиотек и архивов – хранителей чеховского наследия. Сейчас это материальное наследие распределено между многими учреждениями и все эти учреждения вносят весомый вклад в популяризацию, особенно когда основное направление их работы – это просветительская деятельность.

Самый большой объём хранения находится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ранее – Государственная библиотека им. В.И. Ленина). Основная часть – то, что было передано Марией Павловной Чеховой, сестрой писателя, до Октябрьской революции в Румянцевский музей и в 1920–50-х годах, когда Дом-музей А.П. Чехова в Ялте находился в подчинении Библиотеки (см. [16; 22; 25]). Как фонд библиотеки, так и фонды архивов (например, РГА-ЛИ), и фонды музеев пополнялись благодаря родственникам и деятелям культуры, среди которых известные представители театрального сообщества, писатели, музыканты и просто влюблённые в чеховское творчество люди, очарованные его личностью.

Дом-музей А.П. Чехова в Ялте на протяжении долгих лет был таким центром притяжения творческой интеллигенции, и очень востребованной посетителями достопримечательностью Южного берега Крыма. В предвоенные годы посещаемость достигала 40 тыс. человек в год [22], а после спада 1941–

1945 гг. выросла ещё больше, достигнув в 1956 году (последний год директорства М.П. Чеховой) 70 тыс. человек. В дальнейшем посетителей становилось всё больше: в 1960 году – 105,5 тыс. человек, в 1966 году – 148,0 тыс. человек, в 1967 году – 158,0 тыс. человек [25, с. 104].

В гостях у хозяйки чеховского дома, заведующей музеем Марии Павловны Чеховой, побывали многие известные политики, деятели науки, культуры и искусства из разных стран мира. В Книге отзывов почётных посетителей засвидетельствованы сотни значимых визитов. Кто-то приезжал, чтобы «поклониться уголку», в святое для себя место. Другие же стали принимать самое деятельное участие в жизни музея, в помощи ему.

Среди таких людей – Мария Петровна Максакова, оперная певица (лирическое меццо-сопрано), педагог. Она неоднократно посещала чеховский дом в Ялте, общалась с сестрой писателя, часто созванивалась с ней. С одной из сотрудниц



Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. Фотооткрытка. Фотограф – Л. Яблонский, 1959 г. Из фондов Бахрушинского музея [9].

дома-музея завязалась переписка. Это была Елена Филипповна Янова, помощница и доверенное лицо М.П. Чеховой. Переписка сохранилась в большом объеме и охватывает период с 1950 по 1967 год: письма М.П. Максаковой хранятся в отделе рукописей РГБ, а письма Е.Ф. Яновой – в Архивно-рукописном отделе Бахрушинского музея (в каждом месте хранения – более сорока писем и телеграмм). Единичные письма также находятся в других архивах.

Первое посещение М.П. Максаковой чеховского дома в Ялте, а также знакомство с М.П. Чеховой и её помощницей Е.Ф. Яновой произошло в начале лета 1950 года. *«Вам,*

*дорогая Елена Филипповна, я даю благой совет: пишите мемуары. <...> Вспомните, как я хотела инкогнито пройти в музей, а Вы меня узнали»* [13] – вспоминает об этом М.П. Максакова спустя восемь лет. Память об этой встрече – мемуарный каталог-путеводитель «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте» с дарственной надписью М.П. Чеховой: *«Драгоценной и милой Марии Петровне Максаковой на добрую память о нашей неожиданной для меня встрече. О как хорошо Вы поёте!! Мария Чехова. Ялта, 20 июня 1950 г.»*.

Спустя несколько дней, в письме Марии Павловне Чеховой от 3 июля 1950 г., М.П. Максакова радуется знакомству, благо-



**М.П. Максакова в роли Кармен.**  
Государственный академический  
Большой театр СССР. Фотооткрытка.  
Фотограф – М.А. Сахаров.  
Из фондов Бахрушинского музея  
[10].



Мария и Михаил Чеховы. Мемуарный каталог-путеводитель «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте». С дарственной надписью М.П. Чеховой. Из фондов Бахрушинского музея [8].

дарит за подарок: *«Какое светлое и радостное воспоминание осталось у меня на сердце от знакомства с Вами! В Вашей улыбке и ласковых глазах я ощутила незабвенного Антона Павловича, гения нашей национальной русской культуры! <...> Хочется, после встречи и общения с Вами, ещё больше работать и достигать высот в искусстве, чтобы заслужить ту надпись, какую Вы мне подарили»* [12].

Скорее всего, уже во время этой первой встречи появилась идея пополнения нотной библиотеки чеховского дома, потому что далее она пишет: *«... займусь составлением небольшой нотной библиотеки для дома-музея А.П. Чехова, чтобы певцы и артисты-чтецы, посещающие дом А.П. Чехова, смогли бы иногда рапортовать о своих достижениях в своей работе и тем самым отмечать дату своего посещения всеми любимого, чтимого А.П. Чехова, который так любил музыку,*





И.С. Козловский, М.П. Чехова и М.П. Максакова в группе за столом.  
Е.Ф. Янова – крайняя слева. Ялта, Крым, 1954 г.  
Из фондов Бахрушинского музея [2].

пение и живопись»\*. В конце письма Она передает «сердечные приветы» Елене Филипповне. Стиль этого и последующих писем тому же адресату – радостно-почтительный, без лишних подробностей. Переписка же с Еленой Филипповной Яновой иная: с многочисленными бытовыми подробностями, переживаниями, фактами из жизни родственников и общих знакомых, просьбами, обсуждением каких-то событий.

Две женщины, среди прочего, обсуждают и упомянутые ранее ноты. Издания для нотной библиотеки Дома-музея М.П. Максакова собирает несколько лет, упоминания о ней встречаются в разных письмах. Например, 28 апреля 1953 года в письме Е.Ф. Яновой она указывает, что какие-то ноты она передаёт с Николаем Леонидовичем Барминым, артистом-

\* Слова о посещении певцов, артистов-чтецов подчёркнуты Марией Павловой Чеховой красным карандашом.



М.П. Чехова и Е.Ф. Янова. Ялта, 1941 г.

Из фондов Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника [11].

чтецом Московской Филармонии, и далее будет заниматься «исканием необходимых и популярных нот». Пишет, что собирается передать часть нотных изданий из своей библиотеки, а также будет продолжать поиск желаемого в музыкальных магазинах: «кое-что я у себя набрала, а в муз. магазинах сборников какие я ищу, пока нет. Не теряю надежду, я подберу для Вашего дома-музея тот репертуар, какой поют наши певцы. <...> Я очень довольна, что у меня есть забота, которая связывает меня с Марией Павловной и Вами. Мне

так приятно о Вас обеих думать. Примите то, что смогла достать и с следующей оказией возможно и лично привезу Вам еще что-нибудь» [14].

Благодарность за подаренные ноты встречается в письмах Е.Ф. Яновой: «Великое спасибо Вам, Мария Петровна, за клавир Чайковского, за всю нотную библиотеку в Д/Музее А.П. Чехова. Мы даже хвастали перед нашими начальниками» [5].

В июле 1957 года, уже после ухода М.П. Чеховой, Е.Ф. Янова делится воспоминаниями: «Я когда веду экскурсию и говорю о Марии Павловне, то всегда вспоминаю Вас, говорю о Вашей большой дружбе с Марией Пав. и указываю на ноты, которые Вы подарили и проч. О своём директоре я говорю «как о живой»» [6].



М.П. Максакова и М.П. Чехова. Ялта, Крым. 1954 г. Из фондов Бахрушинского музея [3].

Ещё один подарок М.П. Максаковой – рюмочка. *«Сейчас у неё на столе подарки: от Вас очаровательная рюмочка, такой у нас в Ялте нет, какая-то особенная, от Ольги Леон. духи «Камен. цветок», от серёжиной мамы шоколад. Дал бы Бог здоровья моему начальнику чтобы она еще немного порадовалась бы глядя на памятки – своими друзьями и близкими»* [4] – пишет Е.Ф. Янова в сентябре 1955 года.

Много раз в переписке обсуждаются общие знакомые – гости чеховского дома. Самая обсуждаемая персоналия – Иван Семёнович Козловский.

После января 1957 года практически в каждом письме можно прочесть воспоминания о Марии Павловне Чеховой, о делах, посвященных её памяти. Обсуждается подготовка и выход ниги «Хозяйка чеховского дома». Неболь-



**И.С. Козловский, М.П. Чехова и М.П. Максакова. Ялта, 1954 г.  
Из фондов Бахрушинского музея [1].**



**Здание литературной экспозиции в 2019 году. Фото автора.**

шая заметка-воспоминание М.П. Максаковой вошла в эту книгу.

Прослеживаются и некоторые события, жизнь Дома-музея А.П. Чехова в Ялте. Это и комментарии работы вновь назначенного и. о. директора, и вскоре после этого – уход Е.Ф. Яновой «на пенсию», а также расширение музея. Так, Елена Филипповна пишет, что *«13 августа 1963 года Дом-музей отметил 100-летие Марии Павловны. <...> Там, в новом здании Музея заседали, говорили, читали о М.П. Прочли и Ваше сердечное послание – воспоминания. Подробно мне все передали, я же сама не ходила»* [7]. Скорее всего, имеется в виду здание литературной экспозиции, как раз построенное в эти годы.

В завершение хотелось бы отметить, что дальнейший анализ содержания десятков писем может пролить свет на некоторые факты биографии М.П. Чеховой, М.П. Максаковой, позволит узнать об истории появления некоторых предметов в музее, о визитах известных гостей чеховского дома.

Выражаю признательность всем, кто помогал в ходе исследования и при уточнении, проверке фактов: Бахрушинскому музею – за прекрасные условия для исследователя и поддержку, и отдельно – сотрудникам Архивно-рукописного отдела; научным сотрудникам и сотрудникам фондов Дома-музея А.П. Чехова в Ялте – за консультации и обратную связь по результатам прошедшей конференции.

#### **Список использованных источников:**

1. ГЦТМ КП 281662. Фотография. Козловский И.С., Чехова М.П. и Максакова М.П. Ялта, Крым. 1954 г.
2. ГЦТМ КП 305793/1351. Фотография. Козловский И.С., Чехова М.П. и Максакова М.П. в группе за столом. Ялта, Крым. 1954 г.
3. ГЦТМ КП 305793/1352. Фотография. Максакова М.П. и Чехова М.П. Ялта, Крым. 1954 г.
4. ГЦТМ КП 305793/2308.

5. ГЦТМ КП 305793/2330.
6. ГЦТМ КП 305793/2331.
7. ГЦТМ КП 305793/2332.
8. ГЦТМ КП 305793/2676. Чехова Мария, Чехов Михаил Павлович. Мемуарный каталог-путеводитель «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте». С дарственной надписью.
9. ГЦТМ КП 318987/36. Фотооткрытка. Яблонский Л. Дом-музей Чехова А.П. Ялта, Крым. 1959 г.
10. ГЦТМ КП 330439/85. Фотооткрытка. Сахаров М.А. Максакова М.П. в роли Кармен. Государственный академический Большой театр СССР. «Кармен».
11. ДМЧ КП 2190.
12. ОР РГБ. Ф. 331. К. 93. Ед. 34.
13. ОР РГБ. Ф. 747. К. 3. Ед. 8. Листы 59–61.
14. ОР РГБ. Ф. 747. К. 3. Ед. 8. Лист 1.

### ***Список использованной литературы:***

Долгополова, Ю.Г. Нотная библиотека чеховского дома в Ялте / Чеховские чтения в Ялте (сборник научных трудов). – Симферополь, 2012. – С. 44–50.

Долгополова, Ю.Г. Капитанский мостик Марии Павловны // «Музею – быть!». К 100-летию со дня основания государственного музея А.П. Чехова в Ялте / Под ред. О.О. Пернацкой. – Ялта: ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2021. – С. 80–97.

Львов, М. М.П. Максакова. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 52 с.

Максакова, Л.В. Моё горькое, горькое счастье: Театральные мемуары. – М.: Театралис, 2014. – 320 с.

Максакова, М.П. Страница из моей жизни / Хозяйка чеховского дома / Составление, вступительная статья С.Г. Брагина. – Симферополь: Издательство «Крым», 1969. – С. 96–97.

М.П. Максакова: Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. Е. Грошева. – М.: Сов. Композитор, 1985. – 340 с.

О.Л. Книппер – М.П. Чехова Переписка. Том 2: 1928–1956. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Пернацкая, О.О. Становление музея // «Музею – быть!». К 100-летию со дня основания государственного музея А.П. Чехова в Ялте / Под ред. О.О. Пернацкой. – Ялта: ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2021. – С. 48–63.

Чехова, М.П. Из далекого прошлого. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 272 с.

Хозяйка чеховского дома / Составление, вступительная статья С.Г. Брагина. – Симферополь: Издательство «Крым», 1969. – 232 с.

Шумакова, Е.В. Расширение музея // «Музею – быть!». К 100-летию со дня основания государственного музея А.П. Чехова в Ялте / Под ред. О.О. Пернацкой. – Ялта: ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2021. – С. 98–127.

УДК 069.02:93/99

**Иванова Наталья Фёдоровна**

*Кандидат филологических наук,  
доцент, руководитель*

*Научно-образовательного Центра литературоведения,  
Новгородский государственный университет*

*имени Ярослава Мудрого;*

*Российская Федерация, Великий Новгород; e-mail:nfi@inbox.ru*

## ОБ ОДНОЙ СТРАНИЧКЕ ИЗ ИСТОРИИ ЧЕХОВСКОГО ДОМА – МУЗЕЯ В ЯЛТЕ (НАЧАЛО 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА)

**Аннотация.** Данная статья является своеобразным продолжением (см. *Чеховские чтения в Ялте. Вып. 26: 100 лет со дня основания Дома-музея А.П. Чехова в Ялте*) и завершением публикаций материалов, связанных с историей чеховского музея начала XX века по переписке Е.Э. Лейтнеккера и М.П. Чеховой. В ней мы пытаемся осветить одну малоизвестную страничку из истории чеховского Дома-музея в Ялте 20-ых годов XX века, уточнить датировку одного музейного документа, опубликовать неизвестное письмо Марии Павловны к Лейтнеккеру из личного архива И.Е. Гитович. Копия его была предоставлена мне в 2009 году во время сбора материалов к статье о Лейтнеккере.

**Ключевые слова:** Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, Мария Павловна Чехова, Евгений Эмильевич Лейтнеккер, история музея

---

**Natalia F. Ivanova**

*PhD in Philology,*

*Head of Scientific and Educational Center for Literary Studies,  
Novgorod State University named after Yaroslav the Wise;*

*Russian Federation, Veliky Novgorod; e-mail: nfi@inbox.ru*

## ONE PAGE FROM THE HISTORY OF THE A.P. CHEKHOV HOUSE-MUSEUM IN YALTA (EARLY 20S OF THE 20TH CENTURY)

**Abstract.** This article continues and completes the author's publications of the materials related to the history of the Chekhov's Museum of the early 20th century (see "Chekhov's Readings in Yalta. Issue 26: 100 years since



*the foundation of the A.P. Chekhov House Museum in Yalta”). We tried to highlight one little-known page from the history of the Museum referring to the correspondence between E.E. Leitnecker and M.P. Chekhova by publishing an unknown letter of Maria Pavlovna addressed to Leitnecker from the personal archive of I.E. Gitovich. The copy was provided to the author in 2009 while she was collecting materials about Leitnecker. This correspondence allows us to clarify the dating of this letter and a number of other facts.*

**Keywords:** *A.P. Chekhov House Museum in Yalta, Maria Pavlovna Chekhova, Evgeny Emilevich Leitnecker, the museum history*

Заведующий Чеховским музеем в Москве Евгений Эмильевич Лейтнеккер вместе с Сергеем Агаповичем Детиновым, управляющий делами Главмузея в 1920-е годы, не оставляли без внимания нужды Ялтинского Дома-музея, выбивали и добивались получения дополнительных ассигнований на ремонт чеховского Дома. Так, в 1922 году чеховский музей в Ялте получил 300 миллионов рублей. Лейтнеккер из писем Марии Павловны знал обо всех проблемах Дома – о протекающей крыше, требующего ремонта и покраски бака, устройства защитных ставень на окна. Это были самые неотложные, первоочередные дела. Просить приходилось, как он сам писал, «настойчиво, до тошноты».

В середине сентября 1923 года Лейтнеккер в письме к Марии Павловне отмечает, что «на ремонт Ялтинского Дома-Музея А.П. будет ассигновано Наркомпросом, к сожалению, только 150 миллионов рублей», а надеялись просить у Ивана Ивановича Гливенко (1868–1931) (заведующий Главмузея, затем Главнаукой) 400–500 миллионов рублей [3].

Казалось бы, истинная картина положения Ялтинского Дома-музея восстанавливается по черновым записям Марии Павловны, составляющей пояснительную записку к хозяйственному отчету. Датирован этот документ Ю. Скобелевым 1922 годом, опубликован впервые в книге «Приют русской литературы» –

это черновая рукопись М.П. Чеховой на 3-х страницах, с правками. Дата отсутствует.

### 31. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА М. П. ЧЕХОВОЙ (ДМЧ. КП 3952).

Пояснительная записка к хозяйственному отчету по управлению Домом-музеем А.П. Чехова в Ялте за № 166.

Январь, февраль и март, эти неблагоприятные, в смысле погоды, месяцы принесли с собою много бед Чеховскому Дому и саду. От непрерывных дождей снова появилась течь в кабинете и спальне писателя, но на этот раз уже не через крышу, которая вполне исправна, а через метлахские плитки балкона и бетонные балюстрады. Размокли обои и появились неприятные пятна на потолке. Снаружи под балконами обвалилась штукатурка и обнажила рельсовые балки, Двери осели и замки не запираются. Но что всего неприятнее, так это неожиданное разрушение садовой подпорной ограды. Это произошло оттого, что земля настолько промокла, что вода стала проходить сквозь стены и разрушать их. Так как денег у меня мало, то я решила призвать на помощь УМХ (возможно, управление муниципального хозяйства – Н.И.), котор<ое> прислало мне трех рабочих и пожертвовало песку и извести. Рабочим я заплатила за кладку стены (длин<ой> 2,33 саж., выши<н> 1,90 и толщи<ной> 0,33 саж.) на известковом растворе 40 руб. зол<отом> и внесла за них в Союз Архистрой 9 р. 20 к. УМХ также отозвалось на мое заявление и исправило лоток на верхнем Инсарском шоссе, иначе вода затопила бы весь Чеховский двор и сад. Мне удалось также выхлопотать и ставни со щитами на двери и окна: сделали прекрасные ставни в столовой и щиты на две двери во втором этаже и на 4 окна в нижнем. Наше местное коммунальное хозяйство само нуждается и поэтому особенно ценна эта отзывчивость по отношению к Чеховскому Дому.

Наступает пора, когда необходимо будет заняться основательно ремонтом, а в кассе Чехов<ского> Дома всего только

28 р. 15 коп. золот<ом>. Стены ограды грозят падением еже-часно... Вся надежда на посетителей, но пока еще их нет... За последние три месяца, вследствие небывало суровой зимы, платных посетителей было всего три... Сторож живет не охотно, т. к. заработную плату считает слишком низкой и поэтому садовое дело обстоит у нас неважно. К тому же и жалованье убавили служащим Чеховской дачи на целых 3 р. 20 к., что весьма чувствительно при ялтинской дороговизне.

Завед<ующая> М. Чехова [1, с. 59].

Вследствие некоторых деталей (упоминания о двух служащих на жалованье и др.) можно датировать 1922 годом, на полях карандашом стоят под вопросом даты и 1918 и 1919 год. На самом деле это документ конца марта – начала апреля 1924 года. И датировку позволяют уточнить денежные обозначения Марии Павловны – 40 руб. зол<отом> ... целых 3 р. 20 к., в кассе Чехов<ского> Дома всего только 28 р. 15 коп. золот<ом>. В результате денежной реформы в СССР 1922–1924 годов под руководством наркома финансов Г.Я. Сокольникова внедрялась твердая, обеспеченная золотом валюта. Примерная стоимость 40 червонцев восстанавливается по дневниковым записям К.И. Чуковского, который писал, что «...денег нет. Отовсюду жмут, а я истратил за этот месяц 70 червонцев, которых другому хватило бы на полгода» [5, с. 283].

Письмо Лейтнеккера, написанное 18 февраля 1924 года, относится к этому же временному отрезку:

«Глубокоуважаемая Мария Павловна!

Общество А.П. Чехова и его эпохи утверждено и приступило к своей деятельности. Во вторник 12-го февр<аля> – будет третье, по счету, исполн<ительное> Собрание с докладом. Пожалуйста, вышлите ту формулировку обращения к посетителям Ялт<инского> Дома-Музея А.П., которая нужна на открытом листе. Хотелось бы соблюсти ту редакцию, которая Вам больше всего нравится.

Музей переехал в Трехсвятительский тупик, у Красных Ворот, в Крыло бывш<его> Юсуповского дворца (теперь там Военно-Истор<ический> Музей). Быть может удастся устроить Выставку, посв<ященную> А.П. Чехову, его современникам и позднему времени. Хлопочем. Музей пока закрыт, т.к. помещение требует кое какого ремонта и приспособления.

Не найдете ли возможным, если только это соответствует планам Ялт<инского> Музея, послать в Моск<ское> Чех<овское> О-во докладную записку о состоянии Дома А<нтон> П<авлович> в Ялте. Думаю, что получив Ваше письмо с практическим изложением состояния дома и требуемого ремонта, О-во начнет стучаться во все двери. При этом следовало бы представить копии всех смет и проектов, ранее составленных Л.Н. (Шаповалов – (1873–1956) – русский, советский архитектор. Автор более 50 зданий в Крыму, среди которых «Белая дача» А.П. Чехова в Ялте. С 1913 года – городской архитектор Ялты).

Стоимость в червонном исчислении...

Пожалуйста, передайте привет сотрудникам Музея. Примите пожелание всего лучшего.

С глубоким приветом Е. Лейтнекер 6/II 924. Москва, Остоженка, 2-й Ильинский, 9, школа, комн.19 [4].

Ответное письмо Марии Павловны Лейтнекеру от 18 февраля 1924 года сохранилось в архиве Н.И. Гитович:

«18 фев<аля> 1924 г. Ялта

Дорогой Евгений Эмильевич!

Спасибо Вам за письмо, за извещение о Чеховск<ом> музее. Однако как далеко Вас перевели! На другой конец Москвы! Трудненько же Вам будет совершать ежедневно такие длинные концы! Как-то не вяжется – Военно-Истор<ический> Музей и Чехов. Все-таки поздравляю с новосельем и от души желаю всякого благополучия всем служащим и Музею. Хорошее ли посещение? Больше прежнего?

Копии сметы у меня нет, так как всякий раз приходилось посылать наспех, стоя над душой Льва Николаевича (Шаповалов – Н.И.) с готовым конвертом, чтобы отнести скорее на почту. Постараюсь попросить Шаповалова сделать новую смету, старая, пожалуй, уже не будет годна, так как многое пришлось выполнить. Мне удалось наконец добиться, что город сделал прекрасные щиты на окна в нижнем этаже, на две двери наверху – в коридоре и в столовой. На окна в столовой сделали ставни, хотя даже окрасить их! По совету инженера С.И. Петрова, котор<ого> привез на дачу Шабулин (Шабулин Михаил Николаевич (1887–1925), участник революционного движения в России. Член Коммунистической партии с 1904. С 1921 г. на партийной и советской работе в Ялте), собираются залить трещины снаружи и в спальне.

Петров, как Ялтинский сторожил, уверяет, что оползня нет и трещины не опасны. Возможно, он прав, т.к. еще весной замозанный в трещинах потолок в нижней комнате (под спальней) не дал новых трещин.

Конечно, все это делается благодаря Шабулину, котор<ый>, кстати сказать, сильно болен и вероятно уже не встанет... Мне его очень жаль и грустно, что Чеховский дом лишится покровителя...

Погода у нас омерзительная, вот уже третий месяц мы не видим солнца, дождь, снег, неистовый ветер и адский холод в комнатах...

Тепло только в комнате покойной матери, где живет Полинька. От дождей появились новые течи в кабинете в нише, под моим балконом и в спальне над печью, должно быть вода проходит где-нибудь через трубу. Пробовали замазывать цементом, но плохо помогает. Очень трудно найти причину!

По-моему, необходимо оштукатурить снизу верхний балкон, он совсем развалился. Работа это довольно серьезная и потребует не малых затрат. Мне не верится, чтобы удалось Об<щест>ву

достучаться в какие-нибудь двери по части ремонта, у меня вся надежда на входную плату, благодаря которой мне уже многое удалось привести в порядок. Теперь конечно нет посетителей, в январе было всего двое, а в феврале ни одного; летом уже ожидаем обильную жатву...

Вот жалованье у нас убавили, и мы очень огорчены, тем более, что и пенсию я не получаю, т.к. не живу в Москве. С Нового года моему доверенному лицу не удалось даже получить новой <нрзб> книжки. Моя пенсия была большим подспорьем для всех служащих. Писала в Цекубу (Центральная комиссия по улучшению быта ученых при СНК РСФСР (1921–1931), но без последствий. Теперь думаю написать Белянкину. Прямо не знаю, что и делать?! Оказывается, я должна быть приписана в Москве, так как пенсия проведена по Москве.

Прилагаю копию с подписного листа.

Если нужно пришлю отчет, до января он у меня уже готов. Очень громоздко посылать со всеми оправдательными документами.

Будьте здоровы, желаю всего хорошего. Если не трудно, напишите о новом помещении Музея.

М. Чехова

Из кого теперь состоит Чеховское общество?»

Таким образом, можно точно датировать Пояснительную записку, хранящуюся в Доме-музее А.П. Чехова апрелем 1924 года, подтверждением чему служит переписка М.П. Чеховой и Лейтнеккера.

Большая работа, проведенная М.П. Чеховой по ремонту и сохранению Дома-музея, зафиксирована в ее «Отчетных сведениях о деятельности Дома-музея А.П. Чехова в Ялте с 1-го октября 1923 г. по 1-ое октября 1924 г.»: «Произведен в отчетном году следующий ремонт: окрашены крыши всех помещений, устранена течь через крышу. Отремонтирован дом

в тех местах снаружи, где отвалилась штукатурка. Окрашена по наружи и внутри большая галерея, малая только снаружи. Промазана и укреплена вся ограда двора и сада известью и цементом. Развалившаяся опорная стена снова сложена на извести и цементе. Сделана бетонная площадка перед парадным крыльцом. Сделаны желоба на балконах, чтобы вода не размачивала стены и не отваливалась штукатурка. Кроме этого и самого необходимого ремонта произведено еще много мелкого ремонта» [1, с. 70].

Мы видим, каким сложным, дождливым был 1924 год, сколько усилий понадобилось приложить Марии Павловне в деле сохранения Дома-музея.

Не случайно она 10 октября 1924 года пишет Ольге Леонардовне, вернувшейся из-за границы в Москву: «Милая, дорогая Оля... Я не могла ответить тебе вскоре же – была занята годовым отчетом и, что называется, кипела, как в котле; но тебя я все время носила в своем сердце и радостно думала о тебе» [2, с. 638].

«Прошлое складывается из мелочей». Как из мозаики, постепенно складывается страничка из истории музея, еще лучше видна роль каждого участника, вкладывающего свою лепту в дело сохранения музея.

Архивных материалов из истории Чеховского музея много, и когда они будут собраны и опубликованы, сложится Летопись истории Музея, которому больше 100 лет, потому что это история, и очень интересная...

#### ***Список использованных источников:***

1. Головачева, А.Г. (публ., коммент.). «Охрана лично заведующей Музеем» // «Приют русской литературы»: Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А.П. Чехова в Ялте / редкол.: А.Г. Головачева. – Симферополь: ДОЛЯ, 2014.

2. О.Л. Книппер – М.П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2: Переписка 1928 – 1956. – М.: Новое литературное обозрение, 2016.

3. ОР РГБ, ф.331, к.92, ед.хр. 65.
4. ОР РГБ, ф. 331, к. 92, ед. хр. 67. Л. 30–31.
5. Чуковский, К.И. Дневник 1901–1929. – М.: Сов. Писатель, 1991.



**Женикова Александр Алексеевна**

*Научный сотрудник,  
отдел «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;  
Российская Федерация, Ялта; e-mail: zhenikova@mail.ru*

## РОЛЬ МИХАИЛА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА В СТАНОВЛЕНИИ ДОМА-МУЗЕЯ А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ

**Аннотация.** *В статье рассматривается десятилетний период работы (1926–1936) в Доме-музее А.П. Чехова его младшего брата Михаила Павловича в качестве научного сотрудника. По просьбе сестры, Марии Павловны, он переезжает из Москвы в Ялту. В этот период Михаил Павлович продолжает литературную деятельность, поддерживает многочисленные контакты с издателями.*

*Кроме того, освещаются малоизвестные факты взаимоотношений М.П. Чехова с его родными: сестрой Марией Павловной, женой Ольгой Германовной, сыном Сергеем и дочерью Евгенией.*

**Ключевые слова:** *Чехов А.П., Чехова М.П., Чехов М.П., Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, Государственная библиотека имени В.И. Ленина, Всероссийский союз писателей, мемуарный каталог-путеводитель*

---

**Alexandra A. Zhenikova**

*Museum researcher associate,  
A.P. Chekhov house-museum in Yalta,  
Crimean Literary and Artistic Memorial Museum-Reserve;  
Russian Federation, Yalta; e-mail: zhenikova@mail.ru*

## THE ROLE OF MICHAEL P. CHEKHOV IN FORMATION OF A.P. CHEKHOV HOUSE-MUSEUM IN YALTA

**Abstract.** *The article examines the life of the younger brother of Anton Chekhov Michael in the period of his staying in the A.P. Chekhov House-museum in Yalta (1926–1936) and his work as a researcher. He moved to Yalta at the request of his sister Maria Pavlovna. During this period, Michael P. Chekhov continued his literary work and correspondence with publishers.*

*In addition, the article presents little-known facts of relationship between Michael and his relatives: sister Maria Pavlovna, wife Olga Germanovna, son Sergei and daughter Evgenia.*

**Keywords:** *Chekhov A.P., Chekhova M.P., Chekhov M.P., A.P. Chekhov house-museum in Yalta, Lenin State Library, All-Russian Union of Writers, memoir catalog guide*

Среди братьев писателя наибольший вклад в историю ялтинского Дома-музея А.П. Чехова внес младший – Михаил Павлович (1865–1936) – юрист, литератор, переводчик. Его жизнь, начиная с 1926 года и вплоть до самой смерти, прочно связана с Ялтой и становлением музея на Белой даче. М.П. Чехова по праву называют первым научным сотрудником музея, лучшим биографом Антона Павловича и всей чеховской семьи.

Первый приезд Михаила Павловича в ялтинский дом А.П. Чехова состоялся во второй половине мая 1900 года.

После смерти брата в 1904 году Михаил Павлович приезжал в ялтинский дом неоднократно, но постоянно жил со своей семьей в Петербурге, затем в Москве. После того, как Белая дача стала музеем А.П. Чехова, Мария Павловна все чаще обращалась к Михаилу Павловичу за помощью, как к опытному юристу, сведущему в литературных и финансовых вопросах.

В начале декабря 1920 года дом Чеховых был национализирован. «Чтобы спасти его от передачи в коммунальное хозяйство, использования под жилье и городские нужды, Мария Павловна решила при поддержке новой власти объявить его Домом-музеем А.П. Чехова. Большую помощь в этом ей оказал председатель ревкома Михаил Николаевич Шабулин – знакомый Чеховых, местный учитель», – так писала о зарождении музея М.М. Сосенкова в статье «Самое близкое и дорогое в жизни» [3, с. 169].

9 апреля 1921 года Марии Павловне Чеховой была выдана Охранная грамота, содержащая выписку из постановления Городского Революционного Комитета от 27 марта. В ней говорилось о том, что дача писателя А.П. Чехова «не подлежит никакому уплотнению путём вселения в неё новых жильцов;

предметы внутренней обстановки дачи не подлежат никаким реквизициям и изъятию» [4, ДМЧ КП 4644].

В начале апреля 1922 года Мария Павловна решила обратиться к председателю ревкома Ялты М.Н. Шабулину с просьбой помочь ей в организации музея как учреждения, и просила для этого вызвать к ней брата. Михаил Павлович в это время проживал в Таганроге. Ему послали телеграмму следующего содержания: «Приезжайте Ялту. Работа будет личному соглашению. Организационное упорядочение чеховского музея ожидает срочного Вашего прибытия» [4, ДМЧ КП 2510].

В середине апреля этого же года Михаил Павлович приехал в Ялту. Вместе с сестрой они решили, что музейными помещениями будут кабинет и спальня Антона Павловича, гостиная, крытая веранда и балкон. В комнате Евгении Яковлевны будут жить бывшая сиделка матери Пелагея Павловна Диева и бывшая горничная Мариша, которые стали госслужащими. За Марией Павловной останется её комната на третьем этаже, а весь первый этаж будет предоставляться приезжающим родственникам и гостям. Центральная большая комната первого этажа планировалась под кабинет Михаила Павловича во время его приездов в Ялту. До 1926 года, когда он окончательно поселился здесь, он по несколько раз в год приезжал из Москвы, чтобы вести финансовую и другую музейную документацию.

В 1923 году Михаил Павлович служит в Госиздате, в Торговом секторе, с 18 мая по 12 июня проводит отпуск в доме сестры. 21 мая Михаил Павлович писал жене в Москву: «...как мне обрадовались, как пламенно меня здесь ожидали! Уже всё готово для меня, всё приспособлено, и я начинаю чувствовать, что я здесь король, что это моё царство. Маша водит меня по своим владениям и, наконец, отводит меня в уголок и стыдливо говорит: – Ты же, Миша, здесь повелевай! Мы не можем без хозяина... Только и слышно: «Ах, что скажет Михаил Павлович? Ах, что подумает Михаил Павлович?» [5, с. 32].

В этом же году Михаил Павлович работает над книгой «Антон Чехов и его сюжеты». Авторский гонорар он поровну разделил между собой и сестрой, которая получала мизерную пенсию. О тяжелом материальном положении директора музея писала одна из центральных советских газет – «Известия». В статье под заголовком «На местах. Дача А.П. Чехова» корреспондент А. Мировой писал: «Марье Павловне приходится изыскивать средства на содержание музея-дачи крайне тяжелыми и теперь излишними, казалось бы, мерами самоограничения, лишения себя необходимого питания и лечения» [4, ДМЧ КП 2501]. В это же время Михаил Павлович работал над организацией переиздания шеститомника писем, к сожалению, переиздание не состоялось.

Из статьи научного сотрудника Дома-музея А.П. Чехова в Ялте М.М. Сосенковой «Самое близкое и дорогое»: «...Музей в это время находился в периоде становления, поэтому Михаил Павлович с энтузиазмом занялся канцелярской работой: составлял инвентарные списки экспонатов, опись библиотеки Антона Павловича, ответил на все письма и запросы, полученные сестрой, наладил отчетность, вычертил планы музейных комнат. Входная плата в музей в это время составляла 2–3 рубля с человека» [3, с. 172]. Сам Михаил Павлович за свою работу денег не получал. Отпуск закончился, и он снова вернулся в Москву, откуда писал сестре: «Мне не хочется жаловаться, но я нахожусь в такой скверной обстановке, что не знаю, куда деваться. У меня нет своего угла, мне негде приткнуться, чтобы написать, негде подумать, осмыслить положение. Шумно, многолюдно, лает собачка и в окно продувает сквозняк, которого я не выношу. Ужасно хочется в Ялту» [5, с. 47].

После отъезда брата у Марии Павловны сразу стали возникать проблемы. Отдел музеев Наркомпроса в Москве и соответствующий отдел в Симферополе настойчиво запрашивали описи, составленные Михаилом Павловичем в мае-июне. До

этого государство не спрашивало инвентарных списков, и граница между личными вещами Чеховых и переданными казне проведена не была. «Миленький Миша, – писала Мария Павловна, – умоляю тебя немедленно выслать мне списки музейных вещей и книг. Ты обещал переписать на машинке и прислать копии. Нужно опять составлять бумагу – смету на будущий 23–24 г. с октября. Канитель невыносимая. Каждый день получаю бумаги, а денег за июль всё не шлют» [5, с. 48].

Постоянно возникали проблемы и с финансированием музея, дом нуждался в ремонте, на который не было средств. 24 октября М.П. Чехов писал сестре: «Читала ли ты Московские «Известия»? На прошлой неделе там некто Розняков распинался о Чеховской даче в Ялте, о том, что ты выбиваешься из сил, оберегая дом, и зывал к обществу и правительству о необходимости ассигновать на ремонт деньги. Я не знаю, кто это такой, но, во всяком случае, спасибо ему. Я только уверен, что его воззвание будет гласом вопиющего в пустыне, потому что денег ни у кого нет, и никто не даст ни гроша» [5, с. 57]. В конце 1923 года в Главмузее Михаилу Павловичу предложили должность заместителя заведующей музеем, Марии Павловны, на случай её болезни или отлучки. При этом извинились, что не могут серьезно оплатить его будущий труд. «Но, – писал он сестре, – я наперед заявил, что от всякого вознаграждения отказываюсь» [5, с. 61].

Обстоятельства складываются так, что основным местом проживания Михаила Павловича всё больше становится ялтинский дом, а не московская квартира. Однако его беспокоил вопрос, сможет ли он жить в музее, если здесь по каким-либо причинам поменяется заведующий, и просил сестру решить эту проблему. После обращения Марии Павловны, 28 марта 1925 года, Главнаука выдала ему разрешение на «пожизненное проживание в Доме-музее имени А.П. Чехова» [4, ДМЧ КП 2421].

Весной 1926 года Чеховы решили предпринять серьезные шаги, касающиеся Дома-музея. С 1 октября 1924 года он находился в ведении Управления Московскими усадьбами Главнауки Наркомпроса. Симферопольские же власти продолжали считать музей своим и время от времени по-прежнему обращались с требованием предоставления отчетности. Некий чиновник из Симферополя по фамилии Полканов даже грозился закрыть музей.

Из-за многочисленных трудностей Мария Павловна и Михаил Павлович Чеховы весной 1926 года стали хлопотать о передаче Ялтинского Дома-музея в ведение Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Хлопоты увенчались успехом, и 29 октября 1926 года Ялтинский Дом-музей Антона Павловича был включен в состав Государственной библиотеки им. В.И. Ленина на правах отделения. В штате по-прежнему числилось всего три человека – заведующая музеем М.П. Чехова, сторож-садовник В.И. Пижо и уборщица П.П. Диева, этого было явно недостаточно. В отчете за 1925–26 годы Мария Павловна писала: «...В качестве сверхштатного сотрудника, пожалуй, можно указать на брата покойного писателя Михаила Павловича Чехова. Не состоя при Доме-музее, он всегда принимал в его судьбе самое близкое участие совершенно безвозмездно» [4, ДМЧ КП 3992].

Мария Павловна еще долгое время очень переживала за участь музея, т.к. бюрократическая машина продолжала вносить в её жизнь массу проблем и беспокойств.

Летом 1927 года Дом-музей перенес новое несчастье – 9-бальное землетрясение, а первые толчки в городе жители ощутили 26 июня. Михаил Павлович это событие так описывает в письме к жене Ольге Германовне: «Сидим мы, и вдруг я вижу, что над моей головой прогибаются потолки. Первой моей мыслью было: «Ах, зачем Маша вводит в кабинет к Антону сразу по столько народу!». Но не успел я это подумать, как весь дом затрепетал, запрыгал, лампы стали описывать круги, всё кру-

гом зазвенело, затрещало, посыпалась штукатурка. И вдруг под нами что-то загудело. Мы оба выскочили в сад. Кругом стоял рёв. Под нами гудели пушечные выстрелы. А кругом – точно шум от миллионов грузовых автомобилей и трескотня от мириадом мотоциклеток. Мы стоим и слышим, чувствуем, осязаем, как под нашими ногами колеблется весь земной шар. Подземный гул медленно прокатывается вниз к морю, затем слегка встряхивается всё видимое и невидимое – и сеанс кончается... Маша вся как-то вдруг сгорбилась, постарела, всё валится у неё из рук, и я часто слышу, как она говорит: «Если этот дом разрушится, то я не переживу!» [1, с. 85].

Подземные толчки продолжались до самой осени. Дом наклонился в сторону сада и весь был в трещинах. Мария Павловна всё лето и осень прожила в фанерном сарае, построенном в саду.

В октябре 1927 года к ремонту чеховского дома приступил инженер И. Мыслин. Им была составлена смета в 3126 рублей, отправленная в Москву. Весной ремонт был в разгаре, завершились работы 25 июня 1928 года. А ровно через год после начала землетрясения музей приступит к работе. В отчете за 1929 год Мария Павловна сообщает о посещаемости, которая «оставила за собой все предыдущие годы. Общее число посетителей... достигло небывалой ещё цифры – 8249 человек...» [3, с. 177].

В начале октября заканчивался отчетный год, и поэтому Михаил Павлович составлял отчеты, чертил таблицы.

В Ялте Михаил Павлович много работал. Здесь он написал пьесу «Дуэль» по замечательной повести А.П. Чехова и киносценарий «Дело Петрашевского». Человек, которому было под семьдесят лет, углубленно изучал итальянский язык.

В 1929 году Михаил Павлович был принят в члены Всероссийского союза писателей. В 1932 году ему была назначена персональная пенсия.

Михаил Павлович зимой 1933 года неоднократно в переписке с родными пишет о проблемах в связи с изданием книги

«Вокруг Чехова»: напоминает жене об отправке издателю М.П. Сокольникову фотографий, которые он хотел поместить в данной книге.

А 2 июня 1933 года он в письме к Ольге Германовне с нескрываемой радостью сообщает о выходе в свет его книги, сожалеет только, что в издательстве дали его работе другое название «Вокруг Чехова»: «... Жаль только, что книжку очень сократили, дали ей заглавие «Вокруг Чехова» и, следовательно, таким образом сузили её диапазон: вместо моих личных мемуаров получилась монография об Антоне Чехове и всё личное, что имело ценность в моих мемуарах, выпущено в видах экономии на бумагу. Книга стала узким, специальным содержанием... и потому в ней мало чего нового и оригинального» [1, с. 53]. Но уже во втором издании в 1959 году все купюры восстановлены, как и в последующих изданиях.

В этом же письме от 2 июня Михаил Павлович упоминает о работе музея: «... У нас сейчас пустовато и посетителей мало. Вероятно, публику стесняют высокий тариф и, как-никак, необеспеченность в продовольствии...» [1, с. 54].

В конце октября – начале ноября 1933 г. Михаил Павлович по просьбе Марии Павловны написал статью о Доме-музее, которую она от своего имени представила на предпраздничном собрании. После смерти Михаила Павловича текст этой статьи (возможно, копия) перешел к сыну, Сергею Михайловичу, который он передал в дар Дому-музею. Вот начало и конец этой статьи: «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. Это обыкновенный городской дом, в котором жил в Ялте писатель Антон Чехов и в котором оставлено все до мельчайших подробностей в том самом положении и на том самом месте, в каких находилось и в день его смерти...»

О том, как растет из года в год посещаемость Дома-музея видно из следующих цифр. Дом-музей посетило: в 1922–23 году – 2486 чел. В 1929–30 году – 8160 чел.» [5, с. 369].



В середине февраля 1934 года у Михаила Павловича случился инсульт. Мария Павловна сообщила об этом его жене и детям. Жена и сын Сергей выехали в Крым. Ольга Германовна опоздала на поезд, из-за этого поездка сопровождалась приключениями. По приезде в Севастополь сын Сергей был арестован на перроне, подвергся допросу и обыску, заключен под стражу. Соответствующие органы сочли внешний вид Сергея (был одет в гольфы и горные ботинки) вызывающим, смахивающим на шпиона. Подобные инциденты всё больше стали происходить с приходом к власти в Германии Адольфа Гитлера.

Убедившись, что арест был ошибкой, Сергея отпустили. А уже вечером он встречал маму, Ольгу Германовну, приехавшую позже. Найдя попутную машину ещё до рассвета, жена и сын Михаила Павловича отправились в Ялту. Приехали в Ялту 13 февраля, застали Михаила Павловича на ногах. Лицо его было искажено, и левая сторона испытывала легкое затруднение. Через полтора месяца эти признаки прошли.

Супруга осталась в Ялте, тем более Мария Павловна собиралась отправиться в очередную поездку в Москву.

Ещё до болезни Михаил Павлович задумал написать книгу. Желание оставить потомкам всё, что было собрано Домом-музеем, ускорило решение начать работу. Это должен был быть мемуарный каталог. Толчком для написания книги послужило общественное движение тех лет, известное, как «социалистическое соревнование». Ялтинский краеведческий музей вызвал Дом-музей А.П. Чехова на соцсоревнование по составлению детальных инвентарных описей. Вызов был принят, это способствовало составлению каталога.

Михаил Павлович к работе привлек сестру Марию Павловну. Он предложил ей составлять первичные черновые паспорта на каждый предмет и быть редактором книги. Мария Павловна радостно согласилась, и в течение марта 1934 года составила всё, что планировала.

В мае 1936 года Мария Павловна в очередной раз уехала в Москву. По её просьбе Всесоюзная Библиотека назначила Михаила Павловича консультантом по чеховским изданиям, его новый оклад составил 200 рублей в месяц. Мария Павловна пишет: «Это значит, что ты будешь не бесплатно отвечать на те вопросы, которые тебе так часто задают. Библиотека будет хлопотать об увеличении пенсии, для этого необходимы кое-какие сведения, которые должны быть написаны в двух экземплярах» [5, с. 408].

Здоровье Михаила Павловича всё больше слабело, уже оставалось жить недолго. Родным в Москву он так пишет о своем состоянии: «...Боли в груди – это постоянный дамоклов меч, висящий надо мною, который не даёт забыть о себе ни на одну минуту, расстраивая меня в конец. Хожу ли я, лежу ли я, обедаю ли, я каждую минуту чувствую, что вот-вот меня сейчас схватит, и я закричу. Я стал запуганным, стал бояться выходить даже на почту и даже надевать на себя пальто и натягивать на себя одеяло. Вообще перестал быть тем, чем был» [5, с. 415]. А Мария Павловна в письме к Ольге Леонардовне за 31 октября 1936 года так пишет: «...Прошлой ночью Михаилу Павловичу было очень худо, я думала, что уже конец. У самой от тревоги сердце трепещет и болит» [2, с. 267].

12 ноября состояние Михаила Павловича резко ухудшилось. Мария Павловна вызвала из Москвы родственников, но никто не приехал. И уже 15 ноября 1936 года была послана телеграмма сыну Сергею: «Отец скончался. Маша». В 6 часов утра этого же дня в Москве телеграмму получил сын, который сразу же поехал к маме на Пятницкую улицу. Ольга Германовна и Сергей Михайлович прибыли в Ялтинский дом около двух часов дня 17 ноября. А через час гроб с телом вынесли в сад, затем поставили на линейку (гужевого транспорт). Похоронили Михаила Павловича на Новом кладбище города Ялты (сейчас старое кладбище).

В 1937 году в Москве вышел в свет долгожданный мемуарный каталог-путеводитель под редакцией А.Р. Эйгеса «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте», этого издания Михаил Павлович так и не дождался. Авторами издания были записаны Мария и Михаил Чеховы. В дальнейшем Каталог выдержит шесть изданий и сохранит свою актуальность до наших дней.

Неоценимый вклад Михаила Павловича Чехова в развитие Дома-музея А.П. Чехова в Ялте всё более ярко вырисовывается спустя годы. Его труд придал работе музея глубокую научную направленность и приоткрыл новые страницы жизни великого русского писателя – Антона Павловича Чехова.

#### ***Список использованных источников:***

Архив музея-заповедника / ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

О.Л. Книппер – М.П. Чехова. Переписка. Том 2: 1928–1956 / Подготовка текста, сост., комм. З.П. Удальцовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 696 с.

Приют русской литературы: сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А.П. Чехова в Ялте / редкол.: А.Г. Головачева (общая ред.) [и др.]. – Симферополь: Доля, 2014. – 460 с.

Фондовое собрание музея-заповедника / ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

Чехов, С.М. М.П. Чехов в Ялте / Рукопись из архива ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

УДК 069.51

**Шумакова Елена Владимировна**

*Научный сотрудник,  
отдел «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте»,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;  
Российская Федерация, Ялта; e-mail: eshumakova62@mail.ru*

## ОРДЕН СВЯТОГО СТАНИСЛАВА — ФАКТ ИЗ БИОГРАФИИ А.П. ЧЕХОВА

**Аннотация.** *Статья посвящена исследованию истории развития попечительства как формы государственной службы в Российской империи и элементе наградной системы, являвшейся основанием для получения дворянского титула. Изучен вопрос о попечительской и благотворительной деятельности А.П. Чехова. На основании исследования ряда источников предпринята попытка найти ответ на вопрос, мог ли получить дворянский титул писатель и врач А.П. Чехов, став кавалером ордена Святого Станислава 3-й степени.*

*Теме чеховской награды посвящено немного исследований. Наиболее значимыми являются публикации А.Г. Головачевой, М.П. Громова, Д.А. Козлова, А.П. Кузичевой, Ю.А. Соболева, Г.А. Шалюгина С.С. Шишкова и др. Однако единого ответа на данный вопрос среди авторов нет, их выводы носят противоречивый характер.*

**Ключевые слова:** *дворянство, институт попечительства, кавалер ордена, капитул, ордена Российской империи, попечитель, правовой статус, статут, Табель о рангах, фалеристика, чин*

---

**Elena V. Shumakova**

*Museum researcher associate,  
A.P. Chekhov house-museum in Yalta,  
Crimean Literary and Artistic Memorial Museum-Reserve;  
Russian Federation, Yalta; e-mail: eshumakova62@mail.ru*

## THE ORDER OF ST. STANISLAUS — A FACT FROM THE BIOGRAPHY OF A.P. CHEKHOV

**Abstract.** *The article is devoted to the study of the history of the development of trusteeship as a form of public service in the Russian Empire. The article also examines the award system, which was the basis for obtaining a noble title as well as the charity and trusty activities of A.P. Chekhov.*

*Having studied a number of sources, the author tried to find an answer to the question whether the writer and doctor A.P. Chekhov could receive*

*a noble title by becoming a knight of the Order of St. Stanislaus of the 3rd degree?*

*The topic of the Chekhov's award is poorly studied and there is no unanimous answer to this question among researchers, their conclusions are contradictory. The most significant publications on this topic are articles by A.G. Golovacheva, M.P. Gromov, D.A. Kozlov, A.P. Kuzicheva, Yu.A. Sobolev, G.A. Shalygin, S.S. Shishkov, and others.*

**Key words:** *nobility, institution of guardianship, knight of the order, chapter, orders of the Russian Empire, trustee, legal status, statute, Table of ranks, faleristics, rank*

Однажды А.П. Чехов в записной книжке написал: «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души». И всю оставшуюся жизнь следовал этому правилу.

8 (20) декабря 1899 г. в московской газете «Новости дня» появилась информация о том, что А.П. Чехов за благотворительную деятельность в области народного просвещения награжден орденом Святого Станислава 3-й степени [1].

Сам же писатель никогда не упоминал об этом событии ни в письмах, ни в официальных бумагах. Узнав о награде, он постарался, чтобы сообщение об этом не попало в местную газету, о чем попросил одного из редакторов газеты «Крымский Курьер» А.Я. Бесчинского в письме от 10–11 декабря 1899 г. (об этом позже вспоминал сам редактор).

Поэтому данный факт так и остался малоизвестным в биографии писателя [8, с. 237; 11, с.199].

Извещение о награждении Антон Павлович получил, находясь в Ялте, 16 марта 1900 г. Его Чехову прислал инспектор народных училищ Московской губернии [2, с. 617].

Документ сейчас хранится в РГАЛИ в Москве.

Царский указ гласил: «Божьею милостью / Мы, Николай II, Нашему потомственному дворянину / Попечителю Талежского сельского училища / По засвидетельствованию Министерства Народного Просвещения об отличном усердии и особых трудах

Ваших Всемилостивейше пожаловали Мы Вас указом в 6-й день декабря 1899 года Капитулу данным кавалером Императорского и Царского ордена нашего Святого Станислава 3-й степени. / Дано в Санкт-Петербурге. 28-й день декабря 1899 года» [3].

Императорский и Царский Орден Святого Станислава был самым младшим по старшинству в иерархии государственных наград орденом Российской империи. Наградной знак заимствован у Речи Посполитой, где 7 мая 1765 г. король польский и великий князь литовский Станислав II Август Понятовский учредил награду, попытавшись, таким образом, нейтрализовать заклятие «за грех предка своего Болеслава»: Болеслав в 1079 г. во время обедни в церкви Святого Михаила убил краковского епископа Станислава, канонизированного папой римским Иннокентием IV в 1253 г. и затем признанного небесным покровителем Польши [4].

В самой Польше орден Святого Станислава был вторым среди высших наград, причем статус его был столь высок, что для права его получения необходимо было доказать свое дворянское происхождение и по материнской, и по отцовской линиях не менее, чем в четырех поколениях [4].

Ордену были определены орденский знак и девиз – «Награждадая, поощряет» (лат.: «PRAEMIANDO INCITAT»). Орденским знаком был рыцарский крест, покрытый красной эмалью, с четырьмя белыми орлами между лучей креста, фигурой Святого Станислава в центре и латинским вензелем SS по её сторонам. Крест подвешен на красной орденской ленте с белыми краями. Первоначально орден имел одну степень.

С 1795 г., после третьего раздела Речи Посполитой, деятельность Ордена на некоторое время прекратилась и была восстановлена лишь в 1809 г. королем Саксонии Фридрихом-Августом I, в подчинении которого с 1807 г. находилось герцогство Варшавское [4].

После присоединения Королевства Польского к России император Александр I, взяв в покровительство все польские ордена, поначалу награждал орденом Святого Станислава только лишь уроженцев Польши.

1 декабря 1815 г. в Варшаве был издан Манифест об ордене Святого Станислава, согласно которому орден был разделен на 4 степени.

Следующий Манифест был издан 2 сентября 1829 г., и в нем были определены заслуги, дававшие право на награждение орденом, а также права и преимущества кавалеров данного ордена.

Согласно указу Николая I от 17 ноября 1831 г., орден Святого Станислава был включен в состав наградной системы Российской империи и внесен в Капитул российских орденов, а 23 декабря 1831 г. последовал Высочайший Указ, который определил не представлять к пожалованию орденом Святого Станислава всех степеней лиц православного духовенства. С 1832 г. в орденский знак были внесены изменения: изображение Святого Станислава убрали, заменив его латинскими вензелями SS, а одноглавые польские орлы на орденском кресте были заменены на двуглавые орлы Российской империи [3, с. 396; 20].

Новый Статут Ордена был издан 28 мая 1839 г. В нем говорилось, что орден Святого Станислава установлен «в награду заслуг, споспешествующих общему благу Российской империи и нераздельного с нею Царства Польского». Орденом теперь мог быть награжден «любой подданный Российской Империи и Царства Польского, кто преуспеванием в Христианских добродетелях или отличной ревностью к службе на поприще военном, как на суше, так и на морях, или гражданском, или же и в частной жизни, совершением какого-либо подвига на пользу человечества, или общества, или края, в которых живет, или целого Российского государства, обратит на себя особенное внимание Императорского и Царского Величества» [5;

б; 20]. Орден давали за благотворительную деятельность, за учреждение значительных и полезных для страны мануфактур, за неоспоримо полезные открытия в земледелии, науках, искусствах и ремеслах, а также за «сочинение и обнародование творений, признанных общепользовными» [7]. Он разделялся на три степени [6]. С 1844 г. на знаках ордена, жалующимся лицам нехристианского вероисповедания, изображение вензелевого имени Святого Станислава стало заменяться чёрным императорским российским орлом [3, с. 402; 20].

С 1855 г. к знакам ордена за военные отличия присоединялись два накрест лежащих меча. С 1874 г. было отменено украшение знака ордена императорской короной, но получившие такие ордена ранее сохранили право носить их с короной [7, 20].

Порядок награждения орденами в Российской империи был согласован с действующей к тому времени системой чинов, где каждая из наград обычно обуславливалась принадлежностью награждаемого к определенным классам чинов [8].

Как известно, еще 24 января 1722 г. Петр I утвердил Закон о порядке государственной службы в Российской империи (он известен как «Табель о рангах»). Просуществовал данный документ до ноября 1917 г., а на некоторых территориях вплоть до 1922 г. За время существования закон постоянно пополнялся и корректировался в соответствии с реалиями времени.

Согласно «Табели», гражданские чины были распределены на три группы: военные, статские, придворные. Все они были включены в 14 классов и представляли 263 должности (хоть с конца XVIII в. ряд должностей упразднили). Петровская «Табель» давала возможность выдвинуться талантливым людям и из низших сословий, «Дабы тем охоту подать к службе и оным честь, а не нахалам и тунеядцам получать» [10].

«Табель» была подробным описанием гражданских чинов, где высшим классом считался первый, низшим – четырнадцатый, причём военные чины объявлялись выше соответствовавших



им гражданских и придворных. Перевод в каждый следующий чин обуславливался пребыванием в предыдущем определенное число лет, которое могло быть сокращено за отличия по службе. До 1856 г. сроки службы в каждом чине были различны для лиц разного социального происхождения и подразделялись на 3 разряда. Законом также было закреплено описание заработных плат, характер присвоения званий и порядок их приобретения и наследования [11].

Таким образом, со времени введения «Табели» дворяне в России были разделены на потомственных (знатные роды) и личных (те, кто дослужился чином до дворянского титула [6].

При учреждении в России ордена Станислава любой степени предоставлял его кавалерам права потомственного дворянства. Однако со временем в обществе возникло недовольство от слишком большого количества новых дворян из числа купцов и мелких служащих. Поэтому в 1845 г. Высочайшим Повелением было приостановлено награждение 2-й и 3-й степенями.

В соответствии с Манифестом от 11 июня 1845 г. потомственным дворянством в империи награждались лица от VIII-го чиновничьего класса. Чины же с XIV по IX предоставляли кавалерам право лишь на личное дворянство [12].

Награждения Станиславом 2-й и 3-й степеней были возобновлены лишь спустя 10 лет – с 28 июня 1855 г., но теперь уже право потомственного дворянства предоставляла только лишь 1-я степень Ордена [13, 18, 20].

Согласно указу императора Александра II от 9 декабря 1856 г. право получения дворянства еще больше ограничивалось: для военных – полковничьим чином VI класса, а для гражданских лиц – получением чина IV-го класса (чин действительного статского советника) [17]. Кроме того, пребывая в том или ином классе, необходимо было прослужить известный минимум лет (3–4 года), и только лишь за особые заслуги по службе этот срок мог быть сокращен [21].

Так как Орден Станислава 3-й степени был наиболее распространённой наградой, им могли награждаться чиновники только низших классов, начиная с губернского секретаря (согласно «Своду учреждений государственных» 1892г., этот чин шел сразу после самого низшего – коллежского регистратора) [23, с. 379].

Итак, с 1892 г. соответствие Табелю о рангах степеней ордена Станислава выглядело следующим образом: I степень: I-VI классы; II степень: VII-X классы; III степень: IX-XII классы [17].

Законом о гражданских чинах устанавливались даже правила обращения к чиновникам (с конца XVIII в. титулов было пять: чиновников I-II классов титуловали – Ваше высокопревосходительство;

чиновников III-IV – Ваше превосходительство;

чиновников V – Ваше высококордие;

чиновников VI-VIII – Ваше высокоблагородие;

чиновников IX-XIV – Ваше благородие [18]).

После Февральской революции 1917 г. орден Станислава не был упразднён. Временное правительство России сохранило орден, изменив его внешний вид: императорских орлов сменили республиканские. На знаках ордена был изменен рисунок орлов: их стали изображать с опущенными крыльями и без императорских корон [23, с. 402].

Прекращено же награждение этим орденом было в советской России согласно Декрету ВЦИК и СНК «Об уравнивании всех военнослужащих в правах» от 16 декабря 1917 г., когда после Октябрьской революции отменялись все царские ордена и прочие знаки отличия [6; 9].

Всего за период с 1831 по 1917 годы в Российской империи было вручено орденов Святого Станислава:

Первой степени – около 20 000 шт.;

Второй степени – около 92 000 шт.;

Третьей степени – более 752 000 шт.[3].

А.П. Чехов благотворительностью и попечительством занимался на протяжении многих лет, направляя немало усилий и средств в область просвещения и здравоохранения. Побывав в 1890 г. в самом удаленном уголке империи – на Сахалине – впоследствии еще много лет отправлял туда посылки с так необходимыми для сахалинских ребятишек книгами. Оказывал огромную помощь в создании краеведческого музея в Таганроге: посылал и деньги, и материалы для будущего музея, даже лично разрабатывал первый тематический план экспозиции музея. Он выступил инициатором создания в городе своего детства галереи, куда был передан ряд работ из Петербургской Академии художеств. Там же основал общественную библиотеку, куда пожертвовал более двух тысяч собственных книг, а потом на протяжении четырнадцати лет непрерывно пополнял ее (по его распоряжению последняя партия книг была отправлена туда после 3 июня 1904 г.) [5, с. 840]. Чехов был вдохновителем строительства нового здания библиотеки, для чего с его легкой руки практически всенародно собирались денежные средства, при этом и сам внес немалый материальный вклад, завещав учреждению капитал в сумме более полутора тысяч рублей, а в октябре 1899 г. был официально избран попечителем библиотеки. Антон Павлович был одним из первых дарителей книг народной читальне Ялты, ставшей впоследствии Центральной городской библиотекой, носящей его имя. Хлопотал об устройстве в Москве первого Народного дома с читальней, библиотекой, аудиторией и театром. Чехов стоял у истоков и был активным организатором создания в Ялте пансиона для малоимущих чахоточных, организовав сбор средств и выделив на его строительство 5 тыс. рублей как жертвователь, а затем на свои деньги содержал и целую палату больных. На свои средства писатель построил 3 образцовые школы для крестьянских детей в Серпуховском уезде Подмосковья – деревнях Талеже (1896 г.), Новоселках (1897 г.)

и Мелихове (1899 г.), лично составляя проекты, заключая подряды, покупая строительные материалы, мебель и наглядные пособия. С 1899 г. материально поддерживал находившуюся около Ялты школу деревни Мухалатка [5, с. 644].

Избранный гласным в Серпуховское Земское собрание (1894–1897 гг.), писатель и врач особое внимание уделял благоустройству, здравоохранению и просвещению, входил в состав нескольких комиссий, избиравшихся Серпуховским санитарным советом. В фондах Дома-музея Ялты хранится вырезка из газеты с сообщением о том, что при Солнышевской земской лечебнице Серпуховского уезда создано Благотворительное общество. В числе его учредителей – А.П. Чехов. Он был назначен помощником предводителя дворянства Рюмина по наблюдению за начальными народными училищами. Став членом Талежского училищного совета, сообщал А. Суворину 27 ноября 1894 г.: «Я назначен попечителем школы в селе, носящем такое название – «Талеж» [1, Т. 5, с. 339]. Был и попечителем Чирковской сельской школы. Кроме того, осуществлял надзор над народными библиотеками при Хатунской и Вельяминовской школах [15, с. 40].

Позже, уже став ялтинцем, входил в попечительский совет женской гимназии (судя по архивным документам, был введён в его состав дважды: в 1898 и 1902 годах), Ялтинского уездного отделения Таврического епархиального училищного совета (сообщение об этом содержится в письме протоиерея Александра Терновского от 11 ноября 1899 г.), земских училищ Аутки и Гурзуфа, а в мае 1901 г. избран почетным членом Таганрогского окружного попечительства детских приютов.

Попечительство к тому времени в России уже имело богатейшую историческую традицию. Сформировавшийся к концу XIX в. институт попечительства в системе образования рассматривался и как общественно-государственное явление, и как вид социально значимой и благотворительной деятельно-

сти. Была разработана четкая законодательная база, в которой закреплялось установление общественно-государственного контроля над деятельностью образовательных заведений на территории учебного округа. Попечительство предполагало участие в решении достаточно обширного круга вопросов. При этом, согласно Положению о земских учреждениях от 12 июня 1890 г., сами попечители обычно избирались уездным земским собранием и пользовались правами чиновников VII класса [14].

Текст Императорского указа о награждении А.П. Чехова Орденом впервые был приведен в публикации литературоведа и специалиста по творчеству А.П. Чехова Ю.А. Соболева в 1930 г. [8; 15]. Автор приводит следующие суждения по поводу фразы: «Нашему потомственному дворянину...»: «Можно подумать, что это орден превратил его в дворянина. Но это не так: по статуту российских орденов, эта «честь» принадлежала лишь одному «Владимиру Первозванному», а Станислав третьей степени ни в личное, ни тем более потомственное дворянство не возводил. Так в чем же дело? Только... в канцелярской оплошности: указы об орденах печатались на бланках, на которых в качестве неизменной формулы, проставлялись слова: «нашему потомственному дворянину», а затем уже вписывался адресат. Никому и в голову не пришло, что «попечитель Талежского сельского училища» не является дворянином» [15, с. 40].

Исследователь Громов М.П. пишет, что «...высочайшая награда, по-видимому, имела еще и другой, неофициальный смысл. В 90-е годы книги Чехова получили место в библиотеке царской семьи. Как свидетельствуют мемуаристы, Александр III читал чеховские рассказы вслух; посмотрев на сцене придворного театра «Предложение» (это было в 1889 году), он «много смеялся» и просил передать Чехову особое благоволение. Позднее, судя по дневниковым записям директора императорских театров В.А. Теляковского, царская семья посетила представления всех чеховских пьес, от «Дяди Вани» до

«Вишневого сада». Все это, думается, также учитывалось при награждении «потомственного дворянина» Антона Чехова. Возможно, царская семья желала бы принять Чехова и послушать его чтение в своем узком кругу, как недавно семья Александра II слушала чтение Ф.М. Достоевского. Во всяком случае, 26 апреля 1901 года О.Л. Книппер писала Чехову: «Третьего дня мать пела на рауте... в Строгановском училище, по желанию великой княгини, которая сама выбирала романсы. После концерта она с Сержем (Московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович) подошли к маме... и первый вопрос великой княгини был: «Ваша дочка в Москве? Когда же ее свадьба? А как его здоровье?» ...Великая княгиня очень осведомлялась о тебе» «Что касается великой княгини, – писал Чехов Ольге Леонардовне, – то передай ей, что быть у нее я не могу, и никогда она меня не увидит» (О.Л. Книппер, 2 мая 1901 г.)» [17, с. 5].

Сам Антон Павлович, по воспоминаниям сестры, отнесся к данной награде с долей присущего ему юмора. Впоследствии она об этом писала: «...однажды он пришел ко мне в комнату и с серьезным видом говорит:

– Маша, я должен тебя попросить, чтобы ты распорядилась подрезать внизу сзади мои пиджаки.

– Зачем?

– Я получил орден Станислава... Ну вот, чтобы было видно, что я ношу его...

Я не могла ответить Антону Павловичу таким же серьезным видом и громко расхохоталась...

Этот орден я хранила до самой революции в своем банковском сейфе» [18, с. 127].

Долгое время судьба чеховской награды была неизвестна. Лишь к 75-летию музея на основании материалов, переданных в конце 80-х годов прошлого столетия вдовой С.М. Чехова, Валентиной Яковлевной Чеховой, были опубликова-

ны воспоминания М.П. Чеховой в записи 1949 г., сделанной С.М. Чеховым. Там содержатся следующие сведения: «... в 1918 году, в отсутствие владелицы, в Москве в частном банке братьев Джамгаровых были вскрыты сейфы с личным имуществом и чеховскими бумагами... Личные ценности, орден А.П. Чехова, золотые двадцатифранковые монеты, выигранные Антоном Павловичем в Монако, серебряная медаль М.П. Чеховой – все, что относилось к драгоценным металлам, было реквизировано» [18, с. 235].

Сейф был вскрыт без присутствия родственников. Золотые вещи были изъяты и куда направлены, оказалось неизвестным, а бумаги Антона Павловича были переданы в ЛИТО (Литературный отдел Наркомпроса, который ведал делами литературы, издательства, культуры) [18, с. 245].

Таким образом, ни попечительский чин, ни орден Станислава 3-й степени как государственная награда для А.П. Чехова не порождали юридических последствий в виде изменения его правового статуса и не предполагали для него преимуществ материального свойства. Важно подчеркнуть, что со стороны самого награжденного в отношении к ордену отсутствовало проявление каких-либо чувств.

«Потомственное дворянство» так и не стало фактом его биографии. Если бы орденом это и предполагалось, он просто-напросто не принял бы его. Да и странно было бы, если бы принял: он раздарил своим персонажам столько императорских знаков отличия, столько «сверкающих золотом и отливающих эмалью» Владимиров, Станиславов и Анн, что вообразить себя самого, Чехова, со Станиславом на шее – разве это возможно?

Высочайший указ, оставленный без внимания и последствий – вот это действительно биографический факт. Больше, чем факт: линия поведения, сплошная и чистая линия жизни, то, что было выше и сильнее всех внешних влияний, что ограждало



Рисунок 1 – Орден Святого Станислава. Изображение из открытых источников.



Рисунок 2 – Звезда ордена Святого Станислава. Изображение из открытых источников

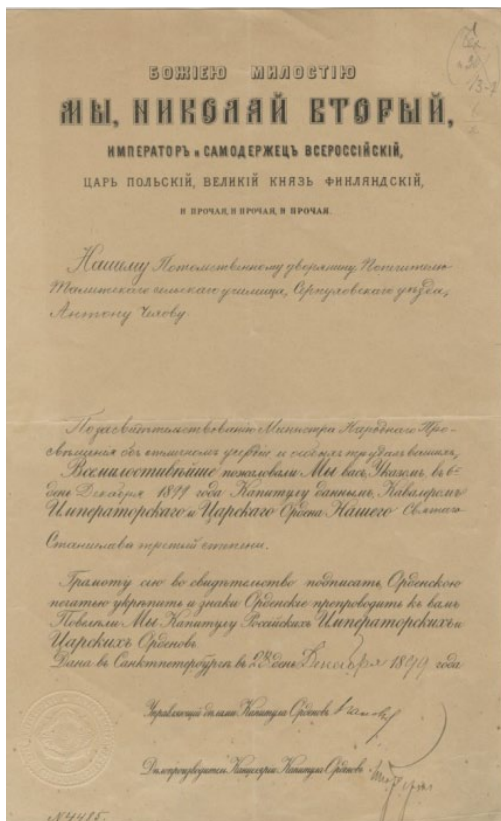


Рисунок 3 – Указ о награждении А.П. Чехова орденом Святого Станислава 3-й степени, подписанный Николаем II 6 декабря 1899 г. [3].



безусловную и честную правду чеховского труда «от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [20].

Он вел эту линию терпеливо и мужественно, одинаково четко в большом и в малом. Линия его жизни – это сдержанное, суровое, полное внутренней иронии сопротивление той властной официальной власти, которая, суля и величая, обязывает нужного ей человека и, в конце концов, опутывает его по рукам и ногам» [8].

### ***Список использованных источников:***

1. Громов, М.П. Книга о Чехове. – М.: Современник, 1989. – 384 с.
2. Кузичева, А.П. А.П. Чехов. Жизнь отдельного человека. – М.: «Молодая гвардия», 2010. – 848 с.
3. Указ о награждении А.П. Чехова орденом Святого Станислава 3-й степени, подписанный Николаем II 6 декабря 1899 г. – РГАЛИ, ф. 549, оп.1, ед. хр. 46.
4. Кузнецов, А.А. Энциклопедия русских наград. – М.: изд-во Голос-пресс., 1998. – 512 с.
5. Галиуллина, С.Д. Деятельность попечителя учебного округа // Вестник Башкирского университета, 2010. – Т. 15. – №1. – С. 241–244.
6. Галиуллина, С.Д. Попечительство как форма государственной службы в Российской империи // Вестник ТГУ, выпуск 9 (113), 2012. – С. 327–332.
7. Гитович, Н.И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. – М.: Гослитиздат, 1955. – 880 с.
8. Гончаров, А.И. Наградная система Российской Федерации. Диссертации по гуманитарным наукам. – М., 2009. – [Электронный ресурс <https://ordenrf.ru/statiy-soyuz/goncharov-formirovanie-nagradnoy-sistemy-rossiyskoj-imperii.php>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
9. Горячева, М.О. О личности и литературной репутации Чехова в малой прессе конца 1880-х-начала 1900-х годов. (По материалам газеты «Новости дня») // Чеховиана: Чехов и его окружение. – М.: Наука, 1996. – С. 115–144.
10. Козлов, Д.А. Правовой статус кавалеров орденов Российской Империи. Автореферат по ВАК РФ 12.00.01. – Саранск, 2009. – [Электронный ресурс <https://ordenrf.ru/statiy-soyuz/goncharov-formirovanie-nagradnoy-sistemy-rossiyskoj-imperii.php>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.

11. Табель о рангах всех чинов, воинских, статских, и придворных, которые в котором классе чины, и которые в одном классе, те имеют по старшеству времени, вступления в чин между собою, одинакож воинские выше прочих, хотяб и старее кто в том классе пожалован был. – М., 1722. [Электронный ресурс <https://www.prlib.ru/history/619004>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
12. Чехова, М.П. Из далекого прошлого. – М., 1960. – 271 с.
13. Корелин, А.П. Дворянство в пореформенной России. 1861–1904 гг. Состав, численность, корпоративная организация. – М.: Наука, 1979. – 303 с.
14. Шепелёв, Л.Е. Чиновный мир России: XVIII-начало XX вв. – СПб: Искусство, 1999. – 479 с.
15. Лаврентьев, М. Историк. Журнал об актуальном прошлом. [Электронный ресурс [https://историк.рф/special\\_posts/польские-ордена-в-россии](https://историк.рф/special_posts/польские-ордена-в-россии)]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
16. Положение о земских учреждениях 12 июня 1890 года. Сост. М.И. Мыш. – Санкт-Петербург, 1894.
17. Соболев, Ю. Чехов. М., 1930. – 199 с. – [Электронный ресурс <https://biography.wikireading.ru/166939>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
18. Статут ордена Святого Станислава. Сайт Фонда развития и возрождения исторических традиций «Имперское наследие». – [Электронный ресурс <http://www.imperskiy-fund.com/>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
19. Переписка А.П. Чехова с О.Л. Книппер. – М., 1934. Т. 1. – С. 399–400.
20. Шалюгин, Г.А., Головачева, А.Г. М.П. Чехова. «Сейф №315». Воспоминания в записи С.М. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. Выпуск 9. – М.: «Наследие», 1997. – С. 234–246.
21. Шепелёв, Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. М., 1991. – 228 с. – [Электронный ресурс <https://genrogge.ru/titul/index.htm> <http://militera.lib.ru/research/shepelev1/pre1.html>]. – Режим доступа: Электронно-библиотечная система Book.ru. – Текст: электронный.
22. Награды России 1698–1917. Том 2. / Под ред. Шишкова С.С. – Днепропетровск: Арт - Пресс, 2003. – 452 с.

**Никончук Наталья Ивановна**

*Заведующий отделом «Дача А.П. Чехова и  
О.Л. Книппер-Чеховой в Гурзуфе»,  
Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник;  
Российская Федерация, Ялта; e-mail: nikonchuk-76-03@mail.ru*

## ДОМ ТОМАШЕВСКОГО И ДАЧА А.П. ЧЕХОВА В ГУРЗУФЕ. СОЗДАНИЕ ЕДИНОГО МУЗЕЙНОГО ПРОСТРАНСТВА

**Аннотация.** В статье рассказывается об историческом прошлом дома Томашевского в Гурзуфе: о строительстве дома, о пребывании в нем русской поэтессы Марины Цветаевой, о проживании здесь известного литературоведа-пушкиниста Б.В. Томашевского. Так же автор предлагает вариант тематико-экспозиционного плана будущей экспозиции мемориального дома.

**Ключевые слова:** дача в Гурзуфе, учительский домик, дом Томашевского, Синяя калитка, Томашевский Б.В., Цветаева М.И., Соловьева О.М.

**Natalia I. Nikonchuk**

*Head of the department «The dacha of A.P. Chekhov and  
O.L. Knipper-Chekhova in Gurzuf»,  
Crimean Literary and Artistic Memorial Museum-Reserve;  
Russian Federation, Yalta; e-mail: nikonchuk-76-03@mail.ru*

## THE TOMASHEVSKY'S HOUSE AND THE CHEKHOV'S DACHA IN GURZUF. CREATION OF A SINGLE MUSEUM SPACE

**Abstract.** The article tells about the historical past of the Tomashevsky's house in Gurzuf: the construction of the house, staying in it the Russian poetess Marina Tsvetaeva and about living in it the famous literary critic and Pushkin scholar B.V. Tomashevsky. The author also offers a version of the thematic and exposition plan for the future exposition of the memorial house.

**Keywords:** dacha in Gurzuf, teacher's house, Tomashevsky's house, Blue Gate, Tomashevsky B.V., Tsvetaeva M.I., Solovyova O.M.

В 2022 году исполнилось 35 лет с того момента, как на даче А.П. Чехова и его супруги О.Л. Книппер в Гурзуфе была открыта первая музейная экспозиция. Этому событию предше-

ствовали «годы трудной борьбы», как вспоминает Геннадий Александрович Шалюгин, но «саклю у скал» удалось отстоять, и 18 июля 1987 года дача писателя, как филиал Дома-музея А.П. Чехова в Ялте, распахнула свои двери первым посетителям.

Сейчас это отдел «Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника», популярный экскурсионный объект в Гурзуфе со своей историей, традициями и праздниками. В отделе музея ведется просветительская и научная работа, а разнообразие форм и методов вовлечения в музейное пространство, позволяет музею быть интересным для широкого круга посетителей.

Однако, неизменно, взоры гостей музея притягивает и стоящее рядом строение – домик на мысу, который зачастую ошибочно принимается за дачу писателя А.П. Чехова. Этот домик является редким, сохранившимся примером рядовой застройки береговой линии Южного берега Крыма рубежа XIX-XX веков. Само строение не является выдающимся памятником архитектуры, но остается существенным звеном в формировании культурного ландшафта Южного берега, задавая масштаб, и создает художественное впечатление от исторической панорамы морского побережья, застроенного небольшими белыми домами-дачами, окруженными участками зелени. Недаром этот домик изображен на десятках картин и открыток. Изображение его настолько популярно и узнаваемо, что, в общем-то, давно является негласной визитной карточкой Гурзуфа.

Сейчас за этим зданием прочно закрепилось название «Дом Б.В. Томашевского». Он имеет охранный статус и зарегистрирован в Государственном реестре, как «Усадьба (дача)»:

**Государственный реестр:** ОКН: 911711011990005

**Охранный статус:** Регионального значения. Постановление Совета министров Республики Крым № 627 от 20.12.2016

**Тип памятника:** Усадьба (дача).

Сам дом вместе с участком сохранил исторические габариты и планировочное решение, хотя и претерпел некоторые изменения. Так во 2-й половине XX в. черепичная крыша была заменена на металлическую. Кроме того, была пристроена не аутентичная веранда на месте исторической, и произведены незначительные внутренние перепланировки. Ввиду всего этого, памятнику необходима реставрация и воссоздание исторического внешнего облика.

Время постройки одноэтажного дома на берегу моря у подножия Пушкинской скалы в Гурзуфе, предположительно, рубеж XIX-XX вв. Сергей Михайлович Чехов указывает годом постройки 1885 г. Дом построен в типичном, для гурзуфской прибрежной застройки, стиле; на земле, некогда принадлежавшей Ильясу мулле Усеину (как свид. документы из фондового собрания музея-заповедника) [Приложение 1. План, ДМЧ КП 3014]. В конце XIX века часть земли была перекуплена рыбаком-яличником Исмаилом, у которого этот участок в 1900 году приобрёл А.П. Чехов. Все эти данные документально подтверждены письмами С.М. Чехова и хранятся в фондах музея [Приложение 2. НВ 3973, л.1–3].

Архитектор на данный момент неизвестен, но исходя из экстерьера ясно – дом возводился в духе татарского зодчества из местного камня, известняка и ракушечника, на известково-песчаном растворе. Простой геометрический корпус дома увенчан четырёхскатной черепичной крышей, трубы печей выполнены из кирпича, обмазанного известью и глиной, в традиционной для татарского дома форме.

Таким образом, первым владельцем дома можно считать Ильяса муллу Усеина, который, скорее всего, сам в доме не жил, а сдавал его учителям, преподававшим в татарской школе. Около 1910-х дом переходит во владение Ольге Михайловне Соловьевой – владелице курорта Суук-Су, которая состояла в дружеских отношениях с Антоном Павловичем Чеховым.

Со сменой хозяина домик претерпел некоторые изменения: был облагорожен – с южной стороны появилась веранда в бахчисарайском стиле. Подзоры крыши и деревянная веранда были украшены резьбой «на проём», трубы приняли форму остроконечных пинаклей, что создало гармоничный ансамбль с минаретом мечети, высившейся над Гурзуфом. По воспоминаниям С.М. Чехова пинакли были увенчаны латунными колпаками [Приложение 3. Докум., ДМЧ КП 7074] – тут сказались увлечение Ольги Михайловны восточной тематикой. На это указывает как С.М. Чехов, так и Б.В. Томашевский [Приложение 2]. Кстати, в мавритано-турецком стиле были решены и парадные залы дворца Суук-Су, что, в общем-то, наглядно указывает на единство архитектурного вкуса хозяев.

На стене восточной угловой комнаты был сформирован михраб – художественная ниша, указывающая направление на Мекку – сакральная часть не только в мечети, но и мусульманском жилом доме, сохраняющая значение вплоть до нашего времени.

Ольга Михайловна Соловьева сдавала дачу постояльцам внаем. Так, в апреле 1911 года одну из комнат в доме будет снимать известная русская поэтесса Серебряного века Марина Ивановна Цветаева (1892–1941). Сдав экзамены за 7 класс, в 8-ой педагогической она решает экзамены не сдавать – тогда гимназия мало заботила Цветаеву; поэтесса собирается в Крым. 1 апреля она сообщила Волошину, что уезжает надолго. Скорее всего, у них была договоренность о ее приезде к нему в Коктебель, но тот еще задерживался в Москве. Юная поэтесса собиралась в Гурзуф и перед отъездом писала Волошину (Цветаева собиралась купить граммофон).

Сохранилось упоминание в письме Цветаевой к Максимилиану Волошину в апреле 1911: «Наша дача над самым морем, к которому ведёт бесчисленное множество лестниц без перил и почти без ступеней» [8]. Действительно, тогда к дому можно

было подняться лишь по неблагоустроенному косоугору – каменная подпорная стена появилась позднее, на исходе 1910-х годов – а изначально дом стоял, значительно возвышаясь на естественном мысу. Ярким свидетельством проживания Цветаевой именно в этом доме являются фотографии неизвестного автора, хранящиеся в фондах музея, запечатлевшие интерьеры дома и дающие представление о мемориальном интерьере комнаты [Приложение 4. НВ 3969–3970]. На обороте фотографий карандашные пометы Георгия Соловьёва: «Комната, где жила Марина Цветаева в 1911 году у О.М. Соловьёвой. За дверью большой граммофон и книжный шкаф. На стене Ростан и Наполеон». В Гурзуфе М.И. Цветаева написала несколько стихотворений, точно датированные гурзуфским периодом: «Душа и имя», «Детский юг», «Весна в вагоне» (авторская дата «Гурзуф, 1 мая 1911»).

Однако, следы гурзуфской семантики прочно войдут в поэтическое наследие Цветаевой, и в последующие годы ярким примером этого являются стихотворения «Встреча с Пушкиным», датированное 1913 годом; «Психея» – тоже 1913 г.; и др.

В этот период Марина Ивановна активно ведет переписку с М.А. Волошиным. Известны два письма из Гурзуфа, в которых поэтесса довольно подробно излагает о своей жизни в Гурзуфе: «Остается ощущение полного одиночества, к<оторо>му нет лечения. <...> Я мучаюсь и не нахожу себе места: со скалы в море, с берега в комнату, из комнаты в магазин, из магазина в парк, из парка снова на Генуэзскую крепость – так каждый день. <...> Цветет абрикосовое дерево, море синее, со мной книги...» [8].

Обратим внимание, Цветаева пишет об абрикосовом дереве. Не то ли это дерево у северной границы участка, которое еще совсем молодое запечатлено на картинах К.А. Коровина? И вот его след, в фондах музея – у С.М. Чехова. Он пишет: «Старое абрикосовое дерево было уничтожено штормом, однако, из

черенка посадка была вновь восстановлена в этом году и высажена южнее дома» [Приложение 5. Арх. 31/1–73, л. 26]. Таким образом, дерево, ныне растущее у южного угла домика Б.В. Томашевского, как раз напротив окна той комнаты, где жила М.И. Цветаева, может по праву считаться мемориальным деревом.

«Курю больше, чем когда-либо, лежу на солнышке, загораю не по дням, а по часам, без конца читаю, – милые книги! Кончила «Joseph Balsamo», – какая волшебная книга! <...> Думаю остаться здесь до 5 мая. Все, что я написала, для меня очень серьезно. Только не будьте мудрецом, отвечая, – если ответите! Мудрость ведь тоже из книг, а мне нужно человеческого, не книжного ответа...» [8]. Как видим, одиночество нахлынуло на Марину Ивановну, и она целиком ушла в книги. «Я забываюсь только одна, только в книге, над книгой!.. Книги мне дали больше, чем люди...». Шестого мая 1911 года Цветаева покидает Гурзуф и отправляется в Коктебель.

После 1920 года дом использовался в основном, как жилой.

В годы немецкой оккупации домик также не будет пустовать. Здесь расположиться «Teehaus». У дома, на террасах с великолепными видами будут отдыхать немецкие солдаты. Подтверждением тому служат многочисленные фотографии с легко узнаваемым пейзажем, которые можно найти в интернете.

После Великой Отечественной войны, в 1947 году у Гурзуфского поселкового совета домик взяла в аренду на 20 лет семья Томашевских – Борис Викторович Томашевский (1890–1957) и его супруга Ирина Николаевна Медведева-Томашевская (1903–1973). Дом состоял из трех комнат и кухни; попасть к нему можно было двумя путями – по нынешней улице Чехова и по переулку Чехова. На соседнем участке ежегодно, лето и осень, проводила О.Л. Книппер-Чехова.

Имена Б.В. Томашевского и И.Н. Медведевой-Томашевской для Гурзуфа – символы памяти о пребывании в Гурзуфе в 1820



году Александра Сергеевича Пушкина. Борис Викторович Томашевский – выдающийся пушкинист, открывший миру Крым А.С. Пушкина. Его же стараниями в предвоенные годы впервые был открыт музей А.С. Пушкина в Гурзуфе. Ирина Николаевна Медведева-Томашевская, без преувеличения, отдала Крыму свою душу и сердце. В 1956 году в Ленинграде вышла её поэма «Таврида», без которой не может обойтись ни один филолог, историк-краевед, пишущий о Крыме. А о времени жизни в домике на мысу И.Н. Медведева-Томашевская написала трогательный очерк «Синяя калитка».

В 1951 году поселковый совет расторг арендный договор с Томашевскими. Но те не захотели расставаться с Гурзуфом и купили дом с участком на нынешней Крымской улице (в то время Виноградной), 37. Здесь семья Томашевских проводила каждое лето и осень. Часто бывал в Гурзуфе и их сын Николай Борисович. Гурзуфский дом Томашевских посещали Николай Заболоцкий, Вениамин Каверин, Евгений Рейн, Виктор Шкловский, Дмитрий Лихачев, музыканты Святослав Рихтер, Генрих Нейгауз, Виталий Буяновский, художники Натан Альтман и Дмитрий Бисти, актеры Олег Ефремов, Михаил Козаков, Игорь Кваша и многие другие. У Ирины Николаевны в разные годы гостили Нобелевские лауреаты по литературе Иосиф Бродский и Александр Солженицын. Борис Викторович и Ирина Николаевна похоронены на Гурзуфском кладбище.

В 50-е, после строительства Гурзуфской школы и ее открытия, очень остро встанет вопрос обеспечения жильем приехавших работать в новую школу молодых специалистов – учителей, и «домик Томашевских» на берегу в 1950–1990-х становится простой советской коммунальной квартирой. И соответственно получает и свое новое название «Учительский домик». Правда, комнат уже станет четыре, появится пристройка – кухня. В каждой из 4-х комнат жили один человек или целая семья учителя. В 1995 году на доме была установлена мемориальная доска,

однако, очень скоро она была разбита вандалами, а новая была установлена в начале 2000-х годов.

Поскольку история «Дома Б.В. Томашевского» является необычайно многогранной и сложной, считаем целесообразным разбить пространство дома на несколько зон по числу помещений: 4 комнаты, коридор, веранда.

Две комнаты Б.В. Томашевского:

1 комната – мемориальный кабинет Б.В. Томашевского. Он должен максимально соответствовать тому, каким мог сохранился в воспоминаниях семьи пушкиниста, на основании отрывочных сведений, оставленных С.М. Чеховым; при этом кабинет должен быть обращён на запад.

2 комната – «Письменный стол Европы», именно так однажды назвал гурзуфский дом семьи Томашевских Нобелевский лауреат Иосиф Бродский. Ведь в их гостеприимном доме подолгу гостили сам Бродский, а также Солженицын, Ахматова и Каверин, Бажан и Тычина, Рихтер и Лихачев, и многие другие. Предметный ряд: подлинные вещи, принадлежавшие семье Б.В. Томашевского, типологическая мебель 1920–1950-х гг.

3 угловая западная комната с двумя окнами – комната, в которой месяц жила М.И. Цветаева. На основании фотографических данных [НВ 3969], а также на основании сведений, оставленных самой поэтессой в письмах к М.А. Волошину и А.К. Герцык, представляется возможным воссоздать интерьер, в котором она жила.

Предметный ряд: типологическая мебель 1910-х годов, картины, кровать железная, атрибуты писательства, книги (из числа, упоминаемых Цветаевой), граммофон, книжный шкаф, буфет, комод.

4 угловая восточная комната – здесь должна найти отражение история дома дореволюционного периода в восточном вкусе О.М. Соловьёвой, хозяйки дома. На основании сведений С.М. Чехова и Б.В. Томашевского, следует восстановить на

стене михраб, по периметру – турецкий тапчан / диван, драпировки.

Предметный ряд: восточная мебель, подлинные атрибуты турецкого и татарского быта из фондов «Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника».

5. Турецкая веранда (необходима её реконструкция). Оформление согласно упоминаниям С.М. Чехова и Б.В. Томашевского. Убранство – турецкое. Предназначение: для проведения мероприятий, литературных и культурных встреч.

6. Коридор – на стенах картины и репродукции с видом «Дома Томашевского» в разное время.

Расширение музейного пространства создаст условия для максимально полного раскрытия культурного наследия нашего края, что, однозначно, будет способствовать привлекательности Гурзуфа как туристического объекта.

### ***Список использованных источников:***

Макарухина, Н.М. Гурзуф – первая жемчужина Южного берега Крыма: Т. 1. / Н.М. Макарухина. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2012. – 256 с.

О.Л. Книппер – М.П. Чехова. Переписка. Том 1: 1899–1927 / Подготовка текста, сост., комм. З.П. Удальцовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 696 с.

О.Л. Книппер – М.П. Чехова. Переписка. Том 2: 1928–1956 / Подготовка текста, сост., комм. З.П. Удальцовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 696 с.

Саакянц, А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. Юность поэта. – Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/biografiya/saakyanc-cvetaeva/yunost-poeta-1910-1911.htm>

Соловьев, Г.Н. Скрещение судеб. – СПб.: Алтейя, 2010. – 232 с.

Томашевская, И.Н. Таврида: Екатерина II. Пушкин. Лихачев и др. – земной Элизий. – Москва: АСТ. – 593 с.

Фаликов, И.З. Марина Цветаева. Твоя неласковая ласточка. – 1607 изд. – М.: Издательство АО «Молодая гвардия», 2017. – 896 с.

Цветаева Марина Ивановна. Письма к М.А. Волошину. Режим доступа: [http://az.lib.ru/c/cwetaewa\\_m\\_i/text\\_1923\\_pisma\\_k\\_voloshinu.shtml](http://az.lib.ru/c/cwetaewa_m_i/text_1923_pisma_k_voloshinu.shtml)

Приложение 1 (ДМЧ КП 3014)

# Планъ

участка земли въ деревнѣ Бурзуфъ, Ялтинскаго уѣзда, Таврической губернии, принадлежащаго Ослозу Леонардовнѣ Тихавой, имруго триста восемьдесятъ кв. саж. (380 кв. саж.)





ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА



БИБЛИОТЕКА СССР имени В. И. ЛЕНИНА

**ДОМ-МУЗЕЙ А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ**

Ялта, ул. Кирова, 94.

Телефон 4-36

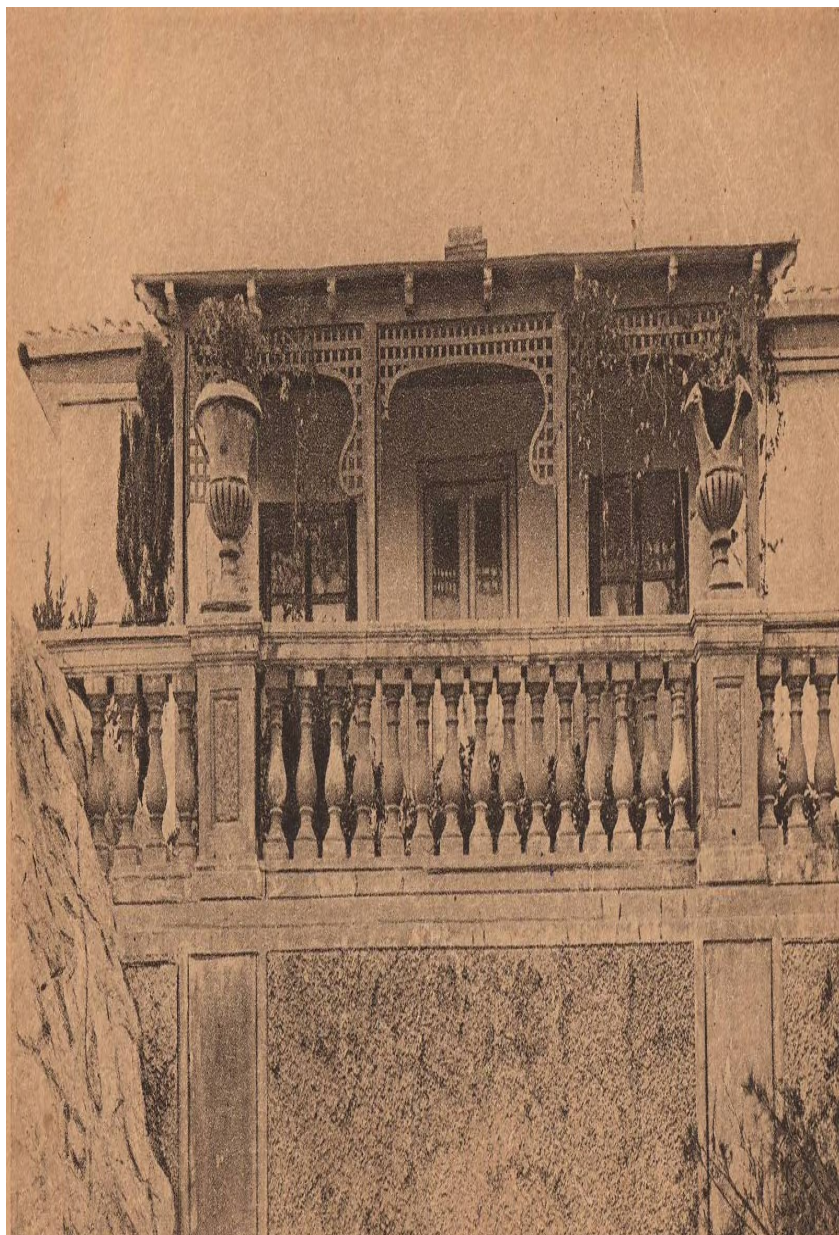
Директору Дома-музея  
А. П. Чехова в Ялте  
тов. Шевцову Н. Ф.

В связи с проявленным музеем интересом к теме легенды, сообщаю все то, что мне известно из бесед с Б. В. Томашевским. Общепринятое мнение, что Роксолана была захвачена в плен, а после, как рабыня перепродана в Стамбул, где попала в гарем султана и очаровала его. Но это кажется маловероятным даже теперь - трудно представить, чтобы малограмотная по-турецки девушка смогла бы сразу встретиться с султаном и очаровать его. Борис Викторович еще до войны занимался этим вопросом. Он советовался с У. Боданинским и ученым О. Акчокраклы, который заметил, что путь к жене султана был бы отрезан девушке, купленной за деньги. Акчокраклы помогал изучать тексты, относящиеся ко времени Гюррем /доступные, увы, лишь в копиях/. Томашевский, как филолог, установил, что уровень ее владения османским турецким языком был несравненно выше простого подданного, а ведь невозможно выучить за несколько месяцев язык и слагать на нем стихи.

Естественно предположить, что попавшая в Крым Александра /не старая 10-11 лет/, направленная через Исары в Аутке и Гурауф в Кафу, была кем-то обучена и подготовлена. Объяснить это Томашевскому помог О. Акчокраклы - по всей вероятности, юная светловолосая и бойкая девушка была замечена в Кафе кем-то из свиты хана, вероятно Ханчарлы Фатимой, теткой шейх-заде, которая и присмотрела девушку в качестве его наложницы. По ее приказу Александра была отправлена в Салакчике во дворец Девлет-Сарай, где на протяжении не менее трех лет изучала османскую культуру и языки, музыку, историю, а также религию и догмы корана. Это кажется правдоподобным - так начала сбываться ее судьба, пригрезившаяся в башне. Подготовка, по всей видимости, закончилась как раз, когда Сулейман взомел на трон в 1520. Томашевский считал совершенно естественным, что в Стамбул будущая Роксолана пошла из Крыма уже хорошо обученной и уверенной в своей значимости, так как "Гюррем" значит "смеющаяся". Б. В. Томашевский говорил: "Невольницы не смеются в плену. Если только они не знают, что уже госпожи".

С. М. ЧЕХОВ

*Приложение 3 (ДМЧ КП 7074)*



*Приложение 4. (НВ 3969–3970)*





## Приложение 5 (Арх. 31/1-73 л. 26)

26



ГОСУДАРСТВЕННАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА

БИБЛИОТЕКА СССР имени В. И. ЛЕНИНА

**ДОМ-МУЗЕЙ А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ**

Ялта, ул. Кирова, 94.

Телефон 4-36

Уважаемая Светлана Алексеевна! Вы спрашивали меня о старом абрикосовом дереве на участке. Оно росло не на участке Ольги Лесвардовны, а ниже - выше учительского домика. Это дерево писал в пейзаже К. А. Коровин, друг А. П. Чехова. К сожалению, первое дерево было уничтожено бурей, но садовник при из местных жителей укоренил от него черенок. По сути, старое абрикосовое дерево было уничтожено штормом, однако из черенка посадка была вновь восстановлена в этом году и высажена южнее дома.

С уважением, С. М. ЧЕХОВ

## СПИСОК АВТОРОВ

№	ФИО	Должность, место работы
1	<i>Авдонина Людмила Петровна</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, библиотекарь.
2	<i>Андоскина Валерия Андреевна</i>	Санкт-Петербургский государственный университет, лаборант-исследователь.
3	<i>Афонина Юлия Игоревна</i>	Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, студент магистратуры.
4	<i>Бесолова Фатима Константинов- на</i>	Северо-Осетинский государственный университет им. К.Л. Хетагурова, старший преподаватель.
5	<i>Бигильдинская Ольга Викторовна</i>	Российский государственный академический молодежный театр (РАМТ), руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями.
6	<i>Болдова Татьяна Анатльевна</i>	Московский педагогический государственный университет, профессор кафедры РКИ в профессиональном обучении, доктор педагогических наук.
7	<i>Головачева Алла Георгиевна</i>	Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, член Чеховской комиссии при Совете по истории мировой культуры РАН, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А.П. Чехова, кандидат филологических наук.

---

8 <i>Гордович Кира Дмитриевна</i>	Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, доктор филологических наук, профессор.
9 <i>Долженков Петр Николаевич</i>	Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, член Чеховской комиссии при Совете по истории мировой культуры РАН, кандидат филологических наук, доцент.
10 <i>Женикова Александра Алексеевна</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, научный сотрудник музея.
11 <i>Иванова Наталья Федровна</i>	Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии при Совете по истории мировой культуры РАН, кандидат филологических наук, доцент, руководитель научно-образовательного центра литературоведения.
12 <i>Кабанова Елена Андреевна</i>	Историко-литературный музей «А.П. Чехов и Сахалин», старший научный сотрудник исторического отдела.
13 <i>Кибальник Сергей Акимович</i>	Институт русской литературы (Пушкинский дом), доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник.
14 <i>Коваленко Галина Вячеславовна</i>	Российский государственный институт сценических искусств, кандидат искусствоведения, профессор, член Чеховской комиссии при Совете по истории мировой культуры РАН.

---

---

15 <i>Коренькова Татьяна Викторовна</i>	Российский университет дружбы народов, кандидат филологических наук, доцент.
16 <i>Корниенко Алина Владимировна</i>	Universite Paris-VIII (Франция), доктор литературы и лингвистики.
17 <i>Кубасов Александр Васильевич</i>	Уральский государственный педагогический университет, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой.
18 <i>Логинов Александр Анатольевич</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, заведующий отделом «Дом-музей А.П. Чехова в Ялте».
19 <i>Начарова Эльвира Равильевна</i>	Новосибирский речной колледж, учитель русского языка и литературы.
20 <i>Никончук Наталья Ивановна</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, заведующий отделом «Дача А.П. Чехова и О.Л. Книппер в Гурзуфе».
21 <i>Пернацкая Ольга Олеговна</i>	Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, научный сотрудник.
22 <i>Савостьянова Лариса Владимировна</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, научный сотрудник музея.
23 <i>Семкин Алексей Данилович</i>	Российский государственный институт сценических искусств, кандидат искусствоведения, доцент кафедры литературы и искусства, член Чеховской комиссии при Совете по истории мировой культуры РАН.

---

---

24 <i>Собенников Анатолий Самуилович</i>	Военный институт железнодорожных войск и военных сообщений, доктор филологических наук, профессор.
25 <i>Тиховская Ольга Александровна</i>	Центр «Интер-Класс (Молдова-Россия), редактор отдела международных проектов.
26 <i>Шумакова Елена Владимировна</i>	Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, научный сотрудник музея.

---

## ТЕМАТИКА КОНФЕРЕНЦИЙ «ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ» В 1954 – 2022 ГОДЫ

- 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 карта 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.
- 2020 г. Чехов и время. Драматургия и театр: к 120-летию крымских гастролей Московского Художественного театра.
- 2021 г. 100 лет со дня основания Дома-музея А.П.Чехова в Ялте.
- 2022 г. А.П. Чехов в мировом культурном контексте.

ISBN 978-5-6046175-3-3



Знак информационной  
продукции **16+**

*Научное издание*

**Коллектив авторов**

**ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ. ВЫП. 26:  
100 ЛЕТ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ДОМА-МУЗЕЯ А.П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ  
сборник научных трудов**

*Дизайн: Л.Ю. Кравченко.*

*Редакторская группа: Л.А. Ковальчук, Н.И. Мальцева, А.А. Логинов,  
Ю.Г. Долгополова, Л.В. Савостьянова, Е.В. Беляева, Д.С. Панасенко*

*Макет и компьютерная верстка А.В. Пинчук*

*Художественный редактор Н.В. Дымникова*

*Корректор Т.С. Кравцова*

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

---

Макет подписан 04.04.2023. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Times New Roman».  
Усл. печ. л. 21,9. Тираж экз.

ГБУК РК «Крымский литературно-художественный  
мемориальный музей-заповедник»,  
Республика Крым, г. Ялта, ул. Кирова, д. 112,  
yalta-museum.ru