

Министерство культуры Республики Крым

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

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

Выпуск 25:

«Чехов и время. Драматургия и театр»

Сборник научных трудов

Ялта

2021

УДК 821.161.1
ББК 94
Ч56

Чеховские чтения в Ялте. Вып. 25: Чехов и время. Драматургия и театр : сб. научн. тр. / Под ред. О. О. Пернацкой. — Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2021. — 350 с.

ISBN 978-5-6046175-8-8

Ответственный редактор: О. О. Пернацкая

Редакторская группа: О. Г. Гармасар, Ю. Г. Долгополова,
Н. В. Пашко, Е. В. Шумакова.

25-й выпуск сборника «Чеховские чтения в Ялте» содержит материалы XL Международной научно-практической конференции, тематика которой — «Чехов и время. Драматургия и театр: к 120-летию крымских гастролей Московского Художественного театра», которая проходила 28 сентября — 2 октября 2020 года. Авторами публикаций являются ведущие учёные-чеховеды, филологи, искусствоведы, литераторы и музейные работники.

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

Издание осуществлено при поддержке Министерства культуры Республики Крым в рамках Государственной программы Республики Крым «Совершенствование и обеспечение деятельности учреждений в области культуры, искусства и кинематографии», подпрограмма «Развитие культуры Республики Крым».

- © Тексты. Авторы статей, 2021
- © Издание, оформление. ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2021

Содержание

О. О. Пернацкая Вступительное слово	6
ТЕАТР ЧЕХОВА В ПРОЕКЦИИ ВРЕМЕНИ. ДРАМАТУРГИЯ И ОПЫТЫ ЕЁ ПРОЧТЕНИЯ	
К. Д. Гордович Своеобразие финалов чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»)	10
Г. В. Коваленко Чеховские постановки Федора Комиссаржевского в Англии	18
С. А. Кибальник Миф о провале первой постановки чеховской «Чайки»	30
А. В. Корниенко Психодраматическое наследие А. П. Чехова в «театре слова» Ж.-Л. Лагарса	46
И. Рееци Краткий обзор венгерских театральных интерпретаций «Чайки» А. П. Чехова	59
Л. Г. Касьяненко Режиссер Анатолий Новиков и его интерпретации пьес А. П. Чехова	79
А. Г. Шишкин Новое прочтение Чехова: опера «Три сестры» на сцене театра «Урал опера балет»	96
Ю. О. Анохина «Чайка» Маргариты Тереховой: Чехов — Завадский — Тарковский	107

Н. В. Гаврилова 123
Тенденции в интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в современном театре

Н. В. Вашингтон 136
Философия Деррида и современная театральная практика: деконструкция как возврат к тексту. Пример спектакля «Три сестры»

ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

П. Н. Долженков 151
О чеховской художественной картине мира

А. Молнар 166
Дом, птица, легенда (общие мотивы в повестях А. П. Чехова «Степь» и М. Месёя «Высокая школа»)

Т. В. Коренькова 175
«Базáристей меня и человека не было...»: эхо образа Базарова в «Скучной истории» Чехова

Н. В. Францова 187
Театрально-ролевое поведение персонажа как маркер его духовно-нравственного начала (на материале рассказа А. П. Чехова «У знакомых»)

Е. М. Галанова 198
Метапоэтические представления А. П. Чехова о пунктуации

ЧЕХОВ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО XIX–XXI ВЕКОВ

М. О. Горячева 207
Прижизненная критика А. П. Чехова: история изучения и задачи сегодняшнего дня

Н. Ф. Иванова, А. Г. Головачёва 223
«Сколько вокруг нас трагедий!..» (Сюжет из жизни
И. А. Бунина и М. П. Чеховой)

Л. А. Воробьёва 243
Чехов и современная литературно-художественная
традиция Беларуси

Н. М. Паэгле 261
Чехов и Мамин-Сибиряк: два писателя одной эпохи

МУЗЕИ. АРХИВЫ. ИСТОРИЯ

М. В. Волкова 279
Обзор документов архива Российской государственной
библиотеки по Дому-музею А. П. Чехова за 1922–1979 гг.

О. Б. Полякова 288
К вопросу сохранения памяти о семье Чеховых в Угличе

О. О. Пернацкая 302
«Остаюсь на посту...» (материалы выставочного
и научно-просветительского проекта о ялтинском доме
Чехова в годы Великой Отечественной войны)

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ

Г. А. Шалюгин 319
Ялта чеховской поры

**Тематика конференций «Чеховские чтения в Ялте»
в 1954–2021 гг.** 350

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Предлагаемый вниманию читателя сборник «Чехов и время. Драматургия и театр» составлен по материалам XL Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте», проходившей в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте с 28 сентября по 2 октября 2020 года.

Год стал непростым — распространение новой коронавирусной инфекции повлияло на все сферы жизни: на первом месте стояла безопасность участников и до последнего не было понятно, можно ли проводить мероприятия. Всё же ситуация улучшилась, и конференция состоялась: более того, она стала юбилейной. Это отразилось на докладах, культурной программе, а также всем участникам вручались памятные медали. Заглавная тема конференции — «Чехов и время. Драматургия и театр: к 120-летию крымских гастролей Московского Художественного театра».

Было заслушано 49 докладов в рамках пленарного заседания и секций: «Театр Чехова в проекции времени», «Драматургия и опыты ее прочтения», «Чехов и современный литературный процесс», «Чехов и социокультурное пространство XIX–XXI веков», «Творческий метод Чехова. Поэтика. Интертекст», «Музеи. Архивы. История». В последний день работала также онлайн-сессия, на которой выступили те, кто не смог приехать в Ялту. Культурная программа была представлена такими мероприятиями и событиями: экскурсионное посещение отделов музея-заповедника, в том числе дачи «Омюр» с экспозиционным проектом «Чехов и Крым», концерт артистов Крымской государственной филармонии, светопроекция

фондовых фотографий на стены чеховского дома, творческий вечер с артистами театра и кино (Олеся Железняк и Спартак Сумченко), а также были представлены сцены из спектакля «Чайка» (Школа драмы Германа Сидакова, г. Москва).

В данном издании отражены результаты научной работы, проведенной участниками Чеховских чтений. Тематически сборник делится на несколько разделов. Первый раздел **«Театр Чехова в проекции времени. Драматургия и опыты её прочтения»** включает статьи, посвященные заглавной теме конференции. Это работы *К. Д. Гордович* «Своеобразии финалов чеховских пьес (“Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры”, “Вишневый сад”)», *Г. В. Коваленко* «Чеховские постановки Федора Комиссаржевского в Англии», *С. А. Кибальника* «Миф о провале первой постановки чеховской “Чайки”», *А. В. Корниенко* «Психодраматическое наследие А. П. Чехова в “театре слова” Ж.-Л. Лагарса», *И. Регеци* «Краткий обзор венгерских театральных интерпретаций “Чайки” А. П. Чехова», *Л. Г. Касьяненко* «Режиссер Анатолий Новиков и его интерпретации пьес А. П. Чехова», *А. Г. Шишкина* «Новое прочтение Чехова: опера “Три сестры” на сцене театра “Урал опера балет”», *Ю. О. Анохиной* «“Чайка” Маргариты Тереховой: Чехов — Завадский — Тарковский», *Н. В. Гавриловой* «Тенденции в интерпретации пьесы А. П. Чехова “Дядя Ваня” в современном театре», *Н. В. Вашингтон* «Философия Деррида и современная театральная практика: деконструкция как возврат к тексту. Пример спектакля “Три сестры”».

Продолжают сборник статьи следующего раздела, традиционного для конференции: **«Чехов и современный литературный процесс»**. Сюда вошли статьи *П. Н. Долженкова* «О чеховской художественной картине мира», *А. Молнар* «Дом,

птица, легенда (общие мотивы в повестях А. П. Чехова “Степь” и М. Месёя “Высокая школа”», *Т. В. Кореньковой* «”Базáристей меня и человека не было...”: эхо образа Базарова в “Скучной истории” Чехова», *Н. В. Францовой* «Театрально-ролевое поведение персонажа как маркер его духовно-нравственного начала (на материале рассказа А. П. Чехова “У знакомых”», *Е. М. Галановой* «Метапоэтические представления А. П. Чехова о пунктуации».

В разделе **«Чехов и социокультурное пространство XIX–XXI веков»** размещены статьи *М. О. Горячевой* «Прижизненная критика А. П. Чехова: история изучения и задачи сегодняшнего дня», *Н. Ф. Ивановой* и *А. Г. Головачёвой* «”Сколько вокруг нас трагедий!..” (Сюжет из жизни И. А. Бунина и М. П. Чеховой)», *Л. А. Воробьёвой* «Чехов и современная литературно-художественная традиция Беларуси», *Н. М. Паэгле* «Чехов и Мамин-Сибиряк: два писателя одной эпохи».

Статьи *М. В. Волковой* «Обзор документов архива Российской государственной библиотеки по Дому-музею А. П. Чехова за 1922–1979 гг.», *О. Б. Поляковой* «К вопросу сохранения памяти о семье Чеховых в Угличе» и *О. О. Пернацкой* «Остаюсь на посту...» (материалы выставочного и научно-просветительского проекта о ялтинском доме Чехова в годы Великой Отечественной войны) опубликованы в разделе **«Музеи. Архивы. История»**.

Завершают издание заметки и очерки *Г. А. Шалюгина* «Ялта чеховской поры».

В сборнике предпринята попытка некоторой адаптации формы подачи статей к современным требованиям (по сравнению с традиционной, которая использовалась много лет) — с тем, чтобы сочетать с требованиями наукометрических баз

и систем цитирования, главным образом, elibrary.ru/РИНЦ и Google Scholar. Это делается с целью расширить аудиторию читателей сборника — данное издание будет размещаться в свободном доступе в данных системах. Продолжается работа по внесению в электронные базы сборников Чеховских чтений прошлых лет — даже спустя десятилетия они не устаревают, ко многим статьям хочется возвращаться снова и снова. Между тем, бумажные сборники малодоступны, многие из них издавались тиражами до пятидесяти экземпляров, являются библиографической редкостью. Естественно, их необходимо вводить в современный научный оборот, публиковать в открытом доступе для новых исследователей и их учеников.

Издательская работа музея продолжается, на ближайшие несколько лет намечен выход сборников конференций, книг с публикацией предметов фондового собрания. Результаты исследовательской работы научных сотрудников будут представлены в октябре 2021 года на ближайших Чеховских чтениях, посвященных 100-летию основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте.

Коллектив музея благодарит всех авторов сборника и участников Чеховских чтений. Мы надеемся и ожидаем дальнейших встреч и научных дискуссий на площадке Дома-музея А. П. Чехова в Ялте.

О. О. Пернацкая,
заведующая отделом «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте»
ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»

ТЕАТР ЧЕХОВА В ПРОЕКЦИИ ВРЕМЕНИ. ДРАМАТУРГИЯ И ОПЫТЫ ЕЁ ПРОЧТЕНИЯ

СВОЕОБРАЗИЕ ФИНАЛОВ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС («ЧАЙКА», «ДЯДЯ ВАНЯ», «ТРИ СЕСТРЫ», «ВИШНЕВЫЙ САД»)

К. Д. Гордович¹

В работе выявляются особенности структуры чеховских пьес. Отмечается характерная и для прозы незавершенность финалов. События (самоубийство, покушение на убийство, убийство на дуэли) происходят, но или до финала, или за сценой. Любовные отношения завершаются объяснениями в любви к другому или отсутствием любви. Отмечается значимость мотива отъезда — бегства из привычного пространства. Обращается внимание и на принципы режиссерских решений финалов: с одной стороны, — поиски смысла, с другой, — формальные эксперименты, уводящие от Чехова.

Ключевые слова: *финал, событие, незавершенность, непредсказуемость, авторский замысел, расширение смысла, эксперименты.*

Особенностям драматургии Чехова посвящено много исследований. В них рассматриваются и вопросы о своеобразии

¹ Гордович Кира Дмитриевна — д-р филол. наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

“подводного течения”, и о специфике конфликтов, и о сочетании комического и трагического, лирического и будничного и многое другое. Нас в данном случае интересует вопрос о структуре — особенности финалов.

Задача работы — на примере четырёх главных пьес Чехова рассмотреть финальные акты и сцены, определить, чем всё заканчивается и как в этом отражается авторская концепция и творческий замысел.

Изучение поэтики и прозы Чехова привело к утверждению, что для писателя принципиально значима открытость финала, незавершённость сюжета, непредсказуемость продолжения. Это наблюдение легко подтвердить на самых разных примерах рассказов и повестей («Дом с мезонином», «Дама с собачкой», «Дуэль», «Невеста» и др. В финальных эпизодах автор не подводит итогов, не показывает разрешения неразрешимых конфликтов. Посмотрим, относится ли эта особенность к чеховским пьесам.

Размышляя о своеобразии чеховских пьес и об их современном — в 1970-е годы — прочтении, Т. Шах-Азизова писала о феномене 4 акта, отсутствии значимых событий в финале: «В пьесах Чехова события теряют своё былое драматическое значение. Быт и события не то чтобы поменялись местами, они уравнились в своей жизненной значимости и своих эстетических правах» [1, с. 33].

В отличие от «Иванова», где самоубийство героя происходит прямо перед зрителем, в «Чайке» Треплев стреляется, но за сценой, и, начиная с этой пьесы, все подобные действия (самоубийство, убийство на дуэли, попытка убийства) происходят или до окончательного финала, или за сценой. Перед зрителями — всё те же разговоры о жизни, попытка утешить

(взбодрить) себя и собеседников, раздумья о том, что будет. Действие подменено настроением, события как бы и нет.

Во всех пьесах много любви, но она безответная, односторонняя. Посмотрим, как в финальных сценах завершаются эти отношения между персонажами. Нет ни одного счастливого исхода. Происходят объяснения с признаниями в любви к другому, или, как в «Вишнёвом саде», объяснение-предложение просто не состоялось.

Нина Заречная признаётся страстно любящему её Треплеву, что по-прежнему, даже ещё больше любит Тригорина: «Я люблю его. Я люблю его даже больше, чем прежде. Люблю страстно, до отчаяния, люблю» [2, с. 59].

Астров в ответ на «допрос» Елены Андреевны подтверждает, что не любит Соню. Между Тузенбахом и Ириной перед самой дуэлью происходит разговор, в котором ещё раз подтверждается, что Ирина не любит барона: «Тузенбах. Я увезу тебя завтра. Мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь! Ирина. Это не в моей власти. Я буду тебе женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать!» [2, с. 180].

В «Чайке» объяснение с Ниной, очевидно, дало толчок к самоубийству. В остальных пьесах подчёркнутого драматизма нет. Да и в «Чайке» можно вспомнить Машу, безответно влюблённую в Треплева. Она вполне примиряется с ситуацией, рассуждает вслух о том, как новое назначение мужа поможет избавиться от этой любви: «Маша. Пустяки! Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали мужа

перевести в другой город. Как переедем туда, все забуду, с корнем из сердца вырву» [2, с. 47].

Готова примириться и Соня в «Дяде Ване», и Тузенбах в «Трёх Сёстрах», и Варя говорит с Лопахиным о найденном месте службы, а не о чувствах. И всё же события в пьесах происходят. Как они включены в развитие сюжета, как они определяют смысл финала?

«Чайка» завершается самоубийством Треплева, который не справился с собой, своим осознанием несостоявшейся жизни, но последняя реплика — не о случившейся трагедии, а о том, чтобы увести куда-нибудь в сторону мать. В «Дяде Ване» скандал с попыткой убить бывшего кумира происходит в третьем акте. В финале персонажи примиряются, оба чувствуют неловкость. В «Трёх сёстрах» смерть Тузенбаха не отражается на отъезде Ирины и практически ничего не меняет. В «Вишнёвом саде» финал с забытым Фирсом переключает внимание с основного события, эпизод не воспринимается драматически благодаря спокойному состоянию Фирса и его последним словам, выражающим привычную заботу о том, как одет барин.

Как вариант финального события можно рассматривать и отъезды.

Уезжает (сбегает) после рыданий и признания Треплеву в любви к Тригорину Нина в «Чайке». Уезжают после скандала Серебряковы и готов уехать Астров в «Дяде Ване». Собирается в дорогу Ирина в «Трёх сёстрах». Уехали, покинув дом, все обитатели, имеющие отношение к имению с вишневым садом, кроме забытого Фирса. Даже Лопахин не остался радоваться своему приобретению.

С одной стороны, каждый из этих отъездов подводит черту в прежней жизни героев. Но автор даёт понять и почувствовать,

что принципиально ничего не изменится ни в жизни Аркадиной, ни в судьбе дяди Вани и Сони, ни в настроениях трёх сестёр, ни в существовании Раневской и её дочерей. Уход от определённости, от итогов, так характерный для Чехова-прозаика, сохраняется и в его пьесах. В этом видится не снятие конфликта, а отказ от конкретики, выход за рамки отдельных судеб. В финальных сценах оживает пространство обитания персонажей с выделением символических объектов.

Так, в «Чайке» идёт речь о необходимости сломать старый театр. А именно там всё начиналось, и само понятие театра так важно для героев этой пьесы.

В последних эпизодах «Трёх сестёр» Наташа озвучивает своё желание как можно скорее вырубить еловую аллею, к которой так все привыкли. В финале «Вишнёвого сада» уже не слова Лопухина о перспективах, а звук топора, как свидетельство, что всё уже началось.

Можно говорить о том, что для финалов чеховских пьес характерен уход от конфликта, на котором построен сюжет. Переключение внимания с событий на настроение, мировосприятие героев, казалось бы, уводит от определённости, а на самом деле расширяет смысловое значение.

Литературоведы, исследуя поэтику прозы и драматургии Чехова, показывают неисчерпаемость этих текстов и актуальность смыслов для любого времени. Но, пожалуй, решающую роль в приходе к современному читателю и зрителю играет театр. Каждый исторический период открывает новое в прочтении Чехова через спектакли. О постановках пьес Чехова в 1960–1970-х годах писала Т. Шах-Азизова: «Театр хочет добраться до содержания, выявить его в чистом виде, вне той догмы, что может ввести в заблуждение. И театр делает

отступление от тилиа во имя смысла, тем самым углубляясь в Чехова и отступая от него» [1, с. 346]. К стилю автор статьи относит то, «как Чехов гасит впечатление от события на разных его этапах» [1, с. 349]. Выше было не раз сказано о том, как в финалах Чехов уходит от событий и от всякого рода итогов.

В работе М. Васильевой «Чехов и гротеск» характеризуется постановка «Дяди Вани» более позднего времени. Статья помещена в сборник «Чеховских чтений» — «Взгляд из 1980-х» [3]. Гротеск и игровое начало в дальнейших поисках решения и общей атмосферы спектакля, и его финала на рубеже XXI века будут доминировать.

Широко было отмечено 150-летие со дня рождения Чехова в 2010 г. Прошли международные конференции, театральные фестивали. Многие задавали вопрос, давший толчок к написанию и этой работы: удастся ли театру донести тот замысел автора, о котором речь шла в связи с финалами — их очевидной незавершенностью, но с верой в человека, со снятием трагических итогов. К сожалению, как отмечалось в ряде работ, в современном театре мы чаще сталкиваемся с игровыми экспериментами, рассчитанными на эффект у «массового» зрителя. В этих находках много неожиданного, но нет Чехова. В результате переосмысления режиссерами пьес писателя меняется изначальный авторский замысел, искажается смысл произведения ... те или иные постмодернистские приемы, использованные в постановке, не несут значимой смысловой нагрузки, однако мешают зрителям увидеть настоящего Чехова, его особое настроение и взгляд на жизнь. Преобладание шутовского и эпатажного элементов над серьезным смыслом...

Экспериментаторы считают себя вправе вмешиваться и в замысел, и в сам текст. Яркий пример тому «Чайка» Б. Акунина.

Акунин использовал чеховских персонажей, сохранил основную канву их отношений. Он лишь чуть-чуть поправил финал — самоубийство заменил убийством. Все действие построено на выяснении не того, кто это сделал, а на доказательстве того, что мог каждый. Глубокая драма жизни превращается в легкий детектив.

В сегодняшних постановках Чехова чего только ни увидишь, вплоть до охотника с зайчиками в финале «Вишневого сада». Думаю, что Чехов выдержит и эти эксперименты и будет прочитан и осмыслен правильно и следующими поколениями. А одна из финальных фраз прозы про настоящую правду, «которую никто не знает», останется ключевой, как и надежда на то, что «может быть, и доплывут до настоящей правды».

Список использованных источников:

1. Шах-Азизова Т. Современное прочтение Чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. — М.: Наука, 1974, с. 336–353.
2. Чехов А. П. Пьесы. 1895–1904 // Чехов А. П. Полн. СОБР. соч. и писем: В 30 томах. Т. 13. — М.: Наука. — 1986. — 527 с.
3. Васильева М. Чехов и гротеск («Дядя Ваня» в постановке Эймунтаса Некрошюса) // Чеховские чтения в Ялте. Взгляд из 80-х. — М.: ГБЛ, — 1990, с. 146–155.

THE PECULIARITIES OF THE ENDINGS OF ANTON CHEKHOV'S PLAYS ("THE SEAGULL", "UNCLE VANYA", "THREE SISTERS", "THE CHERRY ORCHARD")

Kira D. Gordovich

Doctor of Philology, Professor,
Saint Petersburg State University of industrial technology and design

Abstract. This paper identifies the particularities of the structure of Chekhov's plays. I note the characteristic unfinished quality of the endings, unusual for prose. Events (suicides, attempted murders, murders at a duel) do occur, but either before the end or behind the scenes. Romantic relationships are concluded with a confession of love to another, or with no love at all. I also note the importance of the motif of departure, of fleeing from a familiar environment. I also draw attention to directorial approaches to the endings — on the one hand there are searches for deeper meaning, and on the other — formal experiments that lead away from Chekhov.

Keywords: ending, event, incompleteness, unpredictability, author's intention, broadening of meaning, experiments.

ЧЕХОВСКИЕ ПОСТАНОВКИ ФЕДОРА КОМИССАРЖЕВСКОГО В АНГЛИИ

Г. В. Коваленко¹

Монография Виктора Боровского «Три лика русского театра. Комиссаржевские» вышла на английском языке в Лондоне. Две части сохранились в рукописи на русском языке. Я переводила третью часть, посвященную Федору Ф. Комиссаржевскому, в которой он впервые предстает режиссером-новатором. Его деятельность в Англии, в частности его постановки Чехова, развеяли миф о нем как о режиссере, чуждом Чехову. При всей полноте исследования, автор прошел мимо того, что русский по крови и театральным корням, он стал первым профессиональным английским режиссером, оказавшим влияние на П. Брука, П. Холла и многих других. Он воспитал плеяду блестящих актеров, включая Д. Гилгуда. По мнению английской критики, он «поставил Чехова рядом с Шекспиром», навсегда привив англичанам любовь к Чехову, сравнимую с любовью к нему в России.

Ключевые слова: Чехов, Федор Комиссаржевский, Джон Гилгуд, Десмонд Маккарти, Алексей Бартошевич, Лоуренс Сенелик, *Barnes Theatre*, режиссер, подтекст, сценография, критика, анализ, партитура спектакля, «Иванов», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад».

Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1954) — выдающийся русский и английский режиссер, представитель блестя-

¹ Коваленко Галина Вячеславовна — профессор Российского государственного института сценических искусств, канд. искусствоведения, Санкт-Петербург.

щей театральной династии Комиссаржевских. Его отец — знаменитый русский певец и педагог, первый обративший внимание на неординарность начинающего певца Ф. И. Шаляпина. Его сводная сестра по отцу Вера Федоровна Комиссаржевская, «чайка русской сцены», выразительница эстетических идей «серебряного века», вошла в историю отечественного театра как один из блестящих новаторов сценического искусства. Всех троих объединяла борьба за новый подход к искусству, во многом близкого К. С. Станиславскому.

Федор Федорович Комиссаржевский закончил аристократический Первый Петербургский корпус для отпрысков дворянских семей, но военная карьера его не привлекала. Он поступил на архитектурное отделение Академии художеств. Его мать, вторая жена Ф. П. Комиссаржевского, не хотела его общения с Верой Федоровной. После ее смерти он явился к сестре и изложил ей свои взгляды на театр. Когда она открыла свой Театр на Офицерской, молодой Комиссаржевский стал в нем работать. По его признанию, первые два сезона его не удовлетворили. В 1906 году Комиссаржевская пригласила в свой театр В. Э. Мейерхольда, с которым вскоре у Веры Федоровны начались творческие разногласия. Как бы то ни было, молодой Комиссаржевский не мог пройти мимо новой эстетики Мейерхольда — это были его первые театральные университеты. После разрыва Комиссаржевской и Мейерхольда Федор Комиссаржевский недолго оставался в театре сестры. Он начал ставить самостоятельно, пробуя себя в музыкальном и в драматическом театре. Сохранилась большая дореволюционная и послереволюционная пресса, однако она не была систематизирована. С выходом серьезной научной монографии Виктора

Боровского о династии Комиссаржевских «Три лика русского театра. Комиссаржевские» [1] личность Федора Федоровича Комиссаржевского, человека и художника, встала в полный рост. Монография вышла в Лондоне на английском языке [4]. Первые две части, посвященные Ф. П. и В. Ф. Комиссаржевским, были написаны по-русски с более поздними вкраплениями новых англоязычных документов; третья часть, посвященная Ф. Ф. Комиссаржевскому, написана по-английски с использованием архивов, разбросанных в Европе и Америке. Будучи коллегой Виктора Боровского, я взялась за перевод. Жанр этой статьи — рецензия на труд ученого. Изящная манера изложения невольно напрашивается на сравнение с литературными портретами Андре Моруа, но лишь с первого взгляда. Это научное фундаментальное исследование, построенное на документах, включая труднодоступные, хранящиеся в личных архивах. Издание снабжено солидным справочным аппаратом.

Монография расширяет представление об этой талантливой семье, позволяя переосмыслить ряд фактов творческой биографии каждого из них. Прежде всего, это касается Комиссаржевского-младшего, роль которого в русском театроведении до выхода книги была недооценена, и прежде всего, в английский период его жизни.

В Англии он быстро зарекомендовал себя как театральный организатор, сценограф, педагог и режиссер. Ему многим обязаны выдающиеся актеры Пегги Эшкрофт, Джон Гилгуд, Энтони Куэйл и многие другие. Гилгуд, автор нескольких книг о театре, подробно пишет о режиссерской и педагогической методе Комиссаржевского. По мнению английской критики, Комиссаржевский «поставил Чехова рядом с Шекспиром» [9, с. 128], повысив исполнительское мастерство, утвердив

значение сценографии в спектакле, оформив ряд постановок. Актриса Пегги Эшкрофт признавалась, что впервые английские актеры узнали о подтексте и его значении на репетиции с ним. Ставивший Шекспира в Стрэтфорде-на-Эйвоне, он заслужил признание в стране Барда как постановщик его пьес, но прежде всего, как постановщик Чехова. Столь крупные ученые, как А. В. Бартошевич и американский исследователь Чехова Л. Сенелик, утверждая, что Комиссаржевский был далек от Чехова, ошибаются. Бартошевич констатирует, что «Чехов вообще был ему чужд. Парадокс в том, однако, что Комиссаржевский находился в Англии тогда, когда английская культура созрела для Чехова и страстно жаждала его, и было естественно на постановки пригласить русского режиссера» [2, с. 126]. Этой же точки зрения придерживается и Л. Сенелик, называя Комиссаржевского «самым нечеховским режиссером русской сцены» [19, с. 155, 156]. Надо отметить, что на русской сцене Комиссаржевский не ставил или же не успел поставить Чехова. Боровский документально опровергает утверждения о чуждости Комиссаржевского Чехову, предоставив множество рецензий, отзывов и режиссерских разработок самого Комиссаржевского. Он открыл путь Питеру Бруку, Питеру Холлу и следующим поколениям режиссеров. Брук в интервью о работе над «Титом Андроником» признавался, что спектакль был «построен на изломанных линиях сценографии Комиссаржевского... звук, визуальная интерпретация и все до малейших деталей было сцеплено» [3, с. 224]. Питер Холл вспоминает, какой ужас его охватил при виде нового здания Мемориального театра в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Призывая помнить о «духовном наследии», он сказал, что «единственными предвоенными спектаклями, поставленными на сцене этого театра, были

спектакли великого русского режиссера Комиссаржевского. Его энергия победила клиническую атмосферу, превратив эту сцену в карнавал» [12, с. 132].

Однако самое сильное влияние оказал Комиссаржевский на английский театр постановками Чехова, что констатировала критика. Своего рода итог этим высказываниям подвел Эшли Дьюкс: «Чеховский бум не заканчивается благодаря постановкам Комиссаржевского. За один год Чехов сделал больше для формирования интеллектуального вкуса публики, чем репертуарные театры вместе взятые» [8, с. 843]. Критики единогласно отмечали кропотливую работу Комиссаржевского с актерами, повышавшую их мастерство и интеллектуальный уровень. Айвор Браун писал: «Комиссаржевский дал нашим актерам новые способы и формы драматического выражения» [5]. В другом издании он же констатировал, что Комиссаржевский «возжигает в английских телах актеров искры, рождающие в них полноту духовного постижения русского мира с его настроениями, сладостью экстазов и ужасающей скуки жизни» [6].

Пегги Эшкрофт, много работавшая с Комиссаржевским, в интервью Виктору Боровскому резюмировала: «Он проложил актерам дорогу к Чехову. Он пронизал нас идеей подтекста, о котором мы не имели представления и не знали даже этого слова» [1, с. 104].

Две лондонские постановки Чехова обратили внимание на Комиссаржевского как на тонкого интерпретатора русского драматурга. В 1921 году был поставлен «Дядя Ваня», в 1925 году — «Иванов». Подлинное признание Комиссаржевского как истинно чеховского режиссера, открывшего его англичанам, произошло в 1926 году, когда он за один сезон поставил в

Barnes Theatre «Иванова», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» и «Трех сестер». Невиданный опыт получили английские актеры: Комиссаржевский начал с серии лекций о драматургии Чехова, о чем с восторгом поведали на страницах газет критики и журналисты. После премьеры «Иванова» один из ведущих критиков Десмонд Маккарти закончил рецензию словами: «Уходя со спектакля, зритель может сказать: «Я видел настоящего Чехова». Работая с актером Робертом Фаркьюхарсоном над образом Иванова, Комиссаржевский говорил ему: «Помните, роль Иванова — это множество характеров, на первый взгляд действующих хаотически в маленьком пространстве, но в деталях очень реалистично. Чувствуется, что он пытается социализироваться в курятнике, но полностью от него оторван. Это царства высшего эгоизма, за внешним лоском прячущие свою неотесанность и неуклюжесть» [11, с. 30].

После премьеры «Дяди Вани» писали: «Это лучший спектакль из того, что идет в Лондоне» [13].

«Три сестры» подверглись кардинальным переделкам в духе нашего времени задолго до возникновения феномена постдраматического театра, зарождавшегося в 70-е годы XX века. Действие было перенесено на 30 лет назад. Бесценные свидетельства о репетиционном процессе, абсолютно новом для английских актеров, оставил исполнитель Тузенбаха Джон Гилгуд, описав застольный период и поиски мизансцен в мемуарах «Начало пути» [10], к чему мы вернемся ниже. Десмонд Маккарти отметил «симультанность происходящего, погружение публики в действие, диалог, подчеркивающий разъединение персонажей» [15]. Комиссаржевский не доверял английской публике, считая, что «жизнь на английской сцене следует показывать сквозь дымку очарований» [14, с. 128]. У

Джона Гилгуда, всегда подчеркивающего огромное значение Комиссаржевского в своем становлении, тем не менее, сыграв Тузенбаха в этом спектакле, задавался вопросом, на который пытался ответить: «Он убрал все реплики, в которых говорилось, что барон некрасив <...> и заставил меня играть красавца в великолепном мундире и с усами, и чтобы я выглядел красавцем, насколько мог. Подозреваю, что он считал, будто любовная линия существенна для английской публики <...>, для меня казалось странным, что ни один критик, приходивший в экстаз от красоты спектакля, не обратил внимания на очень заметные несоответствия с ремарками и диалогами автора» [10, с. 107].

Метод работы с актерами Комиссаржевский называл «музыкальный анализ», сравнивая пьесу с симфонией, относясь к пьесе, как к партитуре.

«Комиссаржевский поставил «Три сестры», как будто споря со сложившейся до него традицией, ставшей в русском театре (Чехов на советской сцене ему был неизвестен. Курсив мой — Г. К.) почти неписанным законом <...>. В пьесе волновала, прежде всего, концентрация страдания, заполнявшая все пространство и опережавшая все иные возможные чувства... Он ввел в свой спектакль приемы и формы веселой комедии — эксцентрику, пульсирующий ритм, музыку, массу движения... Мрачность пьесы, однако, от этого не исчезла: наоборот — еще больше отделилась» [1, с. 451, 452].

Третьим чеховским спектаклем в *Barnes Theatre* этого сезона стал «Вишневый сад». На этот раз критика была более сдержанной. Писавшие о спектакле были единодушны только в одном — в восхищении сценографией и костюмами, выполненными по эскизам режиссера. Исключением стала рецензия в

Times, обратившая внимание на главное достоинство режиссуры Комиссаржевского: «Он создавал не роли для актеров, но спектакль в целом» [16]. Основная претензия других критиков состояла в том, что в спектакле Комиссаржевского слишком много комедийных моментов. Упрек понятен: Станиславский спорил с Чеховым по поводу определения жанра как комедии, решив спектакль, как драму. Десмонд Маккарти считал, что Комиссаржевский «переборщил со смехом, <...> все чувства погребены под абсурдом» [15]. Боровский, подробно рассмотрев «Вишневый сад» в постановке Станиславского, оценивая спектакль Комиссаржевского, приходит к исторически оправданному выводу: «Федор Комиссаржевский успел увидеть и пережить разрушение мира, о котором Станиславский и Немирович-Данченко в начале века могли только интуитивно догадываться <...>. Судьба этих людей рисовалась Комиссаржевскому не в элегических, сочувственных тонах, а в образе трагикомической пляски, которой аккомпанирует бессмысленная суэта и пошлость <...>. Отсюда — насмешливый, порой язвительный взгляд режиссера на прошлое и будущее последних театральных персонажей Чехова» [1, с. 462, 463].

Вновь Комиссаржевский возвращается к Чехову по просьбе Джона Гилгуда в сезон 1935/1936 года, поставив «Чайку» в *New Theatre*. Рецензии современников были хвалебные. На репетиции «Чайки» приходили студенты, актеры из других театров, критики и журналисты. Восхищение вызвали Пегги Эшкрофт (Нина) и Стивен Хаггард (Треплев). Про Пегги Эшкрофт писали, что она достигает «эффекта русской Джульетты и даже более трагичной, чем английская. Ее Джульетта справляется со своей трагедией» [17]. В устах английского критика это звучит высшей похвалой. Критики единодушно писали об искренности

Хаггарда. Нельзя не отметить тонкое замечание Десмонда Маккарти: «Лучшие моменты игры Стивена Хаггарда, когда он наименее действует. Всю последнюю сцену он держал руки Нины в своих руках, отводя взгляд и фактически отдав сцену партнерше, заполнив пространство болью безответной любви» [15].

Эдит Эванс-Аркадиной восхищались. Немалую роль сыграло ее искусство носить костюмы. Ее сравнивали с Сарой Бернар в роли Федры работы Тулуз-Лотрека. О ее героине писали: «Она поверхностна, эгоистична и, не питая любви к сыну, ранит его чувства <...>. Это блистательный женский тип, миновавший зенит своей жизни, цепляющийся за любовника, ставшего для нее удобной привычкой, от которой она не собирается отказываться» [17]. Разногласия среди критиков вызвала трактовка Тригорина Джоном Гилгудом, хотя все писали о его высочайшем мастерстве, отметив «редкое совершенство» [15]. Он «вложил себя, изучив успешного, средних лет романиста. Тригорин — великолепный пример его универсальности» [7]. Однако у самого Гилгуда не было удовлетворения от этой роли: «Я воспринимал роль с помощью Комиса (*так в Англии называли Комиссаржевского из-за трудности произношения его фамилии*. Курсив мой. — Г. К.), и Тригорин представал тщеславным, однако привлекательным человеком, искренним в своей неискренности, писателем не первого ряда, действительно, очарованным Ниной по слабости и доброте, но вовсе не профессиональным соблазнителем. Иногда я думал, что шел верным путем, но многие были не согласны с такой трактовкой и сетовали, что мой Тригорин недостаточно талантлив, слишком изысканно одет и не страстен в сценах с Ниной» [10, с. 297, 298]. Спектакль в целом воспринимали восторженно: «Это

чеховское откровение, не имеющее равных не только за безжалостную личностную интонацию, но и за красоту сценографии» [18].

Прав был «сердитый молодой человек» от критики Кеннет Тайнен, когда в 1953 году написал: «Влияние этого плешивого неуживчивого русского режиссера нельзя не учитывать. Он встряхнул наш театр <...>. Фанатик, он открыто высказывал свое презрение к высшему классу английской публики, для которой театр был только формой хождения в гости» [20].

Вчитываясь в исследование Виктора Боровского, приходишь к выводу, который не прозвучал у автора: русский по крови и театральным корням Комиссаржевский фактически стал первым профессиональным английским режиссером. Он открыл Англии Чехова, навсегда привив любовь к нему, которая может сравниться только с любовью к Чехову в России.

Список использованных источников:

1. Боровский В. Е. Три лика русского театра. Комиссаржевские / В. Боровский — СПб: Балтийские сезоны, 2020. — 608 с.
2. Bartoshevich A. The Inevitability of Chekhov. Anglo-Russian Theatrical Contacts in the 1910's / A. Bartoshevich // Chekhov on the British Stage. — Cambridge University Press, 1993. — P. 26.
3. Beaumont S. The Royal Shakespeare Company / Beaumont S. — Oxford University Press, 1997. 1982. — P. 224.
4. Borovsky V. A Triptych from Russian Theatre. An Artistic Biography of the Komissarzhevskys / V. Borovsky — London: Hurst & Company, 2001 / — 485 p.
5. Brown I. Three Sisters in *Barnes Theatre*/ I. Brown // Saturday Review/ — 1926. — 27 February.
6. Brown I. Chekhov Again / I. Brown // Manchester Guardian/ — 1926/—18 February.

7. Darlington W.A. The New Gielgud, Evans and Ashcroft / W.A. Darlington // Daily Telegraph. — 1936. — 21 May.
8. Dukes A. The English Scene — 1926 / A. Dukes // Theatre Arts Monthly. — 1926. P. 843.
9. Emeljanow V. Komisarjevsky Directs Chekhov / V. Emeljanov // Theatre Notebooks, XXXVII, 1983. P.128.
10. Gielgud J. The Early Stages/ J. Gielgud — London: Heinemann, — 1974. — 210 p.
11. Grein J.T. The World of the Theatre: Tchekhov a'la Komisarjevsky/ J.T. Grein //The Fellowship of Players // Illustrated London News — 1926/ 20 February. P. 30.
12. Hall P. Making Exhibition of Myself/ P. Hall — London, Sinclair - Stevenson, LTD, 1993. — 210 p.
13. H.G. Chekhov at Barnes/ H.G. // Evening Standard/ -1926/ 18 January
14. Komisarjevsky Th. Me and the Theatre/ Th. Komissatjevsky — London: Heinemann, 1929 / — 210 p.
14. Maccarthy D. Theatre/ D. Maccarthy — London: John Lane the Bodley Head, 1954/ — 249 p.
15. Maccarthy D. Barnes Theatre, The Cherry Orchard/ D. Maccarthy// New Statesman. -1926. — 2 October.
16. Morgan Chr. New Theatre, The Seagull by Anton Chekhov/ Chr. Morgan // Times. -1926/ -2 October.
17. Morgan Chr. Thoughts of Four Nights. A Jewel from Russia/ Chr. Morgan Bystander/ — 1936/ 3 June.
18. Morgan Chr. Cheers to Chekhov / Chr. Morgan// Morning Post — 1936/ May 21.
19. Senelick L. The Chekhov's Theatre: A Century of the Plays in Performance / L. Senelick — Cambridge Press University, 1997. — 441p.
20. Tynen K. The W0man Who Makes Sex Intelligent / K. Tynen //Evening Standard/ — 1953/ — 30 June.

**CHEKHOV'S PRODUCTIONS IN ENGLAND BY THEODORE
KOMISSARZHEVSKY**

Galina V. Kovalenko

*Russian State Institute of Performing Arts,
Professor, PhD; St. Petersburg*

Abstract. Monography of Victor Borovsky "A Triptych from the Russian Theatre. An Artistic Biography of the Komissarzhevskys" is published in London in English. The first two parts are preserved of this manuscript in Russian, the third part is written in English. I translated this part of this research, in which Komissarzhevsky for the first time introduced as director as innovator. His activities in England, in particularly his Chekhov's productions, dispelled the myth about him as "director alien to Chekhov".

In spite of all the completeness of study based on European and American archives the author didn't draw the main conclusion: Russian by blood and theatrical roots he became the first professional English director, who influenced on P. Brook, P. Hall and many other. He has trained a galaxy of brilliant actors including J. Gielgud. In the opinion of English critics he "put Chekhov in next to Shakespeare" and forever instilled British a love for Chekhov comparable only of Russians to him.

Keywords: Chekhov, Theodore Komissarzhevsky, John Gielgud, Desmond MacCarthy, Alexei Bartoshevich, Laurence Senelick, Barnes Theatre, director, subtext, scenography, critic, analyze, performance score, "Ivanov", "The Seagull", "Three Sisters", "The Cherry Orchard".

МИФ О ПРОВАЛЕ ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКИ ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»

С. А. Кибальник¹

Представление о провале первой постановки пьесы А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре прочно вошло в историю русского театра. Между тем оно далеко не безусловно. После относительного неуспеха премьерного спектакля, болезненно воспринятого самим Чеховым, но отмеченного при этом и замечательной игрой В. Ф. Комиссаржевской, у первой постановки пьесы была обычная и даже в целом вполне благополучная судьба: еще четыре представления, хорошие сборы и постепенно возраставший сценический успех. Так что представление о полном провале первой постановки «Чайки» было отчасти рукотворным и исходило не в последнюю очередь от создателей, последователей и историков МХАТа, которым было важно подчеркнуть его роль в создании нового русского театра (попутно приуменьшая роль в этом процессе драматургии Чехова). В статье анализируются и некоторые особенности пьесы, которые могли объективно способствовать неуспеху первого ее представления на петербургской театральной сцене.

Ключевые слова: миф, провал, постановка, пьеса, драматургия, Чехов, «Чайка».

¹ Кибальник Сергей Акимович — ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Российская Федерация.

Русская классика известна современному человеку не столько сама по себе, сколько в разнообразных мифах о ней. Непосредственное соприкосновение с ней у современного россиянина, никак не связанного с филологией, происходит не часто.

И это в основном соприкосновение не с самими литературными текстами классических произведений. Как правило, сегодня они становятся известны широкому читателю преимущественно в киноэкранизациях и театральных постановках (так что правильнее было бы сказать, не читателю, а зрителю).

Сами же классики стали своего рода культурными героями нового времени, наподобие богов и героев древней Греции. Без отсылок к ним не обходится ни одно произведение современного искусства. Между тем деятели его также имеют дело уже не столько с самими классиками, сколько с их тенями, являющимися им в различных мифологических повествованиях.

При этом как раз все, что касается судеб русских классиков, из истории русской культуры интересует современного россиянина больше всего. И эти судьбы также обросли разнообразными «легендами и мифами», из-под которых не так-то легко выявить реальную ткань вещей.

Массовое сознание вообще питается в основном этими «легендами и мифами», а исследователи далеко не всегда сами их осознают, далеко не всегда достаточно решительны, чтобы их разоблачать, а иногда бездействуют, исходя из сознания тщетности подобных попыток.

Можно, конечно, на это возразить, что в определенной степени обусловлено собственными методологическими предпочтениями и особенностями личности исследователя и любое научное истолкование литературного произведения или

биографии писателя: оно также не дает нам откровения объективной реальности, а лишь большее или меньшее приближение к ней. Однако по сравнению с той мифологизацией, которую предлагает художественная рецепция или просто не отягощенное научными познаниями о литературном произведении восприятие его, это все же совсем другая степень адекватности.

Впрочем, и в сознании специалистов живет немалое количество неразоблаченных до сих пор мифологических представлений о писателях, оставленных нам «в наследство» мемуаристами. И некоторые из них так живучи, что попытки разоблачения их до сих пор вызывают внутренне сопротивление даже у исследователей.

1

Миф, или легенда, о провале «Чайки» является одним из таких устойчивых мифов истории русской литературы и театра. «Легендой» его впоследствии называл даже сам автор этой постановки Евтихий Карпов. «"Чайка" имела несомненный успех на этом и всех последующих представлениях, но... было поздно! — вспоминал он впоследствии о постпремьерных спектаклях Александринки. — Газеты разнесли по всем городам и весям о провале пьесы. С тех пор и до сего дня *легенда* о том, как александринцы провалили "Чайку", живет в печати и в театральном мире» [5, с. 284] (здесь и далее курсив мой — С. К.).

Затем это выражение режиссера-постановщика пьесы не раз повторяли, хотя и недостаточно осознанно, некоторые исследователи. Произведенная ими детальная реконструкция реального хода событий, связанных с первой постановкой «Чайки» в Александринском театре, дает теперь, как нам кажется, достаточно оснований, чтобы поставить вопрос о том,

не является ли «провал» «Чайки» и в самом деле мифом — причем, как водится, в достаточной степени рукотворным.

И все, что мы знаем об этом, позволяет решительно утверждать: то, что произошло в Александринском театре 17 октября 1896 года, под понятие «провала» не подходит. После относительно неудачного первого спектакля было еще четыре представления, отмеченных хорошими сборами и все возраставшим театральным успехом. В целом пьеса, по характеристике А. А. Чепурова, «прожила на александринской сцене положенный современной пьесе срок» [13, с. 246].

Что же касается первого представления, уместнее говорить, как это нередко и делают исследователи, о неудачности, «неуспехе», наконец, если и о «провале», то «не полном» (см., например [8, 119]). Ведь в представление о провале прочно входит моментальное снятие пьесы, исключение ее из репертуара или, по крайней мере, ее низкая посещаемость и, соответственно, маленькие сборы. Между тем ничего подобного в данном случае места не имело.

Таким образом, все написанное наиболее тщательными летописцами этой истории как раз и подводит нас к заключению о том, что провал «Чайки» — один из наиболее расхожих и в то же время бесспорных мифов истории русского театра.

Наиболее близко к такому заключению подходит А. А. Чепуров: «Чеховской “Чайке” была приурочена особая роль — *войти в мифологию искусства*. Сюжет, структура и судьба пьесы, подобно чисто мифологическим сюжетам, стали на все лады варьироваться и “обыгрываться” в театральной практике и истории. *Частью этой мифологии стал и ее александринский провал, и затем мхатовский триумф*» [13, с. 17].

При этом, говоря о провале «Чайки» как о части мифологии искусства, исследователь все же не ставит под сомнение сам факт «провала».

2

Остановимся последовательно на премьерном спектакле, освещении его в откликах, написанных сразу после него, и, наконец, на истории дебюта «Чайки» в Александринском театре, какой она написалась прежде всего в ближайшие десятилетия после него.

Что касается причин самого бесспорного неуспеха «Чайки» на ее первом представлении, то они выявлены уже почти исчерпывающе. Разные варианты набора этих причин представлены в многочисленных мемуарах и других печатных откликах на постановку. Кое-какие из них удалось выявить и исследователям.

Как правило, среди этих причин называют участие в подготовке пьесы к постановке и вообще протезирование Чехову А. С. Суворина, зависть и недоброжелательство многих петербургских литераторов к самому писателю, отказ от участия в пьесе М. Г. Савиной, использование частью публики «клакерских» приемов и «технологий» и др.

Главной же причиной «провала» обыкновенно называют приурочивание премьеры «Чайки» к бенефису комической актрисы Е. И. Левкеевой, на который, поскольку «Чайка», возможно, не совсем обдуманно, была обозначена как «комедия», а в паре с ней шел водевиль Н. Я. Соловьева и А. Н. Островского «Счастливый день», явилась в основном «бенефисная публика», пришедшая «повеселиться, посмеяться» [5, с. 284].

Между тем, при всей справедливости этого соображения, в него стоит внести небольшую поправку. В действительности на премьеру пришло в то же время множество петербургских писателей, журналистов, критиков и завзятых театралов, а причины недоброжелательства большей части публики этой так и остаются до конца неясными. Соответственно, нуждается в дальнейшем прояснении вопрос о манипулировании зрителей какими-то оставшимися до конца невыявленными «режиссерами» [1, с. 121; 8]. По-видимому, в этой истории все же имела место интрига, и далеко не все ее участники до сих пор выявлены.

К этому, впрочем, стоит добавить следующее: даже у многих доброжелателей Чехова были причины, чтобы отнестись к пьесе без особого восторга. Причина этого заключается прежде всего в прозрачности некоторых прототипов (И. Н. Потапенко, Лика Мизинова, сын Суворина Владимир). Кстати сказать, одним из главных просчетов «Чайки» сам Потапенко впоследствии объявил то, что в ней отображена профессиональная среда артистов и писателей. Возможно, такой обтекаемой формулой он выразил свое неприятие слишком прямых и очевидных «применений» сюжета пьесы ко многим реальным лицам, в том числе — и далеко не в последнюю очередь — к нему самому.

Зато, например, Т. Л. Щепкина-Куперник прямо признавалась в том, что ее смущали в пьесе «рассыпанные в ней черточки, взятые <...> с натуры: фраза Яворской, привычка Маши нюхать табак и «пропустить рюмочку», списанная с <...> общей знакомой, молодой девушки, у которой была такая привычка» и, главное то, что «судьба Нины совпадает с судьбой одной близкой <...> А. П. девушки, которая в то время пережи-

вала тяжелый и печальный роман с одним писателем» [1, с. 248]. А. С. Суворин внешне никак не проявил своих чувств (см.: [10]), но и у него не могло не свербеть на душе. Ведь на сцене было выведено самоубийство Константина Треплева, недвусмысленно намекавшее на недавнее самоубийство его собственного сына, а причиной его был выставлен не в последнюю очередь эгоизм матери начинающего писателя.

А. А. Чепуров видит в этом особую эстетическую установку автора: «Чехов стремился перенести жизненные драмы на сцену, создать в театре своеобразную “человеческую комедию”» [13, с. 111]. Нам кажется, что на самом деле в этой первой из своей знаменитой драматической тетралогии пьесе Чехов еще попросту до конца не овладел искусством затемнения биографического подтекста. Недаром сам он говорил после прочтения пьесы Сувориным, легко «считавшим» в ней роман Потапенко с Мизиновой, что если герои столь узнаваемы, то пьеса «провалилась без представления»: «Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя» (П 6, 111).

В свою очередь, возможно, именно ощущение уязвимости пьесы с этой точки зрения предопределило внутреннюю готовность Чехова к «провалу», о которой он сам говорил еще до премьеры (см.: [1, с. 302]).

Не будем забывать и о том, что это была первая из четырех великих пьес Чехова, что он сам был еще сравнительно молодым человеком, что людям вообще свойственно ошибаться, а относительно молодым тем более. Примем во внимание и то, что Чехов, при всей своей деликатности, к тому времени просто по-настоящему еще, судя по всему, внутренне не

преодолеl невеселую историю загубленной их взаимными стараниями любви с Ликой Мизиновой.

Все это еще у него не отболело, и потому он не сумел — как часто бывает с авторами в их первых произведениях или произведениях, написанных в сравнительно новом для них роде или жанре, — встать выше реальности и претворить ее в образах, которые уже не будут узнаваться знакомыми.

Заметим, что в последующих после «Чайки» драматических шедеврах подобных просчетов Чехов больше не допускал. Все концы у него в дальнейшем были хорошо скрыты, так что о биографическом подтексте строят догадки только исследователи, да и то уже спустя десятилетия, в то и столетия.

Впрочем, иногда сторонники «теории провала» объясняют его иначе — тем, что легенда о нем, как пишет об этом, например, А. А. Чепуров, «зародилась в сознании самого Чехова задолго до премьеры, она витала в воздухе, в атмосфере готовящегося спектакля в постоянных чеховских высказываниях о будущем неуспехе. Не суеверие и не опасение гордого самолюбия побуждало автора с таким упорством вздыхать о грозящем ему неуспехе. Этот неуспех, этот провал был сюжетно предрешен в самом замысле “Чайки”, мыслился драматургом буквально с самых первых шагов в создании пьесы. Без провала “Чайки” быть уже не могло! Она должны быть подстрелена и превращена в чучело, чтобы жить вновь» [13, с. 111].

Почему же тогда у некоторых из очевидцев первой постановки «Чайки» было совсем другое впечатление: «...это была самая лучшая из всех постановок “Чайки”, какие мне доводилось когда-либо видеть. Правда, актеры плохо понимали тогда чеховские полутоны и настроения, но зато не было ни одной

роли, которая бы не запомнилась ярким, живым образом» (см.: [2])?

3

Первый толчок к зарождению мифа о провале «Чайки» дал сам Чехов, заявивший режиссеру после четвертого действия: «Автор провалился!» [5, с. 284]. И это его высказывание стоит, разумеется, воспринимать с поправкой на обычную для Чехова уступчивость и деликатность.

Серьезный вклад в создание мифа о провале «Чайки» внесла театральная критика, появившаяся вскоре после премьерного спектакля. По словам И. Н. Потапенко, она в те дни, по сути, опустилась до мнения толпы, «подслушав мнение юбилейной публики, и на другой день выразила его от своего имени» (см.: [11]).

В опубликованных сразу после премьеры театральных рецензиях очень мало упоминалось о том, что некоторые сцены спектакля вызывали живое сочувствие публики, что немалая часть ее внимательно следила до самого конца за ходом спектакля и время от времени аплодировала и что, наконец, спектакль был отмечен весьма недурной игрой В. Ф. Комиссаржевской в роли Нины Заречной. Тем не менее, «приговор прессы тоже не был единодушным» [8, с. 121].

К сожалению, рецензий на последующие представления «Чайки» в октябре — ноябре 1896 года появилось несравненно меньше, и они не смогли перебить критические отклики на премьерный спектакль.

Наконец, серьезный вклад в сотворение мифа о провале «Чайки» в Александринском театре внесли как раз МХАТовцы. Так, «признавая “большой успех” “Иванова” на Александринской сцене еще в 1889 году, Вл. И. Немирович-Данченко в своих

мемуарах “Из прошлого” (написанных, впрочем, в советские годы) высказывал мнение, что “этот успех не оставил в театре никакого следа”. Один из основателей МХТ всячески подчеркивал, что в чеховских спектаклях императорской сцены “не было самого важного <...> не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова”» [13, с. 9].

Однако ведь нового Чехова еще почти не было и в самом «Иванове». Как известно, писатель неоднократно переделывал эту пьесу и так и остался ею недоволен. По нашему глубокому убеждению, наиболее адекватное воплощение замысел «Иванова» нашел не в драматургии, а в прозе Чехова. Говоря конкретно, в его повести «Дуэль», в которой он, наконец, нашел решение, никак не дававшееся ему в ходе работы над «Ивановым»: взглянуть на главного героя откровенно иронически [6, с. 124–125].

«Немирович-Данченко, видевший в драматургическом творчестве Чехова, чуть ли не воплощение своего талантливое “Я” <...>, — отмечает А. А. Чепуров, — небезосновательно считал, что именно Московский Художественный театр сумел наиболее органично воплотить “чеховское”, то есть “тот мир, который был создан его, Чехова, воображением”» [13, с.10]. И соответственно, добавим мы, все, что происходило с чеховскими пьесами в других театрах, надо было объявить или «провалом», или «успехом», не оставившим в театре никакого следа. «Успех “Чайки” при постановке 1898 года в Московском Художественном театре, — констатирует А. А. Чепуров, — добавил в пользу легенды (о провале «Чайки» в Александринке — С. К.) дополнительные аргументы» [13, с. 13, 12].

Тем более важно для мхатовцев было противопоставить постановке «Чайки» в Александринском театре новые постановки Чехова — причем не только отмеченную очевидным успехом постановку «Чайки» в 1898 г. в МХТ, но и новую постановку этой пьесы в самом Александринском театре в 1902-м году, которая была осуществлена выходцами из МХТ А. А. Саниным и М. Е. Дарским, использовавшими приемы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко [см. о ней: 12, с. 325–329].

Что касается «рукотворности» мифа о провале «Чайки», созданного, по нашему убеждению, в основном создателями МХАТа, их последователями и историками этого театра, то она может быть прослежена и на более широком материале. Несомненно, для создателей МХТ жизненно важно было — после того, как репутация Чехова как настоящего драматурга прочно утвердилась, — окончательно присвоить его себе и начертать его имя на своих знаменах, одновременно объявив любые другие встречи писателя с театром случайностью, недоразумением или провалом.

К этому примешивалось желание приуменьшить роль Чехова как преобразователя русского театра, которое отчетливо звучит в воспоминаниях Немировича-Данченко, утверждавшим в них, что сам писатель, создавая свои новаторские пьесы, «ни о какой революции театра» «даже не помышлял» [7, с. 20]. Огромный вклад в это представление внесли и театроведы — историки Художественного театра. Так, например, с подачи основателей МХАТа и их последователей они постоянно изображали провал «Чайки» в Александринском театре как фиаско и банкротство «той старой театральной системы, против которой выступали Станиславский и Немирович-

Данченко» [9, с. 8]. Разумеется, проходя при этом мимо того обстоятельства, что эта старая театральная система сполна давала о себе знать еще и, например, в МХАТовской постановке «Вишневого сада (см., например: [13, с. 10]), которую сам Чехов считал едва ли не провальной».

Итак, как мы видели, настоящего «провала» «Чайки» в Александринском театре, в сущности, не было, а на основе относительного неуспеха первого представления пьесы был создан миф о нем.

4

Впрочем, может быть, Чехов сам подготовил «провал» «Чайки»? Ведь легенда о нем так обогатила историю его восхождения на вершины мирового театра, что, кажется, больше всего выиграл в результате как раз сам Чехов. Перефразируя Вольтера, можно было бы сказать, что, если бы этого «провала» не было, его надо было бы выдумать.

Оснований для такого умозаключения все же нет. С одной стороны, «жизнестроительство» как осознанная и широко проводимая стратегия вошла в литературный обиход несколько позднее. С другой, например, Пушкин и особенно Гоголь были замечательными мифотворцами своей собственной биографии, и это скорее всего было известно Чехову. Тем не менее, у самого Чехова склонностей к этому не было, и ему, как и впоследствии И. А. Бродскому, «делали биографию» — не подозревая, что тем самым они вернее всего подготавливают мировую славу Чехова-драматурга, — не в последнюю очередь его многочисленные недоброжелатели.

Правда, как уже отмечалось ранее исследователями, в самом согласии Чехова на то, чтобы «Чайка» была поставлена в составе бенефисного вечера комедийной актрисы Левкеевой (в

то время, как называя, свою пьесу «комедией», он, конечно, прекрасно сознавал, что «комедийность» ее совсем иная) и — добавим к этому, в его сознании некоторой уязвимости пьесы с точки зрения недостаточной трансформации ее реальных прототипов — с самого начала была определенная рискованность.

Однако Чехов при этом, очевидно, исходил из того, что ему надо было так или иначе пробиваться на большую сцену со своими новаторскими пьесами, отмеченными новым художественным языком. «Чайка» была первой в ряду этих пьес и, по всей вероятности, поэтому он сознательно пошел на риск, понимая, что даже если сразу полного успеха не будет, то все же это будет начало пути к нему. При этом после успеха «Иванова» и водевилей в Александринском театре вероятность полного неуспеха «Чайки» скорее всего не казалась ему достаточно вероятной.

Наконец, Чехов понимал, что лучше даже относительный неуспех с самого начала с постепенным преодолением предубеждения против него как драматурга и прочного вхождения его драматических пьес в репертуар, чем отсутствие попыток к постановке. В конце концов писатель, в жизни которого было не так уж много значимых событий, возможно, допускал также и то, что даже относительный неуспех мог в конечном счете оказаться ему во благо.

Как, например, оказался во благо Виктору Гюго довольно бурные первые представления его пьесы «Эрнани» в «Комеди Франсез» (1830) или Гергарту Гауптману — его «социальной драмы» «Перед восходом солнца» в «Лессинг-театре» (Берлин, 1889). Отчасти ведь и поездка Чехова на Сахалин была продиктована стремлением хотя бы отчасти не отставать от Достоев-

ского и Толстого в отношении содержательности его писательской биографии.

Есть еще одно обстоятельство, которое заставляет думать, что Чехов, разумеется, не желавший провала «Чайки» в Александринском театре, быть может, совсем не боялся относительного неуспеха ее первой постановки.

Как известно, русский театр того времени и далеко не в последнюю очередь Александринский театр Чехов считал устаревшим (П 3, 65–66). Первая постановка «Чайки» совпала по времени с первыми широкими выступлениями в печати русских символистов. Выступления эти были встречены в печати бранью и смехом.

Между тем подобное отношение к творческим исканиям Треплева в «Чайке» исходит от «близоруких» Аркадиной и Тригорина. «Сам же автор — и это видно из всей пьесы, — справедливо отмечает С. Н. Гиндин, — рисует своего декадента с вниманием и сочувствием» [3, с. 120]. Чехов-драматург, в отличие от Чехова-прозаика, получившего в пьесе самокритическую идентификацию в образе Тригорина, вложив многое из своего отношения к русскому театру в образ Треплева, тем самым солидаризировался с новым литературным движением.

Так что скорее он был настроен на постепенное, не без борьбы, утверждение своей новой драматургии. И поскольку в пьесе было так много его самого личного и сокровенного, то Чехов воспринял эту неудачу болезненно — как неудачу своей собственной личности (см.: [4, с. 100]) или, по крайней мере, неудачу слишком откровенного, исповедального театра, в котором не только автобиографические подтексты, но и, между прочим, литературные претексты, были слишком уж очевидны.

Тем не менее, эта относительная неудача первой постановки «Чайки» оказалась одной из самых ярких страниц писательской судьбы Чехова, а без ярких легенд и мифов о самом писателе при жизни его литературная репутация после смерти вряд ли может стать абсолютно бесспорной и незыблемой.

Список использованных источников:

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1986. — 735 с.
2. Беляев Юрий. Театр и музыка // Новое время. — 1905. 3 сентября.
3. Гиндин С. И. Константин Треплев, Владимир Финдесъеклев и Генрих Шульц // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». — М.: Наука, 1996. — С. 116–126.
4. Дубнова Е. Я. Театральное рождение «Чайки» // Чеховиана. Мпиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе. — М.: Наука, 1995. — С. 81–107.
5. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре. 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. — М.; Л., 1964.
6. Кибальник С. А. Черновик художественного произведения в перспективе писателя // Die Welt der Slaven. — Jahrgang 62 (2017), Heft 1. — pp. 124–125.
7. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого // В. И. Немирович-Данченко. — М.: Издательство Юрайт, 2019. — 229 с.
8. Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. — М.: «Художественная литература», 1980. — 159 с.
9. Рудницкий К. Л. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. Т.2. — М., 1981. — С. 6–50.
10. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт.
11. Фингал [Потапенко И. Н.] Званые и избранные // Новое время. 1896. 27 окт.

12. Чепуров А. А. Александринская «Чайка». — СПб.: Библиотека Александринского театра, 2002.

13. Чепуров А. А. А. П. Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков. — СПб., 2006. — 312 с.

14. 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.

MYTH OF A FAILURE OF THE FIRST STAGING CHEKHOV'S "THE SEAGULL"

Serguei A. Kibalnik

Researcher-in-Chief, Institute of Russian Literature RAS,
Professor, Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,

Abstract. The idea of the “failure” of the first production of the play by A. P. Chekhov *The Seagull* at the Alexandrinsky Theater has become firmly established in the history of Russian literature and theater. However, this idea is far from certain. After the relative failure of the premiere performance, painfully perceived by Chekhov himself, but, incidentally, marked by the wonderful performance of Vera Komissarzhevskaya, the first production of the play had an ordinary and even quite prosperous fate: four more performances, marked by good training and increasing theatrical success. So the idea of a complete “failure” of the first production of *The Seagull* was partly man-made and came not least from the founders, followers and historians of the Moscow Art Theater, for whom it was important to emphasize its role in the creation of the new Russian theater (at the same time diminishing the role of Chekhov himself in it). The article also examines some of the features of *The Seagull*, which, however, could objectively contribute to the failure of its first performance on the St. Petersburg theater stage.

Keywords: myth, failure, producing, play, drama, Chekhov, “The Seagull”.

ПСИХОДРАМАТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА В «ТЕАТРЕ СЛОВА» Ж.-Л. ЛАГАРСА

А. В. Корниенко¹

Увлечение А. П. Чехова синтезом эстетического и научного мышления объясняет его творческий интерес к драматургии как литературному жанру. Познание человека происходит через язык и уникальную авторскую драматическую поэтику, вдохновенную современностью.

Благодаря устному характеру драматургии как дискурса, открывается возможность лингвистических и социокультурных наблюдений за обществом. В рамках медицинского и литературного исследования Чехов с особым интересом обращался к психологии и психиатрии, в том числе, к феноменам и мотивам видений и сновидений, для выражения и осознания которых необходима особая поэтика и особая драматическая структура. Нет прямых свидетельств того, что А. П. Чехов был знаком с психодраматическими практиками, однако, очевидно их влияние на прозу и драматургию автора.

Французский драматург, режиссер и актер Жан-Люк Лагарс (1957–1995) изучал и вдохновлялся творчеством А. П. Чехова, наследуя и развивая многие его драматические приемы. Создавая собственный «театр слова», главенство в котором он предоставил языку во всех его проявлениях, в том числе, повседневной человеческой речи, Лагарс переосмыслил и переработал не только термин, но и все приемы психодрамы, создав уникальную поэтику современной эпохи, позволяющую комплексно изучить и постичь

¹ Корниенко Алина Владимировна — доктор наук по литературе и лингвистике Университета Париж-8 (Париж, Франция).

современное общество через его речь. Именно в поэтике повседневности, воспетой «подпсиходрамой» Лагарса, и заключена та синергия научного и эстетического подхода в драматургии, некогда воспетая А. П. Чеховым.

Ключевые слова: психодрама, театр слова, Жан-Люк Лагарс, реникса, современная драматургия.

В «Автобиографии» Чехов подчеркивал влияние медицины и врачебной профессии на свою наблюдательность и проницательность как писателя. Синтез научного и эстетического мышления, взаимопроникновение науки и искусства имели большое значение для Антона Павловича. Именно поэтому он не мог не интересоваться психологией и психотерапией, изучать работы русских и иностранных психологов и психоаналитиков того времени. В этой связи крайне интересен именно психоаналитический подход Чехова как прозаика и драматурга к раскрытию и разработке в своих произведениях мотивов снов, видений и галлюцинаций. Ведь в данных мотивах особенно отчетливо ощущается синергия научного и художественного анализа. Примечательно также и то, что Чехов в личной переписке не раз акцентировал внимание своего респондента на факте совершенной необходимости изучения медицины и в особенности психиатрии в рамках становления хорошего писателя.

Психодрама является одним из методов психотерапии, классическая форма которой была изобретена Якобом Леви Морено в начале 1920-х годов. Классическая психодрама представляет собой терапевтический групповой сеанс, в рамках которого изучается внутренний мир человека и разрешаются

его внутренние/психологические проблемы посредством драматической импровизации. Таким образом, психодрама стала первой в мире методикой и формой групповой психотерапии, также основанной Морено. В качестве базиса психодрамы как практической концепции он закладывал идею «непрерывного театра» о биосоциальном взаимодействии. В своих многочисленных исследованиях Морено не раз обращался к театру и театральным практикам для изучения не только человеческой, но и массовой психологии. Его исследование «Театр спонтанности» (1924 г.) обращено к четырем видам театра в психотерапии и психосоциологии: аксиодрама (театр конфликта), театр импровизации, призванный развивать воображение и раскрывать творческий потенциал человека, терапевтический театр, где человек всегда играет себя самого, а также театр творения, дающий человеку возможность самоактуализации.

Именно неологизмом «sous-psychodrame» («подпсиходрама») французский драматург, режиссер и актер Жан-Люк Лагарс (1957–1995), высоко ценивший и пристально изучавший творческое наследие А. П. Чехова, определяет в личном дневнике в записи от 01 августа 1985 года свою будущую пьесу «История любви (Последние главы)», которая будет закончена им в 1990 году: «...три персонажа, брошенные друг другом». Персонажи пьесы, женщина и двое мужчин как будто принимают на себя определенные роли, образы не только фабульные, но и языковые. При этом, их самоидентификация, отождествление с ролями происходит именно посредством речевого акта, того самого, на котором и строится «театр слова» Жан-Люка Лагарса. Такого рода драматургия растворяется в своей текстуальности, такие категории, как действие, конфликт,

интрига, фабула, место и время действия сливаются, теряя свою самостоятельную обоснованность или приобретая абсолютно новые значения и характеристики. В театре слова основным полем для экспериментов и инноваций является диалог как нарративная форма самовыражения.

Диалог, изначально являясь обменом репликами между различными персонажами драматического произведения, во французской литературной традиции с начала XX-го века все больше тяготеет к потере своего смыслового и графического единства, становясь похожим на другие текстуальные драматургические формы, такие как монолог и авторская ремарка. Благодаря этим трансформациям, французские драматурги двадцатого и двадцать первого столетий смогли выразить все те смысловые и контекстуальные особенности и отклонения, которые есть в каждом слове. Именно эти особенности и отклонения приводят к потере смысловой прозрачности, а также к коммуникативной неудаче, с которой ежедневно сталкивается каждый человек. Эти трансформации есть не что иное, как попытка выявления всех скрытых смыслов, всех ловушек, которые несет в себе любое, даже самое простое и обыденно произносимое слово. «Новый» театральный диалог позволяет не только обратить внимание на ранее не затрагиваемые проблематики из категории «табу» для театральных подмостков, но и изучить коммуникативную способность языка как врожденного человеческого инструмента социализации, а также предать огласке все то неизведанное и чуждое, что таит в себе слово, а значит, и общество, которое им пользуется. Этот абсолютно новый, привилегированный статус слова возводит его в рамках данной драматургии в ранг главного действующего лица, вершителя и разрушителя человеческих судеб.

Именно на этом ощущении несостоятельности человеческого общения, неловкости высказывания и построена драматургия Лагарса. Ему удалось создать и срежиссировать абсолютно новую литературную форму, а также абсолютно новую драматургическую поэтику. Его поэтика повторов, грамматически некорректных, пространных высказываний, преувеличений, навязывания своего слова и нежелания восприятия слова собеседника является не только языковой картиной современного общества, но и его поэтикой в своем ярчайшем, порой даже гипертрофированном проявлении. Будучи последователем таких корифеев западноевропейского театра, как С. Беккет, Э. Ионеско, Н. Саррот, Жан-Люк Лагарс создал свой театр, в котором слово является одновременно центральным персонажем, импульсом и основной темой дискурса, и превращает действующих лиц в своих марионеток, подчиняя любые интриги одной единственной цели: неустанной попытке хоть как-то наладить общение, попытке услышать и понять Другого, попытке сказать правду.

В пьесах Лагарса слово становится верным и равноправным союзником драматурга, а основным действием — языковая деятельность, так как в рамках созданного им мира слово означает существование. Театр Жан-Люка Лагарса переосмысливает «трагическое в повседневности» Мориса Метерлинка, которое даже сегодня, в двадцать первом веке, состоит в неспособности слышать и подчиняться чему-либо, кроме собственного слова. [2] Тексты Лагарса наполнены и подвижны своим особым и особенным языковым ритмом, ведущим к словесному, а значит, и личностному ниспровержению [3, с. 158], ведь в центре его драматургического повествования

«безвыходная ситуация человека, потерянного в бесконечности Вселенной» [3, с. 141].

В театре Лагарса слово начинает играть ключевую роль, становясь одновременно «третьим персонажем» из раннего театра Мориса Метерлинка и источником его же «трагического в повседневном», которое состоит для Лагарса в непонимании, глухоте, непроницательности и диалогальной беспомощности, а значит, в одиночестве не только его персонажей, но и современных ему людей. В ходе языковой идентификации примирения с определёнными клишированными паттернами в своих монологальных и диалогальных попытках герои «Истории любви (Последние главы)» столь часто мечутся, путаются между первым и третьим лицом единственного числа, будто стараясь дистанцироваться от самих себя, своей личности, которую они играют. Так почему же французский драматург назвал свое произведение именно *подпсиходрамой*? Большинство пьес Лагарса можно назвать не просто драматическими, драматургическими и лингвосоциологическими глубинными изысканиями о природе современного дискурса и человеческих отношений, но психодрамой психодрамы, так как, несмотря на всю импровизационную, лингвистически скудную и поэтически банальную структуру его произведений, они являют собой досконально поэтически и драматургически проработанные структуры. Эти структуры, основанные на рапсодии повторений, низвергающих отдельные широкоупотребимые слова и выражения до полной потери смысла, рождают вместе с тем новые аудиальные ассоциации и отождествляют зрителя с персонажами посредством этих самых бесконечных повторений, дающих возможность к самопознанию, которое видели

Морено и Чехов в основе драматических и театральных практик.

На сегодняшний день нет никаких подтверждений того, что А. П. Чехов был знаком с исследованиями Якоба Леви Морено, зато он очень интересовался трудами Фрейда, оппонентом которого в той или иной степени выступал Морено. Во многом чересчур прямолинейный и основанный на самых базовых биологических потребностях подход Фрейда противоречит творческому и медицинскому подходам А. П. Чехова к человеческой натуре. Высокие устремления человека, по мнению последнего, рождаются из гармоничного и прекрасного, а самые низменные — из служения базовым инстинктам, к которым обращался Фрейд. В унылой повседневности Чехов находит древнегреческий фатум, тот самый, который в произведениях Жан-Люка Лагарса, сливаясь с «трагическим в повседневном», выражается в глухоте и непонимании между людьми, введенными в заблуждение превратностями бесконечных смыслов, скрытых в языке и речевом акте. Именно в этой фатальной обыденности непонимания существуют персонажи обоих драматургов, лишённые яркого героизма, образцового злодейства и драматической эпичности, что столь часто отмечал Чехов и чем гордился Лагарс. Такие персонажи оказываются диалогально, речево ближе к зрителю, они становятся лингвистическим и коммуникативным воплощением своей эпохи.

Психодраматическое влияние Чехова на драматургию Лагарса заключается в парадоксе как предтече абсурда. *Подпсиходрама* Лагарса уходит своими корнями во многом в *рениксу* Чехова. Несмотря на то, что на первый взгляд данные концепты кажутся полярными, они максимально схожи в

драматическом и поэтическом преломлении. Тогда как реникса есть парадокс, подпсиходрама, будучи чепухой в квадрате (психодрама психодрамы), исследует все парадоксы языка и современную драматургу повседневную коммуникацию, выражая и отражая, тем самым, поэтику современной эпохи.

Являясь в высшей степени гипертрофированной чепухой, реникса теряет связь с текстом, в котором она существует и за рамки которого выходит. Подпсиходрама — это тоже перерожденная форма чепухи. Она складывается из многочисленных повторов, рождающих новые смыслы привычных слов, выражений, оборотов. Стоит отметить, что сам Чехов использует аналогичный прием, выводя на авансцену максимально обыденных персонажей с их повседневными, однообразными и порой лишенными глубинных смыслов действиями. Таким образом, реникса Чехова становится формулой разночтения привычных образов и действий, а подпсиходрама Лагарса функционирует так же в отношении языка, повседневного дискурса и самой повседневности через этот дискурс.

В драматургии А. П. Чехова именно реникса порождает глухоту и непонимание между персонажами. Драматургия Лагарса, основанная на глухоте и непонимании, поэтически выражает все коммуникативные проблемы современного общества на драматическом и поэтическом уровнях с помощью подпсиходрамы — литературного и поэтического уникального тексто- и фабулообразующего приема. Реникса и подпсиходрама образуют собой те самые «диалоги глухих», на которых строятся диалогальные структуры обоих драматургов, формируя и воплощая поэтики двух столь разных эпох, единых в человеческой глухоте, восходящей к сотворению мира. Будучи ключевыми поэтическими приемами обоих авторов, реникса

может быть расценена как вид литоты, а подпсиходрама как метод лингвистического реализма и психолингвистики, ведь подобно классической психодраме данный поэтический прием позволяет Лагарсу инсценировать повседневный современный ему дискурс с целью изучения языка во всех его аспектах и проявлениях, а через язык и самого общества, изъясняющегося на этом языке, со всеми его страхами и несовершенствами.

Ключевое различие между рениксой Чехова и подпсиходрамой Лагарса заключается в том, что первая подразумевает бесконфликтное параллельное сосуществование множества монологов, тогда как вторая из изучаемых поэтико-драматических форм делает это сосуществование в едином драматургическом пространстве острым и конфликтным, а поэтому как никогда трагичным в своей повседневности и обыденности.

Примечательно, что реникса зачастую воплощает в пьесах Чехова тот или иной фантом, к примеру, фантом Москвы в произведении «Три сестры». В драматургии же Лагарса присутствуют стержневые фантомы «далекой страны» и «блудного сына», переходящие из пьесы в пьесу, на которых во многом основывается их психодраматическая конструкция. В «далекой стране» Лагарса живут и/или ее посещают «персонажи нашей жизни», как это прекрасно определяет центральный персонаж ряда произведений Луи. Эти персонажи из прошлого, такие как *Мальчик, все мальчики* и *Воин, все воины*, представляют множество людей, с которыми все мы сталкиваемся в ходе жизни, воплощая собой целые коммуникативные типы и паттерны. Это позволяет нам утверждать, что фантомы в «театре слова» Лагарса олицетворяют искусственность и некоторую бутафорную театрализованность отношений между

людьми в современном обществе. Лагарс перерабатывает классическое функционирование фантома в литературе и в театре. Предоставляя слово призрачным фигурам на своем драматическом полотне, узаконивая их в рамках речевого акта, Лагарс сталкивает и соединяет мир живых с миром мертвых, вводя новые дискурсивные и поэтические формы. Для Лагарса драматургия — это, помимо прочего, место конфликтного диалога, а появление собеседников-фантомов порождает новый коммуникативный поиск. Фантом Лагарса есть ни что иное как крайность инаковости, позволяющая драматургу работать над формами и сценическими воплощениями внутреннего диалога.

Смех и абсурд помогают А. П. Чехову и Ж.-Л. Лагарсу усилить то самое трагическое в повседневном, которым пронизаны драматургические вселенные обоих авторов. Но если абсурд Лагарса очевиден и проявляется исключительно на лингвистическом и поэтическом уровнях, то абсурд Чехова, скорее, фоновый и визуально-декоративный, но от этого не менее пронзительный, искусно интегрируется автором в классическую драматургическую структуру и стилистику. Именно в этом абсурде как приеме и рениксе как поэтической основе прослеживается неоспоримое влияние творчества Антона Павловича Чехова на «театр слова» Жан-Люка Лагарса, в котором при полном отсутствии декоративности и материальности этот психодраматический абсурд сквозит в каждом созвучии миллиарда повторений, позволяющих зрителю и читателю познать себя и окружающих.

Список использованных источников:

1. Халфин, Ю. Чеховская реникса / Юлий Халфин // Литература. — 2009. — 16–28 февраля (№ 4). — С. 21–23.
2. 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.
3. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (I). — Besançon: Les Solitaires intempestifs. — 2011. — 285 p.
4. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (II). — Besançon: Les Solitaires intempestifs. — 2000. — 268 p.
5. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (III). — Besançon: Les Solitaires intempestifs. — 1999. — 319 p.
6. Lagarce, J.-L. Théâtre complet (IV). — Besançon: Les Solitaires intempestifs. — 2002. — 419 p.
7. Lagarce, J.-L. Théâtre et Pouvoir en Occident. — Besançon : Les Solitaires Intempestifs, — 2011. — 176 p.
8. Larthomas, P. Le Langage dramatique. — Paris : Armand Colin. — 1972. — 478 p.
9. Maeterlinck, M. La sagesse et la destinée. — Paris : Gallimard. — 2000. — 182 p.
10. Pavis, P. Le Théâtre contemporain. — Paris: Armand Colin. — 2011. — 255 p.
11. Турков А. М. Чехов и его время / Андрей Михайлович Турков // М.: Geleos. — 2003. — 463 с.
12. Чехов А. П. Три сестры / Антон Павлович Чехов // М.: Азбука Классика. — 2010. — 288 с.
13. Чеховиана : Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. 280 с.
14. Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М.: Наследие, 1997. — 288 с.
15. 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>

16. Корниенко А. В. Простое сложное слово Жан-Люка Лагарса [Электронный ресурс] / <https://cyberleninka.ru/article/n/prostoe-slozhnoe-slovo-zhan-lyuka-lagarsa>

17. A. Kornienko *Le Pays lointain des fantômes de Jean-Luc Lagarce* / Alina Kornienko // *Temps et Langage Performatika: Les Cahiers Linguatek*. – 2020 – numéro 7–8. – pages pp. 108–114

18. 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.

19. Т. 16: Сочинения. 1881–1902. – М.: Наука, 1979. – С. 271–272

20. Морено Дж. Театр спонтанности / пер. с англ., авт. вступ. ст. Б. И. Хасан. – Красноярск: Фонд ментального здоровья. – 1993.

21. Морено Я. Л. Психодрама / пер. с англ. Г. Пимочкиной, Е. Рачковой. – М.: Апрель Пресс : ЭКСМО-Пресс. – 2001.

THE PSYCHODRAMATIC HERITAGE OF ANTON CHEKHOV FOR THE “WORD DRAMA” OF JEAN-LUC LAGARCE

Alina V. Kornienko

PhD in French literature and linguistics, Université Paris-8-Vincennes-Saint-Denis
(Paris, France)

Abstract. The well-known interest of Anton Chekhov to the synthesis of aesthetic and scientific thinking explains his creative interest in drama as a literary genre. After all, it is drama that is one of the best ways to understand society and modern man. This cognition occurs through language and its poetics, as well as the unique author's dramatic poetics inspired by the present times.

Due to the oral nature of drama as a discourse, it opens up the possibility for linguistic and socio-cultural observations of society. Within the framework of medical and literary research, Chekhov turned with particular interest to psychology and psychiatry, including the phenomenon and motives of visions and dreams, for the expression and comprehension of which a special poetics, as well as a special dramatic structure, are needed. Despite the fact that there is no direct

evidence that Anton Chekhov was familiar with psychodramatic practices, their influence on the author's prose and drama is obvious.

The French playwright, director and actor Jean-Luc Lagarce (1957–1995) studied and was inspired by the creative work of Anton Chekhov, inheriting and developing some of his dramatic techniques. Creating his own “word drama” giving the primacy to the language in all its manifestations, as well as everyday human speech, Lagarce rethought and reworked not only the term but the techniques of psychodrama themselves, creating a unique poetics of the modern era, allowing to comprehensively study and comprehend the modern society through his speech. It is in the poetics of everyday life, sung by Lagarce's “subpsychodrama”, that the synergy of the scientific and aesthetic approach in drama lays, once praised by Anton Chekhov.

Keywords: psychodrama, word drama, Jean-Luc Lagarce, renyxa, contemporary drama.

КРАТКИЙ ОБЗОР ВЕНГЕРСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА

И. Регеци¹

В рамках статьи предпринята попытка обзора выдающихся постановок пьесы А. П. Чехова «Чайка» на венгерской сцене. Мы фокусируемся на интерпретациях, показывающих путь, пройденный произведением русского автора в столичных и провинциальных театрах Венгрии. Рассматриваемые, считаемые нами самыми значительными постановки «Чайки»: представления Шандора Хевеши (1930), Тибора Хегедюша (1956), Габора Жамбеки (1971), Габора Секея (1971), Иштвана Хорваи (1982) и Петера Валло (1999). Объем настоящей работы дает нам возможность лишь кратко проанализировать упомянутые представления XX-го века. Живой интерес режиссеров к произведению Чехова в течение последних двух десятилетий представлен только адаптацией Арпада Шиллинга (2003), которая выделяется новизной восприятия пьесы и театрального языка. Наш обзор касается следующих аспектов: тематические акценты восприятия пьесы; оформление пространства постановок и проблематика венгерского перевода «Чайки».

Ключевые слова: «Чайка», история венгерского театра, XX век, оформление сценического пространства, переводы.

В статье предпринята попытка обзора выдающихся постановок пьесы А. П. Чехова «Чайка» на венгерской сцене².

¹ Регеци Ильдико — д-р наук, Дебреценский университет, Институт славистики, г. Дебрецен, Венгрия.

Конечно, говорить о полноте обзора в рамках одной статьи невозможно, поэтому мы сфокусируемся на тех интерпретациях, которые в истории театральных реализаций пьесы представляют собой что-либо новое (новый подход, обновленную драматургию) по сравнению с предыдущими интерпретациями. Таким образом, мы рассмотрим историю венгерского театра XX-го века, чтобы перебрать самые значительные режиссерские решения в постановке данной пьесы.

В венгерском театре история представлений «Чайки» начинается только с 1912-го года, но венгерская публика уже имела сведения о пьесе и до этого. В 1903-м году в журнале «Jövendő» («Будущее») уже была опубликована статья, которая известила о пьесе Чехова как о явлении современной драматургии: «Современная драма удовлетворяется точным описанием среды, нравов или психологическим очерком, не желая больше покорять зрителя приемами детективных романов или судебных хроник. Они претендуют на более тонкие, так сказать, литературные эффекты. <...> Новая пьеса Чехова (пьеса «Чайка» в четырех действиях) тоже обещает много новых и тонких впечатлений, правда, только для новой сцены и для новых актеров...» [23, с. 16, пер. мой — И. Р.]. То есть, уже первое сообщение о пьесе связывает драматургическую новизну произведения с вопросом театрального оформления, с необходимостью нового восприятия театрального представления. Эту

² Мария Рев в статье «Чехов в Венгрии» уже касалась вопроса чеховских постановок на венгерской сцене [1, с. 291–337]. По сравнению с обзором Марии Рев мы попытаемся сфокусировать наше внимание на одном произведении и на таких деталях представлений, которые, по нашему намерению, вырисовывают картину театральной «эволюции» чеховских адаптаций.

задачу в венгерской театральной сфере взяла на себя труппа Ирен Фельд, которая в 1912-ом году показала «Чайку» в Дворцовом театре (Várszínház) в камерном исполнении. Однако, исходя из критических замечаний, представление не смогло выполнить те функции, которые требовались от адаптации пьесы Чехова. Как суммировал режиссер и театровед Дьёрдь Секей в 70-е годы: «[...] средний успех, постановка прожила всего 18 представлений. Даже критики не смогли сформулировать словами, что они видели; они то упоминали о "спиритуальном натурализме", то о "вечных драмах без событийности"» [10, с. 25, пер. мой — И. Р.].

Новым этапом в понимании чеховских пьес мы можем считать постановки чеховских драм («Иванов», «Вишневый сад») режиссером Даниелом Йобом, на которого сильно повлиял стиль Художественного театра: «<...> я однажды на два дня выехал в Берлин... Там Станиславский пользовался колоссальным успехом... Я прервал репетиции и поехал в Берлин посмотреть. Кажется, видел я два спектакля: этот ("Три сестры") и "Вишневый сад". Прекрасные спектакли! Новая интонация, стиль — и все так глубоко человечно. Я нигде не видел ничего подобного. Это было совершенно неожиданно.» (Запись беседы хранится в архиве Института театрального искусства, цитирует: [2, с. 246]). Его успешные постановки³ в духе Станиславского помогли и венгерской публике понять то, чего она не смогла понять без аккуратной режиссерской работы. Стиль Станиславского в это же десятилетие смог

³ Премьеру «Вишневого сада» в интерпретации Йоба, неоднократно называемого «пьесой престижа» Театра комедии, известный писатель Дежё Костоланьи, например, считал «важнейшим театральным и актерским событием последних лет» [22, с. 3].

плодотворно повлиять и на более широкий круг венгерских театральных специалистов (и, естественным образом, и на венгерских зрителей), потому что труппа Художественного театра в середине десятилетия представляет венгерской публике «Вишневый сад». Актеры Станиславского выступают в Венгрии также в 1929 г., на сцене Центрального театра. Очевидно, тот факт, что в постановке «Чайки» 1930 года на сцене Национального камерного театра Шандором Хевеши также однозначно доминируют принципы Станиславского, его прочувствованность и психологический реализм, является следствием, среди прочего, и этих представлений⁴. Рефлектируя на данный спектакль, Дежё Костоланьи — как большой любитель чеховской поэтики и активный критик чеховских представлений — пишет об изображении на сцене «полулюдей», но добавляет, что Чехов рисует эти образы голосом сочувствия, в результате чего создаются «шедевры боли и сострадания» [14, с. 205]. Лирическое изображение трагедии страдающих, побежденных «течением Жизни» людей подчеркивается и в критической статье Золтана Амбруша: «Все тихие слова, и все грусть. Перед нами вздыхающий хор униженных и раздавленных [...] Чехов [...] это тишина и сублимированная простота» [5, с. 8, пер. — И. Р.]. Лирическую картину грусти, изливающейся на зрительный зал, констатирует и другой выдающийся критик

⁴ Рефлексии Дежё Костоланьи об этих гастролях в обоих случаях подчеркивают отличную от европейской специфику художественных принципов русского режиссера. Ср. «Что же отличает их от всех других актеров? То, что они намного ближе к реальности, чем “европейцы”. Они ухватывают пьесу даже не умом, а телом, всеми пятью чувствами» [15, с. 545]. А также: «Однако его реализм отличается от реализма немцев. Брам от начала до конца действовал на интеллектуальной основе. Станиславского вдохновляют чувства» [16, с. 564].

того времени, Аладар Шёпфлин. Тем не менее, чеховские персонажи в данной венгерской интерпретации — по мнению упомянутых критиков — выражают одновременно и ситуацию передачи другим состояния лишённого силы действия томления. По словам Шёпфлина: «Жизнь по Чехову — это не только страдание, но и беспощадность, страдающий человек является так же жестоким с другими, как и с самим собой, и таким образом, каждое страдание причиняет повторное страдание других» [21, с. 241, пер. — И. Р.]. Или, эта же мысль в другой критической работе: «Все они (то есть персонажи спектакля) чувствуют, что являются мучениками: и на самом деле, все они мученики, исключая тех, которые живут вегетативной жизнью в счастливой несознательности. Но и у жертв есть свои жертвы, о которых они не заботятся, по отношению к которым они так же жестоки, как и судьба с ними» [5, с. 8, пер. — И. Р.]. Возможно, именно отсутствие расположения к названным беспощадными и жестокими отношениям персонажей, неприятие образов в целом являются причиной того, что вне понимающей театр и углубленно занимающейся литературой публики, в более широком кругу зрителей пьеса Чехова в 30-е годы все-таки не завоевывает большого успеха. Это подтверждает и связанное с данным представлением заключение Дьёрдя Секея: «особая публика театра, принадлежавшая к среднему классу, не считала "симпатичным" "большинство персонажей", особенно Тригорина, представлявшего собой "воплощенную бездушность"» [10, с. 28, пер. мой — И. Р.].

В 1950 году в Венгрии вышел в свет сборник драматических произведений Чехова, которые уже были переведены непосредственно с русского оригинала (а не с немецких переводов). Переводчиками этого сборника [8] были Дьюла Хаи, Андор

Габор, Эндре Шик, которые в то время вернулись из русской эмиграции⁵, где они уже серьезно занимались творчеством русского автора. «Чайка» была переведена Дьюлой Хаи, особенно хорошо знакомым⁶ с драматургией Чехова. Это был первый опубликованный в книге⁷ перевод пьесы. Десять лет спустя, в 1960 году Имре Макаи также перевел произведение на венгерский язык, и этот последний вариант вошел в собрание сочинений автора 1973-го года [9]. Для того, чтобы венгерское восприятие нашло свой путь к чеховской драматургии, эти современные переводы были так же необходимы, как и новый стиль актерской игры.

Несмотря на то, что в 1956 году Тибор Хегедюш поставил пьесу в тогдашнем Театре венгерской народной армии (Magyar

⁵ Дюла Хаи сперва эмигрировал в Австрию, но из-за участия в социалистическом восстании 1934 года его выслали из страны. В 1935 году по приглашению Луначарского он поселился в Советском Союзе. В Москве он, среди прочего, писал сценарии. Его письма были изданы на русском и других языках. В 1945 году он вернулся домой.

Андор Габор сперва также эмигрировал в Вену, где он стал сотрудником буржуазно-радикальной Венской венгерской газеты, представляя коммунистическое направление. Потом его тоже выслали из страны, и после Парижа и Берлина он поселился в Москве, где работал редактором венгерского журнала Új Hang («Новый голос»). Он также вернулся в Венгрию в 1945 году.

Эндре Шик во время первой мировой войны, в 1915 году попал в плен. В 1920 году вступил в венгерскую группу Коммунистической партии Советского Союза. В России закончил университет и стал преподавателем разных высших учебных заведений, в том числе и Московского государственного университета. В 1945 году он тоже приехал домой.

⁶ Дьюла Хаи написал и вступительную статью данного сборника о чеховской драматургии.

⁷ Первым переводчиком «Чайки» является Денеш Келемен, который перевел произведение для первой постановки в Венгрии. Его перевод был опубликован в 1930 году на страницах театрального журнала «Színházi Élet» («Театральная жизнь») [7].

Néphadsereg Színháza, сегодняшний Театр комедии [Vígyszínház]) все еще исходя из концепции «Чайки», выработанной и оформленной Станиславским, в последующие годы уже происходит отдаление от этой концепции и формирование новой интерпретации, нового подхода к пьесе. Однако тот мотив, который становится центральным элементом и следующих постановок, первый раз акцентируется именно в критической работе о постановке Тибора Хегедюша. Петер Надь обращает внимание в данной презентации на проблематику поколений, которые все стремятся к высшему, и которые в то же время выражают творческие дилеммы самого Чехова [10, с. 31–32, пер. мой — И. Р.]. Восприятие пьесы как особой художественной исповеди является основой и постановок 1970-х годов, осуществленных с целью самовыражения и утверждения эстетических принципов театральных специалистов венгерского театра.

В 1971 году в театры города Капошвар и города Сольнок одновременно были назначены молодые ведущие режиссеры в лицах Габора Жамбеки и Габора Секея. (Их назначение, конечно, было сознательным решением со стороны культурной политики тогдашнего времени: самостоятельным, автономно думающим фигурам художественной сферы находилось место только в провинции.) Оба режиссера — независимо друг от друга — поставили пьесу Чехова «Чайка», чтобы выразить свое художественное кредо в своей новой театральной позиции⁸. Данные интерпретации, в отличие от предыдущих постановок

⁸ Помимо анализируемых в статье интерпретаций Жамбеки и Секея, почти одновременно с ними, в 1972 г. Отто Адам также находит в «Чайке» подходящую тему для постановки на сцене Театра им. Мадача.

в духе Станиславского, стоят ближе к процессу поиска нового художественного языка, новой эстетики 60–70-х годов. На Жамбеки сильно повлиял театр Отомара Крейчи, чью постановку «Иванова» Чехова он видел в 1970 году в Праге. А из круга современных новаторов театра на Секея оказал влияние Дж. Стрелер, в постановках которого исходной точкой являлась «вибрация воздуха», потому что — по словам венгерского режиссера — его самого до сегодняшнего дня сильно интересует изобразительное искусство, особенно намерение импрессионистов «нарисовать воздух» [11, с. 68]. «Говорящие декорации» Отомара Крейчи и приближение пространства спектакля к решениям изобразительного искусства, то есть художественный подход к оформлению сцены однозначно присутствуют в обеих интерпретациях, и являются важными элементами нового восприятия пьесы.

В постановке Габора Жамбеки декорации, спроектированные Габором Синте, акцентировали внимание на садовой сцене, которая до конца спектакля опустошенным остовом стояла перед глазами зрителей. Самыми важными элементами пространства стали символизирующий озеро белый квадрат и стоящая на переднем плане черная эстрада (сцена Треплева). Превосходство цвета (белого и черного) над всеми предметными элементами сценического пространства, почти беспредметная сцена и геометрические формы ассоциируются с картинами Казимира Малевича и основной идеей супрематизма, — образы которого передаются через формы, — согласно которой фигуративное изображение не имеет смысла, излишни все технические бравады, целью может быть только чистый абстракционизм. В представлении пьеса Треплева (ситуация «театр в театре») — по наблюдениям критиков спектакля —

также отличается авангардностью, и используемыми необычными приемами постановки [12, с. 60]. Задним фоном постановки пьесы героя является озеро, представленное, как выше написано, белым квадратом, который, в практическом осуществлении, являет собой поставленный вертикально металлический лист, воздействующий на публику своим блеском. Данный предмет напоминает об озере только постольку, поскольку зрители ощущают его как серебрящуюся гладь озера, но этот лист, его поглощающая всё белизна скорее функционирует в качестве светового элемента. С помощью этого визуального элемента образуется задний фон, который, наподобие иконы, насыщен светом, является *источником света*, определяющим основной тон спектакля. Исходя из этого, можно говорить о метафизике света, играющего существенную роль в постановке: озеро парка, со своим мистическим характером («колдовское озеро»), представляет собой такую сияющую энергию, которая одновременно намекает и на новое, неземное измерение. Это трансцендентное измерение в ассоциациях зрителя может связываться и с созданным Треплевым образом *Мировой души*. Органическая связь Природы и творческих сил человека, как мы видим, наподобие теории супрематизма, является основным конструирующим элементом постановки. В пространстве пьесы конфликтные ситуации кажутся коллизиями, которые, нарушая представленную (в декорациях) гармонию, препятствуют осуществлению искусства в самой чистой своей форме.

Особое внимание театрального режиссера к оформлению пространства наблюдается также в постановке «Чайки» Габора Секея. Постановка почти уже агрессивно обращает внимание зрителей на созидающееся перед их глазами пространство.

Средством этого являются громкие удары молотком в начале представления, обозначающие строительство сцены для постановки Треплева. За исключением возвышающейся помостом сцены Треплева, пространство является почти пустым. По сравнению с чеховскими адаптациями предыдущих десятилетий, создается однозначно более холодное, отчужденное, но одновременно и более символическое пространство. В нем эмблематично выстраиваются белая скамейка, стол и белая керосиновая лампа. Критические работы о спектакле Секея подчеркивают роль предметов белого цвета в темном пространстве⁹. Таким образом, предметы обрисовывают драматические силовые линии, в их движении и, еще более акцентированно, в их освещении воплощается напряжение конфликтных ситуаций. В черном пространстве взгляд зрителя направляется движением, игрой луча света. В результате этого предметы преобразуются и сами (предмет меняет свой вид с каждым движением света), принимают отвлеченное значение. В постановке Секея в смысловом центре стоят не Треплев и артикулированный им вопрос искусства, а талант Нины¹⁰ (ее

⁹ Как пишет один критик: «как будто белизна Нины воплощается в белизне предметов, в застреленной чайке так же, как и в экспозиции скамеек или в подчеркнутой «роли» белой керосиновой лампы. Здесь актеры редко оказываются на первом плане, но предметы тем чаще: Нина держит чайку в свете софитов, словно распутив ее крылья, и мертвая, белая птица долго остается перед белой скамейкой, именно внутри светового круга; Маша бросает свою белую подушечку маме, и подушечка остается на первом плане несколько минут; во втором действии Треплев берет с собой стоящую на своем столе керосиновую лампу к кровати, где стоит коляска Сорина, ставит на пол, и рассказывает историю Нины так, что все сидят вокруг лампы» [20, с. 14, пер. мой — И.Р.].

¹⁰ Это впечатление сформулировано и в критическом замечании современного зрителя: «Нина талантлива. "Чайка" в городе Сольнок говорит о самореали-

белая одежда подчеркивает принципы чистоты и невинности), её личное решение о своей судьбе ради актерской свободы.

Десятилетие спустя, в 1982 году акценты постановки пьесы, осуществленной режиссером Иштваном Хорваи, коренным образом отличаются от интерпретации Секея: по восприятию Хорваи Нина в начале спектакля имеет романтические представления об известности, о «летающей чайке», но, когда ее идея сталкивается с действительностью, она сдается и ее судьбой становится не «летать», а «маршировать», что Нина и принимает [18, с. 19]. Несмотря на то, что концепции спектаклей Секея и Хорваи разные, общим их свойством является то, что в них имеет основное значение визуальная реализация пространства, содержащего в себе борьбу не только характеров, но и разных начал, разных представлений о сущности искусства. Прежние постановки Хорваи, его «чеховская трилогия»¹¹ уже вызывали интерес именно оформлением сцены: почти все отзывы о спектаклях подчеркивают поэтичность и символическую силу декораций, почти затмевающих само представление. При постановках, когда Хорваи работал с группой Театра комедии над драмами Чехова, сценографом обычно был

заций таланта. Герой Габора Секея — это Нина» [13, с. 777, пер. мой — И. Р.]. Или словами другого критика спектакля: «Жамбеки мрачными цветами своего спектакля делает признание об освещающей силе искусства. [...] В образе Нины звучит поэзия настоящего смиренного таланта» [20, с. 12, пер. мой — И.Р.].

¹¹ Хорваи ставил «Трех сестер» в 1954 г. в Театре им. Мадача, затем в 1972 г. в Театре комедии, а также режиссировал «Дядю Ваню» в 1962 г. в Мишкольце и в 1970 г. в Театре комедии. А показ спектакля «Вишневый сад» состоялся в 1974 г. в Театре комедии. (И этим еще не кончен ряд чеховских интерпретаций Хорваи, который в своей творческой деятельности позже обратился также к произведениям «Платонов», «Иванов» и «Свадьба».)

русский декоратор Давид Боровский. Исключением является представление «Дяди Вани», в случае которого пространство спектакля было создано Габором Синте, который был сценографом уже упомянутой постановки Габора Жамбеки. Давид Боровский (подобно Габору Синте) своими театральными решениями смог плодотворно повлиять на смысловой потенциал спектаклей. Так случилось и в 1982 г., в постановке «Чайки» Иштвана Хорваи, где по планам Боровского в центре декораций находятся озеро и маленькая сцена, построенная на озере, а интерьерные сцены спектакля происходят на берегу озера. Диалог Треплева и Нины в четвертом действии происходит на скользком льду замерзшего озера [19, с. 191–192], что прекрасно передает публике ту холодность и неуверенность, которыми наполнена атмосфера новой встречи героев¹².

В 1990-х годах организация сценического пространства по-прежнему стоит в центре внимания театральных специалистов. В творческом пути Петера Валло сценическая картина имеет выдающееся значение. Несмотря на то, что ранние постановки режиссера характеризовались реалистическим подходом, они всегда отличались современной сценической картиной, новым художественным языком сценографии. Визуальное чутье Валло явно демонстрируют и те спектакли режиссера, декорации которых создал он сам. В постановке «Чайки» 1999-го года режиссер работал с Иштваном Славиком. Стены сцены театра

¹² Критик спектакля, известный эстет Миклош Алмаши говорит о хорошей концепции, но недостаточно проработанном осуществлении спектакля. Анализируя упомянутую, символическую сцену представления, он пишет о боли из-за упущенной осмысленной жизни, о теме любовной чуждости, о двух разных восприятиях искусства и счастья, которые борются в одном и том же театральном, но в различных духовных пространствах [4, с. 11–12].

Радноти при данной постановке покрыты сине-красными металлическими листами: листы освещены синим цветом для представления озера, а в других сценах эти же листы оказываются красными, представляя собой обои внутренних сцен. Но у зрителя спектакля все-таки возникает ощущение, что «[Н]ет снаружи, нет внутри. Мы все время остаемся среди стен» [24, с. 23, пер. мой — И. Р.]¹⁵. Но хорошо продуманным художественным решением данного спектакля является не только тщательное построение пространства, но и внимание к языку, на котором звучит пьеса русского автора. Для постановки Валло Геза Морчани сделал новый перевод произведения, который — в отличие от варианта Макаи — приближается к более будничному использованию языка, использует лексику повседневности и, таким образом, дает возможность публике воспринимать коллизию драмы как современный, живой конфликт. (Пьесу в переводе Морчани поставили на сцене еще два раза: Арпад Шиллинг в 2003 году в Будапеште в Клубе артистов «Фесек» [Fészek Művészklub] («Гнездо») и Пал Мачаи в 2004 году в Театре им. Иштвана Эркеня [Örkény István Színház]. О первом более подробно см. ниже.)

При обзоре театральных представлений следует сконцентрироваться на значении новых переводов. По личному опыту Габора Берени, главного режиссера Театра им. Атиллы Йожефа (József Attila Színház), в 70-е годы (между 1971–1982 гг.) при интерпретации чеховских драм самую большую трудность для него представляло явное отличие существовавших до того

¹⁵ Другой критик спектакля формулирует это же чувство по-другому. По мнению Юдит Барабаш восприятие чеховской пьесы в интерпретации Валло кажется слишком мрачным: на сцене изображаются пустота бытия, необратимая девальвация личности и прежних ценностей [6, с. 15].

переводов от оригинала. Берени, владея русским языком, в 1976-м году, на совместной конференции Венгерского театрального института и Московского института истории искусств, касаясь вопроса венгерских переводов чеховских драм замечает: «Эти переводы очень красивы, поэтичны, эстетичны, только одно отсутствует в них: разговорный обычный язык, который был свойственен Чехову» [10, с. 46]. Нужно было ждать больше двух десятилетий, чтобы потребность в «коррекции» венгерского театрального языка Чехова породила новые переводы. В последние десятилетия драматические произведения Чехова переродились в венгерском театре благодаря новым переводам, и перевод Гезы Морчани уже не является единственным использованным вариантом в современных представлениях пьесы «Чайка». Кроме Морчани, «Чайку» перевели Юлия Унгар (в 2015 году для режиссера Шандора Жотера) и Аннамария Раднаи (в том же году для всемирно известного интерпретатора Чехова Тамаша Ашера).

Среди использующих новый перевод, а именно, перевод Морчани спектаклей выделяется постановка¹⁴ Арпада Шиллинга. У Шиллинга *жизненность*, воплощающаяся в переводе, становится концептуальным элементом представ-

¹⁴ Вразрез с правилами венгерской орфографии, для обозначения чеховской пьесы используется слово *Siráj*. (В венгерской орфографии использование букв *ly* и *j* обусловлено исключительно традицией, поскольку они не обозначают различные звуки. Некогда существовавший звук *ly* уже исчез из фонетической системы венгерского разговорного языка, но в письме буква *ly* сохранилась. По этой причине, во многих словах звук *j* в силу традиции обозначается буквой *ly*. Так, например, и данное слово правильно пишется *sirály*.)

ления. Включение в «поток бытия»¹⁵ выражается и костюмами и стилем игры. На сцене перед публикой стоят одетые в современную одежду персонажи, которые находятся и двигаются так близко к зрителям, что их почти можно коснуться. Актеры играют без всякого декламирования, их фразы звучат, как будто публика попала бы в жизненную сферу будничных людей, со всеми ее неловкими проявлениями. Постановка своими художественными решениями стремится однозначно к тому, чтобы иллюстрировать *идею вторжения жизни в искусство*, и наоборот, *вторжения искусства в жизнь*. Однако наиболее резко выраженным средством намерения стирания границ между сценой пьесы и публикой является художественное оформление пространства представления.

В данной постановке мы встречаем решение, напоминающее *сцену-арену*, однако границы здесь намного более размыты, чем в упомянутой форме. Если перенятое у Ричарда Шехнера понятие *environmental theatre* (пространственного театра) Марвина Карлсона [17, с. 66] и не является однозначно применимым в этом случае, безусловно можно отметить разработку пространственной концепции, явно порывающей с разделением сценического пространства и зрительного зала. Постановка очень скупо пользуется и другими средствами выделения, например, в процессе освещения сцена-арена и зрительный зал рассматриваются почти как единое целое. Если в данном случае перемещение зрителей и является более ограниченным (в отличие от пространственного театра публика здесь не передвигается свободно во время спектакля) и игра

¹⁵ Термин «поток бытия» ввел в научный дискурс о поэтике А. П. Чехова А. П. Чудаков [3, с. 242].

только изредка происходит в разделенных группах, тем не менее, выход актеров за кажущиеся границы пространства игры, и их взаимодействие с некоторыми из зрителей обрисовывают *гибкое игровое пространство с размытыми границами*.

В натуралистическом театре ставившего Чехова Станиславского зрители еще ожидали разделения мира зрителей и сценического мира, но, при том, последний должен был в целом совпадать с их собственным, на — как бы наблюдаемой за стеклом — сцене должен был отражаться «кусочек жизни» [17, с. 69]. В постановке Шиллинга начала XXI века стремление к устранению неконгруэнтности между миром жизни и возникающим художественным миром уже осуществляется при размытом обозначении рамок/границ и сохранении возможности взаимного проникновения этих миров¹⁶.

Не имея возможность говорить обо всех постановках на территории Венгрии, мы все-таки должны обратить внимание и на то, что венгерское театральное искусство особенно активно в адаптации чеховских пьес — в том числе в интерпретации «Чайки» — также вне границ страны. В последние десятилетия эту пьесу Чехова ставили на венгерском языке в городах Сату-Маре (1966, 2015), Суботица (1973, 1986), Кошице (1978), Клуж-Напока (1985), Тыргу-Муреш (1996, 2000, 2003, 2014), Комарно (2002), Одорхею-Секуеск (2003), Нови-Сад (2006) и Сфынту-Георге (2008).

Постоянный интерес венгерских трупп и представителей разных художественных направлений венгерских режиссеров к

¹⁶ В адаптации Шиллинга (некоторые представления данной постановки пользовались этим художественным решением) в конце пьесы актер отказывается от своей изобразительной позиции: труппа аплодирует, затем выпускает публику из сросшегося с пространством игры зрительного зала.

пьесе Чехова «Чайка» говорит нам о том, что произведение русского автора задает вопросы, которые касаются самых основных проблем искусства и — одновременно — бытия. Если уместно прогнозировать в рамках научной статьи, нам кажется, что в будущей театральной жизни Венгрии «Чайка» не прекратит быть часто ставящимся произведением Чехова. Это обосновано, с одной стороны, новыми переводами пьесы, которые были созданы в последний период, с другой стороны, живым интересом к «Чайке», который наблюдается в венгерском театре, судя по постановкам последних двух десятилетий, для рассмотрения которых, однако, рамки данной работы уже не дают возможности.

Список использованных источников:

1. Рев Мария. Чехов в Венгрии // Чехов и мировая литература. кн.2. / ред. сост. З. С. Паперный, Е. А. Полоцкая; отв. ред. Л. М. Розенблум — М.: Наука, 1997. — С. 291–337.
2. Рейтэ Иштван. Пьесы Чехова в Венгрии / пер. Е. Тумаркиной // Венгерско-русские литературные связи / ред. колл. И. И. Анисимов, И. Шётер и т. д. — М.: Наука, 1964. — С. 236–257.
3. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 704 с.
4. Almási Miklós. Mi lesz velünk Anton Pavlovics? Sirály-bemutató a Vígszínházban [Что будет с нами, Антон Павлович? Премьера «Чайки» в Театре комедии] // Színház. — 1983. — №1. — С. 11–14.
5. Ambrus Zoltán. A sirály [Чайка] // Pesti Napló. — 1930. — jan. 24. — С. 8.
6. Barabás Judit: Tollafoztott madár. Csehov: Sirály [Птица, лишенная оперения. Чехов: Чайка] // Criticai Lapok. — 2000. — №1. — С. 14–15.
7. Csehov, A.P. A sirály [Чайка] / пер. Kelemen Dénes // Színházi Élet. — 1930. — №11. — С. 139–151.

8. Csehov drámai művei [Драматические произведения Чехова] / пер. Gábor Andor et al. — Budapest: Franklin Könyvkiadó Nemzeti Vállalat, 1950. — 436 с.

9. Csehov, A.P. Sirály: színművek [Чайка: драматические произведения]: 1887–1904 / ред. Nyíri Éva; пер. Elbert János et al. — Budapest: Magyar Helikon, 1973. — 681 с.

10. Csehov és a mai színház [Чехов и современный театр] // Színházelméleti füzetek 4. — Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1977. — 81 с.

11. Lakos Anna. Interjú Székely Gáborral a Sirály 1971-es szolnoki rendezése kapcsán [Интервью с Габором Секеем в связи с представлением «Чайки» в городе Сольнок в 1971 году, взятое Анной Лакош] // Kortársunk Csehov — Milyen gyorsan telik az idő! [Наш современник — Чехов. Как быстро летит время!] / Сост. текста каталога: Lakos Anna — Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2018. — С. 65–69.

12. Lakos Anna. Interjú Zsámbéki Gáborral a Sirály 1971-es kaposvári rendezése kapcsán [Интервью с Габором Жамбеки в связи с представлением «Чайки» в городе Капошвар в 1971 году, взятое Анной Лакош] // Kortársunk Csehov — Milyen gyorsan telik az idő! [Наш современник — Чехов. Как быстро летит время!] / Сост. текста каталога: Lakos Anna — Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2018. — С. 54–64.

13. Koltai Tamás. Szárnyaló és szárnyaszegett Sirályok [Чайки — парящие и с подрезанными крыльями] // Nagyvilág. — 1972. — №5. — С. 775–779.

14. Kosztolányi Dezső. Sirály [Чайка] // Új Idők 1930. — Vol. 36, №7. (febr. 9.) — С. 205–206.

15. Kosztolányi Dezső. Orosz vendégjáték. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert [Русский гастрольный спектакль. Антон Павлович Чехов: Вишневый сад] // Színházi esték [Театральные вечера] Т.2. — Budapest: Szépirodalmi, 1978. — С. 545–546.

16. Kosztolányi Dezső: Oroszok. Sztanyiszlavszkijék vendégjátéka [Русские. Гастрольный спектакль труппы Станиславского] // Színházi esték [Театральные вечера] Т.2. — Budapest: Szépirodalmi, 1978. — С. 562–564.

17. Kotte, Andreas. Bevezetés a színháztudományba [Theaterwissenschaft. Eine Einführung 2., aktualisierte Auflage. Böhlau Verlag, Köln–

Weimar–Wien, 2012.] / пер. Edit Kotte, со-пер. Berta Erzsébet — Budapest: Balassi, 2015. — 294 с.

18. Majoros József. „A sirály nem egyenlő Nyinával”. Beszélgetés Horvai Istvánnal, a „Sirály” rendezőjével [“Чайка не равняется Нине”. Разговор с режиссером “Чайки” Иштваном Хорваи] // Pesti Műsor. — 1982. — 11.03. — С. 19.

19. Mihályi Gábor. Csehov-előadások nyolc változatban [Преставления Чехова в восьми вариантах] // Mihályi Gábor. A moderntől a posztmodernig [От модерна до постмодерна] — Budapest: Új Világ, 1999. — С. 181–195.

20. Pályi András. A két Sirály [Две Чайки] // Színház. — 1972. — Vol. 5, №3. — С. 11–14.

21. Schöpflin Aladár. A sirály [Чайка] // Nyugat. — 1930. — №3. — С. 241.

22. Sipos Iván. Cseresznyés kert [Вишневый сад] // Színházi Élet. — 1924. — Vol. XIV. — 21–27 септембра — С. 3–9.

23. Szerző nélkül [Без автора]. Csehov új drámája [Новая драма Чехова] // Jövendő. — 1903. — №3. — С. 16.

24. Tompa Andrea. Csehov: Sirály. Száz éve és ma [Чехов: Чайка. Сто лет назад и сегодня] // Színház. — 2000. — Vol. 32., №3 — март — С. 22–24.

A BRIEF OVERVIEW OF THE HUNGARIAN STAGE INTERPRETATIONS OF A.P. CHEKHOV'S THE SEAGULL

Ildiko Regeczí

dr. habilit. in literature and cultural studies,
University of Debrecen, Institute of Slavic Studies, Hungary

Abstract: This study aims to provide an overview of the most notable Hungarian stage productions of A.P. Chekhov's play *The Seagull*. I intend to focus on the interpretations that demonstrate the path covered by the play of the Russian author in theaters located in Hungary both in and outside of the capital city. The most significant of these were directed by Sándor Hevesi (1930), Tibor Hegedűs (1956), Gábor Zsámbéki (1971), Gábor Székely (1971), István Horvai (1982) and Péter Valló (1999). Due to page restrictions, I can analyze here the 20th-century

productions listed above just briefly. As regards the keen interest of directors in Chekhov's piece in the past twenty years, it is represented in this study only by the adaptation produced by Árpád Schilling (2003), which stands out through its novel approach as well as its innovative histrionic language. The present overview covers the following aspects: the thematic emphases in the readings of the play; the stage configurations of the individual productions and the problematics posed by the Hungarian translation of *The Seagull*.

Keywords: The Seagull, history of Hungarian theater, 20th century, stage configuration, translations.

РЕЖИССЕР АНАТОЛИЙ НОВИКОВ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕС А. П. ЧЕХОВА

Л. Г. Касьяненко¹

В статье рассматриваются постановки пьес А. П. Чехова, осуществлённые известным режиссёром, народным артистом УССР Анатолием Новиковым на подмостках Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького в 1980–2000-х годах. Анализируются особенности режиссёрской интерпретации пьес «Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка», водевиля «Свадьба».

Ключевые слова: *А. П. Чехов, А. Г. Новиков, драматургия, интерпретация, Крымский академический русский драматический театр им. М. Горького.*

«Театр занимает всего меня. Мои мысли постоянно крутятся вокруг новых постановок, пьес, сюжетов. И я счастлив, потому что свою боль, свою тему всегда могу выразить через спектакль. Именно театр рождает решимость противостоять банальности и будничной серости». Эти слова принадлежат народному артисту УССР, лауреату Государственной премии СССР Анатолию Григорьевичу Новикову, личности в театральной жизни Крыма поистине легендарной. Его имя по праву

¹ Касьяненко Людмила Григорьевна — руководитель литературно-драматургической части Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького; Заслуженный деятель искусств АРК; Заслуженный работник культуры Украины. Российская Федерация, Симферополь.

стоит в одном ряду с именами выдающихся режиссеров отечественного театра. Блестящий руководитель и организатор театрального дела, сорок пять лет возглавлявший Крымский академический русский драматический театр им. М. Горького. Талантливый режиссер, актер, театральный педагог. Сложный, непредсказуемый, невероятно энергичный Новиков всегда добивался поставленной цели. Начав творческий путь с должности художника-декоратора в далеком 1945 году, Анатолий Григорьевич стал одним из самых уважаемых художественных руководителей сначала в СССР, а затем на постсоветском пространстве.

Его постановки всегда вызывали резонанс среди поклонников театрального искусства. Отклики бывали разными: от восторженных до резкого неприятия. Но равнодушных не было никогда!

Крымский писатель Елена Криштоф в свое время верно подметила, что вокруг Новикова возникало особое энергетическое поле. Он действительно заражал всех своими идеями, которые многим поначалу казались фантастическими. Анатолий Григорьевич любил эпатировать, даже раздражать, при этом он был дипломатом, иногда хитрецом, авантюристом. Киевский театральный критик Сергей Васильев, пристально наблюдавший за творчеством режиссера, отмечал: «Он прирожденный триумфатор. Об его театре рассказывают легенды... его любимый афоризм: «Порядок бьет класс». Сам Анатолий Григорьевич говорил: «Я счастливый человек. Мне довелось учиться у таких Мастеров, как Н. П. Охлопков, А. Д. Попов, А. А. Гончаров. Учась на Высших режиссерских курсах, не раз бывал на репетициях Акимова, Товстоногова. Это такая школа!»

Творческий путь Новикова можно разделить на два периода: досимферопольский — с 1945 по 1971 гг. и в Крымском академическом русском драматическом театре им. М. Горького — с 1972 по 2017 гг. До приезда в Симферополь Новиков работал режиссером в театрах Читы, Саратова, главным режиссером в Липецком, Брянском, Пермском театрах. Но только на крымской земле ему удалось претворить в жизнь многое из своих творческих устремлений. Здесь он стал создавать свой театр, с одной стороны, строго придерживающийся реалистических традиций, а с другой — смело использующий современные выразительные средства. С уверенностью можно сказать, что именно в Симферополе Анатолий Григорьевич в полной мере реализовал свой творческий и организационный потенциал. Неслучайно годы его работы называют «эпохой Новикова» и Золотым веком в истории театра им. М. Горького.

Новиков строил — и в прямом, и в переносном смысле — театр, как хороший хозяин строит дом, начал с того, что привел в порядок репетиционный зал и фойе, положил ковровые дорожки в коридорах. Для режиссерского дебюта на симферопольской сцене выбрал трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Уже здесь проявилась творческая смелость — знатоки сразу усмотрели аналогию с Художественным театром. Однако Анатолий Григорьевич никаких параллелей не проводил. Его, прежде всего, волновала тема, заложенная в толстовской трагедии — Человек и Власть. К вопросу о влиянии власти на личность в разных аспектах этой проблемы — Художник и Власть, Любовь и Власть — он впоследствии обращался ещё не раз в спектаклях «Мастер и Маргарита», «Да здравствует королева, виват!», «Ричард III», «Фаворит», «Дальше... Дальше... Дальше...».

Закономерен был успех следующей новиковской постановки — «Последние» М. Горького. Спектакль стал знаковым. Искренний, лишенный сценических банальностей, он волновал публику. Определив жанр как трагический балаган, Новиков решил горьковскую пьесу остро и заинтересованно. Здесь пронзительно зазвучала ещё одна излюбленная тема режиссера — семейная. Анатолий Григорьевич был убежден, что практически во всех лучших классических пьесах, так или иначе, раскрывается проблема семейных взаимоотношений, конфликт отцов и детей.

Уже первыми своими постановками на симферопольской сцене Новиков показал, что обладает столь необходимым для режиссера качеством: с одной стороны не обременять себя пиететом к классическому наследию, а с другой — не позволять себе излишне фамильярного отношения к нему. Его режиссерским работам свойственна внятность художественного высказывания. В работе над классикой Анатолий Григорьевич стремился приблизить вечные истины к современности, сделать произведение близким и понятным сегодняшнему зрителю.

В то же время режиссер жесткий, ироничный, Новиков перед публикой не заискивал, не шел на поводу у её вкусов. Он смело смешивал трагическое и комическое, соединял разные краски, создавая спектакли, сочетающие глубину проблематики и оригинальность режиссерского решения. Поначалу иные критики считали Новикова чуть ли не театральным провокатором, предельно ориентированным социально.

Как художественный руководитель Новиков верно хранил традиции русского репертуарного театра, был приверженцем искусства переживания и сценического реализма. Его поста-

новки выстроены филигранно с точки зрения человеческих взаимоотношений героев. Но при этом он не был чужд и других форм выразительности. В масштабных постановках Новикова семидесятых-восьмидесятых годов чувствовалось влияние его учителя — выдающегося Николая Охлопкова. Публицистичность в таких спектаклях, как «Они были актерами», «Версия», «Русь Киевская», «Дальше... Дальше... Дальше...» была ярко выражена, как и бьющая через край экспрессия. Некоторые столичные театроведы, не знавшие, у кого учился Новиков, посмотрев его постановки, сразу узнавали фирменный почерк Охлопкова.

Более двухсот спектаклей поставил Анатолий Григорьевич за полвека режиссерской деятельности, 141 спектакль — в Крымском академическом русском драматическом театре им. М. Горького, главном в его судьбе. Как у любого большого режиссера, у Новикова были спектакли разного художественного уровня. Но, если говорить о классике, действительно знаковыми в творческой биографии Мастера стали постановки пьес А. П. Чехова.

С чеховской драматургией у Анатолия Григорьевича были отношения особые. «Зрители узнают в чеховских героях себя, свой эгоизм, свои пороки, поэтому они смеются и плачут на постановках его произведений», — говорил Анатолий Григорьевич. Впервые к миру героев Чехова он прикоснулся в молодые годы, когда сыграл роль Треплева в «Чайке» на подмостках Сталинского драматического театра им. А. Пушкина, который работал тогда в Енакиево. Позже Анатолий Григорьевич вспоминал, что спектакль был вполне традиционным, решенным в духе присущих середине XX века трактовок. Затем был «Дядя Ваня» в Читинском театре, где Новиков уже выступил

в качестве режиссера-постановщика, и дипломный спектакль «Чайка» на Высших режиссерских курсах в Москве в 1963 году.

Первые годы на симферопольской сцене Новиков к чеховской драматургии не обращался. Думается, для его режиссерской концепции необходима была труппа, разделяющая убеждения Мастера, публика, готовая к восприятию неожиданного решения, и особая атмосфера зала и сцены. Когда появилась очень уютная, камерная площадка Театра-студии, Новиков внутренне был готов к работе над чеховскими произведениями. Режиссеру удалось найти свой путь в постижении своеобразности чеховской драматургии. Для Новикова было неприемлемо ставить пьесы Антона Павловича как элегию утонченных чувств. Для него Чехов — не сентиментальный лирик, а суровый, жесткий автор.

Неудивительно, что новиковские постановки пьес Чехова многие специалисты-театроведы рассматривают как своего рода социальные послания публике. Об этом неоднократно писали Ростислав Коломиец, Сергей Пальчиковский и другие.

В поставленных один за другим на сцене Театра-студии спектаклях «Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка» был глубокий и одновременно камерный психологизм, смелое и неожиданное для восьмидесятых годов прошлого века решение. Эти постановки буквально «взорвали» театральную среду не только Крыма, но и всей страны. Маститые литературоведы и театроведы, приехавшие на творческую конференцию «Классика и современность», проводившуюся в театре им. М. Горького в 1982 году, были несказанно удивлены столь дерзким режиссерским решением. Юрий Зубков в статье «И флагман знает не только победы, но и издержки» замечал, что трактовка чеховских образов Новиковым вызывает у него желание поспорить

«с ироническим взглядом и на Вершинина, и на Астрова» [3, с. 23]. Известного критика шокировало, что «после объяснения за кулисами и Войницкий (Б. Халеев), и Серебряков (В. Злокович) выходят оба плачущие, широко развернув носовые платки», и что «святые слова о родной земле Астров сопровождает рюмкой водки» [3, с. 23]. Впрочем, думается, Новиков никого эпатировать не стремился, просто он вдумчиво вчитывался в пьесы Чехова и увидел в них то, о чем ныне уже пишут почти все чеховеды. Специалисты отмечали, что такого беспощадного, ироничного Чехова, как в новиковских постановках, им не приходилось видеть со времен Эфроса. В среде театральных критиков даже развернулась полемика, можно ли так жестко относиться к чеховским героям. Для Новикова Чехов-драматург неотделим от Чехова-врача, трезво оценивающего болезни общества. Один из главных этических принципов режиссерских концепций Анатолия Григорьевича — неприятие ложных ценностей, возвышающих обманов, расхождений между словом и делом. И в чеховских постановках Новиков отчетливо дает понять, что в своих несчастьях герои виноваты сами. Однако неслучайно один из лучших исследователей творчества Чехова, профессор Зиновий Паперный, посмотрев в Симферополе постановки чеховских пьес, сказал: «Хочу поблагодарить ваш театр, который, работая на периферии, гораздо лучше понимает специфику А. П. Чехова, чем многие столичные театры. И это в то время, когда есть опасность панибратского отношения к классике и излишнего ее осовременивания».

В чеховских спектаклях Новикова повседневная жизнь предстает по-настоящему многогранной: смешное соседствует с трагическим, возвышенное с мелким. Известный театровед

Ростислав Коломиец справедливо назвал эти постановки «триптихом о бездейственном добре».

Первым был поставлен весной 1980 года «Дядя Ваня». Здесь режиссер заострил один из главных мотивов чеховской драматургии — недостижимость счастья, гибель его в тусклой безысходности будней. По меткому определению Елены Криштоф, это спектакль о людях не состоявшихся, «О людях, перемолотых обстоятельствами, согласившихся на старость и безнадежность куда раньше, чем они наступили» [4].

Новиков считал «Дядю Ваню» наиболее социальной пьесой Чехова. «В ней ярче всего выражена черта, объединяющая галерею его скупающих и томящихся героев. Эта черта — паразитизм, — подчеркивал Анатолий Григорьевич — отсюда их никчемность, эгоизм, бездейственность, рабская закованность в традиции, условности, привычки». Режиссер уверен, что Чехов учит нас, как вытравливать из себя эти черты. И своей постановкой «Дяди Вани» Новиков как бы призывал зрителей — нельзя жить уныло, бесцельно, даже если не знаешь, что тебя ждет завтра.

Но парадоксальность новиковского «Дяди Вани» состояла в том, что, развенчивая много говорящих и мало делающих героев, режиссер все же соперничает им. Отсюда пронзительная, очень чеховская интонация спектакля, столь подкупавшая зрителей.

В «Дяде Ване» было немало замечательных актерских работ: это Наталья Малыгина (Соня), Елизавета Сергеева (Войницкая), Светлана Кучеренко (Елена Андреевна), Вадим Злокович (Серебряков). Однако самым чеховским героем был Астров в исполнении Новикова. Безусловно, и в пьесе это самый запоминающийся, неоднозначный, привлекательный

в своей противоречивости персонаж. У Астрова-Новикова были ироничная улыбка, усталые глаза и... подавляемое внутреннее кипение страстей... Много лет минуло с тех пор, как приехал сюда молодой, полный сил доктор Астров, приехал, мечтая преобразовать жизнь... Увы, не состоялось... Тонкий, красивый человек, он стал циничнее, грубее, в его глазах то и дело вспыхивала саркастическая насмешка над собой и над жизнью, которая ломает людей. Новиков рассказывал нам о судьбе своего героя с огромной внутренней силой, которая выявлялась в глубоком постижении дум Астрова. Актер не заострял внимания, как это принято, на пророческих прогнозах Астрова по поводу нынешнего отношения к ним, тогдашним, к их страданиям и надеждам. И действительно, так ли уж важно для доктора Астрова, как помянут его лет через двести, гораздо важнее для него другое — может, потомки найдут средство быть счастливыми. Произнося красивые слова о будущем, Астров, в исполнении Новикова, далек от фразерства и абстрактного оптимизма: он не декларировал, он размышлял, причем, именно в самые тягостные моменты жизни, в попытке заглянуть в будущее он как бы видел свое спасение.

И все-таки Астров Новикова с его усталой загнанностью уездного врача, с постоянной рюмкой водки — романтик, такой, каким может быть лишь русский романтик с высокими помыслами и изнуряющим бытом. Новикову-актеру было свойственно наделять своих героев чертами собственного характера и темперамента. Может потому его Астров — не изверившийся человек, он лишь устал от серой действительности, но его энергия не угасла, она еще способна возродиться. З. Паперный отмечал, что Новиков показывает ниспадение доктора: «Отлично проведена сцена поцелуя, здесь Новиков

точно передает постепенное сокращение желаний Астрова, ведь ему уже фактически не нужна поездка в лесничество. Он устал, увял». И фразу, обращенную к Войницкому: «Наше положение безнадежно», он произносил изумительно точно, в духе Чехова иронично, с усмешкой, имея в виду конкретную ситуацию с Еленой Андреевной, а отнюдь не глубокие философские размышления. Хорош был в спектакле уход Астрова и то, как за ним устремлялась Соня — Н. Малыгина, и как на них смотрела няня Марина — О. Федорина, понимая, что ничего не складывается у ее любимицы.

В июле 1980 года впервые в истории мемориального чеховского пространства в саду Белой Дачи был показан спектакль «Дядя Ваня». На один вечер чеховские герои стали хозяевами в доме Антона Павловича. Произошло это по инициативе А. Г. Новикова. «Находясь в чеховском саду... — писала журналист Татьяна Барская — мы как будто прикасались к живому Чехову, словно вышедшему к нам в свой любимый сад, когда-то посаженный его руками, и рассказывающему нам горькую историю неустроенных людей, Чехова с его верой в Человека, одаренного разумом и творческой силой, преумножающего то, что ему дано» [5, с.187].

В 1981 году Новиков поставил драму «Три сестры», эта постановка стала, пожалуй, самой спорной в чеховском триптихе Новикова. С одной стороны, Зиновий Самойлович Паперный, выступая на обсуждении спектакля, подчеркнул: «Это очень сильный спектакль, который производит огромное впечатление. В нем много режиссерских находок». В то же время, достаточно критично оценили постановку другие специалисты, в том числе и Сергей Пальчиковский: «Драматизировать по поводу несбывшихся надежд театр не хочет, режиссеру

и исполнителям важно разобраться, почему не сбылись эти надежды, кто виноват в невыносимой обыденности жизни. Социальная среда? Сложные взаимоотношения? Окружающие люди? Или сами герои, к которым мы всегда относились с излишним, может быть, состраданием?» [6].

Но даже те, кто отнесся к постановке неоднозначно, далеко не всё приняв в режиссерском решении, высоко оценили актерский ансамбль и в первую очередь исполнение Новиковым роли Вершинина. Это усталый, затравленный безысходными армейскими и семейными буднями полковник, который возвращается к жизни, лишь полюбив Машу, и публика вдруг видела, какая страстная, деятельная личность загублена в нем.

Замечательно исполнял роль Чебутыкина Вадим Злокович. Особенность образа актер увидел в его замкнутости. Такая сосредоточенность в себе, сопровождавшаяся длительными «зонами молчания», определяла сквозное состояние Чебутыкина, соединившее воедино все черты его натуры. У Чебутыкина-Злоковича при внешнем благополучии чувствовалось полное неблагополучие внутреннее, безмерная тоска, доходившая до презрения к самому себе. «Судьба поистине драматическая, не поддающаяся ни грозному осуждению, ни слезливому состраданию, — писал о Чебутыкине-Злоковиче Сергей Пальчиковский — на наших глазах гибнет милый, добрый человек, совершенно потерявший себя как личность» [6].

Назначение на роль Кулыгина Михаила Мощенского многие специалисты сочли рискованным экспериментом. Мощный, темпераментный социальный герой и вдруг «зануда»-учитель. Но Новиков знал, что делает — в результате родился многогранный образ. Мощенский играл человека неглупого,

доброе, но ужасно скучное. В роли было много находок, особенно хорош эпизод, когда Кулыгин появлялся после прощания Маши с Вершининым и подсказывал ей пушкинские строки.

«Чайка» завершала чеховский триптих Новикова. Думается, это была самая выстраданная работа Анатолия Григорьевича. В этом спектакле было еще меньше лиризма, чем в предыдущих, на поверхность выносился конфликт, эмоции выплёскивались наружу. Истинный режиссерский замысел точно уловил Сергей Пальчиковский — показать «заурядных людей с обманчивыми стремлениями, неясными надеждами, невоплощенными талантами» [7]. Героям недостаёт ни внутренней гармонии, ни гармонии с окружающими, каждый кричит о своей боли, при этом нанося рану самым близким людям. Солировала в этом спектакле Наталья Малыгина — Нина Заречная. Актриса тонко вела роль от трогательно-провинциальной простушки, вообразившей себя актрисой, до страдающей женщины, нашедшей свое место в жизни. Причем, постановщик осознанно лишал Заречную романтического ореола. Нина Н. Малыгиной предельно ясна, искренна в своих устремлениях.

В чеховском триптихе восьмидесятых годов Новиков показал чеховских героев «в их неприкрытой сущности», показал обыкновенными людьми с их эгоизмом, стремлением уйти в мир иллюзий, умением оправдать собственные поражения обстоятельствами. Подобная трактовка, безусловно, вызвала полемику, но успех у публики, особенно у молодёжи, был колоссальный.

В одно время с чеховским триптихом Новиков поставил на сцене в зале спектакль «Свадьбы», в основу первой части которого лёг одноименный водевиль. Яркий, сатирически

острый спектакль сразу же полюбился зрителям, высоко оценили его и специалисты, отмечавшие современность звучания: «Спектакль смотришь с удовольствием, — писал в рецензии Сергей Пальчиковский — главное, что обличает театр — это страшная отчужденность, самодовольная глухота, которая приводит их к потере духовного облика. Персонажи спектакля объединяются только в непонимании, в равнодушии...

В остальном им нет дела друг до друга, до жениха и невесты, до свадьбы... Театр осуждает не столько вечное мещанство, сколько то, что убивает в человеке личность — трусость, низкопоклонство, душевную черствость» [5].

Одним из главных достоинств спектакля был современный подход к характерам и ситуации чеховского водевиля. Режиссер решил образы в остросатирическом ключе, но нигде не погрешил против истинного художественного вкуса. Трагикомическую ноту вносил в спектакль Ревунов-Караулов в исполнении Михаила Мощенского. Актёр не стремился показать своего героя таким страдальцем за идею, в его трактовке это был человек, не способный слышать никого, кроме себя.

В 2001 году Новиков вновь обратился к драме «Три сестры». Сочиняя новую сценическую версию, режиссер был еще беспощаднее, чем в постановке двадцатилетней давности. Чего стоит один эпиграф к спектаклю — вынесенная на суперзанавес чеховская фраза «В жизни наших городов нет ни пессимизма, ни марксизма, никаких веяний, а есть застои, глупость, бездарность»! Ростислав Коломиец усмотрел в этом открыто публицистический приём, подчеркнув, что чеховская цитата звучит для публики как бы предупреждением: «сейчас откроется занавес, и нам покажут, какие мы есть» [3, с. 189]. И, если

в прошлой постановке сестры Прозоровы вызывали толику сочувствия, то, живущим в XXI веке, нисколько не жаль их, тоскующих и прозябающих в бесплодных мечтаниях. Смех, а не сопереживание вызывали порядочный, но глуповатый Тузенбах (Сергей Ющук), жаждущий работать на кирпичном заводе; уставший от жизни Вершинин (Анатолий Бондаренко), надоевший всем рассказами о жене и двух девочках. Да и сестры Ольга (Людмила Юрова), Маша (Елена Кожейкина), Ирина (в премьерных спектаклях ее играла Татьяна Павлова, затем Жанна Бирюк и Ирина Бирюкова) — при всей их утонченности и образованности, умом не блещут. Знаменитое «В Москву!» — для них удобная лазейка. Дело не в том, что они понимают — никуда из Перми им не деться, а в том, что в Москву-то они по-настоящему не хотят. Для них Москва — химера, иллюзия, которая не должна сбыться. Тогда можно рассуждать на тему, что было бы, если бы... Заниматься самообманом, задаваться извечным вопросом: «Что делать?», не желая находить на него ответ. Ведь мечтать и размышлять о том, что будет через двести-триста лет, легче, чем действовать.

В одном из интервью Новиков говорил: «Чехов для меня — жесткий драматург, беспощадный к болтливой интеллигенции, не способной на поступки. Главное для меня сегодня — показать, к чему приводит инфантильность взрослых людей». Это режиссер подчеркнул и своей постановкой «Трех сестер».

Из всего драматургического наследия Чехова Анатолий Григорьевич Новиков особо выделял «Дядю Ваню», подчеркивая: «Это единственная чеховская пьеса, которую я «железно» знаю, зачем её ставить вчера, сегодня, завтра». В 2011 году он осуществил новую постановку «Дяди Вани», сумев точно уловить в драматургии мотивы, созвучные началу XXI века.

Режиссер не стремился на потребу модным веяниям явить публике авангардистское решение, главным для него было чеховское слово, не перекрываемое внешними эффектами. Каждый раз, обращаясь к «Дяде Ване», Новиков открывал новый пласт пьесы, актуальный именно для этого времени. В центре постановки 2011 года — был драматизм повседневности: бесконечно однообразная жизнь, пустые мечты и желания, которые никогда не реализуются. И, как результат, спектакль оказался жестче и острее предыдущего. Увы, со времен Чехова мир изменился до обидного мало, да и человеческая природа тоже. По-прежнему страдают «дяди Вани», боящиеся жизни, не верящие в себя, и процветают амбициозные псевдокумиры, подобные Серебрякову.

Иван Петрович Войницкий в исполнении Игоря Бондзика трагичен и смешон одновременно. Он вызывает сочувствие, досаду, порою презрение. В начале спектакля — язвительный мизантроп с лиловым галстуком и манерами денди, в финале — потухший немолодой человек, смирившийся с рутинной, привыкший к жизни, лишенной озарения. А между этим будет попытка вырваться из рабской покорности, схватившись за пистолет; боль, копившаяся годами, выплеснется в монологе: «Пропала жизнь! Я талантлив, умен... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...».

Роль Астрова исполняет один из самых ярких актеров театра Дмитрий Кундрюцкий (к слову, очень внешне похожий на Чехова). Астров-Кундрюцкий эффектен, красив, полон планов, у него ещё есть силы на их воплощение, но в то же время он отчетливо понимает: жизнь утекает, впереди у него печальная участь спившегося уездного врача.

Роль Серебрякова исполнял Анатолий Новиков, соединив в образе гротеск и внутреннюю серьёзность. Финальная фраза Серебрякова-Новикова: «Дело надо делать, господа!» звучала предельно современно. После ухода из жизни Анатолия Григорьевича эту роль убедительно играет Валерий Юрченко.

Яркие образы в спектакле создали Юлия Островская (Соня), Елена Сорокина (Елена Андреевна), Людмила Могилева (няня Марина).

9 сентября 2020 года в саду Белой Дачи вновь страдали, размышляли, влюблялись Астров и Соня, Елена Андреевна и Войницкий. Спустя сорок лет коллектив Крымского академического русского драматического театра им. М. Горького показал в чеховском саду спектакль «Дядя Ваня».

Рассмотрев постановки А. Г. Новиковым пьес А. П. Чехова, мы смогли убедиться, что драматургия великого писателя была для режиссера настоящим родником, из которого он черпал вдохновение для создания подлинно острых, современных по звучанию и вечных по психологизму спектаклей.

В интерпретации Новикова чеховским героям не хватает решительности обратить взор в себя и отыскать там причины собственных проблем. «Желание уйти в мир мечты, иллюзии — лишь бы не видеть этой грубой реальности... Сосредоточие на себе, на своих несчастьях и неудачах. Умение оправдать собственные поражения обстоятельствами. Вот против чего страстно протестует Мастер, выводя интеллигентных чеховских героев на сцену в их неприкрытой сущности», — резюмирует Ростислав Коломиец в книге «Анатолий Новиков. Прогулки с Командором» [3, с. 193].

Список использованных источников:

1. Барская Т. «Дядя Ваня» в Чеховском доме / Берега Тавриды — 2010. — №1 — С. 185–187.
2. Зубков Ю. А. И флагман знает не только победы, но и издержки // Театральная жизнь — 1982. — №15. — С.22–24
3. Коломиец Р. Г. Анатолий Новиков. Прогулки с Командором — Симферополь: ИД «Квадранал», 2003. — 224 с.
4. Криштоф Е. «Дядя Ваня» и другие // Крымская правда — 1980. — 24 мая.
5. Пальчиковский С. «Съезжались к ЗАГСу трамваи...» // Крымская правда. — 1982. — 21 января.
6. Пальчиковский С. Загадка несбывшихся надежд // Крымская правда. — 1982. — 20 апреля.
7. Пальчиковский С. «О, колдовское озеро!..» // Крымская правда. — 1983. — 16 февраля.

**DIRECTOR ANATOLY NOVIKOV
AND HIS INTERPRATATION OF ANTON CHEKHOV'S PLAYS**

Ljudmila G. Kasianenko

Head of the literary and dramatic section of the Crimean Academic Russian Drama Theater named after M. Gorky; Honored Art Worker of the ARC; Honored Worker of Culture of Ukraine. Russian Federation, Simferopol

Abstract. The article examines the performances of the plays by A.P. Chekhov, carried out by the famous stage director, People's Artist of the Ukrainian SSR Anatoly Novikov on the stage of the Crimean Academic Russian Drama Theater named after M. Gorky in the 1980s-2000s. The features of the Novikov's interpretation of the plays "Uncle Vanya", "The Three Sisters", "The Seagull", the vaudeville "The Wedding" are analyzed.

Keywords: A.P. Chekhov, A.G. Novikov, drama, interpretation, Crimean Academic Russian Drama Theater named after M. Gorky.

**НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЧЕХОВА:
ОПЕРА «ТРИ СЕСТРЫ» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА «УРАЛ ОПЕРА
БАЛЕТ»**

А. Г. Шишкин¹

Венгерский композитор Петер Этвёш обратился к пьесе Чехова с позиции человека конца XX века, предложив свой ответ на вопросы, мучившие героев чеховской пьесы сто лет назад. Он создал новое измерение пьесы Чехова, используя приемы французского и немецкого авангарда, а также структурные элементы киноповествования и японского театра Но. Режиссер Кристофер Олден (США), используя этот музыкальный материал, создал произведение, в котором голоса разных художественных традиций рожают новый образ, созвучный времени.

Ключевые слова: театр, Урал Опера Балет, Три сестры, Чехов, Этвёш, Олден.

Опера «Три сестры» — первая большая опера венгерского композитора Петера Этвёша, с которой началась его театральная слава, — была создана по заказу Лионской оперы в 1997 году. В основе либретто — одноименная пьеса Антона Чехова, адаптировать которую для оперы Этвёш пригласил немецкого драматурга Клауса Хеннеберга. Хеннеберг не знал русский язык (как и сам Этвёш), но был готов работать с переводом и написать либретто на немецком языке с его последующим переводом на русский, поскольку для композитора было важно,

¹ *Шишкин Андрей Геннадьевич* — директор театра «Урал Опера Балет», Российская Федерация, Екатеринбург.

чтобы его опера звучала на языке оригинала. Хеннеберг подготовил сокращенный вариант либретто, который, на взгляд Этвёша, не соответствовал его пониманию Чехова: был потерян драматизм пьесы, напряжение, существующее между героями, меланхоличность. Композитор решил отказаться от обычной адаптации чеховской пьесы, трансформировать ее и показать происходящие события с точки зрения разных персонажей — как это было сделано, например, в фильме «Расёмон» Акиры Куросавы, вдохновленном рассказом Акутагавы Рюноскэ «В чаще». Этвёш стал, пожалуй, первым композитором, применившим данный прием в опере. Он переосмыслил первоисточник, переструктурировал его, и предложил оригинальный концентрат Чехова, сохранив все основные линии, темы и настроение пьесы: «В партитуре я воплощаю свое видение, в случае с «Тремя сестрами» — очень специфическое: я не отрицаю Чехова, но он переведен на язык оперы». Осязаемым эмоциональным отличием оперы от первоисточника стала предельно заостренная тема прощания, которая понимается композитором как его собственное прощание с погибшим сыном, памяти которого он посвятил работу.

Главными героями у Этвёша стали Ирина, Андрей и Маша — каждого из них композитор наделил своей «секвенцией», то есть своеобразной последовательностью элементов, в данном случае — драматических пластов. Внутри каждой секвенции, в определенном порядке он расположил сцены, связанные с главным персонажем, наделенные собственной логикой развития и драматической силой, причем, чеховская история в опере разыгрывается задом наперед (начинается терцетом главных героинь «Музыка играет так бодро...» — этими словами

у Чехова пьеса завершается), а каждая последующая секвенция короче предыдущей. Число три оказывается структурообразующим, и влияет на конфликты между героями: три сестры — три секвенции — трезвучия. Вписанными в треугольники отношений оказываются Ирина — Тузенбах — Солёный; Маша — Вершинин — Кулыгин; Андрей — Наташа — сестры. Вне треугольников остается Ольга, лишенная необходимости выбирать, цель которой, в понимании композитора, удержать всех вместе.

В опере нет хора, а всего, как и в пьесе Чехова, тринадцать персонажей. Приемом работы с образами становится намеренное столкновение чеховской психологической драмы и традиций японского театра. Но, в результате взаимодействия живого, динамичного героя, свойственного для чеховской драматургии и, в целом, для европейского театра, и маски, которая действует в японской театральной традиции, возникает своеобразный эффект «мерцания», когда герой словно пытается вырваться за рамки отведенной ему роли [8, с. 21]. Благодаря этому взаимодействию рамки и персонажа, ему сообщается универсальный характер, в особенности, в оригинальном варианте оперы, где все партии отданы мужчинам, а роли сестер Прозоровых исполняют контратеноры. По словам П. Этвёша, «это история не о семейных конфликтах, но о прощании, — и я хотел показать не четырех женщин, а четырех человек в самом общем смысле слова. Контратеноры стали для меня в этом случае тем же, чем были котурны в античном греческом театре — они приподнимают драму над повседневностью» [7, с. 25]. Этвёш предусмотрел также второй вариант оперы, в котором партии Ирины и Наташи исполняют сопрано,

Ольги и Маши — меццо-сопрано; именно она была исполнена в Урал Опере.

Либретто «Трех сестер» Петер Этвёш разработал в соавторстве с женой Марией Мезеи на русском языке, по оригинальному тексту Чехова. Пьесу «Три сестры» они разобрали на отдельные реплики, слова и ремарки, а потом собрали вновь, в ином порядке, как мозаичное панно. «Диалоги и сольные реплики образуют непрерывный поток, дают ощущение ускользающей реальности; лишь иногда действие останавливается ради монологов героев — Солёного, Андрея или Вершинина. Эффект такого построения чисто чеховский: герои возбуждены, они постоянно ожидают событий, которые так и не наступают; все бурно говорят, но никто никого не слышит» [2, с. 14]. Этот непрерывный поток поддерживают постоянные повторы, контрасты, вариации, отражения, переключки — на уровне драматической структуры, музыкальной ткани и текста.

Всем персонажам композитор дает конкретные тембральные характеристики: их двойниками в оркестре выступают тринадцать групп инструментов. Например, Ирине соответствует гобой и английский рожок, Маше — кларнет, Ольге — флейта и альт-флейта (трех сестер вместе символизирует струнное трио), Наташе — сопрано-саксофон. Двоится в опере и пространство. У немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена Этвёш позаимствовал идею использования двух оркестров: ансамбль солистов — двойников героев — располагается в оркестровой яме, а большой оркестр прячется за сценой (в случае с постановкой в Урал Опере расположен над сценой). Традиционный состав инструментов композитор дополнил том-томами, тарелками, гонгами, коровьими колокольчиками, рейнмейкером — инструментом, имитирующий шум дождя, а

также инструментом, имитирующим рык льва, ванночкой с битым фарфором и блоками пенопласта — все они располагаются в оркестровой яме. Помимо этого, в третьей секвенции в музыку введены звуки металлических ложек, которыми персонажи на сцене размешивают чай в фарфоровых кружках — эти партии также выписаны композитором в партитуре.

Система зеркал и отражений продолжается в музыкальном тексте оперы, наполняя его множеством ассоциаций со сторонним музыкальным материалом и прямыми цитатами. Музыковеды отмечают в «Трех сестрах» универсальные формулы и приемы европейской академической музыки второй половины XX века: «здесь можно обнаружить и джазовые интонации, и влияние Новой венской школы, и приемы композиторов-минималистов»; ощутить «стилистический дух мадригальной комедии, вердиевской детективно-психологической драмы, пасторали и нововенского кабаре», влияния экспрессионистских драм Берга, музыки Штокхаузена и Булеза [3]. Сам автор признается, что сознательно опирался на традицию западной художественной музыки и стремился стать связующим звеном между музыкальным прошлым, настоящим и будущим. Однако питает «Трех сестер» как европейская, так и русская оперная традиция — прежде всего, творчество М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Шедрина, что позволяет воспринимать произведение Этвёша именно как русскую оперу.

Режиссер Кристофер Олден, анализируя произведения Этвёша, говорил, что «Чехова будто бы перемешали и сварили заново». Однако мы склонны рассматривать работу Этвёша как новое измерение для пьесы Чехова. Композитор разными, не всегда только музыкальными способами, стремится раскрыть

заложенные писателем смыслы, переводит пьесу на язык оперы, используя приемы авангардной музыки и выстраивая тем самым диалог русского искусства с французским и немецким авангардом, используя также структурные элементы киноповествования. Все это позволяет композитору всмотреться в пьесу А. Чехова с позиции автора конца XX века, дать свои ответы на вопросы, мучившие героев чеховской пьесы сто лет назад.

Первая постановка «Трех сестер» состоялась через год после создания оперы в 1998 году, в Лионе. Ее осуществил японский режиссер Юсиу Ямагацу с мужским составом, в эстетике традиционного японского театра кабуки, близкой котурнам и символизму античного театра, максимально реализовав видение композитора. В Урал Опере (преьера 2019 года) пошли по иному пути, который предложил американский режиссер Кристофер Олден. В постановочную команду также вошли на тот момент главный дирижер Урал Оперы Оливер фон Дохнаньи, сценограф Ираклий Авалиани (Нью-Йорк), художник по костюмам Доуи Люти (Берлин), художник по свету Сет Райзер (Рочестер, штат Нью-Йорк), главный хормейстер театра Анжелика Грозина.

Действие оперы Олден перенес в подвешенное между небом и землей сюрреалистическое пространство, похожее на зал ожидания, и почти в точности повторяющее внутреннее убранство знаменитого Дома радио в Берлине. Двухъярусная конструкция, на втором этаже которой располагается оркестр, в концепции Олдена представляется как сновидческий вариант дома, где некогда властвовал отец Прозоровых: «Персонажи уже давно мертвы и оказались заперты вместе в своего рода чистилище. Они вспоминают ключевые моменты своей жизни,

прокручивая их вновь и вновь, запертые в ловушке вечного Дня Сурка» [6, с. 55]. Режиссерское решение продиктовано заложенной в опере П. Этвёша замкнутостью истории на самой себе и ее движению по кругу, и, вместе с тем, соотносится с чеховским ощущением времени, которое течет неумолимо, оставаясь на месте: «Изменчиво, но неизменно. Что-то случается, но ничего не происходит. Чисто российская коллизия. Но не только. Время всегда всех затягивает в свою воронку. Как сестер в провинции» [4]. Заложённая Чеховым мысль была подхвачена и развита композитором, а дальше — режиссером. «Если в «Трех сестрах» Чехова прекрасная, неведомая жизнь проходит мимо персонажей, но где-то там, за стенами дома, она возможна, то в спектакле Олдена [и опере Этвёша] останавливается само время (часы разбились). Все, что происходит, возвращается назад. Герои Чехова сосуществуют вместе, словно на том свете, вновь и вновь проигрывая свое прошлое (или настоящее). <...> Этот холодный гротеск попадает в суть того, что сегодня представляет собой актуальная реальность» [5].

Продолжая линию, начатую Этвёшем, и обыгрывая символичность цифры три, Олден превращает оперных героев в персонажей трех периодов российской истории. Младшая сестра Ирина — классический персонаж, в длинном платье начала XX века — она принадлежит чеховскому времени; средняя сестра Маша — из советских 1960–1970-х годов, тип обеспеченной замужней домохозяйки; старшая Ольга — наша современница, незамужняя и ничем не связанная амбициозная карьеристка, бизнес-вумен. По мысли режиссера, «Три сестры» имеют смысл в любой эпохе и в любой стране, поэтому привязка к российским реалиям носит в спектакле условный характер. Выражается она, главным образом, в костюмах

персонажей и атрибутах, которыми их наделил режиссер (подобно тому, как Этвёш ассоциирует их с разными тембрами инструментов). Так, Тузенбах ходит с приложенным к уху транзистором, Солёный не расстается с пистолетом, Ирина — с книгами, Ольга — с ноутбуком, Маша листает журнал *Burda*, Андрей бродит по дому с подушкой, Чебутыкин постоянно снимает со стены часы, роняет их, разбивает и снова вешает на стену, чтобы разбить их в следующей секвенции; Наташа дефилирует по дому с дымящейся коляской Бобика, словно иллюстрируя фразу Маши: «Она ходит так, как будто сама подожгла».

Новым смысловым уровнем спектакля становится идея режиссера превратить оперу о прощании в оперу о женщинах, живущих в маскулинном мире. Олден выделяет в опере «Три сестры» два полюса — сильных женщин, наделенных стремлением, например, уехать в Москву, как сестры Прозоровы, или стать хозяйкой в доме, как Наташа (в представлении Олдена не отрицательный персонаж), — и слабых мужчин. Этот смысловой уровень, на наш взгляд, не входит в противоречие с пьесой Чехова — напротив: пьеса-ожидание, опера-прощание и спектакль о сильных женщинах парадоксальным образом сливаются воедино, создавая новый художественный образ.

Реализуя постановку оперы «Три сестры» как проект, театр многое сделал, чтобы подготовить публику — не только в буклете, но и на сайте, и в целой серии предпремьерных интервью, репортажей и творческих встреч, включая лекцию венгерского музыковеда Гергея Фазекаша «Любовь и другие демоны: музыка Петера Этвёша», презентацию сборника «Как смотреть оперу», творческие встречи с Кристофером Олденом и Петером Этвёшем. Просветительская работа «Урал Опера

Балет» была направлена не только на то, чтобы рассказать о будущей постановке, но и, в какой-то степени, изменить отношение зрителя к оперному жанру. Как говорит композитор Владимир Раннев: «оперный жанр очень гибок по форме, его потенциал не исчерпывается привычным форматом классической оперы XIX века, утвердившейся в наши дни как форма мещанского досуга. Сегодня это может быть многослойный, интеллектуальный или зрелищный, продукт, охватывающий безбрежные смысловые и эстетические поля» [9], что в полной мере можно отнести и к опере «Три сестры». Добавим, что эта многослойность, ориентирующая не только на эмоционально-чувственное, но и на интеллектуальное восприятие, является следствием взаимодействия в произведении разных художественных и национальных культур.

Профессиональным сообществом «Три сестры» были восприняты как «безупречная продукция мирового класса и значения»: «Это очень изощренный, красивый, умный, эмоционально пронзительный спектакль, сделанный с уважением к публике — без заносчивости, но и без упрощений. И он продолжает ту небанальную, математически рациональную и захватывающую тонким чувством линию интерпретации Чехова, которая прорисована Этвёшем в партитуре» [1]. «Олден и его команда... предлагают маски, с которыми мы можем соглашаться или не соглашаться, но они в любом случае очень неформальные, они задают вопросы, волнуют, ранят» [1].

Нам видится, что постановка оперы «Три сестры» позволила представить взгляд на классический сюжет русской литературы и русскую историю с позиции сегодняшнего дня. Это интерпретация чеховской драмы в авангардном ключе с позиции композитора из подконтрольной Советскому Союзу

Венгрии, и американского режиссера, имеющего свой взгляд на русскую историю, и свои отношения с русской культурой. Опера на сцене екатеринбургского театра явила собой яркий пример взаимодействия художественных традиций разных культур в создании нового образа, актуального для всей российской театральной действительности.

Список использованных источников:

1. Бедерова Ю. Сто лет как одна опера. [Электронный ресурс] / Ю. Бедерова. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3976189>. — Коммерсантъ. — № 86 от 22.05.2019.
2. Петер ЭТВЭШ. Три сестры / Под ред. А. Рябина, Б. Королька. — Екатеринбург, Типография ФортДиалог, 2019. — 150 с.
3. Кривицкая Е. Медведя заказывали? [Электронный ресурс] / Е. Кривицкая. — Режим доступа: <http://muzlifemagazine.ru/medvedya-zakazyvali/>. — Музыкальная жизнь.
4. Крылова М. Как все нервны: опера "Три сестры" в Екатеринбурге. [Электронный ресурс] / М. Крылова. — Режим доступа: <http://www.revizor.ru/theatre/catalog/ekaterinburgskiy-teatr-opery-i-baleta/retsenzii/kak-vse-nervny-opera-tri-sestry-v-ekaterinburge/>. — Ревизор.
5. Муравьева И. Три сестры с медведем. [Электронный ресурс] / И. Крылова — Режим доступа: <https://rg.ru/2019/05/27/reg-urfo/v-ekaterinburge-postavili-operu-tri-sestry-po-chehovu.html>. — Российская газета.
6. Монолог Кристофера Олдена // Петер ЭТВЭШ. Три сестры / Под ред. А. Рябина, Б. Королька. — Екатеринбург, Типография ФортДиалог, 2019. — С. 54–60.
7. Монолог Петера ЭТВЭША // Петер ЭТВЭШ. Три сестры / Под ред. А. Рябина, Б. Королька. — Екатеринбург, Типография ФортДиалог, 2019. — С. 24–35.

8. Невский, С. Маска и ритуал. [Текст] // Петер Этвёш. Три сестры / Под ред. А. Рябина, Б. Королька. — Екатеринбург, Типография ФортДиалог, 2019. — с. 20–24.

9. Это мой город: композитор Владимир Раннев. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://woman.rambler.ru/other/42078832-eto-moy-gorod-kompozitor-vladimir-rannev/>. — Рамблер.

NEW READING OF CHEKHOV: URAL OPERA BALLET THEATRE'S PRODUCTION OF THE OPERA TRI SESTRY

Andrey G. Shishkin

Director of the Ural Opera Ballet Theatre
Ekaterinburg, Russia

Abstract. Interpreting Chekhov's play from a late 20th century perspective, Hungarian composer Peter Eötvös presented new responses to the questions that tormented the play's characters one hundred years ago. In his work, which blends French and German avant-garde techniques with structural elements drawn from film narrative and the Japanese Noh theatre tradition, he added a radically new dimension to Chekhov's play. In turn, Christopher Alden (USA), the Artistic Director of the Ural Opera Ballet production, merged voices from different artistic traditions into a new contemporary musical image.

Keywords: theatre, Ural Opera Ballet, Tri Sestry, Chekhov, Eötvös, Alden

«ЧАЙКА» МАРГАРИТЫ ТЕРЕХОВОЙ: ЧЕХОВ — ЗАВАДСКИЙ — ТАРКОВСКИЙ²

Ю. О. Анохина

Статья посвящена режиссёрскому дебюту актрисы Маргариты Тереховой в кино — экранизации пьесы «Чайка» А. П. Чехова (фильм 2004 года). Терехова известна всему миру как исполнительница двух ролей в фильме А. А. Тарковского «Зеркало» (1974). Она также участвовала в режиссёрском дебюте Тарковского на театральной сцене («Гамлет», 1977). С другой стороны, Терехова была ученицей выдающегося театрального режиссёра Ю. А. Завадского, поставившего свою версию «Чайки» в 1945 г. В статье рассматриваются переключки фильма М. Б. Тереховой со спектаклем Ю. А. Завадского и анализируется влияние творчества А. А. Тарковского и Ю. А. Завадского на первый режиссёрский опыт актрисы в кино.

Ключевые слова: Терехова, «Чайка», Чехов, Тарковский, Завадский, экранизация, Шекспир, «Гамлет», Абдусаламов, Мелихово, Ялта.

¹ Анохина Юлия Олеговна — кандидат филологических наук, независимый исследователь (Москва).

² Настоящая статья является результатом авторского исследования, посвящённого творчеству М. Б. Тереховой, и частью будущей книги об актрисе. Основой для статьи послужили: материалы опубликованных интервью М. Тереховой, рецензий и аналитических разборов её первой режиссёрской киноработы, бесед автора статьи с коллегами актрисы по фильму «Чайка»; архивные материалы, связанные с производством картины, а также литературный сценарий фильма из личного собрания семьи Тереховых.

Маргарита Терехова известна во всём мире как «актриса Тарковского»: работа в фильме Андрея Тарковского «Зеркало» («Мосфильм», 1974) стала её актёрской вершиной в кино. А за 10 лет до сдачи «Зеркала», в 1964 году, Терехова окончила студию Юрия Александровича Завадского при Театре им. Моссовета. Завадский, который по праву считается одной из ключевых фигур русского театра XX века, в 1945 году поставил свою версию чеховской «Чайки», и этот спектакль стал ярким событием, вызвавшим споры и неоднозначную реакцию критики. В 2004 году, спустя почти 60 лет после премьеры «Чайки» Завадского, Терехова сняла фильм по чеховской пьесе, и эта работа стала для неё первым (и, к сожалению, последним) опытом в кинорежиссуре.

О значимости Тарковского в жизни Тереховой сказано и написано немало⁵. О том же, какую важную роль сыграл в судьбе актрисы Ю. А. Завадский, многократно говорила она сама — именно он, ученик Е. Б. Вахтангова и К. С. Станиславского, талантливый театральный педагог, первым поверил в талант юной Маргариты, приобщил к традициям русской школы сценического переживания, помог овладеть мастерством. А потому тема диалогов с А. П. Чеховым, А. А. Тарковским и Ю. А. Завадским, влияния Тарковского и Завадского на первый режиссёрский опыт Тереховой в кинематографе напрашивается сама собой. И даже если этот фильм не стал явлением, он заслуживает внимания хотя бы как режиссёрский кинодебют выдающейся актрисы.

⁵ Теме влияния А. А. Тарковского на творчество и судьбу М. Б. Тереховой посвящена статья: Анохина Ю. О. Актриса Тарковского // Искусство кино. 2013. — № 4. — С. 84–97.

В своё время критики немало упрекали М. Терехову за отсутствие новаторства в трактовке чеховской пьесы: по их мнению, актриса будто забыла, что «Чайку» многократно снимали и до неё. От «актрисы Тарковского» в кино и актрисы школы Завадского в театре ждали, по меньшей мере, новой оригинальной интерпретации, философской глубины, но, не увидев всего этого в добротной экранизации, были разочарованы... А между тем автору этих строк довелось услышать и прочитать немало тёплых отзывов о картине как со стороны людей театра (таких, как драматург Леонид Зорин, актёр Валентин Гафт, актриса Светлана Крючкова), так и со стороны простых зрителей, оценивших столь непривычное в нынешнюю эпоху трепетное отношение режиссёра и актрисы к литературному первоисточнику.

Показательно, что ни одно слово чеховского текста не было в фильме изменено (в двухсерийной киноверсии были сделаны небольшие сокращения, а в трёхсерийную телеверсию текст пьесы вошёл полностью, но телеверсия, к сожалению, была утеряна, её судьба пока неясна).

В целом, критики правы, говоря, что ничего революционно-нового трактовка М. Тереховой не несёт. Но актриса и не ставила перед собой таких целей, ей просто хотелось высказаться на волновавшие её темы, поделиться своим индивидуальным видением классической пьесы. Тем более что идею работы над чеховскими пьесами она вынашивала давно: ещё до «Чайки» Терехова задумывалась об экранизации «Вишнёвого сада»⁴.

⁴ Оператор фильма «Чайка» Григорий Яблочников рассказывал (в личной беседе с автором статьи 12 января 2014 года), что в начале 1990-х они с

Так вышло, что творческих встреч с А. П. Чеховым в судьбе М. Тереховой до «Чайки» было всего две: телефильм «Моя жизнь» (1972, реж. Григорий Никулин, Виктор Соколов) и кинофильм «Господи, прости нас, грешных» по мотивам повести «В овраге» (Украина, 1992, реж. Артур Войтецкий). И если роль Маши Должиковой из «Моей жизни» стала этапной работой в биографии М. Тереховой, то в украинском фильме роли как таковой не было вообще — крошечный эпизодик, который даже не удаётся отыскать в единственно доступной для российского зрителя плохой интернет-копии картины⁵. Тем не менее, к своей «Чайке» актриса пришла, имея за плечами большой опыт работы с классической русской литературой: в «послужном списке» Тереховой — немало фильмов, спектаклей, телеспектаклей и радиопостановок по произведениям Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова,

Маргаритой Борисовной довольно подробно обсуждали экранизацию «Вишнёвого сада», вплоть до конкретных кадров (взгляд Фирса и др.). От идеи экранизировать эту пьесу актриса отказалась после того, как узнала о фильме Анны Чернаковой «Вишнёвый сад», вышедшем на экраны в 1994 году. Не хотела снимать кино на сюжет, уже воплощённый современным режиссёром. После этого, в 1996 году, у неё родилась идея будущей «Чайки».

⁵ Поскольку фильм снимался на украинской киностудии после распада СССР и российского проката не имел (за исключением нескольких фестивальных показов), его копии нет в Госфильмофонде РФ. Режиссёр Артур Войтецкий умер вскоре после завершения работы над картиной, в 1993 году, его вдова — в 2015-м, исполнитель главной роли Богдан Ступка — в 2012-м, документы о фильме не сохранились на киностудии им. А. Довженко. Кроме того, после 2013 года, в силу известных причин, отношения между двумя странами усложнились настолько, что в обозримом будущем у российских исследователей вряд ли появится возможность ознакомиться с более качественной копией фильма. Как бы то ни было, Терехова упоминается в титрах картины «Господи, прости нас, грешных» в рубрике «В эпизодах», но отыскать эпизод с её участием до сих пор не удалось.

А. И. Куприна, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. С. Грина. Кроме того, Терехова читала русскую поэзию на телевидении и радио, на встречах со зрителями, сыграла и немало ролей мирового классического репертуара.

По воспоминаниям участников фильма, Маргарита Борисовна любила повторять, что «Чехов писал “Чайку” для кино». Своё утверждение актриса мотивировала тем, что только в кино можно показать настоящее «колдовское озеро» как реальное, живое пространство («В театре это — бутафория»), и добавляла при этом, что премьера чеховской пьесы состоялась спустя всего год после изобретения кинематографа братьями Люмьер.

Готовясь снимать свой фильм, Терехова в 2000 г. ездила в музей-усадьбу А. П. Чехова в Мелихово, чтобы договориться о съёмках отдельных сцен своей картины в подлинных интерьерах. Приезжала актриса и в Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, в котором также была отснята часть материала будущей картины.

Верная памяти А. А. Тарковского, Терехова хотела, чтобы художником фильма стал Шавкат Абдусаламов, работавший с Андреем Арсеньевичем на первом варианте фильма «Сталкер» (1979). Ранее актриса встречалась с ним в годы сотрудничества Ш. Абдусаламова с Театром им. Моссовета (1970–1976 гг.), и их связывали тёплые отношения. Однако решение, предложенное Ш. Абдусаламовым для «Чайки», не совпало с тем видением материала, которое сложилось у Тереховой, и новая творческая встреча двух мастеров не состоялась⁶.

Но в 2002 г. М. Терехова познакомилась с Валерием Архиповым, деканом постановочного факультета ВГИКа. Валерий

⁶ По информации от Ш. Абдусаламова (в личной беседе с автором статьи от 1 февраля 2014 года).

Валентинович стал художником-постановщиком картины и определил (вместе с оператором Григорием Яблочниковым) её художественный облик. По словам Валерия Архипова, его целью было преодолеть «визуальный стереотип» чеховских экранизаций: «Если вы поставите любую другую картину, снятую по Чехову, то сразу же поймёте, что это — Чехов. В нашем случае это не работает»⁷.

Разрушению стереотипа в немалой степени содействовал и костюм. Актёры снимались в костюмах из коллекции художника-модельера Светланы Ставцевой (за исключением Юрия Соломина, исполнителя роли Сорина — он снимался в сценическом костюме Тригорина из постановки «Чайки» в Малом театре). Коллекция С. Ставцевой была выполнена в «чеховском стиле», но значительно осовременена и довольно эклектична, из-за чего создаётся впечатление, что актёры играют в костюмах разных эпох. Решение в чём-то спорное, но вполне концептуальное: история чеховских героев поднимается над своей эпохой и становится вневременной. Художественное решение фильма отсылает к живописи чеховских времён — И. Левитану (одному из прототипов Треплева) и импрессионистам, а также к «земным» сценам фильма «Солярис» А. Тарковского. О «Зеркале», в котором когда-то снималась Терехова, напоминают лишь волны ветра, перекатывающиеся по листве прибрежного кустарника, по зарослям камыша.

И вот в октябре 2002 г. начались съёмки. Первым был отснят эпилог (в Ялте). К сожалению, в картину он не вошёл (не вписался стилистически) — это тем более досадно, что специ-

⁷ Цит. по личной беседе автора статьи с Валерием Архиповым (от 14 января 2014 года).

ально для этой сцены группе было предоставлено пальто Чехова из собрания Дома-музея, впервые за долгие годы покинувшее заветный шкаф ялтинского дома. По воспоминаниям Любови Павличенко (в личной беседе с автором статьи), в финале фильма была задумана встреча героев и героинь картины, за которой, со скалы или пригорка, наблюдала «мужская фигура — то ли Треплев, то ли Чехов» [1, с. 49].

Здесь же, в Ялте, отсняли несколько кадров с актёрами, выходящими из Дома-музея (появляются на титрах картины). Осенью-зимой 2002 года, в реальных интерьерах мелиховской усадьбы, были отсняты сцены из IV акта пьесы и эпизод из «пропущенных лет», обозначенных авторской ремаркой: «Между третьим и четвёртым действием проходит два года» [2, с. 45]. Интересно то, что специально для этого эпизода съёмочная группа надстроила временный второй этаж (!) над усадебным домом в Мелихове⁸. Основная часть фильма снималась летом 2003 года под Переславлем-Залесским, на Плещеевом озере, на берегу которого выстроили точную копию усадьбы Мелихово⁹.

Актёров на роли Терехова выбирала по наитию, если находила в них психологическое и внешнее соответствие образу того или иного героя пьесы, но ориентировалась, всё же, на тех, с кем уже работала или была как-то иначе связана. На главные роли — Нины Заречной и Кости Тrepлева, — утвердила своих

⁸ Об этом рассказывал (в личной беседе с автором статьи) художник-постановщик картины Валерий Архипов. В личном архиве Валерия Валентиновича остались фотографии мелиховской усадьбы с «надстройкой».

⁹ По свидетельству участников фильма, копия чеховской усадьбы, отстроенная для съёмок «Чайки» в 2003 году, до сих пор сохраняется на территории базы отдыха под Переславлем-Залесским.

детей: Анну (ведущую актрису «Театра Луны») и Александра (на тот момент — студента ВГИКа). Даже признавалась в нескольких интервью, что, не будь у неё дочери и сына, не стала бы снимать этот фильм. Впоследствии этот её шаг вызвал немало нареканий со стороны критики, но шаг был, безусловно, неслучайным, связанным с авторским замыслом актрисы и режиссёра.

Аркадину сыграла сама, несмотря на то, что играть эту роль не хотела. Не могла простить чеховской героине, что та, занимаясь собственными делами, погубила сына. Взяв на себя роль Аркадиной, Маргарита Терехова чрезвычайно усложнила себе задачу: ведь ей приходилось быть на площадке и режиссёром, и актрисой, а ещё — матерью (и «по роли», и в жизни)...

М. Б. Терехова неоднократно признавалась, что если что-то и знает о кино, то только благодаря Тарковскому. В своей работе с актёрами ориентировалась на собственный опыт работы с режиссёром (по крайней мере, как сама этот опыт понимала). Известно, что Тарковский, подбирая актёров на роли, искал *внутреннего* соответствия актёра и образа, и если находил, то предоставлял актёру высокую степень свободы, но в рамках общего замысла. Вплоть до того, что мог изменить сценарий по ходу съёмки под индивидуальность конкретного исполнителя. Но при этом предъявлял высокие требования к актёрам своего кино — абсолютное доверие к себе как к режиссёру, подчинение общему замыслу, документальность существования в кадре.

Сходных принципов в работе с актёрами (но не в кино, а в театре) придерживался учитель М. Б. Тереховой, Ю. А. Завадский, который видел в актёрах не исполнителей режиссёрской воли, а соавторов-единомышленников, и выстраивал спектакль

в процессе репетиций, ориентируясь на творческую индивидуальность каждого актёра, его самочувствие в роли (см., напр., [3, с. 86]). Критики и мемуаристы, вспоминая о работе с актёрами и Завадского, и Тарковского, прибегают к одной и той же аналогии — в беседах с исполнителями оба режиссёра *настраивали* своих актёров, как *музыкальные инструменты* (см. [3, с. 81], [4] и др.)¹⁰. Так, спустя много лет после ухода из жизни двух таких разных мастеров сцены и экрана, обнаружилось скрытое родство их творческого метода, сказавшееся на принципах работы Маргариты Тереховой с актёрами её собственного фильма.

Маргарита Борисовна на съёмках «Чайки» нередко вспоминала о том, что Тарковский запрещал ей читать на «Зеркале» сценарий всего фильма — давал сценарий конкретных эпизодов. В случае с «Чайкой» такой подход был бы невозможен — пьесу читали все. А потому запрет Маргариты Борисовны пал только на просмотр других экранизаций чеховской пьесы и чтение аналитической литературы по Чехову, чтобы отбросить «театроведческие клише» и предотвратить влияние чужеродных концепций. Всячески приветствовала чтение дневников и писем Чехова, которые активно читала сама (как и варианты пьесы), — такой метод работы над ролью актриса усвоила ещё в театре Завадского. Аналитических работ «чеховедов» не

¹⁰ О том, что именно так («настраивал, как инструменты») работал с актёрами Тарковский, неоднократно говорила и сама Маргарита Терехова. Об этом, в разное время, рассказывали в личных беседах автору настоящей статьи актрисы «Чайки» Анна Терехова и Любовь Павличенко, а также участники режиссёрского дебюта Маргариты Тереховой в театре («Когда пройдёт пять лет», спектакль Театра им. Моссовета по пьесе Федерико Гарсиа Лорки, 1994) — актёры Дмитрий Бозин, Анна Терехова и Марина Кондратьева.

любила, потому что, руководствуясь всегдашним своим творческим принципом, не столько анализировала литературный материал, с которым работала, сколько стремилась найти в нём близкое ей сегодняшней, и выстраивать образ, отталкиваясь от общего между образом и ею.

Во время съёмок Маргарита Борисовна часто вспоминала Тарковского и видела добрый знак в том, что на площадке собрались три Андрея (Соколов, Сергеев и Подошьян). О великом режиссёре напоминали и имена детей Маргариты Борисовны, инициалы которых (АТ = Анна Терехова, Александр Терехов — в титрах «Тураев», по отцу) удивительным образом совпали с инициалами Тарковского. Кроме того, в съёмках фильма участвовал Алексей Солоницын, сын Анатолия Солоницына, актёра — «талисмана» Тарковского (Алексей сыграл в фильме М. Б. Тереховой роль учителя Медведенко).

Литературный сценарий фильма был написан М. Тереховой в 2001 г. и, по сути, представлял собой комментарий театрального режиссёра к тексту пьесы. Здесь практически нет визуальных описаний, панорам, набросков движения камеры, собственных литературным сценариям кинофильмов. Только рассуждения о характере, психологическом состоянии и поведении героев, о подоплёке их поступков, о мизансценах. Ценны режиссёрские ремарки, вставленные в текст сценария актрисой Анной Тереховой со слов Маргариты Борисовны. Но один специфически кинематографический приём всё же прослеживается: почти вся пьеса увидена глазами Треплева. Костя оказывается невольным свидетелем многих разговоров и тайных встреч. Он же становится и главным героем пьесы в интерпретации Тереховой. Причём в центр помещаются уже взаимоотношения не Кости и Нины, а Кости и Аркадиной.

Отвечая на вопрос журналистов о том, про что она снимает своё кино, актриса неизменно отвечала — о том, как хрупок молодой талант, как ему нужна поддержка в этом жестоком мире. Трактовка пьесы Маргаритой Тереховой отличалась от трактовки, принятой её учителем Ю. А. Завадским в 1945 году. Самого спектакля в постановке Ю. А. Завадского Терехова не застала — к моменту её поступления в студию при Театре им. Моссовета (в 1961 году) его «Чайка» уже не шла, но память о ней жила. В интервью 1989 года Терехова назвала этот спектакль «заметным событием в жизни театральной Москвы» своего времени [5, с. 4]. Завадского привлекала тема творческого горения, противопоставленного холодному ремеслу, и «драма талантливого человека, не нашедшего пути в искусстве» [6, с. 50]. Его Треплев (Михаил Астангов) олицетворял страстность художника, а Тригорин (М. Названов) — бесстрастие профессионала [7, с. 230]. Завадский признавался, что в образе Треплева для него было заключено «неисчерпаемо много личного» [6, с. 50]. В те годы он не мог писать об этом открыто, но из документов, впервые обнародованных после распада СССР, мы знаем, что сам Юрий Александрович в прошлом — декадент-мистик, искатель новых форм — подобно Косте Треплеву¹¹. В его спектакле современникам виделась история

¹¹ О мистических исканиях Завадского в 1920-е годы стало известно сравнительно недавно — после серии публикаций историка А. Л. Никитина об «ордене тамплиеров» в Советской России (см., напр., [9], [10] и др.). Основываясь на архивных документах и свидетельствах выживших «тамплиеров», А. Л. Никитин доказал, что Ю. А. Завадский, примерно в 1920–1926 годах, состоял в тамплиерском кружке «Орден Света» и был наречён «рыцарем высоких степеней». По мнению театроведа Ю. Б. Большаковой (высказанном в недавней личной переписке с автором статьи), именно эти мистические искания сблизили Завадского с Вахтанговым. К периоду обучения в Мансуровской студии относятся первые, декадентские, опыты Завадского в

дерзкого «новатора, затравленного мелкими людьми» [8, с. 25], хотя сам режиссёр и возражал против такой трактовки. Но он, безусловно сочувствовал Треплеву и чеховскую пьесу решал как трагедию в шекспировском духе (см. [11, с. 27–28]). Неслучайно премьера спектакля состоялась всего через год после постановки Завадским трагедии «Отелло» (Театр им. Моссовета, 1944).

В чеховской пьесе вопрос о том, талантлив ли Треплев, талантлива ли Нина, по сути, остаётся открытым. Завадский видел в Трепеле «обаяние дарования», но герой, по его словам, балансировал «на грани, на которой соприкасаются гений и бездарность» [7, с. 231]. Режиссёр был не склонен абсолютизировать талант: причину трагедии Треплева он объяснял тем, что «одного таланта и благих стремлений для художника недостаточно <...>, поиски Треплева совершенно оторваны от жизни. Эта оторванность от жизни и приводит его к трагическому концу» [6, с. 49–50]. Сейчас сложно сказать, насколько искренним был Завадский, когда писал эти строки: выражал ли он свою подлинную режиссёрскую концепцию или же официальную позицию руководителя крупного советского театра, которому «по должности» полагалось осуждать всякое проявление «декадентства» и «формализма» (в том числе в собственном раннем творчестве). Тем не менее, судя по материалам сохранившихся рецензий на спектакль и аналитических разборов постановки, такая трактовка режиссёрского замысла вполне возможна.

Терехова была убеждена в талантливости Треплева. Более того, считала его гениальным, а гибель Константина объясняла

режиссуре. Впоследствии Юрий Александрович с иронией отзывался и о декадентстве, и о своих первых режиссёрских опытах, но о юности в Мансуровской студии вспоминал с неизменной благодарностью.

эгоизмом матери, не поддержавшей сына. В сценарии её фильма Треплев похож на Чехова, в фильме — на молодого Тарковского времён «Иванова детства», и об этом сходстве (намёк на гениальность героя) актриса говорила открыто в беседах с актёрами на площадке. Кстати, Маша, героиня пьесы, которая любит Константина, искренне считает его гением. (Любопытное совпадение: Любовь Павличенко, сыгравшая в «Чайке» Тереховой Машу, неуловимо напоминает Валентину Караваеву, легендарную Машеньку из одноимённого фильма Юлия Райзмана 1942 года. Караваева была первой исполнительницей роли Нины Заречной в «Чайке» Завадского. По воспоминаниям критиков, она блистательно репетировала эту роль, сыграла на генеральной репетиции [12, с. 106], а потом уехала за рубеж по семейным обстоятельствам и до конца жизни сожалела о разлуке с любимой ролью. Сам Завадский писал о Караваевой, что в её игре «было нечто, предвещавшее рождение “второй Комиссаржевской”», как говорили ему «знатоки театра» [6, с. 49]. Образ Нины в спектакле Завадского решался трагически).

Нина и в сценарии, и в фильме М. Тереховой похожа на Аркадину, потому что подражает ей. Аркадина, в свою очередь, подражает Нине, чтобы удержать сына. Они отражаются друг в друге, как «двоющиеся» герои в фильме Тарковского «Зеркало» — мать и жена, сын и отец. Нина отчасти повторила судьбу Аркадиной, как дети в «Зеркале» Тарковского повторяют судьбы родителей. А судьба Аркадиной — актёрство и одиночество, гибель единственного сына, которого она погубила собственным невниманием. Произнося текст из «Гамлета» перед спектаклем на озере, Терехова-Аркадина невольно отсылает нас к шекспировскому тексту и к его интерпретации

Тарковским в его же театральной постановке (на сцене Театра им. Ленинского комсомола в 1977 году). Необычным в этой постановке Тарковского был акцент на том, что Гамлет сам превратился в преступника и убийцу, встав на путь мщения. Он боролся со злом его же оружием, тем самым приняв сторону зла. Гамлет — убийца, убивший себя сам, но именно Гертруда подтолкнула его к этому, в её покоях он проливает первую кровь.

Литературный сценарий пестрит ироническими комментариями в адрес Аркадиной: «всё в большем “негативе” одна Аркадина» (во время спектакля у озера) [1, с. 12]; «Аркадина “вся на нервах”» [1, с. 32], и т. д. Даже краски, которыми М. Терехова рисует этот образ на экране, издевательски ироничны. Известно, что Маргарита Борисовна возражала против традиционной трактовки образа Аркадиной как интеллигентки — ссылалась на одно из писем Чехова, в котором драматург утверждал, что Аркадина должна быть вульгарной. Слова Аркадиной о том, что она не может выйти на улицу «непричесанной и в блузе», что она «никогда не была фефёлой» и что ей бы «пятнадцатилетнюю девочку играть», по мнению актрисы, должны были звучать фальшиво и в контрасте с немолодой уже внешностью, безвкусной одеждой. Во всей трактовке образа Аркадиной невольно сквозит неприязнь исполнительницы к своей героине. По словам М. Тереховой в разных интервью, она ненавидела Аркадину чрезвычайно — за то, что та по-актёрски сосредоточена на себе, жаждет восхищения и похвал и подавляет собственного талантливую сына. Признавалась, что находит в себе черты Аркадиной и ненавидит их. На вопрос о том, является ли фильм покаянием перед собственными детьми, отвечала утвердительно. Это покаяние и воплотила она в

последнем после самоубийства Треплева взгляде Аркадиной на камеру — это взгляд матери, которая всё поняла и сама убита. Но поздно. И перед нами в кадре — беззаботные Костя и Нина, залитые солнечным светом, и Нина, раскинув руки-крылья, как чайка, прыгает с деревянных мостков в воду...

В актёрском экземпляре сценария, принадлежащем Анне Тереховой, есть автограф М. Тереховой в конце — цитата из письма Б. Пастернака М. Цветаевой: «Важно не то, чем ты занимаешься. Важно, что ты строишь мир, венчающийся загадкой гениальности». Такой загадкой были для М. Тереховой Чехов, Тарковский и Треплев. В своей режиссёрской интерпретации она попыталась эту загадку разгадать, но интуитивно, по наитию. Достичь философских глубин, свойственных кино Тарковского или лучшим сценическим произведениям Завадского, ей не удалось. Но получилась исповедь — большой актрисы и художника, осмысляющего великий чеховский текст и — сквозь призму этого текста — собственную жизнь.

Список использованных источников:

1. Терехова М. Б. «Чайка». Сценарий по пьесе А. П. Чехова «Чайка» (1895–1896). Рукопись из личного архива семьи Тереховых. 49 лл.
2. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 13. Пьесы 1895–1904.
3. Ганелина И. На репетициях Юрия Завадского // Театр. — 1970. — №7. — С. 80–89.
4. Бондарчук Н. С. Единственные дни (главы из книги) [Электронный ресурс] / Бондарчук Наталья Сергеевна. — Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Bondarchuk02.html>.
5. Терехова М. Б. Любимое «зеркало» актрисы: [Беседа с заслуженной артисткой РСФСР М. Б. Тереховой / Записала С. Светланова] // «Лесная промышленность». — 1989. — 30 декабря. — С. 4.
6. Завадский Ю. Об Астангове // «Театр». — 1968. — № 8. — С. 43–

52.

7. Завадский Ю. А. «Чайка» А. П. Чехова / Завадский Юрий Александрович. Об искусстве театра: Сб. статей. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2020.

8. Ермилов В. «Чайка» // Театр. — 1945. — № 1.

9. Никитин А. Л. Тамплиеры в Москве // Наука и религия. — 1992. — №№4–12; 1993. — №№1–4, 6–8.

10. Никитин А. Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. Исследования и материалы. — М.: Интерграф Сервис. — 1998, 344 с.

11. Любомудров М. Н. Завадский / Любомудров Марк Николаевич // Портреты режиссёров: Сб. статей. — М.: Искусство, 1977. — Вып. 2. — С. 5–44.

12. Рудницкий К. Л. Искусство Завадского. / Вопросы театра. 72: Сб. статей. — М.: ВТО, 1973. — С. 89–137.

***THE SEAGULL: A FILM BY MARGARITA TEREKHOVA. CHEKHOV,
ZAVADSKY, TARKOVSKY...***

Yulia O. Anokhina
Candidate of Philology,
Independent researcher, Moscow

Abstract. the article is dedicated to the debut of the Russian actress Margarita Terekhova as a cinema director in 2004. Her debut film was “The Seagull” by A. Chekhov. Terekhova is world-famous for the roles of Maria and Natalia in Tarkovsky’s “Mirror” (Mosfilm. 1974). In 1977, she played the role of the Queen Gertrude in Tarkovsky’s “Hamlet” which was the first stage production by the famous Russian filmmaker (Moscow, the Lenkom Theatre). However, it is also well-known that Terekhova had graduated from Yuri Zavadsky’s drama school in Moscow (1964). Yuri Zavadsky, one of the key figures of the Soviet theatre, ex-actor and director for Stanislavski, and ex-student of Yevgeny Vakhtangov, staged “The Seagull” in 1945. The article represents an attempt to discover and analyze the similarities between Terekhova’s film and Zavadsky’s stage production, to analyze influence of Tarkovsky and Zavadsky on Terekhova’s debut as a cinema director.

Keywords: Margarita Terekhova, The Seagull, Chekhov, Andrey Tarkovsky, Yuri Zavadsky, film adaptation, Shakespeare, Hamlet, Shavkat Abdusalamov, Melikhovo, Yalta.

ТЕНДЕНЦИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Н. В. Гаврилова¹

Доклад посвящен анализу тенденций в интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в современном театре. Предметом исследования являются четыре театральные постановки пьесы на отечественной сцене в XXI веке, которые отражают как извечные вопросы бытия, поднимаемые пьесой А. П. Чехова, так и актуальные изменения, происходящие с восприятием пьесы в современном мире.

Исследование театральных постановок и их анализ в контексте чеховской пьесы и современных реалий жизни по сравнению с XIX веком ранее никогда не становились самостоятельным объектом изучения, поэтому научная новизна данной работы заключается в осмыслении значения пьесы «Дядя Ваня», написанной в конце XIX века, для XXI века и определении актуальных для современного человека проблем и вопросов, поднимаемых в пьесе.

С помощью смыслообразующих тем пьесы режиссеры говорят о вымирании доброты, о природном и человеческом вырождении, о человеческой разобщенности и непонимании. Актуализация данных вопросов отражает их сегодняшнюю злободневность. Тем самым пьеса «Дядя Ваня» свидетельствует о своей своевременности и непреходящей жизненности для XXI века.

¹ Гаврилова Наталья Владимировна — соискатель на звание кандидата филологических наук, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы.

Введение

Современный театр нередко обращается к классике для ответов на волнующие общество вопросы. Драматургические произведения А. П. Чехова, признанного классика мировой литературы, поднимают философские вопросы существования человека в мире и поиска смысла жизни, и часто ставятся на мировых театральных сценах. Пьеса «Дядя Ваня» в первых десятилетиях XXI века не сходит с театральных подмостков. Критики сходятся во мнении, что причиной этому созвучность пьесы нынешнему дню. Выбор современных режиссеров именно этой пьесы А. П. Чехова объясняется проблемами, волнующими современное общество, и стремлением режиссеров отразить их в своих постановках. Поэтому в современном театре прослеживаются определенные тенденции в истолковании пьесы «Дядя Ваня», которые мы и изучим в данной работе.

Объектом исследования станут постановки Римаса Туминаса в Театре им. Е. Вахтангова (2009), Андрея Шербана в Александринском театре (2009), Андрея Кончаловского в Театре им. Моссовета (2009) и Стефана Брауншвейга в Театре Наций (2019). Это режиссеры, которые не в первый раз обращались к драматургическому творчеству А. П. Чехова. Данные постановки позволяют выявить значимые тенденции в интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» современными театральными режиссерами и, следовательно, наглядно представят проблемы, волнующие социум сегодня.

Образ заглавного героя

В пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» в заглавном герое органично сочетались две стороны личности: образованный и утонченный интеллигент Войницкий, носящий изящные

галстуки, и дядя Ваня — усталый от деревенской жизни лентяй и любитель выпить.

В спектакле Туминаса мы наблюдаем неопрятного и простоватого чудака, доброго и простодушного дядю Ваню — настоящего «недотепу» [1, 41] (по словам Т. К. Шах-Азизовой). Никакого аристократизма и изящества, присущего Войницкому в первоисточнике, не осталось. Режиссер не скрывает порывистость в проявлении чувств героя, его незрелость и ранимость, но сочувствие к нему зрителей не ослабевает. Величественность, монументальность и пафос речей профессора Серебрякова в исполнении В. А. Симонова служат контрастом для отображения таких сторон характера дяди Вани в исполнении С. В. Маковецкого, как беззлобность, нежность, растерянность и простота.

В постановке Щербана дядя Ваня в исполнении С. И. Паршина — неухоженный прямодушный простак, не способный «играть роль» даже ради того, чтобы завоевать благосклонность любимой женщины. Дядя Ваня Щербана страдает от несоответствия того, кем он является, тому, кем он хочет, но не может быть. Он не следит за своим внешним видом, уязвим и слаб. Еще ярче его слабость и заурядность выступают в сравнении с Серебряковым в исполнении С. С. Сытника, который лицедействует и сменяет маски одну за другой, скрывающие душевную пустоту.

П. Ю. Деревянко в постановке Кончаловского играет дядю Ваню клоуном с уходом в гротеск. Инфантилизм и ребяческие капризы становятся основой его поведения. Режиссер объяснял: «Я <...> уже лет десять назад, понял, что идеальный дядя Ваня — это Чарли Чаплин. Что бы он ни делал, он все равно смешон» [2] (говорил в интервью Кончаловский). В

то же время причина клоунского поведения дяди Вани — душевный кризис человека, который не обладает никакими талантами и не может с этим смириться. Его наивная вера в возможность стать великим человеком наталкивается лишь на циничные насмешки окружающих. Контраст между ним и Серебряковым в исполнении А. Г. Филиппенко, который не заблуждается насчет своих способностей и не претендует на звание великого человека, и просто наслаждается радостями жизни (заигрывания с молодой красавицей-женой, всеобщее внимание), позволяет резко очертить несостоятельность амбиций заглавного героя пьесы и его ребячески-простодушную мечтательность.

В постановке Брауншвейга дядя Ваня в исполнении Е. В. Миронова — человек бесхитростный, простой и слабовольный, он напоминает взрослого ребенка, у которого подростковый кризис случился на 47 году жизни. Его слабость мешает ему признать собственные ошибки и собственную вину. Поначалу дядя Ваня хочет казаться сильнее, чем он есть на самом деле, он бунтует против всех и вся, однако такое поведение приносит страдание в первую очередь самому герою. Серебряков в исполнении В. А. Вержбицкого для дяди Вани Миронова становится главным катализатором его подросткового бунта.

Таким образом, мы наблюдаем общую тенденцию на изображение «трагедии отсутствия таланта» [2]. В образе дяди Вани предстает обыватель, не способный на подвиг, не обладающий талантом. Это обыкновенный человек, который занимается тихим незаметным трудом, но из-за своей заурядности, простоты, доброты и комической наивности окружающие относятся к нему как к неудачнику. Следовательно, режиссерами раскрывается вторая злободневная тема — гибель доброты,

которая стала считаться слабостью. Доброта, наивность, безбидность и незлобливость «чудака» [3, 64], выраженные в образе дяди Вани в указанных постановках, оказываются не нужны для современного мира, они вырождаются за недееспособностью. Туминас в интервью говорил: «В грубое, циничное, безжалостное время, в котором все мы живем и которым все мы отравлены, необходимы как противоядие дяди Ванины нежность, верность, любовь, достоинство работающего человека» [4].

Тема вырождения

Одна из важных тем, поднимаемых в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», это проблема вырождения природного и животного миров и связанная с ней проблема опошления красоты, правды и справедливости и, следовательно, вырождения человеческой души.

В «Дяде Ване» драматург многими четкими «штрихами» указывает на общее состояние упадка. Это и картограммы доктора Астрова, свидетельствующие о несомненном вымирании животного мира и вырубке лесов, и запущенное состояние имения Войницких, и низкий уровень жизни крестьян в деревнях, и медицинская практика доктора Астрова, что не приносит ему никаких видимых улучшений в настоящем и не дает ничего, кроме усталости и разочарования, и пристрастие к алкоголю как Войницкого, так и Астрова, и другое. В постановках же современных режиссеров тема вырождения возведена в высшую степень.

Туминас с помощью сценографии и музыкального сопровождения прибегает к всеобъемлющей метафоре, представляя экзистенциальную пустоту мира, где царит запустение и

гибель. Верстак и ржавый плуг символизируют заброшенное хозяйство, а пианино с многолетней пылью, старый кожаный диван да величественная скульптура каменного льва, виднеющаяся в глубине сцены, напоминают о прошлом достатке и процветании. Туман, будто метафизическая проекция прошлого, наползает на сцену и скрывает изваяние льва, в лапах которого сложены старые доски, будто лес, то есть природа и бережное отношение друг к другу оказываются выброшенными за ненадобностью. Напряженную атмосферу гнетущей тревоги искусно дополняет пронзительная музыка Фаустаса Латенаса. Состояние всеобщего вырождения подчеркивается поведением действующих лиц — будто в каждом из них «сидит бес разрушения» [3, 74], оттого они находятся в постоянном эмоциональном напряжении, созвучном музыке.

Щербан состояние вырождения наглядно демонстрирует через карикатурную типизацию персонажей: Астров (И. Н. Волков) — провинциальный Дон Жуан, Войницкий — деревенский простака, Соня (Я. Д. Лакоба) — глупенькая дурнушка-ребенок, Елена Андреевна (Ю. Г. Марченко) — столичная красотка-модель, Серебряков — самодовольный франт, Мария Васильевна (С. С. Смирнова) — молодящаяся старуха. Таким образом, определенные качества действующих лиц режиссером доведены до крайности для демонстрации «оскудения» их человеческой природы.

Мотив «скудной, глупой, грязной» [3, 63] жизни режиссером представлен буквально: герои периодически падают в грязь на сцене и мокнут под дождем.

Кончаловский о вырождении говорит с помощью языка киноискусства, вплетая его в театральную реальность. Режиссер делает актуальное заявление о проблемах человечества (гибель

и вырождение как природного мира, так и человеческой природы), представленных наглядно с помощью документальных свидетельств — фотографий или видеофрагментов на большом экране вместо сценического задника. «Дядя Ваня» превратился в констатацию вырождения — природного и человеческого» [5]. Символом погибающих чистоты, верности и христианского терпения в современном мире становится призрак матери Сони, Веры Петровны Войницкой (нововведение режиссера).

Режиссер развивает заложенную А. П. Чеховым тему в пьесе и говорит о важной для нынешнего дня проблеме вырождения искренней любви, что приводит к все возрастающим распушенности и безнравственности. Христианская любовь, в основе которой отсутствие эгоизма и готовность к самопожертвованию, погибает, и человеческая душа развращается и гибнет.

Брауншвейг тему вырождения раскрывает с помощью экологической проблематики «Дяди Вани», которая становится идейным центром его постановки. Гибель природного мира режиссер демонстрирует с помощью проекции на сценический задник спектакля: сосновый лес в первом действии превращается в вырубленные пеньки в последнем. Значение вырубки леса в спектакле расширяется до выражения общего вырождения природы и отражает проблему глобальной экологической катастрофы в современном мире (дыры в озоновом слое Земли, неразлагающийся долгие столетия пластик, таяние ледников, засорение мировых вод, полное уничтожение многих видов животных, пожары в лесах Сибири и Амазонии и многое другое). Природа разрушается из-за действий человека, и безразличие людей приведет только к всеобщему вымиранию. Следовательно, в своей постановке Брауншвейг говорит о том,

что экология и отношения людей к себе и друг другу оказываются неразрывно связаны, поэтому вырождение природы влечет за собой вырождение человечества.

Таким образом, злободневная на сегодняшний день тема вырождения и упадка человечности и необходимости заботливого отношения к окружающему миру и к людям вокруг раскрывается в современных театральных постановках пьесы «Дядя Ваня».

А. П. Чехов в конце XIX века понимал, что человеку, который безрассудно губит природу, не заботится о сохранении природных богатств и только разрушает, «не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» [3, 74]. Оттого чувство прекрасного, нежность и мягкость погибают в душе человека, и поэтому в мире исчезают «верность, чистота, способность жертвовать собою» [3, 74]. В начале XXI века эта проблема встает наиболее остро, и поэтому пьеса «Дядя Ваня» остается актуальной для современного общества.

Тема разобщенности и одиночества

А. П. Чехов причинами многих людских бед считал взаимонепонимание и отчуждение. «Чем больше сплоченности, тем скорее мы научимся уважать и ценить друг друга, тем больше правды будет в наших взаимных отношениях. Не всех нас ожидает в будущем счастье. Не надо быть пророком, чтобы сказать, что горя и боли будет больше, чем покоя и денег. Потому-то нам нужно держаться друг за друга <...>» [6, 223] — писал драматург К. С. Баранцевичу 30 марта 1888 года.

Тема разобщенности, непонимания героями друг друга и одиночества проходит через всю пьесу «Дядя Ваня». Герои не слышат друг друга, говорят невпопад, озабоченные собствен-

ными переживаниями, они не могут понять окружающих их людей. Происходит это оттого, что «каждый из персонажей <...> абсолютизирует свою "правду" (свой временный взгляд на вещи, свое ложное представление), не будучи способным понять и принять правду другого» [7, 117] — объяснял известный исследователь творчества А. П. Чехова В. Б. Катаев.

В постановке Туминаса редкие моменты близости и взаимопонимания героев лишь подчеркивают общее состояние отчужденности. Действующие лица спектакля одиноки даже среди близких людей, но при этом они все внутренне схожи. Герои постановки родственны друг другу в ощущении внутреннего одиночества. Каждый из них чувствует слабость, бессилие вырваться из постылой жизни, каждый из них порой комичен, поэтому их можно назвать «товарищами по несчастью».

В постановке Щербана герои говорят на разных языках и перекрикивают друг друга, что показывает их некоммуникабельность и взаимную чуждость. Режиссер развивает чеховский мотив непонимания до фатальной разобщенности и невозможности услышать друг друга.

Кончаловский заостряет эмоции героев до состояния нервного возбуждения. Оттого они проявляют постоянные нервозность, нетерпение и периодически срываются на крик. Тема непонимания и одиночества приобретает ярко выраженный характер. Герои шумят, перекрикивают друг друга, не обращают внимания на то, что говорит другой, и заняты собственными переживаниями. Когда кто-то из персонажей пытается добиться внимания другого — открыться, выразить мучающие его душевные переживания, то он терпит неудачу: его слова оставляют без внимания, на него не смотрят, свистят во время откровений и занимаются своими делами, эмоцио-

нально и предметно (например, газетой или брошюрой) отгораживаясь.

Кончаловский акцентирует внимание на теме непонимания и одиночества еще в начале спектакля: на экране, выполняющим функцию сценического задника, перед началом представления показывают ряд фотографий прошлого, которые наполнены ощущением дружеской и семейной близости. Призрак матери Сони, появляющийся на сцене на фоне этих фотографий, символизирует утрату прежнего взаимопонимания и единства.

Брауншвейг в своей постановке о проблеме разобщенности и непонимания сообщает не с помощью внешне-театральных атрибутов или экспрессивных выражений, но «тонкостью душевных движений» [8, 23] — благодаря глубокому психологизму актерской игры и вдумчивому прочтению первоисточника. «Бес разрушения» [3, 74], о котором предупреждала Елена Андреевна, вредит не только природе, но и человеческим взаимоотношениям. С мнением Чехова режиссер спектакля солидарен: «Человек обладает страшной разрушительной силой, и она может обернуться и против природы, и против отношений между людьми» [9]. Тем самым разрушается взаимопонимание, и человек ощущает себя одиноким даже среди близких ему людей. Эта разобщенность действующих лиц пьесы «Дядя Ваня» передается в основном с помощью невербальных средств выражения: пластики, мимики актеров, мизансцен. Например, сцена в которой дядя Ваня-Миронов идет по сцене с букетом осенних роз, собираясь подарить их Елене Андреевне (Е. М. Боярская; Ю. С. Пересильд): когда он видит любимую женщину в объятиях Астрова (А. А. Белый), то выражение его лица меняется от счастливого ожидания до

отчаяния, даже розы в его руках будто вянут. Дядя Ваня осознает, что земного счастья для него быть не может, тем самым он постигает свое одиночество. Сцена примирения Елены Андреевны и Сони отражает усталость от одиночества каждой из женщин и тоску по человеческому пониманию и эмоциональному отклику.

Таким образом, тема разобщенности и одиночества, изначально поднимаемая в чеховской пьесе «Дядя Ваня», в современных постановках оказывается не менее актуальной. Своими постановками режиссеры говорят о важности открытия друг другу, о необходимости слышать и слушать другого, о ценности понимания и принятия «правды» другого человека несмотря на собственные интересы.

Заключение

Интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» театральными режиссерами сообщают об определенных тенденциях в истолковании пьесы сегодня. С помощью чеховской пьесы режиссеры «вскрывают» проблемы социума и говорят о таких важных темах, как: утрата доброты и верности, вырождение природы и разрушение человеческой души от опошления красоты, правды и справедливости и утраты доверия и чистоты, и отчуждение между людьми и взаимное непонимание, ведущие к одиночеству. Эти проблемы волновали А. П. Чехова на рубеже XIX–XX веков, волнуют они и сегодняшнее общество XXI века. Как писал историк театра А. М. Смелянский, любая театральная интерпретация открывает «не только смысл старого текста, но и смысл современной жизни при помощи старого текста» [10, 29].

Сегодня в мире принято считать доброту и верность отжившими качествами, которые только усложняют жизнь в суровой конкурентной действительности. Люди, обладающие как дядя Ваня такими качествами, как нежность, верность, искренность и беззлобность, мечтающие о великом, подвергаются насмешке, ибо такие качества считаются слабостью. Человек, который выполняет обыденную работу, не приносящую никакой практической пользы, именуется неудачником и пропащим человеком, не достойным сочувствия и понимания.

Сегодня человек зачастую пренебрегает чувствами других людей в угоду собственным эгоистичным желаниям. Люди становятся индивидуалистами. Оттого возникают межличностные конфликты и взаимное непонимание, что приводит к всеобщей разобщенности и одиночеству. Об этом предупреждал А. П. Чехов — об этом сегодня говорят режиссеры, обращая внимания на существующие проблемы.

Современные тенденции в прочтении пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня», касающиеся проблем всеобщей разобщенности, внутреннего одиночества и утраты светлых душевных качеств, ведущих к человеческому и, следовательно, природному вырождению, доказывают злободневность вопросов, заложенных драматургом в пьесу, и непреходящую актуальность пьесы «Дядя Ваня» в XXI веке.

Список использованных источников:

1. Шах-Азизова Т. К. Почему — дядя Ваня?.. «Дядя Ваня» А. П. Чехова в постановке Р. Туминаса / Т. К. Шах-Азизова // — Prosaenium. Вопросы театра. — М.: Lokus Standi, 2009. — С. 36–42.

2. Давыдова М. Режиссер Андрей Кончаловский: «Идеальным дядей Ваней был бы Чаплин» / М. Давыдова // Известия. 2009. 22 октября. — Режим доступа: <https://iz.ru/news/354504>.

3. Чехов А. П. Дядя Ваня (сцены из деревенской жизни в четырех действиях) // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. — М.: Наука, 1978. — Т. 13. Пьесы. 1895–1904. — С. 61–116.
4. Егошина О. Режиссер Римас Туминас: открытие 89 сезона / О. Егошина // Новые известия. 2009. 1 сентября. — Режим доступа: <http://www.vakhtangov.ru/mediabox/interview/press/23438>.
5. Фукс О. Андрей Кончаловский поставил «Дядю Ваню» / О. Фукс // Вечерняя Москва. 2010. 14 января. — Режим доступа: <http://mossoveta.ru/performance/DyadaVanya/14142/>.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / А. П. Чехов. — М.: Наука, 1975. — Т. 2. Письма. 1887 — сентябрь 1888. — 584 с.
7. Катаев В. Б. К пониманию Чехова / В. Б. Катаев. — М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 247 с.
8. Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова, 1960–2010 / Т. К. Шах-Азизова. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 319 с.
9. Сабова А. «Я пытаюсь обнажить текст» / А. Сабова // Огонек. 2019. 16 сентября. — № 36. — С. 34. — Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4087586>.
10. Смелянский А. М. Растущий смысл / А. М. Смелянский // Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60–70 годов. — М.: Наука, 1987. — С. 5–36.

ФИЛОСОФИЯ ДЕРРИДА И СОВРЕМЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРАКТИКА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ КАК ВОЗВРАТ К ТЕКСТУ. ПРИМЕР СПЕКТАКЛЯ «ТРИ СЕСТРЫ»

Н. В. Вашингтон¹

В статье Надежды Вашингтон рассматриваются опыты прочтения чеховской драматургии в современном российском театре при помощи междисциплинарного подхода, объединяющего методы литературоведения, философии и психоанализа. В качестве примера автор анализирует пьесу «Три сестры» в спектаклях режиссёров Юрия Погребничко, Петра Фоменко, Виктора Рыжакова и Константина Богомолова, рассматривая театральный процесс через призму философии Жака Деррида и деконструкции. Опираясь на дерридианскую критику фоноцентризма, автор ставит вопрос о первичности письма над словом в драматургии Чехова и его взаимодействиях с театральным текстом.

Ключевые слова: деконструкция, Чехов, Деррида, логоцентризм, фоноцентризм, Три сестры, драматургия, современный театр.

Театр и деконструкция

Вопросы театра занимают особое место в наследии Жака Деррида. Французский философ неоднократно обращается к театру в своих работах, тем самым оставаясь верным западной

¹ Вашингтон Надежда Владимировна — докторант Международного Центра Литературных Исследований, Университет Экс-Марсель, Франция, Экс-ан-Прованс.

философской традиции, в которой театр и философия сосуществуют с античных времен. Несколько текстов Деррида посвящены крьюотическому театру Антонена Арто [4], в которых философ ставит вопросы о границах репрезентации, а в работе «Призраки Маркса» шекспировский театр служит для Деррида метафорой для переосмысления марксизма [6]. Таким образом, обращаясь к театру, Деррида исследует как театральные явления в связи с философией, так и границы самой философии.

Деконструкция, одно из центральных понятий философии Деррида, будучи открытой для междисциплинарных диалогов, позволяет исследовать и новые подходы к театральному письму. Опираясь на хайдеггеровскую *деструкцию*, направленную на выявление оснований структур философии, Деррида развивает концепт немецкого философа, привнося в него элемент *кон*-струкции, что в подходе к тексту позволяет одновременно осуществлять разбор и создание смысла, подчеркивая неразделимость чтения и письма. Не являясь методом анализа произведения, применительно к литературе деконструкция позволяет разбор текста через различение, дифференцирование, деконтекстуализацию. Затрагивая отношения текста и смысла, деконструкция проявляется в своей стихийности, ведь текст, согласно Деррида, существует отдельно от смысла, ибо последний производится самим чтением. Иными словами, смысл текста уникален при каждом обращении к нему, как и уникальна всякий раз деконструкция. Рассматривая её применимо к драматургическому тексту и его бытованию в театральном языке, мы обнаруживаем, что деконструкция оказывается ближе к практике, нежели к теории, в то же время не являясь ни тем, ни другим.

В данной статье мы попытаемся ответить на вопрос, каким образом философия Деррида может ориентировать прочтение театрального текста, на примере пьесы Чехова «Три сестры» и некоторых её современных постановок в России.

Драматургия как письмо

В работе «О грамматологии» [5] Деррида рассматривает деконструкцию в контексте отношений бытия и языка, возводя вслед за Хайдеггером основы западной философии к логосу. При этом Деррида критикует логоцентризм, как тенденцию западной мысли опираться на некий центральный элемент (например, отец, благо, капитал и т. д.), что влечет за собой создание бинарных оппозиций, в которых один элемент преобладает над другим и неизбежно вытесняет его. Согласно Деррида, одним из первых шагов деконструкции является выявление бинарных оппозиций с последующим их переворотом. С учётом развития психоанализа, подобный переворот проявляет присутствие вытесненного предмета в вытесняющем и нейтрализует их противопоставление, открывая возможность создания новых концептов.

Примером такого переворота может послужить отношение между словом и письмом. Известно, что Деррида критикует фоноцентризм — закрепившуюся в европейской мысли тенденцию воспринимать устную речь как первичную по отношению к письменной. Согласно мысли Деррида, такое положение вещей сравнимо с незаконным родством, оспаривающим власть отца, поскольку голос как таковой не содержит предпосылок для возникновения письма. Для Деррида письмо не вторично, оно не является придатком или следствием речи, поэтому философ подходит и к литературе прежде всего как к

письменному источнику, существующему по собственным законам. Касательно роли текста в театре, комментируя творческую систему Арто в работе «Театр жестокости и закрытие представления», Деррида критикует фонетическое письмо, наследие классического театра, как некую нотацию речи, ведущую к доминированию литературы и дикции в театральном представлении [8, с. 341–368].

В тексте «Фармация Платона», ставшем одной из глав книги «Диссеминация», Деррида рассматривает письмо через понятие *фармакон*, одновременно лекарство и яд, двусмысленность которого прочитывается как в древнегреческом тексте, так и в особенностях его перевода на французский язык [7, с. 69–197]. С одной стороны служа памяти, письменность уничтожает её с другой, посягая на само её существование.

Опираясь на философию Деррида, мы предлагаем рассмотреть драматургический текст Чехова не в качестве записанного слова, а как *письмо*, обнаруживая, что этот вопрос ярко ставится и самим современным театром, в частности, через размышления об отношениях письменного источника и голоса актёра.

Текст Чехова в русле критики фонологизма

Междисциплинарный подход с учетом философии и психоанализа обнаруживает, что драматургия Чехова представляет собой уникальное исследование языка, речи, письма и текста. Сложность и многоплановость чеховского письма создает на наш взгляд справедливое и развитое многими критиками и читателями мнение о том, что традиционные инструменты анализа произведения оказываются неприменимыми к этим текстам, либо не охватывают явление полностью. В пьесах Чехова сложно выделить главные и второстепенные

сюжетные линии, основную тему, основной конфликт и т. д. Пьесы эти словно намеренно лишены центрального формообразующего ядра. Такая децентрализованность драматургических тяготений в пьесах Чехова была неоднократно отмечена исследователями. Так, А. П. Чудаков в книге «Поэтика Чехова» пишет о «равнораспределённости авторского внимания» [2, с. 282], то есть об отсутствии иерархии, характерной для предшествующей Чехову театральной и литературной традиции, через фильтры которой проходят как форма, так и содержание: «Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, — картину мира в его новой сложности» [*ibidem*]. На уровне фабулы дуэль, смерть, рождение, катастрофа важны так же, как и идущий за окном снег. Что касается героев, в пьесах Чехова трудно выделить главные и второстепенные роли, и даже дом Прозоровых из «Трёх сестёр» или шкаф из «Вишнёвого сада» являются персонажами, причем не менее одушевленными, чем другие участники пьесы.

Не являясь теоретиком языка, Чехов исследует его границы и возможности на практике. Чтобы охарактеризовать такой подход, нам кажется применимым в этом случае выражение Ж. Дессона о современнике Чехова Метерлинке, тексты которого французский исследователь называет «размышлением о языке в действии²» [9, с. 13]. Письмо Чехова постоянно ставит вопросы об отношениях смысла и высказывания, чтения и восприятия, а также о самом существовании субъектов — персонажей в речи и языке.

2 Ориг.: *Réflexion en acte sur le langage*. — Перевод Н.В.

Таким образом, выражаясь в терминах Деррида, текст Чехова можно назвать преодолением логоцентризма, в связи с чем он неизменно производит впечатление лишённого привычных внутренних связей. Одним из первых теорию Деррида по отношению к Чехову берет на вооружение Д. Бунью, который утверждает, что чеховские персонажи понимают друг друга, даже формально друг друга не слыша, при этом в самом факте неслышания и заключается критика логоцентризма [3]. Таким образом, выводя диалоги из классического театрального смыслового сцепления, Чехов соединяет реплики своих персонажей по новому принципу, при этом оставаясь в рамках реализма, то есть, принимая во внимание реальность отчуждённого субъекта.

Отказываясь от классических схем театрального конфликта, Чехов тем не менее подчеркивает бинарные оппозиции на уровне самой структуры высказывания, заостряя их языковое происхождение, заключенное в двойственной природе слова. Так, реплика Чебутыкина в пьесе «Три сестры» «Барон хороший человек, но одним бароном больше — одним меньше, не всё ли равно?» [С., 13, 178], нарочито демонстрирует бинарность мышления, и через удвоение означающего ставит само существование персонажа на уровень высказывания. По такому же принципу построены парадоксальные реплики Солёного, например: «если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, неблизко» (С 13, с. 173). Речь Солёного, заложника схем собственного мышления и клишированных речевых оборотов, в заострённом, акцентуированном виде демонстрирует тенденции замкнутости на себе, присущие языку в целом. Игра означающих *далеко — близко*, возникающая в ответ на реплику

Вершинина о том, что вокзал находится в двадцати верстах от города, может послужить наглядным примером формирования бинарных оппозиций, несущих в себе внутренние неразрешимые противоречия — апории, и при детальном анализе способных обнаружить отсутствие логической основы для их возникновения.

Показателен в этом отношении спор Чебутыкина с Солёным о черемше и чехартме. В противоположность фоноцентрической трактовке, согласно которой чеховские персонажи не слышат друг друга, опираясь на Деррида мы можем предположить обратное, поскольку спор построен на противопоставлении сходных означающих *черемша* и *чехартма*, что также объясняет невозможность его разрешения на уровне означаемого. Лишь в четвертом действии разрешение наступит в слове *чепуха*, которое пересматривает отношения между означаемым и смыслом, поскольку несёт в качестве смысла его отсутствие. Гениальный чеховский ход *чепуха* — *реникса* можно назвать деконструктивным, так как в этой шутке через деконтекстуализацию знака осуществляется выделение означающего в самостоятельную единицу (*реникса*), с последующим возвратом в означаемое в реплике Чебутыкина «Реникса. Чепуха» (С 13, с. 176), так как *чепуха* не имеет смысла, и, следовательно, является *чепухой*. Примечательно, что эта игра слов является в первую очередь письменным жестом, что также подтверждает идею Деррида о том, что означающее не фонично.

Деконструкция как возврат к Чехову

Феномен Чехова как одного из самых известных мировых драматургов заключается в том числе и в его открытости к различным режиссёрским интерпретациям, исходящей, на наш

взгляд, из самого чеховского текста. Пьеса «Три сестры» не является исключением: текст, исследующий возможности письма и языка, словно приглашает к исследованию возможностей его (про)чтения.

Письмо, в котором каждый элемент имеет равнозначную важность для всего текста, позволяет режиссерам реконтекстуализировать его фрагменты. Так, спектакль Виктора Рыжакова и «Июльансамбля» «По Чехову. Три сестры» в центре имени Вс. Мейерхольда начинается со спряжения латинского глагола *ато*, ставя вопрос о проявлениях любви в языке, об отношениях любви и логоса. Создателям этого спектакля удалось передать ощущение многоплановости чеховского письма через деконструктивный и нехронологический подход к чтению. Фрагменты текста, разобранные и затем воспроизведенные в порядке, подчиняющемся неумолимо быстрому темпу, заданным первой сценой поезда, а также сложной внутренней организации спектакля, на наш взгляд не разрывают оригинал, а напротив, подобно психоаналитическому процессу, восстанавливают в нём другой уровень внутренних связей.

Спектакль Юрия Погребничко в театре «ОКОЛО дома Станиславского» носит название «Три сестры. Я вас не помню, собственно...», выводящее на первый план реплику Вершинина из сцены знакомства с Прозоровыми. Вынесенная в заглавие, эта реплика по-особому звучит в спектакле, подчеркивая вневременной характер пьесы и перекликаясь со словами Ольги из финальной сцены: «Пройдёт время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было» (С 13, с. 187]. Чеховский текст в этом спектакле предстаёт в своей многомерности, проявляясь даже в движении актёров, а также в музыкальном и визуальном оформлении спектакля.

Например, портрет Бальзака в качестве элемента декораций является здесь письменным знаком, частью авторского письма и режиссерской игры с текстом. В данном случае, портрет Бальзака как исторического персонажа, совершает подобный рениксе поворот в означаемое. Текст в тексте, фраза — кричащий заголовок «Бальзак венчался в Бердичеве» (С 13, 147) становится еще более абсурдной, когда мы понимаем, что она имеет смысл и отсылает к реальному событию.

Отсутствие привычной иерархии в тексте «Трёх сестёр» проявляется и на уровне текстовой организации. В этом смысле, авторские ремарки важны не менее, чем диалоги, что лучшим образом проявляется в аудио-спектаклях. Эту же особенность подмечает режиссёр Пётр Фоменко в своем спектакле «Три сестры» в Мастерской Петра Фоменко, в котором зачитываются как некоторые авторские ремарки, так и фрагменты писем Чехова, давно ставших литературным наследием. Примечательно, что через персонажа «Человек в пенсне» на сцене присутствует и сам автор, ставший за многие десятилетия своей популярности настоящим театральным персонажем. Присутствие человека в пенсне ставит вопросы о том, что в тексте является авторским голосом, можно ли его слышать через голос актёра, как соотносятся между собой голос автора и его письмо. Стоит отметить, что человек этот пишущий и читающий, что также делает акцент на чеховском письме, организующем весь спектакль.

«Можно ли сыграть Чехова так, чтобы заговорил в полный голос его текст» [1, с. 17], вопрос как исследователя, так и зрителя, поставленный И. Е. Гитович в статье «Пьеса прозаика: феномен текста», обнажает всегда актуальную проблему прочтения чеховской драматургии, ибо каждая из многочис-

ленных постановок вынуждена делать акцент на одном пласте сложнейшего чеховского текста и неизбежно маскировать другие. Одна из проблем, отмеченная В. В. Гульченко в статье «Дальние собеседники, "Три сестры" в театре и кино» [1, с. 217–258], выходит на первый план как сложность наложения традиций: театр опирается на собственную, театральную традицию, в то время как драматургический текст вписан также и в литературное поле. Новизна чеховского текста с учетом его достижений в рамках литературы не всегда передаётся средствами театра.

В связи с вопросом, сформулированным Гитович, стоит отдельно отметить постановку режиссёра Константина Богомолова. Спектакль «Три сестры» в МХТ им Чехова, поставленный в 2018 г, отличается особым подходом к тексту, выводящим пьесу Чехова из лого-фоно-центрического восприятия, что позволяет нам утверждать, что Богомолов совершает смелый деконструктивный жест, осуществляя переворот в отношениях между актёром и текстом. Этот жест прочитывается при помощи идеи Хайдеггера об отношениях субъекта и языка: иными словами, язык владеет человеком, а не человек языком [10, с. 35] — мысль, оказавшая также большое влияние на развитие психоанализа в его подходе к речи как к проявлению бессознательного. Именно эта идея помогает нам в восприятии спектакля Богомолова, в котором осязаемо развернуто направление чтения, о чём заявляет в некоторых интервью и сам режиссёр. Игра здесь отличается от привычной психологической школы тем, что актёр словно позволяет тексту читать себя, тем самым вовлекая зрителя в активное восприятие текста.

Своеобразие постановки заключается также и в том, что отсутствие навязанной актёрской интонации и паузирования позволяет услышать чеховское письмо, одновременно единое и разрозненное, чрезвычайно сложное в своей многогранности. Эта постановка может даже показаться статичной, но лишь на поверхности, поскольку она обнаруживает, что чеховский текст, прочитанный как он есть, без подчеркиваний отдельных фраз, предельно интенсивен постоянно, не нуждаясь в дополнительных кульминациях. Например, когда реплика Ирины «В Москву! В Москву! В Москву!» (С 13, с. 156) звучит как текст, а не надрывный крик, исчезает посыл в будущее, созданный в большей степени театром и критикой, нежели самим текстом, и проявляется другой пласт фразы-эха: Москва как память об отце, с которого начинается пьеса («Отец умер ровно год назад» (С 13, с. 119)), а призыв «в Москву» переключается таким образом с финалом пьесы «Дядя Ваня» «Мы отдохнём» (С 13, с. 116), затрагивая тему смерти. Разрушая ставший привычным образ Москвы как символа несбывшихся надежд, эта постановка проявляет экзистенциальную глубину текста, прочитывающего жизнь человека как *бытие-к-смерти*, и тем острее звучит финальное «нас забудут» (С 13, с. 187).

Выбор музыки для спектакля привносит в него дополнительные цитаты, вписывающиеся в основной текст. Блюзовая песня 1938 года «My heart belongs to Daddy»³ Коула Портера также играет с означавшим мёртвого отца и дополнительно раскрывает трагедию трёх сестёр. Песня Андрея Державина «Давайте выпьем, Наташа», воссоздающая атмосферу России девяностых годов, и являющаяся на своем уровне репликой

³ «Моё сердце принадлежит папочке» — перевод Н.В.

хора из Травиаты («*Libiamo ne'lieti calici*» — «Высоко поднимем все кубок веселья»), в своей пошлой лёгкости подчеркивает неумолимые и неизбежные социальные перемены. В качестве доминирующего означающего текста, Наташа приходит на смену мёртвому отцу, её песня в механическом воспроизведении торжествует в конце спектакля, сопровождая аплодисменты зрителей.

В версии Богомолова принимается во внимание и роль зрителя, который является в большей степени читателем и тем самым соучаствует в создании смысла, уникального при каждом прочтении. Таким образом, этот спектакль демонтирует ставшие привычными театральные трактовки, в какой-то степени отделяющие и отдаляющие зрителя от Чехова, а сам текст словно избавляется от наслоений и клише, созданных многократным прочтением и вошедших в театральную традицию. В этом спектакле у зрителя появляется возможность непредвзятого взгляда на персонажей, и можно даже сказать, что он вынужден их пересмотреть, не имея возможности опереться на ожидаемые акценты актёрской игры. Так, исчезают привычные мешанка Наташа, банально-довольный Кулыгин, несчастная истеричная Маша, инфантильная Ирина. Вопрос жанра также теряет актуальность, так как драма или комедия — это зависит от конкретного зрителя в конкретный момент прочтения. Вместе с тем, деконструируется и Чехов как персонаж — мудрец, юморист, психолог, общественный деятель, предвестник революции, неизлечимо больной врач, известный нам по многочисленным биографическим и художественным работам. В то же время, проявляется Чехов как гениальный текст, живущий больше века, всякий раз захватывающий дыхание своего читателя.

Заключение: жизнь шедевра

Пьеса «Три сестры» — это признанный шедевр в разных смыслах этого слова.

Во-первых, пьеса закрепляет за автором «Чайки» и «Дяди Вани» статус выдающегося драматурга, и остаётся одним из высших достижений мировой драматургии.

Во-вторых, согласно определению Трубецкого и Суйе, принимающему во внимание «новаторский характер произведения относительно горизонта его ожидания⁴» [11, с. 28], пьеса опережает своё время и, как показывает театральная практика, делает это постоянно, так как она не привязана к конкретной эпохе или к закрытому контексту.

Наконец, ее универсальность делает ее открытой к бесконечному количеству интерпретаций. Благодаря Деррида можно прочесть эту универсальность как стирающую грань между чтением и письмом и открывающую диалог между Чеховым и его современным читателем.

2020 год отмечен двойным юбилеем: 120 лет первой постановке пьесы «Три сестры» и 160 лет со дня рождения её автора. Этот год также отмечен поиском новых форм самовыражения и сотрудничества в ответ на сложившиеся обстоятельства. Остаётся лишь выразить уверенность в том, что текст Чехова откликнется и на вызовы этого года, и на открытия, которые он дарит.

4 Ориг.: «caractère novateur de l'œuvre par rapport à l'horizon d'attente» — перевод Н.В.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Чеховиана: «Три сестры». 100 лет / ред.-сост. А. П. Чудаков, М. О. Горячева, В. Б. Катаев. — М.: Наука, 1990. — Вып. 9 — 288 с.
2. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. — М.: Наука, 1971. — 290 с.
3. Bougnoux D. Sourire entre les larmes / Daniel Bougnoux // Silex. — Grenoble: Silex, 1980. — №16 Anton Tchekhov 1860–1980. — p. 17–23.
4. Derrida J. Artaud le Moma: interjections d'appel / J. Derrida — Paris: Galilée, 2002. — 113 p.
5. Derrida J. De la grammatologie / J. Derrida — Paris: Éditions de Minuit, 1967. — 428 p.
6. Derrida J. Spectres de Marx / J. Derrida — Paris: Editions Galilée, 1993. — 278 p.
7. Derrida J. La Dissémination / J. Derrida — Paris: Le Seuil, 2015. — 426 p.
8. Derrida J. L'Écriture et la Différence / J. Derrida — Paris: Le Seuil, 2019. — 437 p.
9. Dessons G. Maeterlinck, le théâtre du poème / G. Dessons — Paris: Laurence Teper, 2005. — 181 p.
10. Heidegger M. Les Hymnes de Hölderlin : «La Germanie» et «Le Rhin» / M. Heidegger, traduction de l'allemand F. Fédier, J. Hervier — Paris: Gallimard, 1988. — 296 p.
11. Souiller D., Troubetzkoy W. Littérature comparée / D. Souiller, W. Troubetzkoy — Paris: Presses universitaires de France, 1997. — 787 p.

**DERRIDA'S PHILOSOPHY AND CONTEMPORARY THEATRE PRACTICE,
DECONSTRUCTION AS RETURN TO THE TEXT.
THE EXEMPLE OF «THREE SISTERS»**

Nadezhda V. Washington

PhD Student at CIELAM

Interdisciplinary Center for the Study of Literature of Aix-Marseille
France, Aix-en-Provence

Abstract. The article by Nadezhda Washington examines the experiences of reading Chekhov's drama in modern Russian theater using an interdisciplinary approach at the intersection of literary criticism, philosophy and psychoanalysis.

As an example, the author analyzes the play «Three Sisters» in the performances of directors Yuri Pogrebnychko, Pyotr Fomenko, Viktor Ryzhakov and Konstantin Bogomolov, examining the theatrical process in line with the philosophy of Jacques Derrida and deconstruction. With the help of Derridian criticism of phonocentrism, the article raises the question of the primacy of writing over the word in Chekhov's dramaturgy and how it fits into the theatrical text.

Keywords: deconstruction, Chekhov, Derrida, logocentrism, phonocentrism, Three Sisters, dramaturgy, contemporary theater

ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

О ЧЕХОВСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА

П. Н. Долженков¹

В статье рассматривается вопрос о том, насколько чеховская художественная картина мира соответствует представлениям писателя о русской жизни его времени.

Утверждается, что Чехов принадлежал шизоидному типу личности и ему были свойственны страх перед другими людьми и жизнью в целом и некоторая отчужденность от людей, что нашло свое отражение в его творчестве.

В конце работы делается вывод: Чехов не всегда в своих произведениях стремился именно отразить окружающую его действительность. Его художественная картина мира — отчасти сконструированная реальность. Он передавал своим персонажам свое мироощущение, наделял их своей отчужденностью от людей и страхом перед непонятной жизнью. Он искаженно представлял в своих произведениях провинциальную и народную жизнь ради раскрытия темы «человек посреди жизни-ада».

Ключевые слова: история русской литературы XIX века, творчество Чехова, тип личности, художественная картина мира, страх перед жизнью, отчуждение.

¹ Долженков Петр Николаевич — доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

В советское время мы привыкли читать о том, что Чехов отразил жизнь России конца XIX века, что совокупность произведений писателя едва ли не энциклопедия русской жизни его времени.

В этой статье мы рассмотрим вопрос о том, как соотносится чеховская художественная картина мира с его представлениями о русской жизни и людях.

Есин, и не он один, писал: «Важными и подлежащими изображению (в произведениях Чехова. — П. Д.) становились не столько отдельные психологические состояния, сколько общий эмоциональный тон, который их пронизывает. Как правило, это ощущения тоски, смутного беспокойства, неудовлетворенности, иногда страха, дурных предчувствий и т. п.» [5, с. 161]. И с ним нельзя не согласиться.

Господство в произведениях Чехова так называемых «сумеречных» настроений исследователи писателя обычно объясняют воздействием на него атмосферы эпохи безвременья, реакции 1880-х годов. Но чеховская эпоха — это не только безвременье 1880-х, но и последовавшее после нее постепенное оживление русской общественно-политической жизни и резкая ее активизация в годы, предшествовавшие первой русской революции. Жизнь и настроения людей менялись, а мироощущение Чехова оставалось прежним. Традиционное объяснение «сумеречности» творчества писателя невольно утверждает, что Чехов «застрял» в годах своей молодости. Вряд ли это утверждение может быть принято.

«Сумеречность», пессимистичность мироощущения Чехова могли бы объясняться трагедиями, случавшимися в его жизни. Но в молодости писатель не переживал трагедий, за исключением смерти брата Николая в 1889 году, но к тому времени он

уже заслужил у современников славу «певца сумерек». Можно также отметить, что такое тяжелое заболевание, как туберкулез может отражаться на психическом состоянии больного и определить его депрессивность, но это объяснение применимо лишь к последним годам жизни Чехова.

На наш взгляд, мироощущение героев писателя не есть отражение переживания жизни его современниками, оно есть его сугубо личное мироощущение. «Сумеречность» и «хмурость» произведений писателя — результат проявления в творческой деятельности его личностных особенностей, склада его души. На наш взгляд, личность Чехова можно охарактеризовать такими словами: «жизнерадостный меланхолик». И писатель наделял своих героев своим собственным мироощущением.

В произведениях Чехова достаточно важна тема страха человека перед жизнью. Она присутствует уже в первом дошедшем до нас произведении писателя. В «Безотцовщине» Платонов говорит: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» (С 11, с. 175) Затем последовали рассказы «Страхи», «Страх», в которых говорится о страхе человека перед непонятным, а поскольку жизнь непонятна человеку, то она его страшит. В сохранившихся набросках к пьесе о царе Соломоне иудейский царь восклицал: «О, как темна жизнь! Никакая ночь во дни детства не ужасала меня так своим мраком, как мое не постигаемое бытие» (С 17, с. 194).

Одним из важнейших в творчестве Чехова стал образ Беликова, который из-за страха перед жизнью прятался от нее в разного рода футляры.

И при этом Чехов ничего не пишет о страхе жизни в своих письмах, нет этой темы и в воспоминаниях современников. Как будто бы проблемы страха перед жизнью вовсе не существует.

Чехов писал и о страхе смерти. Этой теме посвящен ранний рассказ «Скука жизни», страх смерти многое определяет в поведении и высказываниях старого профессора в «Скучной истории».

И о страхе смерти Чехов в своих письмах писал. Например, он писал Горькому о романе «Воскресение»: «...всё поразило меня в этом романе силой и богатством, и широтой, и неискренностью человека, который боится смерти, не хочет сознаться в этом и цепляется за тексты из свящ (енного) писания» (П 9, с. 53). А по поводу себя он утверждал: «я лично даже смерти и слепоты не боюсь» (П 5, с. 133).

А о страхе перед жизнью Чехов, повторим, никогда и ничего не говорил.

Единственное объяснение этому факту, которое мы можем предложить, заключается в том, что испытывал страх перед непонятной жизнью сам писатель. И этот страх был настолько личным, интимным для него, что Чехов не хотел говорить о нем с другими людьми, даже с самыми близкими. Мы согласны с А. С. Долининым, который еще до революции по поводу рассказа «Страх» писал: «это мысли (Силина. — П. Д.) самого Чехова, это его собственный страх перед жизнью» [3, с. 954].

Получается так: о страхе смерти, который им не владел, писатель спокойно говорил со своими знакомыми, а о страхе, который он испытывал, он предпочитал с другими не говорить.

И своим страхом перед непонятной жизнью Чехов наделял своих персонажей.

Очень важна в творчестве писателя тема отчуждения человека, она присутствует во многих его произведениях. И об отчуждении людей Чехов никогда и ничего не говорил.

Из того, что русские писатели, публицисты, мыслители в конце XIX века не писали об отчуждении, следует сделать вывод о том, что отчуждение людей еще не стало серьезной проблемой русской жизни. А потому появление темы отчуждения в произведениях Чехова нельзя рассматривать как результат отражения писателем окружающей его действительности.

Опять же единственное объяснение того, что эта тема так важна в его творчестве, — некоторая отчужденность от людей была свойственна самому Чехову. Опять же отчуждение было настолько личной, интимной его проблемой, что он не желал обсуждать ее с другими людьми.

Приведем подтверждения нашему утверждению.

Вот что писали современники об отношении писателя к людям: «всех неизменно держал на известном расстоянии от себя» [8, с. 522] (И. А. Бунин). «...Он никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне <...> но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы» [8, с. 559] (А. И. Куприн). Т. Л. Щепкина-Куперник вспоминала: «я не могла отделаться от того впечатления, что "он (Чехов. — П. Д.) не с нами" — что он — зритель, а не действующее лицо, <...> И где-то за стеклами его пенсне, за его юмористической усмешкой, за его шутками чувствовались грусть и отчужденность. <...> И недаром он как-то показал мне брелок, который всегда носил, с надписью: "Одинокому весь мир — пустыня"» [9, с. 230].

И. Н. Потапенко писал в своих воспоминаниях: «Самые близкие люди всегда чувствовали между ним и собою некоторое расстояние. И потому я утверждаю, что у Чехова не было друзей. <...> он-то свою (душу. — П. Д.) не раскрывал ни перед кем» [8, с. 311].

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «...Я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?» [8, с. 426].

И. А. Бунин задавался вопросом: «Была ли в его жизни хоть одна большая любовь?» — и отвечал на него: «Думаю, что нет» [8, с. 529].

Таким образом, Чехову была свойственна определенная отчужденность от людей, и этим свойством своей личности он награждал своих персонажей, делал отчуждение людей одной из важнейших характеристик изображаемого им мира.

На основании рассказа «Архиерей», можно предположить, что Чехов страдал от отчуждения. Можно провести параллель: главная причина отчуждения людей от преосвященного Петра — его высокий сан. У автора рассказа тоже был, так сказать, высокий «сан»: знаменитый писатель. Возможно, он и был преградой для окружающих на пути к душе Чехова.

С. Я. Елпатьевский вспоминал: «И когда я уходил от него, у меня всегда была одна и та же мысль: почему этот, так *ищущий людей* (курсив наш. — П. Д.), человек одинок» [8, с. 575]. «И много лет после я не мог установить простых отношений, а ведь только их А. П. и искал со всеми людьми», — сетовал К. С. Станиславский [8, с. 379].

Как видим, Чехов жаждал интимного, душевного общения с людьми, но что-то останавливало его, было непреодолимой внутренней преградой, не позволяющей открыть душу другому человеку.

На наш взгляд, писатель принадлежал к шизоидному типу личности. А для этого типа характерны отчужденность от людей и страдания от своего одиночества.

Шизоид боится быть поглощенным окружающими людьми, миром в целом. Он боится раствориться в окружающих, утратить индивидуальность. Из-за страха перед другим шизоид старается избегать тесной душевной близости, интимных связей.

Шизоид воспринимает жизнь как некое более или менее страшное начало, он ощущает себя беззащитным перед угрожающими опасностями. Это объясняет страх Чехова перед жизнью.

Писатель боится именно непонятной жизни — и это понятно: неведомая жизнь таит в себе неопределенную угрозу, и это более страшно, нежели конкретная угроза, против которой ясно, что, защищаясь, можно предпринять, а перед неопределенной угрозой человек чувствует себя беззащитным.

В доброжелательности и отзывчивости Чехова можно видеть психологическую защиту писателя. Чехов своей доброжелательностью стремится как бы «задобрить» угрожающего ему (в его восприятии) человека и тем самым нейтрализовать угрозу. «Члены их (шизоидов. — П. Д.) семей и друзья часто считают этих людей необыкновенно мягкими, спокойными <...> это милые, спокойно настроенные, привлекательные эксцентрики» [6, с. 389], — пишет Мак-Вильямс Нэнси. Куприн вспоминал о Чехове: «Он мог быть добрым и щедрым не любя, ласковым и участливым — без привязанности, благодетелем — не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались неясными для его окружающих, кроется, может быть, главная разгадка его личности» [8, с. 567].

Какова бы ни была причина отзывчивости и доброжелательности писателя, они принадлежат к лучшим свойствам его души.

Шизоиды часто бывают творчески одаренными людьми: «...здоровый шизоид направит свои ценные качества в искусство, научные исследования, теоретические разработки, духовные изыскания» [6, с. 393].

Мак-Вильямс Нэнси пишет: «Сасс (Sass, L.A.. *Madness and modernism: Insanity in the light of modern art, literature, and thought*. New York: Basic Books, 1992) великолепно показал символичность шизоидности для современности. Отчуждение современных людей от “общинного” восприятия, отраженное в деконструктивных подходах в искусстве, литературе, антропологии, философии и критицизме XX века, имеет жутковатое сходство с шизоидным и шизофреническим опытом. Сасс отмечает, что отношение отчуждения, гиперрефлексии (усложненного самоосознания), разъединенность и рациональность, становящаяся сумасшествием, характеризуют модернистское и постмодернистское мышление и искусство. Они противоположны миру естественных отношений, миру практической деятельности, разделяемых общепринятых смыслов и реального физического существования» [6, с. 401]. Шизоидный Чехов был восторженно принят шизоидным искусством XX и XXI веков.

Типы личностей не встречаются в жизни в чистом виде. Каждый человек — сочетание черт нескольких типов, но один из них является доминирующим. Поэтому сказать, что Чехов шизоид, не значит исчерпать главное в его личности.

Перейдем к сопоставлениям мира, изображенного Чеховым, с представлениями писателя о русской жизни.

В «Ионыче» резко негативно изображены обитатели провинциального города. Чехов, в частности, пишет о жителях города: «обыватели не делали ничего, решительно ничего, и не

интересовались ничем, и никак нельзя было придумать, о чем говорить с ними» (С 10, с. 35–36). А его персонаж Старцев думает в связи со семьей Туркиных: «...Если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» (X, 39).

А в «Трех сестрах» Андрей говорит о своем городе: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери» (С 13, с. 181–182).

Вскоре после смерти писателя Д. Н. Овсяннико-Куликовский, подчеркивая несоответствие реальности изображенного Чеховым, писал: «Обращаясь к действительности, мы могли бы, с фактами и документами в руках, “опровергнуть” слишком уж безотрадный взгляд автора на жизнь нашей провинции и доказать, что в ней есть и свои светлые стороны, что в любом провинциальном городе всегда найдется некоторое число лиц, не хуже, а скорее лучше доктора Старцева, наконец, что даже средний, ничем не выделяющийся из уровня обыватель, может быть, в действительности не так уж ограничен и пошл, как это кажется Старцеву и как хочет представить Чехов» [7, с. 223].

Но для нас главное не в несоответствии изображенного Чеховым действительности, а в том, что он никогда так резко не отзывался о провинциальной жизни, как он это сделал в «Ионыче» и «Трех сестрах» (да и в «Моей жизни» тоже).

Писатель родился и до 19 лет жил в провинции, в Таганроге. Он бывал во многих провинциальных городах, жил в Мелихове, в конце жизни жил в Ялте. Поэтому Чехов хорошо знал русскую провинциальную жизнь.

Посетив уже взрослым человеком родной Таганрог, он писал своим родным: «...Как грязен, пуст, ленив, безграмотен и скучен Таганрог. Нет ни одной грамотной вывески, и есть даже "Трактир Расия"; улицы пустынные; рожи драгилей довольны; франты в длинных пальто и картузах, Новостроенка в оливковых платьях, кавалери, баришни, облупившаяся штукатурка, всеобщая лень, уменье довольствоваться грошами и неопределенным будущим — всё это тут воочию так противно, что мне Москва со своею грязью и сыпными тифами кажется симпатичной» (П 2, с. 60).

Но впоследствии он никогда резко не отзывался о родном городе.

Когда в 1897 г. Чехов с легочным кровотечением попал в клинику Остроумова и стало ясно, что ему нужно жить в холодное время года на юге, он писал П. Ф. Иорданову: «Хотелось бы пожить в Таганроге, подышать дымом отечества» (П 6, с. 304). И в том же году: «Для меня, как уроженца Таганрога, было бы лучше всего жить в Таганроге, ибо дым отечества нам сладок и приятен» (П 6, с. 330).

А осенью того же года он писал Е. М. Шавровой-Юст: «Я рад за Таганрог. В самом деле, это недурной город, там любят театр и понимают» (П 7, с. 88).

Таким образом, жизнь в Таганроге писатель не воспринимал как кошмар, как ад.

Единственная конкретная жалоба Чехова на ялтинскую жизнь — смертельная провинциальная скука

Для этой жалобы у писателя были все основания. На время поселения Чехова в Ялте проживало около двадцати тысяч жителей. В городе не было театра, театральной труппы, банка, городская газета «Ялтинский листок» стала выходить лишь в 1900 году. Одним словом, Ялта была не маленьким городом, она была крошечным городком, захолустьем. В ней Чехову некуда было пойти, не с кем было общаться. Он писал о своем существовании в курортном городе: «того, что называется жизнью, нет совсем. Тут бывает сезон, но жизни нет».

В своих письмах о жизни города Чехов лишь два раза высказался негативно: «В самом деле, Ялта зимой — это марка, которую не всякий выдержит. Скука, сплетни, интриги и самая бесстыдная клевета» (П 8, с. 100). И затем: «В Ялте все обижаются и громоздят друг на друга сплетню колоссальную. Я всегда в своих произведениях презирал провинцию и ставлю себе это в заслугу» (П 8, с. 109). О жителях города он писал Б. А. Лазаревскому: «интересных людей мало» (П 9, с. 79).

Чехов, говоря о жизни Ялты, жаловался лишь на сплетни и интриги. По его мнению, интересных людей в городе мало, но они все-таки есть. Его отношение к ялтинской жизни далеко от восприятия ее как тотального царства тупого и злого обывателя, каким изображена провинциальная жизнь в «Ионыче» и «Трех сестрах». Описание провинциальной жизни в названных произведениях Чехова находится в контрасте и со словами писателя, приведенными в воспоминаниях Авиловой: «Хороших людей гораздо больше, чем дурных» [8, с. 230].

Таким образом, изображение провинциального города в «Ионыче» и «Трех сестрах» не соответствует представлениям писателя о провинциальной жизни. В этих произведениях Чехов не отображал жизнь русской провинции, он, согласно своему художественному замыслу, конструировал ситуацию «интеллигентный человек и его судьба посреди жизни, похожей на ад».

В 1897 г. Чехов опубликовал повесть «Мужики», в которой изобразил народ резко негативно. В частности, он писал: «эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания» (С 9, с. 311).

Повесть имела общероссийский резонанс. Для многих она стала откровением о жизни русского народа. А те, кто не согласился с мнением писателя о крестьянах, писали о том, что Чехов в «Мужиках» «односторонне подбирает исключительно отрицательные черты», изображает деревню односторонне. Л. Толстой говорил: «Рассказ „Мужики“ — это грех перед народом. Он (Чехов. — П. Д.) не знает народа» [4, с. 519].

Ф. Д. Батюшков писал по поводу повести: «Не исцеляющее, а глубоко удручающее впечатление вынес он (Чехов. — П. Д.) из

соприкосновения с мужицким миром» [1, с. 468]. А какое же впечатление от крестьянского мира вынес писатель в жизни?

Чехов, живя в Мелихово, много общался с крестьянами окрестных деревень, имел с ними общие дела и, несомненно, хорошо их знал. И считается, что «Мужики» навеяны воспоминаниями Чехова о мелиховской жизни.

Вскоре после переезда в Мелихово Чехов писал Суворину: «В крестьянской семье мужик и умен, и рассудителен, и справедлив, и богобоязлив» (П 5, с. 18), — и признавался: «Прежние наши страхи перед мужиками кажутся теперь нелепостью» (П 5, с. 113). Немного позже он сообщал Н. А. Лейкину: «Мелиховские мужики и бабы ходят с поздравлениями. Здесь очень ласковый народ» (П 5, с. 193). В 1899 году, приглашая Л. А. Авилову в Мелихово, он наставлял ее: «С мужиками я живу мирно, у меня никогда ничего не крадут, и старухи, когда я прохожу по деревне, улыбаются или крестятся. ... не слушайте ничьих советов, ничьих запугиваний и в первое время не разочаровывайтесь и не составляйте мнения о мужиках; ко всем новичкам мужики в первое время относятся сурово и неискренне».

Как видим, изображение народной жизни в «Мужиках» категорически противоречит тому, что Чехов писал о крестьянах в своих письмах.

И в этой повести писателя мы опять сталкиваемся с ситуацией «душевно тонкий человек посреди жизни-ада», ради раскрытия которой Чехов сознательно искажал русскую действительность.

Подведем итоги. Чехов не всегда в своих произведениях стремился именно отразить окружающую его действительность. Его художественная картина мира — отчасти сконструи-

рованная реальность. Он передавал своим персонажам свое мироощущение, наделял их своей определенной отчужденностью от людей и страхом перед непонятной жизнью. Он искаженно представлял в своих произведениях провинциальную и народную жизнь ради раскрытия темы «человек посреди жизни-ада».

А. Горнфельд в 1914 г. писал в связи с публикацией «Записных книжек» Чехова: «Наклонность к выдумке <...> Удивительно многое представляется нам уже оторванным от действительности. Здесь относительно мало подмеченного в жизни и страшно много пересоздающего жизнь. Целый ряд мелочей с чрезвычайной убедительностью показывает здесь, в какой сильной степени Чехов питался материалами, так сказать, сочиненными, т. е. не столько наблюденными, сколько созданными, как параллель действительности, ее изображающая. <...> Произведения его творчества заставляют отнести его к реалистам; в процессе творчества он был как бы фантастом реализма» [2].

В словах А. Горнфельда есть определенная доля правды.

Список использованных источников:

1. Батюшков Ф. Д. На расстоянии полувека. Бальзак, Ант. Чехов и Влад. Короленко о крестьянах / Ф.Д. Батюшков // Памяти В. Г. Белинского. — М., 1899. — С. 456–470.
2. Горнфельд А. В мастерской Чехова / А. Горнфельд // Русские ведомости. — М., 1914. — 2 июля, № 151.
3. Долинин А. С. О Чехове (Путник-созерцатель) / А.С. Долинин // А. П. Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914). Антология. — СПб., 2002. — С. 923–960.
4. Литературное наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1960. — Т. 68. Чехов. — 969 с.

5. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы / А.Б. Есин. — М., 2003. — 176 с.
6. Нэнси Мак-Вильямс. Психоаналитическая диагностика: понимание структуры личности в клиническом процессе / Мак-Вильямс Нэнси. — М., 2001. — 474 с.
7. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М., 2008. — 301 с.
8. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1960. — 834 с.
9. Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1986. — 734 с.

CHEKOV'S ARTISTIC WORLD VIEW

Petr N. Dolzhenkov

Assistant Professor of the Department of History of Russian Literature,
Faculty of Philology of the Lomonosov Moscow State University

Abstract. The article addresses the question of how much Chekhov's artistic worldview corresponds to the writer's ideas about the life in Russia at the time.

I argue that Chekhov had a schizoid personality type and tended to fear other people and life in general, as well as keep somewhat aloof from people which was reflected in his work.

At the end of the work, I make the following conclusion: Chekhov did not always try to reflect the surrounding reality in particular in his works. His artistic worldview is partly an engineered reality. He conveyed his view of life to his characters, invested them with his aloofness from people and fear of life that was incomprehensible. He misrepresented small-town life and life of the people in his works in order to explore the topic of "man in the middle of an unbearable life".

Keywords: history of Russian literature of the XIX century, Chekhov's work, personality type, artistic worldview, fear of life. Aloofness.

**ДОМ, ПТИЦА, ЛЕГЕНДА
(ОБЩИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТЯХ А. П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»
И М. МЕСЁЯ «ВЫСОКАЯ ШКОЛА»)**

А. Молнар¹

В данной статье проводится сопоставление мотивов воды и грозы в повестях Антона Павловича Чехова «Степь» и Миклоша Месёя «Высокая школа». По собственному признанию, венгерский писатель читал произведения Чехова, которые оказывали на него огромное влияние. Метафоризация грозы и другие переключки между повестями, изучаемыми здесь, уже рассматривались в спецлитературе под разными углами зрения, однако в данном случае акцент делается на моментах, которые демонстрируют, насколько общие или иные смыслы вкладывают писатели в традиционные образы губительной или спасательной воды. В этой связи проводится и краткий анализ изменения образа и слова героев. Кроме того, делается небольшая оглядка и на христианский смысл перерождения главных персонажей повестей.

Ключевые слова: Чехов, Месёй, «Степь», «Высокая школа», образы смерти, гроза, изменение слова, возрождение.

В данной статье проводится сопоставление некоторых общих мотивов в повестях А. П. Чехова «Степь» и Миклоша Месёя «Высокая школа». Таким образом, будет раскрыто влияние всемирно известного русского классика на венгерского писателя. В центре внимания стоят такие поэтические элемен-

¹ Молнар Ангелика — доцент Института славистики, Дебреценский университет, Венгрия.

ты текстов Чехова, как метафоризация дома, птицы, а также огня и легенды. Те же поэтические элементы в текстах Месёя были раскрыты в других статьях автора, поэтому в данном исследовании о них будет сказано меньше.

В «Высокой школе» реализм описания как техники охоты, особенности жизни на соколиной ферме в степи, так и отношения между персонажами, пронизываются явной иносказательностью. Диспозиция говорящего (героя-писателя как рассказчика) в отношении заведующего фермой и его мира изменяется в тех местах текста, в которых повествование от объективной нейтральности переходит в метафоризацию. Следовательно, ферму нельзя рассматривать как отражение общества, она представлена как своего рода метафорическая модель обучения жизни, как особая «высшая школа» писательского мастерства. Переключки с претекстом усиливают эту трансформацию.

К примеру, у Месёя два домика заведующего фермой Лилика, носящего кличку по названию дикой птицы, добыче соколов, символизируют двойственность их хозяина: один дом — защищенный, тесный, как крепость, и на его стенах рисунки Лилика с мотивами птичьей охоты, а другой дом — открытый, проветриваемый, для наблюдения за соколами. У Чехова же представлен постоянный дом «посреди степи, ничем не огороженный» [1, с. 30]. Здесь все носит характер смерти, в то же время составляет и предваряет крупный образ дороги мальчика в степь. В доме «мрачная» и «пустая» комната, старый дубовый стол, за который садятся гости. У стульев «неестественно сильно» [1, с. 32] загнутые спинки, словно силач хотел показать свою силу, однако уподобление на этом не заканчивается, так как сам хозяин также все время изгибается. На одной стене пустая гравюра с надписью: «Равнодушие человек», которая

наиболее точно олицетворяет скуку и тоску, суть этого мира. Негативные коннотации создаются из-за вони, грязи и сальности дома, и подчеркнуто звериных свойств его обитателей, которые реализуются в тексте повести Чехова. Вместо медведя появляется жена хозяина, однако и она наделяется медвежьими свойствами: кормит мальчика хлебом, вымазанным медом. Любимое кушанье медведя — мед — здесь загрязнен, «смешанный с воском и с пчелиными крыльями» [1, с. 32], т. е. не очищен. А (медовый) пряник «в виде сердца», подаренный ею мальчику, полностью размокает во время грозы и съедает его собака. Множество детей супружеской пары уподобляются «стоглавой гидре» [1, с. 33]. Это сравнение разворачивается в дальнейшем в метафорический образ вечерней степи, спрятанной во мгле.

Как известно, в повести еврейская речь напоминает в восприятии слушателя птичий язык: хозяин гудит словно галка, а голос его жены определен «индюшечьим». Мойсей Мойсеич тоже имеет такую же противоречивую фигуру, как и Лилик у Месёя, что представляется при помощи черно-белых цветов: у него бледное лицо, но черная борода. Его голос также двойственен: он приветствует гостей радушно, однако кричит на своего младшего брата. В характеристике Соломона особо выделяются большой птичий нос и короткая одежда, что уподобляет фигуру «ощипанной птице». Егорушке, однако, кажется, что «ощипанная фигурка» [1, с. 34] Соломона нарочито выдана за шута. Кроме того, внешний вид брата, в общем, напоминает скорее хищную птицу. Это выражается и в том, что у него неприятный смех, как у антагониста Егорушки Дымова, и даже его улыбка выражает презрение. Как у Достоевского, лакей хочет иметь денег, чтобы богатые люди были у него

лакеями. Отцу Христофору кажется, что тот «глумится» над верой и называет его «бесноватым» [1, с. 41], непохожим на человека. Более того, отец также сравнивает говорящего сердито еврея с индюком. В тексте повести Чехова многократно повторяются атрибуты героев в соотношении с их речью. В данном случае злая птица становится устойчивой метафорой. В восприятии Егорушки Соломон тоже становится фигурой, похожей «на нечистый дух». Хозяин сам извиняется, что у них «не чисто». На наш взгляд, нечисть в доме подтверждается и тем, что издали вместо дома виден лишь «тусклый огонек» [1, с. 43].

Несмотря на темную одежду дамы, улыбка графини Драницкой вносит свет, красоту и приятный запах в постоянный дом и уподобляется лучам солнца, что может коннотировать жар-птицу. Фигура графини также представлена посредством птичьих метафор: от ее шагов Егорушке кажется, «что какая-то большая черная птица пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями» [1, с. 42]. Она влияет на мальчика подобно его матери и ему хочется помечтать о ней. Ее фигура по другим признакам сопоставляется и с одиноким, стройным тополем. Она на самом деле кажется одинокой даже в компании ее сопровождающего и в поисках богатого купца. Согласно метафоре, «таинственный» Варламов «кружится» в «этих местах» [1, с. 80]. Этот глагол может воспроизвести и образ птицы. Дорога через степь ведет мальчика не только к испытаниям, в том числе и встрече с купцом.

Впервые в тексте повести отмечается что-то птичье тогда, когда описывается новая шляпа Егорушки с павлиньим пером. Павлин — птица пестрая, следовательно, ее образ может символизировать надменность и гордость. Егорушка сначала

представлен, как барчонок, однако, когда он наберется опыта, проходит и болезнь-перерождение, тогда уже по-настоящему может гордиться своим положением и вспоминать свое прошлое — это обозначается нарративной деталью: он и оглядывает свою шляпу и поправляет на ней перо.

Образ подводчиков также наделяется зооморфными признаками. Зрение у Васи необыкновенно острое, он видит «диких животных в их домашней жизни» [1, с. 56], например лисицу, играющую «словно собачка». Такое зрение позволяет герою наполнить поэтическим содержанием степь и самому восхищаться ею. У другого человека «лицо с жидкой козлиной бородкой» [1, с. 50]. Старик Пантелей, на первый взгляд, кажется суровым, холодным. Его фамилия Холодов реализуется в повести в связи с поведением и привычкой героя, «приобретенной в холодные зимы»: он похлопывает себя и притопывает босыми ногами. Даже речь старика соответствует его замерзшему образу: он говорит «заикаясь», «точно у него замерзли губы» [1, с. 49]. Пантелей вводит тему смерти в своей несвязанной речи: «А помрем все как есть» [1, с. 51]. Эта тема в данный момент неинтересна мальчику, потому что она не захватывает его воображение, полет которого встречается в тексте повести и в связи с поездкой по степи, и с огнем-костром, за которым сказки рассказывает, однако, как раз фигура старика обретает при этом признаки тепла и добра.

Добавим, что когда молодому герою хочется спать, его «мысли путались, как нитки» [1, с. 37], а усиление дремоты означает удвоение его зрения, качание. Егорушка с брички пересаживается на обоз, перевозящий «большие тюки с шерстью» [1, с. 47]. Мальчик «от нечего делать стал вить из шерсти ниточки» [1, с. 50]. Так соотносятся в тексте повести

шерсть для продажи и скука. Более того, она метафоризирует и мысли посредством ниток. Приведем другой пример. Егорушка смотрит «как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала» [1, с. 65]. Созерцание неба вызывает чувство одиночества, так как природные явления в «бурой пустынной» степи представляются как равнодушные к человеку (ср. пустую гравюру в доме), напоминающие «отчаянную, ужасную» жизнь. Однако воображение героя оживляет все это, как с помощью метафор, так и рисованием воскресения и новой смерти бабушки (герой же при этом воспринимает себя бессмертным).

Отметим, что на подобные мысли наводит небо и героя повести Месёя в «пустой» степи. Сокольниковые, сжигающие останки птиц-жертв, также сидят за костром, поют и рассказывают легенды о соколе, как подводчики и Егорушка, слушающие вымышленные и невымышленные истории Пантелея о своей жизни. У обоих писателей акцентируется красный свет костра, к тому же, у Чехова имеется и угрожающее «черное пятно» в связи с метафоризацией огня. На лице Дымова играет тень от Степки, которого «обдало черным дымом» [1, с. 68]. По кресту на могиле у дороги «прыгали красные пятна», а Егорушка смотрит, «как огонь ел траву» [1, с. 67]. Поэтичность придается и «одиноким могиле» (ср. тополь). В развернутом олицетворении она «тоскует», а вместе с ней и степи присваиваются подобные признаки. Пантелей строит легенду могилы: здесь косари, (см. коса — смерть), убили спящих купцов. Как будто переключаясь с этой историей, доносится «грустный крик птицы: “Сплю! сплю! сплю!”» [1, с. 69]. Укажем на еще один параллелизм. Высоко вверху на обозе мальчику кажется, что он ближе к небу и здесь он удобнее может поспать, выпрямившись, как «дома в постели», словно Варька в рассказе «Спать

хочется»: «засмеялся от удовольствия. “Спать, спать, спать...” — думал он» [1, с. 47].

Спать, однако, с трудом удается. Во всех рассказах Пантеля «одинаково играли роль “длинные ножики”» [1, с. 72]. У Месёя центральным эпизодом в переломе героя-писателя является убивание птиц-жертв ножом, топором и т. д. Ему сложно заснуть также из-за птичьего крика и своего воображения, строящего легенды о соколах. Для Егорушки жизнь в степи представляется так «чудесно и страшно», что фантастичность сливается с жизнью и вызывает потребность строить небылицы. Интересно, что влюбленный юноша Константин Звоньк, подходящий к костру в степи, также сопоставляется с ребенком по признаку «заразительной улыбки» [1, с. 74]. Он убил птицу дрохву картечью и предлагает подводчикам купить ее. В отсутствии жены он скучает, и «как дурак» ходит по степи и стреляет птиц. Он называет свою жену сорокой, которая «за слова полюбила» его. Как будто воплощается казачья песня: жена-сорока улетает и скучает вдалеке, а муж бродит по степи и тоже скучает. Подводчики — слушатели так же реагируют и на рассказ: «Егорушкой тоже, как и всеми, овладела скука» [1, с. 78] и он начинает мечтать о графине Драницкой, что выражается в его сближении ночи и женщины по признаку шептания: тихая, теплая, красивая. Скука как убитая птица обозначает отсутствие воображения. Сказочные фантазии героя, однако, исчезают по мере того, как он взрослеет, переходит в иной статус после опыта в степи. Об этом свидетельствует и встреча с купцом.

Егорушке «трудно было узнать» деловитого Варламова: оказывается, это его романтические фантазии делали из простого человека «неуловимого» героя. В этой связи также

приводится образ птицы. Посыльный Варламова «с быстротою птицы полетел к обозу». На лице купца «тот же деловой фанатизм», сухость, как у дяди Егорушки, т. е. акцентируется «сознание силы и привычной власти над степью» [1, с. 80]. В повести Месёя такое же «удручающее» впечатление производит Беранек, директор управления фермой только при его упоминании. Он же лично ни разу не появляется, точно «неуловим», однако от него поступают непонятные приказы по убиению птиц.

У Месёя легенда о чудном соколе, создаваемая героем-писателем, не может быть написана и завершена. Создается образный текст, а не легенда, либо отчет об истреблении птиц. Переворотом является осознание греха убийства как «старого слова». Кризисная ситуация героя-писателя отмечена как временной смертью в пустом пространстве степи в виде его личной истории, так и трансформацией его речи. А новая субъектность встраивается в историю формирования субъекта текста — субъекта дискурса повести. Таким же образом притча о власти или коммунистической диктатуре как разоблачение привлекательности охоты с хищными птицами и обучения убийству превращается в поиски иного, поэтического слова посредством новых метафор на основании чеховского текста.

Список использованных источников:

1. Чехов А. П. Степь // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. / Гл. ред. Н. С. Бельчиков. — Москва: Наука, 1977. — С. 13–104.

2. Месей Миклош. Высокая школа. (пер. Юрий Гусев) // Месей Миклош. Венгерская новелла. Повести. — Budapest: Pont Kiadó. 1997. — С. 5–75.

3. Ларионова М. Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 2006. — 256 с.

4. Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: мифопоэтические модели. — Ростов-на-Дону: Foundation, 2012. — 208 с.

5. Катаев В. Б. «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Вып. 3. Мат-лы междунар. научно-практ. конф. ««Степь» А. П. Чехова: 120 лет». — Таганрог: Лукоморье, 2008. — С. 1–8.

6. Волчкевич М. А. «Степь» — «волшебная сказка» А. П. Чехова // Таганрогский вестник. Вып. 3. Мат-лы междунар. науч.-практич. конф. ««Степь» — 120 лет». — Таганрог: Лукоморье, 2008. — С. 129–137.

**HOUSE, BIRD, LEGEND (GENERAL MOTIVES IN THE NOVELS OF
A.P. CHEKHOV "THE STEPPE" AND MIKLÓS MÉSZÖLY'S "HIGH SCHOOL")**

Molnár Angelika

*Associate professor at the Institute of Slavistics,
University of Debrecen, Hungary.*

Abstract. This paper compares the motives of water and thunderstorms in Anton Chekhov's "The Steppe" and Miklós Mészöly's "High School." By his own admission, the Hungarian writer read Chekhov's works, which had a great influence on him. Metaphorization of thunderstorms and other roll-calls between the short novels studied here have already been considered in the special literature from different angles of view, but in this case the emphasis is on the moments that demonstrate how general or other meanings are put by writers in traditional images of destructive or regenerating water. In this regard, a brief analysis of the change in the image and the words of the characters is provided. In addition, a small look at the Christian meaning of rebirth of the main characters of the novels is made.

Keywords: Chekhov; Mészöly; "The Steppe"; "High School"; images of death; thunderstorm; word reinventing; revival.

**«БАЗАРИСТЕЙ МЕНЯ И ЧЕЛОВЕКА НЕ БЫЛО...»:
ЭХО ОБРАЗА БАЗАРОВА В «СКУЧНОЙ ИСТОРИИ» ЧЕХОВА**

Т. В. Коренькова¹

Статья посвящена анализу одной из сторон преломления тургеневской традиции и своеобразия рецепции романа Тургенева «Отцы и дети» в творчестве Чехова. Коллизия «казалось—оказалось» открывает новые нюансы образа Евгения Базарова и идеологического конфликта поколений отцов и детей (аристократов-либералов и разночинцев-нигилистов 1860-х и отцов и детей эпохи Fin de siècle). В Трилецком (персонаж пьесы «Безотцовщина», «Платонов», «Пьеса без названия», 1878) уже содержится зерно будущего героя повести «Скучная история» (1889) — профессора Николая Степановича. Оба персонажа — своего рода «состарившиеся Базаровы». Но их умирание вызвано не случайностью, а закономерностью — естественным старением героев.

Ключевые слова: А. П. Чехов, И. С. Тургенев, повесть «Скучная история», «Отцы и дети», Евгений Базаров, *historia morbi*, казалось—оказалось, рецепция Леопольда фон Захер-Мазоха в России.

О преломлении тургеневской традиции в творчестве Чехова заговорили со второй половины 1880-х годов. Список литерату-

¹ Коренькова Татьяна Викторовна — канд. филолог. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов, Российская Федерация, Москва; Католический университет в Ружомберке, Словакия.

роведческих исследований, посвященных этой теме в аспектах типологических связей, «отражений» (Ин. Анненский), реминисценций, парафраз, аллюзий, трансформаций мотивов и образов, интертекстуальных переключек и т. п., займет десятки страниц. Актуальность этого направления исследований подтверждает даже далеко не полный список посвященных ему работ последних десятилетий [1–3, 6, 8, 12–17, 19–21].

Известно, что Чехов высоко ценил роман «Отцы и дети». Однако число специальных исследований «базаровского эха» в чеховском творчестве, преломления образа Евгения Базарова в произведениях Чехова невелико.

Между тем, уже в названии первого драматургического опыта Чехова — «Безотцовщина» (1878) — просматривается отсылка к названию романа Тургенева. Как бы это не показалось сегодня странным, слова Мазоха, прочитанные Сашей, о «бессмертных принципах свободы, которые были руководящими звёздами... отцов» (С 11, с. 95) также отсылают к тургеневской традиции: в 1870-х галицийский русофил, прозаик Леопольд фон Захер-Мазох имел репутацию «австрийского Тургенева»², романиста-философа, пессимиста.

Наконец, есть и прямое указание на связь замысла ранней пьесы Чехова и ее образной системы с «Отцами и детьми». Иван Иванович Трилецкий, тесть школьного учителя Платонова, говорит: «Грешен, деточки! Теперь Мамону служу, а в молодости богу не молился. *Базаристей меня и человека не было... Материя! Штоф унд крафт! Материя и сила* (курсив мой —

² См. статью о Захер-Мазохе как писателе-шопенгауэрианце, написанную в 1877 г. столпом народнической критики Н. К. Михайловским «Палка о двух концах» [7], а также исследования Л. Н. Полубояриновой [10–11].

Т. К.)» (С 11, с. 59). В образе Трилецкого — своего рода «составившегося Базарова» — уже содержится зерно будущего образа профессора Николая Степановича из «Скучной истории» (1889)³.

Повесть Чехова испытала влияние и других произведений Тургенева — прежде всего «Дневника лишнего человека» (1849 / публ. 1850)⁴ и «Довольно. Отрывок из записок умершего художника» (1862 / 1865)⁵, а также Екклезиаста и сочинений Эпиктета, Марка Аврелия, Паскаля и особенно танатографической поэтики медицинского документа *historia morbi*⁶.

³ Интересная параллель подзаголовка «Скучной истории»: (Из записок старого человека) — и названия 1-го отдельного издания сборника «*Senilia* [лат. старческие]. Стихотворения в прозе И.С.Тургенева» (Лейпциг: Wolfgang Gerhard, 1883; по исходному замыслу Тургенева сборник должен был быть назван *Posthuma* — «последние, посмертные»).

Пафетическая последняя фраза чеховской повести: «Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!» (С 7, с. 310) — четко ритмизированная сочетанием дактилей и ямбов с амфибрахией (˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ // ˘ ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ / ˘ ˘ ˘ / ˘ /), кроме собственно «Стихотворений в прозе», наводит на еще одну ассоциативную тургеневско-чеховскую параллель — письмо Григория Литвинова к Ирине в романе «Дым» (1867), несомненно прочитанном в молодые годы Николаем Степановичем: «Кроме этой любви, у меня ничего нет и не осталось; назвать ее моим единственным сокровищем было бы недостаточно; я весь в этой любви, эта любовь — весь я; в ней мое будущее, мое призвание, моя святыня, моя родина!». (Отметим особо, что в романе Тургенева героиня подчеркнута ходит в черном платье, как и Катя в чеховской повести).

⁴ На первых страницах «Скучной истории» в ироничной автохарактеристике герой приводит цитату из «Дневника лишнего человека»: «шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса» (С 7, с. 252).

⁵ И, вероятно в этой связи, «Недовольно!» В. Ф. Одоевского (1867); подробнее см.: [9, с. 492–494].

⁶ Это проявляется в стремлении воспроизвести психическую симптоматику проявления болезни, феномены измененного сознания, субъективное как проявление объективного (например, *historia morbi* в «Черном монахе» (см.:

Исследователи отмечают точность Чехова в описании деталей, позволяющих реконструировать датировку описываемых событий. В тексте «Скучной истории» также пунктиром указываются даты основных этапов жизни Николая Степановича.

Если в момент написания записок (исходим из того, что это 1889 год) герою 62 года, следовательно, он родился в 1827–1829 гг. Преподавать он начал с сентября 1859 года. В 1867-м у него родилась дочь Лиза, а с 1871-го он опекун Кати (1864–1865 года рождения). Ее увлечение театром (1885–1886 г., когда ей исполнился 21 год) и ее расставание с театром также имеют хронологические привязки-намеки: в марте 1882 г. указом Александра III государственная монополия на театры была отменена, или, тогда как говорили: «было отменено театральное крепостное право» (до этого существовали только императорские театры, жившие за счет казны) и к 1884 году доходы за один спектакль выросли в 1,7 раза, зарплаты артистов — в полтора, два и более раз и в России начался театральный бум. Но 21 января 1888-го появилось «Положение о дополнительной цензуре пьес для “народных театров, или театров, посещаемых вследствие низкой платы за места преимущественно простолюдинами”», которое несколько осложнило жизнь провинциальных театральных проектов.

Таким образом, Николай Степанович — практически сверстник Базарова и Одинцовой (~1831–1832 г.р.), представитель того же поколения физически и ментально.

П 5, с. 262), «Скрипке Ротшильда», «Палате № 6», «Архиерее» и др.), подсознательное, неосознаваемый человеком «второй план» личностного бытия [см. подробнее: 4–5].

Это проявляется и в лексике. Автохарактеристика профессора: «честный малый» — типичная для базаровского поколения и встречается в речи персонажа Тургенева: «славный малый», «добрый малый» (о Николае Петровиче, например).

Как и Трилецкий, профессор вспоминает свое знакомство с Н. И. Пироговым, а также упоминает в длинном списке своих прославленных друзей публициста Кавелина (†1885) и поэта Некрасова (†1878) — «властителей умов» его поколения.

Также, как и Базарову, ему непонятно искусство (см. рассуждения о театре, куда его родные выводят изредка «проветрить»). При этом Николая Степановича удивляет тот факт, что университетский ассистент прозектор Петр Игнатьевич не знает о «профессоре Перове» (художник-передвижник В. Г. Перов, †1882; был профессором Московского училища живописи).

Описание профессором угасания его физических и умственных способностей в стилистике *historia morbi* имеет явные параллели с репликами заболевшего Базарова. Обращает на себя внимание и постоянное упоминание обоими персонажами скуки и попыток бегства от нее как одного из важнейших психологических мотивов собственных поступков.

Однако в «Скучной истории» умирание вызвано не случайностью, оплошностью, а старением героя. Здесь время проявляет свои законы в естественном ходе вещей и событий: поколение детей стало поколением стареющих отцов, и их идеалы (громкое имя Николая Степановича, живущее как бы своей отдельной от него жизнью) подвергаются проверке временем, новой эпохой.

Так в системе отражений реализуется чеховский принцип «казалось—оказалось».

Фразу Трилецкого «Базаристей меня и человека *не было...*» (курсив мой. — Т. К.) профессор, наверное, мог бы сказать о себе, понимая, что теперь он тоже изменился, по-научному точно фиксируя психофизиологические изменения в себе самом: смирился с научной, университетской и домашней бытовой рутинной, сам стал в некотором смысле принципиальным рутинером (эпизоды экзамена и беседы с докторантом, напр.). Напротив, «Базарову не нравилась эта размеренная, несколько торжественная правильность ежедневной жизни; “как по рельсам катишься”» [18, с. 85].

Престарелый «базаровец» смирился с регулярностью (= правильностью) ежедневно повторяющихся ритуалов семейной жизни и теперь смотрит на свои прежние убеждения уже остраненно, где-то умиляясь идейным задором своей молодости, но уже вряд ли безусловно разделяя их прежнюю категоричность.

«Антибазаристость» мнений профессора усиливает и детально описанный прозектор Петр Игнатьевич, трудолюбивый, но бесталанный человек, фанатично верящий «в непогрешимость науки и главным образом всего того, что пишут немцы» (С 7, с. 260). В некотором роде этот 35-летний «ломовой конь» науки тоже может быть рассмотрен как один из вариантов не состоявшегося большого будущего Базарова: он «уже плешивый и с большим животом. Работает он от утра до ночи, читает массу, отлично помнит все прочитанное — и в этом отношении он не человек, а золото» [там же].

Заключительная характеристика, данная профессором прозектору красноречива: «Будущность его представляется мне ясно. За всю свою жизнь он приготовит несколько сотен препаратов необыкновенной чистоты, напишет много сухих,

очень приличных рефератов, сделает с десятков добросовестных переводов, но пороха не выдумает. Для пороха нужны фантазия, изобретательность, умение угадывать, а у Петра Игнатьевича нет ничего подобного. Короче говоря, это не хозяин в науке, а работник» (С 7, с. 261). Эта фраза вызывает ассоциацию с базаровской школьной максимой: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» — и откровенно противопоставлено ей.

Свое credo Николай Степанович изложил довольно пафосно: «Как 20–30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука. Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя» (С 7, с. 263). Однако в дальнейшем профессор неоднократно сомневается в науке как абсолютной ценности и универсальной смысловой основе жизни человека, в том, «что называется общей идеей, или богом живого человека» (С 7, с. 307).

Важное проявление «базаровского эха» в образе Николая Степановича — мотивы «сна / бессонницы». Тургенев отмечает обычно крепкий сон своего героя до тех пор, пока Базаров, который «любовь в смысле идеальном, или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительною дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни» (18, с. 87), чувством напускным (18, с. 162, 170), — сам не заболел любовью к Одинцовой. Сомнения в науке как высшей ценности жизни приводят и Николая Степановича к бессоннице и становятся *лейтмотивом* всей его *скудной истории*. Их бессонница не только симптом болезни и психического

неблагополучия, но и свидетельство идеологического кризиса, разрушения изначального системоверия⁷.

Только перед смертью Базаров осознает новую для него истину: «Любовь — форма, а моя собственная форма уже разлагается» [18, с. 182]. В финальных рассуждениях профессора также звучит мысль о разрушении системы устоявшихся взглядов его самого и его поколения: «в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека» (С 7, с. 307).

Профессор — человек нерелигиозный, максимально далекий от уверовавшего Трилецкого и никогда бы не сказал: «Я, дети, ослабел... На панихиду похож стал... Ох, господи, прости нас, грешных! Согрешихом, сохрешихом... Ну да, ну да... Грешен, деточки! Теперь Мамону служу, а в молодости богу не молился⁸. Базаристой меня и человека не было...» (С 11, с. 59).

⁷ В духе популярного афоризма *Systemglaube ist Aberglaube* (нем. системоверие есть суеверие), парафрастически восходящего к максиме немецкого романтика: «Кто верит в силу системы, тот изгнал из своего сердца любовь к ближнему: уж лучше нетерпимость чувства, чем нетерпимость рассудка; суеверие лучше *системоверия*» (В.Г. Вакенродер. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве).

⁸ Фраза «Мамону служу, а в молодости богу не молился» трудно однозначно интерпретировать. С одной стороны, «служить Мам(м)оне» значит «служить

Но при этом, в отличие уже от твердо убежденного в своих принципах Базарова (сомнения его посетили уже на смертном одре), профессор начинает понимать в силу жизненного опыта, испытаний и обретенной с годами мудрости относительность, неуниверсальность всех идеологических аксиом и построений: «Вера эта, быть может, наивна и несправедлива в своем основании, но я не виноват, что верю так, а не иначе; победить же в себе этой веры я не могу» (С 7, с. 263).

Список использованных источников:

1. Головачёва А. Г. Цвета и запахи в рассказе А. П. Чехова «Невеста» / Алла Георгиевна Головачёва // Литература в школе. — 2011. — № 3. — С. 8–10.
2. Катаев В. Б. Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники / Владимир Борисович Катаев. — М.: Языки славян. культуры, 2004 (ГУП Смол. обл. тип. им. В.И. Смирнова). — (Studia Philologica) — 391 с.
3. Катаев В. Б. Тургенев — Мопассан — Чехов: Три решения одной темы / Владимир Борисович Катаев // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2018. — Т. 77. — № 6. — С. 36–42. — DOI: 10.31857/S241377150003060-9
4. Коренькова Т. В. Горе от ума магистра Коврина / Татьяна Викторовна Коренькова // Чеховские чтения в Ялте: 90 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Сб. науч. трудов. — Симферополь: Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, 2012. — Вып. 17. — С. 66–74.
5. Коренькова Т. В. «Скрипка Ротшильда»: экзистенциальный абсурд / Татьяна Викторовна Коренькова // Чеховские чтения в Ялте.

богатству, греху», «искать корысть». С другой — Трилецкий явно подчеркивает, что он стал религиозным человеком. Возможно, он как неопит не различал имена «Маммона» и св. Маманта, которому по народным поверьям надо молиться об избавлении налогов, кредитов, долгов, несправедливых притеснений.

Чехов и мировая культура. 60 лет Чеховским чтениям в Ялте. Сб. науч. трудов. — Ялта: Ультра-М, 2015. — Вып. 20. — С. 58–68.

6. Кубасов А. В. Художественная рецепция И.С. Тургенева в прозе А. П. Чехова / Александр Васильевич Кубасов // Филологический класс. — 2018. — № 4. — С. 124–131.

7. Михайловский Н. К. Палка о двух концах / Николай Константинович Михайловский // Сочинения Н.К. Михайловского: [в 6 тт.]. — Т. 6, [вып. 1]. — СПб.: Издание Эл. Зауэр, 1885. — С. 211–246.

8. Назиров Р. Г. История усадебного сюжета / Ромэн Гафанович Назиров // Назировский архив. — 2017. — № 1 (15). — С. 13–113.

9. Перминов Г. Ф., Мостовская Н. Н. Комментарии: И. С. Тургенев. Довольно / Георгий Федорович Перминов, Наталья Николаевна Мостовская // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. — М.: Наука, 1981. — Т. 7. — С. 486–499.

10. Полубояринова Л. Н. И. С. Тургенев и Л. фон Захер-Мазох: генетические аспекты связи / Лариса Николаевна Полубояринова // Вопросы литературы. — 2008. — № 4. — С. 224–241.

11. Полубояринова Л. Н. Леопольд фон Захер-Мазох — австрийский писатель эпохи реализма / СПб.: Наука. Ленинградское отделение, 2006. — 648 с.

12. Прозоров В. В. «Он очень хороший писатель. А как он про любовь писал!»: Читатели-персонажи А. П. Чехова об И.С. Тургеневе / Валерий Владимирович Прозоров // Известия Саратовского ун-та. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. — 2019. — Т. 19. — Вып. 1. — С. 45–49. — DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2019-19-1-45-49>.

13. Ребель Г. М. Чехов как Базаров. Мировоззренческий и художественный аспекты тургеневской традиции / Галина Михайловна Ребель // Вопросы литературы. — 2018. — № 3. — С. 218–258. — DOI: <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2018-3-218-258>.

14. Собенников А. С. Миф о любви в русской литературе и его рецепция А. П. Чеховым / Анатолий Самуилович Собенников // Сибирский филологический журнал. — 2019. — № 1. — С. 82–91. — DOI: [10.17223/18137083/66/7](https://doi.org/10.17223/18137083/66/7)

15. Спачиль О. В. Тургеневские мотивы и образы в чеховском рассказе / Ольга Викторовна Спачиль // Филология в контексте коммуникации и современной культуры. Материалы Междунар. филологического конгресса. — Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2020. — Т.2. — С. 31–41.
16. Степина М. Ю. Тургенев — Полонский — Чехов: к вопросу о художественной преемственности / Мария Юрьевна Степина // Спасский вестник. — 2009. — № 17. — С. 153–163.
17. Тихомиров В. Н. Тургеневские женщины в оценке А. П. Чехова / Владимир Николаевич Тихомиров // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. — 2009. — Т.1. — №1. — С. 201–205.
18. Тургенев И. С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). — М.: Наука, 1981. — Т. 7. — С. 7–188.
19. Тюпа В. И. Кризис социокультурной идентичности в русской литературной классике / Валерий Игоревич Тюпа // Сибирский филологический вестник. — 2019. — № 4. — С. 61–73. — DOI: 10.17223/18137083/69/6.
20. Тюхова Е. В. Тургенев и Чехов: преемственные и типологические связи / Елена Васильевна Тюхова // Спасский вестник. — 2005. — № 12. — С. 158–165.
21. Briggs, A.D.P. “Two Months in the Country: Chekhov’s Unacknowledged Debt to Turgenev.” *New Zealand Slavonic Journal*, 1994, pp. 17–32. JSTOR, www.jstor.org/stable/40921500
22. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 18-ти тт. — М.: Наука, 1974–1983, (Тексты Чехова цитируются с указанием только номера тома (С — сочинения, П — письма) и страницы).

**“THERE WAS NO MORE BAZAROVIAN PERSON THAN ME...”: ECHO OF
YEVGENY BAZAROV CHARACTER IN CHEKHOV'S *A BORING STORY***

Tatiana V. Koreňkova

Peoples' Friendship University of Russia, Philological faculty, Moscow, Russia;
The Catholic University in Ružomberok (CU), Slovakia;

Abstract. The paper analyzes one of the aspects of Chekhov's perception of Turgenev tradition (on the example of the novel *Fathers and Children*). Chekhov technique 'it turned out / it actually was' (*kazálos'—okazálos'*) opens up new perspectives for interpreting Bazarov's character, as well as for understanding the essence of ideological gap between younger, older generations — nihilists from educated commoners vs elderly liberal aristocrats of the 1860s, and fathers vs children with the *syndrome of fin de siècle* of the Age of Post-Nihilism. Triletsky (character of the play *Platonov, Fatherlessness, A Play Without a Title*, 1878) is the forerunner of Nikolai Stepanovich (a hero of the *A Dreary Story*, 1889). Col. Ivan Ivanovich Triletsky and PM Nikolai Stepanovich are a kind of elderly nihilist. However, their dying is not caused by a tragic accident (as it was in case of Yevgeny Bazarov), but is a result of the natural course of events.

Keywords: Anton Chekhov, Ivan Turgenev, *A Boring story (From the Notebook of an Old Man)*, *A Dreary Story*, *Fathers and Children*, Yevgeny Bazarov, the *historia morbi* technique, *kazalos'—okazalos'* technique, Post-Nihilism, the Russian reception of Leopold von Sacher-Masoch.

**ТЕАТРАЛЬНО-РОЛЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ПЕРСОНАЖА КАК
МАРКЕР ЕГО ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО НАЧАЛА (НА
МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «У ЗНАКОМЫХ»)****Н. В. Францова¹**

В статье анализируется драматическое начало прозы Чехова на примере рассказа «У знакомых». Автор обращает внимание на театральные аллюзии в тексте, выделяет мизансцены в развитии действия, соотносит персонажей рассказа с действующими лицами в пьесе. Ролевое поведение героев рассматривается в статье как маркер истинности/ложности их жизни и российского общества рубежа XIX-XX веков в целом.

Ключевые слова: А. П. Чехов, проза, драматургическое начало, ролевое поведение, «дворянское гнездо», духовно-нравственный выбор.

О том, что прозе Чехова присуще драматургическое начало, сказано довольно много. Обратим внимание на то, как реализуется этот принцип в рассказе «У знакомых».

В комментариях в ПССиП В. Б. Катаев обращает внимание на то, что события рассказа были основаны на реальных фактах: "Тема пришедшего в упадок некогда прекрасного уголка, помещичьего имения, в значительной степени навеяна историей разорения Бабкина. К 1897 г. Бабкино было таким же

¹ Францова Наталья Владимировна — доцент кафедры литературы Курского государственного университета; Российская Федерация, Курск.

разоренным именем, как Кузьминки в рассказе «У знакомых» [10, с. 356].

А. М. Турков в книге «Чехов и его время» подчеркивает: «Очень резко и зло изображено одно из “дворянских гнезд” в рассказе “У знакомых” <...> Вся ситуация явно предваряет сюжет “Вишневого сада”, но владельцы имения охарактеризованы гораздо беспощаднее» [5, с.424].

Действие прозаического текста разворачивается с опорой на театральные аллюзии, на что неоднократно указывали исследователи. Так, можно вспомнить статью Н. И. Петровской «Литературные коды в рассказе А. П. Чехова “У знакомых”, где автор довольно убедительно указывает на “Гамлета” Шекспира как на один из претекстов /данного рассказа/, отталкиваясь от того, что «тональность шекспировской пьесы, мотивы увядания, предчувствие беды оказались созвучны настроению рассказа». [3]

А. Е. Виноградова отмечает, что «реминисценции из великих пьес Шекспира в произведениях Чехова возникают как ностальгическое воспоминание о чем-то прекрасном, гармоничном, но потерянном безвозвратно» [5, с. 346].

Вслед за упадком «дворянских гнезд» в упадок неизменно обречены прийти и нравы, в жертву новому времени приносятся отношения, чистота чувств и намерений. Безнравственной выглядит жизнь, когда участники событий теряют естественность во взаимоотношениях, в своих проявлениях, когда корысть приходит на место искренности.

Форма завязки рассказа отсылает читателя к «Ревизору» Н. В. Гоголя (завязка в обоих произведениях начинается с первой реплики комедии и первого предложения рассказа).

«Утром пришло письмо:

«Милый Миша, Вы нас забыли совсем, приезжайте поскорее, мы хотим Вас видеть. Умоляем Вас обе на коленях, приезжайте сегодня, покажите Ваши ясные очи. Ждем с нетерпением.

Та и Ва.

Кузьминки 7 июня»» (С 10, с.9).

«Короткое игривое письмо» от Та и Ва, которое сочиняли «долго, с напряжением» со стоящим за спиной Татьяны мужем, прочитывается героем и с точки зрения содержания, и с точки зрения подтекста.

Подгорин понимает, что «игривая» форма скрывает корыстный интерес, однако следует этикетным правилам и отзывается на приглашение старых знакомых. Движимый не столько искренним чувством дружбы, сколько «угрызениями совести», он вынужденно оказывается участником драматического действия, когда приезжает в Кузьминки. Имение Лосевых становится сценой, на которой разыгрывается спектакль по канонам классицистической драмы: с единством места (Кузьминки), времени (одни сутки) и действия (спасение имения).

Любопытно заметить, что Подгорин собирался ехать к Лосевым на три дня, однако в течение 24 часов его визит был завершен.

Место действия главный герой называет «Датским королевством», предвосхищая предстоящее «театрализованное» взаимодействие с хозяевами имения.

У всех участников встречи обозначены амплуа:

Подгорин — Миша, бедный студент-юрист

Татьяна Алексеевна Лосева — Та — жена, мать семейства

Варвара Павловна — Ва, курсистка-врач на фабрике

Надежда — На — барышня, которая хочет жениха

Сергей Сергеич Лосев — «чудак-идеалист» — помещик, который «всегда подражал кому-нибудь»

Фабульное движение рассказа может быть представлено в виде мизансцен, в каждой из которых Подгорин вовлекаем в своеобразную игру.

Сцены: «На въезде в Кузьминки», «На террасе», «В комнате у Татьяны», «На прогулке», «За ужином», «В гостиной», «Прогулка в саду под луной», «Веселье», «Во флигеле», «В башне», «На террасе утром».

Лосевы вызвали Подгорина, чтобы он помог спасти разоренное имение от продажи на аукционе. Также они надеются выдать за него замуж Надежду, решив тем самым ее и своё будущее.

Приехав в Кузьминки «отбывать повинность», Подгорин поначалу подыгрывает хозяевам имения: он не решается сразу отказать Татьяне в помощи, хотя «был только один ответ, справедливый и разумный: «ничего нельзя сделать» (С 10, с.11). Отдавая дань давней дружбе, Подгорин неоднократно принимал участие в судьбе Кузьминок и их жителей. Однако в этот раз ему предлагается роль «жертвенного тельца».

Татьяна, Надежда и Варвара во время встречи с Подгоринным играют, возможно, сами того не желая, роли с целью решить житейские проблемы.

Рассказывая о проблемах с имением, Татьяна подчеркнута театрально пускает слезу, кричит и топает ногой. Варя, вызывая в Подгорине прежние дружеские чувства и возвращая в прошлое, читает стихи Некрасова.

О роли читаемого героями стихотворения Некрасова «Железная дорога» уже говорилось в ряде работ. Мы хотим

обратить внимание на смысл авторского перевода стихотворной речи в прозаическую. Заключительные строчки стихотворения графически оформлены не как чужая поэтическая речь, а как прямая речь самой Вари. Сначала читает стихотворение она, потом его подхватывает Подгорин. «Зато Подгорин вдруг вспомнил, — как-то случайно уцелело у него в памяти со студенчества, — и прочел тихо, вполголоса:

Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную,
-Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
Жаль только...

- Жаль только — перебила его Варя, вспомнив, — жаль только, жить в эту пору прекрасную **уже** не придется ни мне, ни тебе!

И она засмеялась и хлопнула его рукой по плечу» (С 10, с.13).

Тихо, вполголоса, Подгорин читает стихи, и в тех строках, которые автор делегирует произнести ему, слышится сожаление героя о том, сколько страданий выпадает на долю человека, и воспоминание о былых юношеских надеждах на широкую, ясную дорогу, которую возможно проложить в будущее.

Варя же отвечает ему строчкой Некрасова, в которой акцентированное **уже** ломает ритмичность дактиля, переводя их разговор в реальное прозаическое «настоящее». Ее смех — не что иное, как сомнение в успешности задуманного ими плана по спасению Кузьминок и их обитателей, сомнение в том, что Подгорин сможет отыграть роль, которую ему предназначили.

Надежда, которую в этом доме принято считать невестой Подгорина, увлекает его на вечернюю прогулку и делится

«благородными планами» самостоятельной трудовой жизни. В результате «Подгорину хотелось обещать, обнадеживать, и уже он сам верил, что Кузьминки спасены и что это так просто сделать» (С 10, с.18). Обутый в туфли Сергей Сергеича, на время он, как Лосев, отдается стихии «ломанья, кривлянья, ребяческой болтовни» и, «становясь в позу», поет фразу из арии Демона, но вовремя спохватывается и прекращает этот обнадеживающий спектакль.

Герой оказывается способен сохранить себя и вернуться в свою реальность из этого пространства чужой драмы только при условии отказа от всех ролей, взятых на себя им самим или навязываемых другими.

Подгорин понимает, что малодушная игра в благородство, дружбу, любовь может привести к лжи, разрушающей всю его последующую жизнь.

История несостоявшегося сватовства героя и неминуемой гибели имения, казалось бы, должна звучать драматически, но в ней видится иной, водевильный ход: «Чеховские водевили так и построены: герои хотят соответствовать ритуалу, импонировать, принимают торжественную позу, но натура побеждает — и ритуал летит ко всем чертям» [2, с. 174].

Совсем немного оставалось герою, чтобы, следуя ритуалу, сделать предложение Надежде. Подгорин в сцене «На башне» с удивлением для самого себя размышляет о том, что ему не хочется любви, «высоких» отношений. Для него проза продажной любви уравнивается с поэзией возвышенных отношений, потому что и одно, и другое в наступившем времени оказывается неправдой, ложью, фальшью. Оказывается, что разрушение «дворянских гнезд» влечет за собой и разрушение прежней высокой системы ценностей, чистых искренних чувств внутри

самых этих «гнезд». Им на смену приходят театрально-ролевые отношения, которые, к удивлению героя, вполне устраивают их участников. Такая жизнь-игра указывает на глубинную пошлость, которая характерна для многих чеховских персонажей этого времени (например, семья Туркиных из рассказа Чехова «Ионыч», где роли расписаны «по умолчанию» раз и навсегда). Татьяна Алексеевна «играет» глубоко и проникновенно «мать семейства» и напоминает Наташу из «Трех сестер», особенно когда восхищается «своими девочками», а также Манюсю из «Учителя словесности» с той только разницей, что Прозоров и Никитин тяготились своим положением, в отличие от Лосева.

На душевную ущербность Лосева внимательный читатель не может не обратить внимание. Наталья Игоревна Петровская по этому поводу пишет следующее: «Духовная ущербность Лосева, его эгоизм раскрываются посредством неточной цитаты из басни И. А. Крылова “Крестьянин и работник”. Сергей Сергеевич дважды произносит: “Он ахнуть не успел, как на него медведь насл”» [3]. Апелляция к тексту басни вызывает в памяти ее содержание. Старый крестьянин и батрак возвращаются вечерней порою домой. Неожиданно на крестьянина нападает медведь. Не в силах справиться со зверем, несчастный зовет батрака на помощь. Тот сносит голову медведя топором и прокалывает ему брюхо железной вилой. Однако вместо слов благодарности крестьянин разражается бранью — испорчена ценная медвежья шкура.

По мнению Петровской, «Чехов проецирует ситуацию басни на историю сохранения имения. Цитата побуждает сопоставить Подгорина и Лосева с образами батрака и крестьянина. Следует обратить внимание на то, что просьбы к Михаилу

сохранить родовое поместье и “выручить Сергея Сергеевича” принадлежат Татьяне и Варе. Сам хозяин словно не замечает возникших трудностей. Он только пьет и декламирует различные высказывания, среди которых и крыловская цитата. Отсылка к басне способствует созданию второго плана действия. Становится очевидным, что услуги адвоката останутся неоцененными. Лосев позже признается: “я вовсе не рассчитываю, дорогой мой, спасти Кузьминки. Недоимка скопилась громадная, и имение не приносит никакого дохода, только убытки каждый год. Не стоит того...”» [3].

С точки зрения ролевого поведения, Лосев ведет себя максимально театрализованно, пренебрегая при этом правилами хорошего тона, но для самого Сергея Сергеевича такой тип поведения вполне естественен, привычен и не вызывает у героя никакого дискомфорта.

А. Д. Степанов в монографии, посвященной проблемам коммуникации в чеховских текстах, пишет, что «пустота (в том числе и нравственная, добавим от себя), по Чехову, — это неспособность увидеть себя со стороны, глазами другого и полное отождествление с социальной ролью (ролями)» [4, с. 232].

Лосев после выгодной женитьбы становится «барином на час», временщиком, разрушающим все вокруг, однако жена, ее сестра и подруга идеализируют его. Он не способен увидеть себя «глазами другого», и когда Подгорин бросает «в сердцах»: «пора же наконец одуматься, отдать себе хоть какой-нибудь отчет, кто вы и что вы», Лосев «совершенно искренне» повторяет: «О, как вы меня мало знаете!» (С 10, с. 20).

В сцене во флигеле Подгорин говорит Лосеву: ««И ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же

идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный праздничный человек и больше ничего...Тяжело с вами! Скучно до одурения! <...> Сказавши это, Подгорин вышел из флигеля и хлопнул дверью. Едва ли это не в первый раз в жизни он был искренен и говорил то, что хотел» (С 10, с. 20). После такого разговора он отказывается в угоду хозяевам «улыбаться сытым пухлым девочкам» Татьяны, поддерживать пустопорожние разговоры, идти навстречу ожиданиям влюбленной, мечтательной девушки и навсегда покидает имение. Отъезд Подгорина — это своеобразный «уход со сцены», нарушение зрительских ожиданий, выход за пределы театрального пространства. Это протест героя против изживших себя отношений в разрушающейся системе «дворянских гнезд» и, шире, общества в целом.

«Сверхзадача Чехова-юмориста — показать недостаточность заранее установленных знаковых систем, символического порядка, связанного со словом и действием. Герои выполняют предписанные этими системами действия и говорят «нужные» слова, то есть стараются остаться в рамках своей роли, но результат оказывается нулевым или противоположным желаемому» [4, с. 228–229]. «Миражная интрига» Городничего (говоря термином Ю. В. Манна) проваливается так же, как и ловушка, выстроенная в Кузьминках для Подгорина. Вернувшись домой, он вспоминает танец Надежды, как вспоминают наиболее удачные сцены увиденного спектакля.

«Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится» — утверждает Д. И. Фонвизин устами резонера-Стародума в известной комедии веком раньше, чем был написан рассказ Чеховым [6, с. 53].

«Какая польза говорить серьезно или спорить с человеком, который постоянно лжет... Тут имеешь дело с глупостью или со

старыми дурными привычками, которые крепко въелись в организм, как болезнь, уже неизлечимы. Во всяком случае, негодование и суровые попреки тут бесполезны, и скорее нужно смеяться;... Проще же вовсе не обращать внимания, а главное, не давать денег», — рассуждает Подгорин (С 10, с. 20–21), которого нельзя назвать чеховским героем-резонером, поскольку он сам далеко не идеальный персонаж. Однако нравственное чутье подсказывает ему, что дальнейшее личное одиночество будет более честным и нравственным, нежели отношения, построенные на «старых дурных привычках».

После «сражения» с «неисцельно больным» Лосевым Подгорин остается наедине с лунной ночью и чувствует себя одиноким: выход из одной разрушающейся системы не дает ему возможности полноценно реализовать себя в другой. Кольцевая композиция рассказа возвращает героя в пространство его социальной роли юриста.

Позволяя своему читателю глазами героя увидеть исчерпанность той системы ценностей, системы отношений, которая была характерна для уходящей эпохи, Чехов ставит вопросы: где граница между нравственным и безнравственным отношением к другому, когда произошла подмена настоящих чувств жизни пошлой игрой, как наполнить жизнь истинным смыслом, — вопросы, которые на сломе эпох еще долго останутся без ответа. Тихий протест против лжи и фальши жизни одинокого и печального чеховского героя 1898 года углубится и развернется через 10 лет в крик «Надоело» (1918) еще более одинокого и протестующего героя В. Маяковского.

Список использованных источников:

1. Виноградова Е. Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова "Три года" // Молодые исследователи Чехова. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 341–349.
2. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. — М.: Наука, 1988. — 382 с.
3. Петровская Н. И. Литературные коды в рассказе А. П. Чехова «У знакомых» URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-kody-v-rasskaze-a-p-chehova-u-znakomyh>
4. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянских культур, 2005.— 400 с.
5. Турков А. М. Чехов и его время. — М., 2003. — 463с.
6. Фонвизин Д. И. Недоросль. — М.: АСТ, 2018.— 288с.
7. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. — М.: Наука, 1974–1983. Т. 10. — М., 1985.

THEATRICAL ROLE BEHAVIOR OF A CHARACTER AS A MARKER OF HIS SPIRITUAL AND MORAL BEGINNING (BASED ON THE STORY OF ANTON CHEKHOV "A VISIT TO FRIENDS")

Natalia V. Frantsova

Associate Professor of the Department of Literature,
Kursk State University; Russian Federation, Kursk

Abstract. The article analyzes the dramatic beginning of Chekhov's prose on the example of the story "A Visit to Friends". The author draws attention to theatrical allusions in the text, highlights the miseenscenes in the development of the action, correlates the characters in the story with the characters in the play. The role-playing behavior of the characters is considered in the article as a marker of the truth / falsity of their lives and of Russian society at the turn of the 19th and 20th centuries as a whole.

Keywords: Anton Chekhov, prose, dramaturgical techniques, role-playing behavior, "the noble nest", moral choice of the character.

МЕТАПОЭТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА О ПУНКТУАЦИИ

Е. М. Галанова¹

В статье описано отношение А. П. Чехова и героев его произведений (рассказы «На подводке», «Сонная одурь», «О любви», «Мыслитель», «Восклицательный знак», «В аптеке», «Герой-барыня», «Ревнивый муж и храбрый любовник») к знакам препинания. В результате исследования выяснено, что в произведениях А. П. Чехова употребляются как обязательные знаки препинания, так и грамматически необязательные, но обусловленные контекстом; слова тематической группы «Наименования знаков препинания» героями А. П. Чехова используются в прямом и переносном значениях. В целом, автор приходит к выводу, что А. П. Чеховым затронуты такие проблемы, как значимость пунктуации, постановка различных знаков препинания на основе принципов русской пунктуации (смысловой, грамматический, интонационный), постановка знаков препинания в текстах разной функционально-стилистической принадлежности.

Ключевые слова: пунктуация, А. П. Чехов, знаки препинания.

Антон Павлович Чехов осознавал значимость пунктуации в письменном тексте, так как нам известны высказывания писателя о знаках препинания, его герои в нескольких расска-

¹ Галанова Екатерина Михайловна — доцент кафедры русского языка и литературы, кандидат филологических наук, Филиал МГУ имени М. В. Ломоносова в г. Севастополе; Российская Федерация, Севастополь.

зах рассуждают о роли знаков препинания, а также анализ его произведений позволяет увидеть функциональную нагрузку на определённые знаки препинания.

Статья посвящена описанию отношения А. П. Чехова и героев его произведений к знакам препинания.

Антон Павлович в письме Н. А. Хлопову от 13 февраля 1888 г. писал, что знаки препинания — ноты при чтении [5, с. 201], так как письменный текст без знаков препинания может быть не только труден для восприятия, но и непонятен.

В этом проявляется один из принципов русской пунктуации — интонационный, несоблюдение которого ярко представлено в рассказе «Сонная одурь»:

Тощий, узкогрудый секретарь читает тихим тенорком обвинительный акт. Он не признаёт ни точек, ни запятых, и его монотонное чтение похоже на жужжание пчёл или журчание ручейка. Под такое чтение хорошо мечтать, вспоминать, спать... Судьи, присяжные и публика нахохлились от скуки...

Монотонное чтение без интонационного рисунка, который во многом задаётся знаками препинания, тяжело воспринимать.

В произведениях А. П. Чехова употребляются как обязательные знаки препинания, так и грамматически необязательные, но обусловленные контекстом.

Н. С. Валгина, описывая влияние контекста на обособление, отмечает: «в отдельно взятом предложении обособление часто бывает факультативным, если его не требует структура, т. е. выделение знаками того или иного второстепенного члена предложения возможно при определенных смысловых или стилистических условиях, но необязательно, так как грамматическая структура этого предложения отнюдь не требует

членения на какие-либо части» [1, с. 133–134]. Для передачи необходимого оттенка значения выделение часто является обязательным, т. к. с помощью него в контексте конкретизируется определённая смысловая сторона речи.

Н.С. Валгина в качестве иллюстрации сопоставляет два отрывка из рассказа А. П. Чехова «На подводе». В рассказе в разных контекстах мы находим один и тот же член предложения, однако в первом случае он обособляется, а во втором — нет:

1. *Этот Ханов, мужчина лет сорока, с поношенным лицом и с вялым выражением, уже начинал стареть, но все еще был красив и нравился женщинам. Он жил в своей большой усадьбе, один, нигде не служил, и про него говорили, что дома он ничего не делал, а только ходил из угла в угол и посвистывал или играл в шахматы со своим старым лакеем. Говорили про него также, что он много пил.*

2. *Около старого Семена он [Ханов] казался стройным, бодрым, но в походке его было что-то такое, едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели. И точно в лесу вдруг запахло вином. Марье Васильевне стало страшно и стало жаль этого человека, погибающего неизвестно для чего и почему, и ей пришло на мысль, что если бы она была его женой или сестрой, то всю жизнь, кажется, отдала бы за то, чтобы спасти его от гибели. Быть женой? Жизнь устроена так, что вот он живет у себя в большой усадьбе один, она живет в глухой деревне одна, но почему-то даже мысль о том, что он и она могли бы быть близки и равны, кажется невозможной и нелепой.*

Слово *один* употреблено практически в одинаковых предложениях, однако в первом фрагменте *один* выделено

запятыми, во втором — нет. Первый фрагмент — повествование от лица автора, рисующего объективную картину жизни героя. С помощью логического ударения подчёркивается статус Ханова: живёт в своей большой усадьбе — человек обеспеченный, но одинокий, что акцентируется выделением слова *один*.

Второй отрывок — повествование от лица учительницы, для неё не имеет значения *большая усадьба*, её беспокоит, что Ханов страдает, поэтому и акценты расставлены иначе: живет он *один*. Н. С. Валгина говорит о том, что эта мысль подчеркивается и параллелизмом построения следующей части предложения (*она живет в глухой деревне одна*).

В рассказе А. П. Чехова «О любви» мы также встречаем запятую там, где она формально кажется лишней, т. е. её можно отнести к факультативному знаку:

Я и Анна Алексеевна ходили в театр, всякий раз пешком.

С помощью запятой подчёркивается сочетание *ходили вместе в театр* (поскольку это было их единственной возможностью бывать вместе), а также одновременно выделяется сочетание *всякий раз пешком*, что позволяет подчеркнуть желание героев как можно дольше побыть вдвоём. Н. С. Валгина отмечает, что применительно к подобным предложениям нельзя употреблять термин «факультативная запятая»: она является необходимой.

Обратимся к осмыслению пунктуации героями А. П. Чехова.

В рассказе «Мыслитель» приводится дискуссия чеховских героев о пунктуации:

— Да-с! — издаёт вдруг Яшкин, и так неожиданно, что собака, дремлющая недалеко от стола, вздрагивает и, поджав хвост, бежит в сторону. — Да-с! Что ни говорите, Филипп

Максимыч, а в русском языке очень много лишних знаков препинания!

— То есть, почему же-с? — скромно вопрошает Пимфов, вынимая из рюмки крылышко мухи. — Хотя и много знаков, но каждый из них имеет свое значение и место.

— Уж это вы оставьте! Никакого значения не имеют ваши знаки. Одно только мудрование... Наставит десяток запятых в одной строчке и думает, что он умный. Например, товарищ прокурора Меринов после каждого слова запятую ставит. Для чего это? Милостивый государь — запятая, посетив тюрьму такого-то числа — запятая, я заметил — запятая, что арестанты — запятая... тьфу! В глазах рябит! Да и в книгах то же самое... Точка с запятой, двоеточие, кавычки разные. Противно читать даже. А иной франт, мало ему одной точки, возьмет и натыкает их целый ряд... Для чего это?

— Наука того требует... — вздыхает Пимфов.

В данном диалоге представлено две точки зрения на необходимость пунктуации:

1) В русском языке очень много лишних знаков препинания! / Никакого значения не имеют ваши знаки. / Наставит десяток запятых в одной строчке и думает, что он умный.

2) Хотя и много знаков, но каждый из них имеет своё значение и место. / Наука того требует...

Данная полемика актуальна и в наше время. Интересно отметить, что герои А. П. Чехова обязательно аргументируют свою точку зрения примерами (Например, товарищ прокурора Меринов после каждого слова запятую ставит. Для чего это? Милостивый государь — запятая, посетив тюрьму такого-то числа — запятая, я заметил — запятая, что арестанты — запятая... тьфу!).

На самом деле, конечно, каждый из знаков препинания имеет своё значение и место, которые подробно описаны в другом рассказе А. П. Чехова «Восклицательный знак»:

Коллежский секретарь Перекладин вспоминает следующие правила пунктуации:

1. Запятая в сложноподчинённых предложениях с придаточными определительными и изъяснительными (*Запятые ставятся в разных местах, где надо, где и не надо. Чем путаннее бумага выходит, тем больше запятых нужно. Ставятся они перед „который“ и перед „что“.*).

2. Запятая при однородных членах предложения (*Ежели в бумаге перечислять чиновников, то каждого из них надо запятой отделять...*).

3. Точка в конце предложения (*А точка в конце бумаги ставится... Где нужно большую передышку сделать и на слушателя взглянуть, там тоже точка. После всех длинных мест нужно точку, чтоб секретарь, когда будет читать, слюной не истек. Больше же нигде точка не ставится...).*

4. Точка с запятой (*Где запятой мало, а точки много, там надо точку с запятой. Перед „но“ и „следственно“ всегда ставлю точку с запятой...).*

5. Двоеточие (*Двоеточие ставится после слов „постановили“, „решили“...).*

6. Вопросительный знак (*Эка невидаль: знак вопросительный! Да хоть тысяча их, всем место найду. Ставятся они всегда, когда запрос нужно делать или, положим, о бумаге справиться... „Куда отнесен остаток сумм за такой-то год?“ или — „Не найдёт ли Полицейское управление возможным оную Иванову и проч.?“...).*

7. Восклицательный знак (*Этот знак препинания в письмах часто ставится. „Милостивый государь мой!“ или „Ваше превосходительство, отец и благодетель!..“*).

Как видим, при постановке знаков препинания Перекладин опирается на все принципы пунктуации: семантический (2, 4, 6, 7), структурный (1, 2, 4, 5, 7) и интонационный (3).

В этом рассказе затронута ещё одна важная проблема, связанная с пунктуацией, — «пунктуация не одинакова для различных стилей письменной речи» [7, с. 58–59], поэтому Ефим Фомич Перекладин за сорок лет службы не поставил ни одного восклицательного знака: *Перекладин стал припоминать содержание всех бумаг, которые он написал за сорок лет своего служения; но как он ни думал, как ни морщил лоб, в своем прошлом он не нашел ни одного восклицательного знака. «Что за оказия! Сорок лет писал и ни разу восклицательного знака не поставил... Гм!.. Но когда же он, чёрт длинный, ставится?»*

Слова тематической группы «Наименования знаков препинания» употребляются героями А. П. Чехова как в прямом значении, например, *точка* как знак препинания, отделяющий законченную часть текста [2, с. 644]: *Тот, не глядя на него, взял рецепт, дочитал в газете до точки, сделавши лёгкий полуоборот головы направо, пробормотал <...>. — Через час будет готово, — процедил он сквозь зубы, ища глазами точку, на которой остановился. <...> Провизор дочитал до точки, медленно отошёл от конторки и, взяв склянку в руки, поболтал её перед глазами («В аптеке»); так и в переносном значении, например, *запятая* как препятствие, затруднение [2, с. 186]:*

— *Честное слово! Такие идеи проповедует... такие идеи! Совсем красный! А знаете ли вы, Павел Иванович, друг мой, кто*

красному рад? Знаете кто? Ххе... Ответьте-ка! Вот вам и запятая, лабералам!

— Каков генерал? — захохотал Кнопка, кривя свой учёный подбородок. — И мы, ваше превосходительство, сумеем вам, консерваторам, запятую поставить: одни только быки боятся красного! Ха-ха-ха... Что, съели-с? («Герой-барыня»).

В следующем примере из рассказа «Ревнивый муж и храбрый любовник» слово *многоточие* употребляется в переносном значении, выполняет функцию эвфемизации:

— Чмок меня в голову! Я её в грудочку... Хе, хе... <...>.

Облучков начал задыхаться... Он ухватился одной рукой за сердце, а другой — за дверную ручку... <...>

— Ну, что ж? Было многоточие? — спросил аті.

— Мм... как тебе сказать. Почти.

Многоточие заменяет неудобное, грубое, непристойное для данной обстановки слово.

Таким образом, А. П. Чеховым затронуты такие проблемы, как значимость пунктуации, постановка различных знаков препинания на основе принципов русской пунктуации (смысловой, грамматический, интонационный), постановка знаков препинания в текстах разной функционально-стилистической принадлежности. Через высказывания А. П. Чехова и его героев о пунктуации мы понимаем, насколько тонким лингвистом был сам писатель, «чувствующим и любящим язык» [3, с. 292].

Список использованных источников:

1. Валгина Н. С. Актуальные проблемы современной русской пунктуации. — Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 2004. — 259 с.
2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. — М.: Издательство «Мир и Образование», 2013. — 736 с.

3. Ходус В. П. «Язык» как лингво-энциклопедическое понятие в метапоэтическом дискурсе А. П. Чехова / Вячеслав Петрович Ходус. // Язык. Текст. Дискурс. — 2010. — № 8. — С. 291–301.

4. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. — М.: Наука, 1988. — Сочинения. Т. 18. — 528 с.

5. Чехов А. П. Собрание сочинений: в двенадцати томах. — М.: Художественная литература, 1956. — Т. 11. — 711 с.

6. Чехов А. П. Юмористические рассказы. — М.: Эксмо, 2018. — 384 с.

7. Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация / А. Б. Шапиро. — М.: Просвещение, 1974. — 288 с.

A. P. CHEKHOV'S METAPOETICAL UNDERSTANDING OF PUNCTUATION

Ekaterina M. Galanova

*Ph. D. in Philology, Lomonosov Moscow State University (Branch) in Sevastopol;
Russian Federation, Sevastopol*

Abstract. The article describes A.P. Chekhov's and the Chekhov's characters attitude to punctuation marks (short stories «On a cart», «Deadly nightshade», «About love», «Thinker», «Exclamation mark», «At the chemist», «Hero-lady», «Jealous husband and brave lover»). The article presents the results of a survey which consider that in A.P. Chekhov's literary works both obligatory punctuation marks and contextually determined optional grammatically marks are used; words of the thematic group "Names of punctuation marks" by the Chekhov's characters are used both literally and figuratively. In general the author comes to the conclusion that A.P. Chekhov touched upon such problems as the importance of punctuation, the setting of various punctuation marks based on the principles of Russian punctuation (semantic, grammatical, intonational), the setting of punctuation marks in the texts of different functional and stylistic affiliation.

Keywords: punctuation, A.P. Chekhov, punctuation marks.

**ЧЕХОВ И СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
XIX–XXI ВЕКОВ**

**ПРИЖИЗНЕННАЯ КРИТИКА А. П. ЧЕХОВА: ИСТОРИЯ
ИЗУЧЕНИЯ И ЗАДАЧИ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ**

М. О. Горячева¹

Статья посвящена памяти А. П. Чудакова и рассказывает о его работе над библиографией прижизненной критики А. П. Чехова, которая до сих пор остается неопубликованной. В ней также рассматривается история выявления, фиксирования и введение в научный оборот чеховской прижизненной критики. В центре внимания такие типы изданий, как антологии и библиографии.

Ключевые слова: А. П. Чехов, А. П. Чудаков, прижизненная критика, библиография, антология.

Памяти А. П. Чудакова

В научном наследии Александра Павловича Чудакова (1938–2005 гг.) остается неизданной огромная работа, которой исследователь занимался много лет. Это библиография прижизненной критики Чехова. Официальное ее название: «Чехов в прижизненной критике. 1883–1904. Библиографический указатель-монография».

¹ Горячева Маргарита Октобровна — Литературный институт им. А. М. Горького; Россия, Москва.

А. П. не раз шутливо называл ее «нетленкой», подчеркивая важность и необходимость таких работ, говорил, что любые статьи и книги могут забыться, а подготовленная на хорошем научном уровне библиография навсегда останется в истории литературы. Изучение и сбор материалов чеховской прижизненной критики он начал еще в середине 1960-х гг., когда работал в группе ИМЛИ над Полным академическим собранием сочинений и писем А. П. Чехова [17]. Увлечшись тогда этой темой, он посвятил ей почти 40 лет своей жизни, отдав этой работе очень много сил и времени.

Понятие «прижизненная критика» в отношении чеховского творчества оформилось не сразу, хотя собирать статьи и всевозможные материалы, издавать сборники, посвященные Чехову, исследователи начали очень быстро после смерти писателя. Но нас, в первую очередь, будут интересовать такие издания, как *антологии* и *библиографические указатели*. Именно они дают возможность проследить, как фиксировались и вводились в научный обиход материалы, которые были написаны и опубликованы еще при жизни писателя и относятся к «прижизненной критике». Сейчас совершенно сознательно оставим за рамками нашего внимания специальные работы на тему, как относились критики-современники к творчеству Чехова. Их авторы, хотя и занимались собственными единичными изысканиями, как правило, тоже основывались на изданиях такого рода.

Одним из первых изданных сборников такого рода была книга И. П. Лыскова «А. П. Чехов в понимании критики (Материалы для характеристики его творчества)», вышедшая в 1905 г. [7]. Под другим названием книга была переиздана в 1914 году [8]. Это собрание содержало 86 критических статей о Чехове.

Автор этого труда назвал его «библиографическим обзором». Подачу материала в этом издании нельзя в полной мере назвать републикацией статей, это скорее их «изложение» с цитированием. 55 статей относились к прижизненной критике Чехова, остальные появились после его смерти. Размещенные в хронологическом порядке эти статьи никак не разделены, из чего можно сделать вывод, что для составителя это выделение не было важным.

В следующем году — 1906 г. — появляется книга Ник. Покровского «А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове» [1], которая содержала 19 больших серьезных статей о Чехове, и 7 из них — прижизненных. Интересно, что составитель, оговорив во вступительной статье, что вынужден делать сокращения в статьях, давал им еще и свои собственные названия. Уже исследователи того времени видели недостатки этих двух сборников прежде всего в отсутствии системы, плана, принципа отбора публикуемых статей.

Еще через год — в 1907 г. — появляется антология В. И. Покровского «А. П. Чехов. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей» [2]. Это очень большая, основательная работа — том, в котором более 1000 страниц и сотни статей. Но составитель избрал тематический принцип размещения материала, часто «разрезал» статьи и помещал их части в разные тематические рубрики, давал им свои заглавия. В книге нет ни вступительной статьи, ни комментариев. В результате вычленив прижизненную критику довольно сложно, она смешана с посмертными публикациями.

Параллельно началась работа и над составлением библиографических указателей. Первый указатель, в котором были

отражены статьи, относящиеся к прижизненной критике — это указатель А. Г. Фомина «Чехов в русской критике. Опыт библиографического указателя», вышедший в 1907 г. [14] (первый вариант опубликован в 1904 г. в журнале «Литературный вестник» [13]). В нем использован хронологический принцип построения, зафиксированы статьи о Чехове, начиная с 1887 г., и больше сотни статей относятся к прижизненной критике Чехова, но специально составитель ее не выделяет.

И наконец, в 1929 году выходит книга И. Ф. Масанова «Чеховиана. Вып. 1. Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве» [9]. Значение этой книги трудно переоценить. Исследователи его считают «наиболее полным и лучшим для своего времени библиографическим указателем литературы о Чехове» [11, с.174]. Указатель И. Ф. Масанова охватывает литературу о Чехове от ее возникновения до 1929 года и содержит 2766 библиографических записей. Материалы скомпонованы исследователем по тематическому принципу, поэтому специально статьи, написанные и вышедшие при жизни Чехова, не выделяются. Но надо сказать, что при изучении чеховской прижизненной критики исследователи до сих пор вначале обращаются к этой книге как к главному и первому источнику.

Следующий этап изучения и фиксирования прижизненной критики связан с изданием Полного академического собрания сочинений и писем А. П. Чехова в 30-ти томах [17], который осуществила чеховская группа ИМЛИ. Первые отклики на публикующиеся произведения Чехова были включены в план комментария к произведениям. И это был новый этап введения такого рода текстов в научный обиход. Это было, конечно, только цитирование, но подготовка этих комментариев

заставила исследователей обратиться к целенаправленному поиску новых, еще неизвестных, откликов современников на произведения Чехова. Именно в этот период и в результате этой работы темой «прижизненной критики» увлекся Чудаков.

Во всех уже упомянутых первых антологиях и библиографических указателях нигде специально не выделялось понятие «прижизненная». Скорее эта тема рассматривалась как отношение современников к творчеству Чехова. Чудаков в своей работе акцентировал понятие «прижизненная» — то, что написано при жизни писателя отличается от того, что написано после смерти писателя, когда даются уже обобщающие оценки. Он считал это важным и принципиальным моментом.

Прижизненная критика — совершенно особая тема в литературоведении. Это отзывы современников, для которых писатель еще не стал «классиком», достоянием истории, когда еще не определено его место в литературной иерархии (кстати, применительно к Чехову — это один из главных вопросов, который волновал современную ему критику) и еще мало кому понятна подлинная ценность его творчества, неясно еще, какой резонанс будет оно иметь во всей последующей интеллектуальной жизни общества.

К прижизненной критике А. П. относился как к особому типу материала о писателе. Он утверждал: «Это — критика в собственном смысле слова, это живой литературный процесс, состоящий из сложного переплетения множества нитей, где одна связана с другою. И если в посмертной библиографии какие-то материалы могут быть без ущерба отсеяны, то такое никак не может быть допустимо в прижизненной полной научной библиографии. Любая из напечатанных при жизни статей могла попасться на глаза и каким-то образом отразиться

в его сознании. Самая, даже на первый взгляд незначительная и краткая рецензия на спектакль, рассказ, заметка о приезде или отъезде писателя, посещение им театра или собрания, интервью с ним и т. п. добавляет еще один штрих к коллективному портрету ”писатель в восприятии современников”, значение которого для исследователя трудно переоценить»².

А. П. часто говорил, что знакомство с прижизненной критикой ему самому открыло совершенно новый взгляд на творчество Чехова, дало понимание многих процессов литературной жизни того времени (это нашло отражение в его книге «Мир Чехова» — см. [20]).

Задачи, которые А. П. поставил перед собой, по своим масштабам были грандиозны. Он хотел создать библиографию, которая носила бы *исчерпывающий* характер, т. е. зафиксировать *все*, написанное о Чехове при его жизни на русском языке. Не только статьи о его творчестве, отзывы на книги, рассказы или спектакли по чеховским пьесам, но и биографические сведения, упоминания имени Чехова в статьях и книгах о писателях-современниках, интервью, пародии, даже случаи употребления чеховских образов в нарицательном смысле («палата № 6», «человек в футляре») и многое другое. Как писал А. П., «любой отбор произволен. И никто не может предугадать, какая литература о писателе и с какой неведомой ныне целью будет востребована в XXI веке литературоведами, библиофилами, историками театра, режиссерами, актерами, социологами, психологами. Быть может, карточка-запись о забытом провинциальном спектакле окажется единственным памятни-

² Здесь цитируются неопубликованные работы А. П. Чудакова о библиографии.

ком давно ушедшим людям, воскрешающим их в сознании потомков, как мечтал о том философ Н. Ф. Федоров». Он не раз повторял (и это было принципиальным для него): «отбор, неполнота из установки труда исключаются вполне». Подобных работ в истории русской литературы еще не существовало.

Начав со сбора и изучения всего того, что было уже известно исследователям (все материалы включались в библиографию только *de visu*), А. П. приступил к целенаправленному поиску материалов. Для этого им была создана картотека изданий, включающая более двухсот названий газет и шестьдесят названий журналов. На первых порах просмотр этих изданий А. П. вел «вокруг» каких-то знаменательных чеховских событий — выхода сборников, публикаций рассказов и повестей, постановки пьес и т. д. Но очень скоро стало понятно, что таким образом достичь поставленных целей по созданию полной библиографии невозможно, так как поток материалов о Чехове в прессе шел независимо от событий его литературной судьбы. И тогда А. П. пришел к необходимости начать *сплошной* просмотр прессы чеховского времени. Каждое издание, как правило, просматривалось с 1886 г. до 2 июля 1904 г. (если оно выходило весь этот временной отрезок), т. е. это было восемнадцать с половиной годовых комплектов газет или журналов. Исключение составляли издания, в чье поле зрения молодой писатель Чехов попал очень рано (например, газета «Новости дня»), — их просмотр осуществлялся с 1883 г. (т. е. плюс еще три годовых комплекта).

Таким образом, намечалось проработать колоссальное количество прессы чеховского времени (а со временем к этому добавился и просмотр книг), и эта работа была начата и велась и самим А. П., и теми, кто, ему помогал, на протяжении многих

лет. А. П. часто повторял (и это, по-видимому, долгие годы было его собственным *credo*), что главное в такой работе — не останавливаться, каждый день делать хоть немного, тогда дело будет двигаться.

Одно время подготовка этой библиографии была плановой работой А. П. в ИМЛИ. Тогда им был подготовлен первый вариант, в котором было зафиксировано 1796 библиографических записей, но потом эта работа на долгие годы стала его личным, не зависимым ни от кого и ни от чего, научным проектом.

В начале 1990-х годов А. П. сумел организовать маленькую группу из трех человек (включая его самого)³ и даже получить три гранта на эту работу (два гранта РГНФ в 1993–1994 гг. и в 2001–2002 гг. и грант Международного научного фонда в 1995–1996 гг.). Тогда впервые за все долгие годы работы над библиографией А. П. перестал заниматься непосредственным сбором материалов (из-за занятости ему становилось все труднее выезжать в библиотеку самому) и смог оставить за собой общее руководство, а также обработку и изучение новых материалов.

Как планировал А. П., основной массив библиографических записей в книге должен был располагаться в хронологическом порядке (внутри каждого года вначале давались газеты, потом отдельно журналы и книги). Эти записи планировалось сопровождать аннотациями. В этой же книге он собирался опубликовать статьи «Литературная критика и русская печать конца XIX в.» и «Чехов в русской критике», которые, к сожалению,

³ О том, кто принимал участие в работе над библиографией, как была организована эта работа, см. мою статью «Работаю с А. П. Чудаковым» [18, с. 599–613].

нию, так и не были им написаны. Важную роль должны были играть и несколько указателей, помогающие ориентироваться во всем этом собранном материале. Кроме этого, в библиографию планировалось включить сведения о перепечатках статей вплоть до настоящего момента. А чтобы этот библиографический труд и внешне стал интересным и привлекательным для исследователя, А. П. собирался снабдить его иллюстрациями — карикатурами на Чехова, которые были опубликованы в прессе того времени.

В аннотациях А. П. очень ценил передачу так называемого колорита времени, поэтому запись о каком-нибудь благотворительном спектакле или литературном вечере должна была содержать все реалии эпохи. В результате в библиографии фигурируют такие аннотации: «Чтение рассказа “Лошадиная фамилия” на вечере Отдела хорового пения при Саратовском обществе трезвости и улучшенной жизни», «О предполагаемой постановке одной из пьес Чехова 6–7 декабря Пожарным обществом в военном манеже» или «О психологической коллизии пьесы “Иванов” в связи с организацией благотворительного об-ва примирения разъехавшихся супругов» и др.

Параллельно с составлением собственно библиографии, А. П. копировал для себя сами тексты найденных и зафиксированных материалов (делались фотокопии газетных статей, ксерокопии журнальных, небольшие заметки просто перепечатывались). Оказалось, что только так можно правильно написать аннотации к библиографическим записям, в которых должны быть отмечены все перепечатки из одного издания в другое, полемика авторов статей между собой, а также дальнейшие републикации статей в авторских сборниках и других

книгах. Не имея в руках всех этих материалов, составить подобные отсылки в аннотациях было просто невозможно.

В копировании найденных материалов был еще и другой смысл. Журналы и газеты столетней давности ветшают день ото дня. Иногда полученные в библиотеке подшивки газет просто рассыпаются в руках. Еще надо добавить, что в мире существует лишь несколько книгохранилищ, где в том или ином объеме представлена русская пресса чеховского времени: достаточно полно в Москве в Российской государственной библиотеке (частично в фондах Исторической библиотеки), в Петербурге в Российской национальной библиотеке, а также в библиотеке в Хельсинки, в Британском музее и в библиотеке Конгресса в США. Естественно, что все эти материалы относятся к труднодоступным, и в этих хранилищах может побывать лишь очень ограниченное число исследователей. К этому добавим, что и сейчас оцифровка этих газет, например, в РГБ, еще не началась.

Поэтому копирование было отчаянной попыткой отвоевать у времени то, что постепенно уходило, сохранить и ввести в научный оборот то, что исследователи Чехова могут просто никогда не увидеть. Все эти скопированные материалы тоже складывались в папки в хронологическом порядке.

Естественно, что А. П. мечтал о публикации самой интересной части собранного им архива. Все материалы он собирался разместить по хронологии, чтобы читателю сразу стала ясна картина «вхождения» Чехова не только в литературу, но и в общественное сознание его эпохи. К сожалению, и этот замысел остался только в его планах.

А. П. много внимания уделял провинциальной прессе, считая ее самой малоизученной частью прижизненной критики

Чехова. В меньшей степени сплошной просмотр захватил центральные газеты. Считалось, что в них чаще заглядывали другие исследователи и их материалы были лучше введены в научный оборот, поэтому о многих статьях и заметках информация была взята из других источников (но потом просмотрена *de visu*). Но для досконального изучения именно эти газеты наиболее трудны — большой формат газеты, много рубрик, поток самых неожиданных материалов.

Сейчас ясно одно: чтобы завершить эту работу, жизни человека, захваченного этой научной идеей, не хватило.

Чудаков был еще большим пропагандистом этой темы, не раз, выступая на конференциях, рассказывал о богатстве материалов, хранящихся в журналах и газетах чеховского времени. Благодаря этому или каким-то общим процессам, происходящим в отечественной филологической науке, мы можем наблюдать в последние десятилетия большой интерес к этой теме. Одна за другой начали появляться антологии, сборники, содержащие републикации статей, вышедших при жизни Чехова.

Первым опытом научной републикации прижизненных откликов на произведения Чехова можно назвать переиздание чеховского сборника «В сумерках», которое было осуществлено издательством «Наука» в серии «Литературные памятники» в 1986 г. [16]. В него было включено 15 откомментированных статей — рецензий на этот сборник.

В 2002 году появилось серьезное издание «А. П. Чехов: pro et contra» [3], подготовленное И. Н. Сухих и А. Д. Степановым. Наряду с другими работами в него вошло 19 больших, концептуальных статей из прижизненной критики, хотя общая

концепция издания шире и определена составителем как «Современники читают Чехова».

В вышедших томах новой «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова» [6] зафиксировано и процитировано большое количество материалов из прессы чеховского времени.

Много лет чеховской театральной критикой занималась А. П. Кузичева. Ее книга «А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887–1917» [4] имеет даже два издания 1999 г. и 2007 г.

Петербургский исследователь А. А. Чепуров в свою книгу «Александринская “Чайка”» [15] также включает републикации рецензий на первую постановку «Чайки».

Музей МХАТ начинает издание «Московский Художественный театр в русской театральной критике» [10], где публикует свою коллекцию театральных рецензий на спектакли Художественного театра, которая собиралась в театре с самого момента его основания. В 1 томе — известные рецензии на чеховские спектакли первых театральных сезонов.

Таганрогские исследователи при подготовке большого тома «Таганрог и Чеховы» [12] изучили местную прессу того времени и включили в свое издание большое количество таких материалов.

И наконец, в 2006 году появляется антология английского исследователя Стивена Ле Флеминга «Господа критики и господин Чехов» [5]. Эта книга — результат серьезной, многолетней работы, солидный том, в который вошли статьи 123 авторов и некоторые материалы, чье авторство определить не удалось. Количество опубликованных текстов (иногда с сокращениями, а иногда просто в виде небольших выдержек) исчисляется несколькими сотнями. Это самое представитель-

ное собрание из всех изданных на данный момент антологий прижизненной критики Чехова, дающее представление о восприятии чеховского творчества его современниками.

После выхода этой книги мной была написана и опубликована в «Чеховском вестнике» рецензия на эту книгу [19, с. 17–22], которую я начала со слов восхищения, которые мне хотелось высказать английскому исследователю, потому что он проделал действительно огромную работу. Однако это издание поднимает много вопросов о том, какой должна быть такая антология, на каких принципах целесообразнее подавать такой материал, какой комментарий содержать. Но фактом является то, что эта книга сегодня главный источник для знакомства исследователей с прижизненной критикой чеховского творчества.

После выхода всех этих изданий и, в первую очередь, конечно, антологии Стивена Ле Флеминга, было мнение чеховедов, что работа Чудакова «перекрыта», что в публикации его библиографии уже нет смысла, что «время ушло» (в лучшем случае, советовали сделать электронный вариант). Но А. П. был человеком «книжной эпохи» (и эта эпоха еще не ушла!), и издание книги в этом случае — принципиальный момент. Только книга даст возможность зафиксировать его личный вклад в науку, чтобы следующие поколения в своей работе могли опираться на библиографию Чудакова, как десятилетиями опирались на «Чеховиану» И. Ф. Масанова.

Появившиеся в последние десятилетия издания, содержащие републикации статей прижизненной критики, ни в коей мере не перекрывают значение работы Чудакова, а только подчеркивают интерес к этой теме. К тому же *антология* и *библиография* — это разные вещи. Ни одна, даже самая основа-

тельная, антология не может включить весь материал, зафиксированный в библиографии. Антология — это всегда отбор материала, сделанный ее составителем. Но А. П. исходил из идеи, что неизвестно, какая информация и для каких целей может понадобиться исследователям в будущем.

Пора решить судьбу этого архива Чудакова. Копии материалов могли бы занять место в одном из государственных хранилищ, что сделало бы их доступными для исследователей. А сам «Библиографический указатель» должен быть издан. Библиография, собранная А. П. Чудаковым, и в таком — неоконченном — виде будет представлять большой вклад в чеховедение и по-новому осветит научное имя ее создателя.

Список использованных источников:

1. А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове / Сост. Н. А. Покровский. — М., 1906. — 260 с.
2. А. П. Чехов. Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей / Сост. В. И. Покровский — М., 1907. — 1062 с.
3. А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. — СПб.: РХГИ, 2002. — 1072 с.
4. Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887–1917 / Алевтина Павловна Кузичева — М., 1999. — 541 с.; 2-е изд. — СПб., М., Летний сад, 2007 г. — 531 с.
5. Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов. Антология / Стивен Ле Флеминг — СПб., М., Летний сад, 2006. — 672 с.
6. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. — Т. 1. М., 2000; — Т. 2. М., 2004; — Т. 3. М., 2009; — Т. 4. Кн. 1, 2. М., 2016.
7. Лысков И. П. А. П. Чехов в понимании критики (Материалы для характеристики его творчества) / Иван Прокопьевич Лысков — М., 1905. — 260 с.

8. Лысков И. П. К десятилетию смерти А. П. Чехова. Сборник. 86 критических статей о произведениях Чехова / Иван Прокопьевич Лысков — М., 1914. — 260 с.
9. Масанов И. Ф. Чеховиана. Вып. 1. Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве / Иван Филиппович Масанов — М., 1929. — 119 с.
10. Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898–1905. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. — 640 с.
11. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Рекомендательный указатель литературы / Эмма Артемьевна Полоцкая — М., 1955. — 187 с.
12. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А. П. Чехова. — Таганрог, 2003. — 728 с.
13. Фомин А. Г. Чехов в русской критике. Опыт библиогр. указателя / Александр Григорьевич Фомин // Литературный вестник. — 1904. — Т. VIII. — С.145–171.
14. Фомин А. Г. Чехов в русской критике. Опыт библиогр. указателя / Александр Григорьевич Фомин — СПб., 1907. — 29 с.
15. Чепуров А. А. Александринская «Чайка» / Александр Анатольевич Чепуров — СПб., 2002. — 352 с.
16. Чехов А. П. В сумерках. (Серия «Литературные памятники») — М.: Наука, 1986. — 571 с.
17. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти т. — М.: Наука, 1974–1983.
18. Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. Сб. статей — М.: Наука, 2007. — 681 с.
19. Чеховский вестник / Ред.кол.: В. Б. Катаев и др. — М.: МАКС Пресс, 2006. — № 18. — 152 с.
20. Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. — М.: Советский писатель, 1986. — 381 с.

**THE CRITICAL RECEPTION OF CHEKHOV DURING HIS LIFETIME: HISTORY
AND SCHOLARLY TASKS**

Margarita O. Goriacheva

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
Russian Federation, Moscow

Abstract. This article is dedicated to the memory of A. P. Chudakov and describes his work on the bibliography of Chekhov's lifetime criticism, which still remains unpublished. It also examines the history of identifying, recording, and introducing into scholarly circulation Chekhov's lifetime criticism. such types of. The author pays special attention to the anthologies and bibliographies.

Keywords: A. P. Chekhov; A. P. Chudakov; lifetime criticism; bibliography; anthology.

**«СКОЛЬКО ВОКРУГ НАС ТРАГЕДИЙ!..»
(СЮЖЕТ ИЗ ЖИЗНИ И. А. БУНИНА И М. П. ЧЕХОВОЙ)**

Н. Ф. Иванова¹, А. Г. Головачёва²

Статья посвящена взаимоотношениям Бунина и сестры Чехова — Марии Павловны. Эти отношения начались и закончились в Ялте, но во многом остались потаенной стороной их жизни. Памятным знаком об особом моменте их жизни стал бриллиантовый кулон в виде числа 13. Авторы данной статьи пытаются ответить на спорные вопросы об этом музейном экспонате.

Ключевые слова: И. А. Бунин, автограф Бунина, М. П. Чехова, Ф. О. Шехтель, мемуарные источники.

Здесь все началось и закончилось.

Но кто-то сказал, что у историй не бывает начала и конца.

Агнета Плейель. «Пережить зиму в Стокгольме»

В 1974 году в февральском номере журнала «Наука и жизнь» были опубликованы воспоминания о Марии Павловне Чеховой,

¹ *Иванова Наталья Фёдоровна* — канд. филол. наук, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН; Российская Федерация, Великий Новгород.

² *Головачёва Алла Георгиевна* — канд. филол. наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова ГЦТМ имени А. А. Бахрушина, член Чеховской комиссии РАН; Российская Федерация, Москва.

написанные ее племянницей Евгенией Чеховой [17]³. Один из эпизодов воспоминаний Евгении Михайловны коснулся истории личных отношений Марии Павловны и Бунина. Как считалось в семье, подтверждением этих отношений служил хранившийся у Марии Павловны золотой кулон с бриллиантами, который она надевала в особо торжественных случаях. Е. М. Чехова писала, что «этот кулон в виде цифры 13 преподнес ей писатель И. А. Бунин в память их первой встречи 13 числа какого-то месяца. Мария Павловна всю жизнь суеверно не любила число 13 и по прошествии времени отдала кулон ювелиру, чтобы он переставил цифры 13 на цифры 31. 31 июля старого стиля день ее рождения» [17, с. 132].

Насколько достоверно это свидетельство и такое объяснение?

Начнем с того, что если говорить о числах, то дата знакомства с М. П. Чеховой известна по письмам Бунина, и это не 13-е, а 15-е число — 15 апреля 1900 года. За несколько дней до этого Иван Алексеевич вместе с Н. Д. Телешовым приехал в Ялту и подробно описывал свою жизнь брату Юлию: «Приехали мы 12-го вечером, прямо пошли к Горькому, встретил очень радушно <...> Вечером 12-го мы пошли с Горьким ужинать. На другой день у него завтракали и с тех пор почти не выходили от него. Я у него обедаю и завтракаю <...> 14-го приехали артисты Московск<ого> Художеств<енного> театра. 15-го мы обедали с Немировичем и его женой, подошли артисты Тихомиров, Адашев, Москвин. Познакомился с Вишневским, Станиславским, Книппер и Андреевой, был у Чехова, который, кажется,

³ Чехова Евгения Михайловна (1898–1984), дочь Михаила Павловича Чехова.

женится на Книппер, ухаживаю за Марьей Павловной Чеховой» [12].

Но если число 13 не означает дня знакомства, то причастности Бунина к истории кулона Марии Павловны это обстоятельство не опровергает. В последующих публикациях своих мемуаров Евгения Михайловна уточнила мотивировку появления бриллиантового кулона, сославшись на письмо своего отца — младшего брата Марии Павловны, бывшего особенно дружным с ней и близким в последние годы жизни. Воспоминания Евгении Михайловны передают как ее личные наблюдения и впечатления, так и свидетельство Михаила Павловича Чехова:

«Теперь мне хочется нарисовать читателю облик Марии Павловны, какой она была в те годы, в пору моей ранней юности.

Стройная, всегда подтянутая, элегантная, она обладала безупречным вкусом. От нее как бы веяло изяществом. Одевалась она всегда безукоризненно <...> А в торжественных случаях надевала бриллиантовый кулон. Этот кулон в виде цифры “13” преподнес ей когда-то влюбленный в нее писатель И. А. Бунин. Мой отец рассказал однажды историю происхождения этого кулона: “Сколько вокруг нас трагедий, которых мы не замечаем! Разве не трагедия — Маше делает предложение Икс; чтобы не бросить Антона и найти благовидный предлог для отказа, она ссылается на то, что предложение сделано 13 числа, а она суеверна и в будущее счастье поэтому не верит. Они расходятся. Но ровно через 13 лет Икс присылает Маше бриллиантовый кулон в виде цифры 13. Так как это “тринадцать” принесло ей несчастье, ибо она так и не вышла замуж, то она несет кулон к ювелиру и велит ему переставить цифры —

сделать вместо “тринадцати” — “тридцать один”, но и эта трансформация не смогла вернуть ей прошлого. И этот кулон стал походить на красивый надгробный памятник, под которым лежит навеки скончавшаяся любовь» [18, с. 536–537].

Приведенный здесь рассказ Михаила Павловича — это отрывок из его письма к жене Ольге Германовне (матери Евгении Михайловны), написанного 1 ноября 1932 года в Ялте и посланного в Москву. То, что в этом письме даритель кулона был обозначен как Икс, вполне понятно, если учитывать обстоятельства времени. После эмиграции Бунина и до середины 1950-х годов его имя было под строгим запретом: для Советской России он был однозначно — дворянин-белоэмигрант, автор антисоветских «Окаянных дней», нераска-явшийся враг. В бывшем отечестве его литературные дости-жения замалчивали, произведения не печатали, присужденную ему в 1933 году Нобелевскую премию окрестили «буржуазным клеймом на теле писателя». Имя Бунина как «предателя Родины» было опасно называть даже в частном письме, тем более в переписке корреспондентов из числа его бывших знакомых. Но во внутрисемейных разговорах оно всё же произносилось, что и дало основание Евгении Михайловне публично расшифровать Икса уже в 1970-е годы.

Но заметим, что каким бы ни был повод к дарению, семей-ная память устойчиво связывала с этим кулоном имя Бунина.

Достоверность свидетельств родных Марии Павловны о самом кулоне подтверждается рядом фактов и обстоятельств.

Так, всем Чеховым было точно известно, что изначальное роковое число 13 на кулоне было изменено на 31. Этот факт был подтвержден в недавние годы технической экспертизой,

проведенной по заказу Музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово».

В Доме-музее А. П. Чехова в Ялте есть фотографии, на которых Мария Павловна снята в разные годы в дни музейных праздников и памятных дат, и на ней надет бриллиантовый кулон с хорошо различимым числом 31.

Много значит и сам факт сохранения ею драгоценного кулона, не проданного в голодные и трудные годы. Это косвенно подтверждает, что с таким предметом была связана память о прошлом и дорогом ей человеке.

Возникает вопрос: когда же 13 числа Бунин мог сделать предложение М. П. Чеховой? С наибольшей вероятностью можно назвать март 1903 года. Подтверждением этой версии служит один из мемориальных экспонатов Дома-музея А. П. Чехова в Ялте — альбом М. П. Чеховой. На третьей из его заполненных страниц стоит автограф Бунина:

«Агнесса, я люблю тебя!»

Иван Бунин

13 марта 1903 г.

Москва» [2; 4, с. 77–86].

«Агнесса, я люблю тебя!» — строка из пронзительно-грустного лирического стихотворения Г. Гейне о неразделенной любви. Можно предположить, что именно в этот день состоялось объяснение и было сделано предложение Бунина. А кулон с числом 13, призванным напоминать об этом событии из их жизни, мог быть подарен 21 марта 1903 года, когда Бунин

приходил прощаться с Марией Павловной перед ее отъездом в Ялту⁴.

О материальном положении Бунина в конце 1902 — начале 1903 года можно судить по его гонорарам в издательстве «Знание», где за первое издание сборника «Рассказов» он получил тысячу рублей и следом одну за другой выпустил две новые книги: 2-е издание «Рассказов» и том «Стихотворений» с такими же щедрыми гонорарами. Как писала позже об этой поре жизни Бунин В. Н. Муромцева-Бунин, «за эти годы он возмужал, стал “похож на себя”», то есть на того, каким его узнала я в 1906 году. Он был красив, носил пышные усы и бородку клинышком, — девки в деревне прозвали его “клочком”, — был элегантен, одевался уже у лучших портных» [6, с. 206].

Мог ли он в 1903 году позволить себе заказать и подарить Марии Павловне золотой кулон? Вполне вероятно. Кулон по размерам невелик: 20 мм×14,5 мм×3 мм, с 22 небольшими бриллиантами.

Сколько примерно мог он стоить? Если ориентироваться на известные счета того времени⁵ — вполне посильную сумму для печатавшегося и получавшего гонорары писателя.

Но верно ли предположение, что кулон был подарен Буниным Марии Павловне только через 13 лет? Это представляется

⁴ О его визите в этот день известно из письма О. Л. Книппер-Чеховой к А. П. Чехову 21 марта 1903 г.: «Приходил Бунин. <...> Завтра уезжает Маша, и я остаюсь одна» [11, с. 195].

⁵ Так, в 1895 г. ювелир Эдуард Болин представил императрице Александре Федоровне счет. Среди приобретенных драгоценностей упоминается брошь бриллиантовая — 120 рублей, яйцо рубиновое с бриллиантами — 60 рублей, кольцо с сапфиром и бриллиантами — 320 рублей [3].

невозможным. Слишком бурное и тяжелое время наступит для них обоих, да и для всей страны, слишком много событий произойдет и разделит Бунина и Марию Павловну.

1904 год — неожиданная смерть А. П. Чехова.

Осень 1905 года — Бунин проведет почти месяц в осиротевшем чеховском доме в Аутке и пронизательно почувствует, что здесь он в последний раз.

1906 год — год обсуждения планов и несостоявшихся поездок, несостоявшихся встреч Бунина с Марией Павловной.

И случившаяся в ноябре 1906 года встреча с Верой Николаевной Муромцевой — внезапной новой любовью, которая останется рядом навсегда.

По переписке следующих лет видно, как расходятся жизненные дороги Бунина и сестры Чехова. Буниным всё сильнее овладевает ощущение надвигающегося краха всего прежнего мира. Преследовавшее его с начала войны 1914 года, оно становится постоянным. Последний предреволюционный 1916 год (если отсчитывать от 1903 еще 13 лет) был для Бунина временем деревенского уединения, возрастающей душевной тревоги и сосредоточенной работы. Этот год закончится для Бунина в Москве, в квартире родителей В. Н. Муромцевой на Поварской улице (д. 26), где ему предстоит пережить «окаянные дни» 1917–1918 годов [1, с. 161–171]. Вряд ли в такое время поэт мог вспоминать о романтических далеких отношениях и дарить на память о них бриллиантовый кулон. Он давно эту страницу своей жизни перевернул.

В тот год, когда Бунин покинул Россию и уплыл в эмиграцию вместе с Верой Николаевной, Мария Павловна окончательно выбрала собственный путь — службу в Советской России ради сохранения культурного наследия Чехова. Второго декабря

1920 года «товарищу М. П. Чеховой» было выдано от Отдела Народного Образования Ялты и Уезда удостоверение, «что она состоит на службе в Отделе Народного Образования в качестве хранительницы дачи-музея имени А. П. Чехова» [10, с. 45].

В новой стране приходилось выживать даже сестре Чехова, несмотря на то, что имя ее великого брата-писателя было окружено всенародным почетом. Особенно сложным положение Марии Павловны было после пережитой в Ялте фашистской оккупации. В переписке с близкими ей нередко приходилось прибегать к недомолвкам или условностям⁶, а в публичных высказываниях — обходить молчанием некоторые имена из прошлого. Только в 1950-е годы Мария Павловна стала упоминать имя Бунина в кругу близких знакомых, да и то, судя по кратким отзывам, не вдаваясь в сложности личных отношений [15, с. 40, 89].

В 1990-е годы неожиданно прозвучала версия о том, что золотой кулон с бриллиантовыми цифрами «1» и «3» Мария Павловна Чехова получила в дар не от Бунина, а от давнего знакомого чеховской семьи, архитектора Франца Осиповича Шехтеля. Эта версия была выдвинута в статье «Чеховы и художники “серебряного века”», написанной А. В. Ханило — сотрудницей Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, проработавшей под руководством М. П. Чеховой экскурсоводом в течение 10

⁶ Например, Ольга Леонардовна 23 октября 1944 г. просит Марию Павловну: «Напиши об атмосфере» [8, с. 420]. М. П. Чехова хорошо понимает вопрос и отвечает 5 ноября 1944 г.: «А мне так бы надо было, хотя на время уехать и переменить атмосферу, как ты пишешь. Она все еще сгущена!» [8, с. 420]. В том же письме она сообщает и о том, что письма Ольги Леонардовны приходят не вовремя: «Твое письмо, помеченное 23 и 28 октября, я получила только вчера!» [8, с. 422]. Иными словами, переписка перлюстрировалась, жизнь протекала под государственным контролем.

лет и затем еще много лет остававшейся сотрудницей музея. Поскольку публикация появилась в научном чеховском издании [14], она заслуживает внимательного и обстоятельного ее рассмотрения.

В статье А. В. Ханило история этого кулона изложена следующим образом:

«В апреле 1903 г. Ф. О. Шехтель приехал в Ялту. М. П. Чеховой в этом году исполнилось 40 лет. В то время принято было отмечать именины, “день Ангела”; дни рождения отмечались только в кругу своей семьи или очень близких людей. Шехтель был знаком с семьей Чеховых очень давно, был по сути своим человеком в доме, и Марию Павловну знал еще 13-летней девочкой. Он привез ей подарок, изготовленный по его эскизу — золотой кулон с бриллиантами в виде цифры “31”.

С этим подарком связан любопытный факт. Мария Павловна родилась 31 июля по старому стилю. После революции, когда был введен новый стиль, день ее рождения пришелся на 13 августа. Мария Павловна попросила ювелира поменять местами цифры. Все, кто встречался с Марией Павловной в ее день рождения до 1947 г., помнят кулон с цифрой 13, который она всегда надевала в этот день. Надо сказать, что Мария Павловна очень не любила цифру 13 и всячески старалась ее избегать. Так, в паспорте днем ее рождения стояла цифра 15. Разница между старым и новым стилем в XX в. составляет 13 дней, а в XIX в. составляла 12 дней. В 1947 году была уточнена дата рождения Марии Павловны, получалось, что она родилась не 13 августа, а 12 августа. И вскоре Мария Павловна вторично меняет цифру на кулоне, снова на 31.

В своих воспоминаниях племянница Марии Павловны Евгения Михайловна Чехова приписывает этот подарок Бунину.

Но это неверно. Это подарок Шехтеля. По завещанию Марии Павловны этот кулон хранится у ее родственников» [14, с. 290].

Рассмотрим по пунктам основные опорные моменты этой версии.

1. О приезде Шехтеля в Ялту в 1903 году.

Действительно, Ф. О. Шехтель в апреле 1903 года был в Ялте. 11 апреля Мария Павловна писала Ольге Леонардовне, с которой привыкла делиться подробностями своей жизни: «Вчера я ездила на целый день в Алупку с Шехтелем и Маклаковым и т. д. Будь здорова и весела. Твоя *Маша*» [7, с. 110]. О кулоне — ни слова. В письме Чехова к жене 11 апреля скупо отмечено: «Здесь Маклаков, Шехтель» (П 11, с. 102).

2. О подарке к 40-летию Марии Павловны.

М. П. Чеховой в 1903 году исполнялось 40 лет, но не в апреле, когда Шехтель был в Ялте, а в последний день июля. Но, насколько можно судить по переписке Марии Павловны (как опубликованной, так и хранящейся в чеховских архивах РГБ и РГАЛИ), она всегда отмечала не день рождения, а «день Ангела», приходившийся на 15 августа, о чем было известно всем родным и знакомым. Если бы Шехтель в самом деле намеревался поднести ей подарок к 40-летию, уместнее было бы сделать это ближе к дате при встрече в Москве, где они оба постоянно проживали. И тогда числом на кулоне скорее было бы «15», а не «31».

Но возникает сомнение в самой допустимости подобного дара. С 1887 года Шехтель был женат, счастлив в браке, в котором родилось четверо детей. Подарить женатому человеку незамужней знакомой золотой кулон с бриллиантами значило скомпрометировать и себя, и ее.

3. О Шехтеле как своем человеке в доме Чехова.

Шехтель, действительно, много лет был знаком с Чеховым и его сестрой. Он приехал в Москву в 1875 году, поступил на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, там познакомился со старшим из братьев Чеховых — Николаем, а вскоре и с его семьей. По свидетельству Михаила Павловича Чехова, Шехтель особенно часто бывал у них дома в 1877 году, в том же году познакомился и с Антоном Чеховым, тогда еще жившим в Таганроге и приехавшим в Москву на каникулах.

Но к 1903 году Шехтеля трудно назвать близким семье человеком. Друзей молодости уже разделяло многое. Как признавался писатель в 1892 году, «новых привязанностей нет, а старые ржавеют мало-помалу и трещат под напором всесокрушающего времени» (П 5, с. 141). В апреле 1896 года в письме Чехова к Шехтелю из Мелихова за привычно дружеским тоном чувствуется тень отчуждения: «В последнее наше свидание <...> Ваше здоровье произвело на меня какое-то неопределенное впечатление. С одной стороны, Вы как будто помолодели, окрепли, а с другой Ваши глаза смотрят немножко грустно и вдумчиво, точно у Вас ноет что-то или ослабела какая-то струна на гитаре Вашей души. Должно быть, работа утомила Вас <...> Ну-с, желаю Вам здравия и крепко жму руку. Простите, что я так часто надоедаю Вам. Ваш А. Чехов» (П 6, с. 141–142).

Ни в переписке, ни в личном общении Чехов и Шехтель так и не перешли на «ты». В письмах Шехтеля нет ни одного случая поздравления с именинами Антона Павловича или его сестры. Ни разу ни в одном письме к Чехову Шехтель не передает приветов или поклона Марии Павловне, ни разу не упоминает ее имени. При таких отношениях весьма сомнительно, чтобы он помнил дату рождения или именин М. П. Чеховой.

Интересен факт более позднего обращения Шехтеля к Марии Павловне. После Февральской революции 1917 года, когда жизнь стала стремительно усложняться и дорожать, многие московские и петербургские знакомые Чеховых начали перебираться в Крым. 13 мая 1917 года Шехтель в отчаянии написал М. П. Чеховой: «Дорогая Марья Павловна! Я предвижу Ваше справедливое возмущение, но также уверен в Вашем тонком умении разбираться в сложных обращениях, превышающих грубую повседневность, и потому рассчитываю на Вашу снисходительность ко мне дикому человеку. Помогите мне Вашим советом в моем трагикомическом положении: мне нужно в июле (в конце) устроиться где-то и как-то в Крыму месяца на три или, м<ожет> б<ыть>, на всю зиму. Это может быть дача или один этаж или хороший пансион не очень высоко от моря (с печами) в Ялте, Алупке, Мисхоре и т. д. Пожалуй, лучше по нынешним грабительским временам в Ялте в хорошем пансионе. Как Вы легко себе представляете — теперь не находится глупого человека, который стал бы строиться и переплачивать в 10 раз, и потому я не работаю и не могу нести тяготу моей квартиры, которая мне обходится в 20 тысяч в год, и я был вынужден, со слезами на моих и моих домочадцев глазах, продать наш дом. Подходящую квартиру пока не могу выбрать, главным образом не хочу торопиться и думаю поселить пока на осень и м<ожет> б<ыть> зиму всё семейство и себя на солнце» [13].

После такого письма, 24 мая 1917 года, Мария Павловна с раздражением замечает в письме к Ольге Леонардовне: «Я обратилась в комиссионера. Ежедневно получаю заказные письма с просьбой устроить, найти квартиру, узнать о цене и

проч. Недавно устроили вашего директора в “Россию”⁷, теперь ищу особняк для Шехтеля. Очень весело!» [7, с. 525].

Эти письма позволяют в какой-то мере судить об отношениях Шехтеля и Марии Павловны.

4. *О том, что цифры в кулоне изначально составляли число «31», а переставлены в «13» после перехода на новый стиль (т. е. после марта 1918 года).*

Этому противоречат воспоминания Евгении Михайловны Чеховой о том, что кулон с числом «13» она видела на Марии Павловне со своей «ранней юности» [16, с. 195]. Годами ранней юности Е. М. Чеховой могли быть только 1910-е годы, причем самая крайняя дата их встреч той поры — лето 1917 года. Летом 1917 года она в последний раз виделась с тетей Машей на ее даче в Мисхоре, а последующие события — революция, смена власти в Крыму, трудности выживания чеховского семейства, разбросанного по стране, — надолго разлучили их.

5. *О материальной возможности переделки кулона из «31» в «13» в связи с переходом на новый стиль.*

Декрет о введении в Российской республике западноевропейского календаря («нового стиля») был принят 26 января 1918 года. Время было тяжелое, голодное и тревожное. Письма Марии Павловны из Ялты передают ее длительное состояние отчаяния: в Ялте «пренеприятное время» [7, с. 557], мать не встает, требует постоянного ухода, прислуге платить нечем, «пальба и война на море и суше», «гостиницы разбиты и разграблены», «жить боязно», «на военном положении», «мое положение в финансовом смысле весьма критическое»

⁷ Речь идет о Вл. И. Немировиче-Данченко, «Россия» — гостиница на набережной Ялты.

[7, с. 558]. В апреле Крым захватили немцы, «большев<истское> правительство бежало из Ялты в ночь, захватив с собой деньги, все продовольствие и драгоценности, награблен<ные> у буржуев» [7, с. 576]. При немцах «Ялта проснулась, ожила, задвигалась, заторговала», но, как пишет Мария Павловна, «денег, конечно, тоже очень мало» [7, с. 579], «еле свожу концы с концами, сама все работаю» [7, с. 586], «какие у меня драные руки! О маникюре не может быть речи!» [7, с. 587]. На рубеже 1918/1919 годов, чтобы не умереть с голоду, пришлось продать любимую дачу в Мисхоре. В октябре 1920 года Мария Павловна жалуется Ольге Леонардовне: «Живем, еле сводя концы с концами, питаемся черт знает как! Проели уже Мисхор, котор<ый> я продала за бесценок еще прошлой зимой... Дороговизна ужасающая!» [7, с. 624]. В этих стесненных обстоятельствах М. П. Чехова сохранила золотой кулон с бриллиантами⁸. Но обращение к ювелиру с целью переделки кулона в этот период выглядит совершенно невероятным.

6. О психологической допустимости переделки «31» в «13».

И родственники М. П. Чеховой, и А. В. Ханило единодушно сходятся в том, что Мария Павловна не любила число 13 и всячески старалась его избегать. Если к тому же принять во внимание традицию предыдущих 55 лет жизни Марии Павловны отмечать как личную дату день не рождения, а именин (15 августа), то перестановка цифр на нелюбимое число «13» выглядит психологически немотивированным.

⁸ Похожая ситуация возникнет в годы Великой Отечественной войны: во время фашистской оккупации Ялты Мария Павловна «пережила холод, голод, страх. Продавала вещи, платье, белье <...> Перенесла брюшной тиф <...> И много других болезней» [8, с. 413]. И снова сохранила кулон, не продала и не отдала обменять на продукты.

7. *О том, что переделка кулона производилась дважды, второй раз в 1947 году или вскоре после 1947 года.*

Послевоенный 1947 год тоже был нелегким, Мария Павловна болела, не покидала дома, часто получала посылки с продуктами от Ольги Леонардовны, состояла с ней в постоянной переписке, но о кулоне нет никаких упоминаний.

Окончательно вопрос о переделке кулона разрешила техническая экспертиза. Согласно ее результатам, переделка кулона производилась не дважды, а один раз. Следы перепайки цифр показали, что первоначально цифры кулона составляли число «13». В этом виде к цифре «1» легко присоединялась цифра «3», обе лежали в одной плоскости, их вершины находились на одной высоте.

После изменения «13» на «31» высота цифр нарушилась. Если бы цифры были возвращены в исходное положение числа 31, то высота цифр также вернулась бы в исходное, задуманное ювелиром положение, то есть они были бы выровнены. В настоящем же виде, в последовательности «31», разница между ними заметна даже на глаз. На основании этого можно с уверенностью отрицать двойную перепайку кулона.

Всякая версия, пытающаяся оспорить предшествующую, выдвигает новые основания. Основанием версии А. В. Ханило оказалось сочетание фактов и домыслов. Как известно из многих источников, Мария Павловна никогда не лгала. Если кто-то из ее окружения задавал вопрос о кулоне, она вполне могла сказать в устной беседе, что кулон у нее давно, еще с 1903 года. Но вот имя дарителя вряд ли она назвала бы музейным сотрудникам, тем более не назвала бы его А. В. Ханило. Переписка Марии Павловны с самыми близкими — Ольгой Леонардовной и ее компаньонкой Софией Ивановной Баклановой —

выдает отстраненное и настороженное отношение к этой сотруднице. Письма О. Л. Книппер и Баклановой, адресованные в ялтинский музей, неизменно завершались теплыми приветами сотрудникам и знакомым, названным по именам, но среди них никогда не упоминалась А. В. Ханило. Не писала о ней и Мария Павловна, за исключением случая, названного ею самой «инцидентом из моей служебной деятельности». В декабре 1951 года А. В. Ханило в обход Марии Павловны, не считаясь с ее мнением директора и музейным распорядком, выбила для себя служебную командировку в Москву [8, с. 603–604]. В Москве она заходила к Ольге Леонардовне, передала приготовленные помощницей Марии Павловны, Еленой Филипповной Яновой, веточки из чеховского сада, пообедала, рассказала о ялтинской погоде. После ее визита компаньонка София Ивановна Бакланова написала Марии Павловне: «так хочется узнать о Вас поподробнее, Алла, конечно, не могла нас информировать, она ведь уж совсем чужой человек» [9].

Но характерно, что в своей версии насчет Шехтеля как дарителя кулона А. В. Ханило и не ссылается на свидетельство Марии Павловны. Она сама назвала это имя, исходя из предположения, что подарок относится к тому году, когда Шехтель побывал в Ялте. Имя Шехтеля не было под запретом, как Бунина, к тому же музейным сотрудникам было известно о других дарах Шехтеля. В 1892 году, когда Чеховы поселились в мелиховском доме, где в кабинете писателя был камин, Шехтель подарил Антону Павловичу набор каминных принадлежностей (ведро для дров, экран с лопаткой, щипцами и кочергой). В ялтинском доме, где тоже был камин, эти предметы находились на виду, в экскурсионном рассказе звучало имя Шехтеля как знакомого дарителя. В личной комнате М. П. Чеховой, где

бывали сотрудники, на стене висел рисунок Шехтеля «Субретка», подаренный им Марии Павловне. В этом контексте фигура Шехтеля субъективно была привязана и к кулону.

Утверждение о двойной переделке кулона, о двойной постановке цифр — явная ошибка памяти А. В. Ханило. Эта ошибка влечет за собой недоверие и ко всей системе аргументации, поскольку система опирается на ложное основание.

В той же статье о Чехове и художниках «серебряного века» А. В. Ханило допускает еще одну ошибку памяти. Говоря о художнике и архитекторе Л. М. Браиловском, она приводит его имя и отчество как «Леонард Максимилианович» [14, с. 294]. Браиловский много лет состоял в переписке с Чеховыми, по его проекту была построена дача М. П. Чеховой в Мисхоре, накануне своей эмиграции он составил и нотариально заверил доверенность на имя Марии Павловны, дающую ей все права на распоряжение его личными средствами. Во всех этих документах, как частных, так и официальных, Браиловский значится Леонидом Михайловичем. Вероятно, А. В. Ханило слышала от Марии Павловны, что в 1900-е годы и она, и Браиловский состояли в недолго просуществовавшем в Москве художественном Обществе имени Леонардо да Винчи, и в связи с этим в узком кругу Браиловского иногда в шутку именовали Леонардо. Вероятно, так же нечто услышанное о Шехтеле и 1903 годе привело по прошествии многих лет к созданию мифической версии, фактически не выдерживающей проверки.

«Здесь всё началось и закончилось. Но кто-то сказал, что у историй не бывает начала и конца». Здесь, в Ялте, весной 1900 года начался этот сюжет о Бунине и сестре Чехова [5], здесь же он и закончился осенью 1905 года. А после кругами начали расходиться домыслы, предположения, мистификации... На их

фоне наиболее весомым аргументом остается документально подтвержденное число 13, навсегда связавшее в бунинском автографе поэта и «Агнессу» — Марию Павловну Чехову.

Список использованных источников:

1. Двинятина Т. М. И. А. Бунин в 1916 году / Татьяна Михайловна Двинятина // Русская литература. — 2015. — № 1. — С. 161–171.
2. ДМЧ (Ялта). КП № 4126.
3. Зимин И. В. Ювелирные сокровища Российского императорского двора / Игорь Зимин [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/15776> (дата обращения: 25.01.2019). — Название с экрана.
4. Иванова Н. Ф. «Агнесса, я люблю тебя!» (М. П. Чехова и И. А. Бунин) / Наталья Федоровна Иванова // Альманах «Мелихово». — Вып. 10. — Мелихово, 2013. — С. 77–86.
5. Иванова Н. Ф. Дон Зинзага и Амаранта (И. А. Бунин и М. П. Чехова) / Наталья Федоровна Иванова // *Literatura*. № 60 (2). Научные труды. — Вильнюс, 2018. — С. 7–27.
6. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / Вера Николаевна Муромцева. — М.: Сов. писатель, 1989. — 507 с.
7. О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка / Сост. З. П. Удальцовой. — Т. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. 736 с.
8. О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка / Сост. З. П. Удальцовой. — Т. 2. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. 696 с.
9. ОР РГБ, ф. 331, к. 85, ед. хр. 23, л. 45 об.
10. «Охрана лично заведующей Музеем» / Подгот. текста, публ., коммент. А. Г. Головачёвой / Алла Георгиевна Головачёва // «Приют русской литературы»: Сб. ст. и док-в в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь: ДОЛЯ, 2014. — С. 10–165.
11. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. / Сост. З. П. Удальцовой. — Т. 2. — М.: Изд. дом «Искусство», 2004. — 504 с.
12. Письма Бунина [Электронный ресурс] / Иван Алексеевич Бунин. — Режим доступа: <http://bunin-lit.ru/bunin/letters/letter-410.htm> (дата обращения: 15.04.2020). — Название с экрана.

13. Федор Шехтель — Мария Чехова. Москва, Большая Садовая, 4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://project1917.ru/posts/13409##post> (дата обращения: 16.05.2020). — Название с экрана.
14. Ханило А. В. Чеховы и художники «серебряного века» (По материалам Дома-музея А. П. Чехова в Ялте) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». — М.: Наука, 1996. — С. 286–296.
15. Хозяйка чеховского дома. Воспоминания. Письма / Сост. С. Г. Брагина. — Изд. 2-е, доп. — Симферополь: Крым, 1969. — 232 с.
16. Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления; Чехова Е. М. Воспоминания / М. П. Чехов; Е. М. Чехова. — М.: Худож. лит., 1981. — 335 с.
17. Чехова Е. М. «Маша... Машечка... “графиня”» / Евгения Михайловна Чехова // Наука и жизнь. — 1974. — № 2. — С. 131–137.
18. Чехова Е. М. Воспоминания / Евгения Михайловна Чехова // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. — М.: Правда, 1990. — С. 533–605.

"HOW MANY TRAGEDIES AROUND US!.."

(AN EPISODE IN THE LIFE OF I. A. BUNIN AND M. P. CHEKHOVA)

Natalia F. Ivanova

*PhD in Philology, Head of Scientific and Educational Center
for Literary Studies of Novgorod State University named after Yaroslav the Wise,
member of the Chekhov Commission of the Russian Academy of Sciences;
Russian Federation, Veliky Novgorod*

Alla G. Golovacheva

*PhD in Philology, Senior Researcher of the department for the study
and popularization of creative theater A. P. Chekhov's heritage
of the A. A. Bakhrushin State Central Theater Museum,
member of the Chekhov Commission of the Russian Academy of Sciences;
Russian Federation, Moscow*

Abstract. The article is devoted to the relationship between Bunin and Chekhov's sister Maria. This relationship began and ended in Yalta, but in many respects remained a secret side of their life. A diamond pendant in the form of the

number 13 became a memorable sign of a special moment in their lives. The authors of this article try to answer controversial questions about this museum exhibit.

Keywords: Ivan Bunin, autograph of Bunin, Maria Chekhova, Frants Shekhtel, memoir sources.

ЧЕХОВ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ БЕЛАРУСИ

Л. А. Воробьёва¹

В статье автором проводится мысль о взаимовлиянии творчества белорусских и русских писателей на основе прочного фундамента традиции реалистической литературы и, в частности, творчества Антона Павловича Чехова. На примере ряда современных белорусских писателей продемонстрировано влияние традиции, заложенной Чеховым, на литературу Беларуси. В данной статье, посвящённой родству русско-белорусских культурно-литературных традиций, рассматривается воплощение и продолжение традиции Чехова в творчестве современного поэта-классика А. Ю. Аврутина, прозаика Г. Б. Чарказяна, поэта, артиста театра А. А. Душечкина.

Ключевые слова: современная литература, А. П. Чехов, реалистическая традиция, литературно-художественная традиция Беларуси, поэзия А. Ю. Аврутина, проза Г. Б. Чарказяна, литературно-театральное творчество А. А. Душечкина.

Проходит время, а национально-художественная русская традиция Антона Павловича Чехова по-прежнему находит своё выражение, свой духовный отклик в неожиданных современных формах и жанрах как литературы, так и искусства. Идеи реализма, заложенные Пушкиным, Толстым, Некрасовым, Достоевским, Чеховым, всё ещё продолжают волновать

¹ Воробьёва Людмила Анатольевна — литературный критик, член Союза писателей Беларуси; Республика Беларусь, Минск.

человеческие души, заставляют нас вновь и вновь обращаться к извечным истинам правды, добра, красоты, любви.

Размышляя о путях и направлениях в искусстве и литературе, о преемственности культур, мы видим, что и в третьем тысячелетии многие художники продолжают творить в русле классических отечественных традиций. Перечень авторских сближений достаточно широк. Открывая перекрёстки различных эстетических миров, можно проследить характерную закономерность жанрово-стилевого родства самых разнообразных текстов. Так, мировое влияние чеховской реалистической традиции не могло не сказаться на идее преемственности славянских литератур, их взаимообогащении, что отразилось в произведениях белорусских писателей: Я. Брыля — мастера короткой формы, И. Мележа — создателя эпических полотен народного быта, И. Шамякина — тонкого художника психологично-драматического портрета героя второй половины XX века, а также наших современников: М. Позднякова, Н. Костюченко, Н. Советной — авторов из Беларуси, пишущих на двух языках.

Обозначая отдельное поле современной русской словесности Беларуси, проводя смысловой параллелизм и сопоставления с произведениями А. П. Чехова, выберем для литературно-критического исследования следующих авторов: А. Аврутина, Г. Чарказяна, А. Душечкина. Общечеловеческие мотивы, которые они затрагивают в своём творчестве, находят своеобразное отражение и в чеховских произведениях. Всех авторов объединяет единый, похожий чеховский способ поисков художественной правды.

Правомерно ли сопоставлять подобных писателей, олицетворяющих наше время, и Чехова — выдающегося мирового

классика? Многое зависит от того, каков отбор жизненного материала в тех или иных представленных произведениях и, безусловно, ракурс его подачи. Не секрет, что сказать что-то новое удаётся сегодня единицам. Но каждый художник индивидуален, и каждое когда-то изречённое слово может зазвучать свежо, необычно, ведь любая традиция вбирает в себя старое и новое, опережая само время.

1

«Сквозь сумрак времён...»

*Только грохни ведром — отзовётся тоска мировая,
Только стукни калиткой — земля затрясётся околь.
И увидишь печаль, что шагает, забавы не зная,
И увидишь страданье, что чуть улыбнётся сквозь боль.
...А друзей — только Чехов и Блок.*

Анатолий Аврутин,
«Просветление» (Книга поэзии. — Минск, 2016).

Истинное литературоведческое открытие и понимание Чехова произошло лишь в середине XX века. Эпоха, в которой он жил, не смогла по-настоящему распознать и оценить его значимость. Сложность в том и заключается, что каждый художник практически всегда живёт на рубеже двух веков. Чеховский феномен близок и русскому поэту нашей современности Анатолию Аврутину, представляющему в своём творчестве как эпоху двадцатого столетия, так и эпоху, знаменующую начало двадцать первого. Он поэт-классик, который создал целую эпопею народной жизни более чем полувекового периода страны. Поэт не растворился полностью ни в одной из описанных им эпох, а смог сохранить лёгкую классическую отстранённость от своего предмета, его поэзия олицетворяет

некий универсальный культурный архетип, присущий такому исключительно верному, надёжному направлению в литературе как реализм.

В своём историческом движении художественная литература всегда стремилась приблизиться к действительности, творческая цель и Антона Чехова состояла в том, чтобы создать мир, в котором героем был бы обычный человек, сам читатель. Эту повседневную реальность подлинной жизни тонко чувствует и Аврутин, психологический реализм которого предельно точен и правдив, а ощущение самой жизни передано им на высшей точке человеческих эмоций, на пределе оголённого нерва. В литературе особенно важна попытка взглянуть на некоторые вещи под иным, неожиданным углом зрения. В данном случае речь пойдёт не о конкретных типологических связях между текстами, а прежде всего о неких общих тенденциях, моделях, образах как едином варианте связей, отношений между авторами. Какова же идея преемственности составляющих этого архетипа, его мотивов?

Поэтическое творчество Аврутина несёт в себе ферментирующее начало, нечто особое, — ту внутреннюю драматургию стиха, ту пронзительность лиры, когда поэзия приобретает собственный, отличный от других, неповторимый модус. Автор интуитивно угадывает форму. Форма и поэтическое изящество слова у него связаны воедино. Он, аналогично Чехову, преодолевает собственную эпоху, пропуская через себя её боль:

*Корчует сад, что деды посадили, / Заросший пустоцветом...,
Пустоцвет / В борьбе с собой не требует усилий.
Его — оставим, а деревья — нет... / Корчует сад.
Такая вот работа. / Отцам и дедам выставляем счёт.*

Поэт продолжил чеховскую тему «Вишнёвого сада», правда, на другом историческом рубеже и в новом художественном ключе. Символ погибающего сада заключает в себе вселенский, обобщающий смысл, смену эстетических ориентиров, схожее острое предчувствие грядущей эпохи, мистически притягательной своей неизвестностью. И, если у Чехова: «...жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет... <...> Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!..» — так, Любовь Андреевна, лирическая героиня его пьесы «Вишнёвый сад», прощается с дорогим её сердцу садом, питая надежды на другую, лучшую жизнь, то у Аврутина в отличие от светлого эпического чеховского пера проступает ярко выраженный трагический эпос. Философско-исторический взгляд поэта более категоричен, лишён иллюзий, полон горечи, разочарования. Отчасти ему уже сложнее, чем Чехову, ведь приходится осмысливать гораздо больший период отечественной истории.

В стихах поэта соединились два образа Руси, да, она разная, святая и грешная, противоречивая, горькая до слёз и одновременно до боли родная. Такова необозримая русская земля:

*Не тропы, не стезька, не дорога, / Не большак и точно не стезя
То, по чем бреду себе убого, / Башмаком по наледи скользя.*

.....<...>.....

*И проклятье влажное вдыхая, / Болью распираем на ходу,
Помнишь — На Руси начало рая / В этом нескончаемом аду.
Где всегда не торена дорога, / Где всегда избёнка без дверей,
Где над крышей хмурого острога / Небо — не бывает голубей...*

Способен ли человек что-то изменить или давно всё предначертано в его таинственной книге судеб? Ведь ему нужна только эта земля, над которой «небо — не бывает голубей...», где есть высота и бездна, где неизменно идут рядом страдание

и радость. Здесь явственно сквозит чеховская «безотчётная тревога» жизни, такой «странной, безумной и беспросветной». Когда мы читаем рассказ Чехова «Убийство», то поражаемся сильному монологу, его запоздалым прозрениям, когда его главный герой Яков Иванович, убивший своего брата и сосланный на двадцать лет каторжных работ, задумывается, «почему жребий людей так различен», «почему эта простая вера... досталась ему так дорого...?». Невозможно объяснить человеку, о чём писал и А. Ремизов («Часы»), «почему так с ним делается, а не этак...», почему вдруг приходят несчастья? Правдивые стихи Аврутина о той вечной Руси, где «всё на свете деется не так...», в очередной раз подтверждают мысли главного героя Чехова, который «сквозь тысячи вёрст этой тьмы... видит родину... видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей <...> и сердце щемило от тоски по родине, и хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от гибели хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день». Толстой считал, что не поздно изменить жизнь даже в последний смертный миг. Значит, всегда человеку даётся шанс.

Трагизм бытия, без которого сложно представить поэзию Аврутина, привносит в неё социально-экзистенциальные мотивы, то уникальное проникновение в мир человеческого бытия, что отличает всех серьёзных художников.

Который день, который год, / Труд не сочтя за труд,

И в урожай, и в недород / Их сумрачно ведут.

Штыками тени удлиня, / Ведут, как на убой.

.....<...>.....

И снова, унося в горбах / Свою святую Русь,

Идут кандальники впотьмах / И шепчут: «Я вернусь...»

И снова падает другой / На этот грязный снег.

И год иной... И век иной, / Но тот же — человек.

Подобную насыщенную ассоциациями картину, которая предстаёт в этих пронзительных по философской глубине стихах, можно отнести ко всей исторической судьбе России, настолько точно они передают её судьбу, тесно сплетённую с трагической судьбой русского человека, хотя и написаны поэтом нового века. Судьбы странной, мистически роковой. История повторяется. Это ли не чеховские очертания одной великой правды, всеразрушающей и всепобеждающей, никем непознаваемой до конца, когда важна цельность жизни и творчества?! Здесь пролегает литературная параллель чуткости Чехова к чужому страданию, тот Божеский дар, с чего и начинается настоящий художник. Тут его же «Письма из Сибири» и его же «Остров Сахалин» — человеческий подвиг Чехова, посвящённый русскому народу, её несчастным, отверженным, ненужным людям.

Темы судьбы России, личной судьбы, нравственной ответственности в жизни и в творчестве поэта составляют ключевые смыслы. Вопрос вопросов всего чеховского творчества: сам ли человек делает свою судьбу, или судьба делает человека? Этот феномен можно проследить в повести «Дуэль», в рассказах: «Враги», «Рассказ неизвестного человека», «Палата №6». Жизнь и смерть, трагедия «маленького человека» — как в чеховской «Скрипке Ротшильда». Философия общей человеческой судьбы, её внезапные параллели в поэзии Аврутина пересекаются с рассказом Чехова «Чёрный монах».

У Чехова как выдающегося писателя-реалиста нет страха перед правдой, нет страха времени. В этом смысле он обладал великим провидческим даром. Глобальное понимание фило-

софских проблем бытия, представленных и в поэзии Аврутина, заставляет нас взглянуть пристальнее не только на его творчество, но и на всю русскую словесность Беларуси. Аврутин, не считая множества его различных престижных премий, к тому же лауреат и премии А. П. Чехова «Русь единая». А. Аврутин — поэт-гуманист, стихи которого принадлежат в большей степени универсальным, вневременным категориям, поэтому они никогда не устаревают.

2

«Береги себя человек...»

Мир изменяют только любовь,

Время, терпение, труд.

Ганад Чарказян.

Свои неповторимые особенности видения мира и людей, свои неуловимые грани бытия, свой жизненный материал и у писателя Ганада Чарказяна, для которого Беларусь стала второй Родиной, его по-настоящему счастливым домом. Чарказян — автор многочисленных книг поэзии и прозы, книг для детей. Его произведения содержат непреходящие нравственные ценности: правду, справедливость, добро, совесть, красоту, способность противостоять силам зла. При всей мощной мифологической, притчевой составляющей, элементах фантазии, некоей сказочности, характерной для восточной мудрости, он творит в русле сугубо реалистических традиций. Литература реализма являет в себе всю смысловую вертикаль — от идеи человека до бытийной практики. Эта идея по-прежнему притягательна для всего мира: в центре её человек, личность, укореняющая память традиций. «Образы и мысли Чарказяна хорошо и согласно кладутся на душу, легко, без усилий доходят

до современного сознания. <...> И в этом, по-моему, истинный универсализм его поэзии и прозы, основанный на определённой традиции и определённой национальной культуре», — писал о нём известный писатель В. Быков. Чарказян так же, как и Чехов, не поражает читателя невероятным сюжетом, броским, ярким внешним рисунком, а создаёт образы через мысли и чувства.

Интерес к жизни «маленького человека», длинный ряд чеховских неудачников находят продолжение и в его творчестве. Развитие чеховской темы судьбы, тесно соприкасающейся и с судьбой денег, можно проследить в небольших лирико-прозаических произведениях автора, где чётко обозначена извечная дилемма: деньги — совесть, зло — добро. Чарказян ненавязчиво предлагает читателю жить сообразно собственному выбору. В его рассказе «Разбитый кувшин» умудрённый жизненным опытом старый человек ведёт свой непростой разговор с внуком. В их подчас неприхотливой, пусть в чём-то наивной, беседе раскрывается очевидная мудрость жизни. Он смог сохранить в себе память детства, чистоту мыслей. Это ли не подлинное богатство? «Зависть — самое последнее чувство. Никто никому не может завидовать. У каждого всё своё», — говорит дед внуку. «Человек должен заботиться о красоте, о вечном», — понял он ещё одну, не менее важную, истину бытия. «Богатство — только тогда богатство, когда оно служит всем людям, а не только тем, кто его собрал», — в этой отдельной судьбе, похожей у Чарказяна на сказку или притчу, высвечиваются общечеловеческие истории судеб. В таком контексте не менее любопытны точки соприкосновения и с чеховским рассказом «Сапожник и нечистая сила», тоже во многом загадочном. Сапожнику Фёдору открывается эта загадка жизни,

но, правда, не сразу. Мешала ему неуёмная зависть к чужому богатству, потому как страстно хотелось стать богатым. Но, даже исполняясь, не всегда наши желания приносят счастье. Нечистая сила начала вершить судьбу сапожника. Смешались явь и сон, быль и небыль. Что же случилось с Фёдором, что это — наваждение или реальность? Только понял сапожник одно, что душу нельзя отдавать за деньги, не стоят они этого: «... Фёдор уже не завидовал и не роптал на свою судьбу. Теперь ему казалось, что богатым и бедным одинаково дурно <...> всех ждёт одно и то же, одна могила, и в жизни нет ничего такого, за что бы можно было отдать нечистому хотя бы малую часть своей души». Зависть, как и богатство, не приносят счастья. По сути, все люди глубоко в душе несчастны, всем в этом мире жить сложно и богатым, и бедным.

Тема человеческой судьбы — одна из ведущих тем в творчестве Чарказяна. Она постоянно его занимает, так как связана с предназначением человека, с его земным трудом. «Г. Чарказян пишет о главном — о том, что всегда волновало и волнует людей труда», — отмечал белорусский народный поэт П. Бровка. Каждый человек должен оставить после себя свой след на земле. Чарказян проникновенно рассказывает нам о человеческой душе, и не столько о её радостях, сколько о страданиях человека, о его «хождениях по мукам», о его душевной боли, о покаянии и грехе.

Так, в поучительном рассказе Чарказяна «Ягнёнок» ставится вполне закономерный вопрос: кто хозяин, а кто слуга своей судьбы? Тайна человеческой судьбы, мир переживаний героев, чего-то ждущих от неё и считающих, что она что-то должна им, неожиданно приоткрывается в том же чеховском рассказе «Ванька» (1884), малоизвестном на фоне хрестоматийного

«Ваньки» (1886) о несчастном мальчике, который накануне Рождества пишет письмо дедушке. Другой «Ванька» — рассказ о метаморфозах судьбы — основной теме писателя-классика, какую он трактует всегда по-разному, постоянно раздумывая о том, что лежит в основе счастливой судьбы одного и несчастной доли другого человека. Интерес к жизни «маленького человека», длинный ряд чеховских неудачников находит продолжение и в творчестве Чарказяна. Развитие чеховской темы судьбы, тесно соприкасающейся и с судьбой денег, можно проследить в его небольших лирико-прозаических произведениях, где чётко обозначается извечная дилемма: деньги — совесть, зло — нравственная чистота. Рассказы: «Торгаш», «Посредник», «Взятка».

Болезни общества видел и Чехов. Он, как большой художник, не мог пройти мимо того множества вещей и деталей, которые и составляют судьбу человека. Разумеется, тональность авторская разная, если сравнивать рассказы Чарказяна и Чехова, а суть одна. Авторский социально-психологический анализ человеческих отношений проходит проверку деньгами. Это — рассказ Чехова «Пари». Судьба женщины и судьба денег описана в другом рассказе «Бабье царство».

Между тем любопытно отметить ещё одну важную тенденцию: история литературы полна иронии, смеха. Комическое универсально. Художественной почвой, бытийной основой повествований Чарказяна часто является пародия, представляющая живые образцы короткой прозы. Чехов так же, как Достоевский, Салтыков-Щедрин, Гоголь, совершает собственную попытку изучить экзистенциальную природу смеха в литературе. У Чехова всегда две точки зрения: серьёзная и комическая.

Стремление Чарказяна и его героев построить город будущего, город счастья и мечты по законам правды и красоты, бесспорно, роднит писателя с Чеховым и его персонажами (рассказ Чарказяна «Белая вежа»). Чехов всегда мечтал о том, что грядущее должно быть прекрасно. Это помогало ему жить и творить, глядя на многие десятилетия вперёд. (Рассказ «Студент», пьеса «Вишнёвый сад»). Нити судеб разных персонажей, которых мы видим в творчестве Чарказяна и Чехова, удивительным образом сплетаются в узел общих переживаний, мучительных, долгих, но есть надежда, что эти страдания обернутся для будущих поколений радостью. Человек должен вырваться из заколдованного круга, найти выход и обустроить жизнь красиво. Глубокий реализм внутреннего мира героев, драматизм судьбы, но не безнадёжность, вера в жизнь, в человека были и всегда останутся ключевыми смыслами наших отечественных литератур.

3

Мир в зеркалах как вечная тайна искусства

*Пусть останется недописанным
Этот старый, как мир сюжет...*

Андрей Душечкин.

Почувствовать стилистическое и жанровое разнообразие, художественные особенности современной литературы нам поможет творчество поэта, автора трёх эссеических сборников, заслуженного артиста Беларуси, ведущего мастера сцены НАДТ им. М. Горького Андрея Душечкина. Театр, сцена, искусство органично вошли в его литературно-театральное творчество. В самой жизни он находит бесконечную вереницу артистических образов и сюжетов, что сближает его с Чеховым.

Нужно порой немало поскучать над другими авторами, чтобы понять: и простота — изысканна, и нормальность — артистична. Душечкин — мастер «точной детали», краткой формы. Да и сам человек по своей природе во многом артистичен. Но именно как «артист» Душечкин находится со своим читателем в нерушимом по чувству контакте, в близких диалогических отношениях. Все истории у автора легко укладываются в цепочку мизансцен. Большинство его произведений носят игровой оттенок с хорошо выдержанной паузой жизни. В свои тексты автор привносит своеобразную и неповторимую игру.

Общеизвестно, Чехов, как драматург, талантливо объединял искусство и жизнь, подчиняя их вечные категории критерию ответственности. Душечкин своё литературное творчество рассматривает в философско-эстетическом измерении: Красоты — Добра — Истины. Автор соблюдает главное условие поэзии: его лирическое произведение предельно лаконично! Красота, эстетизм в сочетании с правдой — великая сила, составляющая сущность реализма. Человеческая судьба — ключевая тема его стихов. В каждом из нас есть свет и тьма.

*Пока монах с пустыней говорит / О Боге, /
И лунный свет таинственно проник / К дороге,
И та дорога убегает в ночь / И таеет,
Судьба уводит человека прочь, / Судьба слепая...*

Актёрская и писательская амплитуда поднимают поэта в чувстве вины над самим собой. Как же не вспомнить чеховского «Чёрного монаха»! Тут чеховское чувство в лирике Душечкина одновременно лёгкое и трагическое, именно чувство, а не сами тексты, которые, разумеется, отличаются по стилю исполнения, смысловой нагрузке. Лирический герой Душечкина в отличие от главного чеховского героя магистра Коврина ищет не

гениальности, он не подвержен собственной мании величия, а стремится к свету, к истине. «Судьба уводит человека прочь, / Судьба слепая...» — значит, человек сам должен управлять судьбой, не надеясь ни на кого. Эта мысль прочитывается у Чехова, писатель показывает на примере судьбы Коврина роковые последствия человеческих заблуждений, слепых иллюзий в ожидании великой судьбы.

Система зеркала — центральный момент в творчестве Душечкина. Зеркало — ключевой образ, волшебный предмет, завораживающий зеркальностью отражений, предмет мистический. Зеркала действительно видят отражениями, изменчивыми, порой убийственно опасными, безжалостно высвечивающими человеческие пороки. У Душечкина неотступно присутствуют два взаимоотражающих объекта, точнее, три: писатель — зеркало — читатель. Параллель скорее философская.

Среди устойчивых тем русской поэзии есть совсем не очевидная для современной словесности, одна из них — тема наших братьев меньших. Интересно сочетание: стихи поэта и спектакль «Каштанка» Национального академического драматического театра им. М. Горького, новая постановка и новая интерпретация чеховского рассказа «Каштанка», где актёр сыграл «таинственного незнакомца».

В зеркале времени отражаются и эссеистические произведения Душечкина, основным достоинством которых являются точность и краткость. Книги «По ту сторону зеркала», «Отражения» содержат лирические миниатюры, точные, остроумные, увиденные им в зеркале времени. Причем хочется подчеркнуть, автор не растекается мыслью по древу: его лирические миниатюры легковесны по объёму и лапидарны по содержанию.

Благодарный, беззаботный смех окрашивает и смягчает его прозу. Театр, сцена помогли ему перенести это ощущение лёгкости бытия и в литературу, представляющей сплав философии, юмора, сценичности, но не лишённой и налёта трагичности. К примеру, многие чеховские тексты соотносятся между собой по системе зеркала. Так происходит и у Душечкина, когда даже сон превращается в отражение реальной действительности. Да, автор, сообразно классическим законам, переносит сны в свои тексты, как в его миниатюре «Сон второй». Сны и сновидения составляют существенную часть художественных сюжетов чеховских произведений. Зеркало отражает и видения снов, преломляющихся в сознании, что ярко проявляется в рассказе Чехова *«Зеркало»*, открывающем перекрёстки разных художественных миров. Сны у Чехова являются воспоминаниями прошлого, но они могут проецировать и настоящее, могут предопределять будущее. Подобный наглядный пример противоречивых взаимоотражений мы видим в повести *«Дуэль»*.

Любопытна в творчестве Душечкина и тема, представляющая жизнь людей искусства и по-своему оригинально выдерживающая некоторые моменты сопоставления с рассказами Чехова: *«Критик»*, *«Актерская гибель»*, *«И прекрасное должно иметь пределы»*, *«Правила для начинающих авторов»*. Размышляя о путях развития преемственности культуры, мы понимаем, что у каждого жанра свой особый счёт времени, когда необходимо не потерять эту связь с окружающим миром, сохранить общечеловеческое, то, что всегда вне времени. Душечкин эту связь классической отечественной традиции соединяет в единое целое с традицией мировой литературы и продолжает в своём творчестве.

Проделанный литературный анализ позволяет говорить об общей основе мировосприятия творчества Чехова, о преемственности духовно-культурной традиции русской классики, о её роли и значении в творческом раскрытии проблем современности. Тоска по чеховским идеалам нашла своё яркое, неординарное воплощение в произведениях авторов из Беларуси. Весь опыт истории литературы свидетельствует: поэзия и проза не могут ограничиться только новыми темами. Ахматова подчёркивала: «Традиция — это грядущее, созревшее в прошедшем». В полной мере это можно отнести и к современной литературе. Здание литературы не только XIX века, но и нашей эпохи, по-прежнему держится триадой — правды, добра, красоты, — утверждённой Пушкиным, Некрасовым, Достоевским, Чеховым, Тургеневым.

Сегодня назрела острая необходимость преодоления культурной интеграции, необходимость выявления с новой силой извечных ценностей, которые присутствуют во всех духовно-культурных традициях народов, населяющих Землю. Диалог культур и литератур — наиболее продуктивная парадигма современности, во всём предполагающая творческое равенство, взаимную информативность, открытость. Чехов именно так и жил, он трудился во имя человека, во имя его счастливого грядущего. «Я верю, что ничто не проходит бесследно, и что каждый малейший шаг, — писал он, — имеет значение для настоящей и будущей жизни».

Список использованных источников:

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Изд-во художественной литературы, 1986.

2. Аврутин А. Ю. Просветление: книга поэзии / А.Ю. Аврутин. — Мн., 2016. — 463 с.
3. Аврутин А. Ю. Времена: Избранные стихи и переводы в двух томах / А. Ю. Аврутин. — СПб, 2013.
4. Аврутин А. Ю. По другую сторону дыхания / А.Ю. Аврутин. — Мн., 1998.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М., 1979. — 423 с.
6. Душечкин А. Два неба: сборник поэзии / А. Душечкин. — Мн., 2019. — 98 с.
7. Душечкин-Климов А. А. Отражения / А. А. Душечкин-Климов. — Мн., 2001. — 87 с.
8. Душечкин-Климов А. А. Письма Луны / А. А. Душечкин-Климов. — Мн., 2000.
9. Душечкин-Климов А. А. По ту сторону зеркала / А. А. Душечкин-Климов. — Мн., 1998.
10. Жигалова М. П. «Спешите медленнее жить...» А. Ю. Аврутин: жизнь и творчество. Монография / М. П. Жигалова. — Брест, 2018. — 164 с.
11. Камейша К. Цвет доброты Г. Чарказяна. Страницы жизни и творчества / К. Камейша. — Мн., 2012.
12. Кунильский А. Е. «Лик земной и вечная истина»: Монография / А. Е. Кунильский. — Петрозаводск, 2006. — 304 с.
13. Саламаха У. П. Сусвет дабрыні: эссе, артыкулы, дыялогі / У. П. Саламаха. — Мн., 2005.
14. Скафтымов М. Е. Нравственные искания русских писателей / М. Е. Скафтымов. — М., 1972.
15. Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века / А. Г. Соколов. — 4-е изд., доп. и перераб. — М., 2000.
16. Чарказян Г. Б. Белая вежа: проза и поэзия / Г.Б. Чарказян. — Мн., 2010. — 463 с.
17. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах./ А. П. Чехов. — Сочинения. Т. 2–9, 13–15. — М., 1986.

CHEKHOV AND MODERN LITERARY-ARTISTIC TRADITION OF BELARUS

Liudmila A. Varabyova

*Literary critic, member of Belarusian writer's Union;
Republic of Belarus, Minsk*

Abstract. In the article the author proposes an idea of the mutual influence of the works of Belarusian and Russian writers on the basis of a solid foundation of the tradition of realistic literature and, in particular, on the basis of the work of A. Chekhov. On the example of a number of modern Belarusian writers the influence of the tradition established by Chekhov on the literature of Belarus was demonstrated. This article, which opens a series of works devoted to the relationship of Russian-Belarusian cultural and literary traditions, examines the embodiment and continuation of the Chekhov tradition in the work of the modern classic poet A. Avrutin, G.B. Charkizyan, A. Dushechkin.

Keywords: modern literature, A. Chekhov, realistic tradition, literary and artistic tradition of Belarus, poetry of A. Avrutin, prose of G. B. Charkizyan, literary and theatrical creation of A. Dushechkin.

ЧЕХОВ И МАМИН-СИБИРЯК: ДВА ПИСАТЕЛЯ ОДНОЙ ЭПОХИ

Н. М. Паэгле¹

В статье рассматривается место русских писателей Антона Павловича Чехова и Дмитрия Наркисовича Мамин-Сибиряка в отечественной литературе XIX века, а также аналогии в жизни и творчестве писателей, особенности стиля и творческого метода. Приводятся высказывания критиков о произведениях Чехова и Мамин-Сибиряка, подчеркивается объединяющее их чувство независимости от формальных литературных течений.

Ключевые слова: русская литература, писатель, мировоззрение, характер произведений, публицист, художественный метод, беллетристы-пессимисты, русская интеллигенция, русская мысль, А. П. Чехов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Ялта, Екатеринбург.

Девятнадцатый век подарил миру целую плеяду великих русских писателей. Мы не будем останавливаться на первой его половине, а рассмотрим вторую, когда шло формирование мировоззрения литераторов, прославивших своими именами не только отечественную литературу, но и заявившими о себе и в России, и в мировом культурном пространстве. Одни из них были наиболее известны: В. Г. Короленко, А. П. Чехов,

¹ Паэгле Наталья Михайловна — начальник управления стратегии и информационной политики, Уральский государственный педагогический университет; Российская федерация, г. Екатеринбург.

А. И. Куприн, И. А. Бунин. Имена других — критиков, издателей, журналистов — А. М. Скабичевского, Н. К. Михайловского, А. С. Суворина, Н. Д. Телешева, И. Н. Потапенко современному читателю известны менее, однако, они внесли свой неоценимый вклад в развитие русской литературы. В этом сообществе особое место занимает русский писатель уральского происхождения Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк. В том, что это место особое, можно убедиться, изучая его жизнь и творчество.

Д. Н. Мамин-Сибиряк родился в 1852 году, на восемь лет раньше А. П. Чехова (1860), но в литературе считал себя младшим по сравнению с ним. При всей разнице их творчества, личные взаимоотношения Антона Павловича и Дмитрия Наркисовича и их место в литературе заслуживают особого внимания исследователей. Чехов писал о Мамине: «Мамин принадлежит к тем писателям, которых по-настоящему начинают читать и ценить после их смерти. Потому что они свое творчество не приурочивали к преобладающим направлениям <...> когда я читал маминские писания, я чувствовал себя таким жиденьким, будто бы сорок дней и ночей постился» [4, с. 218]. И Мамин-Сибиряк в письме к матери: «Сейчас с увлечением читаю сочинения Антона Павловича. Понимаю, что мои труды рядом с ним и не звучат. Особенно с подлинной элегией “Дом с мезонином”» [10].

Социально-экономические процессы и общественные явления предопределили взаимосвязи и «перекрёстки» в жизни и творчестве двух писателей. Некоторые аналогии можно провести, начиная с рождения. Мамин-Сибиряк родился в семье священника, обучался в Екатеринбургском духовном училище и в Пермской семинарии, но в зрелом возрасте его отношение к церкви было неоднозначным. Чехов родился

в глубоко верующей семье, где свято соблюдались все православные традиции и каноны, однако, и его отношение к религии в зрелые годы было неоднозначным. И эта неоднозначность отразилась в творчестве обоих писателей. Чехов получил профессию врача на медицинском факультете Московского университета, Мамин изучал медицину в Военно-медицинской академии в Санкт-Петербурге. В студенческие годы оба сотрудничали с газетами. Антон Павлович — с московскими, Дмитрий Наркисович — с петербургскими. Зарабатывали на жизнь частными уроками. И Мамин, и Чехов в молодом возрасте после потери своих отцов взяли на себя ответственность за матерей. Оба были женаты на актрисах театра. С той разницей, что непродолжительный брак Дмитрия Наркисовича с актрисой М. М. Абрамовой закончился трагедией — её смертью при родах. И остаток своей жизни, несмотря на брак с гувернанткой своей дочери О. Ф. Гувале, Мамин тосковал по любимой женщине. В то время, как в браке Чехова и Книппер долгожданных детей так и не появилось, а Ольга Леонардовна, пережив мужа на 55 лет, сохранила верность его памяти, прожив эти годы одна. Можно еще обратить внимание на место младших сестер в жизни того и другого писателя. И Елизавета Мамина, и Мария Чехова были учителями, поддерживали своих братьев-писателей, увековечивали их память в литературном и историческом пространстве. Мария Павловна Чехова всю свою жизнь посвятила сохранению дома и созданию музея Антона Павловича в Ялте. Благодаря Елизавете Наркисовне, в замужестве Удинцевой, и особенно ее сыну Борису, удалось сохранить мемориальный дом семьи Маминых в Екатеринбурге и открыть там литературно-мемориальный музей писателя. Более того,

Б. Д. Удинцев всю свою жизнь посвятил изучению и сохранению творческого наследия дяди.

Казалось бы, это только внешние аналогии, возможно, даже типичные для XIX века. Но дело в том, что они нашли отражение в мировоззрении и творчестве двух писателей. Мамин родился в Висимо-Шайтанском заводе, небольшом уральском поселке, где жили в основном крепостные рабочие одного из демидовских заводов. Урал тем и отличался от центральной России, что здесь были крепостные рабочие, вокруг которых сформировался уникальный горнозаводской уклад. Этот уклад Мамин-Сибиряк с этнографической точностью отразил в известных своих романах «Три конца», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Приваловские миллионы», «Золото». Как писал литературный критик либерально-народнического направления А. М. Скабичевский: «Д. Н. Мамину пришлось многие годы провести в малокультурном полудиком крае, где рядом с веянием европейской цивилизации <...> до сих пор еще мирно уживаются грубые до зверства нравы средневековья» [6, с. 134]. Об этих нравах он будет писать во всех своих произведениях: коротких рассказах и больших романах. Несмотря на то, что последние двадцать лет своей жизни Мамин проведет в Санкт-Петербурге, внутренне с Уралом он никогда не расстанется.

Чехов родился в 1860 году в Таганроге и вырос в этом южном, приморском городе, резко отличающемся от Среднего Урала, где формировался Мамин. Антон Павлович окончил Таганрогскую гимназию, учебное заведение, которое было не по средствам сыну священника Мамина. Тем не менее, Таганрог тоже был глубокой провинцией, что не могло не сказаться на творческом пути Чехова.

Об этом писал А. М. Скабичевский: «... Но при этом читатели забывают, что из этой же среды выходят Чеховы, Мамины и что редкому беллетристу-разночинцу, выходцу из далекой провинциальной глуши, явившемуся в столицу по неодолимо-му призыву литературного червячка, копошащегося под юным черепом, не приходится пройти тяжкого и тернистого пути литературной богемы, прежде чем добиться хотя бы самой скромной известности» [8]. То есть, в данном случае Скабичевский в прямом смысле через запятую называет Чехова и Мамина, которым, как выходцам из провинции, выпала на литературном поприще одна участь — пробивать свой путь в литературе.

И путь этот был сложным. Обратимся снова к словам Скабичевского: «В то самое время, т. е. в конце семидесятых и начале восьмидесятых годов, вышли на литературное поприще разом несколько молодых беллетристов, которые пессимистическим характером своих произведений как нельзя более гармонировали с мрачным фоном эпохи. Таковы были Новодворский, Гаршин, Альбов, Баранцевич, Ант. Чехов. К этой же группе следует присоединить и Д. Н. Мамина», — пишет он в своей статье «Дмитрий Мамин-Сибиряк», анализируя не только творчество Мамина, но и общественную ситуацию в целом. По мнению Скабичевского, современника Мамина и Чехова, это была эпоха общего разочарования и уныния. «Это были годы тревожных сумерек, быстро наступивших после радостного солнечного дня и обещавших безрадостно-темную и бурную ночь» [6, с. 133].

Какие же социально-экономические предпосылки оказывают влияние на «русскую мысль», определение, под которое можно подвести всех известных литераторов XIX века? Два

таких страшных бедствия, разразившихся в начале 90-х годов, как голод и холера, а вместе с тем и переселенческое движение, весьма обратили на себя внимание общества и литературы, обострив вопрос об отношении интеллигенции к народу. И в этой связи мы можем рассматривать романы и рассказы Мамина об отмене крепостного права и жизни горнозаводского рабочего (Мамин не был сторонником отмены крепостного права, считая, что в таком случае рабочий лишается всех социальных гарантий) и рассказы и драмы Чехова о поиске смысла русской интеллигенцией.

Еще одним событием этого века, волнующим умы русской интеллигенции, было поражение России в Крымской войне в 1856 году и не оправдавшиеся в связи с этим надежды. Литературный критик Н. В. Шелгунов в статье «Очерки русской жизни», опубликованной в журнале «Русская мысль», 1888 г., также анализирует общественную формацию, и влияние на русскую мысль толстых журналов, в которых печатались все прогрессивные писатели того времени. Одним из ведущих журналов являлась «Русская мысль», в которой публиковались, в том числе, Чехов и Мамин. О роли литератора в процессе формирования русской мысли оба в своих произведениях писали неоднократно. Очередное сравнение Мамина и Чехова А. Скабичевский приводит в критических письмах «Литература в жизни и жизнь литературы» в журнале «Новое слово» № 1, октябрь 1895 год. Выделяя группу беллетристов-пессимистов, он пишет: «Не меньшим пессимизмом отличаются произведения и таких двух занимающих в настоящее время первое место по своей талантливости, беллетристов, как Д. Н. Мамин и А. П. Чехов».

«Во всех как больших романах, так и мелких рассказах Мамина вас поражает на первом плане, тот безысходный хаос, тот всеобщий раздор и разлад человеческой жизни, который ведет к роковой гибели каждое мало-мальски прекрасное существование, каждое благое начинание. <...> Такова философия г. Мамина, проникающая во все его произведения. Не уступает ему и А. П. Чехов в своем столь же безотрадном пессимизме. И у г. Чехова, в его наиболее сильных произведениях («Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека») вы видите тот же мрачный хаос и разлад в человеческой жизни, то же разочарование в возможности достигнуть чего-либо желанного-хорошего, то же гнетущее отчаяние» [7].

Мамина и Чехова объединяло то, что они не встраивались ни в какие модные течения, не старались походить на других литераторов. Мамин вообще был уральцем-одиночкой, так и не сжившийся со столичными литературными течениями. Не случайно хрестоматийная статья о творчестве Мамина, написанная известным критиком XIX — начала XX века Еленой Колтоновской, так и называлась «В стороне от главного русла». Это Мамин, в силу своего одиночества, остался в стороне от главного литературного русла, что обеспечило ему как раз особое место в русской литературе.

Чехова подкупала в Мамине способность всегда, в любой ситуации оставаться самим собой, не подстраиваясь под вкусы публики ни внешне, ни внутренне. Заинтересовавшись личностью Мамина, Чехов начинает его читать. Он велит прислать из книжного магазина все его отдельные издания и читает их в свободные часы каждый день, а после делится своим мнением с И. Н. Потапенко, известным в то время беллетристом, состоявшим в дружеских отношениях с Мами-

ным и Чеховым. «Он в книгах такой же точно, как и в жизни <...> Тот же чернозем — жирный, плотный, сочный, который тысячу лет может родить без удобрения <...> За культурностью он не гоняется, но зато в каждом его рассказе какой-нибудь Поль Бурже² извлек бы материала на пять толстых романов...» [4, с. 219].

И Мамин в письме к Потапенко: «... Из Чехова прочел рассказ «Дом с мезонином». Поразительно смело и свежо. Последние слова: “Мисюсь, где ты?” звучат как зов ушедшей юности и утраченному счастью. Мне очень это близко. Вы чаще встречаетесь с Антоном Павловичем, передайте ему мое восхищение» [2]. Они писали совершенно по-разному. Мамин, со свойственной ему основательностью, возвращенной на уральском «черноземе», но с тоской по положительному герою. Чехов с интеллигентной утонченностью, высокой художественностью, но с той же тоской по идеалу, с высокими нравственными требованиями к литературному герою. С. А. Венгеров — историк и критик литературы, пишет: «Он не создаёт положительных типов, потому что не может довольствоваться малым. Если, читая Чехова, и приходиться в отчаяние, то это все-таки отчаяние облагораживающие: оно поселяет глубокое отвращение к мелкому и пошлomu <...> и заставляет презирать отсутствие нравственной и общественной выдержки» [1, с. 622].

И при таком пессимистическом подходе в литературе и Мамин, и Чехов отмечали в друг друге то, чего каждому из них не доставало в своём творчестве, а возможно, и в жизни. Но что без сомнения их объединяло, так это чувство свободы и независимости.

² французский писатель, декадент — прим. Н. М.

Интересными параллелями в творчестве Мамина и Чехова являются два публицистических произведения — «Бойцы» и «Остров Сахалин». Обе эти книги — путевые записки, раскрывают журналистский талант писателей, что выражается в репортерской точности повествования, в документальности фактов, в исследованиях, которые проводятся, казалось бы, в ходе путешествий, в то время, как оба писателя при написании записок использовали большой объем аналитического материала.

Впервые очерк весеннего сплава «Бойцы» был опубликован в седьмой и восьмой книгах журнала «Отечественные записки» за 1883 год, когда Дмитрию Наркисовичу было 31 год. «Остров Сахалин» вышел в печати на десять лет позже, в 1893 году, когда Антону Павловичу было 33 года, а путешествие на Сахалин им было предпринято в 30 лет. То есть, авторы писали эти работы в одном возрасте. Следуя на Сахалин, Чехов на три дня останавливался в Екатеринбурге, где теоретически, мог встретиться с Маминым, о котором к тому времени был уже слышан. В Екатеринбурге Антон Павлович жил в «Американской гостинице», где в настоящее время находится художественное училище им. И. Шадра, и где его навещал родственник, А. М. Симонов, издатель газеты «Екатеринбургская неделя», в которой активно публиковался Мамин. В письме сестре Марии Чехов писал о том, что «Больше всех нравится в здешних краях Сибиряк-Мамин, описывающий Урал. О нем говорят больше, чем о Толстом» [12]. Но встречи двух писателей в тот момент не произошло.

Гораздо позже, уже после их знакомства, Чехов вновь позволит себе невольное сравнение Мамина с Толстым в письме к А. С. Суворину, журналисту, издателю и театральному критику,

от 23 марта 1895 года. «...Мамин-Сибиряк очень симпатичный малый и прекрасный писатель. Хвалят его последний роман «Хлеб», особенно в восторге был Лесков. У него положительно прекрасные вещи, а народ в его наиболее удачных рассказах изображается нисколько не хуже, чем в «Хозяине и работнике»³. Я рад, что вы познакомились с ним хоть немножко» [4, с. 218].

Но вернемся к «Бойцам» и «Сахалину». Очерк посвящен весеннему сплаву барок-коломенок, на которых доставляли демидовский металл с Урала в Европу. В действительности Д. Н. Мамин путешествовал вверх и вниз по Чусовой в 1868, 1869 и 1870 годах. А также несколько раз с 1878 по 1882 годы, о чем позже вспоминал в своей автобиографии. Чусовая — это левый приток Камы, одна из самых живописных рек Урала. Особенность ее состоит в том, что она пересекает Уральский хребет и во время весеннего сплава очень опасна из-за скал-бойцов, о которые бились барки.

Анализируя произведения авторов XIX века, нам кажется справедливым обращаться к рецензиям критиков — их современников. Вот как объясняет поездку А. П. Чехова на Сахалин А. А. Измайлов — петербургский беллетрист: «Литературно его могла завлекать мысль написать под прямым давлением обстоятельств книгу, устанавливающую за ним репутацию действительного исследователя жизни, бытописателя необследованного края. Надо вспомнить, как настойчиво в тогдашней критике звучал мотив упрека Чехову в несерьезности труда, в неспособности дать что-нибудь крупное. Чехов знал, что это путешествие, может быть, недешево дастся ему, зато из него он привезет материал для целой монографии»

³ Л. Н. Толстого — прим. Н.М.

[3, с. 425–427]. То есть, если сравнивать с Маминим, который путешествует по Чусовой в силу личных обстоятельств и с целью изучения весеннего сплава, Чехов специально едет на Сахалин, чтобы, исследуя каторжный остров, зарекомендовать себя не только писателем-лириком в прозе, коим он себя проявил с первого романа «Драма на охоте», но и бытописателем, публицистом, способным с фотографической точностью передать сложную жизнь на острове».

В чём же при публицистической схожести наблюдается принципиальное различие двух авторов в путевых заметках? В том, что Мамин оставался художником при написании «Бойцов», что и подчеркивали критики, а Чехов в «Острове Сахалине» пытался избавиться от себя-художника, хотя ему это не всегда удавалось. На что указывает Измайлов: «Прекрасный талант Чехова, его великолепная пытливая наблюдательность, мастерство психологического постижения сказались и в «Сахалине». Но Чехов как бы намеренно гасил в этой книге себя как художника. Блестки художественного таланта прорываются здесь как бы против его воли. Он хотел остаться только спокойным холодным учёным и, видимо, насильно удерживал себя от той передачи факта, которая отличает беллетриста» [3, с. 427].

А теперь о первом знакомстве Мамина и Чехова. Их первая встреча предположительно состоялась 30 декабря 1892 года в доме литератора и создателя частного музея писателей России и Германии Фидлера, куда он обоих писателей пригласил вполне намеренно. «Беседа их продолжалась довольно долго <...> Видел, что Мамин был непринужден и непосредствен, как всегда, а Чехов, как всегда, — сдержан» [4, с. 218], — записал Фидлер в дневнике. После более близкого знакомства писате-

лей Чехов отводил совершенно особенное место Мамину в русской литературе. Он отмечал, что «жизнь вот этого человека трепала, как может быть ни одного из нас, а он между тем не уступил ей ни капли из своего уральского колорита» [4, с. 120]. В те приезды Мамина в Москву, которые совпадали с приходом в столицу Чехова, они обязательно встречались. Чаще всего это происходило во время так называемых «общих плаваний». Случалось это в дни приезда Чехова из его имения Мелихова или других поездок, когда Антон Павлович останавливался в «Большой Московской гостинице», о чем тут же узнавала вся литературная богема и собиралась вокруг него.

При всей разнице письма Чехова и Мамина у них есть произведения похожие по темам, стилю и внутреннему ощущению. Подобную аналогию можно провести между не самыми известными рассказами «Архиерей» и «Последняя треба». Оба они посвящены служителям церкви. Как уже упоминалось выше Чехов и Мамин выросли в верующих семьях. И тема веры явно или косвенно, но проходит через многие произведения писателей.

Буквально на нескольких страницах повести «Последняя треба», впервые опубликованной в двенадцатой книге журнала «Мир Божий» за 1892 год, Мамин показывает, как происходит нравственное перерождение русского человека: от лютой ненависти до глубокого участия, чему способствует поп Савелий, совершающий причастие умирающей женщине.

В рассказе отражена боль и тоска по рано ушедшему из жизни отцу писателя и по любимой женщине Марии Морיצовне, умершей при родах в 1892 году. Известный уральский литературовед Лидия Слобожанинова в своей статье «Непрочитанный Мамин. 900-е годы» пишет: «...этот рассказ, высоко

ценившийся в петербургском литературном окружении Мамина, в советское время не переиздавался и не рассматривался, оставаясь в ряду произведений, не отвечающих идейным приоритетам эпохи» [9]. «Рассказ “Последняя треба” безупречен с бытовой и психологической стороны и вместе с тем ненарочито философичен, как это характерно для классических рассказов Мамина-Сибиряка» [9].

Рассказ Чехова «Архиерей» впервые был опубликован в «Журнале для всех» (1902, № 4), то есть на десять лет позже «Последней требы». Исследователи творчества Чехова также считают, что в этом произведении автор передал личные переживания, связанные с собственной болезнью в последние годы жизни. О том есть ли подлинный прототип викарного архиерея — главного героя рассказа, исследователи во мнении расходятся. Тем не менее, существует история об архиерее, владыке Михаиле (Грибановском) епископе Таврическом, фотография которого, запечатленного вместе с его матерью хранилась в кабинете Чехова. Они не были знакомы лично. Фотографию Антон Павлович приобрел у ялтинского фотографа, «его поразило лицо и удивительные глаза священника, прильнувшего к старенькой матери. Фотография явилась как бы иллюстрацией к ещё не написанному, но уже задуманному рассказу» [11]. Оба рассказа проникнуты личными переживаниями Чехова и Мамина, и наполнены любовью не только к своим близким, но и к каждому человеку. Повествование в рассказах происходит во время двух больших православных праздников Рождества и кануна Пасхи, когда в людях раскрываются лучшие их качества, хочется любить и делать добро. Оба рассказа проникнуты лиричностью, светлой грустью и любовью.

Общий писательский и творческий круг предопределил встречи двух писателей. Мамин и Чехов встречались не только в Москве. В начале 1896 года Дмитрий Наркисович во время приезда в Царское Село своей младшей сестры Елизаветы, чтобы ее порадовать, устроил два литературных обеда. На первом присутствовали литераторы Михайловский, Давыдова, Южаков, Скабичевский. А 8 января он принимал у себя Чехова и Потапенко. В этот день Дмитрий Наркисович подарил Чехову книгу «Три конца», изданную в 1895 году, с надписью: «Обедавшему у меня 8 января 96 г. в Ц. Селе Антону Павловичу Чехову — от Д. Мамина-Сибиряка» [5, с. 515].

7 апреля 1900 года Мамины приехали в Ялту. В это время в Крыму отдыхало много писателей — Станюкович, Бунин, Куприн, Горький с женой и сыном; на своей даче в Аутке жил Чехов. Мамин встретил много знакомых и друзей. Среди них был доктор и писатель С. Я. Елпатьевский. В Ялте, освободившись от врачебных приёмов, он, конечно же, проводил время в кругу писателей. И вспоминал, что вокруг Мамина сразу собрался свой круг, как возле очень интересного, «своеобычного» и оригинального человека. Такие встречи в городском саду их завсегдатаи называли «правильными заседаниями». Когда Дмитрий Наркисович был в добром расположении духа, он набивал трубочку, закуривал и говорил: «О-отец дья-якон рассказывал...», — и Мамин своими огромными черными глазами оглядывал публику. И все ждали веселого собеседования. «Отец дьякон был уральский человек и всегда рассказывал веселые вещи, иногда посоленные крупной уральской солью, но всегда яркие, остроумные, рассказывал короткими фразами, неожиданными и яркими образными выражениями» [4, с. 205], — вспоминал Елпатьевский, дополняя, что от Мамина

никто не хотел уходить, так он подкупал своей простотой и душевностью. И в то же время Сергей Яковлевич замечает, как много неиспользованного осталось из силы его творчества и наблюдений. Как и в Петербурге, он мало интересовался ялтинской курортной публикой, кроме этого «спевшегося» в городском саду кружка. Но сразу же в первое утро своего приезда отправился на ялтинский базар, где завел знакомство со стариком, продававшим квас. После чего каждый день ранним утром отправлялся к нему пить квас, а на самом деле беседовать со Степанычем. А как-то Дмитрий Наркисович и вовсе вернулся с базара веселый и оживленный и заявил, что встретил тамбовских мужиков — целую артель.

Мамин был очень рад тому, что встретил в Ялте исконно русских людей, которых понимал и испытывал к ним большой интерес и сочувствие. Позже в 1901 году в журнале «Русское богатство» будет опубликован очерк Мамина «Перекасти-поле», отражавший тяжелое положение пореформенной деревни. В основу его будет положен сюжет о приезде в Ялту на заработки большой артели тамбовских крестьян. Так что все свои наблюдения и встречи Дмитрий Наркисович не просто коллекционировал, но старался использовать в новых произведениях.

Любил он бывать в порту и разговаривать там с портовыми рабочими. Иногда писатели все вместе встречались в доме у Антона Павловича Чехова. Он был болен, и навещали его только по разрешению врача. Здесь Мамин разговаривал с Горьким, который очень ценил его произведения и говорил, что они помогли ему глубже понять русский народ и русский язык, отмечал уральские рассказы, показывающие большое значение фольклора и быта. Оба писателя обсуждали новинки в литературе, беседовали о Куприне, Бунине, Телешове. Часто Дмитрий

Наркисович гулял с дочкой Аленушкой, которая тогда передвигалась на костылях, и компанию им составляла Е. П. Пешкова — жена Горького, с маленьким сынишкой Максимом. Собирались вместе и у доктора Л. В. Средина, который был большим поклонником литературы и искусства. Фотографировались на веранде его дачи вместе с Горьким, Буниным, Телешовым. К Ялте Мамин не прикипел. Солнце и тепло не смогли заменить ему родного севера. Отмечал это Елпатьевский: «...слишком много в нем было Урала и слишком глубоко сидел в нем Урал <...> Ему не доставало уральской елочки, белой березки, — того, что ему милее было и пальм, и каштанов, и великолепных магнолий» [4, с. 206].

О том, что Мамин не стал приверженцем Ялты, вспоминал и Н. Д. Телешов. В Ялте был книжный магазин, хозяин которого, Синани, много лет собирал в огромную книгу автографы знаменитых писателей, артистов, деятелей науки. Мамин не мог обойти стороной магазин, где часто встречались писатели и художники. А Синани не мог обойти его. И, конечно, подвел его к своей книге. Мамин недолго думая написал: «Ехал в Ялту с радостью, уезжаю из Ялты с удовольствием». Когда Синани прочитал эту запись, он обиделся и жаловался всем: «Вот Мамин-Сибиряк большой писатель, а про нашу Ялту написал такое, что даже верить не хочется» [5, с. 546].

Вернувшись из Ялты, Мамин, по-прежнему, живет в Санкт-Петербурге. Сам страдающий от многочисленных недугов, он тяжело переживает обострение болезни Чехова. И 7 июля 1904 г. после смерти Чехова пишет матери: «Плачу горько, как еще не плакал с тех пор, когда прощался с Марусей. Никто не заменит Чехова, никто!» [2].

Мамин пережил Чехова на восемь лет и, тяжело болея, ушел из жизни в Санкт-Петербурге 2 ноября 1912 года, когда ему исполнилось 60 лет. Так закончили свой земной путь два русских писателя одной эпохи, всегда продолжая жить в своих произведениях.

Список использованных источников:

1. Венгеров С. А. Антон Павлович Чехов / С. А. Венгеров. // Попрыгунья. Белый город. — С. 622.
2. Галеева Р. С. Никто не заменит Чехова! Никто! / Р. С. Галеева. // Литературный квартал. — 2009–2010. — № 5.
3. Измайлов А. А. Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк. // Чехов А. П. Степь. Повести и рассказы. — Белый город. — С. 425–427.
4. Мамин-Сибиряк Д. Н. в воспоминаниях современников. / Свердловск, 1962. — С. 218.
5. Паэгле Н. М. Дмитрий Мамин-Сибиряк / Н. М. Паэгле. // Екатеринбург, 2017. — С. 515.
6. Скабичевский А. М. Дмитрий Наркисович Мамин / А. М. Скабичевский. // Новое слово, Санкт-Петербург. — 1896.
7. Скабичевский А. М. Литература в жизни и жизнь литературы / А. М. Скабичевский. // Новое слово, Санкт-Петербург. — Октябрь 1895. — № 1.
8. Скабичевский А. М. Черты из жизни Пепко / А. М. Скабичевский. // Новости и Биржевая газета, Санкт-Петербург. — 24.11.1894.
9. Слобожанинова Л. М. Непрочитанный Мамин. 900-е годы / Л. М. Слобожанинова. // Урал. — 2009. — № 11.
10. Фонд МАУК «Объединенный музей писателей Урала». — Из неопубликованных писем Д.Н. Мамина-Сибиряка: письмо Д. Н. Мамина — А. С. Маминой от 12 марта 1898 г. (Царское Село).
11. Ханило А. В. Чехов в Ялте / А. В. Ханило. — Симферополь: Нижняя Орианда, 2016. — С. 54.

12. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. — М.: Наука, 1949. — Т. 15 (Письмо М. П. Чеховой от 29.04.1890). — С. 66.

CHEKHOV AND MAMIN-SIBIRYAK: TWO WRITERS OF THE SAME ERA

Natalia M. Paegle

*Head of Strategy and Information Policy Department,
Ural State Pedagogical University; Russian Federation, Yekaterinburg*

Abstract. The article considered the place of Russian writers A.P. Chekhov and D.N. Mamin-Sibiryak in Russian literature of the 19th century, as well as analogies in the life and work of writers, especially the style and creative method. Critics' statements about the works of Chekhov and Mamin-Sibiryak are given, their uniting feeling of independence from formal literary trends is emphasized.

Keywords: Russian literature, writer, worldview, character of works, publicist, artistic method, pessimist fiction writers, Russian intelligentsia, Russian thought, A.P. Chekhov, D.N. Mamin-Sibiryak, Yalta, Yekaterinburg.

МУЗЕИ. АРХИВЫ. ИСТОРИЯ

ОБЗОР ДОКУМЕНТОВ АРХИВА РОССИЙСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ПО ДОМУ-МУЗЕЮ
А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ
ЗА 1922–1979 ГГ.

М. В. Волкова¹

В сообщении автор кратко знакомит будущих исследователей с подлинными документами Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, которые хранятся в Архиве Российской государственной библиотеке. Ялтинский дом-музей великого русского писателя был филиалом Библиотеки в течение чуть более пятидесяти лет (1926–1979), а бессменной его заведующей — сестра писателя, Мария Павловна Чехова.

Ключевые слова: *Российская государственная библиотека, Архив РГБ, Дом-музей А. П. Чехова в Ялте — филиал Библиотеки, Мария Павловна Чехова.*

Отдел хранения и использования документов (ОХИД) Российской государственной библиотеки (РГБ) был создан приказом директора Библиотеки № 38 от 19 февраля 1996 года. Отдел имеет в своем распоряжении два фонда: фонд Архива и фонд Музея истории Библиотеки.

Архив Российской государственной библиотеки хранит документы по истории Библиотеки, имеющей статус особо

¹ Волкова Марина Васильевна — заведующая отделом хранения и использования документов Российской государственной библиотеки; Российская Федерация, г. Москва.

ценного объекта культурного наследия народов Российской Федерации. Архив собирает и хранит документы Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ГБЛ) и Российской государственной библиотеки (РГБ). В них полно представлена разносторонняя деятельность Библиотеки в соответствии с ее статусом общегосударственного хранилища документов; научно-исследовательского учреждения по библиотековедению, библиографоведению и книговедению; методического, научно-информационного и культурного центра России.

Фонд архива насчитывает свыше 90 тысяч единиц хранения, начиная с 1862 г. и до настоящего времени. Это уникальные документы, в которых отражена вся история и все направления деятельности Российской государственной библиотеки.

Основу фонда архива составили документы Румянцевского музея (РМ) за 1857–1922 гг. Они сохранились достаточно полно. Это утвержденные уставы Государственного Румянцевского Музея (ГРМ), положения, правила работы, отчеты РМ; дела о пожертвованиях, приобретениях; каталоги книг, поступивших в Библиотеку Московского Публичного и Румянцевского Музеев (МП и РМ); документы об организации обслуживания в Библиотеке; протоколы заседаний Ученых советов, Ученых коллегий, хозяйственного комитета, Комитета служащих и др.; переписка с Министерством народного просвещения и другими учреждениями; документы по личному составу Музея.

В архиве Библиотеки представлены документы всех структурных подразделений, в том числе и Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, который был ее филиалом чуть более 50 лет (с 1926 по 1979 гг.).

Задача данного сообщения заключается в том, чтобы познакомить слушателей с документами по Дому-музею Чехова

в Ялте, которые хранятся в Архиве РГБ, ввести их в научный оборот. Тем более, что документы с 1938 года долгое время находились в Архиве необработанными, да и исследователи к ним очень редко обращались.

Дом-музей А. П. Чехова в Ялте был открыт по решению Ялтинского военно-революционного комитета 9 апреля 1921 года. Свое название он получил после национализации и перехода в ведение Музейного отдела Главнауки. Как «Дом» он функционирует со 2 декабря 1920 г. [4, Л. 2]. Организатором и бессменным директором Музея была с 1921 по 1957 гг. сестра писателя Мария Павловна Чехова.

С 1926 г. Музей перешел в ведение Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Постановление Малого Совнаркома № 29 от 29.10.1926). В составе ГБЛ был до 1979 г. (приказом Министерства Культуры СССР № 892 от 22.10.1979 передан в ведение МК СССР) [7, Л.л. 155–156].

В Архиве РГБ хранится дело «О передаче Московского государственного музея им. А. П. Чехова и Дома-музея А. П. Чехова в Ялте Публичной библиотеке СССР имени В. И. Ленина» [1, Л. 70].

Предыстория создания музея А. П. Чехова в Москве такова.

Еще в 1912 году известный коллекционер и библиофил Владимир Владимирович Каллаш обратился от лица наследников А. П. Чехова — М. П. Чеховой, О. Л. Книппер-Чеховой, И. П. Чехова и от себя лично в Ученый совет Румянцевского Музея (РМ) с предложением основать при его Библиотеке особый «Чеховский музей». «Означенные лица выражали желание взять на себя пожизненное попечение о нуждах вновь учреждаемого Музея, в целях пополнения его коллекций, отыскания и привлечения <...> всякого рода материалов,

касающихся жизни и творчества А. П. Чехова, его писем, рукописей, сочинений...» [10, Л. 145]. Сами инициаторы готовы были передать принадлежащие им рукописи и другие материалы в РМ. Предлагалось разместить Музей временно в «Комнате людей 40-х годов». Но до 1922 года ничего в этом направлении предпринято не было. Чеховские материалы хранились в упакованном виде в одной из комнат отдела 40-х годов [3, Л.л. 47, 48; 60–60 об.]. Сюда же были свезены позднее и архивные документы.

Уже в отчете за 1926–1927 гг. М. П. Чехова написала: «За истекший год в жизни Дома-музея произошли два события, резко изменившие его жизнь: присоединение к Публичной Библиотеке СССР имени В.И. Ленина и стихийное бедствие — землетрясение» [2, Л. 8].

О взаимоотношениях Дома-музея и Библиотеки подробно рассказывается в статье Аллы Васильевны Ханило, хранителя Дома-музея А. П. Чехова в Ялте — «Российская государственная библиотека — ее роль в становлении и развитии Дома-музея А. П. Чехова в Ялте» [11, с. 146–153].

В архиве есть описи документальных материалов, охватывающие деятельность и Музея А. П. Чехова в Москве, и Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Первая часть описи содержит документы бывшего Музея А. П. Чехова в Москве за 1922–1925 гг. Документы с 1926 до 1937 годов в количестве ста шестидесяти единиц хранения сдала в архив сама Мария Павловна Чехова, а принял их заведующий общим архивом Библиотеки Эйнгорн Виталий Осипович (1862–1947). Это, в основном, были бухгалтерские документы и документы по хозяйственной деятельности. В. О. Эйнгорн, историк-филолог по образованию,

ученый, профессор, автор трудов по истории Малороссии, работал в Библиотеке с 15 мая 1932 по 25 октября 1944 гг.

Другая часть документов по Дому-музею А. П. Чехова в Ялте поступила в архив из Кабинета библиотковедения и только в 2008–2014 гг. была разобрана. В результате была составлена опись, которой исследователи пользуются и сегодня. Эту работу выполнила Тамара Петровна Григорьева, архивист Библиотеки с 55-летним стажем.

Сохранились документы достаточно полно. На учете в описи дел Дома-музея А. П. Чехова числится 269 единиц хранения. Это — переписка с музейным отделом НАРКОМПРОСА, с Библиотекой им. В.И. Ленина, с Московским Художественным театром; с учреждениями и частными лицами; планы и отчеты о работе Дома-музея, финансовая документация (сметы, отчеты по спецсредствам, госбюджету, текущему и капитальному ремонту и др.); статьи, докладные записки М. П. Чеховой по работе музея, посещаемости (статистика, схемы движения числа посетителей в 20–30-ые годы); документы по работе музея в годы войны; техническая документация (по устройству дренажа и ремонту здания Дома-музея; отчеты по разведке почв у Дома-музея в связи с борьбой с оползнями, чертежи инженерно-геологических изысканий на участке усадьбы, документы по неоднократным реставрациям Музея), личные дела сотрудников Дома-музея и мн. др.

Даже по этому перечню можно судить, что Библиотека не забывала о своем филиале, будь то землетрясение, или неоднократные ремонты и реставрация дома, строительство новых помещений, послевоенное восстановление Дома-музея, исследования по разведке почв и оползней; помогала материально, выделяя немалые средства.

Особо хочется сказать о людях, которые в разные годы работали здесь. В архиве хранятся: личное дело и подлинник завещания Марии Павловны Чеховой; личные дела Михаила Павловича Чехова, Владимира Владимировича Книппера — племянника О. Л. Книппер-Чеховой.

Личное дело Марии Павловны Чеховой является уникальным документом во всех отношениях. Это подлинный документ личного происхождения, имеющий все атрибуты личного дела: личный листок по учету кадров, краткую автобиографию и многое другое [6, Л.л. 3–5].

Все графы личного листка заполнены М. П. Чеховой. Особенно трогает запись — ответ на вопрос анкеты: «п. 31 — Находился ли на территории, временно оккупированной немцами в период Отечественной войны (где, когда и работа в это время)? — В Ялте с 8-го ноября 1941 г. по 16 апреля 1944 г. охраняла Дом-музей А. П. Чехова и подготавливала² понемногу материал для издания переписки писателя. Очень томилась и мучилась, хворала серьезно (тиф), но горячо ждала своих избавителей — Красную армию, так как была убеждена, что она придет и избавит меня от фашистского ига!» [6, Л. 4]. Заполняла Мария Павловна личный листок 28 февраля 1945 года.

В личном деле М. П. Чеховой есть приказ о поощрении сотрудников по Библиотеке: «Объявить благодарность сотрудникам Библиотеки, проявившим себя преданными и самоотверженными работниками Библиотеки: ЧЕХОВОЙ МАРИИ ПАВЛОВНЕ. 1 июня 1942 г. Директор Н. Яковлев» [6, Л. 6]. Есть многочисленные ходатайства «о назначении персональной пенсии сестре известного писателя А. П. Чехова Марии

² так в подлиннике — прим. М.В.

Павловне Чеховой». Один из последних документов личного дела М. П. Чеховой – ходатайство об увеличении штата Дома-музея А. П. Чехова в Ялте от 30 мая 1956 года с резолюцией директора Библиотеки П. М. Богачева: «Выясните возможность удовлетворения просьбы М. П. Чеховой» [6, Л.л. 25–25 об.].

Последний документ личного дела – приказ № 10/к от 16 января 1957 года: «В связи со смертью директора Дома-музея А. П. Чехова в Ялте Марии Павловны Чеховой исключить ее из списков сотрудников Библиотеки» [6, Л. 26].

Несколько слов хотелось бы сказать о личном деле Михаила Павловича Чехова [5]. В нем нет приказов о зачислении и увольнении. Но само дело достаточно информативно: есть автобиография, многочисленные удостоверения о его службе в различных советских учреждениях г. Таганрога — Государственной студии драмы, Второй Женской гимназии, Статистическом бюро; г. Москвы — Главном комитете по делам музеев и охране памятников искусства и старины и природы (Главмузей), Государственном издательстве и др. Последние годы жизни Михаил Павлович работал безвозмездно в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте. Библиотека имени Ленина ходатайствовала о назначении ему персональной пенсии.

Архив хранит личное дело и одной из самых верных помощниц Марии Павловны Чеховой — Пелагеи Павловны Диевой. Оно на одном листе [8]. Но судьба этой женщины удивительная и требует особого рассказа. В качестве сестры милосердия она несколько лет ухаживала за тяжело больной матерью писателя Антона Павловича Чехова, Евгенией Яковлевной. С 1927 года стала музейным служителем, была и уборщицей (по словам М. П. Чеховой, «лучше ее никто не убирался»), и, когда надо, экскурсоводом. Хорошо знала

творчество А. П. Чехова ялтинского периода. Обладала хорошей памятью. Годы фашистской оккупации они прожили вместе с Марией Павловной Чеховой в Доме-музее. Скромный образ Пелагеи Павловны Диевой запечатлен в воспоминаниях Галины Михайловны Огнёвой, и.о. директора Дома-музея А. П. Чехова в Ялте [9].

Есть еще в фонде Архива фотодокументы. Их немного, но они представляют особую ценность: исторические фотографии Дома-музея А. П. Чехова (фото проектов архитектора Льва Николаевича Шаповалова, фото видов земельного участка и дома 1898 и 1900 гг.), фотоальбомы.

Документы Архива Российской государственной библиотеки по истории Дома-музея Антона Павловича Чехова в Ялте еще ждут своих исследователей.

Список использованных источников:

1. Арх. РГБ. Оп. 14 (1925). Д. 8. Л. 70.
2. Арх. РГБ. Оп. 14 (1928). Д. 20. Л. 8.
3. Арх. РГБ. Оп. 18-II. Д. 1. Л.л.47, 48. 60–60 об.
4. Арх. РГБ. Оп. 18-II. Д. 8. Л. 2.
5. Арх. РГБ. Оп. 22. Д. 861.
6. Арх. РГБ. Оп. 245. Д. 961. Л.л. 3–6, 25–26, об. 26.
7. Арх. РГБ. Оп. 263. Д. 601. Л.л. 155–156.
8. Арх. РГБ. Оп. 40. Д. 151.
9. Огнева Г.М. Биографический очерк о М. П. Чеховой. Воспоминания о встречах с М. П. Чеховой в Музее А. П. Чехова в Ялте. // Арх. РГБ. Оп. 228. Л. 266.
10. Отчет МПиРМ за 1912 г., М., 1913. Л.145.
11. Ханило А.В. Чехов в Ялте. / А.В. Ханило — Симферополь: Н. Орианда, 2016. — С. 146–153.

Список сокращений

Арх. — Архив	Л.л. — листы
ГБЛ — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина	МП и РМ — Московский Публичный и Румянцевский Музей
ГРМ — Государственный Румянцевский Музей	Оп. — опись
Д. — дело	РГБ — Российская государственная библиотека
Ед. хр. — единица хранения	РМ — Румянцевский Музей
Л. — лист	С. — страница

REVIEW OF DOCUMENTS OF THE ARCHIVE OF THE RUSSIAN STATE LIBRARY ON THE HOUSE-MUSEUM OF A.P. CHEKHOV IN YALTA FOR 1922–1979

Marina V. Volkova

*Head of storage department and use of documents
Russian State Library; Russian Federation, Moscow*

Abstract: In the message the author briefly introduces future researchers to the original documents of the House-museum of A.P. Chekhov in Yalta, which are kept in the Archives of the Russian State Library. The Yalta house-museum of the great Russian writer was a branch of the Library for a little over fifty years (1926–1979), and its permanent head was the writer's sister, Maria Pavlovna Chekhova.

Keywords: Russian State Library, Russian State Library's archive, the House-museum of A.P. Chekhov in Yalta — Library branch, Maria Pavlovna Chekhova.

К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТИ О СЕМЬЕ ЧЕХОВЫХ В УГЛИЧЕ

О. Б. Полякова¹

Чеховская тема в настоящее время приобретает особую актуальность и активно разрабатывается в разнообразных мероприятиях и проектах на уровне города и музея. Пребывание Михаила Павловича Чехова в Угличе отражается в выставочных проектах музея, публикациях краеведческого альманаха «Угличе Поле», «Чеховских днях», сотрудничестве с «соседями» — Ярославской библиотекой им А. П. Чехова. В 2019 году в музее впервые прошел фестиваль «Золотое детство», название которому дал журнал, выпускавшийся Михаилом Чеховым. В работе предпринята попытка обобщения опыта малого города в сохранении памяти семьи Чеховых.

Ключевые слова: Михаил Чехов, Угличский любительский театр, Угличский музей, журнал «Золотое детство», фестиваль «Золотое детство».

Традиционно фундаментальные исследования Чеховского наследия и истории семьи писателя предпринимаются мемориальными музеями и научными центрами столичных городов, а также исследовательскими центрами местностей, где Чехов жил, творил или останавливался. Углич не относится к таким «чеховским» городам. И чеховская тема коснулась нас,

¹ Полякова Ольга Борисовна — ученый секретарь ГАУК ЯО «Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей»; Российская Федерация, г. Углич.

поскольку сюда на недолгие два года прибыл брат писателя Михаил на казенную должность податного инспектора.

Михаил Павлович Чехов прибыл в Углич в 1894 году на должность податного инспектора. «Я находился в глухой провинции, далеко от всяких железных дорог...», – так писал брат Антона Чехова, Михаил, о своем пребывании в Угличе в 1894–95 гг. [8]. Михаил Павлович не любил Углич, он тяготился казенной службой и мечтал о переводе из провинциального захолустья, о чем просил посодействовать брата Антона. О пребывании в Угличе Михаила написал впоследствии его сын Сергей Михайлович Чехов в книге «О семье Чеховых» [9]. Все сведения об этом периоде жизни Михаила брали за основу местные исследователи культурной жизни угличской провинции именно из указанного издания. В архивных материалах Угличского филиала государственного архива имеются редкие документы с автографами Михаила, касающиеся его должностных обязанностей.

В фондах Угличского музея в настоящее время сохраняется мемориальный «чеховский предмет». Фонды музея любого старого русского города – это средоточие исторической памяти территории: семей и людей, которые когда-то жили здесь, исторических и политических событий и незаметных городских историй. Времена и эпохи проходили через провинциальный Углич, оставляли в музее явные и неявные следы в виде бытовых вещей, газет, книг, картин и образцов продукции промышленных предприятий города. Так сложилось, что имя «историко-художественный» обязывает ко многому. То есть, такой музей хранит не только уникальные произведения древнерусской живописи, гравюры Пиранези, Гиллиса Ван Тильборха, Маковского, Айвазовского, Боткина, фарфор,

скульптуру, но и вещи, которые хранят память об ученых, писателях, актерах, героях многих войн, царствующих особах из династии Романовых, губернаторах. Музей не можем похвастаться большим числом мемориальных предметов, но и те, что имеются, вдохновляют беспокойных музейщиков на поиски и открытия. Так деревянный сундучок-теремок, подарок Михаила Чехова навсегда прописался в экспозиции Угличского музея.

В свой первый приезд в Углич в 1893 году Михаил, осматривая достопримечательности города, зашел в Музей Древностей, где была развернута первая экспозиция. Михаил Павлович тоже решил принести что-нибудь в дар музею. Вернувшись в Мелихово, он уговорил Марию Павловну послать в Углич бабушкин окованный железом дубовый сундучок XVII века. Сергей Михайлович Чехов в своей книге пишет следующее: «Летом 1965 года была обнаружена в музейной инвентарной книге следующая запись: «Теремок-сундук 17 столетия, дубовый, квадратной формы, обит железными полосами и украшениями резными. Дар Марии Павловны Чеховой. 1893, октябрь 15 дня» [9, с. 33, 34].

В Угличе Михаил завел знакомства с образованными горожанами из среды местного купечества. В числе новых знакомых Михаила Павловича были отец и сын Евреиновы, Леонид Федорович Соловьев, который в то время работал над книгой об истории Углича.

Михаил Павлович «столичный человек», молодые годы проведенный в среде актеров и компетентный в вопросах театрального искусства, с радостью принял предложение угличан возглавить драматический кружок. Чехов тяготился пребыванием на казенной должности, и поэтому, все свободное

время и силы отдавал любительскому театру. Он взял на себя режиссерские обязанности, а кроме того играл в пьесах характерные роли, был художником-декоратором, костюмером, гримером, бутафором и даже дамским парикмахером. В эти годы работа кружка оживилась. Любители ставили пьесы Островского, Тургенева, Чехова. Кружок стал центром притяжения всех культурных людей города.

В 1894–1895 гг. драматический кружок, возглавляемый М. П. Чеховым, представил на суд местной публики несколько спектаклей. Это были водевили «Ворона в павлиньих перьях» М. Куликова (Крестовского) и «Женское любопытство» Л. Яковлева, впервые на угличской сцене была показана комедия А. Н. Островского «Бедность не порок», а также пьесы И. С. Тургенева «Нахлебник» и водевиль М. П. Чехова «За двадцать минут до звонка» [9].

История угличского любительского театра отразила тенденции, которые были характерны вообще для театрального искусства периода кон. XIX — нач. XX вв. В Угличе шли пьесы современников и классиков, репертуар дублировал репертуар столичных профессиональных театров, на сцене блистали местные «звезды», были свои театральные критики, сложился круг завсегдатаев спектаклей. Пребывание в Угличе Михаила Павловича Чехова было плодотворным для любительского театра. Местные «артисты» получили уроки профессиональных постановок. Короткое пребывание Михаила Чехова оживило театральную жизнь Углича, дало хороший толчок к дальнейшему развитию театра, переросшего в начале века в Общество любителей музыкального и драматического искусств [4].

В Угличе Михаил Чехов встретил свою будущую жену. Ольга Германовна Владыкина служила воспитательницей детей Аркадия Густавовича Дальберга, директора располагавшейся на левом берегу Волги писчебумажной фабрики. Отсюда он увез ее в Мелихово к родным в качестве невесты. Впоследствии, Ольга Германовна и их дети помогли Михаилу Чехову в издании детского журнала «Золотое детство». Они вместе сочиняли рассказы и стихи, придумывали ребусы, делали иллюстрации.

Обратимся вновь к фондам Угличского музея. В феврале 2005 года угличанин Леонард Фрицевич Ленгвенс подарил Угличскому государственному историко-архитектурному и художественному музею годовую подписку журнала «Золотое Детство» за 1914–1915 гг. [6]. По легенде журналы приобретал его дед Фриц Иванович, латыш, бригадир такелажников из Каширы для своего сына Фрица Фрицевича в 1914 году. В 1935 году семья Ленгвенс перебралась в Углич. Так журналы оказались в Угличе и хранились в семье до начала 21 века.

Для провинциального музея этот дар интересен тем, что это полная подписка за один год – 24 номера детского журнала начала XX века. Многие детские периодические издания, к сожалению, были утрачены из-за возрастной категории читателей, качества материала (тонкости и рыхлости бумаги). Повести, стихи, рассказы, опубликованные в журнале, никогда не были переизданы и так и остались только на страницах периодики прошлого века. Ценен для нас этот дар еще и тем, что редактором-издателем журнала являлся Михаил Павлович Чехов.

В 1907–1917 гг. Михаил Павлович Чехов, семьянин, отец двух детей – старшей Евгении и младшего Сергея, был издателем и редактором журнала «Золотое Детство». Журнал выходил

два раза в месяц, распространялся по подписке (через редакцию) с 1 ноября; предназначался для детей 7–12 лет. Из рекламы журнала: «Кроме художественно исполненных иллюстраций, дети в «Золотом Детстве» найдут: повести, рассказы, сказки, стихотворения, путешествия, биографии, статьи по естественной истории из жизни животных, птиц, насекомых и растений, загадки, ребусы, шарады...». Также, подписчики за год получают: «24 номера журнала в красивых обложках, отпечатанные на лучшей бумаге со множеством художественно исполненных рисунков; 12 картин для украшения детской; 12 игр для детей; 12 приложений для склеивания (домики, автоматы, мебель, экипажи, и проч.)». Редактор-издатель стремился, прежде всего, преподать жизненные уроки, пробудить в читателях интерес к чтению, познанию окружающего мира.

У Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник есть стихотворный экспромт:

«Наш драгоценный Миша Чехов!
Чего вам пожелать в стихах?
Здоровья, радости, успехов,
Все остальное в жизни — прах.
Люблю вас, Миша с малолетства;
Пусть будет счастье Вам дано!
Пусть Ваше «Золотое детство»
Вам будет золотое дно».

Современники удивлялись огромной работоспособности и изобретательности Михаила Павловича, умевшего издавать журнал с самыми минимальными средствами. Михаил Павлович выступал в нём как единственный автор. Чехов поместил в журнале несколько сотен своих повестей, рассказов и стихотво-

рений, басен, шуток, подписывая их различными псевдонимами — С. Вершинин, К. Треплев, М. Б-ский, М.Ч., Ирис, Кузнечик. Евгения Михайловна Чехова вспоминала: «Детский журнал издавал отец, а мы с братом придумывали шарады и ребусы». Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, вспоминая о М. Чехове, писала: «...жена делала "приложения" в виде выкроек для кукол и т. д.». Издание было семейным, недорогим. В 1914 году цена годовой подписки журнала с доставкой стоила 3 рубля 80 копеек, полугодовая — 2 рубля. Тираж за прошлый год распродавался в следующем. Существовали также «Особые приложения» — книги с иллюстрациями, одобренные Ученым Комитетом Министерства Народного Просвещения, стоили они 40 копеек, с пересылкой наложенным платежом — 60 копеек.

Добрый и отзывчивый, обладающий неукротимой энергией и чувством юмора, хорошо знающий особенности юного читателя, Михаил Павлович сделал великолепное иллюстрированное издание с занимательными гравюрами и рисунками. Михаил Павлович выступал и в качестве переводчика. Почти в каждом журнале присутствуют переводы из английских и французских изданий. Так под маркой «Золотого детства» в 1913 году в составе сборника «Английские сказки» вышел анонимный перевод «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла. С большой долей уверенности можно сказать, что переводчиком был сам Михаил Чехов.

Последние номера журнала выпущены в 1917 году, и, видимо, прекращено издание было из-за трудностей, вызванных войной, повышением цен на материалы и типографские работы.

Издание журнала «Золотое Детство» не стало для семьи Чеховых «золотым дном» в финансовом плане, это отмечали

современники. Некоторые исследователи периодики начала XX века отмечали, что журнал «Золотое Детство» является одним из лучших детских журналов в России [1].

Тема Чеховых в угличском культурном пространстве начала активно разрабатываться еще в XX веке. Появились публикации в местных и региональных изданиях. Авторы отмечали факт пребывания в городе брата Антона Чехова в контексте изучения культурной жизни провинции в целом и театральной в частности. История угличского театра всегда была благодатной темой. К ней обращались не раз в связи с разработкой концепций выставочных проектов музея, краеведческих заседаний, проходивших в красной гостиной музея [7]. Театральная тема отражена в публикациях краеведческого альманаха «Угличе Поле» [2, 3]. Авторы публикаций: научные сотрудники музея, местные краеведы, разрабатывая театральную угличскую тему, обращались в первую очередь к книге Сергея Чехова «О семье Чеховых».

Мы остановимся на отдельных событиях в культурной жизни города, которые напрямую или косвенно касались Чеховской темы. К 150-летию Антона Павловича Чехова Туристский Информационный центр «Углич» представил проект «Чеховская неделя в Угличе», который был реализован с 10 по 18 апреля 2010 года и стал основой нового туристского маршрута, погружающего участников в атмосферу Углича XIX века. В рамках «Чеховской недели» угличанам и гостям города была предложена серия мероприятий, каждое из которых можно было посетить по отдельности или заказать через Туристский Информационный центр как комплексную программу. Чеховская неделя включала следующие мероприятия: экскурсия «Углич глазами Чехова» — рассказ об

Угличе конца XIX века, где ожили реальные персонажи из рядов угличского купечества, с которыми Михаилу Чехову пришлось общаться, и о ком он в красках рассказывал знаменитому брату в своих письмах. Гостей пригласили на мастер-класс по ручному изготовлению бумаги, который состоялся в бывшем особняке владельца писчебумажной фабрики купца Переславцева. Бумага обладает самой лучшей памятью, она помнит все, что на ней написали, именно благодаря бумаге до нас дошли произведения Чехова и его переписка с братом. Именно благодаря письмам, угличане стали героями чеховских рассказов. Во время мастер-класса посетители узнали историю бумажного производства в Угличе, сами изготовили несколько бумажных листов и пером написали настоящее письмо. Мини-спектакль «Домашнего театра» состоялся в Красной гостиной Угличского Кремля. Во время спектакля гости увидели сценки из жизни угличан XIX века и отрывки из чеховских рассказов. Прием в стиле XIX века проходил в особняке, принадлежавшем купцу Евреинову, угличскому знакомцу Михаила Чехова. Именно в доме Евреинова на Успенской площади Углича проходили спектакли театрального общества, тут было показано первое кино в Угличе. Прием представлял собой костюмированный бал с элементами ролевой игры, салонными играми для дам и кавалеров, танцами той эпохи, угощениями.

В Угличском музее были реализованы два выставочных проекта по теме театральной жизни города. В 2012 году была открыта выставка «Любите ли вы театр?» и в 2019 году состоялась выставка «Среди кулис среди теней...». Обе выставки рассказывали о развитии театрального искусства в Угличе в XIX–XX веке [7].

24 и 25 октября 2018 года в библиотеке имени А. П. Чехова — филиале № 12 Централизованной библиотечной системы города Ярославля состоялась научно-практическая конференция «Вся Россия — наш сад!». Конференция была приурочена к 100-летию присвоения библиотеке имени А. П. Чехова. В рамках конференции её участники посетили места, связанные с пребыванием Чехова в Ярославле и Угличе.

В конференции приняли участие представитель рода Чеховых по линии Михаила Павловича Чехова – Евгения Филипповича Чехова, потомки основателя библиотеки имени А. П. Чехова в Ярославле, почетного гражданина Ярославля Н. К. Андропова, Вячеслав Вячеславович, Олег Вячеславович и Семен Олегович Киркины. С докладами выступили член Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры Российской академии наук, сообщества музеев и библиотек, ведущие чеховеды Москвы и Ярославля, краеведы, представители науки, образования, музеев и библиотек.

В Угличе встреча состоялась в красной гостиной музея. Чеховеды представили свои доклады, а угличане познакомили гостей с «чеховскими местами» города, материалами о пребывании в городе Михаила Чехова, его издательской деятельности, представили экспресс-выставку.

В 2019 году в Угличском музее впервые прошел детский фестиваль «Золотое детство» [7], который призван возродить традиции семейных городских праздников. Название «Золотое детство» отсылает к детскому изданию, которое выпускал Михаил Чехов.

В 2019 году фестиваль «Золотое детство» стал одним из ярких событий осени в нашем городе. Праздник детства собрал в залах музея и в кремлевском парке детей, родителей, бабушек

и дедушек, педагогов и воспитателей из Углича, ближних и дальних городов. Фестиваль прошел при поддержке Департамента культуры Ярославской области, администрации Угличского муниципального района, благотворителей города. Одним из партнеров выступила Московская государственная специализированная школа акварели Сергея Андрияки (г. Москва), которая привезла в Углич работы учащихся, посвященных теме «Золотое детство».

Проект «Золотое детство», возрождающий дореволюционную традицию проведения ежегодных детских семейных праздников в Угличском кремле, предназначен для создания условий семейного общения, создания позитивного опыта его проживания в атмосфере праздника, развлечения, яркого запоминающегося события.

До революции каждый год в центре города собирались тысячи семей с детьми, для них устраивались гуляния, игры, развлечения. Эти праздники не только организовывали досуг горожан, они были тем действием, которое объединяло людей. Фестиваль «Золотое детство» призван возродить эту традицию, сохранить историческую память угличан.

Гости фестиваля увидели концертные номера творческих коллективов города, поучаствовали в мастер-классах. Более 60 детей из Углича и других городов страны приняли участие в конкурсе детского рисунка. Для родителей, педагогов школ, воспитателей детских садов прошла деловая программа: семинары по вопросам воспитания. Деловая программа призвана способствовать повышению профессиональных компетенций педагогов и знакомит родителей с эффективными стратегиями взаимодействия с детьми, позволяющими создать доверительные отношения в семье. На приглашение

поучаствовать в программе фестиваля откликнулась директор Института демографической безопасности, писатель, публицист, драматург, детский психолог, член Союза писателей России, общественный деятель, член правления Российского детского фонда, член Центрального совета движения «Народный собор», член Центрального совета Всероссийского родительского движения «Родительское собрание» Ирина Яковлевна Медведева.

Еще один участник фестиваля – детский семейный образовательный телеканал «Радость моя», не только принял участие в деловой программе, но и предоставил возможность детям посмотреть мультфильмы, а родителям – приобрести видеопroduкцию и детские книжки.

На фестивальной ярмарке можно было приобрести сувенирную продукцию с логотипом фестиваля, игрушки, подарки, изделия народных мастеров. Ремесленники из Ярославской области на фестивале поделились премудростями мастерства с детьми. Большую помощь в проведении фестиваля оказали студенты-волонтеры.

Сложная эпидемиологическая обстановка, сложившаяся в 2020 году, внесла серьезные коррективы в планы учреждений культуры и, в том числе, Угличского музея. 12 сентября 2020 года фестиваль «Золотое детство» открылся в формате онлайн на сайте музея, а также на официальных страницах в социальных сетях ВКонтакте, Facebook и на канале YouTube. Гости могли посетить сайт и узнать историю и традиции проведения фестиваля, познакомиться с «музейной семьей». Посетив виртуальные выставки «Счастье Женских Рук», «Шуня рисует, а папа кует» узнали, как дети вдохновляют родителей на творческие свершения, а также рассмотрели детские портреты

из коллекции музея. Деловая программа на этот раз познакомила родителей, педагогов и всех заинтересованных с ролью традиций в процессе воспитания детей, рассказала о новинках современных медиаресурсов, раскрыла секрет, все ли сказки одинаково хороши и полезны. И рассказывали об этом профессионалы своего дела — педагоги, психологи, кандидаты наук, продюсеры и режиссеры. Гости могли увидеть видео выступления известного ансамбля «Ковчег», познакомиться с автором детских песен и мюзиклов Сергеем Светловым. Была возможность посмотреть на угличан, и попытаться узнать знакомых на детских фото с игрушками. На странице фестиваля можно было познакомиться с самой первой семейной традицией, посетив виртуальный мастер-класс по изготовлению традиционной куклы, а подробная инструкция позволила и детям, и взрослым самостоятельно сделать подарок для своей семьи [7].

В заключении хотелось бы обобщить все вышесказанное. В настоящем сообщении мы предприняли попытку показать опыт малого города в сохранении памяти семьи Чеховых. Мы допускаем и приветствуем возможность трансляции угличского опыта другими городами и с радостью воспримем опыт наших коллег. Возможно, Углич так никогда и не станет местом на «Чеховской карте России», но память о семье великого писателя всегда будет сохраняться угличанами.

Список использованных источников:

1. Александровичус О. В. Журнал М. П. Чехова «Золотое Детство» из собрания Угличского музея. Релевантность реставрации / О.В. Александровичус. // Материалы научной конференции «Музей в культурном пространстве исторического города 21–22 ноября 2013 г». – Углич, 2017. – С. 10–17.

2. Городецкая О.А. Очаг культуры Углича в доме на Успенской / О.А. Городецкая. // Альманах «Угличе Поле». – 2014. – № 22. – С. 72–77.
3. Ерохина Т.В. На фоне старомодных декораций / Т.В. Ерохина. // Альманах «Угличе Поле». – 2016. – № 28. – С. 144–153.
4. Полякова О.Б. М. П. Чехов и Угличский театр / О.Б. Полякова. // Материалы научно-практической конференции 25–26 апреля 2013 года «А. П. Чехов в культурном пространстве 21 столетия». – МУК ЦБС г. Ярославля. – Ярославль: Титул, 2013. – С. 120–129.
5. УГИАХМ, Фонд «Дерево, кость». – УГ / КП-6489; ДК-194.
6. УГИАХМ, Фонд «Редкая книга». – НВ 4116–4139.
7. Фестиваль «Золотое детство» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uglmus.ru/>
8. Чехов М. П. Вокруг Чехова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://my-chekhov.ru/memuars/chekhov7.shtml>
9. Чехов С. М. О семье Чеховых. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1970. – 224 с.

CONSIDERATION OF PRESERVING CHEKHOV FAMILY MEMORY IN UGLICH

Olga B. Polyakova

Scientific secretary of

State Historical-architectural and art museum of Uglich;

Russian Federation, Uglich

Abstract: Chekhov as topic is currently gaining specific relevance and emerges at various events and projects on town's and museum's level. M. Chekhov's stay in Uglich is reflected through exhibition projects, articles in "Ugliche Pole" almanac, "Chekhov Days", collaboration with colleagues from Yaroslavl Library named after Chekhov. For the first time in 2019 museum held "Golden Youth" festival, named after journal that was published by Mikhail Chekhov. The attempt of concluding small town's experience regarding preservation of Chekhov's family memory took place in this work.

Keywords: Mikhail Chekhov, Uglich's amateur theatre, Uglich museum, journal "Golden Youth", "Golden Youth" festival.

«ОСТАЮСЬ НА ПОСТУ...»

**(материалы выставочного и научно-просветительского
проекта о ялтинском доме Чехова в годы Великой
Отечественной войны)**

О. О. Пернацкая¹

В статье описывается научно-теоретическая и документальная база, использовавшаяся для создания временной тематической выставки, посвященной 75-летию Победы в Великой Отечественной войне. Излагаются основные элементы научной концепции выставки. Публикуется три письма военного переводчика и разведчика В. Стеженского, адресованных М. П. Чеховой.

Ключевые слова: Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, Великая Отечественная война, М. П. Чехова, В. И. Стеженский, Ялта, музей.

«Я очень страдаю и боюсь, но остаюсь на посту — никуда не уеду, потому что не представляю себя в другой роли, как только хранительницы дорогого мне памятника...»

*(Из письма М. П. Чеховой
к О. Л. Книппер-Чеховой.
23 сентября 1941 года)*

Один из самых сложных периодов для Дома-музея А. П. Чехова в Ялте — это годы Великой Отечественной войны и

¹ **Пернацкая Ольга Олеговна** — заведующая отделом «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте», ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», г. Ялта.

восстановление в послевоенный период. В 2020 году Домом-музеем А. П. Чехова в Ялте, как и многими другими музеями, была запланирована выставка, посвященная 75-летию Победы. Название выставки — «Остаюсь на посту...». Уже в марте стало понятно, что в обычном формате открыть выставку не получится — вступили в силу ограничения, связанные с новой коронавирусной инфекцией. Дата — важная, отменять выставку нельзя, поэтому стали задумываться о том, как донести до наших посетителей задуманное. В результате проект расширился, скромная выставка в нескольких витринах литературной экспозиции дополнилась 6-минутным короткометражным фильмом, который с удовольствием просматривали и виртуальные посетители, и, после снятия запрета на демонстрацию фильмов, посетители Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Временная тематическая выставка работала на протяжении нескольких месяцев 2020 года, видеофильм доступен для просмотра на сайте музея².

Документальная основа, источники

К теме обращались многие исследователи, вводя в оборот всё новые и новые исторические документы (см. [1, 3, 9, 19, 21]), это и те, кто был непосредственным свидетелем событий, и современные исследователи: А. Г. Головачева, Ю. Г. Долгополова, К. В. Жукова, М. М. Сосенкова, Г. А. Шалюгин, А. В. Ханило и другие.

Документальная основа выставки — это фондовая коллекция ГБУК РК «Крымский литературно-художественный

² См.: «Остаюсь на посту». URL: <https://youtu.be/EScP0mWyfUo>, <http://yalta-museum.ru/ru/publish/vremennaja-tematicheskaja-vystavka-priurochennaja-k-75-letiju-pobedy-v-velikoj-otechestvennoj-vojne.html>.

мемориальный музей-заповедник», а также архив Российской государственной библиотеки. Некоторые документы по теме войны, которые ещё ждут своего исследователя, хранятся в отделе рукописей РГБ, в Российском государственном архиве литературы и искусства и в Государственном архиве Республики Крым.

Структура выставки

Временная выставка состояла из пяти разделов, предметы были размещены в витринах зала литературной экспозиции.

1-й раздел. «Жизнь до... (жизнь Дома-музея в довоенное время)».

В предвоенные годы (и несколько десятилетий после войны) Дом-музей А. П. Чехова в Ялте функционировал как филиал Государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Сохранилась диаграмма-график посещаемости музея, из которой стало известно, что в довоенное время музей за год принимал большое количество посетителей, а брат А. П. Чехова Михаил Павлович (позднее эту работу продолжили сотрудники музея) вел анализ не только посещаемости, но и указывал количество посетителей по профессиям и по роду занятий [2]. В послевоенный период самый большой показатель посещаемости вернется только в 1949 году (41 118 чел), а показатели 1939 года — только в 1948 году (37 640 чел.). Графики могли отражать падение посещаемости (как это было в 1941–1945 гг.), при этом заголовок традиционно начинался со слов «рост посещаемости» [17].

Мария Павловна Чехова ведет в этот период большую работу по сохранению дома и сада писателя. Совместно с братом Михаилом Павловичем Чеховым издается Путеводитель по Дому-музею А. П. Чехова в Ялте, в котором описано

более 200 музейных предметов, с указанием истории предмета, когда куплен или кем подарен.

Каждый год составлялось множество отчетов, писались планы. Так, план работы музея на 1941 год содержал четыре раздела: по приему посетителей, по научной части, по экспозиционной работе, по охране памятника. Намечалось принять 40 000 посетителей, прочитать 50 лекций в санаториях и домах отдыха, сдать в печать очередной том «Писем А. П. Чехова» и обновленный путеводитель, планировалось поддерживать имеющиеся связи со всеми музеями СССР, так или иначе отражающими жизнь и творчество А. П. Чехова, оказывать им содействие в этом. В плане имелось и примечание: «Соцсоревнование с Домом-музеем А. С. Пушкина в Гурзуфе продолжить» [16]. Сейчас, по состоянию на 2021 год, и Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, и Музей А. С. Пушкина в Гурзуфе входят в единую структуру — ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

2-й раздел. «"Пишу сие во время войны ужасной!" (Дом-музей в период войны)».

Слова в названии раздела — это начало надписи на внутренней стороне переплета Акафиста, которую М. П. Чехова сделала 8 мая 1942 года. Из интересных экспонатов — почтовая открытка с изображением Г. Гауптмана, с этой фотографией связана одна из легенд о том, как сохранялся дом во время оккупации (см., например, [3]).

3-й раздел. «..решили приходить в музей, как и раньше, и помогать Марии Павловне в сохранении музея, не оставляя её одну» (Мария Павловна Чехова и сотрудники музея в период войны).

В период войны с Марией Павловной в музее работали ее заместитель и верная помощница Елена Филипповна Янова, музейный служащий — Пелагея Павловна Диева и молодая девушка-экскурсовод — Ксения Васильевна Жукова (в девичестве Михеева), пришедшая в музей после окончания школы в 1941 году.

Не пережила войну сотрудница-экскурсовод Мария Анастасьевна Соловьева, перешедшая из Музея краеведения в 1936 году [18]. Погиб на фронте и единственный мужчина — садовник Григорий Карпович Бугаенко, служивший у Марии Павловны с 1934 года. В письме, адресованном Государственной библиотеке СССР им. Ленина, Мария Павловна сообщает:

«С глубоким прискорбием довожу до сведения Библиотеки о постигшей Дом-музей А. П. Чехова и главным образом мемориальный Чеховский Сад тяжелой утрате:

в ночь с 10 на 11 октября убит бомбой с фашистского самолета призванный в действующую Красную Армию тов. БУГАЕНКО Г. К., беспартийный большевик, чудесный человек и влюбленный в Чеховский сад специалист садовник» [10].

4-й раздел. «Русские воины здесь...». (Долгожданное освобождение).

16 апреля 1944 года Ялта была освобождена. Первыми посетителями стали военные, среди них — Владимир Стеженский, военный переводчик, разведчик. Когда военные уходили, они оставили М. П. Чеховой письмо со словами благодарности за спасённый «домик нашего замечательного писателя Антона Павловича Чехова». Этот документ и был экспонирован.

Уже 20 апреля 1944 года Мария Павловна писала в Москву, обращаясь к Ольге Леонардовне и её компаньонке Софии Ивановне Баклановой:

«... Русские войны здесь. <...> Очень тяжело мне было жить эти последние три года — много хворала, томилась и тосковала невыносимо... Обо всех думала в своем плену и рыдала, когда узнала о смерти Вл. Ив. Немировича-Данченко. Не представляю себе Художественного театра без него... <...>

После бомбежки мой Дом-Музей ремонтируется уже. Я так рада, что смогу хотя немного отвлечь наших бойцов и дать им отдохнуть и забыть ужасы фронта, слушая наши рассказы и воспоминания о Чехове. Янова всё время была со мною и сейчас очень хлопочет о восстановлении Музея...» (цитируется по [5]).

5-й раздел. «Жизнь после...» (Дом-музей в послевоенное время).

Послевоенное время — это восстановление музея, обрванных связей, встречи с дорогими людьми, родственниками. И признание заслуг. 14 июля 1944 года был опубликован Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении М. П. Чеховой орденом Трудового Красного Знамени «за успешную 40-летнюю работу по хранению, изучению и изданию литературного наследия великого русского писателя А. П. Чехова».

Дополнительные материалы

История сохранения музея во время Великой отечественной войны неизменно вызывает интерес у посетителей — практически на каждой экскурсии задаются вопросы на эту тему. Многократно публиковавшиеся десятки лет фондовые материалы продолжают оставаться актуальными для научно-просветительской деятельности. Тем не менее, каждый год

исследователи находят новые материалы, связанные с тяжелым периодом истории страны, освещающие непростые и, наоборот, светлые эпизоды биографий.

Ещё предстоит глубже изучить период оккупации. Интересные связи с людьми, знакомства появились и после освобождения Ялты. Одна из привлекательных фигур — Владимир Иванович Стеженский (1921–2000), чьё мелодичное письмо стало одним из символов окончания войны для ялтинского дома Чехова. Переписка на этом не окончилась, она продолжалась несколько лет. Владимир Стеженский писал с фронта, Мария Павловна отвечала. Некоторые из этих писем зачитывались по радио, публиковались в газетах. Наверняка корреспонденты понимали публичность переписки, что повлияло на стиль изложения. Приводим здесь письма В. Стеженского, которые хранятся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки. Судя по листу использования, по состоянию на ноябрь 2020 года к данным документам ни разу не обращались исследователи, что позволяет предположить — с момента поступления в фонд 331 маловероятно где-то публиковались. Также приводим письмо М. П. Чеховой, адресованное В. Стеженскому, которое хранится в фондах Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника.

1. В. И. Стеженский — М. П. Чеховой

«8.7.44.

Здравствуйте, дорогая Мария Павловна!

Не знаю, помните ли Вы одного из первых посетителей домика Ант. Павловича Чехова в день освобождения Ялты, которого

Вы так гостеприимно встретили и познакомили со всеми экспонатами этого замечательного дома-музея.

Тогда в саду еще чернели свежие воронки от немецких бомб, в комнатах были выбиты стекла и в доме хозяйничал весенний апрельский ветер.

Теперь, вероятно, все давно уже приведено в полный порядок, а Вы, вероятно, не успеваете отдохнуть от многочисленных посетителей и экскурсантов. Особенно сейчас, когда вся наша страна отмечает предстоящие чеховские дни. Хотелось бы попасть туда к вам в эти дни, но все это только, к сожалению, мечты. Поэтому пользуюсь лишь возможностью передать Вам свои наилучшие пожелания и горячий фронтовой привет.

Желаю Вам от всей души здоровья и долгих лет жизни.

Теперь линия фронта далеко-далеко отодвинулась от вашего города. И можете быть уверены, что с каждым днем она будет отодвигаться все дальше на запад, пока небывалый еще по силе и блистательности салют нашей Москвы не возвестит о нашей окончательной и полной победе.

Необходимо, конечно, дожить до этого счастливого дня. Но я думаю, что с нами ничего не случится.

Во всяком случае, где бы я ни находился, я всегда буду помнить тот волнующий день освобождения вашего города и нашу задушевную беседу и тот пасхальный домашний борщ, которым Вы меня тогда угощали.

Глубоко уважающий Вас

В. Стеженский

P.S. Если у Вас найдется минутка времени, напишите мне пару строк о Вашей жизни, здоровье и работе.

Мой адрес: Полевая почта 23646 А
В. Стеженскому» [12].

2. В. И. Стеженский — М. П. Чеховой

«19.12.44

Здравствуйте, дорогая Мария Павловна!

Горячо поздравляю Вас с наступающим Новым годом и желаю Вам еще долгих лет жизни, счастья и здоровья. (Мое предыдущее письмо, где я подробно рассказывал о нашей солдатской жизни, вероятно, до Вас не дошло, т. к. ответа не получал.)

(В нескольких словах расскажу о своем житье-бытье.) Теперь мы очень далеко от солнечного Крыма. Вокруг нас сырые болотистые леса, пестрые лоскуты полей и лугов, серые разбросанные хутора.) Мы в Польше. (Пока войны здесь особой нет. Готовимся к последнему и решительному штурму. И, видимо, скоро уже наступит день, когда Москва будут салютовать нашим победам.)

По дороге сюда проезжал много польских городов и деревень. Плохо жил здесь народ, грязно и некультурно. (Каждый сам по себе, как крот в своей норе).

Теперь, правда, начинают приобщаться к общественному ходу жизни. Крестьяне получают землю, растет польская армия, восстанавливаются разрушенные предприятия.

Был я в Майданеке. Не буду подробно описывать Вам все, что я там видел: Вы, вероятно, достаточно читали об этом лагере смерти. Самое потрясающее впечатление производит склад обуви. Представьте себе, огромный барак доверху наполненный обувью. Десятки тысяч пар обуви, начиная от маленьких детских туфелек и кончая форменными сапогами убитых советских бойцов и офицеров. И так много детской маленькой обуви! Когда представишь себе, что все вот эти обладатели этой обуви еще недавно ходили по нашей земле, работали, любили, надеялись, стремились к чему-то, а теперь от них осталась только эта

страшная куча обуви, покрытая сыростью и плесенью. Волосы поднимаются дыбом на голове.

Или специальные столы, где гитлеровские мясники отрубали руки и ноги у замученных людей, чтобы их больше вошло в печи крематория.

И я вспоминаю солнечный апрельский день в Ялте. Тогда в доме Антона Павловича я от имени наших бойцов и офицеров поклялся отомстить немцам за все те злодеяния, которые они причинили нашему народу. И в грядущих боях я выполню свою клятву. (За Багерев ров под Керчью, за тысячи погибших в каменоломнях Аджи-Мушка, за спиленное немецкими варварами дерево, посаженное Чеховым, за Майданек, за все мы будем мстить немцам.

Книги Чехова — это моя Библия. У Чехова учусь я, каким должен быть человек. За человеческое счастье, о котором говорил Антон Павлович, мы сейчас воюем.

(Я знаю отношение Чехова к войне. Но я так же знаю, если бы он был жив сейчас, он благословил бы нас на эту жестокую и кровавую борьбу с человекообразными людьми - немцами.)

(Напишите мне, как идет Ваша жизнь, как Ваше здоровье. Как Вы встретили Новый год?

Я никогда не забуду, как Вы угощали меня пасхальным борщом. Жду от Вас подробного письма.

А пока еще раз желаю Вам от всего сердца всего наилучшего. С горячим фронтовым приветом.)

Ваш Володя.

P.S. Привет от всех бойцов и офицеров нашей части Вам и всем сотрудникам музея.» [13]

3. М. П. Чехова — В. И. Стеженскому

«15 янв. 45 г.

Ялта

Милый и дорогой Володя, обращаюсь к Вам так, как Вы подписались в Вашем последнем письме! Вы не думайте, что я по лености или по небрежности не ответила Вам на Ваше предпоследнее письмо. За недосугом не ответила. Много занята была по службе — годовой отчет отнял порядочно времени, надо было отвечать на многочисленные письма по консультации и т. п. А сил уже мало, скоро устаю... Ведь я стара и слаба, очень часто хвораю, а работать хочется, да и необходимо это сейчас. Ваше письмо последнее настолько интересно и значительно, что я осмелилась и несколько отрывков напечатала в нашей ялтинской газете. Уже Вы меня простите за это самовольство..

Побеждайте скорее нашего жестокого врага и приезжайте в Ялту. Мне бы очень хотелось побеседовать с Вами по душам. Буду Вас ждать.

Передайте всем бойцам и офицерам Вашей части мой самый горячий привет и поздравление с Новым Годом, скорее завершить блестящую победу над злым фашистом и вернуться к нам здоровыми и невредимыми.

Крепко жму Вам руку и говорю — до скорого свидания!

Ваша М. Чехова

А Вас то с Новым Годом я и не поздравила.. Поздравляю и желаю много, много счастья и здоровья!!» [15]

4. В. И. Стеженский — М. П. Чеховой*«12.2.45**Здравствуйте, Дорогая Мария Павловна!*

Большое спасибо за Ваше письмо. Я, конечно, понимаю, что работы у Вас сейчас очень много, и тем более благодарен, что Вы сумели найти время, чтобы написать мне несколько строк.

Теперь я уже далеко от того места, откуда посылал Вам предыдущее письмо.

Теперь я в Германии, в этой трижды проклятой стране, которая принесла нам всем столько горя. Настал, наконец, день, когда немцы почувствовали войну на своей собственной шкуре. Мы пришли в их города, в их дома, в их сёла.

Некоторая часть населения успела эвакуироваться. Многие остались. Испуганные и озлобленные лица, растерянные и угодливо улыбающиеся.

Входишь в дом. Богатая обстановка, электричество, водопровод, рядно(?). Так в каждой деревне. Но если рассмотришь поближе все, что находится в этих богато обставленных домах, то там можно найти французские вина, датские консервы, белье из голландского полотна, вышитые белорусские скатерти, украинские расписные полотенца и т.д. и т.п. Много успели награть за пять лет войны эти твари. Теперь, конечно, они хором кричат «Гитлер капут», бьют себя в грудь и, проливая, крокодиловые слезы, клянутся, что они никогда не хотели войны с Россией, что русские очень симпатичные им люди и проч. и проч.

Впрочем, что же им теперь остается: времена получения посылок с восточного фронта давно уже кончились. Теперь, конечно, они не хотят больше войны с Россией. И мы сделаем так,

что ее никогда больше не захотят не только нынешние фрицы, но и их будущие поколения.

Мы не убиваем их женщин и не расстреливаем их стариков. У нас нет их дьявольских «душегубок» и печей для сжигания детей и пленных.

Но мы беспощадно уничтожаем и уничтожаем всех тех, кто с оружием в руках пришел на нашу землю, всех тех, кто занимался работорговлей нашими людьми, всех тех, кто аккуратно записывал в толстых конторских книгах полученные из России посылки и детские ботинки из складов Майданека.

Мы уже недалеко от Берлина. А наш фронт особенно близко. Так что будем надеяться, что победа уже не за горами. Скорей бы приходил этот радостный день.

Устал я уже от войны. Хочется поскорее вернуться в мирную домашнюю обстановку. Чтобы опять можно было сидеть в своей комнате за письменным столом, работать, учиться; чтобы опять можно было ходить по вечерам на концерты в Большой зал консерватории, смотреть свои любимые вещи в Художественном театре, выезжать в летние воскресные дни в наши подмосковные леса. Все это, конечно, будет. Лишь бы дожить до этих счастливых дней. Теперь умирать было бы особенно обидным.

Но отгоним все эти мрачные мысли. Я думаю, что моя фортуна не изменит мне напоследок. Это было бы с ее стороны слишком несправедливо.

У нас здесь, между прочим, уже весна. Но она тут, как нельзя более некстати. Лед на озере растаял, река разлилась и доставляет нам теперь много хлопот с переправой. А ведь дорог каждый день. Если бы морозы продержались еще несколько дней, то мы теперь стояли бы уже у стен Берлина. На сей раз природа

благоприятствовала немцам. Ну ничего, в Берлине мы все равно теперь будем. Теперь нас ничто уже не остановит.

Как у Вас жизнь, как Ваше здоровье? Вы смотрите, не расходуйте зря своих сил, берегите себя, чтобы после войны мы могли поговорить опять в Вашей комнате и вспомнить тот апрельский день.

Пока разрешите пожелать Вам всего наилучшего. Горячий привет от меня и от всех наших солдат и офицеров Вам и всем работникам музея.

Еще раз желаю Вам здоровья и счастья

Ваш Володя» [14]

Список использованных источников:

1. Головачева А. Г. «Пишу сие во время войны ужасной!» // Одна родина. Информационно-аналитическое издание. — URL: <https://odnarodyna.org/content/pishu-sie-vo-vremya-voyny-uzhasnoy>
2. Долгополова Ю. Г. Из истории исследований музейной аудитории в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте // Чеховские чтения в Ялте. 90 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте: сб. науч. тр. / М-во культуры АРК, КРУ «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте» / Сост. и ред. А. В. Зубарев / — Симферополь: Максима, 2012. — Вып. 17. — С. 51–53.
3. Жукова К. В. Музей Чехова в годы Великой Отечественной войны // Чеховские чтения в Ялте. Белая дача: первое столетие: сб. науч. тр. / под ред А. Г. Головачевой. — Дом-музей А. П. Чехова в Ялте; Симферополь: Доля, 2007. Вып. 11. — С. 350–358.
4. Надпись М. П. Чеховой в Акафисте // Фонды ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». КП 1184.
5. О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка 1928–1956 Том 2 / Сост. З. П. Удальцова. — М.: Новое литературное обозрение, 2017.
6. Отчет о деятельности дома-музея А. П. Чехова в Ялте за III квартал 1944 г. // Архив РГБ. Опись 18-II. Дело 180. Лист 9.

7. Остаюсь на посту. Название с экрана // URL: <https://youtu.be/EScP0mWyfUo>, <http://yalta-museum.ru/ru/publish/vremennaja-tematicheskaja-vystavka-priurochennaja-k-75-letiju-pobedy-v-velikoj-otechestvennoj-vojne.html>.

8. Ответ М. П. Чеховой в театр. Июнь 1944 г. // Фонд Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. КП 2450-3.

9. Пернацкая О. О., Веремеенко Т. И. «Остаюсь на посту»: Дом-музей А. П. Чехова в Ялте в годы Великой Отечественной войны / Крымский музейный фронт в годы Великой Отечественной войны. Симферополь: ООО «Антиква», 2020. С. 300–312.

10. Письмо в Библ. Им. Ленина СССР от 12.10.1941 № 139 // Архив РГБ. Опись 18-II. Дело 176. Лист 1.

11. Письмо В. И. Стеженского — М. П. Чеховой. 16.04.1944. Рукопись / Фонды ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». ДМЧ КП 2628.

12. Письмо В. И. Стеженского — М. П. Чеховой. 08.07.1944. Рукопись / ОР РГБ. Ф. 331. К. 96. Ед. хр. 82. Лист 2–3.

13. Письмо В. И. Стеженского — М. П. Чеховой. 19.12.1944. Рукопись / ОР РГБ. Ф. 331. К. 96. Ед. хр. 82. Лист 4–5.

14. Письмо В. И. Стеженского — М. П. Чеховой. 12.02.1945 / ОР РГБ. Ф. 331. К. 96. Ед. хр. 82. Лист 7–8.

15. Письмо М. П. Чеховой — В. И. Стеженскому. 15.01.1945 / Фонды ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». ДМЧ КП 7172.

16. План работы Дома-музея А. П. Чехова в Ялте на 1941 г. // Архив РГБ. Опись 18-II. Дело 180. Лист 1.

17. Рост посещаемости дома музея А. П. Чехова. 1922–1950 // Архив РГБ. Опись 18-II. Дело 181. Лист 1.

18. Соловьева М. А. Личное дело // Архив РГБ. Опись 161, Дело 607. Лист 1.

19. Ханило А. В. Музей во время Великой Отечественной войны // Чехов в Ялте. Сборник статей. — Симферополь: Н. Орианда, 2016. С. 186–190.

20. Чехова М. П., Чехов М. П. Дом-музей А. П. Чехова. Мемуарный каталог-путеводитель. 1937.

21. Шалюгин Г. А. Мария Павловна и война // URL:
<https://proza.ru/2013/06/22/360>

“STAYING AT THE POST...”

**(Documents from an exhibition and research project about Chekhov's house
in Yalta during the Great Patriotic War)**

O. O. Pernatskaia

Head of A.P. Chekhov House Museum in Yalta,
Crimean Literary and Artistic Memorial Museum

Abstract. The article describes the scientific-theoretical and documentary basis which was used for creation of temporary thematic exhibition devoted to the 75th anniversary of Victory in the Great Patriotic War. The main elements of scientific conception of the exhibition are set out. Three letters from the military translator V. Stezhensky addressed to M. P. Chekhova are published.

Keywords: A. P. Chekhov House-Museum in Yalta, World War II, Great Patriotic War, M. Chekhova, V. Stezhensky, Yalta, museum.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ОЧЕРКИ

Предлагаем читателю серию исторических очерков и картинок жизни старой Ялты Г. А. Шалюгина, который четверть века — вплоть до выхода на пенсию — возглавлял Чеховский музей. Геннадий Александрович — крымский поэт, прозаик, эссеист, автор книг, статей и очерков о творчестве А. Пушкина, А. Чехова, М. Булгакова. Член Союза писателей России, член правления Союза русских, украинских и белорусских писателей Крыма. Публиковался в российских журналах «Октябрь», «Роман-журнал-XXI век», «Театральная жизнь», «Литературная Россия», изданиях Украины, Германии, Великобритании, США, Кореи. Автор 300 публикаций и книг «Мих. Булгаков и Крым» (1995 — в соавторстве), «В Чеховском саду. Книга стихотворений» (1996), «Каменные крылья. Книга стихотворений» (2001), «Чехов: «жизнь, которой мы не знаем...» (2004), «Жить в провинции, у моря...». Чехов и Крым» (2006), «Чехов в наши дни» (2006), «Чеховское притяжение» (2006). Лауреат литературных премий имени А. Чехова, М. Волошина, А. Домбровского. Заслуженный работник культуры Украины, почетный гражданин города Ялты. Кавалер ордена Дружбы (Россия).

Геннадий Шалюгин¹

ЯЛТА ЧЕХОВСКОЙ ПОРЫ

Старые путеводители хороши тем, что обстоятельно рисуют внешнюю, казовую сторону Ялты — такой, какая она предстает перед глазами любопытствующих туристов. Путеводитель незаменим, если тебе надо узнать, в какое, положим, время и на каком пароходе Чехов уехал в Севастополь — тогда в Москву отправлялись обыкновенно на севастопольском поезде... Или сколько стоило молодому писателю посещение купальни Шапшала на ялтинской набережной... Но была и другая Ялта — Ялта тихих двориков, маленьких житейских драм, комических случаев, незаметных людей, случайных встреч, из которых, собственно, и плетется ткань жизни. Есть в этом пестром полотне и нити, по которым угадываются прихотливые узоры биографии горожанина, оказавшегося втянутым в эту тягучую жизнь поневоле, по горькой иронии судьбы. Имя этого горожанина — Антон Чехов...

* * *

¹ *Шалюгин Геннадий Александрович* — старший научный сотрудник Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник».

Самородки. Из воспоминаний М. Первухина.

В 1899 году в Ялте поселился литератор Михаил Константинович Первухин. Как и многие приезжие интеллигенты, болел чахоткой. Он редактировал местную газету «Крымский курьер», был знаком с А. П. Чеховым. Обоих одолевали графоманы. Чехов по доброте душевной им мироволил и с одним из них, приславшим «Повесть о том, как адна кнегиня ис правадником Асланом хвосты трепала», упросил Первухина повидаться. Редактор «Крымского курьера» вспоминает: «Я последовал совету Чехова, вызвал в редакцию «самородка», долго объяснялся с ним и потом должен был дать отчет о разговоре самому Чехову.

...Мальчик шестнадцати или семнадцати лет. Служит подручным в кузнечном заведении, стоящем на краю города. Учился в деревенской школе. Одержим страстью писать стихи, говорит стихом. Дошел до того, что кажется маньяком: подбирает рифмы к каждому услышанному слову.

— Мне кричат:

— Тащи воду!

— А я отвечаю:

Я принес бы воду

Для крещеного народу,

Да к воде нету ходу

За неименьем броду!

...Маленького роста, кривоногий, с низким звериным лбом, приплюснутым носом и выпяченными губами, с вытянутым редькою черепом, весь какой-то корявый. От хозяина получает угол там же, в кузнице, еду, обноски платья и три рубля в месяц. С трудом читает, — читает только газеты. И вот — он исписывает стопы бумаги повестями... из великосветской жизни. Его

«персонажи» — графини, княгини, баронессы, графы, бароны, миллионеры, банкиры-«американе». Чушь получается, понятно, невообразимая. Но мальчишка упорно стоит на своем: пишет, рассылает по редакциям, ждет ответа, обижается, пишет уже дерзкие письма, грозит «бросить боньбу», то есть бомбу.

Чехов и сам беседовал с мальчишкой (разумеется, обращаясь к нему на «Вы»), допытывался, почему тот не пишет о том, что знает, о рабочих кузницы, о татарах и греках, которые туда приходят.

«Очень нужно кому?! — фыркает «самородок». — Рабочие — они рабочие и есть! Одно слово — рабы! А татары — баранья лопатка!» <...>

... Антон Павлович частенько-таки направлял ко мне в редакцию начинающих авторов или их произведения с рекомендацией. После этого — перестал.

— Боюсь попасть впросак! — признавался он. <...>

...И все же мы оба с Чеховым, как говорится, сели в лужу: по его личной рекомендации напечатал в «Крымском курьере» маленькую крымскую легенду, доставленную ему, Чехову, какую-то очень нуждавшуюся в зарплате драматической артисткой. На другой день живший в Ялте литератор А. Я. Бесчинский, автор хороших путеводителей по Крыму и Кавказу, при встрече со мною язвительно заметил мне:

— Если вы, коллега, в другой раз пожелаете перепечатывать что-либо из путеводителей, то берите по крайней мере новые издания! А то эта ваша «Крымская легенда» целиком содрана со страниц старого путеводителя по Крыму Тихомировой... Неудобно, знаете!

(В «Крымском курьере», 1900, № 208, 17 сентября действительно была напечатана крымская легенда «Злое сердце», за подписью: Вий. — Г. Ш).

Чтобы не огорчать сильно тогда прихварывавшего Чехова, я так и не сказал ему об этом казусе, но каким-то образом он сам проведал о случившемся и прислал мне записку с извинениями. Записка была в шутовском тоне:

«Я, нижеподписавшийся, Антон Павлов сын Чехов и пр. и пр. сим клятвенно обязуюсь впредь юным плагиаторам не покровительствовать, для «Крымского Таймса» никаких поэтических и прозаических произведений неведомых мне авторов не рекомендовать». <...>

Интересна судьба самого М. Первухина. Ялтинский градоначальник генерал Думбадзе изгнал журналиста из Крыма, он эмигрировал, перебрался в Италию. После революции антикоммунизм привел его в ряды фашистского вождя Б. Муссолини. Писал апологетические статьи о поэзии Маринетти. Умер в нищете от чахотки в 1928 году.

* * *

В доме Ярцева

13 мая 1987 я был у Ирины Яковлевны Сайко, пожилой дамы из весьма известного в чеховские времена «дома Ярцева». Ныне Гимназическая улица переименована в улицу Войкова; дом Ярцева теперь стоит под номером 40, а у Сайко, в квартире номер 7, хранятся семейные реликвии дореволюционной семьи Битнеров, владевших на Гимназической двумя доходными домами. Трехэтажный дом Ярцева, собственно, тоже был доходным домом. Здесь сдавались пятикомнатные квартиры, одна комната предназначалась прислуге. Жил тут известный врач Л. Средин, у него бывали и Чехов, и Горький, и Бунин, и Шалапин. Сохранилось немало фотографий литераторов и

врачей на балконе срединской квартиры. В 1899 году тут останавливалась Ольга Книппер, с которой у Чехова только завязывался роман. Поговаривали, что именно старенькая мамаша доктора Средина «сладила» брак писателя и актрисы... Живал тут и юный Маршак. Место, надо признать, замечательное: балконы выходили в тихий дворик и на запад, в сторону гор: тишина, прекрасный вид...

Ирина Яковлевна показала старинный альбом с фотографиями, иконку и другие вещи от Битнеров. Сам Битнер, по ее словам, служил по лесному ведомству, а сестра жены преподавала в женской гимназии, была знакома с Антоном Павловичем. Сохранилось предание о том, как девочка Наташа Битнер с учительницей тетей Катей провожали Чехова на пароход 1 мая 1904 года. Они преподнесли писателю цветы, а он поцеловал руку Екатерине и пожал ручку Наташе. Девочка несколько дней не мыла руку — ее пожал сам Чехов!

В семье Битнеров бывала Варвара Карташова, учительница танцев. О ней Чехов сказал, что юная учительница, вероятно, сама тайком играет в куклы... Когда Чехов бывал не в духе, посылали за Варей: смешливая девушка производила на больного писателя благоприятное впечатление, он начинал улыбаться. Она тоже болела туберкулезом и похоронена на старом кладбище — там же, где Чеховы.

Ирина Яковлевна передала в музей альбом с фотографиями; среди них есть снимок в учительской женской гимназии. Большинство фотографий она не могла атрибутировать. Я долго всматривался в лица ялтинцев — современников Чехова. Они встречались писателю на ялтинских улицах, в театре, в лавке Синани... Глядя на них, можно было представить: вот эти три симпатичных женщины помогли писателю представить облик

сестер Прозоровых... Этот полный господин в очках со шнурком — Андрей Прозоров... А этот скромный интеллигент — Тузенбах...

Когда мы создавали первый вариант экспозиции о пьесе «Три сестры» в Гурзуфе, альбом с фотографиями ялтинцев стал экспонатом. Фотографии разместили в витрине веером — так, как это было модно в чеховские времена. Кстати, такой же веер до сих пор украшает интерьер кабинета Антона Павловича. Там стоят дарственные фото Федора Шаляпина, Ивана Бунина, Веры Комиссаржевской, Константина Станиславского... Чеховская эпоха в лицах.

* * *

Семейство Барильо

Местная жительница З. Ф. Ратиева принесла старый номер «Курортной газеты» (15 июля 1964 года) со статьей «Ялтинские прототипы в творчестве Чехова». Это перепечатка из болгарского журнала «Язык и литература». Автор статьи А. Л. Ратиев провел юношеские годы в Ялте, хорошо знает произведения Чехова. Он обратил внимание на фразу из повести «Три года»: герой повести Лаптев занимал флигелек, против которого, тоже в двухэтажном флигеле, «жило какое-то французское семейство, состоящее из мужа, жены и пяти дочерей».

Память подсказала А. Ратиеву, что такое французское семейство в свое время проживало в Ялте, и тоже в двухэтажном доме. Время написания повести совпадает с 1894 годом, когда весной А. П. Чехов приезжал Ялту подлечить бронхит. Он жил тогда в гостинице «Россия». Не от тех ли мартовских дней пришли в повесть фамилии Ярцев и Киш, которые были хорошо известны ялтинцам? Ярцев был худож-

ником, Киш был хирургом и держал клинику на улице Виноградной, по соседству с гостиницей «Россия».

Французское семейство Барильо (с ударением на последнем слоге) тоже располагалось неподалеку. Глава его — круглолицый толстяк среднего роста, с небольшими усиками, держал похоронное бюро. На вывеске было написано: «Отправка покойников во все города Европейской и Азиатской России». Пять его дочерей учились в женской гимназии у В. К. Харкеевич.

* * *

«Об одном прошу я, Чехов...»

Однажды в разговоре с Н. Г. Гариным-Михайловским и Н. Н. Вентцелем Чехов рассказал:

— Угораздила меня вчера нелегкая зайти по дороге домой к одним знакомым. На диване в гостиной сидит хозяйка, а рядом с нею — дама. Познакомили нас. Оказалась — писательница, поэтесса. Беру стул, присаживаюсь, затем по приглашению хозяйки направляюсь к столу, на котором стоят вазы с фруктами и орехами, накладываю на тарелочку орехи и только что собираюсь приступить к их уничтожению, как с дивана вихрем срывается сия поэтесса и с громким воплем: «Антон Павлович! Что вы делаете?! Орехи для вас — яд, у вас кровь горлом пойдет. Вам нельзя, нельзя!» — вырывает у меня из рук тарелку. Та падает, разбивается на мелкие куски, орехи рассыпаются, а вопли поэтессы становятся все громче. Теперь ее негодование обрушивается на хозяйку, которая, предложив мне орехи, явится, видите ли, причиной моей преждевременной смерти. В этот момент на шум выбегают из задних

комнат две собачки и громким лаем и неистовыми прыжками еще более увеличивают суматоху. У хозяйки становится виноватое, испуганное лицо, голос дрожит, из глаз готовы брызнуть слезы... Разумеется, я не выдержал и сбежал.

Гарин расхохотался. Чехов посмотрел на него и укоризненно покачал головой.

— Вам смешно, а вот послушайте-ка это и поймете тогда, что мне не до смеха. За полчаса до вашего прихода я получил такое вот творение... И он прочитал нам вслух:

Об одном прошу я, Чехов,
Ты отнюдь не ешь орехов,
Для тебя зерно ореха —
Яд, здоровью помеха.
А твоя лишь в том утеха,
Чтоб от чеховского смеха
Всем всерьез, не для потехи,
Доставалось на орехи!

— Как видите, стихи неважные, но не они меня возмутили, а приписка... И Чехов прочел дальше:

«Дорогой нам всем Антон Павлович! Пусть эта шутка каждый раз, как вы захотите манкировать своим здоровьем, напоминает вам, что этого делать нельзя. Я постараюсь как можно больше распространить ее среди друзей ваших и знакомых, чтобы и они, хотя бы и в шуточной форме, чаще предостерегали вас от небрежного отношения к болезни». — А затем подпись: «Спасшая вас вчера от большой опасности...» — И он назвал фамилию поэтессы.

— Я так и думал, что это она, — заметил Гарин. — Стихи не-

важные, хотя вообще она пишет недурно. Впрочем, она мне известна как великая рекламистка, и, разумеется, ею руководит не забота о вашем здоровье, а просто желание связать как-либо свое имя с Чеховым.

— Да, но если она приведет свою угрозу в исполнение, ведь это просто житья не будет, — волнуясь, произнес Чехов. — И так меня изводят знакомые и незнакомые. Нет человека, который не начал бы разговора со мной расспросами о моем здоровье! Право, я твердо решил: завожу визитные карточки — «А. П. Чехов. Писатель». А внизу курсивом — «Здоров, как бык». И вместо ответа буду молча протягивать ее каждому, справляющемуся о моем здоровье. Я сам врач, сам знаю, в каком оно состоянии. Я хочу забыть о нем, а мне немилосердно напоминают о нем ежеминутно. И что меня сердит — это то, что я не умею оградить себя от назойливости. Случалось вам ощущать в себе злобу тигра, готового растерзать свою жертву и вместе с тем ясно сознающего, что ты комнатная собачка?.. Вот и в данном случае — я хочу хоть раз в жизни быть грубым, жестоким, унижить, оскорбить! Ведь вот вчера я ясно заметил, что у этой особы зубы вставные; мог бы написать ей: «Сударыня, в ответ на ваши трогательные заботы обо мне, в свою очередь, предупреждаю вас, что орехи вредны не только для больных легких, но их твердая скорлупа не полезна также и для вставных зубов, даже вышедших из рук первоклассного дантиста...»

Встречи Чехова с Н. Гариным-Михайловским относятся к лету-осени 1903 года, когда гость Белой дачи работал над проектом железной дороги между Севастополем и Ялтой. Личность это известная, а вот о Николае Николаевиче Вентцеле (1855–1920) сейчас мало кто знает. Как и Чехов, он начинал

писательскую карьеру в юмористической прессе, писал под псевдонимом «Н. Юрьин». Но если Антон Павлович потом перешел на «серьезные» жанры, то Вентцель так и остался «большим насмешником», как охарактеризовал его Чехов. Он писал юмористические пьесы для знаменитого театра эпохи «Серебряного века» — «Кривое зеркало». Среди наиболее известных его произведений — басня «Голуби-победители» (1901), которая была обнаружена во время обыска на Гурзуфской даче Чехова в 1902 году.

* * *

Дядя Антоша

В январе 1960 года страна отмечала 100-летие со дня рождения А. П. Чехова. Каждое издание стремилось опубликовать новые материалы о писателе. В газете украинских писателей «Литература и жизнь» от 29 января были помещены воспоминания бывшей соседки Чеховых по Аутке В. Ковтун. Назывались они — «Дядя Антоша».

«У моего отца на Верхней Аутке, около фонтанчика с каменным корытом, неподалеку от дачи Чехова, была маленькая мастерская, в которой он работал с утра до ночи. Я все время пропадала в мастерской. Зашел в мастерскую мужчина в чесучовом пиджаке и попросил отникелировать какие-то щипчики, вероятно, медицинские. Вошел он как знакомый, поздоровался с отцом и прямо назвал его по имени и отчеству. Мы — мой младший брат, девочка-татарка Сабриэ, дочь хозяина дома, и я — играли тут же на крыльце и очень удивились, откуда этот дядя знает отца. Мы обступили его. Он со всеми нами тоже поздоровался за руку, сказал, что он дядя

Антоша, и пригласил всех нас к себе в сад.

С того дня в течение нескольких лет мы были в этом саду постоянными гостями и помощниками, хотя, наверное, больше мешали, чем помогали.

На самую тяжелую работу (копание больших ям) приходил дворник. Помогала еще тетя Поля, прислуга Чеховых. Всю остальную работу Антон Павлович выполнял сам. Он копал, делал грядки, работал цапкой, поливал. Мы тоже поливали вместе с ним,нося воду небольшими зелеными лейками.

К Антону Павловичу приходило много гостей, но я помню только одного — высокого черного Левитана.

Если дядя Антоша уходил в город, мы его около фонтанчика поджидали. Возвращался он из города всегда на извозчике и, если видел нас, тут же в кофейне заказывал себе и нам кофе, и мы его пили втроем: он, я и мой брат.

Там же, в Аутке, жил у себя в доме барон Штейнгель, старый высокий, худой генерал. Он носил рыжий парик, подстриженный в скобочку, и голубую генеральскую шинель с пелеринкой. Детям постарше он часто раздавал книжки «Универсальной библиотеки». Мы этих книжечек от него никогда не получали, наверное, он считал, что мы малы. Но нам было обидно, и однажды мы пожаловались на барона дяде Антоше. Он отправился вместе с нами к генералу. Пришли, стучим в окно (книжки выдавались из окна). Выходит старуха, сестра барона, и спрашивает, что нам надо. Мы говорим, что привели дядю Антошу знакомиться с дядей бароном. Она спросила, кто такой дядя Антоша. Мы ответили: дядя Антоша, который строит дачу и садит сад, а мы ему помогаем сажать. Во время наших переговоров дядя Антоша молчал и смотрел на старую баронессу.

И на этот раз мы ушли без книжек... Зато в следующий свой проезд из Москвы дядя Антоша привез мне чудное издание русских сказок, а брату и Сабриэ книжки с картинками. На моей книжке была надпись «Девочке –кошечке с зелеными глазами».

Был у дяди Антоши голубой журавль, который смешно бегал за хозяином, а когда он входил в дом, стоял у крыльца на одной ноге, спрятав голову под крыло. Была еще рыженькая лохматая собачка — дворняжка, не помню, как ее звали. Тоже бегала за дядей Антошей.

...Перед моими глазами последнее наше прощанье. Он собирался за границу. У ворот уже ждал извозчик, чтобы везти его к пароходу. Стоял он в саду, такой бледный, худой, глаза грустные-грустные и спрашивал:

— Что вам, дети, привезти из-за моря?

Мы, словно чувствуя недоброе, говорим:

— Ничего нам не надо, сам приезжай скорей. Летом в саду работы много, скорей возвращайся!

И летом пришла весть...

Ударил три раза колокол греческой церкви, ближайшей к его дому. Это не был обычный звон к службе. Мы, ребяташки, конечно, первыми бросились к церкви. Народу было полно, приезжали из города на экипажах, шли пешком. Мы еще ничего не подозревали. Для нас все это было только занятное зрелище. Но вот отец Сергей вышел в полном облачении на амвон и прочитал телеграмму, что Антон Павлович умер в Германии такого-то числа. Потом отец Сергей служил панихиду. Многие плакали.

Для нас это было первое в жизни очень большое горе. Мы вышли во двор, уткнулись в стенку под кипарисами и горько рыдали все трое: я, брат и Сабриэ. Начальница гимназии

Харкеевич подошла к нам и спросила, почему мы так плачем, разве мы знали Антона Павловича?

Мы ей ответили:

— Как же, ведь это был дядя Антоша. Как же мы его не знали, — когда он был наш друг. И вот его теперь нет!

Только когда я поступила в школу и стала читать книги, я поняла, кто был дядя Антоша».

* * *

Ялтинские старушки рассказывают...

В январе 1986 года ко мне зашли две почтенные старушки — Мария Ивановна Еремина (1902 г.р.) и Антонина Андреевна Вавилина (1899 г.р.). Зашли просто так, без приглашения — захотелось рассказать, что помнят из старой жизни. И как много интересного они помнят! Для науки, может быть, это мелочи, а по-человечески ужасно трогает. И для писателя прекрасный материал.

Обе женщины — ялтинские старожилы. Отец Вавиловой, Андрей Васильевич Шульга — слесарь, отец шестерых детей — проживал на съемной квартире в доме портного Кеймаха, ныне это на улице Пионерской. Судьба его небезынтересна. Он из крепостных Харьковской губернии, женился на крепостной же девушке, полученной помещиком в уплату за породистых собак. Отрубив в армии 25 лет, остался в Крыму. Был грамотен: в трактирах за две копейки писал прошения. Антонина ходила учиться в церковно-приходскую школу при церкви Иоанна Златоуста на Поликуре; помнит она само здание, сложенное из сосновых бревен, с роскошным мраморным крыльцом. Попечительницей школы была дочка царя Ольга

Романова. Однажды она посетила школу в сопровождении Вырубовой.

— Тяжелой ли была жизнь?

— Как сказать. Мама выдавала мне по три копейки на день. На них можно было доехать до школы на линейке, можно было купить пирожок с рисом и изюмом. Можно было купить яблоко, апельсин и грушу — они стоили по копейке. Базар располагался на Пушкинской площади (ныне Спартак).

Однажды — это было весной 1903 года — Тоня с отцом шли по Набережной. Шли мимо посудного магазина Стахеева (ныне гастроном номер 1), мимо аптеки Гопшнейдера (ныне магазин фруктов), мимо избушки Синани (которая погибла вместе в гостиницей «Франция» в годы войны). На небольшой зеленой скамье возле избушки сидел человек в черном пальто и черной шляпе, в пенсне, опершись подбородком на руки, сложенные на трости или зонтике. Отец снял шляпу и поздоровался. Человек тоже приподнял шляпу. «Это писатель Антон Павлович Чехов. Не забудь», — сказал отец четырехлетней дочке. Она помнит до сих пор.

— А что, отец был знаком с Чеховым?

— Нет, но он очень любил книги. В комоде хранились книги Толстого, Чехова, Горького.

Отец умер в 1930-х годах. Он сочувствовал революционерам и однажды помогал студентам приготовить бомбы. Был такой случай в Ялте: трое молодых людей в черных рубашках и черных брюках готовили бомбы в табачном сарае на Аутской улице (ныне пельменная на улице Кирова). Хотели взорвать градоначальника Думбадзе. Отец достал для них какую-то гремучую смесь. Когда Думбадзе ехал после молебна из собора Александра Невского, студент бросил бомбу, но не попал.

Террорист спрятался в доме Новикова (ул. Щербака), и Думбадзе велел облить дом керосином и поджечь. Тоня помнит, как сильно горел дом.

Второй террорист хотел взорвать полицейский участок на Пушкинском бульваре, но бомба взорвалась у него в руках. Было это, конечно, значительно позже смерти самого Чехова... Шульга сочувствовал восставшим на броненосце «Потемкин». Когда Шмидта расстреляли, он тайком учил детей петь песню, которая начиналась словами:

Там, на острове пустынном,
Где-то есть могила.
Волны бьют в песок морской,
Расстреляли Шмидта.

Песня явно самодельная, без литературных изысков.

Я спросил, не участвовала ли она в благотворительной деятельности в пользу туберкулезных больных.

— Тогда много было больных, — отвечает Антонина Андреевна. — Идет студент, щеки красные — ясно, болен туберкулезом. Мы ходили по городу с шестами, на которых была надпись: «В пользу туберкулезных больных», продавали искусственные ромашки из белой материи. Однажды Антонина набрала в кружку, которая вешалась на пояс, 47 рублей.

О связях с семьей Чеховых. Как-то раз — это было уже после гражданской войны — рыбаки принесли соседу-мяснику журавля, которого поймали на море. Тоня кормила его, а чтобы птица не улетела, у ней подрезали крылья. На день рождения Чехова Антонина принесла его Марии Павловне, она была на Белой даче как раз с Ольгой Леонардовной. Журавль жил в саду,

Антонина иногда навещала его, и журка танцевал для нее. Потом его погубила собака — загнала в бассейн с водой.

<...>

А теперь рассказывает Мария Ивановна Еремина. Ее отец — Иван Петрович Холодненко — сапожник, жил на Набережной в доме, где сейчас магазин «Жемчуг». Однажды он шил сапоги для священника о. Александра Терновского. Терновский был человек скупой и прижимистый: недоплатил три рубля. Рассказывали, что он однажды отказался бесплатно отпевать студента, умершего от чахотки. Студенты написали об этом в газету. Терновскому отказали от места в соборе Александра Невского. Служил он на Поликуровском холме. Там в школе при церкви не проходили Толстого, которого предали анафеме.

— А как оказалось, что сапожник жил на Набережной? Дорогое жильё!

— Тогда воздух в Ялте был лечебный. На каждой улице — свой микроклимат. В зависимости от характера болезни врачи прописывали жить на той или иной улице. Когда отец начал кашлять, врачи велели ему пожить в Аутке, подышать «горным» воздухом. Потом перебрался к морю и прожил с болезнью двадцать лет. Так что Чехов не случайно поселился в Аутке. Для других же больных был полезен морской воздух — они целыми днями гуляли по верхнему молу (где маяк).

Мария Ивановна, конечно, Чехова не помнит — мала была. Училась в частной прогимназии Фирфора в переулке Черноморском. Вместе с ней в классе училась дочка аптекаря Оля Гопшнейдер. Мимо знаменитой скамьи, где когда-то сиживал Чехов, пробегали с ранцами каждый день.

В 1947 году Мария Ивановна познакомилась с Марией Павловной Чеховой. Приносила молоко, выполняла мелкие

поручения. Бывало, принесет снедь — мясо, масло, зелень — разложит и покажет, что почем. Елена Филипповна Янова возмущалась: зачем поручать покупки чужому человеку? А Марии Павловне нравилось самой контролировать покупки. Хозяйская психология! На юбилей Хозяйки чеховского дома (85 лет со дня рождения) Мария Ивановна готовила закуски — заливной язык и другие мясные блюда. В Чеховском доме познакомилась с О. Л. Книппер-Чеховой и С. Я. Маршаком.

<...>

* * *

Чужие глаза

В «Литературном наследстве»—87 опубликованы воспоминания Софьи Ивановны Смирновой-Сазоновой (1852–1921), сотрудницы суворинского «Нового времени». «Она для меня чужая», — сказал о ней Чехов в ходе полемики вокруг повести «Палата № 6». В 1899 году Софья Ивановна несколько раз встречалась с Чеховым в Ялте. Удивительно, как мизерабельно выглядел писатель в глазах чужого и чуждого человека!

21 июля. «На набережной встретила Чехова. Он постарел и выглядел не знаменитым писателем, а каким-то артельщиком. Говорит, что он тут в ссылке...». 26 июля. «Обедали в городском саду и весь обед слушали ужасное пение какой-то барыни, которая увечила романс Полины из «Пиковой дамы»... Встретила там Чехова... Он ходит в серых штанах и отчаянно коротком синем пиджаке. Жалуется, что зимой его в Ялте одолевают посетители... Сам Чехов не из разговорчивых...» 30 июля. «Видела на набережной Чехова. Сидит сиротой на скамеечке...».

Артельщик, сирота, короткий пиджачок... Молчун. Все жалуется и жалуется... Очень своеобразный фокус зрения у петербургской литературной дамы. Такого Чехова мы не можем представить себе по определению.

Зато в очерке «А. П. Чехов» Бориса Лазаревского, который частенько досаждал писателю неожиданными визитами на Белую дачу, есть замечательное описание портрета Антона Павловича. Лучшим его снимком Лазаревский считал фото 1901 года, сделанное в ялтинской фотографии «Юг»: Чехов на садовой скамейке в пальто, в пенсне и шляпе. «Этот портрет, — свидетельствует мемуарист, — в последнее время стоял на столе в комнате его матери». Посмотрите, какие замечательные, можно сказать, профессиональные наблюдения у этого Лазаревского!

Когда Чехов снимал пенсне, — пишет он, — видны мелкие морщины вокруг «серьезных и добрых глаз». Глядя на собеседника, он «щурился и казалось иногда, что он относится безучастно» к словам собеседника. Потом Чехов вскидывал голову, «на высоком лбу его кожа чуть двигалась, а над носом ложились две глубокие вертикальных морщины». Говорил «не спеша, глухим баском, избегая всяких терминов, гладко и замечательно просто». Если его «густые, темные волосы были давно не стрижены, то один локон частенько опускался на лоб». В последние годы «чуть поседели виски и было несколько белых волосков по краям бороды». Когда волновался или хохотал, то «широкие ноздри шевелились». Сидел, положив ногу на ногу, руками не жестикулировал. Живой Чехов! Ничто не выпало из поля зрения: глаза, нос, волосы, жестикуляция, голос... Наверное, профессия прокурора, дознавателя способствовала развитию наблюдательности Лазаревского. Очерк

«А. П. Чехов» был впервые опубликован в журнале «Русская мысль» в 1906 году. Уже только за дорогой облик, донесенный до нас через столетие, спасибо Борису Александровичу!

* * *

«Письма я берегу...»

В Российской государственной библиотеке хранится около 10 тысяч писем к А. П. Чехову. Среди них немало писем от жителей Ялты. Антон Павлович старался отвечать каждому. Некоторые из них вскрывают специфическую атмосферу, в которой приходилось жить и работать писателю в Ялте. С. В. Дараган, содержательница благотворительных яслей для больных детей писала: «Вследствие предъявленного мне сегодня местной полицией обращаюсь к вам с покорнейшей просьбой выдать мне расписку в получении ста шестидесяти семи рублей, доставленных Вам детьми — участниками спектаклей, данных в пользу детей крестьян Самарской губ. 14 и 19 февраля в помещении «Яслей» у меня на даче. Эта расписка должна быть доставлена губернатору». Понятно, что в условиях такого полицейского контроля Чехов должен был тщательно документировать каждую благотворительную копейку. Что он и делал. Квитанции на полученные пожертвования до сих пор хранятся в музее. Благодаря письму С. Дараган известны имена детей, игравших в благотворительных спектаклях в помощь голодным сверстникам. В программке спектакля по шутке Лаврентьева «Неудачное путешествие» указаны исполнители ролей: чернорабочий Коломийцев, ученик слесаря Нестеров, певчий Новоселов, прачка Илиасова, ученица портного Климова, чернорабочий Менженов. Надо же! Дети — черно-

рабочие! Очень много писалось о ничтожном окружении писателя в «парикмахерской» Ялте. А ведь подрастало здоровое поколение, на которое, очевидно, положительно влиял пример Чехова.

Но от «парикмахерской» Ялты тоже не скроешься... Чехову не давали работать бесчисленные посетители, зеваки висели гроздьями на ограде сада. Мещанский бомонд отнимал его время глупыми письмами. Мещанин изобретателен: вот где-то на кавказской железной дороге проходимец выдает себя за Чехова, а к Антону Павловичу идет письмо с требованием вернуть взятые займы деньги... Вот некий ялтинский чиновник Кириченко, служащий управы, с пафосом напирает: извольте дать сто рублей на свадьбу, иначе личное счастье будет разбито... Вот некто Иогансон познакомился на пароходе с некоей Елизаветой Ивановной. Чехову дается поручение: отыскать эту Елизавету и вручить письмо Иогансона, о существовании которого писатель и не подозревал...

Вот некая Римма Ващук присылает Чехову полуграмотные сказки. Антон Павлович даже явному графоману ответил, дал советы. И что же? Дама читает Чехову нотацию: «Вы вместо прямого искреннего ответа вдались в мелочи и нанесли несколько булабочных уколов... Я ожидала больше сердца и великодушия»... Выморочный эпистолярный пейзаж...

* * *

Чехов и крымские татары

Крымско-татарская тема становится все актуальнее. Что известно об отношениях Чехова с татарами? В один из первых приездов в Крым в 1889 году Чехов познакомился с татаринном

Нури, часто бывал у него в гостях. Участница таких встреч Е. Шаврова вспоминала: «Антон Павлович сидел возле Нури на самом почетном месте, пил кофе ... и расспрашивал так подробно обо всем, точно был первым другом Нури...». Узнав, что писатель поселился в Ялте из-за туберкулеза легких, Мустафа Нури регулярно поставлял ему кумыс в глиняных кувшинах.

Для постройки дома Чехов выбрал участок на окраине деревни Верхняя Аутка. Строительство велось местными жителями — татарами и турками под руководством Бабакая Кальфы. И. А. Бунин вспоминал, что Чехов «... не упускал случая с восхищением сказать, какой это трудолюбивый, честный народ». О соседстве и общении с татарами Чехов в шуточной форме писал московской знакомой: «Я перешел в магометанскую веру и уже приписан к об-ву татар деревни Аутка близ Ялты ...Осман Чехов» (1899).

Где бы ни жил писатель, он всегда особое внимание уделял народному образованию. В Ялте был членом попечительства женской гимназии и Гурзуфского земского училища, принимал непосредственное участие в организации школы в деревне Мухалатка. Школа была построена в 1901 году, но еще в самом начале строительства Чехов беспокоился об учебниках. В марте 1900 года он пишет редактору крымскотатарской газеты «Переводчик» Измаилу Мурзе Гаспринскому и просит прислать учебники для мухалатской школы. Вскоре из Бахчисарая были получены учебники в количестве 265 экземпляров. Стоимость их была оплачена Чеховым.

«Белая дача» Чехова находилась недалеко от греческой церкви св. Федора Тирона и мусульманской мечети. В открытые окна кабинета писателя доносился с минарета голос муэдзина.

Заходил к Чехову аутский мулла поговорить о делах татарской школы, для которой Антон Павлович выписывал из Москвы письменные принадлежности.

Одно время Чехов был посетителем павильона в Таганроге, где продавался кумыс. Его хозяин позже вспоминал об интересном разговоре, который начал сам писатель:

«— А вас как зовут?

— Абдул, — ответил я и засуетился, приглашая гостя к столу.

— Абдул? — серьезно спросил Чехов. — Татарин? А отчество?

Я сказал. С тех пор Чехов называл меня только по имени и отчеству.

— Абдул Гамид Зейнулович.

И серьезно добавил:

— Усекать можно пирамиды, а не человеческие имена. Человека уважать надо.

Затем продолжал:

— А вы по-своему умеете говорить?

— А как же! — обрадовался я.

— Это хорошо. Родную речь надо любить».

* * *

Мария Павловна не без юмора рассказывала сотруднику музея С. Г. Брагину о взаимоотношениях с соседями-татарами, населявшими Аутку. Кто-то из татар, живших поблизости с чеховским домиком, повадился в пьяном виде подшучивать над ней. Увидит Марию Павловну во дворе или в саду, остановится и крикнет: «Мария Павловна, турька идет, резить будет!»

— «А я как будто не слышу, — говорит Мария Павловна. — Он кричит еще громче. И будет кричать, пока я не подниму головы. Смотрю на него. Он смеется, довольный тем, что испугал меня.

Но татары ко мне относились хорошо. Подобные выкрики были редким явлением. Татары — и молодые, и старые — приходили ко мне лечиться. Я давала им лекарства».

* * *

Добавлю, что в 1987 году Евгения Яковлевна Чехова передала в музей черновую рукопись воспоминаний Марии Павловны Чеховой, записанных ее племянником С.М.Чеховым. В рукописи есть эпизод, раскрывающий драму жителей Крыма после изгнания немецких оккупантов. 18 мая 1944 года по приказанию Сталина было выселено все татарское население, а заодно и другие неславянские национальности. Это коснулось и музея Чехова: Елена Филипповна Янова, помощница М. П. Чеховой, была по происхождению гречанкой. Она была вместе с семьей уже на машине, уже заводили мотор, когда дали команду отменить высылку. Это Мария Павловна сумела дозвониться до начальства.

Потом М. Чехова заходила по соседству в несколько брошенных татарских домов. Обстановка, в которой только что жили люди, а теперь не живут, произвела на нее гнетущее впечатление. В одном домике ее потрясла недоеденная яичница на сковороде. Говорили, что один солдат-татарин, награжденный за храбрость многими орденами, просил Сталина о возвращении его матери... Ему было отказано. Вместо выселенных татар и греков в Крым привезли русских и украинцев с Дона, потому что на Дону тоже занимались

виноградарством. Многим предлагали халупы и сарайчики. Они негодовали и отказывались поселяться в условиях, худших, чем на Дону. В один прекрасный день все улицы Ялты были загромождены шалашами и сделанными из мешковины палатками, поставленными в порядке протеста. Крымским начальникам и приезжим хапугам, которые захватили лучшие татарские дома, пришлось потесниться.

Многие из приезжих ходили в валенках. Это было смешно. Многие жаловались, что кругом камни, а земли-то и нет.

* * *

«В Ялте, на берегу Балтийского моря...»

Читая книгу А. Мацкина «Орленев» (серия «Жизнь в искусстве»), наткнулся на фамилию Аллы Александровны Назимовой. Дочь ялтинского аптекаря Левинтона, чей двухэтажный дом до сих пор стоит на Набережной, ученица В. И. Немировича-Данченко в Филармоническом училище. При создании Художественного театра была в числе лучших учеников принята в труппу. Но, увы, мхатовская карьера не сложилась... Сценический псевдоним ее — Назимова — был мало кому известен. В 1900 году — встреча в Костроме со знаменитым актером Павлом Орленевым. Любовь — как солнечный удар... Из-за нее Орленев по несколько раз на году приезжал в Ялту. В 1901 году А. П. Чехов навещает Орлеева, с которым был в дружеских отношениях, на его квартире в доме Левинтона, знакомится с Аллой Назимовой. Сообщает о знакомстве Ольге Леонардовне... В 1902 году Алла Назимова и Павел Орленев навещают Антона Павловича на Белой даче.

Я думаю, интересно было бы заглянуть в душу Орленева в тот момент, когда Чехов принимал их в гостиной. Над роялем висит линогравюра — репродукция с картины художника Семирадского «Нерон в цирке» (иллюстрация к роману Генрика Сенкевича «Камо грядеши»). Дело в том, что именно на представлении спектакля «Камо грядеши» в Костроме Орленев впервые увидел и пленился Аллой Назимовой... Именно Алла обратила внимание Орленева на пьесу Г. Ибсена «Привидения» — с этим спектаклем они совершили первые гастроли в Америку. Самые первые в истории русского театра американские гастроли!

Чехов поддерживал планы Орленева проложить дорогу на американскую сцену. Он обещал ему написать пьесу в трех актах для пяти актеров. В 1906 году Алла Назимова после триумфальных выступлений остается в Америке. Сердце Орленева было разбито...

Алла становится знаменитой актрисой театра и немного кино — ее ставили в один ряд с Мэри Пикфорд и Д. Фербенксом. Алла прожила до 1945 года, сыграв роли в пьесах Тургенева, Достоевского, Чехова, Томаса О'Нила. Среди ее знаменитых партнеров был Валентино... Она произвела неизгладимое впечатление на Уильяма Тенниси, тогда еще студента. Он понял тогда, что ради театра стоит жить...

Как в Ялте могла вырасти такая актриса? Известно, что она училась в Швейцарии. Как Чехов ее оценивал? Играла ли она в Ялте и что? На фотографии Алла — необычайно привлекательна «южноевропейской красотой». Не то испанка, не то итальянка. Не встречалась ли в Америке с Михаилом Чеховым? Об американских гастролях Орленева и Назимовой есть «Воспоминания» И. П. Вронского. Хранятся в Библиотеке ВТО (Москва).

В американском издании ее биографии — поразительная космополитическая деталь: **«Родилась в Ялте на берегу Балтийского моря»...**

* * *

Ялтинские антоновки

Ялтинский курортный пейзаж не будет полон, если не упомянуть об «антоновках». Преклонение перед кумирами всегда было и будет, но иногда — как в случае с Чеховым или Собиновым — оно обрело форму психологического помешательства. Впрочем, для этого были основания. После смерти Антона Павловича литератор Иван Щеглов-Леонтьев провел среди его поклонниц опрос: «Был ли Чехов красив?» Подавляющий ответ гласил: «Был прекрасен...».

Писатель В. Ладыженский припоминал такой эпизод: «Стояла хорошая, жаркая и сухая погода. Чехов чувствовал себя очень хорошо и вечером предложил мне пойти погулять с тем, чтобы поужинать в городском саду... Прогулка шла очень недурно, но только до набережной. На набережной Чехов привлек к себе внимание публики. На него оглядывались, а следом за ним, как дельфины за пароходом, показались «антоновки» ... Мы ускорили шаги, добрались до городского сада и заняли столик. Но недолго пришлось нам на этот раз благодушествовать. Толпа росла кругом столика, а аллеи сада наполнялись мужественными и неотвратимыми «антоновками».

Среди известных «антоновок» называли имена Лидии Мизиновой, Татьяны Щепкиной-Куперник, Лидии Яворской, Елены Шавровой, Ольги Кундасовой, Марии Дроздовой... Это

были писательницы, художницы, актрисы, даже «астрономки»... В Ялте собралась целая когорта «антоновок»: Софья Бонье, Фанни Татарина, Ольга Подгородникова...

Они преданно служили больному писателю, оказывали услуги, делали подарки. До сих пор в мемориальном доме Чехова стоит гипсовая фигурка собаки, поднесенная поклонницами. Чехов направлял их энергию в нужное русло. Софья Павловна Бонье помогала в благотворительных делах, навещала неимущих туберкулезных больных. Фанни Карловна Татарина была организатором культурной жизни Ялты. Трогательная картина нарисована в воспоминаниях бывшей служанки в доме Чеховых Л. Гриб-Федоровой. В день известия о кончине Антона Павловича «в два часа приехал экипаж, в котором сидели Софья Павловна Бонье и Фанни Карловна Татарина. Они вошли со мной в спальню А. П., встали на колени перед его кроватью и заплакали. Я их попросила, чтобы они говорили тихо, так как Евгения Яковлевна еще ничего не знает». Дамы обещали сами рассказать ей о кончине сына. Когда Люба вошла в комнату матери писателя, они уже сидели вместе. Фанни Карловна «обняла ее, а Софья Павловна, стоя на коленях, целовала ей руки. У Евгении Яковлевны из глаз катились слезы...»

* * *

«Это было в Ялте...»

После смерти писателя хлынула волна дамских воспоминаний о Чехове. Некоторые из них вошли в золотой фонд Чеховианы, как, например, воспоминания О. Книппер-Чеховой, Л. Авиловой. Т. Щепкиной-Куперник. Однако в большинстве

своим художественные достоинства их были сомнительны, зато эмоции хлестали через край. Появились и «Вспоминая госпожи Мурашкиной», которые кое-кто принял за чистую монету. Однако у понимающих людей уже сама фамилия «мемуаристики» вызывала улыбку: так величали героиню чеховского рассказа «Драма». В этой остроумной шутке Чехов реализовал ситуацию, подмеченную еще Пушкиным: «Схватив соседа за полу, душу трагедией в углу». Госпожа Мурашкина, сочинительница невообразимо длинной драмы, так примучила маститого литератора, что тот прикончил ее массивной чернильницей... «Драма» была экранизирована — героиню играла незабвенная Фаина Георгиевна Раневская. На радио рассказ звучал в прекрасном исполнении Олега Николаевича Ефремова.

Как видно, г-жа Мурашкина благополучно выжила и даже сочинила «мемуары»... Их автором был упомянутый Иван Леонтьевич Щеглов-Леонтьев. Я обнаружил черновой текст шутки в Рукописном отделе Пушкинского дома еще в аспирантские годы. Выступая с лекциями о Чехове в санаториях — а мне довелось быть в свое время руководителем секции литературы и искусства в Ялтинском обществе «Знание», — я вставлял для разрядки и усиления ялтинского колорита воспоминания «любовницы» — и неизменно пожинал лавры... Здесь текст дается в некотором сокращении. Итак —

**«Мой любовник — Антон Чехов»
(Из воспоминаний г-жи Мурашкиной)**

«Это было в Ялте ... Стоял теплый апрельский вечер... Чехов сидел на скамейке, на берегу моря, одинокий и грустный.

Сердце мое подсказало, что надо делать: я села рядом! Что в том, что я не была с ним знакома? Его произведения сделали меня как бы его «духовной любовницей». И, наконец, я специально приехала в Ялту для того, чтобы видеть его и сидеть с ним рядом! Но он не пошевелился. Я пододвинулась к нему ближе. Он даже не повернул головы. Тогда я придвинулась к нему совсем близко, так что мои колени касались его коленей. Чехов чуть-чуть вздрогнул и поднял кверху трость, бывшую в его руках ...

Я инстинктивно отодвинулась, но он тотчас же опустил трость и, указывая ею на рокотавшее впереди море, глухо проговорил:

— Это — море!

Боже мой! Я наконец услышала то, чего так страстно добивались: я услышала его голос. Я чуть не лишилась чувств от счастья! Всего два слова, но какая божественная гармония человеческой простоты! Другой бы на его месте произнес непременно: «Прощай, свободная стихия!» или: «О, как я обожаю это вечное царство лазури», что-нибудь в том же духе — а тут классически краткое: «Это — море!»

Душка Чехов! Как мне хотелось обнять его и расцеловать! Но я вспомнила, что передо мной титан русской литературы и, опустившись на колени, я благоговейно облобызала кончик его шевровой ботинки. Я чувствовала, что обжигаю его моим горячим дыханием и обливаюсь потом от стоявшей южной духоты, но не в силах была умерить моего священного порыва. Чехов слегка отдернул свою ногу и, прищурившись сквозь пенсне, вдумчиво проговорил:

— Вы того ... часто бываете в бане?

Я густо покраснела. Я сейчас поняла, что он намекает на «духовную баню», то есть, часто ли я читаю его сочинения. И, так как я взяла за правило аккуратно каждую субботу на ночь прочитывать хоть один из его дивных рассказов, я смело ответила, любовно глядя ему в глаза:

— Каждую субботу, дорогой учитель!

И, сложив ноги по-турецки, уселась у его ног на песке, как преданнейшая из его идолопоклонниц.

Чехов тяжело вздохнул...

О, если бы вы слышали этот вздох! Это был не вздох, а как бы затаенная символическая скорбь за свою бедную родину, лишенную «духовной бани»... А он — он, дни которого были зловеще сочтены, что он мог дать кроме того, что уже было дано в издании Маркса?

Такой вздох в состоянии был перевернуть всю душу человеческую, тем более дамскую, я не выдержала и истерично разрыдалась. Очевидно, нервы Чехова не могли выдержать женских слез, он отвернулся в сторону и тихо-тихо, как бы про себя, прошептал:

— Как она мне надоела...

И не договорил.

И я сразу чуткой женской душой угадала, кто эта «она»: «она» — это была его собственная догоравшая жизнь, становившаяся ему в тягость. Бедный, побежденный Титан! Ты ли не бодрил своими нерукотворными созданиями хмурых людей, и сам теперь гибнешь под тяжестью неумолимого рока...

И осторожно, затаив дыхание, чтобы он не мог заметить, я вытащила из кармана его пальто свежий носовой платок... на память о нашем мимолетном, но памятном, глубоко символическом свидании!

Не знаю, заметил ли мое движение Чехов или нет — но он вдруг решительно встал и, безнадежно махнув рукой, побрел домой... Помните конец классической чеховской «Шведской спички»?

— Пойду — запью! — решил он, выйдя за ворота...

И в этой одной фразе — весь Чехов! ...»

* * *

**Тематика конференций «Чеховские чтения в Ялте»
в 1954–2021 гг.**

- 1954 г. К 50-летию со дня смерти А. П. Чехова
1971 г. К 50-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
1973 г. К 75-летию Московского Художественного театра
1976 г. Чехов и русская литература
1981 г. Чехов в Ялте: к 60-летию Дома-музея А. П. Чехова
в Ялте
1985 г. Чехов сегодня: к 125-летию со дня рождения
А. П. Чехова
1986 г. Чехов и театр
1987 г. Чехов и Пушкин
1988 г. Чехов и Украина
1989 г. Чехов и современная культура
1990 г. Чехов и мировой театр
1991 г. К 70-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
1992 г. А. П. Чехов: движение времени
1993 г. Чехов и «серебряный век»
1994 г. А. П. Чехов и XX век
1995 г. Чехов и модерн
1996 г. К 75-летию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
1997 г. От Пушкина до Чехова: вершины русской классики
1998 г. К 100-летию переезда Чехова в Крым
1999 г. 100 лет Белой даче А. П. Чехова
2000 г. К 100-летию первого приезда МХАТ в Крым
2001 г. К 100-летию пьесы «Три сестры»
2002 г. Чехов и Гоголь: к 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя
2003 г. К 100-летию пьесы «Вишневый сад»
2004 г. К 100-летию со дня смерти А. П. Чехова

- 2005 г. Художественный язык Чехова в литературной системе XX века
- 2006 г. Актуальные вопросы чеховедения
- 2007 г. Мир Чехова: звук, запах, цвет
- 2008 г. Мир Чехова: мода, ритуал, миф
- 2009 г. Мир Чехова: пространство и время; Чехов и Гоголь: к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя
- 2010 г. Чехов в современной мировой культуре: к 150-летию со дня рождения писателя. Чехов и Толстой: к 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого
- 2011 г. 90 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте
- 2012 г. Чеховская 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

Чеховские чтения в Ялте

Вып. 25: Чехов и время. Драматургия и театр сборник научных трудов

Главный/ответственный редактор: О. О. Пернацкая

Редакторская группа:

О. Г. Гармасар, Ю. Г. Долгополова, Н. В. Пашко, Е. В. Шумакова

Дизайн обложки: Л. В. Кравченко

Подписано в печать 08.06.2021.

Формат 60x90 1/16. Усл. печ. л. Гарнитура PT Serif.

Издатель:

ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», Республика Крым, г. Ялта, ул. Кирова, д. 112,
yalta-museum.ru

ИП Пинчук А.В. 23 №008849391

от 15.11.2014 г.

Россия, Республика Крым,

г. Симферополь, ул. Старозенитная, 7.

Тел.: 8 (3652) 60-49-19, 8 (978) 726-76-68.

E-mail: n-orianda@mail.ru; <http://n-orianda.ru>

Полиграфическое исполнение:

Россия, Белгородская область,

Белгородский район, поселок Северный,

ул. Березовая, д. 1/12, тел.: (4722) 300 720,

www.konstanta-print.ru