

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОСТОВСКОЙ ОБЛАСТИ  
ТАГАНРОГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
И ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК  
ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ РАН  
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ ЮЖНОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РАН

---

ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА  
А.П. ЧЕХОВА:  
ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ  
И ЭПОХА

---

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
Таганрог, 2015

Ростов-на-Дону  
2016

УДК 821.161.1.09“18”  
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

**Редколлегия:**

*Е.В. Липовенко,*

*М.Ч. Ларионова (ответственный редактор),*

*Л.А. Токмакова*

**Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха.** Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, сентябрь 2015 г. – Ростов н/Д: Foundation, 2016. – 346 с. ISBN 978-5-4376-0153-2

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личная библиотека А.П. Чехова: литературное окружение и эпоха», проведенной Таганрогским государственным литературным и историко-архитектурным музеем-заповедником, Чеховской комиссией РАН и Институтом социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра РАН.

Статьи сборника посвящены важной филологической и музееведческой проблеме – личной библиотеке писателя в пространстве научного изучения и музейного хранения.

Издание предназначено для литературоведов, лингвистов, музейных работников и всех, кто интересуется русской литературой и творчеством А.П. Чехова.

ISBN 978-5-4376-0153-2

УДК 821.161.1.09“18”

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

© Коллектив авторов, 2016

# Содержание

---

## ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ПИСАТЕЛЯ: ЛЮДИ И КНИГИ

<b>Ларионова М.Ч.</b> Фольклор и этнография в книгах личной библиотеки А.П. Чехова .....	6
<b>Головачева А.Г.</b> «Размышления Марка Аврелия» в философских спорах героев А.П. Чехова .....	17
<b>Кащеев В.И.</b> «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»: чеховский экземпляр книги .....	30
<b>Алферьева А.Г.</b> В.Г. Тан (Богораз) и А.П. Чехов: страницы из истории знакомства .....	50
<b>Корж А.А., Шипулина О.А.</b> Братья Вальтер в автографах личной библиотеки А.П. Чехова .....	61
<b>Щербина А.И.</b> «В разум я верил... и вот избрал науку!» .....	70
<b>Звенияцковский В.Я.</b> Чехов и Украина: по материалам личной библиотеки Чехова и не только... ..	83
<b>Иванова Н.Ф.</b> «Иностранное отделение» чеховской библиотеки в Таганроге .....	100
<b>Цымбал А.А.</b> Писатель и музыка .....	114
<b>Токмакова Л.А.</b> «Слишком громкое название...». Библиотека Марии Павловны Чеховой .....	128
<b>Филиппова А.А.</b> Библиотека А.С. Грибоедова: из опыта воссоздания .....	138

## ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА КАК «КНИГА»: ПОЭТИКА, РЕЦЕПЦИИ, ИДИОСТИЛЬ

<b>Зубарева В.К.</b> Позиционный стиль А.П. Чехова и школа Захарьина .....	146
<b>Кубасов А.В.</b> Святочный рассказ А.П. Чехова «Кривое зеркало» как образец травестии жанра .....	157

<b>Кондратьева В.В.</b> Еще раз о провинциальном городе А.П. Чехова . . . . .	164
<b>Спачиль О.В.</b> Реалии российского Юга в рассказе А.П. Чехова «Художество» . . . . .	174
<b>Петракова Л.Г.</b> И.С. Тургенев в круге чтения А.П. Чехова . . . .	185
<b>Кайдаш-Лакшина С.Н.</b> Свидания с чертом и «дьявол в деталях» у Чехова . . . . .	194
<b>Загребельная Н. К.</b> Читательские впечатления в эпистолярии А.П.Чехова . . . . .	211
<b>Гольденберг А.Х.</b> Поэтика комического в прозе Р.П. Кумова и чеховская традиция . . . . .	222
<b>Тропкина Н.Е.</b> Каштанка в прозе и поэзии. . . . .	231
<b>Кулагин А.В.</b> Герои чеховской прозы в лирике А. Кушнера . . .	238
<b>Петухова Е.Н.</b> «Дама с собачкой» в современных литературных версиях. . . . .	251
<b>Михина Е.В.</b> Как сад стал адом. . . . .	259
<b>Тютелова Л.Г.</b> Чеховская пьеса «Лебединая песня (Калхас)» в рецепции В. Леванова . . . . .	268
<b>Молнар А.</b> Краткий обзор восприятия творчества А.П.Чехова в Венгрии . . . . .	278
<b>Изотова Н.В.</b> Особенности представления «скрытого» общения персонажей в прозе А.П. Чехова . . . . .	291
<b>Щаренская Н.М.</b> Жизнь газетная. О значении некоторых деталей повести А.П. Чехова «Моя жизнь» . . . . .	299
<b>Ваганов А.В.</b> Этнонимы-историзмы в произведениях А.П. Чехова . . . . .	307
<b>Кудинова Т.А.</b> Диалектизмы в языке А.П. Чехова: генезис, функции и авторская оценка . . . . .	317
<b>Абдужамалова Д.Л.</b> Лексико-семантическое поле «напитки» и его роль в формировании мира персонажей А.П. Чехова (на материале первого периода творчества) . . . . .	327
<b>Басиля Н.А.</b> Чеховские реминисценции в СМИ . . . . .	336

---

Книги личной библиотеки А.П. Чехова хранятся в Москве, Мелихове, Ялте, но большая их часть по завещанию писателя была передана его родному городу и составляет сейчас гордость и главную ценность Чеховского фонда Таганрогского музея-заповедника. Это прижизненные издания произведений писателя, подарки с автографами известных и забытых современников, книги, отразившие круг литературных и человеческих интересов А.П. Чехова.

Состав этой библиотеки, люди, оставившие в судьбе писателя «книжный» след, обстоятельства формирования и пополнения библиотеки, музейные и исторические аспекты проблемы «личная библиотека писателя» в целом – таков круг вопросов первого раздела настоящего сборника.

Второй раздел посвящен творчеству А.П. Чехова как «книге» в широком смысле слова: поэтике его произведений, их прочтению и переосмыслению в литературе XX–XXI веков, особенностям идиостиля писателя, концептосфере его творчества.

Произведения и письма А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах. в круглых скобках указаны «С.» – сочинения, «П.» – письма, римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

*Редакционная коллегия*

# ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА ПИСАТЕЛЯ: ЛЮДИ И КНИГИ

---

## ФОЛЬКЛОР И ЭТНОГРАФИЯ В КНИГАХ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ А.П. ЧЕХОВА

**Марина Ченгаровна Ларионова**

*Россия, Ростов-на-Дону*

*larionova@ssc-ras.ru*

*Статья выполнена в рамках проекта № 14-04-00237  
«Историко-культурный и символический облик  
провинции в творчестве А.П. Чехова», поддержанного РГНФ*

Личная библиотека А.П. Чехова является ценным источником для изучения и уточнения фактов его биографии и творчества, влияний и заимствований, литературных связей и мировоззренческих установок. Библиотека отражает духовные ценности эпохи и передает представление о человеке этой эпохи. Кроме того, обращение к личной библиотеке Чехова может служить дополнительным аргументом в литературоведческих дискуссиях.

Исследуя этнокультурные пласты чеховских произведений, автор настоящей статьи часто сталкивается с недоумением коллег. Чехов и фольклор? Чехов и этнография? Какое отношение этот интеллигентный и литературно образованный писатель имеет к народной культуре? Оставив в стороне анализ чеховского творчества, обратимся к книгам личной библиотеки писателя и тем, что попадали в поле его зрения в разные периоды жизни и творчества.

Известно, что во время подготовки диссертации «Врачебное дело в России» Чехов прямо или косвенно обращался к разноо-

бразным источникам. Указатель этих источников, приведенный в Примечаниях к XVI тому Полного собрания сочинений писателя (1974–1983), насчитывает 121 наименование. По народной медицине, суевериям, традициям и фольклору – 38. Более четверти! Среди них «Абевега русских суеверий» М.Ч. Чулкова, «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева, «Быт русского народа» А.В. Терещенко, «Песни, собранные П.В. Киреевским». При этом некоторые издания, как, например, сказки из собрания А.Н. Афанасьева, – в нескольких томах. Сведения из этих книг, как и собственные впечатления о народной культуре в ее городском провинциальном изводе пригодились Чехову не только при подготовке диссертации.

В личной библиотеке писателя в собрании Таганрогского музея-заповедника тоже представлены книги фольклорной и этнологической/этнографической тематики. Среди них «Естественная история племен и народов» Фридриха Гельвальда – одного из основоположников этнологии. В предисловии автор пишет: «В настоящее время этнология обладает такой массой разнородного материала, охватывающего столько сторон повседневной жизни, что этнографические сведения сделались необходимыми для каждого образованного человека. Не зная этнологии, мы не можем сделать разумной оценки политических событий, без этнологии немислимо понимание исторического развития наций и здравая историческая критика; одна этнология дает нам возможность понять особенности того или другого народа и уловить идеальные стремления в истории человечества» [Гельвальд 1885: I].

Многолетнее изучение этнографии дает автору, по его словам, «некоторое основание предполагать, что в его книге описано большее число племен и народов, нежели в любой из немногих изданных до сих пор сочинений этого рода» [Гельвальд 1885: III].

Книга содержит множество иллюстраций художника Келлера-Лейцингера. Это изображение внешнего облика представителей разных народностей с характерными этническими чертами, жилищ, оружия, предметов быта, музыкальных инструментов.

Приводятся факты истории народа, его миграции, заселения территорий, описание ландшафта, обычаев, бытовых практик, социального устройства, религии. То есть создается максимально полный портрет той или иной народности, конечно, в пределах научных знаний, доступных автору. Так, например, о грузинах говорится, что они «имеют темные волосы, черные, прямо лежащие глаза умеренной величины, длинный острый нос, иногда загнутый на конце, стройный рост, маленькие ноги и необыкновенно красивые руки» [Гельвальд 1885: 769].

Но этим Гельвальд не ограничивается. Он изображает то, что в современной науке называется этнокультурным стереотипом, то есть общепринятым восприятием национального характера: так, грузины «исполнены чувства собственного достоинства, славолубивы, придают большое значение почестям и пышности, храбры, гостеприимны, одарены хорошими способностями, но крайне невежественны и отличаются грубыми нравами» [Гельвальд 1885: 769]. В разделе о народах Восточной Сибири приводится этимологическое предание, объясняющее название народности самоедов, данное будто бы в качестве бранной клички русскими охотниками: «По рассказам самих самоедов, ... существовал некогда обычай, что старики, негодные больше для работы и езды на оленях, добровольно подвергали себя насильственной смерти при соблюдении различных шаманских обычаев и съедались собственными детьми в том убеждении, что это доставит им более легкую жизнь после смерти».

Но тут же замечает, что есть другой перевод – «сам один», то есть человек [Гельвальд 1885: 730–731]. Эти записи имеют огромную ценность не только для этнографов, но и для лингвистов и фольклористов.

Приводит Гельвальд и сведения о народной медицине: «Если у самоеда болит нога, то он приносит в жертву песцовый мех, несколько раз обмахивает им больную ногу, затем вешает его на дерево и произносит при этом следующее заклятие: Как болит моя нога, чтобы тебе болеть! Теперь ты здоров, а я болен, чтобы сталося обратно!» [Гельвальд 1885: 731]. Шаман, приглашенный к больному, переносит болезнь на оленя, которого нещадно истяз-



зает, чтобы победить болезнь. В случае выздоровления больного, оленя закапывают в землю. Если больной умрет, то его «вытаскивают за ноги из “чума” (хижины), только не обычным ходом, а с противоположной стороны через отверстие, сделанное с этой целью» [Гельвальд 1885: 732]. Подробно описаны родильный, свадебный и погребальный обряды и связанные с ними поверья и приметы. Например, если жена видит покойного мужа во сне, то должна принести в жертву оленя, чтобы успокоить его тень.

Гельвальд – сторонник эволюционизма: «из вышеприведенного беглого обзора следует тот вывод, что высшая цивилизация не есть достояние наиболее чистокровных народов, но скорее свойственна тем, которые представляют гармоническое сочетание различных элементов <...> Достижение известной цивилизации возможно только под условием большего или меньшего отрешения от национальной неподвижности» [Гельвальд 1885: 799]. По мнению Гельвальда, этнографическое описание «не может ограничиваться одною “естественною историей”, а должно необходимо коснуться всех тех моментов, которые составляют общую культурную жизнь народов. В необъятной области, где этнография переходит в историю культуры, мы встречаем пока только неопределенные абрисы и неясные очертания. Одна из важнейших задач новейшей науки заключается в том, чтобы уловить их и воплотить по возможности в живых образах» [Гельвальд 1885: 800].

Чехов, как естественник и писатель, смог реализовать в своем творчестве эту задачу. На книге есть владельческая надпись «Антон Чехов». «Естественная история племен и народов» входила в список работ, названных им в книге «Остров Сахалин» и в очерках «Из Сибири».

Книга «Путешествие флота капитана Сарычева...» тоже, видимо, интересовала Чехова в предсахалинский период. Гавриил Андреевич Сарычев – морской офицер, путешественник, океанограф, участник экспедиций в Сибирь и на Дальний Восток. Книга представляет собой подробный отчет об одной из таких экспедиций (1785–1793). В ней, помимо собственно географических сведений, содержится много и этнографических.

Говоря о посещении тех или иных земель, Сарычев подробно рассказывает о населяющих их народах: якутах, тунгусах, чукчах, алеутах. Начиная от одежды, еды, жилища и заканчивая верованиями, культами, шаманскими практиками, Сарычев создает полный этнический портрет народа. Так, у якутов юрты четырехугольные, тогда как у тунгусов круглые, «наподобие калмыцких» [Путешествие 1802: 33]. Зато тунгусы, по наблюдениям Сарычева, «менее всех других диких народов занимаются» суевериями и обрядами [Путешествие 1802: 109], тогда как обряд призывания духов якутским шаманом изображен красочно и подробно: «Шаман снял с себя обыкновенное якутское платье и надел особое шаманское... Изготовясь совсем, распустил завязанные на голове волосы, выкурил трубку табаку, взял свой бубен, сел посередине юрты и ... призывал поименно семь духов, бывших у него в повиновении <...> Голова его с растрепанными волосами то откидывалась вперед, то назад, а иногда вертелась во все стороны так быстро, что казалась быть на пружине; глаза тогда сверкали у него, как у бешеного, и он скоро от сильного движения пришел в некоторый род исступления или беспамятства» [Путешествие 1802: 30].

Несмотря на то, что Сарычев не планировал издавать отчет и не считал себя литератором, по повелению Александра I труд был напечатан и Сарычев стал одним из первых писателей-маринистов. На книге есть владельческая надпись «Антон Чехов».

Книга С. Максимова «Нечистая сила» [Максимов 1899] известна современному читателю под названием «Нечистая, неведомая и крестная сила». Сергей Васильевич Максимов – ученик и последователь В.И. Даля, известный российский этнограф, писатель, автор серии очерков из народного быта («Вотяки», «Повитуха», «Колдун» и др.) и книг «Лесная глушь», «Год на Севере» и др. Исследователям творчества Чехова и читателям, не пренебрегающим комментариями к чеховским сочинениям, он известен как автор книги «Сибирь и каторга» (1871), которую Чехов читал и о которой упоминал в «Острове Сахалине». Выполняя поручение Морского министерства, Максимов путешествовал по Сибири, изучая устройство тюремного и каторжного

общежития. «Сибирь и каторга» – это этнографическая проза художественно-документального характера. К посмертному изданию книги был приложен очерк «Тюремный словарь и искусственные байковые, ламанские и кантюжные языки», над которым Максимов работал в последние годы жизни и который посвящен особому языку тюрьмы и каторги: звуковой азбуке, карточной терминологии, воровскому языку и пр.

Когда в 1897 г. князь В.Н. Тенишев, промышленник и меценат, создал в Петербурге «Этнографическое бюро», С.В. Максимов стал одним из его штатных сотрудников. Главной целью «Этнографического бюро» был сбор материалов о народной жизни по специальным вопросникам, входящим в «Программу этнографических сведений о крестьянах центральной России, составленную князем В.Н. Тенишевым»: физические природные свойства крестьян, местные условия их жизни, общественные установления, верования, знания, язык, письмо, искусства и др.. Результаты этой деятельности открыли перед этнографией, которая считалась наукой исключительно исторической, ориентированной на старину, новые возможности в изучении народов современной империи, особенно наиболее многочисленного – великорусов.

Записи материалов велись внештатными корреспондентами – учителями, священниками, студентами, всего около 350 человек. Штатные сотрудники поддерживали связь с корреспондентами из 24 губерний, обрабатывали присланные тексты. Это был первый опыт систематического изучения крестьян, их быта и мировоззрения. «Программа» состояла из 10 разделов и 491 вопроса, и корреспонденты, отвечая на вопросы, должны были записывать точные и достоверные рассказы информантов, подкрепляя их документами: трудовыми договорами, различными расписками, подробным описанием приданого и пр. в письме-инструкции к «Программе» говорилось: сотрудник должен «постоянно помнить, что от него требуются факты, а не обобщения или выводы; поэтому к вопросам программы необходимо приурочить только отдельные частичные наблюдения, поставив себя в положение достоверного свидетеля о виденном и слышанном в народном быту» [Цит. по: Фирсов, Киселева 1992: 4].

Несомненно, штатные сотрудники подвергали присланные анкеты обработке, устранили повторы, делали правку, но достоверность материалов от этого не страдала. Заместитель В.Н. Тенишева П. Кашинский замечал: «Изучение народного быта при посредстве случайных добровольцев, жителей нашей нищей культурными силами деревни всегда казалось мне опытом, выражаясь корректно, рискованным. Однако я ошибся. Рукописи, принадлежащие полуинтеллигентным сотрудникам, наиболее интересны, они более цельны в изображении быта и полны оригинальных подробностей... Будь задача исследования великорусской деревни поручена ученым, выиграла бы в систематичности и шаблонной научности, но бесконечно много потеряла бы в оригинальности замысла и жизненной правде» [Цит. по: Фирсов, Киселева 1992: 5].

Один из разделов «Программы» назывался «Выходящие из ряда обстоятельства» и включал обычаи, поверия крестьян, их поведение во время эпидемий и эпизоотий, пожаров, отношение к воровству и пьянству и т.д. Этими вопросами занимался и С.В. Максимов. Книга «Нечистая сила» представляет ответы на вопросы «Программы» под №№ 192–202 и 204. При этом автор использовал не только сообщения корреспондентов, но и собственные наблюдения и записи. Возможно, этим объясняется его любовно-ироническая манера в описании народных суеверий: «Тут ли (на болотах – М.Л.) не водиться злой дьявольской силе и как не считать чертям такие мочаги, топи, ходуны-трясины и крепи-заросли благоприятными и роскошными местами для надежного и удобного жительство?» [Максимов 1994: 7–8] или «вот для этих-то совещаний и изобретены “лысые” горы и шумные игры шаловливых вдов с веселыми и страстными чертями» [Там же: 115].

Предисловие к книге «Нечистая сила» написал сам В.Н. Тенишев: «В школе, по традиционной схоластике, всего менее учат тому, что более нужно; мы не узнаем даже, как надо себя вести, чтобы сохранить здоровье. Тем паче втуне оставлено изучение поведения и поступков человека, его бытовая сторона. Впрочем, тут не школа одна виновата. Просто относительно деятельности

человека нет исследований. Важность предмета и его громадное практическое значение еще не охватило умы, до сих пор угнетенные метафизикой и теорией врожденных идей. Изучение быта людей находится в пренебрежении, но потребность в этом изучении дает себя знать. Это видно из того живого интереса, который мы проявляем к литературному произведению, когда автор в книге или на сцене выставляет имеющий к нам близкое отношение тип человека, обстановку, обстоятельства и правдиво заставляет его вести себя и действовать» [Максимов 1899: б/с].

Максимов был знаком с И.С. Тургеневым, Д.И. Завалишиным, А.Н. Островским, с издателями журнала «Искра» братьями Курочкиными и Д.Д. Минаевым; печатался в «Осколках» и «Новом времени».

Был он знаком и с Чеховым. Писатели встретились на «беллетристических обедах», Чехов предложил Максимова к избранию в почетные академики, послал в Таганрог его фотографию. Книга «Нечистая сила» была подарена Чехову автором с дарственной надписью: «Всегда милому и очень дорогому Антону Павловичу Чехову на добрую память ялтинской встречи от любящего автора. 7 сентября 1899. Аутка».

В дневниковых записях Чехова под 1897 г. есть следующий фрагмент: «Такие писатели, как Н. С. Лесков и С. В. Максимов, не могут иметь у нашей критики успеха, так как наши критики почти все – евреи, не знающие, чуждые русской коренной жизни, ее духа, ее форм, ее юмора, совершенно непонятого для них, и видящие в русском человеке ни больше ни меньше, как скучного инородца. У петербургской публики, в большинстве руководимой этими критиками, никогда не имел успеха Островский; и Гоголь уже не смешит ее». И следующим абзацем фраза, которая часто воспроизводится в разговоре об отношении Чехова к религии: «Между “есть бог” и “нет бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» (С. XVII, 224).

На самом деле речь здесь идет не столько о вере, сколько об особенностях русского национального характера, и соседство этой фразы с фамилиями Максимова, Лескова, Гоголя, Островского свидетельствует о размышлениях Чехова именно об этом национальном характере, о народной душе, народной психике, как бы сказал В. Белинский. Следующая запись: «Блины у Солдатенкова» – масленица. Тут же: «19-го февр. обед в “Континентале” в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, – это значит лгать святому духу». И следом: «С 25 марта по 10 апреля лежал в клинике Остроумова. Кровохарканье. В обеих верхушках хрипы, выдох; в правой притупление. 28 марта приходил ко мне Толстой Л.Н.; говорили о бессмертии. Я рассказал ему содержание рассказа Носилова “Театр у вогулов” – и он, по-видимому, прослушал с большим удовольствием» (С. XVII, 224).

К.Д. Носилов – путешественник, исследователь Ямала, писатель. Чехов был знаком с ним заочно, по письмам (письма Носилова к Чехову см.: [Осинцев 1988]). 9 июля 1901 г. он писал брату: «Отче, будь так добр, узнай в конторе “Нового времени”, как зовут (как имя и отчество) сотрудника “Нового времени” – К. Носилова. Узнай и скорейше сообщи мне в Ялту, где я в настоящее время нахожусь» (П. X. 51). В апреле следующего года Чехов принимает участие в судьбе книги Носилова, рекомендуя ее к публикации (П. X. 225). Из ответного письма Носилова ясно, что он воспользовался этой рекомендацией (П. X. 547).

Вогулы – это старое название народа манси. То, что Носилов называет «театром», является проявлением вогульской охотничьей обрядности [см., например, Каннисто 2007], тотемистической мифологии и шаманской практики северных народов [Мифы... 1990]. Основное промысловое животное вогулов – олень. Этот народ часто ест оленье мясо сырым, полагая, что оно придает силы и исцеляет от болезней. Современные исследователи усматривают в рассказах об охоте на оленя следы мифоло-

гического сюжета «небесной охоты», когда олень превращается в созвездие Большая Медведица, а лыжня охотника – в Млечный путь. Охотник же – это первопредок, который научил людей манси охотиться и есть мясо [Петрухин 2010].

В вогульском представлении, которое описывает Носилов, охотник выслеживает добычу – самку оленя и олененка. Птица предупреждает их об опасности, но стрелы охотника бьют без промаха. Вот как пишет о впечатлении от этого рассказа Л.Н. Толстой: «...недавно я прочел рассказ о театре у дикого народа вогулов. Одним из присутствовавших описывается такое представление: один большой вогул, другой маленький, оба одеты в олени шкуры, изображают – один самку оленя, другой – детеныша. Третий вогул изображает охотника с луком и на лыжах, четвертый голосом изображает птичку, предупреждающую оленя об опасности. Драма в том, что охотник бежит по следу оленьей матки с детенышем. Олени убегают со сцены и снова прибегают. Такое представление происходит в маленькой юрте. Охотник все ближе и ближе к преследуемым. Олененок измучен и жметя к матери. Самка останавливается, чтобы передохнуть. Охотник догоняет и целится. В это время птичка пищит, извещая оленей об опасности. Олени убегают. Опять преследование, и опять охотник приближается, догоняет и пускает стрелу. Стрела попадает в детеныша. Детеныш не может бежать, жметя к матери, мать лижет ему рану. Охотник натягивает другую стрелу. Зрители, как описывает присутствующий, замирают, и в публике слышатся тяжелые вздохи и даже плач. И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства» [Толстой 1983: 163]. Толстой пересказывает пересказ Чехова. Этим, видимо, объясняется искажение текста рассказа Носилова: у него сначала охотник убивает оленюху, а потом олененка. Но несомненно, что на обоих писателей рассказ произвел большое впечатление.

С.В. Максимов, народный праздник, этнографический рассказ о вогульском театре, К.Д. Носилов, с которым Чехов был знаком, размышления писателя о национальном характере, общий интерес русской интеллигенции и науки конца XIX в.

к малым народам – таков историко-культурный контекст этих чеховских записей.

Таким образом, книги из личной библиотеки и обстоятельства, с ними связанные, демонстрируют устойчивый интерес Чехова к фольклорно-этнографическому материалу, который часто подготавливал личные впечатления писателя и служил основой его литературных произведений.

## Литература

1. *Гельвальд Фр.* Естественная история племен и народов. – Т. 2. – СПб., 1885.
2. *Каннисто А.* О медвежьих обрядах вогулов / Пер. с нем. Н.В. Лукиной // Поэтика жанров фольклора народов Сибири: Миф. Эпос. Ритуал. – Новосибирск, 2007. – С. 74–87.
3. Мифы, предания, сказки хантов и манси // Сост. Н.В. Лукина. – М., 1990.
4. *Максимов С.* Нечистая сила / Предисл. кн. В.Н. Тенишева. – СПб., 1899.
5. *Максимов С.* Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб, 1994.
6. *Осинцев Л.П.* Имен связующая нить: (Зап. краеведа). – Челябинск, 1988. URL: <http://delta-grup.ru/3/10.htm>.
7. *Петрухин В.Я.* Существовал ли миф о небесной охоте в карело-финской мифологии? // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры. – Петрозаводск, 2010. – С. 128–138.
8. Путешествие флота капитана Сарычева по северо-восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану, в продолжение осьми лет, при Географической и астрономической морской экспедиции, бывшей под начальством флота капитана Биллингса, с 1785 по 1793 год. – Ч. I, II. – СПб., 1802.
9. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22-х тт. – Т. XV. – М., 1983. – С. 41–220.
10. *Фирсов Б.М., Киселева И.Г.* Структуры повседневной жизни русских крестьян конца XIX века // Социологические исследования. – 1992. – № 4. – С. 3–14.



## «РАЗМЫШЛЕНИЯ МАРКА АВРЕЛИЯ» В ФИЛОСОФСКИХ СПОРАХ ГЕРОЕВ А.П. ЧЕХОВА

**Алла Георгиевна Головачёва**

*Россия, Москва*

*alla.golovacheva@list.ru*

Одна из самых примечательных книг в личной библиотеке Чехова – «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя» в переводе князя Л. Урусова, изданная в Туле в 1882 г. Эта книга находилась у Чехова в Москве, затем была перевезена в мелиховский дом, а потом в Ялту, где сохранилась в мемориальной библиотеке писателя. На полях многих страниц рукой Чехова, скорописью, тремя видами карандашей (двумя простыми разных типов твердости и мягким красным) оставлены пометы, отражающие тематику отдельных параграфов: «Бог», «жизнь», «природа» и т. д. Данное издание в разные годы привлекало внимание исследователей в связи с такими вопросами, как описание библиотеки Чехова [Балухатый 1930], идейное звучание повести «Палата № 6» [Скафтымов 1972: 381–384], монолог Мировой души в «Чайке» [Коварский 1971: 192–193], интерес Чехова к философии стоиков [Собенников 2008]. Но возможности изучения «Размышлений Марка Аврелия» в связи с творчеством Чехова далеко не исчерпаны.

Предметом внимания настоящей статьи будет § 9 главы VI названной книги. Содержание его таково:

«Когда ешь и пьешь – поучительно думать: вот это труп рыбы, а это труп птицы, свиньи и т. д., а это фалернское вино – сок, выжатый из винограда. При виде пурпурной мантии я говорю себе: вот шерсть животного, окрашенная кровью улитки. Такое воззрение на вещи напоминает нам о том, что они такое по своей природе, и приучает нас вникать в их сущность. Этот прием поучительно прикладывать и к жизни вообще; полезно разоблачать то, что беспрестанно представляется нам как достойная цель наших стремлений, и смотреть на вещи, когда с них

совлечен наружный блеск, придававший им ложное значение. Призрак наружного блеска – опаснейший обман» [Размышления... 1882: 73–74].

Для чеховского времени данный постулат древнеримского мыслителя оказался не просто небезынтересным, но органично вписался в ряд тех «мучительных размышлений, на которых, – по словам Чехова, – изнашиваются наши российские умы» (П. XII, 35). В последней трети XIX в. в результате бурного развития естественнонаучных знаний, особенно в области физиологии, вопрос о проникновении в сущность вещей приобрел особую актуальность, сделался отличительным знаком современного мышления. Не обошел его в своем творчестве и Чехов. Характерно, что сама его личность в 1880-е гг. в восприятии мемуаристов отвечала представлению об аналитике, не склонном обольщаться обманчивой видимостью. В заметках «О встречах с Чеховым», воссоздающих образ Чехова 1887 г., И.Е. Репин писал: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова. <...> Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества» [Репин 1986: 84–85]. Наиболее значимая деталь в этой характеристике – «неумолимый анализ», и при этом базаровские ассоциации далеко не случайны.

Слово «анализ» – преимущественно из лексикона молодого Чехова, поры его обучения на медицинском факультете или ближайших лет по окончании университета. Впервые оно встречается в рассказе «Ненужная победа» (1882) в характеристике графини Терезы: пытаюсь изучать людей, она «путем долгого изучения пришла только к одному заключению: между ними есть порядочные малые, есть и шарлатаны. Это заключение было единственным результатом изучения. Не обладающая более тонким анализом, она не сумела отделить порядочных малых от шарлатанов» (С. I, 325).

В рассказе «Любовь» (1886) повествователь хотя и обладает более тонким анализом, тем не менее описывает любовь как

«какое-то странное, непонятное чувство. Анализировать его сейчас не умею, некогда, лень, да и бог с ним, с этим анализом!» (С. V, 86).

В рассказе «Счастличик» (1886) новобрачный, едущий в поезде после венчания и не находящий себе места от переполняющих его эмоций, делится чувствами со своими попутчиками: «Ведь вы материалисты, сейчас у вас анализ, то да сё! <...> Главное, господа, поменьше думать! К черту все анализы...» (С. V, 123).

В рассказе «Драма» (1887) графоманский текст сочинительницы Мурашкиной не обходится без того же модного слова: «*Анна*. Вас заел анализ. Вы слишком рано перестали жить сердцем и доверились уму. – *Валентин*. Что такое сердце? Это понятие анатомическое» (С. VI, 123. Скептический персонаж определенно пародирует знаменитое базаровское «проштудируй-ка анатомию глаза...»).

В «Скучной истории» (1889) в числе недостатков современной русской литературы герой приводит в пример такой тип писателя, который «связал себя по рукам и по ногам психологическим анализом» (С. VII, 123).

В собственно чеховской речи (в феврале 1888 г. в письме к Д.В. Григоровичу о возможном продолжении повести «*Степь*» и будущем самоубийстве ее героя) тем же словом Чехов объясняет одну из распространенных причин самоубийства русского человека: «беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли» (П. II, 190). В 1890-е гг. в «*Дяде Ване*» близкий отзыв включен в реплику Астрова о его знакомых интеллигентах: «истеричны, заедены анализом, рефлексом» (С. XIII, 84).

Как видим, в чеховских текстах диапазон оценок каких-либо ссылок на «анализ» довольно широк: это и ироничное отображение речевого клише, и пародирование модного общего места, и попытка научного подхода к жизненному явлению. На этом фоне особенно заметен прием, постепенно выработанный для «серьезных» чеховских текстов: распределение между персонажами аргументов «за» и «против» при обсуждении аналитического способа мышления. Пара дискутирующих по этому поводу героев-антагонистов – повторяющийся прием в творчестве

Чехова 1880–1890-х гг. Так, в повести «Дуэль» полемический диалог фон Корена и Лаевского в сцене на пикнике у Черной речки как будто прямо ориентирован на процитированный 9-й параграф Марка Аврелия. В то время, когда участники пикника восхищаются красотой пейзажа, а фон Корен говорит о вершинах создания творческого духа человека, приводя в пример «Ромео и Джульетту», Лаевский высказывает свой взгляд на отношения между шекспировскими героями:

«Впрочем, что такое Ромео и Джульетта, в сущности? Красивая, поэтическая, святая любовь – это розы, под которыми хотят спрятать гниль. Ромео – такое же животное, как и все.

– О чем с вами ни заговоришь, вы всё сводите к...

Фон Корен оглянулся на Катю и не договорил.

– К чему я свожу? – спросил Лаевский.

– Вам говоришь, например: “Как красива кисть винограда!” а вы: “да, но как она безобразна, когда ее жуют и переваривают в желудках”. К чему это говорить? Не ново и... вообще странная манера» (С. VII, 386–387).

Любопытно, что в данной сцене поведение каждого из спорящих обратно тому представлению, какое успело сложиться у читателя по поводу каждого из этих героев. Лаевский, филолог по профессии, сам не раз до этого сочувственно цитировавший литературных классиков, здесь ведет себя как естественник-физиолог, наследник базаровских идей (вспомним реакцию Базарова на рассказ Аркадия о роковой любви его дяди Павла Петровича: «И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения»). Напротив, фон Корен, зоолог и социолог, привыкший смотреть на всякую вещь или явление в их изначальной простоте: «Дважды два есть четыре, а камень есть камень» (С. VII, 437), – в этом споре высказывается о вреде подобных «разоблачений», когда они применяются, говоря словами Марка Аврелия, «и к жизни вообще». В этом смысле оценка «не ново» – еще одна скрытая адресация в чеховской повести к Марку Аврелию. Сама же ситуация, в которой герои как будто поменялись местами: Лаевский, воображающий себя идеалистом, вдруг показан как

позитивист, а фон Корен, который, по справедливой оценке А.С. Собенникова, «в философской архитектонике повести – знак позитивизма» [Собенников 1997: 25], проявляет себя как идеалист, – такая ситуация важна для дальнейшего развития сюжета. Возможность принципиальной смены позиций – залог того сближения антагонистов, которое произойдет в финале «Дуэли», в чем и выразится собственно чеховский взгляд на исследуемую проблему.

В пьесе «Иванов», в равной степени как в варианте «комедии» 1887 г., так и в последней редакции «драмы» 1889 г., в паре героев-антагонистов каждый остается на своей неизменной позиции. Позицию разоблачителя здесь занимает доктор Львов, поставивший целью вывести наружу все мотивы поступков Иванова: «Я привык называть вещи настоящим их именем...»; «Полноте, кого вы хотите одурачить? Сбросьте маску» (С. XII, 54). Иными словами, в соответствии с наставлением Марка Аврелия («Признак наружного блеска – опаснейший обман»), Львов анализирует и разлагает поведение Иванова, обнаруживая, в меру своего понимания, под маской порядочности – скрытого подлеца, после чего пытается объявить о своем открытии всему свету. Иванов, наделенный высокой степенью самоанализа, сопротивляется не только попыткам такого враждебного «понимания», но и дружественному, доброжелательному истолкованию себя со стороны других: «Л е б е д е в (живо). Знаешь что? Тебя, брат, среда заела! – И в а н о в. Глупо, Паша, и старо» (С. XII, 25). Львову же он говорит: «Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да? Я женился на Анне, чтобы получить большое приданое... Приданого мне не дали, я промахнулся и теперь сживаю ее со света, чтобы жениться на другой и взять приданое... Да? Как просто и несложно... Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем. Можно быть прекрасным врачом – и в то же время совсем не знать людей. Не будьте же самоуверенны и согласитесь с этим» (С. XII, 54–55).

Чехов намеренно избегает субъективных оценок, выражений преимущественной авторской симпатии по отношению к одному из спорящих персонажей. Но объективно позиция Иванова в этом случае совпадает с позицией не кого иного, как принца Датского Гамлета, в чувствах симпатии к которому Чехов вполне может быть заподозрен. В личной библиотеке Чехова сохранилась еще одна книга с его пометами: «Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях *Виллиама Шекспира*. Перевод с английского Н.А. Полевого. Изд. 2-е. СПб., издание А.С. Суворина. [1887]. (Дешевая библиотека)». Книга довольно зачитана, с отчеркиваниями на полях, сделанными красным и синим карандашами в характерной чеховской манере; разные цвета, как и в «Размышлениях Марка Аврелия», – одно из фактических подтверждений разновременного обращения владельца к этому изданию. На странице 62 синим карандашом короткой горизонтальной чертой отмечено начало текста, а короткой вертикальной чертой – конец текста в диалоге Гамлета и Гильденштерна из действия III, явления II:

*Гамлет*. Сыграй мне что-нибудь! (Подает ему флейту.)

*Гильденштерн*. Не могу, принц.

*Гамлет*. Сыграй, сделай одолжение!

*Гильденштерн*. Право, не могу, принц!

*Гамлет*. Ради Бога, сыграй!

*Гильденштерн*. Да я совсем не умею играть на флейте.

*Гамлет*. А это так же легко, как лгать. Возьми флейту так, губы приложи сюда, пальцы туда – и заиграет!

*Гильденштерн*. Я вовсе не учился.

*Гамлет*. Теперь суди сам: за кого же ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот, не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, простее, нежели эта флейта? Считай меня чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!» [Шекспир 1887: 62].

Львов так же преследует Иванова и так же мучит его, как услужливый царедворец и мнимый друг Гильденштерн – принца Гамлета. И так же не понимает своего собеседника, хотя полагает, что это проще простого. В действиях чеховского энтузиаста

наблюдается и элемент поучительности: раскрыть глаза всем окружающим на сущность такого явления, как Иванов. Особенность чеховской ситуации в том, что и сам объект наблюдений доктора Львова, как ни пытается, не в силах сложить ясную картину из элементов своей души. В свое время В.Г. Белинский, восхищенный переводом «Гамлета» Полевого, признал его большую удачу в том, что он «вполне выражает это состояние души человека, *вникающего в себя*, вышедшего из органического полного самоощущения жизни, разбирающего, анализирующего всякое свое чувство, всякое свое ощущение, всякую свою мысль!» [Белинский 1977: 314–315]. От этой характеристики прямая линия ведет из мира Шекспира в мир Чехова, с той только разницей, что герои Чехова применяют методику внутреннего анализа по отношению к себе и другим осознанно и намеренно. И результаты этих процессов в чеховском мире, как правило, непредсказуемы и неожиданны.

Один из самых показательных сюжетов на эту тему – повесть «Огни» (1888). Здесь также представлена пара идейных оппонентов – студент института путей сообщения барон фон Штенберг и инженер Ананьев. Оба они работают на строительстве железной дороги в глухой степи, но, делая одно дело, смотрят по-разному и на эту работу, и на жизнь вообще. Студент, молодой человек лет 23–24, рассуждает так: «Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей, которые теперь спят после тяжелого труда, не останется и пыли» (С. VII, 107). По убеждению Ананьева, распространившееся мнение, что при всех жизненных ситуациях результат один и тот же – «прах и забвение», естественно в старости, когда оно «является продуктом долгой внутренней работы»; для молодого же сознания оно представляет собой «несчастный способ мышления», поскольку отравляет пессимизмом любой собственный поступок и «вносит отраву в жизнь окружающих» (С. VIII, 107–112). Человек зрелого возраста, Ананьев вспоминает случай из собственной молодости: «Мне было тогда не больше 26 лет, но я уже отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что всё обман и

иллюзия <...> мышление, о котором идет речь, содержит в своей сути что-то втягивающее, наркотическое, как табак или морфий. <...> Непосредственное чувство, вдохновение – всё заглушено мелочным анализом» (С. VII, 114–116). В рассказанной Ананьевым истории совращения Кисочки «мелочный анализ» играет далеко не последнюю роль: «Никогда в другое время в моей голове мысли высшего порядка не переплетались так тесно с самой низкой, животной прозой, как в эту ночь...» (С. VII, 129–130). И последствия этой, казалось бы, банальной истории неожиданно сокрушительны для героя: «Оказалось, что я, как мыслитель, не усвоил себе еще даже техники мышления и что распорядиться своей собственной головой я так же не умел, как починять часы» (С. VII, 135. Такова вариация здесь образа гамлетовской флейты).

Конечный вывод Ананьева полемичен не только по отношению к убеждениям его собеседника, – тот как раз уклоняется от прямого спора, – но и по отношению к утверждению Марка Аврелия о пользе «смотреть на вещи, когда с них совлечен наружный блеск». Этот вывод стал результатом не книжного, а лично выстраданного опыта: «Наше мышление не так невинно, как вы думаете. В практической жизни, в столкновении с людьми оно ведет только к ужасам и глупостям» (С. VII, 135).

В один год с «Огнями» Чехова была написана и опубликована в журнале «Русская мысль» (1888, № 11–12) повесть В.Г. Короленко «С двух сторон: *Рассказ моего знакомого*». Между этими произведениями много сходства, обусловленного как самим духом времени, так и взглядами авторов на человеческую природу, на возможности сознания и чувства, на механизм появления определенных воззрений и т. п. Оставаясь в рамках заданной темы статьи, приведу в пример только тот отрывок из Короленко, что достаточно ясно соотносится также и с выбранным фрагментом из Марка Аврелия. У Короленко рассказчик, студент Петровской сельскохозяйственной академии Гаврик Потапов, стоя на аллее парка, наблюдает закат: «Солнце садилось в синюю тучу, тронув ее края косыми лучами. Мне вспомнилось вдруг, что однажды тут вот, на скамье, сидели Урмановы и оба смотрели на закат,



который тогда был горячее и ярче. Края облаков горели пурпуром и золотом, остальная масса синела той смутной синевой, в которой только угадываются, то развертываясь, то утопая, какие-то формы...<...> и я шел навстречу ему, с его золотыми краями и смутной глубиной... <...>

Теперь я стоял на той же дорожке, около памятной скамейки, пораженный внезапной мыслью... “Как это ясно, – думал я, – как поразительно ясно!”

Ничего этого нет! Ни золота, ни отблесков, ни глубокой мечтательной синевы, порождающей обманчивые образы и грезы. Стоит приблизиться к этому облаку, войти в него, и тотчас же исчезнет вся эта мишура... Останется то, что есть на самом деле: бесчисленное множество водяных пузырьков, холодная, пронизывающая, слякотная сырость, покрывающая огромные пространства, мертвая, невыразительная, бесцветная. <...>

Этот образ на время совершенно овладел моим воображением.

Еще недавно я так же смотрел на жизнь, как на это облако, из обманчивого далека. Жизнь сверкала для меня золотом и багрянцами, как декорации фальшивой пьесы. Теперь ... я переживал все по-иному, с изнанки... <...>

Если бы люди смотрели на все это проще... Если бы они знали, что правда только в физиологии, – все это обошлось бы много дешевле. Но люди опутали физиологию бутафорскими украшениями... и вот...

Шаг за шагом я обнажал таким образом всю жизнь, разлагая ее. После разложения я рассматривал остаток и, понятно, не находил того, что видел ранее...» [Короленко 1954: 351–352].

Свой разлагающий анализ Потапов применяет и по отношению к любимой девушке Федосье (Досе). Однажды вечером он видит ее в освещенном окне, вглядывающейся в наружную темноту:

«“Эта она грустит обо мне, – подумал я <...> Что такое – печаль?.. Какое-то изменение в мозгу?..”

Я чувствовал особенное волнение и опять пытался объяснить его по-своему... Где его источник? У нее толстая пепельная

коса... У первой девушки, в которую я был по-детски влюблен, была тоже пепельная коса... и она так красиво рисовалась на темном платье... и у нее тоже были серые глаза... Очевидно, я не могу равнодушно видеть пепельную косу в сочетании с серыми глазами... <...>

И вдруг мне ясно, как в освещенной раме, представилось лицо девушки, глядящее в темноту с таким невольным захватывающим выражением... <...> Я пожал плечами... Мне вспомнился Базаров.

– Простудируй анатомию глаза, – говорит он Кирсанову... – Ты найдешь разные части органа зрения... но где ты откроешь “божественное выражение”?..

Да, несколько более влаги придает глазам блеск или туманит их... Физическое сжатие мускулов или их дрожание под влиянием того или другого раздражения...

Но глаза все продолжали смотреть на меня из света в темноту, волнуя и напоминая о чем-то» [Короленко 1954: 365–367].

Для неокрепшего сознания героя Короленко (ему еще нет и двадцати лет) тот метод «разложения», в котором Марк Аврелий видел пользу и поучительность, оказался однозначно злом: «Еще несколько минут, и я кощунственно посягну на чистые человеческие образы, хранящиеся в последних закоулках души. И если я *разложу их так, как разлагал до сих пор все*, – то серое пятно, без формы и содержания, склизкое, с червеобразными движениями, загрязнит всю душу без остатка... <...>

Я боялся себя, боялся дать волю *кощунственному анализу, которым я уже не владел, а он овладевал мною*.

<...> для меня самая жизнь, в ее основной формуле, потеряла всякий интерес...» [Короленко 1954: 367–371].

И только осознав, что «смерть – разложение», герой Короленко смог прийти к выводу, что жизнь – это целое: «А жизнь в ощущении и в сознании, *то есть в целом*» [Короленко 1954: 380].

Всего лишь через 4 года после смерти Чехова, т.е. в продолжающееся время персонажей Чехова и Короленко, в американском журнале «Пасифик мансли» начал печататься роман Джека Лондона «Мартин Иден». Герой романа – незаурядный рабочий

парень, самоучкой выбивающийся в интеллектуалы и очарованный философией позитивизма. Путь, который проходит в своей умственной жизни Мартин Иден, прямо противоположен пути Гаврика Потапова, и так же прямо противоположны итоги их увлечения философией. «Мартин в своей умственной жизни шел от одной вершины к другой и теперь достиг самой высокой. Он вдруг проник в самую сущность вещей, и познание опьянило его. <...> За столом во время обеда он не слышал разговоров и споров о разных житейских мелочах, так как ум его все время напряженно работал, вскрывая причинную связь во всем, что он видел. В мясе, лежащем на тарелке, он прозревал энергию солнечных лучей, и в обратном порядке, через все превращения, прослеживал их путь до первоисточника, отстоящего на миллионы миль, или же мысленно продолжал этот путь и думал о той силе, которая движет мускулы его руки, заставляя ее резать мясо, и о мозге, посылающем приказание мускулам, так что в конечном счете находил в своем мозге ту же энергию солнечных лучей» [Лондон 1972: 109–110]. В отличие от героя Короленко, чем глубже Мартину удавалось проникнуть в сущность вещей, тем больше он «восхищался миром и собственной жизнью в этом мире» [Лондон 1972: 110].

Возлюбленная Мартина Руфь, образованная девушка из среды добропорядочных буржуа, инстинктивно боится той разрушительной энергии, которая ей чудится в столь «некрасивых» воззрениях. Однако для Мартина в подобном способе мышления, напротив, лежит залог восприятия вселенной как единого целого. Характерен их диалог во время прогулки в один из жарких июньских дней, когда они вдвоем «взобрались на бурную вершину холма, где от выжженной солнцем травы шел сухой и пряный запах свежего сена:

– Она сделала свое дело, – сказал Мартин, когда они усадились – Руфь на его куртке, а он сам прямо на теплой земле.

Вдыхая сладкий, дурманящий аромат, он тотчас, по привычке, начал размышлять, переходя от частного к общему и основному.

– Она исполнила свое жизненное назначение, – продолжал он, ласково глядя сухую траву, – питалась влагою зимних ливней,

боролась с первыми весенними ураганами, цвела и привлекала насекомых и пчел, разбрасывала свои семена, а теперь, свершив свой долг перед миром...

– Почему вы смотрите на все с такой противной практической точки зрения? – прервала его Руфь.

– Вероятно, потому, что я изучаю теорию эволюции. Говоря по правде, я только недавно начал видеть все в настоящем свете.

– Но мне кажется, что вы перестанете понимать красоту из-за этого практического подхода. Вы разрушаете красоту, как мальчик уничтожает бабочек, стирая пыльцу с их красивых крылышек.

Он отрицательно покачал головой.

– У красоты есть свое значение, но я до сих пор не ощущал этого значения. <...> Эта трава для меня гораздо прекраснее теперь, когда я знаю, почему она такая, знаю все то сложное воздействие солнца, дождей и соков земли, которое понадобилось, чтобы она выросла на этом холме» [Лондон 1972: 119–120].

Хотя основой мировоззрения Мартина Идена, как не раз отмечает Джек Лондон, стала теория эволюции позитивиста Герберта Спенсера, корни такой философии восходят и к материалистическим воззрениям Марка Аврелия. Есть все основания полагать, что автор «Размышлений о том, что важно для самого себя», признал бы в Мартине Идене своего ученика и последователя.

Старинное общеизвестное выражение говорит: в спорах рождается истина. История приписывает это высказывание древнегреческому мыслителю Сократу, выработавшему, в частности, и свой метод анализа понятий. Но к спорам перечисленных выше литературных героев это не относится. Не случайно итоговым выводом в чеховских «Огнях» становится фраза стороннего наблюдателя: «Ничего не разберешь на этом свете!» (С. VII, 140), а в конце «Дуэли» на разные голоса повторяется мысль: «Никто не знает настоящей правды» (С. VII, 453–455). Между разноименно заряженными полюсами мнений персонажей лежит поле мудрости автора, избравшего своим творческим методом «стремление к уравниванию плюсов и минусов» (из письма А.П. Чехова А.Н. Плещееву 9 октября 1888 года. П. III, 19).

## **Литература**

1. *Балухатый С.Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. – Л., 1930. – С. 197–423.
2. *Белинский В. г.* Собр. соч.: в 9 тт. – Т. 2. – М., 1977.
3. *Коварский Н.А.* Герои «Чайки» // Страницы истории русской литературы. К 80-летию чл.-корр. АН СССР Н.Ф. Бельчикова. – М., 1971. – С. 185–198.
4. *Короленко В.Г.* с двух сторон: *Рассказ моего знакомого* // Короленко В.Г. Собр. соч.: в 10 тт. – Т. 4. – М., 1954. – С. 286–381.
5. *Лондон Д.* Мартин Иден / Пер. под ред. Е. Калашниковой // *Лондон Д.* Мартин Иден. Рассказы. – М., 1972 (БВЛ).
6. Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя // Пер. Урусова. – Тула, 1882.
7. *Репин И.Е.* О встречах с Чеховым // Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1986. – С. 84–85.
8. *Скафтымов А.П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Нравственные искания русских классиков. – М., 1972. – С. 381–403.
9. *Собенников А.С.* Между «есть Бог» и «нет Бога»...: о религиозно-философских традициях в творчестве А.П.Чехова. – Иркутск, 1997.
10. *Собенников А.С.* А.П. Чехов и стоики // Философия А.П. Чехова: Мат-лы межд. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А.С. Собенникова. – Иркутск, 2008. – С. 168–180.
11. *Шекспир В.* Гамлет принц Датский / Пер. с англ. Н.А. Полевого. Изд. 2-е. – СПб., [1887]. (Дешевая библиотека.)

**«РАЗМЫШЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРА  
МАРКА АВРЕЛИЯ АНТОНИНА О ТОМ,  
ЧТО ВАЖНО ДЛЯ САМОГО СЕБЯ»:  
ЧЕХОВСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР КНИГИ**

**Владимир Иванович Кащеев**

*Россия, Саратов*

*kasseev@mail.ru*

На полях Вы увидите заметки карандашом – они не имеют никакого значения для читателя; читайте всё подряд, ибо всё одинаково хорошо.

*Чехов А.П.*

**Письмо к А.П. Ленскому  
от 9 апреля 1889 г. (П. III, 185).**

*Habent sua fata libelli.*

Свою судьбу имеют не только книги, но и отдельные экземпляры книг. Эта парафраза латинского изречения уместна в отношении многих экземпляров известных и редких изданий, в настоящее время стоящих на полках книжного шкафа в кабинете Дома-музея А.П. Чехова в Ялте. Свою судьбу, тесно связанную с жизнью, творчеством и личностью владельца, имеет и экземпляр книги Марка Аврелия. Уже одна связь с именем Чехова делает эту, казалось бы, скромную музейную «единицу хранения» [Размышления... 1882] интересной и привлекательной.

Речь идет о книге хорошей сохранности, в темном переплете, на корешке которого отгиснуто имя владельца: «Чехов». В правом верхнем углу титульного листа (С. I) имеется надпись чернилами рукой Чехова: «Антон Чехов». В книге принята двойная пагинация: для титульного листа, цензурного разрешения (С. II) и вступления (С. III–VII) – римскими цифрами, для основного

текста (С. 1–180) – арабскими. На титульном листе представлена следующая информация:

- верхние пять строк занимает название труда, включающее и имя автора;
- в скобках в виде подзаголовка приведено древнегреческое название произведения: «*Tōn eis heauton*» (здесь и далее греческие тексты даны в латинской транскрипции курсивом – В.К.);
- указано имя переводчика: «Перевод князя Л. Урусова»;
- в качестве эпиграфа процитированы слова Марка Аврелия: «Теперь уже не время определять нравственный образ человека крепкого духом – пора быть таковым на самом деле» (гл. X. 11), – которые точно повторяют соответствующий пассаж в основном тексте книги (С. 146);
- наконец, указаны выходные данные издания: «Тула. Типография Губернского правления. 1882».

У вдумчивого читателя каждый из элементов этой информации, несомненно, порождает размышления и вопросы. Но, пожалуй, наибольший интерес вызывают как раз многочисленные *заметки карандашом*, которые, по словам Чехова, будто бы «не имеют никакого значения для читателя». На самом деле они бесценны, потому что, сделанные когда-то рукой выдающегося человека, сохраняют *выражение и воздействие его личности*. Благодаря им можно проследить значимые импульсы воздействия окружающего мира, в том числе и культурной среды, на историческую личность и *vice versa* воздействие этой личности на окружающий мир [Дильтей 2004: 298–297]. Таким образом, представляется важным наметить круг вопросов и проблем, которые возникают у всякого, кто хотел бы определить значимость этой книги для понимания личностной и творческой биографии А.П. Чехова.

### Автор и его произведение

Необычным человеком и личностью был автор «Размышлений». Многим он известен, прежде всего, как *философ на троне*, римский император Marcus Aurelius Antninus из династии

Антонинов (96–192 гг. н. э.). Он родился в Риме 26 апреля 121 г. в знатной, но провинциальной сенатской семье, происходившей из провинции Бетика. Стремительное восхождение Марка по лестнице государственной власти определялось не только тем, что он был близок к императорской фамилии и стал приемным сыном будущего императора Антонина Пия, но и его незаурядными способностями. В марте 161 г. началось совместное правление Марка Аврелия с его приемным братом Луцием Вером, после смерти которого в 169 г. он стал единоличным императором [Доватур 1993: 75–76].

Очень многим Марк «был обязан своему образованию, ибо был искушен как в красноречии, так и в философских учениях: в первом его наставниками были Корнелий Фронтон и Клавдий Герод, а в философии – Юний Рустик и Аполлоний из Никомедии (на самом деле из Халкедона – В.К.), которые оба преподавали Зеноново учение (то есть *стоицизм* – В.К.)» (Cass. Dio. LXXII.35.1) [Кассий Дион: 183]. Марк признается: у Кв. Юния Рустика он «заимствовал представление, что необходимо исправлять и подлечивать свой нрав» (M. Aur. Ad se ipsum. I. 7. Пер. А.К. Гаврилова [Марк 1993: 5]) – *to labein phantasian tou chrēizein diarthōseōs kai therapeias tou ēthous* (I. 7 [Marcus 1999: 4]); это же место в переводе Л.Д. Урусова: «получил охоту к исправлению и улучшению самого себя» (Гл. I. 4, С. 3). Именно Юний Рустик познакомил своего ученика с записями бесед стоика Эпиктета, которые оказали на мировоззрение и философию Марка огромное влияние [Polenz 1948: 341]. В возрасте двадцати пяти лет Марк отказался от занятий риторикой, а также другими «практическими» дисциплинами и целиком посвятил себя стоической философии [Ibidem: 288]. Приемный отец Марка Антонин Пий был для него образцом как человек и как правитель, ему он следовал в своих поступках как император (I.16 [Марк 1993: 7–8]). У своего предшественника на троне Марк научился тому, чтобы «быть императором, не переставая быть человеком» [Доватур 1993: 81].

Марк умер 17 марта 180 г. в римском военном лагере близ Виндобоны (совр. Вена). Посмертно он был удостоен многочисленных почестей: в здании сената ему была установлена золотая



статуя, в его честь учредили храмы, колонны и другие памятники, многие из которых сохранились до наших дней [Кащеев 2015: 473–474]. В исторической традиции время правления Марка Аврелия считается *золотым веком*, а сам он рассматривается античными авторами как идеальный правитель.

Наиболее важным памятником Марку является его относительно небольшое, уникальное и вызывающее многочисленные споры сочинение. Марк не создал собственную философскую систему, но, усвоив важные разработанные до него положения стоицизма, преуспел в следовании им в своих помыслах, словах и поступках. Он хорошо знал *физику* и *логику* стоического учения, но не они интересовали его в первую очередь, гораздо важнее ему была *этика* стоиков, которая занимает в его философии центральное место [Polenz 1948: 341–353; Asmis 1989: 2228–2252; Доватур 1993: 77; Haines 1999: XXI–XXVII]. Об этом как раз свидетельствует труд, написанный Марком в последнее десятилетие его жизни.

Деление «Размышлений» на двенадцать *книг* (в античном смысле этого слова: *en bibliois ib'*) упоминается в словаре *Суда* (конец X в.) [Suidae lexicon 1854: 688]. Принятое в научных изданиях этого текста деление книг на *записи* (*параграфы* или *афоризмы*) восходит к середине XVII в. На основании текста «Размышлений» можно заключить, что II книга была написана в области германского племени квадов близ реки Грана (*To en Kouadois pros tōi Granouai* – I. 17. 8 [Marcus 1999: 24]), а III – во время пребывания Марка близ города Карнунта (*Ta en Karnountōi* – II. 17 [Marcus 1999: 42]) в Паннонии на правом берегу Дуная. Таким образом, эти книги могли быть написаны между 171 и 175 гг., а остальные писались в разное время вплоть до смерти их автора [Brunt 1974: 18–19; Marcus 1999: XI; Марк 1993: 180–181, 186; ср.: Hanslik 1979: 1013].

«Размышления» – традиционное, но условное заглавие, не совсем точно отражающее форму и содержание произведения. В качестве его названия используют различные древнегреческие словосочетания: *tōn eis heauton* [sc. *bibliōn*] (или *ta eis heauton* [sc. *biblia*]), либо просто *eis heauton*), или же *ta kath' heauton*, что можно

интерпретировать как «к себе самому» или «для себя самого» (лат. *ad se ipsum*). В Тосканской (или Палатинской) не дошедшей до нас рукописи этот труд назывался: *Markou Aureliou autokratoros tōn eis heauton bibliōn ib´* – «Марка Аврелия, императора, XII книг <записей, сделанных> для самого себя». На основе этой рукописи немецкий гуманист Ксиландр впервые напечатал это сочинение, снабдив его своим латинским переводом (Цюрих, 1559) [Brunt 1974: 1].

В схолиях к Лукиану труд Марка назван *ta ēthika* – «Этика» или «Этика для самого себя» (*en tois eis heauton ēthikois* [Lucianus 1966: 164]), а в словаре Суда – *tou idiou biou agōgē (diagōgē)* [Suidae lexicon 1854: 688], то есть «Руководство своей жизни». В одном месте своего труда автор использует слово *hypomnēmatia* (III. 14 [Marcus 1999: 62]) как уменьшительное от *hypomnēmata* («заметки», «записи», лат. *commentarii*), таким образом, это произведение можно было бы назвать также «Записями Марка Аврелия» [Унт2 1993: 175].

Родным языком для Марка была латынь, но его «Размышления» написаны на греческом языке, прежде всего потому, что литературно-философская почва, основные положения и терминология учений, к которым обращался автор, принадлежат греческой культуре [Унт1 1993: 103]. В тексте «Размышлений» имеется множество цитат из произведений великих поэтов Эллады – Гомера и Гесиода, Софокла и Эврипида, Аристофана и Менандра. Марк цитирует таких греческих философов, как Гераклит и Демокрит, Платон и Эмпедокл, Антисфен и Эпикур, Хрисипп и Эпиктет. У него использованы многие термины греческой философии, хотя они нередко приводятся без четких определений. Некоторые философские положения у него принимаются без разъяснений и доказательств, как готовые, контекст отдельных его записей часто недостаточен, чтобы непосвященный читатель мог понять специальные термины и подлинный смысл его утверждений [Унт1 1993: 95]. Это свидетельствует, что Марк делал записи не для стороннего читателя, а для самого себя. В них видно стремление автора выработать в себе определенное отношение к миру и к людям, достичь

определенного образа мыслей и душевного состояния – всё это не может не увлечь мыслящего читателя, обращающегося к этому тексту [Унт1 1993: 96].

### Переводчик и его перевод

Первый в XIX в. почти полный русский перевод «Размышлений» Марка осуществил князь Леонид Дмитриевич Урусов (1837–1885). Он получил университетское образование и, несомненно, владел древними языками. Служебную карьеру князь делал в министерстве иностранных дел, побывал в должности секретаря миссии в Гааге, затем в министерстве внутренних дел. Последние десять лет жизни Л.Д. Урусов был вице-губернатором в Туле. Именно к этому времени относится его знакомство и сближение с Л.Н. Толстым (конец 1877–1878 гг.), а также деятельность как переводчика [Толстой 1934: 204]: для русского читателя он готовил свою версию Марка и одновременно переводил на французский язык изданную небольшим тиражом без цензурного разрешения и запрещенную в России книгу Л.Н. Толстого «В чем моя вера» (французское издание – Париж, 1885) [Гаврилов 1993: 151]. Отзыв Толстого об Урусове в дневниковой записи Д.П. Маковицкого от 1 апреля 1908 г.: «Урусов был мне совершенно близок по взглядам. Он был не умный, а разумный» [Толстой 1934: 205] – можно расценивать как высшую похвалу. Возможно, именно Толстой подал князю мысль о переводе Марка Аврелия. В одном из писем Толстому И.С. Тургенев передает поклон «переводчику Марка Аврелия князю Урусову» [Тургенев 1968: 29; Гаврилов 1993: 151].

Л.Д. Урусов принял за дело, будучи убежден, что «перевод этой поучительной книги будет встречен сочувственно» (ДМЧ. КП № 1723: IX). Он понимал трудности, стоявшие перед ним как переводчиком, поскольку в книге Марка «много повторений, некоторые мысли выражены так сжато, что лаконизм их доходит до пределов неясности». Выбирая записи для перевода, Л.Д. Урусов избегал повторений и опускал неясные места. Его особое внимание было «обращено на те размышления, в коих Император силою своего духа поднимается выше стоического учения ... и,

врываясь в область чистой этики, зрелостью сознания своего приближается к учению Евангелия» (С. IX).

Произведение Марка Л.Д. Урусов называет то *дневником*, «который никогда не предназначался автором для публики» (С. III), то *записной книжкой*, чтение которой «было бы достаточно, чтобы пробудить живейший интерес к нравственному образу этого человека» (С. IV; см. также: С. IX). Но для своего перевода князь выбрал название, ключевыми словами в котором являются «размышления» и «для самого себя».

Перевод Л.Д. Урусова выполнен приятным слогом, но выглядит «вызывающе нефилологичным для его времени»; на это указывают сокращения и пропуски текста, отказ от принятой в науке нумерации записей, отсутствие указания на издание, с которого сделан перевод [Гаврилов 1993: 152]. Высказывалось мнение, что «Размышления» переведены Л.Д. Урусовым с французского языка [Толстой 1934: 204]. Действительно, в одном месте (Гл. VII. 24, С. 98) переводчик использует форму имени *Антистен* (ср. фр.: Antisthène), а не *Антисфен*, а в другом (Гл. IV. 34, С. 47) – название города *Гелиция* (ср. фр.: Hélice), а не *Гелика*, как мы бы ожидали. Но, возможно, Л.Д. Урусов осуществил перевод с греческого, пользуясь «французским посредничеством» [Гаврилов 1993: 152]. Обращает на себя внимание и то, что на титульном листе в греческом подзаголовке допущено несколько опечаток: вместо *Tōn eis heauton* мы видим *Tōn eis he auton* (к тому же с *тупым ударением* вместо *тонкого придыхания* над *йотой* в слове *eis* и *тупым ударением* вместо *острого* над *омикрон* в слове *heauton*); те же опечатки повторены во вступлении к переводу (С. III). Но всё это легко объяснить трудностями набора и издания греческого текста в провинции.

В самом начале 1882 г. перевод «Размышлений» Л.Д. Урусова был завершён, и 26 февраля петербургский цензор разрешил печатание книги (С. II). Особенности перевода некоторых слов и выражений, а также отдельные примечания к тексту Марка (например, о самоубийстве и об отношении философа-стоика к христианам) можно рассматривать в качестве уступок цензору. Как вице-губернатору, Л.Д. Урусову, очевидно, проще было издать свой труд в типографии Губернского правления Тулы.

Этот перевод отвечал ожиданиям читателей разного культурного уровня, разных сословий и хорошо продавался. Л.Н. Толстой и В.Г. Чертков были вдохновителями его многочисленных переизданий в Москве (товарищество «И.Д. Сытин и К<sup>о</sup>»): 2-е изд. – 1888, 1891, 1895 и 1902 гг.; 3-е изд. – 1911 г. в 1904 г. этот текст был отпечатан под названием «Что всего нужнее для души твоей? Избранные мысли римского мудреца Марка Аврелия» [Гаврилов 1993: 151–152]. Одним из переизданий книги заинтересовался Чехов. В письме к И.И. Горбунову-Посадову от 18 июля 1891 г. он сообщает, что из присланного ему каталога выбрал, кроме прочих, № 507 (П. IV, 249). Этот номер в издательстве «Посредник» имела книга «Размышления императора Марка Аврелия» [А.П. Чехов и издательство 2002: 26]. Неизвестно, была ли книга прислана тогда Чехову, потому что после получения посылки и бандероли из издательства он не упоминает ее в очередном письме к И.И. Горбунову от 4 сентября (или 4 августа?) того же года (П. IV, 268–269). Но к тому времени в личной библиотеке Чехова уже был экземпляр книги, изданной в 1882 г.

### Владелец и его экземпляр книги

Чехов приобрел книгу, видимо, на следующий год после ее издания. 14 октября 1883 г. в Москве умер Ф.Ф. Попудогло. Его Чехов называл своим «другом и приятелем» (П. I, 87) и правильно поставил ему не только медицинский, но и «личностный» диагноз: «Умер он от алкоголя и добрых приятелей, *nomina коих sunt odiosa* (имена коих ненавистны – В.К.). Неразумие, небрежность, халатное отношение к жизни своей и чужой – вот от чего он умер 37 лет от роду» (П. I, 87–88). По свидетельству М.П. Чехова, библиотека Ф.Ф. Попудогло была завещана Чехову, который оплатил ее стоимость вдове покойного. из множества доставшихся ему изданий «Антон Павлович ... отложил всего только с десяток книг <...> Все остальные пришлось попросту сжечь» [Чехов 1964: 108]. Среди отложенных книг, предположительно, был и этот экземпляр.

Первое упоминание Чеховым книги через пять с половиной лет после ее приобретения связано с именем актера и режиссера

А.П. Ленского (1847–1908), с которым Антон Павлович лично познакомился в 1888 г., когда Ленский намеревался поставить водевиль «Лебединая песня (Калхас)» в Малом театре. 9 апреля 1889 г. Чехов отправил ему с посылным книгу, сопроводив письмом, в котором, в частности, говорится: «Посылаю Вам Марка Аврелия, которого Вы хотели прочитать. На полях Вы увидите заметки карандашом – они не имеют никакого значения для читателя; читайте всё подряд, ибо всё одинаково хорошо» (П. II, 185). Упомянутые «заметки карандашом» свидетельствуют, что к этому моменту владелец книги внимательно ее прочитал. Незадолго до отправки А.П. Ленскому книги Чехов, видимо, читал ее еще раз или просматривал. Тогда обострилась болезнь у брата Николая, много времени пришлось посвящать больному. В тот же апрельский день Антон Павлович признается А.Н. Плещееву: «...я буквально не в состоянии работать. Вот уже три недели, как я не написал ни одной строки...» (П. III, 185–186). Через два дня он отправляет А.С. Суворину письмо с известным восклицанием: «О Марк Аврелий Антонин! о Епиктет! Я знаю, что это не несчастье, а только мое мнение; я знаю, что потерять художника значит возвратить художника, но ведь я больше Потемкин, чем философ, и решительно неспособен дерзко глядеть в глаза рока, когда в душе нет этой самой дерзости» (П. III, 189). Д. Рейфилд замечает, что «Антон искал утешения в стоических афоризмах (stoic maxims) Марка Аврелия, в книге которого он сделал множество пометок карандашом» [Rayfield 1998: 193].

А.П. Чехов отдал эту книгу в переплет уже после того, как в ней были сделаны пометки, по крайней мере, часть из них. Это объясняет, почему часть надписей, сделанных рукой Чехова, оказалась обрезана; например: *убежден[ия]* (С. 37) и *убежде[ния]* (С. 111); *[т]алант* (С. 52); *[с]обственность* (С. 98); *свобод[а]* (С. 105); *[и]скусство* (С. 158) и др.

На протяжении двадцати с лишним лет (с 1883 по 1904 гг.) книга «Размышлений» Марка Аврелия оставалась в личной библиотеке Чехова, несмотря на все его переезды в Москве, из Москвы в Мелихово, а оттуда в Ялту. Очевидно, что эта книга была для него особенно важна и к ней он постоянно обращался [Urban 1997: 11].

### **Чеховские «заметки карандашом»**

С конца 1920-х по конец 1990-х гг. были предприняты попытки описать пометки в чеховском экземпляре «Размышлений». Хронология этих попыток такова.

*1927 г.*

В своей книге о драматургическом анализе С.Д. Балухатый показал, что «Чайка» «таит, в явной или в скрытой форме, многие автобиографические черты», и в качестве примера привел монолог Нины (в пьесе Треплева), в котором содержатся «реминисценции чтения “Размышлений Марка Аврелия”, видимо, любимой книги Чехова» [Балухатый 1927: 104–105; Кащеев 2016: 97].

*1930 г.*

В опубликованном каталоге библиотеки Чехова С.Д. Балухатый предельно кратко, но достаточно точно описал «отметки и записи тем на полях» ялтинского экземпляра книги (в перечне исследователя № 406, раздел Б. Научная литература), сделанные «рукою Чехова» [Балухатый 1930: 319–322].

*1948 г.*

Со ссылкой на публикацию С.Д. Балухатого 1930 г. А.П. Скафтымов констатирует: «Экземпляр этой книги с большим количеством пометок, сделанных рукою Чехова, находился в личной библиотеке Чехова». Исследователь цитирует несколько «чеховских» афоризмов Марка в издании 1882 г. [Скафтымов 2008: 291].

*1993 г.*

В серии «Slavische Literaturen» (издательство «Peter Lang») по инициативе П. Урбана опубликовано описание личной библиотеки Чехова в Ялте, подготовленное А.В. Ханило. Составитель книги безукоризненно точно указала пометы и надписи, сделанные рукой Чехова в ялтинском экземпляре «Размышлений» [Ханило 1993: 23–34].

*1993 г.*

В приложении к книге А.В. Ханило П. Урбан впервые опубликовал отрывки из «Размышлений», отмеченные Чеховым на

полях его экземпляра [Урбан 1993: 151–171]. Но важная публикация, с одной стороны, оказалась малодоступной для многих (особенно отечественных) исследователей Чехова, а с другой – изобиловала неточностями, пропусками и ошибками; что становится понятным при внимательном сравнении опубликованных П. Урбаном текстов с чеховскими пометками.

1997 г.

П. Урбан опубликовал в немецком переводе ранее собранный им самим и изданный в 1993 г. материал. Фрагменты даны в алфавитном порядке тех ключевых понятий (в немецком переводе), которыми Чехов обозначил соответствующие места: первым здесь является афоризм *Aberglaube* (*суеверие*), а последним – *Zwiesprache mit Gott* (*общение, беседа наедине с Богом*) [Čechov 1997: 33, 119]. Афоризмам, которые Чехов подчеркнул, но не надписал, П. Урбан дал свои названия, поместив их в квадратные скобки: *Handlungen* [*поступки*] (IV/2) [Čechov 1997: 58]; *Nützlich* [*полезно*] (III/6) [Ibidem: 70]; *Sinn des Lebens* [*смысл жизни*] (II/5) [Ibidem: 83] etc. В предисловии к этой публикации П. Урбан дал общую характеристику отмеченных мест в чеховском экземпляре книги и сделал попытку обнаружить идеи из этих мест в произведениях Чехова.

Чехов читал «Размышления» несколько раз и в разное время, об этом говорят пометки в его экземпляре книги, выполненные двумя разными простыми карандашами и красным карандашом [Кащеев 2016: 97]. Простыми сделаны все надписи на полях, подчеркивания отдельных слов и строк текста, ими отчеркнуты строки и зачеркнуты некоторые цифры, обозначающие номера записей «Размышлений». Красным карандашом отчеркнуты абзацы, строки и отдельные слова. Так, имеется короткая запись: «Не устраивай своей жизни с расчетом на долголетие, смерть твоя может быть весьма близка, но куда живешь, куда это в твоей власти, – твори добро» (Гл. IV. 12, С. 38). На левом поле текст отчеркнут дважды – красным и простым карандашом, а также сделана надпись: *смерть*.

Для понимания того, что владелец работал с текстом в разное время, интересны те места книги, отметки в которых сделаны



тремя разными карандашами. Примером служит фрагмент из гл. II. 8 (С. 21–22): «...**жизнь должна быть посвящена служению существу в нас Богу. Служение Ему состоит в воздержании от страстей и неразумных дел, в покорности своей судьбе, в кротости, любви и терпении к тем ближним, которые, не зная, что хорошо и что дурно, подобно слепым, не могут отличить черного от белого**». Подчеркнутый в этой цитате текст в чеховском экземпляре подчеркнут тонким простым карандашом, курсивом здесь обозначен текст, отчеркнутый у Чехова тоже простым, но более толстым карандашом, а полужирным шрифтом обозначено то место, которое отчеркнуто на поле книги красным карандашом и надписано: *Бог*.

Всего в чеховском экземпляре книги содержится около 480 различных пометок. Среди них семь мест – от нескольких слов до нескольких строк, – подчеркнуты простым карандашом и не надписаны; например: «**понять смысл жизни**» (Гл. II. 1, С. 18); «**всё, что случается, есть воля Божия**» (Гл. IV. 19, С. 41). Кроме этого, в четырех случаях текст отчеркнут на поле простым карандашом и не надписан: Гл. III. 4, С. 27; III. 8, С. 31; IV. 2, С. 34; IV. 9, С. 37; одна маргиналия состоит в том, что не надписанный текст отчеркнут красным карандашом (IV. 17, С. 40). Простым карандашом зачеркнуты 223 цифры, обозначающие номера записей во всех книгах. Однако наиболее интересны места «Размышлений», надписанные рукой Чехова.

### «Чеховские» афоризмы Марка Аврелия

П. Урбан полагал, что эти афоризмы относятся к трем сферам (Ebenen): 1) философско-мировоззренческой; 2) этико-моральной; 3) сфере искусства и эстетики [Urban 1997: 20–21]. А.С. Собенников предложил разделить все маргиналии на три группы: 1) мироустройство, Бог, цель и смысл жизни; 2) практическая этика («как жить»); 3) искусство [Собенников 2008: 169]. А.А. Ковальчук придерживается такой же позиции [Ковальчук 2013: 103].

Мысли Марка Аврелия основываются на его личном опыте как стоического философа и постоянно находятся в силовом

поле между двумя полюсами – миром природы (*kosmos*) и миром людей (включая ближнего или другого) [Berthold 1997: 443]. С одной стороны, Марк обращается к космосу и к природе: «Все мне пригодно, что угодно тебе, о мир (*ō kosme*). Ничто мне не рано и не поздно, что вовремя тебе. Все мне плод, что приносят твои времена года (*hai sai hōrai*), о природа (*ō physis*): все от тебя, все в тебе, все к тебе (*ek sou panta, en soi panta, eis se panta*)» (IV. 23. Пер. А.К. Гаврилова с изменениями [Марк 1993: 19; Marcus 1999: 80]). С другой стороны, Марк констатирует тесную взаимосвязь всех людей: «Люди рождены друг для друга (*hoi anthrōpoi gegonasin allēlōn heneken*)» (VIII. 59. [Марк 1993: 48; Marcus 1999: 228]). В картине мира философа есть силы, управляющие природой, обществом и человеком, – боги и судьба. Так, космос он называет «милым Зевса градом» (*Ō poli philē Dios* – IV. 23 [Marcus 1999: 80]); ср.: «О! великий город Высочайшего неизвестного Бога» (Гл. IV. 16, С. 40). Однако в центре его внимания – стоический мудрец, «некий жрец и пособник богов», который в каком-то смысле противостоит и миру природы, и миру людей, собственный мир которого подобен космосу [Кащеев 2015: 479–481].

«Чеховские» афоризмы Марка Аврелия распадаются на четыре группы, которые вполне соответствуют картине мира философа-стоика.

- I. Бог и судьба** (*theoi, tyche*) – 8 афоризмов: *Бог* (3 раза; С. 20, 21, 174); *общение с Богом* (с. 71); *судьба* (С. 149); *судьба, удел* (2 раза; С. 45, 56–57); *телеологическое представление о мире и человечестве* (С. 55).
- II. Мир природы** (*kosmos, physis*) – 17 афоризмов: *мир* (3 раза; С. 44, 45, 72); *природа, мир* (С. 122); *обмен веществ (обмен вещ.)* (2 раза; С. 23, 43); *обмен материи* (С. 78); *похвала* (С. 38–39); *противоречие* (С. 176); *смерть* (8 раз; С. 21, 26, 38, 125–126, 134, 152, 162, 172).
- III. Мир людей, общество** (*hoi anthrōpoi*) – 7 афоризмов: *война* (С. 143); *общество* (С. 84); *потомство* (С. 75–76); *правитель* (С. 147); *искусство ([u]скусство)* (2 раза; С. 156, 157–158); *философия* (С. 73).

**IV. Мир человека, личность** (егō) – всего 87 афоризмов.

- IV.1. *Обице понятия* – 9 афоризмов: *гордость* (С. 177); *имя* (С. 141); *речь* (С. 26); *свобода* (*свобод[а]*) (3 раза; С. 105, 108, 121); *собственность* (*[с]обственность*) (2 раза; С. 61, 98); *страдание* (С. 116).
- IV.2. *Душа и дух* (*psuchē, nous*) – 11 афоризмов: *[во]здержание* (С. 12); *знание* (2 раза; С. 30, 123–124); *знания* (С. 143–144); *разум* (3 раза; С. 32, 57, 72); *убеждения* (*убежден[ия], убежде[ния]*) (3 раза; С. 8, 37, 111–112); *клевета* (С. 123).
- IV.3. *Отношение к себе* – 35 афоризмов: *близость смерти* (С. 43); *добро и зло* (2 раза; С. 20, 134); *долг* (С. 71); *жизнь* (С. 70); *как жить* (9 раз; С. 20, 24, 33, 66, 86, 100, 120, 126, 154); *клятва* (с. 26); *несчастье* (3 раза; С. 44, 62–63, 83); *несчастья* (3 раза; С. 133, 135, 137); *правда* (С. 127); *правота* (С. 13); *совершенство* (С. 151); *счастье* (С. 114); *[т]алант* (С. 52–53); *утилитаризм* (С. 28); *цель жизни* (с. 166); *цель и смысл жизни* (С. 74–75). Относительно самостоятельную небольшую группу здесь составляют афоризмы о *созидательной деятельности человека*: *добрые дела* (2 раза; С. 53–54, 178); *труд* (3 раза; С. 76, 130, 133); *труд, дело* (С. 108–109).
- IV.4. *Отношение к «другому»* – 32 афоризма: *враг* (3 раза; С. 94, 104, 163); *враги* (С. 135); *обида* (С. 95); *обида, враг* (С. 15–16); *оскорбление, обида* (с. 64); *гнев* (4 раза; С. 18, 72–73, 163, 177); *гнев, негодов[ание]* (С. 79); *месть* (С. 71); *не суди* (4 раза; С. 25, 38, 144–145, 153); *преступления* (С. 65–66); *[п]роизвол* (с. 6); *почет* (С. 171); *слава* (5 раз; С. 42, 68–69, 101, 124, 170); *слава и почет* (С. 19); *суд* (С. 175); *суеверие* (С. 166–167); *учить* (3 раза; С. 132, 140–141, 167–168); *[ч]естолюбие* (С. 88).

Тот факт, что большая часть всех афоризмов (87 из 119), относится к четвертой группе, вовсе не является случайным, ибо центральное место в картине мира и Марка Аврелия, и Чехова занимает человек.

## Марк Аврелий Антонин и Антон Павлович Чехов

---

Вполне уместно сопоставить две личности – автора и владельца рассматриваемой книги, поскольку, с одной стороны, принципиально «мы в состоянии достичь понимания индивидов лишь благодаря их родству между собой, благодаря чему-то общему в них» [Дильтей 2004: 261], а с другой – фактически прослеживается немало параллелей между Марком Аврелием и Чеховым.

Оба были носителями многих *имен*. Сложная система имен в римском обществе, связанная с институтом *усыновления* (*adoptio* и *argrogatio*), отразилась в том, что в разные периоды жизни Марк носил разные имена: *Марк Анний Катулий Север*, *Марк Анний Вер* (130 г.), после усыновления – *Марк Элий Аврелий Вер* (138 г.) и *Аврелий Цезарь, сын Августа Пия* (139 г.), наконец, – *император Цезарь Марк Аврелий Антонин Август, великий понтифик* (161 г.) [Hanslik 1979: 1009–1010]. Неизменным оставалось только его личное имя (*praenomen*) *Marcus*. Чехов тоже имел множество имен, но по иным причинам. Как начинающий писатель он использовал псевдонимы: *Антоша Чехонте* (*Антоша Ч.*, *А. Чехонте*, *Чехонте*, *Ч. Хонте*), *Улисс*, *Человек без селезенки* (или *Ч. Б. С.*, *Ч. без с.*) и др. (С. XVIII, 319–320). В переписке с братом Александром он оставил немало шуточных подписей: *Благороднов*, *Граф Платов*, *Шиллер Шекспирович Гете*, *magister bonus Antonius XIII*, *Цынцынатус* etc. [Кащеев 2013: 143]. В отличие от серьезных имен Марка, это многообразие основано на литературной и житейской игре.

На протяжении всей жизни Марк дорожил добрым именем. В чеховском экземпляре книги есть афоризм, озаглавленный словом *имя*: «Когда ты стяжал себе имя честного, скромного, правдивого, мудрого и крепкого духом человека, старайся не утратить его» (Гл. X, 4, С. 141). Серьезное отношение к своему доброму имени и профессиональной репутации, несомненно, было и у Чехова. Но он избегал пафоса в этом вопросе, как и во многих других. «Смертного часа нам не миновать, жить еще придется недолго, а потому я не придаю серьезного значения ни своей литературе, ни

своему имени, ни своим литературным ошибкам», – с иронией пишет он брату Александру (П. II, 335) [Кащеев 2013: 142].

Политика и философия – главные сферы деятельности Марка Аврелия; две важные стороны жизни Чехова – медицина и литература. Незадолго до своей смерти оба они вели себя и относились к окружающим их людям во многом сходно, достойно и спокойно уйдя из жизни. Судьба, жизненный путь, масштаб личности и результаты деятельности обоих значительны до такой степени, что в разное время оказывали и, несомненно, будут оказывать влияние на культуру, умонастроение и характер многих людей. У Марка Аврелия и Чехова было духовное сродство. По верному замечанию П.М. Бицилли, «переживание всеединства, ощущение текучести жизни, настроение жалости к людям, примиренности с действительностью, отказ от права судить кого бы то ни было – все это роднит Чехова с античным мудрецом» [Бицилли 2010: 664].

Глубоко закономерно, что в своем творчестве Чехов постоянно обращается к «Размышлениям». Речь идет не только о произведениях, в которых упомянуто имя Марка: «Скучная история» (С. VII, 288), «Палата № 6» (С. VIII, 100) и «Черный монах» (С. VIII, 248) [см.: Скафтымов 2008: 289–292; Собенников 2008: 172–175; Кащеев 2015: 481]. Следы воздействия философа-стоика видны в таких вещах Чехова, как «Именины», «Гусев», «В ссылке», «Моя жизнь», «Архиерей» [см.: Бицилли 2010: 664; Urban 1997: 21; Ковальчук 2013: 103–107; Кащеев 2016: 98–99], «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» [см.: Балухатый 1927: 105, 177; Urban 1997: 27; Собенников 2008: 171; Шестакова 2012] etc. Детальная работа с «чеховскими» афоризмами Марка Аврелия, сопоставление их с текстами самого Чехова показывает: он «никогда не полемизировал с античным мудрецом – он у него учился» [Urban 1997: 11]. Но в этом направлении требуются дальнейшие исследования.

19(?) января 1885 г. в письме к Л.Д. Урусову Л.Н. Толстой сообщает о своей встрече с лечащим врачом князя: «Вчера с Захарьиным я до 12 часов беседовал про веру, он очень умен и правдив, но нельзя себе представить его невежество. Я ему говорю заповеди Христа: вам сказано – не убий, а я ... и говорю: “ну, вы помните”».

Он говорит: нет, не помню; я не читал Евангелия. Ведь это невозможно. И он молится Богу. Сначала верил троице; но потом не мог и не признает, но молится <...> и этот человек не читал Евангелия и мою книгу не хочет прочесть пот<ому> ч<то> ему некогда» [Толстой 1934: 204]. Чехов хорошо знал тип людей, к которым принадлежал Г.А. Захарьин, и представил «феноменологию духа» такой личности в герое-повествователе своей «Скучной истории», на ученом имени которого «нет ни одного пятна» (С. VII, 251). Более того, Антон Павлович был знаком с самим Г.А. Захарьиным (1829–1897): будучи студентом IV курса, Чехов слушал у него курс по терапии и, возможно, именно ему сдавал экзамен по этой дисциплине за 1882–1883 учебный год. Его как ученого-медика Чехов высоко ценил и в своей ялтинской библиотеке хранил три выпуска «Клинических лекций профессора Г.А. Захарьина» (Москва, 1889–1893) [Ханило 1993: 48, № 56].

К концу своей жизни чеховский персонаж Николай Степанович с сожалением констатирует, что его университетские ученики «охотно поддаются влиянию писателей новейшего времени, даже не лучших, но совершенно равнодушны к таким классикам, как, например, Шекспир, Марк Аврелий, Эпиктет или Паскаль, и в этом неуменье отличать большое от малого наиболее всего сказывается их житейская непрактичность» (С. VII, 288). 15 марта 1884 г. Толстой делает запись в своем дневнике: «Надо себе составить “Круг чтения”: Эпиктет, Марк Аврелий, Лао-тсе, Будда, Паскаль, Евангелие. Это и для всех бы нужно» [Толстой 1934: 161]. Можно не сомневаться, что в разные периоды своей жизни Чехов обращался к Марку Аврелию, Эпиктету, Паскалю, Шекспиру и Евангелию не только для того, чтобы черпать из них материал для своих литературных произведений. Классика была необходима ему, чтобы развивать в себе самостоятельность, чувство свободы, личную инициативу и веру, которые нужны человеку и в его деятельности, и в повседневной жизни.

Благодаря чтению Марка Аврелия (и Эпиктета) Чехов открыл для себя мощное духовное движение античности – стоицизм. Небольшая книга давала Антону Павловичу то, чего не было у профессора Г.А. Захарьина и чего не могли дать ему, молодому

человеку, думающему о «цели и смысле жизни», занятия в университетских аудиториях и клинике. Внимательно и неоднократно читая текст «Размышлений», Чехов всякий раз осуществлял воссоздание жизни души и духовного мира Марка Аврелия. Эта жизнь и этот мир были ему понятны и близки. Было полное понимание того, что благо, к которому стремится каждый человек, – «в разумной мысли, в правдивом слове и в добром деле» (Марк. V. 28. С. 70).

За предоставленную мне возможность работать с чеховским экземпляром книги «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно, для самого себя» благодарю А.А. Титоренко, директора Дома-музея А.П. Чехова в Ялте.

## Литература

1. А.П. Чехов и издательство «Посредник». – М.; СПб., 2012.
2. *Балухатый С.Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда. – Л., 1930.
3. *Балухатый С.Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов // Проблемы поэтики. – Вып. IX. – Л., 1927.
4. *Бицилли П.М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: Pro et contra. – Т. 2: (1914–1960). – СПб., 2010. – С. 522–692.
5. *Гаврилов А.К.* Марк Аврелий в России // Марк Аврелий Антонин. Размышления. – СПб., 1993. – С. 115–173.
6. *Дильтей В.* Собр. соч.: в 6 тт. – М., 2004.
7. *Доватур А.И.* Римский император Марк Аврелий Антонин // Марк Аврелий Антонин. Размышления. – СПб., 1993. – С. 75–92.
8. *Кассий Дион Коккейан.* Римская история: Кн. LXIV–LXXX. – СПб., 2011.
9. *Кащеев В.И.* Жизнь и смерть в рассказе Антона Чехова «Гусев»: Взгляд Петра Бицилли // Класика и канон в руската литература. – София, 2016. – С. 90–113.
10. *Кащеев В.И.* «Не кляни смерть, а приветствуй ее...»: Смерть у Марка Аврелия и Чехова // Чеховская карта мира: мат-лы

- междунар. науч. конфер., Мелихово, 3–7 июня 2014 г. – М., 2015. – С. 473–486.
11. *Кащеев В.И.* Vissarionis filius senior и bonus frater Antonius: Латинский язык в переписке Александра и Антона Чеховых // А.П. Чехов: Пространство природы и культуры. – Таганрог, 2013. – С. 137–150.
  12. *Ковальчук А.А.* А.П. Чехов и философия поздних стоиков // Молодые исследователи Чехова: Сб. статей. – Мелихово, 2013. – Вып. 7. – С. 100–115.
  13. *Марк Аврелий Антонин.* Размышления. – СПб., 1993.
  14. Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно, для самого себя. – Тула, 1882 (Дом-музей Чехова в Ялте (ДМЧ). КП № 1723 (далее в тексте указываются номера главы, записи и/или номер страницы чеховского экземпляра этой книги)).
  15. *Скафтымов А.П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А.П. Собр. соч.: в 3 тт. – Самара, 2008. – Т. 3. – С. 287–313.
  16. *Собенников А.С.* А.П. Чехов и стоики // Философия Чехова. – Иркутск, 2008. – С. 168–179.
  17. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. – Сер. III. Письма. – Т. 63. – М.; Л., 1934.
  18. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28-ти тт. – Т. 13. – Кн. 2. – Л., 1968.
  19. *Унт Я.* 1 «Размышления» Марка Аврелия как литературный и философский памятник // Марк Аврелий Антонин. Размышления. – СПб., 1993. – С. 93–114.
  20. *Унт Я.* 2 Экзегетический комментарий // Марк Аврелий Антонин. Размышления. – СПб., 1993. – С. 174–220.
  21. *Урбан П.* Отрывки из «Размышлений» Марка Аврелия, отмеченные А.П. Чеховым на полях // Ханило А.В. Личная библиотека А.П. Чехова в Ялте. – Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1993. – С. 147–171.
  22. *Ханило А.В.* Личная библиотека А.П. Чехова в Ялте. – Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1993.
  23. *Чехов М.П.* Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. – М., 1964.
  24. *Шестакова Н.В.* Проблема нравственного стоицизма в дра-



- матургии А.П. Чехова и Г. Гауптмана («Дядя Ваня» – «Перед заходом солнца») // *Философия Чехова*. – Иркутск, 2012. – С. 194–212.
25. *Asmis E.* The Stoicism of Marcus Aurelius // *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. – Berlin; New York, 1989. – Teil II. – Bd. 36.3. – S. 2228–2252.
26. *Berthold H.* Mark Aurel // *Metzler Lexikon antiker Autoren*. – Stuttgart; Weimar, 1997. – S. 441–443.
27. *Brunt P.A.* Marcus Aurelius in His *Mediations* // *Journal of Roman Studies*. – 1974. – Vol. 64. – P. 1–20.
28. [Čechov A.] Wie soll man leben? Anton Čechov *liest* Marc Aurel. – Zürich, 1997.
29. *Haines C.R.* Stoicism // *Marcus Aurelius*. – Cambridge, Mass.; London, 1999. – P. XXI–XXVII.
30. *Hanslik R.* Markus. 2 // *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*: In 5 Bde. – München, 1979. – Bd. 3. – Sp. 1009–1013.
31. *Lucianus*. Vol. IV. – Hildesheim, 1966.
32. *Marcus Aurelius*. (Loeb Classical Library; Vol. 58). – Cambridge, Mass.; London, 1999.
33. *Pohlenz M.* Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung. – Göttingen, 1948.
34. *Rayfield D.* Anton Chekhov: A Life. – New York, 1998.
35. *Suidae lexicon / Ex recognitione I. Bekkeri*. – Berolini, 1854.
36. *Urban P.* Vorwort // [Čechov A.] Wie soll man leben? Anton Čechov *liest* Marc Aurel. – Zürich, 1997. – S. 5–30.

## В.Г. ТАН (БОГОРАЗ) И А.П. ЧЕХОВ: СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ЗНАКОМСТВА

**Анна Геннадьевна Алферьева**

*Россия, Таганрог  
lit-expro@yandex.ru*

*Статья выполнена в рамках проекта № 14-04-00237  
«Историко-культурный и символический облик  
провинции в творчестве А.П. Чехова», поддержанного РГНФ*

Невероятное разнообразие книг, составляющих личную библиотеку А.П. Чехова, позволяет получить некоторое представление об обширности знакомств владельца. Одни издания писатель очень стремился заполучить, другие попали к нему случайно – от почитателей таланта. Книга Тана (В.Г. Богораза) «Чукотские рассказы», вышедшая в 1900 г., принадлежит к числу первых. На странице с предисловием Тана – дарственная надпись: «Антону Чехову на память о таганрогских огнях от автора».

Натан Менделевич Богораз родился в 15 (27) апреля 1865 г. в городе Овруч Волынской губернии. Отец его был сыном раввина, мать – дочерью купца. В семье росло восемь детей. «Способности у отца были прекрасные, чудесная память. Библию и свои талмудические книги он знал наизусть <...> У него была определенная склонность к литературе, и он довольно много писал по-древнееврейски, по-новоеврейски и даже кое-что напечатал» [Тан-Богораз 1926].

В поисках заработка отец перебрался в Таганрог. Торговал пшеницей и углем, служил у М. Вальяно. Затем к нему присоединилась семья. «По бумагам моим значилось, что я рожден в Мариуполе в 1862 г. Вышло это потому, что, будучи 7 лет, я стал надоедать своему отцу, чтобы меня отдали в гимназию, т.к. читать я, кажется, научился тогда же, когда начал ходить <...> отец съездил в Мариуполь и привез метрическое свидетельство подходящего характера» [Тан-Богораз 1926].

О своем пребывании в гимназии В.Г. Богораз написал в очерке «На родине Чехова»: «Я учился ... почти одновременно с Антоном Павловичем Чеховым. Он был старше меня одним классом» Антон посещал основной класс, Натан – открытый позже параллельный. «Он был “основником”, а я “параллельником”. Он выглядел букой и все ходил по коридору мимо нашего класса, а мы прятались за дверь и дразнили его “чехонью» [Тан 1962: 46].

В очерке описаны не только учителя и уроки, но и время-препровождение подростков в часы, свободные от занятий. Богораз подробно рассказывает о ловле щеглов на пустыре за домом Чеховых [Тан 1962: 47], упоминает о драках с «уездниками». «Мы, гимназисты, ходили биться на кулачках стена на стену с ... учениками уездного училища ... Однажды во время “маевки”, в день первого мая, как нам досталось на орехи. Мы бежали от самых “Дубков” до городского сада» [Тан 1910: 3]. Со слов сверстника Богораз передает рассказ Чехова о «подвигах детства»: «Вот здесь ... мы когда-то выворотили полицейскую будку и поставили её полицеймейстеру Кузовлеву в сени, а потом позвонили и убежали» [Тан 1910: 3].

П.П. Филевский, также бывший таганрогский гимназист, ознакомившись с очерком, сделал критические замечания: «Он рассказывает, как дрались уездники с гимназистами <...> об этих кулачных боях в то время говорили как о преданиях старины и уж, конечно, он так не дрался, потому что был такой мелкий, щуплый» [Филевский: 53]. Но ведь А.П. Чехов, приехав в 1887 г. на родину, тоже вспоминал о своем участии в этих стычках [Шиллер из Таганрога 1904]. По-видимому, серьёзный и положительный Пава Филевский с межучилищными боями не имел ничего общего. К тому же он окончил гимназию в 1877 г., в 21 год. И запомнил 12-летнего Натана, выдававшего себя за 15-летнего.

Далее Филевский отмечает: «А.П. Чехов вовсе не был таким гимназистом, которые снимали полицейские будки» [Филевский: 53]. Но он не знал будущего писателя так близко, как знали братья и друзья, не ведал о его розыгрышах времен юности.

Характеристики, данные Богоразом гимназическим учителям, Филевский совершенно справедливо посчитал «плоскими» и поверхностными. Богораз воспроизвел впечатления ученика, опасавшегося строгих педагогов [Тан 1962: 47–48]. А Филевский побывал и воспитанником, и преподавателем таганрогской гимназии и рассмотрел местных учителей с «обеих сторон баррикады».

Гимназист Натан Богораз, как и Антон Чехов, занимался репетиторством: «Я стал давать уроки с 3-го класса, т.е. с 10-ти лет <...> Иной разозлится верзила, схватит учительшку за шиворот и поднимет на воздух. Я, впрочем, свирепо отбивался, лягался и кусался» [Тан-Богораз 1926].

Сестра Натана, «Паша, по-русски Прасковья, а по-еврейски, собственно, Перль – жемчужина», которая была старше на пять лет, училась в женской гимназии. «Чтобы оградить своих детей от революционной заразы, отец читал вслух газетные сообщения о политических процессах, комментируя их восклицаниями: “Как это глупо – лезть на рожон! Да чего они хотят?”. Дети заинтересовались: кто это “они” и чего именно они хотят» [Зеленин 1937: IX].

В 1876 г. Прасковья окончила гимназию. Отец хотел выдать её замуж, но девушка уехала в Петербург на высшие женские курсы. Через год вернулась «добела раскалённая землевольческим огнём». «Было это в 1878 г. – феерическое время. Сановников уже убивали, а царя Александра II собирались взорвать. <...> У нас ... уже был гимназический кружок. Он читал литературу легальную и нелегальную. Легальные книжки мы попросту украли из фундаментальной библиотеки гимназии, в том числе и всё запрещенное – Писарева, Чернышевского “Что делать?”» [Тан-Богораз 1926].

В 1880 г., завершив гимназический курс, Натан уехал с сестрой в Петербург. Он поступил в университет на естественное отделение физико-математического факультета. На следующий год перешел на экономическое отделение юридического факультета. Денег из дома не присылали. Натан зарабатывал на жизнь переводами для журнала «Отечественные записки». «Первые мои

переводы были из новенькой книжки Зола и К° – “Меданские вечера”. Я перевел, между прочим, “Пышку” Мопассана» [Тан-Богораз 1926].

Перейдя на второй курс, Богораз «успел увязнуть в политике». «Были мы, правда, народники, но Маркса изучили назубок» [Тан-Богораз 1926]. Натан посещал различные студенческие кружки, слушал речи А. Желябова, с Желябовым, Перовской и другими участниками готовящегося покушения на Александра II была хорошо знакома его сестра. Осенью 1882 г., за участие в студенческих волнениях Богораз был выслан в Таганрог. Здесь он организовал народовольческий кружок, занимался революционной пропагандой. Читал курс политэкономии рабочим металлического завода и готовил с ними забастовку.

В 1885 г. «мне случилось принять православие – для целей революционных. <...> Был я Натан Менделевич Богораз, стал Владимир Германович Богораз, – Германович по крестному отцу, как тогда полагалось. <...> Говорить о моем православии или христианстве, разумеется, смешно. Но с ранней юности я себя считал не только евреем, но также и русским. Не только ... российским гражданином, но именно русским» [Тан-Богораз 1926].

Богораз принял участие в работе подпольной типографии, печатавшей газету «Народная воля». «Днем, бывало, бегаешь по городу, занимаешься “делами”, конспирацией, а ночью тотчас же за машину. Я впрочем, так приловчился, что мог дремать себе, стоя, с валиком в руках <...>. Только вымажешься к утру как чорт» [Тан-Богораз 1926]. Таганрогская типография была разгромлена полицией, её участники взяты под арест. Богораз арестовали 9 декабря 1886 г. Он был заключен в Петропавловскую крепость.

Сестры Прасковьи в это время уже не было в живых. Вместе с мужем, народовольцем Шебалиным, она основала подпольную типографию в Санкт-Петербурге, затем в Киеве. В 1884 г. киевским военным судом была приговорена к ссылке на поселение. В том же году, находясь с младенцем в Бутырской тюрьме, умерла от грудной горячки [Зеленин 1937: IX].

В заключении В. Богораз писал стихи:

*Нет, я не плакал здесь! Сухи мои глаза.  
Как степь безводная под солнца вечным жаром.*  
[Тан 1905: 125]

Только в 1889 г. он был сослан в Колымский округ Якутской области на 10 лет. Он знал о судьбе своих таганрогских товарищей. «Сигида умер в “централье”, – в каторжной тюрьме, насколько помню, в Курске, а Надежда попала на Карийскую каторгу, и ... трагически погибла» [Тан-Богораз 1926]. А.П. Чехову было известно о гибели супругов Сигида, возможно, он слышал и о ссылке Н. Богораз.

До Колымска Богораз добирался около года, «по Каме и Оби плыл на арестантских баржах, замурованный в трюме. От Томска до Иркутска шагал по Владимирке пешком вместе с кандалной шпаной» [Тан-Богораз 1926]. Чуть позже по этому маршруту проследует Чехов, создавая в пути очерки «Из Сибири» для газеты «Новое время».

Богораз, прибыв в Колымск, оказался в числе 50 ссыльных, за которыми присматривали 15 казаков и малочисленная полиция. Своих поднадзорных они «боялись как огня». «Незабвенные годы в Колымске, – натуральное хозяйство, каменный век вживе, “не половишь – не поешь”. Ловишь рыбу, ездешь на собаках и вместе с собаками кормишься этой рыбой» [Тан-Богораз 1926]. Выросшие в городских условиях, не привыкшие к физическому труду, интеллигентные ссыльные заготавливали в огромных количествах дрова, чтобы не замерзнуть в сильные морозы. Чтобы добыть воду, сверлили на реке лед и, несмотря на усталость, в зимние ночи читали книги на разных языках.

Уже в первый год ссылки В. Богораз заинтересовался обычаями и культурными традициями местных жителей. «Свою этнографическую карьеру он начал фольклорными записями среди русского населения на р. Колыма <...> в период 1890–1896 гг. ... В.Г. Богораз записывал русские народные песни, былины, сказки, загадки, пословицы и скороговорки» [Зеленин 1937: VII].

Бывший столичный студент странствовал с кочевыми чукчами верхом на оленях, научился говорить по-чукотски, по-ламутски и по-эскимосски. Записывал шаманские хитрости в тетрадь, которую шаманы называли «колдовской книгой».

«Крестным отцом» талантливого и любознательного ссыльного стал профессор В.Ф. Миллер. Он являлся председателем Московского этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Когда организовывалась на средства И.М. Сибирякова Якутская экспедиция 1894–1896 гг., В.Г. Богораз был привлечен в 1895 г. в качестве этнографа. Ему поручили этнографическое исследование русских и чукчей на Колыме. В 1896 г. он отправил в Москву былины, три из которых были опубликованы в «Этнографическом обозрении» (№2/3, 1896). В последующие годы были напечатаны и остальные русские фольклорные записи.

В 1897 г. В.Г. Богораз проводил на Чукотке перепись местного населения. Впоследствии он так рассказывал об этом периоде своей жизни: «Пишешь на морозе карандашом – руку отморозишь писавши об вощёную бумагу, а потом хорошенько потрёшь – ничего, отойдёт. На ночлеге, в тепле, за неимением чернил пишешь оленьей кровью» [Зеленин 1937: VIII].

Академией наук было опубликовано 180 чукотских сказок, записанных Богоразом. В 1898 г., по ходатайству Академии наук, В.Г. Богораз освободили из ссылки. Вскоре он стал научным сотрудником музея антропологии и этнографии.

В 1899 г. читатели журнала «Мир Божий», в том числе и Чехов, могли познакомиться со статьей «Русские на реке Колыме». Она была помещена в разделе «Научная хроника. Этнография». «По низовьям сибирских рек, протекающих по дикой, неприветливой и неудобной для культурной жизни тундре ... расположены русские поселения, основанные первыми завоевателями Сибири. Чрезвычайно интересные сведения о жизни некоторых из таких русских поселений ... были сообщены В.Г. Богоразом в заседании Имп. Русск. Географич. Общества 7 мая 1899 г.» [Н.М. 1899: 67].

В статье переданы ключевые моменты из доклада этнографа: об архаичности языка, в котором встречаются древнерусские

слова; о взаимодействии русских и туземных традиций, в результате которого в поверьях дедушка-водяной соседствовал с шайтаном. А также о том, что мука является для местных жителей «драгоценной редкостью», используемой вместо чая. И что во всем округе нет почти никакой медицинской помощи – несмотря на различные заболевания, связанные с трудными условиями жизни. «Чтение было иллюстрировано многочисленными диапозитивами, которые усугубили и без того тяжелое впечатление, произведенное красноречивым рассказом» [Н.М. 1899: 70].

Если данный номер журнала побывал в руках Чехова, статья могла привлечь его внимание. Ведь где бы он не находился – в Мелихове или на Сахалине, – его как врача заботило питание населения, оснащение больниц.

Занимаясь научными исследованиями, Богораз ещё в 1896 г. дебютировал как литератор. В журнале «Русское богатство» был опубликован рассказ-очерк из жизни чукчей «Кривоногий». Затем последовали другие рассказы, стихи. Всё это было подписано псевдонимом «Тан» или «Н.А. Тан», производным от имени автора.

11 июня 1899 г. А.П. Чехов сообщил А.Л. Вишневскому, соученику по таганрогской гимназии: «Сегодня я видел Богораз, таганрогского; он живет в Петербурге, занимается стихотворством. Как много великих людей, однако, вышло из Таганрога» [Таганрог и Чеховы 2003: 596]. В.Г. Богораз писал: «Мы встретились ... в 1899 г., в Петербурге и вместе вспоминали Таганрог и нашего инспектора гимназии Александра Фёдоровича Дьяконова по прозвищу “Сороконожка” и “Серое пальто”, который отчасти послужил прообразом “человека в футляре”» [Тан 1910: 3].

Первой книгой прозы, вышедшей отдельным изданием, стали «Чукотские рассказы». Сборник содержит семь рассказов: «На каменном мысу», «Кривоногий», «На мертвом стойбище», «Праздник», «На реке Россомашьей», «У Григорьихи», «Русский чукча». Автор затрагивал те же вопросы, что и в научных сообщениях, но в художественной форме. И раскрывал не для коллег-этнографов, а для обычных читателей непривычный, экзотический для них мир народов Севера. В книге было поме-



щено 11 фотографий – чукчей, их ездовых собак, оленей. Часть снимков сделал сам Богораз. Сборник напечатало петербургское издательство С. Дороватского и А. Чарушникова.

В декабре 1899 г. А.П. Чехов писал из Ялты редактору «Журнала для всех» В.С. Миролюбову: «Скажите Тану, чтобы он выслал мне свою книжку. Я о ней слышу и читаю много хорошего, а купить негде, да и совестно покупать книгу земляка» [Таганрог и Чеховы 2003: 609]. «Чукотские рассказы» были отправлены автором Чехову.

В 1899 г. В.Г. Богораз по приглашению американских ученых уехал в США, откуда отправился в экспедицию на Дальний Восток. Экспедиция была организована американским Музеем естественной истории «для установления круготихоокеанских связей между Азией и Америкой» [Тан-Богораз 1926]. Ученый собирал этнографический материал у чукчей, коряков, ительменов. До 1904 г. работал в Музее естественной истории куратором этнографической коллекции. На английском языке готовил к печати монографию «Чукчи», которая получила всемирное признание.

В России продолжали выходить из печати его произведения. В 1900 г. была издана первая поэтическая книга – «Стихотворения». с 1902 г. журнал «Русское богатство» публиковал «палеонтологический» роман «Восемь племен». На второй том отдельного издания «Очерков и рассказов» (1902) была помещена рецензия в том же «Русском богатстве»: «Г. Тан принадлежит к числу молодых писателей, начавших свою литературную деятельность в крайне тяжелых условиях, которые губят духовные силы более слабых, а в более сильных культивируют нотку грусти, невытравимую на многие годы жизни» [Рецензия 1902: 59]. Рецензент увидел эту нотку и в рассказах о севере, и в очерках из американской жизни.

Неизвестно, читал ли А.П. Чехов указанные произведения. В личной библиотеке их нет. Но ведь упоминал он в переписке о стихах Тана. Возможно, и эти издания приносил ему кто-то из знакомых.

Между тем Владимир Германович побывал в Берлине, Париже, Лондоне, затем снова уехал в Америку. Он писал: «Когда я

вернулся в Россию поздней осенью 1904 г., Чехова уже не было на свете» [Тан 1910: 3]. Приехав в Таганрог, Богораз разыскал соучеников по гимназии, вспоминал с ними о детстве и о Чехове. В том числе и о каменном доме П.Е. Чехова «на углу Елизаветинской улицы (также Конторской)», который купил «обыватель Селиванов». «Недавно он был продан еврейскому благотворительному обществу за 5 000 рублей <...> Я посетил этот чеховский дом в один унылый осенний вечер. <...> Везде узкие кровати, старые люди с седыми бородами, но комнаты остались без всяких изменений. Тот же странный полуподвальный вход и рядом деревянное крылечко без перил, похожее на приставную лестницу, те же неожиданные окна под самым потолком.

Соседний дом <М.Е. Чехова> ... по-прежнему принадлежит его вдове и сыну Владимиру Митрофановичу, двоюродному брату Антона Павловича Чехова. В этой семье сохраняется культ имени Чехова. Здесь можно услышать много интересных рассказов о тех суровых расправах, которые тогда отцы чинили над детьми. В самые опасные моменты молодой Чехов спасался в соседний гостеприимный домик, ибо здесь господствовали другие нравы.

У Владимира Митрофановича на стенах висят портреты Чехова разных эпох» [Тан 1910: 3].

В.Г. Богораз продолжал много путешествовать – по Волге, Сибири. Писал политические статьи, за них его неоднократно арестовывали. Издал 10-томное собрание сочинений (1910 г.), корректуру которого читал в тюрьме. с 1918 г. он – сотрудник Музея антропологии и этнографии, с 1921 г. – профессор ряда ленинградских вузов, в том числе основанного им Института народов Севера. Автор учебников и словарей, один из создателей письменности для северных народов. В январе 1929 г. участвовал в ежегодном съезде американской Ассоциации для развития знаний, собравшем 5 000 человек. В последние годы жизни был директором Ленинградского музея религии и атеизма, основанного им в 1932 г. В.Г. Богораз скончался 10 мая 1936 г. в поезде, на пути из Ленинграда в Ростов-на-Дону.

В 1937 г. коллеги выпустили сборник «Памяти В.Г. Богораз». Кроме биографической статьи об ученом Д.К. Зеленина,

книга включала работы, тематически близкие исследованиям Богораза. Например, «Чукотский сказочник и русская сказка» А.И. Никифорова.

Владимир Германович Богораз оставил после себя солидное научное и литературное наследие, небольшая часть которого хранится в Таганроге, в Таганрогском музее-заповеднике: «Чукотские рассказы», 1900 г. (Чеховский фонд); журнал «Мир Божий» (1902–1903 гг.) с романом «Восемь племен»; журнал «Этнография» № 1, 2 за 1928 г. с научными и критическими статьями Богораза; брошюра «Технизация церкви в Америке в наши дни», 1931 г. (фонд «Редкая книга»). В Отделе дореволюционных и ценных изданий Центральной городской публичной библиотеки им. А.П. Чехова также находятся несколько книг ученого и писателя:

- 1) Тан. Стихотворения. – СПб., 1900;
- 2) Тан. Стихотворения: 2-е дополнит. изд. – СПб., 1905;
- 3) Тан. Очерки и рассказы: 2-е изд. – Т. 4. – СПб., 1905;
- 4) Тан. Красное и черное. Очерки. – М., 1907;
- 5) Тан-Богораз В.Г. USA. Люди и нравы Америки. – М., 1932.

Владимир Германович, объехавший «два раза землю по широте», и в последние годы был молод душой. Он писал в своей автобиографии, как интеллигенты, российские ученые создают новое в своих душах и в науке. Но отмечал: «В новом хозяйстве и старое пригодится». Эти слова мы можем отнести к его наследию, многое из которого остается актуальным до сих пор.

## Литература

1. Зеленин Д.К. В.Г. Богораз – этнограф и фольклорист // Памяти В.Г. Богораза (1865–1936): сб. ст. – М.: Л., 1937.
2. Н.М. «Русские на реке Колыме» // Мир Божий. – 1899. – № 6. – С. 67–70.
3. Рецензия. Тан. Очерки и рассказы. Т. II. 1902 // Русское богатство. – 1902. – № 7. – С. 59–60.
4. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии Чехова. – Таганрог, 2003.

5. *Тан В.Г.* Стихотворения: изд. 2-е, доп. – СПб., 1905.
6. *Тан В.Г.* На родине Чехова // Приазовская речь. – 1910. – № 42. – 17 января.
7. Тан-Богораз В.Г. Автобиография. – 20 мая 1926 г. – Л. URL: [http://az.lib.ru/t/tanbogoraz\\_w\\_g/text\\_0005.shtml](http://az.lib.ru/t/tanbogoraz_w_g/text_0005.shtml).
8. *Тан В.Г.* На родине Чехова // Из школьных лет Антона Чехова: сб. воспоминаний. – М., 1962. – С. 46–51.
9. *Филевский П.П.* О статье Тана (Богораза) «На родине Чехова». – ТГЛИАМЗ. ФПИ. – С. 53–60.
10. Шиллер из Таганрога. Из воспоминаний об А.П. Чехове // Приазовский край. – 1904 г. – 11 июля.

## **БРАТЬЯ ВАЛЬТЕР В АВТОГРАФАХ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ А.П. ЧЕХОВА**

**Анна Александровна Корж,  
Ольга Антоновна Шипулина**

*Россия, Таганрог  
tgliamz.muzei@yandex.ru*

*Статья выполнена в рамках проекта № 14-04-00237  
«Историко-культурный и символический облик  
провинции в творчестве А.П. Чехова», поддержанного РГНФ*

А.П. Чехов заботился о пополнении Таганрогской библиотеки и росте ее культурного значения для города. с 1890 г. до июня 1904 г. он отослал в Таганрог более 2,5 тыс. книг, в числе которых около 700 дарственных книг с авторскими автографами. Среди лиц, преподносивших Чехову свои книги, есть фамилии и знаменитых, и малоизвестных современников писателя – литераторов, поэтов, ученых, врачей, издателей и пр. Важное место в личной библиотеке Чехова занимает отдел книг его земляков. Это братья писателя Александр и Михаил Чеховы, Д.К. Гирс, А. Коломнин, И.Я. Павловский (Яковлев), П.А. Сергеенко, В.Г. Богораз (Тан-Богораз) и братья Вальтеры, Владимир и Виктор.

В 60-х – начале 70-х гг. XIX столетия в списках таганрогских купцов значился Александр Вальтер. Его сын Григорий Александрович, также приписанный к купеческому сословию, был зубным врачом. В 1865 г. он совершил длительную поездку по западноевропейским городам с целью стажировки и приобретения новейших материалов для лечения зубов и гигиены полости рта, о чем по приезде сообщал в городской газете «Полицейский листок» [Таганрог и Чеховы 2003: 67].

Спустя десять лет, в годы учебы Чехова в таганрогской гимназии, в другой местной газете была опубликована следующая реклама: «Американский зубной врач Иосиф Александрович Вальтер прибыл в Таганрог...» («Азовский вестник», 13 июля

1875 г.). Отсюда можно предположить, что в семье купца Александра Вальтера оба сына занимались зубоврачебной практикой.

Дом Григория Александровича находился на Петровской улице, напротив театра. В начале 1870-х гг. на квартире у Вальтеров проживал недавно приехавший в город врач Севастьян Ильич Гордон, прикомандированный к лазарету таганрогского правления Курско-Харьковско-Азовской железной дороги.

Экономический кризис первой половины 1870-х гг. многие семьи привел к финансовым проблемам и банкротству. Не миновал он и Григория Вальтера, о чем свидетельствует объявление в газете «Ведомости Таганрогского Градоначальства» в августе 1873 г. о продаже части его движимого имущества в уплату долгов [Таганрог и Чеховы 2003: 125]. Многодетная семья Вальтеров переселилась в Варвациевский переулок.

Сыновья обучались в таганрогской гимназии. Впоследствии старший, Владимир, получил медицинское образование, стал врачом-бактериологом, доктором медицины (1894), а позднее литератором и общественным деятелем. Второй сын, Николай, имел юридическое образование, сделал блестящую карьеру, дослужившись до статского советника. Наконец, младший, Виктор, закончил физико-математический факультет Харьковского университета, а затем Санкт-Петербургскую консерваторию по классу скрипки профессора Л.С. Ауэра, выступавшего в Таганроге. В 1876 г. в двухсветном зале дома Алфераки на концерте Ауэра побывал шестнадцатилетний гимназист Антон Чехов, о чем известно из его письма брату Александру. Вполне возможно, что в этот день в числе слушателей находился и младший гимназист Виктор Вальтер. Вероятно, в семье Вальтеров любили и понимали музыку. И так же, как в чеховской семье, к детям на дом приходили учителя. Интересно объявление в газете «Ведомости Таганрогского Градоначальства» от 5 мая 1871 г. о концерте в театре известного скрипача, уроженца Таганрога Адольфа Бродского с участием местных музыкантов-любителей. В газете сообщалось, что билеты на концерт можно приобрести «в магазине г. Майкапара, у г. Вальтера, против

театра, а в день концерта в кассе театра в 9 часов утра» [Таганрог и Чеховы 2003: 106].

Знакомство Чеховых и Вальтеров в таганрогский период может подтвердить письмо Антону Павловичу от 29 октября 1898 г. старшего из братьев, Владимира: «Слишком мал я был, когда знал Вашу семью в Таганроге <...> по крайней мере комната вашего брата художника ... была всегда открыта, и еще и теперь ясно вижу пред собою над постелью огромного индейца ярко-полосатого и невероятную пасть крокодила, разрисованные покойным братом вашим. Я приходил и уходил, когда угодно, и не слышал тех суровых окриков и не видел тех жестких взглядов, от которых уходил нередко из дома» [Из архива А.П. Чехова 1960: 166–167].

Чехов, уехав из Таганрога, не забыл своих знакомых. В ранней юмореске «Комические рекламы и объявления» («Будильник», 1882, № 7) начинающий писатель обыгрывал события в таганрогской таможне и фамилию врача Вальтера: «не он Гвалтер, а я – Гвалтер. Вставляю зубья, продаю сочиненный мною толченый мел для циски зубьев и имею самую большую вывеску. Вижиты делаю с белым галстухом. Зубной врач при зверинце Винклера – Гвалтер» (С. I, 122–123).

Еще раз к знакомой теме писатель обратился в 1885 г. в юмореске «Общее образование (Последние выводы зубоврачебной науки)», вспоминая, по всей вероятности, объявления Григория Александровича Вальтера в местных газетах [Таганрог и Чеховы 2003: 364]. Похожие объявления появлялись и в «Московском листке», где в № 30 за 1882 г. было напечатано и затем повторялось в нескольких номерах «Заявление зубного врача Григория Николаевича Вальтера»: «До сведения моего дошло, что мои пациенты принимают недавно прибывшего зубного врача Вальтера за меня».

Старший из сыновей Г.А. Вальтера, Владимир, уехал из России во Францию около 1894 г. Жил в Ницце, где имел химико-бактериологический кабинет. Был знаком со многими русскими, приезжавшими в Ниццу, – И.А. Буниным, П.Д. Боборыкиным, С.А. Найденовым и др. Пробовал Владимир Александрович свои силы и в литературе.

А.П. Чехов во время пребывания в Ницце в 1897 г. встречался с Владимиром Вальтером. В Адресной книжке писателя записаны адреса Вальтера в Ницце и Берлине.

По возвращении Антона Павловича из первой поездки в Ниццу в 1897 г. между ним и Владимиром завязалась переписка, продолжавшаяся до конца жизни Чехова. Письма Чехова к Вальтеру неизвестны. В архиве А.П. Чехова хранится 68 писем Вл. Г. Вальтера к нему.

Общих тем было немало: оба обучались в таганрогской гимназии и общались вне ее стен, отцы двух семейств были знакомы и пережили в Таганроге банкротство. В дальнейшем Вл. Г. Вальтер и А.П. Чехов окончили медицинский факультет, имели общих знакомых. В письмах Вл. Вальтер неоднократно обращался к своему земляку, известному писателю, с просьбой прочесть рукопись, дать литературный совет, посодействовать публикации либо подобрать псевдоним, иногда высказывал свое отношение к произведениям Чехова.

В письмах 1898 г. он выражал беспокойство о судьбе своих рассказов: «Принят ли [рассказ] “Принят”?» «Читали ли вы “На своем месте”? Если да, то находили ли бы Вы возможным, чтобы его поместили где-либо в более распространенной газете». «Получил Ваше большое письмо с описанием пластической операции над моим детищем <...> На днях отошлю Вам незавершенную повесть» [Из архива А.П. Чехова 1960: 167, 168].

А.П. Чехов шел навстречу просьбам земляка: вычитывал сочинения и вносил необходимые поправки, содействовал их публикации в русских изданиях.

Вальтер изредка печатался в русских периодических изданиях «Курьер», «Крымский Курьер», «Русские Ведомости» под псевдонимами Вл. Вольный, Вл. Томатов, Нагорный Вл.

За советом к Чехову Владимир Григорьевич обращался и в дальнейшем. Так, в письме от 4 января 1899 г. он писал: «Ваше долготерпенье, по-видимому, беспредельно <...> Посылаю Вам рукопись с большой просьбой прочитать ее и сделать все необходимые помарки <...> у меня есть вполне готовый рассказ: “Случайные наброски. 1. Бабья доля”» [Из архива А.П. Чехова 1960: 169].



Перечисленные выше произведения начинающего писателя, переданные А.П. Чехову для прочтения и редактирования, вошли в небольшой сборник Вл. Вальтера «Рассказы» (СПб., 1903). О его выходе автор сообщил Антону Павловичу в декабре 1903 г.: «Много мук душевных мне стоило решиться печатать книжку и еще больше, когда она вышла так плохо изданной, и я все-таки не решился обратиться к Вам с просьбой присмотреть за ее изданием. <...> Продается она у Карбасникова <...> Здесь она читается с интересом, и книжку друг другу передают: что-нибудь в ней публике нравится. Боборыкин и его жена, которую я здесь лечу, делали мне комплименты» [Из архива А.П. Чехова 1960: 171].

В «Русской мысли» и нескольких других журналах за 1903 г. была помещена информация о сборнике Вл. Вольного, в который вошли девять рассказов.

Зная об участии А.П. Чехова в комплектовании таганрогской библиотеки, 10 февраля 1904 г. Вл. Г. Вальтер сообщил, что «хочет послать в Таганрог свою книжку». Он отослал «Рассказы» Чехову с краткой дарственной надписью: «От автора» [Из архива А.П. Чехова 1960: 173]. Впоследствии эту книгу Чехов подарил Таганрогской городской библиотеке.

Литературные критики отмечали, что «произведения Вальтера лишены художественного значения, хотя написаны довольно бойко и занимательно. Героями большинства из них являются врачи, провинциальные интеллигенты, гимназисты и пр.» [Из архива А.П. Чехова 1960: 175].

Чехов встречался с Владимиром Вальтером и в последующие приезды во Францию в 1898, 1900–1901 гг. Художница А.А. Хотьинцева, очевидец этих встреч, вспоминала: «По вечерам часто приходил приятель Антона Павловича, доктор Вальтер, и мы втроем пили чай в комнате Чехова; в пансионе чай вечером не полагался, но мы, по русской привычке, не обходились без него. Вспоминали и говорили о России» [Чехов в воспоминаниях современников 1986: 370].

А.П. Чехов, общаясь с таганрогским общественным деятелем П.Ф. Иордановым по поводу подготовки к юбилейным торже-

ствам, приуроченным к 200-летию со дня основания Таганрога, вспоминал его уроженцев, которые могли бы послужить родному городу. Среди них он назвал и Владимира Григорьевича Вальтера (П. VII, 217).

С заботой и вниманием Чехов откликнулся на просьбы своего земляка. Узнав, что Вальтер скучает по родине, Антон Павлович ответил ему письмом – открыткой с видом Таганрога, передавал газету «Таганрогский вестник», даже старался подыскать для Вл. Вальтера на летнее время врачебную практику в России.

Владимир Григорьевич с интересом следил за творческими успехами Антона Павловича. В письме Чехову от 19 августа 1898 г. он делился своими впечатлениями: «После прочтения “Человека в футляре” я более двух часов говорил об этом гнетущем ... явлении, только, знаете, столица Вас плохо поймет, а провинция будет бесконечно благодарна» [Из архива А.П. Чехова 1960: 165].

Письмо Вл. Вальтера Антону Павловичу от 18 марта 1904 г. содержит глубокое признание чеховского таланта: «Читали мы здесь все вместе и “Русские ведомости”, и “Новости дня”, и “Русское слово” <...> жалели, что *нас не* было там, в Москве, в Художественном театре. Не знаю, *довольны ли* Вы словами “Новостей дня”, что автор *заслонил пьесу*, но я был этим доволен. Именно, не в пьесе дело, а в *авторе!* Ваша чистая душа, Ваш *милый* облик должны были заслонить “Вишневым садом”» [Из архива А.П. Чехова 1960: 172].

В Ницце Владимир Григорьевич являлся председателем Общества имени Александра Герцена. В 1912 г. создал при обществе одну из лучших русских библиотек во Франции. Сотрудничал в парижской газете «Общее дело» [Российское зарубежье... 2008: 245].

Младший брат Владимира, Виктор Григорьевич, впервые обратился к Чехову 22 февраля 1899 г. с письмом, в котором интересовался произведениями писателя, не вошедшими в издания Суворина и Сытина. Вместе с письмом была прислана его книга «В защиту искусства. Мысли музыканта по поводу статьи Л.Н. Толстого “Что такое искусство?”» с дарственной надписью:

«Антону Павловичу Чехову в знак глубочайшего уважения от автора. Февраль 1899 г.».

Чехов писал в ответ: «Благодарю Вас от всей души за книжку, прочту ее с большим удовольствием... Не брат ли Вы Владимира Григорьевича?» (П, VIII, 108).

Впоследствии по просьбе Чехова Вальтер послал еще один экземпляр своей книги в таганрогскую библиотеку.

В мае 1899 г., по всей вероятности, состоялась встреча Чехова и Виктора Вальтера. Сотруднику издательства А.Ф. Маркса Ю.О. Грюнбергу 21 мая Чехов писал: «В.Г. Вальтер вместе с этим письмом передаст Вам мой поклон, пожелание всего хорошего и мою глубокую благодарность» (П, VIII, 188). Ему же в сентябре того же года обещал прислать рассказ для журнала «Нива»: «Пусть возрадуется сердце Вальтера, которому очень хочется, чтобы я печатался в “Ниве”» (П, VIII, 269). Известно одно письмо Чехова к Виктору Вальтеру и два письма Вальтера к Чехову.

В Петербурге Виктор Григорьевич был широко известен как музыкант, музыкальный критик, писатель и журналист. По окончании консерватории он стал первым концертмейстером в оркестре императорской русской оперы в Петербурге. Организовал струнный квартет, с которым выступал в Беляевском камерном обществе («Беляевские пятницы») и на «Русских камерных вечерах». Он опубликовал несколько брошюр: «Как учить играть на скрипке?», «Музыкальное образование любителя», «Опера “Руслан и Людмила” (содержание и технический разбор)» и др. Написал статьи о Чайковском, Глинке, Рубинштейне в журнале «Мир Божий», издал «Школу этюдов для скрипки» и «Начинающий скрипач», сборник упражнений и этюдов. Виктор Вальтер – автор книг о Р. Вагнере, Ф. Направнике, путеводителей по операм. В «Малом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона Вальтер вел также музыкальный отдел, сотрудничал в нескольких периодических изданиях.

В 1909 г. он участвовал в Русских сезонах С.П. Дягилева в Париже. с 1925 г. обосновался во Франции, состоял профессором русской консерватории в Париже, преподавал в ней с 1926 г. курсы эстетики и скрипичного искусства. Давал частные уроки

игры на скрипке, выступал с публичными лекциями, был членом ревизионной комиссии художественного совета консерватории. В 1933 г. Виктор Вальтер стал доктором наук. Выступал в музыкальных программах на вечерах, организованных «Очагом друзей русской культуры», Русским академическим союзом, обществом русских химиков и др. Сотрудничал в журналах «Театр и искусство», «Иллюстрированная Россия», «Воля России», «Последние новости». Участвовал в собраниях редакции журнала «Звено».

Остается сказать несколько слов о третьем брате – Николае Григорьевиче Вальтере. Он получил юридическое образование, сделал удачную карьеру. Будучи квалифицированным специалистом в своей области, Николай Вальтер стал одним из авторов большого «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона. В тревожные предреволюционные годы он был членом Петроградской городской думы, Петроградского комитета Всероссийского союза городов. Покинул Россию в 1917 г. Жил сначала в Финляндии, затем в Англии. В 1920-х гг. переехал в Париж, где впоследствии был членом Союза русских адвокатов за границей и избирался в правление Русского юридического общества.

Как видим, все три брата оказались в эмиграции во Франции. Каждый из них внес свой вклад в культуру и науку. Музыка и музыкальная литература для Виктора Григорьевича являлась профессиональной сферой. Литературное творчество Владимира Григорьевича было увлечением, а основным поприщем – врачебное дело. Перефразируя известное высказывание А.П. Чехова, о братьях Вальтер можно сказать: «Как много талантливых людей вышло из Таганрога». Две книги Виктора Григорьевича и Владимира Григорьевича из фондов личной библиотеки Чехова сегодня свидетельствуют нам об их искреннем уважении к Антону Павловичу, памяти о городе их детства, несомненной одаренности авторов.

## **Литература**

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1986.
2. Из архива А.П. Чехова: Публикации. – М., 1960.
3. Российское зарубежье во Франции, 1919–2000: биографический словарь. – Т. 3. – М., 2008.
4. Таганрог и Чеховы. – Таганрог, 2003.

## «В РАЗУМ Я ВЕРИЛ... И ВОТ ИЗБРАЛ НАУКУ!»

**Александра Ивановна Щербина**

*Россия, Таганрог*

*tgliamz.muzei@yandex.ru*

В личной библиотеке А.П. Чехова в фондах Таганрогского музея-заповедника среди множества книг самой разнообразной тематики хранятся три тома с научными трудами Ф.Д. Батюшкова. Это «Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования» (СПб., 1891) с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову на добрую память от автора», «Критические очерки и заметки» (СПб., 1900) с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову на добрую память Ф. Батюшков. 30.1.1900 г.» и «Критические очерки и заметки о современниках». Часть вторая (СПб., 1902) с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову на добрую память (буде какая-нибудь память ещё имеется о неизвестном корреспонденте). Ф. Батюшков. 1902 г.».

В настоящее время имя Ф.Д. Батюшкова известно лишь узкому кругу филологов, чего не скажешь о конце XIX – начале XX вв. Батюшков, человек широко образованный, пользовался уважением и популярностью в среде молодых литераторов и творческой интеллигенции. с ним переписывались Горький, Чехов, Короленко, Репин и др., он был знаком с Л.Н. Толстым, А.И. Куприным, Н.А. Котляревским. По своему служебному положению, по роду своей общественной деятельности Батюшков сталкивался с известными учёными и артистами, среди них академик А.Н. Бекетов, профессор Ф.И. Щербатский, великие певцы Ф.И. Шаляпин и Л.В. Собинов, актриса М.Г. Савина.

Ф.Д. Батюшков был разносторонне одарённым, талантливым человеком и профессией учёного, определившую его дальнейший жизненный путь, выбрал не сразу. В дневниках, которые он вёл в юности, отражены размышления о выборе будущей профессии.

«Я с детства любил живопись, – пишет он в 1876–1879 гг., – как уверяют, способности были, но бросил рисовать для этого главного... Я любил музыку, но не занимался ею, чтобы не отвлечься, любил я поэзию – но боялся и ей отдаться... в разум я верил и ему хотел остальным пожертвовать. И вот избрал науку!» [Дневники].

Фёдор Дмитриевич Батюшков (1857–1920), историк литературы и критик, происходил из известного в России дворянского рода. Родился в селе Косьма Весьегонского уезда Тверской губернии. Он внучатый племянник русского поэта начала XIX в. К.Н. Батюшкова. Его отец был губернатором в Гродно. После окончания 1-й Казанской гимназии юноша поступил в Санкт-Петербургский университет на физико-математический факультет, а затем на историко-филологический, который успешно окончил в 1880 г. [Брокгауз, Ефрон 1891: 195].

В 1881 г. по решению руководства университета Батюшкова остался на кафедре истории всеобщей литературы. Для проведения научных занятий он был командирован за границу: в Германию, Францию, Англию, Испанию. После первой зарубежной поездки сдал магистерский экзамен и с 1885 по 1898 гг. состоял приват-доцентом Санкт-Петербургского университета по кафедре романо-германской филологии, а затем стал профессором университета. Батюшков читал лекции по провансальскому языку и литературе, по готскому и старонемецкому языкам, по истории французской, итальянской и древне-испанской литературы. Начиная с 1895 г. появился ряд его исследований в области французской филологии и итальянской литературы. Батюшков – автор работ по методике преподавания французского языка и особенностям художественного перевода. Основные труды Батюшкова – это «Сага о Финбоге Сильном»: перевод и исследования» (1885), «Корнелев Сид» (1895), «О “Рюи-Блазе” Виктора Гюго» (1896), «Женские типы Расина» (1897), «О Расине» (1900), «Пушкин и Расин» (1900) и др. Среди главных литературных работ Батюшкова – «Критические очерки и заметки» в двух частях (1900, 1902). Их мы находим в личной библиотеке А.П. Чехова.

Одновременно он преподавал историю французской литературы и читал лекции о Данте на Высших женских курсах и до 1899 г. возглавлял там кафедру всеобщей литературы.

Ф.Д. Батюшков был любимым учеником и последователем сравнительно-исторического метода видного русского филолога академика А.Н. Веселовского [КЛЭ 1962: 474–475]. В 1880-е гг. он пишет магистерскую диссертацию «Спор души с телом в памятниках средневековой литературы», которая была опубликована в 1891 г. Эту книгу Батюшков подарил Чехову предположительно в 1897–1898 гг.

В конце 1890-х гг. Батюшков под впечатлением неблагоприятного отзыва Веселовского на диспуте по поводу его диссертации «О споре души с телом» решил прекратить научную работу и занялся литературной критикой и общественной деятельностью. В 1897–1898 гг. он занимал пост редактора русского отдела журнала «Cosmopolis». В августе 1899 г. ушёл из университета, но продолжал читать лекции на Бестужевских курсах. В 1900–1901 гг. занимал должность профессора Психоневрологического института.

С 1902 г. Батюшков был редактором журнала «Мир Божий» и превратил его в популярное общественно-политическое издание. Он занимал эту должность до августа 1906 г., когда журнал закрыли по политическим причинам, из-за того, что в нем была помещена статья о Выборгском воззвании («Народу от народных представителей»). Батюшкова как ответственного редактора даже привлекли к суду.

В 1906–1908 гг. ученый входил в состав редколлегии журнала «Современный мир». Под его редакцией в 1912–1914 гг. была выпущена «История западной литературы» в трех томах. с 1910 г. он состоял членом литературно-театрального комитета при Петербургских Императорских театрах. Помимо этого принимал активное участие в формировании Театральной библиотеки государственных театров и выработки её устава. Батюшков учредил Философское общество и Петербургское литературное общество.

Свои статьи Батюшков печатал в общих и специальных периодических изданиях «Журнале Министерства народного



просвещения», русском отделе журнала «Cosmopolis», «Вестнике Европы», «Театральном ежегоднике», «Жизни для всех», «Новой жизни», «Всеобщем журнале», «Запросах жизни», газете «Речь».

Кроме статей по романо-германской филологии и истории западноевропейской литературы Батюшков писал критические статьи и статьи о театре. По поручению Академии наук он многократно писал отзывы о сочинениях, представлявшихся на соискание Пушкинских премий. Критику принадлежат статьи о русских драматургах: Л.Н. Толстом, А.М. Горьком, А.П. Чехове, актёрах (В.Ф. Комиссаржевской и др.), рецензии на спектакли. Критические статьи Батюшкова были всегда вдумчивы и свидетельствовали о широкой образованности автора. Ряд статей в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона принадлежат перу Батюшкова.

По своим литературным воззрениям Батюшков не принадлежал ни к поклонникам чистого искусства, ни к сторонникам боевой публицистической критики. Он отстаивал «простое стремление к правде в области этических и социальных вопросов» и считал, что «в искусстве настоящий реализм не может быть упразднён». Однако это стремление к реализму должно совмещаться с поклонением красоте: «Элемент красоты, конечно, должен быть присущ и психическим явлениям, поскольку добро и красота в высшем понимании не исключают друг друга». Как общественный деятель Батюшков был либералом, как литературный критик избегал социальных тем и придерживался скорее эстетического метода. Он был одним из немногих деятелей «серебряного века», которого уважали и любили представители разных подчас враждебных друг другу направлений [Энциклопедия театра].

12 января 1900 г. Ф.Д. Батюшков писал Чехову: «По-прежнему влечёт меня к интересам современной действительности, хотя время переживаем неблагоприятное: из университета я вышел; ещё ранее, как Вы знаете, “Космополис” постиг крах; временно пристроился при редакции научного отдела “Журнала Министерства народного просвещения” – довольно курьёзным образом, так как в то же время посулил отставку» (П. IX, 270).

Переписка Батюшкова и Чехова началась в 1897 г. в письме от 16 апреля 1897 г. Батюшков просил Антона Павловича «не отказать сотрудничать» с журналом «Cosmopolis». Чехов в ответ писал: «Я непременно пришлю рассказ для “Cosmopolis’a”», и далее советовал: «“Cosmopolis” может иметь успех в России, но небольшой в первые годы. Чем солиднее, серьезнее, литературнее поведёте это дело, тем лучше и, признаюсь, я рад, что Вы учёный» (П. VI, 334).

В Ницце в декабре 1897 г. Чехов написал для русского отдела «Cosmopolis» рассказ «У знакомых», который послал Батюшкову 3(15) января 1898 г. (П. VI, 334). Вот как Антон Павлович описывал процесс работы над рассказом: «Я пишу рассказ для “Cosmopolis”, пишу туго, урывками. Обыкновенно я пишу медленно, с напряжением, здесь же в номере, за чужим столом, в хорошую погоду, когда тянет наружу, писать ещё хуже, – а потому пообещать Вам рассказ раньше, чем через две недели, не могу» (П. VII, 122–123).

15 февраля 1898 года Батюшков писал Чехову о своём впечатлении от рассказа «У знакомых»: «...мне неизменно нравится и Ваш новый очерк и глубоко грустное, щемящее настроение его, но буду ожидать, что по возвращении на родину, напившись солнцем и живительной энергией его лучей, Вы дадите нам бодрое возбуждающее дух к жизни и деятельности произведение. Ведь надо жить, Антон Павлович, надо справляться с грустными думами о том, что нет ничего устойчивого, что то, что было возможно вчера, сегодня уже невоскресимо. Вот Вы помогли нам пережить это настроение – помогите перейти и к другому: что всё же есть смысл в жизни. Однако простите, что Вам пишу “не по-редакторски” и не сочтите мой franc parler (откровенность) неуместным – кому много дано, от того много и ожидается, и даже больше “многого” – хочется всего...». В приписке он добавляет: «с нетерпением жду напечатания Вашего очерка, объявленного в “Жизни”. Слышал о нём заранее. <...> продолжаю читать на Женских курсах и порой опять ухожу интересами в “седую старину” западно-европейской жизни, но старина не разобщает меня с задачами современной эпохи. Только не знаешь – откуда

“чаять движения воды”. Окрыляйте надежды и поддержите своим творчеством бодрость мысли» [Письмо...].

Какие проникновенные слова, какое глубокое понимание сущности А.П. Чехова и его дарования! По воспоминаниям племянницы Батюшкова, Фёдор Дмитриевич высоко ценил творчество А.П. Чехова. Он писал: «Чехов оказался не только выдающимся художником, которому суждено было занять одно из первых мест на грани гениальности, но и новатором на протяжении почти всего времени своей литературной деятельности. Он закрепил, отчасти создал у нас тип короткого рассказа, доведя эту форму до невозможного совершенства» [История русской литературы... 1911: IV, 187].

Ещё одно произведение привлекло внимание Батюшкова – повесть «Мужики». 15 января 1898 г. он писал Чехову: «Недавно покусился прочесть доклад о Ваших “Мужиках” в шекспировском кружке Спасовича. Отзывы критиков в наших журналах меня не удовлетворили. Взял вопрос шире: “Бальзак, Вы и Короленко о “крестьянах”, по поводу ещё одного литературного 50-летия” (50-летие со дня смерти В.Г. Белинского). Не знаю, как Вы останетесь довольны моими суждениями. Повторю чтение постом, как публичная лекция, затем напечатаю к Пасхе...». Оттиск этой статьи А.П. Чехов просил прислать ему в Ниццу. Сама же статья Батюшкова под названием «На расстоянии полувека. Бальзак, Антон Чехов и Владимир Короленко о крестьянах» была напечатана в сборнике «Памяти Белинского» (II, VII, 526).

В письме от 12 января 1900 г. Батюшков сообщал Чехову о том, что И.Е. Репин сделал иллюстрацию к «Мужикам». Почему Батюшков? Потому что он оказался посредником между французским переводчиком и литературным критиком Дени Рошем, художником Репиным и Чеховым. Осенью 1898 г. Д. Рош предложил Репину сделать рисунки к одному из рассказов Чехова, Горького или других авторов, которые он переводил на французский язык. Репин выразил согласие. В 1899 г. Д. Рош перевёл несколько рассказов А.П. Чехова, в том числе и «Мужики». Впоследствии Репин писал: «Вспоминаю, как обаятельный Дени Рош ... через нашего общего знакомого Ф.Д. Батюшкова попросил

меня исполнить иллюстрацию к его переводу рассказа Чехова “Мужики”. Я с наслаждением согласился. Я так люблю Чехова – этого тончайшего мастера слова. И с каким увлечением принялся за работу» [Художественное наследство 1949: 245]. 23 декабря 1899 г. Репин отослал рисунки Батюшкову. Перед отправкой рисунков в Париж Батюшков сфотографировал их. Посылая 12 января 1900 г. фотографию с рисунка Репина Чехову в Ялту, Батюшков одновременно сообщил ему о желании художника подарить Чехову оригинал. В начале апреля 1901 г. Чехов получил рисунок, а 10 апреля отправил в Таганрогский музей, где он хранится и по сей день (П. X, 275).

30 января 1900 г. Батюшков подарил Чехову первый том своих «Критических очерков и заметок». В поле зрения критика попали такие авторы, как Поль Бурже, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, А.Н. Майков, В.Г. Короленко, И.Н. Потапенко, М. Горький. С Толстым, Короленко, Потапенко и Горьким Чехов был в дружеских отношениях.

А.П. Чехов писал О.Л. Книппер о Батюшкове: «Н. Котляревского я знаю очень хорошо, виделся с ним не один раз. с Ф. Батюшковым был в переписке. Эти два – и Котляревский, и Батюшков – народ очень хороший и нужный, только суховатый» (П. X, 220). От письма к письму переписка их становилась более дружеская. А позже состоялись и личные встречи. Батюшков подробно описал их в воспоминаниях, которые назвал «Две встречи с Чеховым». Этот небольшой очерк был опубликован в 1914 г., когда Россия отмечала 10-летие со дня смерти писателя.

Весной 1902 г. проездом через Москву на юг России Батюшков, «узнав, что Чехов в Москве, поехал к нему на авось, без предупреждения». Его приняли, и он увидел Чехова. Вот первые впечатления от внешности известного писателя: «наружность Чехова много раз описывали. Меня только поразило, что он выше ростом, чем я представлял себе. Затем покоряли глаза и удивительный тембр голоса. Глаза вовсе не голубые, как писали, а карие, лучистые, ласковые и немного вопросительные. Антон Павлович сел спиной к свету, но только сошла улыбка с его лица, обнаружилась морщина, землистый цвет кожи, что-то болезненно потухающее».

В беседе Чехов всё время возвращался к вопросам внутренней политики. Говорил о неизбежности скорого введения в России конституции. Расспрашивал о настроениях в Петербурге, жаловался, что очень тяготится вынужденным пребыванием в Ялте, которая ему сильно надоела. Батюшков заметил, «что никак не ожидал, чтобы Антона Павловича так захватили вопросы ответственности и политики, так как полагал, что искусство ему всего дороже». «Об искусстве поговорим в другой раз, – заметил А.П. – Теперь надо, чтобы в России создались более сносные условия для существования. Мы ужасно отстали. Вот приеду в Петербург, дам вам знать, поговорим» [Батюшков 1914: 8–9].

Можно предположить, что Батюшков подарил второй том «Критических очерков и заметок о современниках» Чехову в эту встречу. В предисловии не разрезаны страницы 3–6, 9–16. В этот сборник вошла статья «На расстоянии полувека. Бальзак, Ант. Чехов и Влад. Короленко о крестьянах». В статье рассматриваются следующие произведения: О. де Бальзак «Крестьяне» (1845–1855), А.П. Чехов «Мужики» (1897), В.Г. Короленко «Над Лиманом» (1897). У всех авторов общая цель – характеристика крестьянства. Батюшков пишет, что задача Чехова проще, чем у Бальзака, он не изображает столкновения разных сословий общества, а исключительно лишь одну рабочую среду. Русский народ принято было считать глубоко религиозным – Чехов указал, насколько это мнение теперь преувеличено. В отличие от Бальзака у Чехова: «ни длиннот, ни отступлений, ни сложных интриг. Чехов почти не описывает: он ощущает и пишет крупными, рельефными чертами, оставляя большие интервалы, тут же щеголяя мелкими подробностями, иногда совершенно неожиданно, но взятыми живьём с натуры: он их подметил, видел, ощутил, не выдумал, и эти блёстки сообщают рассказу необычайную жизненность. Иной мелкий штрих заменяет целые рассуждения. <...> Приём творчества Чехова – совсем особый, импрессиональный, если можно так выразиться; он несомненно из “молодых” <...> но принадлежа к новой школе по приёмам творчества, Чехов вполне индивидуален по другим особенностям, и как бы не отсутствовал автор с замечаниями “от себя”,

позволительно думать, что он вовсе не так безличен и безыдеен в воспроизведении одних только ощущений действительности, что кое-где он вкладывает и своё, именно “идейное”. Что объединяет авторов – это безотрадные отрицательные выводы о крестьянстве. В оценке “Мужиков” Чехова мнения, как известно, разделились; но страстность, с которою критика отнеслась к этому произведению, свидетельствует, до какой степени вопрос жгучий» [Батюшков 1902: 18–28].

Батюшков не мог лично присутствовать на 25-летию литературной деятельности Чехова, но горячо его приветствовал письменно. «Как ни банальны всякие выражаемые пожелания, – писал он, – это простая потребность сердца их высказать, привязавшись к тому или другому поводу, и суть, конечно, не в выражениях, а в сильном желании всего лучшего дорогому лицу, к которому питаешь огромную признательность за то, что он вам дал и чем он для вас представляется. Сколько Вы нам дали нового, неожиданного, проникновенного, как научили видеть и показали, как следует творить. Для многих, идущих за Вами, Вы истинный учитель, который ведёт за собой целую новую школу молодых писателей, и они должны быть Вам особо признательны. Но ценить Вас дано всякому, ценить и чувствовать всё Ваше значение. На Ваших произведениях я переживаю большой период в своей жизни, после университета, ибо Вы духовный вождь целого поколения, к которому и я принадлежу» [Записки... 1941: 36–37].

11 апреля 1902 года Батюшков писал Чехову: «Не могу обойтись и без просьбы: на днях, совершенно для себя неожиданно, пришлось мне снова вернуться к роли редактора общего журнала <...> а просьбу мою Вы, конечно, угадали: в близком ли времени или попозже, в небольшом объёме или в более значительных размерах, в повествовательной или в драматической форме, но если только бы Вы пожелали украсить “Мир божий” Вашим сотрудничеством, то тогда лишь я признаю, что журнал, претендующий на звание “литературного”, не только общеобразовательного и гуманитарно-просветительного, станет на такую высоту своего назначения. От Вашего решения зависит место, которое займёт журнал в ряду литературных органов нашего

времени» (П. X, 508). 25 апреля 1902 г. Чехов в письме Батюшкову выражает согласие сотрудничать в журнале «Мир божий»: «Буду у Вас сотрудничать с удовольствием, и остановка только за здоровьем. <...> Если всё будет благополучно, то в сентябре напишу Вам, начал я работать или нет» (П. X, 227).

Вторая встреча Батюшкова с Чеховым состоялась 14 мая 1903 г. в Петербурге. Он пришёл к Антону Павловичу в одиннадцатом часу вечера. У Чехова был Горький и ещё несколько человек. Чехов сообщил, что заканчивает новую пьесу. Речь шла о «Вишнёвом саде». Ночью Чехов пошёл его провожать. Долго гуляли. По словам Батюшкова, Чехов почти исключительно говорил о театре, но не в теории, а о том, какое это своеобразное, одновременно захватывающее и выбивающее из колеи жизни учреждение, о тех испытаниях, через которые проходит драматург, когда доверяет своё произведение чужим исполнителям, о том, как постановка нового произведения совершенно изматывает нервы писателя, а всё же в театре огромная притягательная сила. «“Лучше, много лучше писать повести и рассказы, – говорил А.П. – Себе больше принадлежишь. Владеешь собой и своим материалом, но... в его признаньях звучало что-то личное نابолеее, говорил отрывисто, словно про себя, подчёркивая в особенности, что раз человек отдался театру, он себе больше не принадлежит» [Батюшков 1914: 8].

Последнее письмо Чехова Батюшкову датировано 19 января 1904 г. Антон Павлович писал о постановке «Вишнёвого сада» и об устроенном ему юбилее; предполагал, что они встретятся на масленице. В конце воспоминаний Батюшков пишет: «Но Чехова я больше не видел. Как известно, он вскоре должен был уехать в Баденвейлер. Когда привезли его тело в Петербург, Ольга Леонардовна мне телеграфировала, но меня не было в Петербурге, так что я не попал и на похороны в Москве. <...> Он мне неоднократно вспоминается, как большая, большая тень, которая шла со мной по Невскому поздно ночью. Тень, к которой я жадно прислушивался, лоя и запоминая каждое слово, и потом на перекрёстке двух улиц она внезапно исчезла. И я всё жду её возвращения. Но когда мне пришлось увидеть “Вишнёвый сад”, я

уже не мог поделиться своими впечатлениями с незабываемым писателем, которого эта пьеса была лебединой песнью» [Батюшков 1914: 8].

Батюшков высоко ценил творчество Чехова и придавал огромное значение его вкладу в современное общественно-литературное движение. Не раз он писал о притягательной силе личности писателя на страницах газет и журналов. В «Истории русской литературы XIX века» Батюшков посвятил Чехову целую главу, в конце которой предельно точно, выразительно и образно подвёл все итоги: «Чехов вернул русскую литературу в русло классического искусства эпохи Пушкина и периода художественного творчества Льва Толстого, искусства свободного и самоцельного, чуждого всякой предвзятости, реалистичного по форме и по художественной концепции и не преследующего никакой посторонней цели искусства <...> Достигнув зрелого периода творчества, он создал ряд произведений, которые во многом могут быть причислены к образцовым: великолепный язык, простота и сжатость изложения, меткость наблюдений, умелый подбор наиболее рельефных черт в создании художественных образов». Батюшков писал, что Чехов «не сторонился от задачи возможного морального воздействия произведения литературы на читателей, но не исходил из побуждений учительства и всего менее был доктринёром. Он откликнулся на жизнь в самых разнообразных её проявлениях, служа действительно как бы эхом тому, что происходит в жизни, заботясь прежде всего о верности и правде отражений. Проходя сквозь призму души художника, эти отражения образывали своеобразные комбинации и получалось что-то новое, чего, может быть, и нет на самом деле, но что суммирует целые категории явлений действительности. Если он не принадлежит к мировым гениям, то он был гениально проникновен в раскрытии и изображении условий и характеров современной ему русской действительности». Проникновенно и печально звучат слова Батюшкова о невозполнимой потере: «Личные свойства способствовали тому, чтобы придать его поэзии, окутывающей тонкой, едва заметной атмосферой любви и грусти некоторые



его произведения с лирическим оттенком, особое обаяние, отклик на которое чувствуется во всех посмертных воспоминаниях знавших его, в многочисленных стихах, посвящённых его памяти, ибо, кажется, ни один писатель не вызвал у нас такого количества “плачей” и сожалений об их утрате» [История русской литературы... 1911: V, 214].

Дальнейшая творческая деятельность Батюшкова складывалась следующим образом. В 1912–1914 гг. он редактировал «Историю западной литературы» в издательстве «Мир». В 1915–1917 гг. Общество русских писателей выпустило сборник «Невский альманах. Жертвам войны», в издании которого Федор Дмитриевич принимал активное участие. После Февральской революции, в апреле 1917 г. Временное правительство назначило Батюшкова главным уполномоченным по петербургским государственным театрам. Свои либерально-буржуазные взгляды на театр Батюшков изложил в статье «Ближайшие задачи государственных театров».

Октябрьскую революцию он принял враждебно прежде всего из-за того, что большевики отняли его родовую усадьбу в селе Даниловском (Вологодская губерния) и устроили там коммуны. После установления Советской власти он стремился сохранить свою должность, опираясь на консервативно настроенную часть актёров, но в декабре 1917 г. был смещён с должности по приказу А.В. Луначарского [Театральная энциклопедия 1961: 462].

В 1918–1919 гг. Батюшков состоял внештатным сотрудником Публичной библиотеки. Какое-то время был членом редколлегии издательства М. Горького «Всемирная литература» и выпустил со своей вступительной статьёй и примечаниями сочинения Вольтера, Лесажа, Бальзака. В 1919 г. вышло первое издание книги «Принципы художественного перевода» со статьями Ф.Д. Батюшкова, Н.С. Гумилёва и К.И. Чуковского.

Русский писатель, литературный и театральный критик, историк литературы, журналист, общественный деятель Фёдор Дмитриевич Батюшков умер в Петрограде 19 марта 1920 г. от голода и болезней и был похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

## **Литература**

1. Батюшков Ф.Д. Критические очерки и заметки о современниках. – Ч. 2. – СПб., 1902.
2. Батюшков Ф.Д. Две встречи с А.П. Чеховым // Солнце России. – 1914. – № 228. – С. 8–9.
3. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Новый энциклопедический словарь. – Т. 5. – СПб., 1891.
4. Дневники Ф.Д. Батюшкова. 1876–1879. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Ф. 20. Ед. хр. 15766/ХСУ1 б. 1.
5. Записки Отдела рукописей (Библиотека СССР им. В.И. Ленина). – Вып. VIII. – М., 1941.
6. История русской литературы XIX в. / Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского. – М., 1910–1911.
7. Энциклопедия театра. Батюшков Фёдор Дмитриевич. URL: <http://enc.vkarp.com/>.
8. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). Т. 1. М., 1962.
9. Письмо Ф.Д. Батюшкова А.П. Чехову. 15 февраля 1898. Рукописный отдел Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Ф 36. Ед. хр. 31.
10. Театральная энциклопедия. – Т. 1. – М., 1961.
11. Художественное наследство. Репин. – Т. 2. – М. – Л., 1949.

## ЧЕХОВ И УКРАИНА: ПО МАТЕРИАЛАМ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ЧЕХОВА И НЕ ТОЛЬКО...

**Владимир Янович Звизняцковский**

*Украина, Киев*

*vyaz57@ukr.net*

В числе книг из личной библиотеки Чехова, переданных им в Таганрог, есть и книги его украинских современников с дарственными надписями. Есть там и переводы чеховских произведений на украинский язык.

Украина всегда гордилась своей литературой, а портреты ее литераторов украшают национальную валюту. С теми авторами, чьи портреты соответственно на купюрах достоинством 20, 50, 100 и 200 гривен, у Чехова сложились отношения исключительно важные для обеих сторон, а подчас и весьма таинственные. Всё это стало возможным потому, что связь Чехова с украинской культурой была отнюдь не случайна, а весьма органична.

### 50 гривень

«Грушевский, профессор» – именно так, без инициалов, обозначена единственная ссылка в «Указателе к т. 1–12» писем Чехова в Полном собрании сочинений и писем.

Следуя этой ссылке, в примечаниях к десятому тому писем можно найти фрагмент письма к Чехову Агатагела Крымского, видимо, приложенного к посылке с книгами: «Посылаю книги по поручению редакции “Літературно-наукового вістника” и по просьбе также переводчицы (жены профессора малорусской истории в Львовском университете – Грушевского): ввиду запрещения, наложенного на малорусскую литературу в России, они боялись, что книги, отправленные прямо на Ваше имя, не дойдут, а я имею право на получение книг без цензуры» (П. X, 380). Это письмо еще в 1965 г. полностью опубликовал Александр Дун [Дун 1965: 79].

Вокруг журнала, носившего скромное звание «Литературно-научового вiстника» (ЛНВ), формировалась политическая партия сторонников независимости Украины. А Михаил Сергеевич Грушевский (1866–1934), кроме всего прочего, был еще и одним из главных редакторов этого журнала. И именно он впоследствии возглавил правительство (Центральную Раду) независимой Украинской народной республики в 1917–1918 гг., в честь чего его портрет и печатается на сиреневой пятидесятке.

Мария Сильвестровна Вояковская-Грушевская (1868–1948), жена М.С. Грушевского, была одним из первых пропагандистов творчества Чехова в Западной Украине (входившей, напомним, в состав Австро-Венгрии). Но, как мы дальше увидим, по-своему пропагандировал Чехова и сам Грушевский.

Ознакомившись с львовскими публикациями, Чехов ответил Крымскому (21 ноября 1901 г.): «Сердечно благодарю за присланные переводы моих произведений. Будьте любезны, напишите г-же М. Грушевской, что, насколько я понимаю, переводы сделаны ею очень хорошо, если бы я знал ее адрес, то поспешил бы поблагодарить ее самое» (П. X, 121). Именно таким образом, в буквальном «обратном» переводе с украинского (ибо оригинал-автограф утрачен), это письмо перепечатывается из «Литературно-научового вiстника», где Грушевский не преминул предать его гласности [Литературно-научовий вiстник 1902: 27].

А 10 ноября 1901 г. Чехов посылал в Таганрогскую городскую библиотеку «немного книг и, между прочим, три номера львовского журнала “Литературно-научовий вiстник”» (П. X, 109). При этом он счел нужным повторить предостережение Крымского: «Так как малороссийские журналы, издаваемые в Австрии, насколько мне известно, не пускаются цензурою в Россию, то придется эти три номера держать в библиотеке под запретом» (П. X, 109).

Однако Крымский, судя по его письму, выслал **не три, а два** номера ЛНВ, где были напечатаны переводы Марии Грушевской. Кроме журналов, в посылке Крымского оказалась «Каштанка» в украинском переводе той же Грушевской – отдельная книжка,

изданная Научным обществом им.Т. Шевченко (его также возглавлял Михаил Грушевский). Откуда же взялся третий журнал и что именно в нем было напечатано?

## 50 + 20

Думаю, что переписка Чехова с Агатангелом Крымским продолжалась еще какое-то время после ноября 1901 г. А думаю я так с тех самых пор, когда, будучи аспирантом Института литературы им. Т. Шевченко АН УССР (т.е. где-то в начале 1980-х), по заданию ИМЛИ им. М. Горького АН СССР делал сплошной просмотр украинской прессы за годы жизни Чехова (для готовившейся тогда его «Летописи жизни и творчества»). И, просматривая очередной (а именно 101-й) номер скучнейшей газеты «Галичанин» за 1902 г., от 7 (20) мая, был, наконец, вознагражден за юношеское усердие, наскочив, между заметкой «Из Рима пишут» и заметкой «Планы сионизма», вот на какое сообщение (перепечатаваю со всевозможным сохранением лексики, орфографии и пунктуации оригинала):

**«Болезнь гр. Л.Н.Толстого.** Известный писатель, Ан.П. Чехов, сообщает яко лекарь одному своему знакомому следующие сведения о болезни гр. Л.Н.Толстого: “Лев Николаевич поправляется, но весьма медленно. Воспаление легкого давно уже исчезло, но старость, неизлечимая, неумолимая старость быстро точит его могучий организм. За последние два года он сильно постарел. Сейчас он проводит дни в постели лежа, и только изредка посидит несколько минут. Надеются, что он через две-три недели в состоянии будет ходить по комнате. Сердце у Льва Николаевича в порядке, недавнее воспаление следов никаких не оставило. И все, чем он теперь болен, <э>то, повторяю, старостью”».

Насколько мне известно, никаких знакомых, тесно связанных со Львовом, у Чехова не было – кроме Крымского, который заочно познакомился с автором «Каштанки» именно в конце 1901 г. и на этом основании, видимо, счел себя вправе уже в начале 1902 г. поинтересоваться у Чехова, жившего в Ялте, здоровьем Толстого, лечившегося неподалеку, в Гаспре (быть может, до Крымского

даже дошли слухи и о том, что Чехов осматривал Толстого «яко лекарь»). И Чехов вежливо ответил, уж никак не подозревая, что отвечает газете «Галичанин». А представим невероятное: что этот самый номер «Галичанина» попадает в руки самому Толстому. Как тогда в его глазах, да и в своих собственных, выглядел бы Чехов? Если что и оправдывает Крымского (или того, кто, предположим, без его ведома придал печатной гласности выписку из личного письма) – так это именно малая вероятность попадания «Галичанина» на глаза обоим «фигурантам» или их действительно близким знакомым.

Но, значит, «Галичанин» настолько крепко держал руку на пульсе современной русской литературы, что интересовался жизнью, здоровьем и творчеством писателей? Тогда, быть может, именно эта газета имеется в виду в загадочном замечании М. Горького в его письме к Чехову от 26 апреля 1899 г.: «Потом еще о Вас написал Франко, галициец, в своей газете – говорят, удивительно задушевно написано. Мне пришлют газету – хотите – перешлю Вам». [Горький 1997: 333]

Это **сегодня** звучит как сенсация: сам Иван Франко, гордость украинской литературы, украсивший своим портретом зеленую двадцатку, – написал о Чехове! А в конце позапрошлого века имя прекрасного лирического поэта, плодовитого прозаика, критика, знаменитого полиглота, переводчика, литературоведа Ивана Франко мало что говорило российскому читателю. Да к тому же и не было у Франко «своей газеты»...

Впрочем, известный ялтинский чеховед Г.А. Шалюгин в одной из своих статей о связях Чехова с Украиной [Шалюгин 2007] высказал на сей счет несколько предположений: например, что выражение «галициец, в своей газете» может означать не «в газете Франко», а, например, в газете «Галичанин». И что, во-вторых, Чехов мог осуществить свое желание, высказанное в благодарственном письме Крымскому, а именно: получив от него адрес Марии Грушевской, вступить с ней в личную переписку. И, таким образом, в число львовских знакомых Чехова, которые могли бы поинтересоваться у него здоровьем Толстого, автоматически попадают и Грушевские.

Увы, сплошной просмотр «Галичанина» всё это никак не подтвердил – да и не мог подтвердить. Читателю, сколько-нибудь знакомому с историей Украины и украинской литературы, излишне было бы объяснять, что в «москвофильском» «Галичанине» никакой статьи Франко и никакого сообщения Марии Грушевской быть не могло. Все эти люди – из враждебной, «украинофильской» партии. «Галичанин» чуть ни в каждом номере (в редакционных статьях под общим заголовком «Язык и печать») издевался над текстами именно Франко и именно Грушевского с их «неправильным малороссийским языком», «полонизмами» и т.п. А образцовым «малороссийским вариантом общерусского языка» редакция «Галичанина» считала язык вообще-то, по мере своих сил и возможностей, русский, но с вкраплением выражений вроде вышецитированного «яко лікар»...

Но если у Франко и не было «своей газеты», то был свой журнал: вместе с Грушевским Франко значился главным редактором всё того же ЛНВ и много делал для заполнения его страниц. Интересно, что с Грушевским Франко далеко не во всем был согласен, однако журналистская этика не позволяла двум редакторам полемизировать между собой на страницах собственного журнала. Стало быть, написать в ЛНВ о Чехове в указанный выше срок (незадолго до апреля 1899 г.) Франко не мог по той простой причине, что именно в это время о Чехове в ЛНВ написал Грушевский [Грушевський 1898: 142]. Не этот ли «недостающий» третий номер львовского журнала «Літературно-науковий вістник» Чехов сперва где-то раздобыл (возможно, у того же Горького, который, как и обещал, переслал его Чехову), а затем при случае переправил в Таганрог вместе с двумя новоприсланными?

А зачем вообще отзыв «Из чужих литератур» понадобился Чехову, обычно равнодушного и к отзывам «из своей»?.. На это есть очевидный ответ: оперативный отзыв на «маленькую трилогию» 1898 г. в неподцензурной **украинской** прессе должен был заинтриговать автора «Человека в футляре», где «люди без футляров» — **именно украинцы**, брат и сестра Коваленко.

Грушевский, развивая традицию Шевченковой оценки украинских типажей Гоголя [Звиняцковский 20101], в отзыве на «ма-

ленькую трилогию» красочно расписал для местного читателя (который жил-то в Австро-Венгрии и не имел возможности самостоятельно прочесть свежие номера «Русской мысли»), как этот модный в России писатель взялся, дескать, вывести в своем рассказе хохлушку, а «по ходу дела “влетело” хохлушкам вообще» [Грушевский 1898: 142].

Чехову же «влетело» от украинского рецензента вместо Буркина (вон еще с каких времен идет традиция приписывать буркинские мысли автору рассказа) – «влетело», собственно, за то, что у него «хохлушки только плачут или хохочут, среднего же настроения у них не бывает» (С. X, 52). «Про полек или финок г. Чехов не позволил бы себе сказать ничего подобного», – утверждает рецензент. А почему? Да потому что «сознательные» польки или финки не вступают в столь близкое душевное соприкосновение с имперской нацией и уж тем более не пытаются растрогать ее образцами своей «высшей культуры». «Хохлы» же, говорит Грушевский, именно это и пытаются сделать, вот почему «ими пользуются – и презирают» [Грушевский 1898: 142].

Так что статья получилась и в самом деле «удивительно задушевной». Во всяком случае, по-свойски, по-домашнему откровенной (в своем предисловии к позднему отдельному изданию своих переводов Мария Грушевская прямо назовет Чехова украинцем).

Но какие же, собственно, образцы «высшей культуры» предлагают представителям имперской нации несчастные Коваленки? Да вот же они: «Она спела с чувством “Віють вітри”, потом еще романс, и еще...» (С. X, 46). Но что для равнодушного Буркина «еще романс, и еще», то для Коваленок и для Грушевских – ядро национальной мифологии, священное писание украинской культуры, свод ее высших ценностей... [Звизняцковский 20102: 114–115].

«Віють вітри...», знаменитая выходная ария Наталки из «малороссийской оперы» И.Котляревского – Н.Лысенко, это шлягер чеховской эпохи. Именно она превратила скучные именины директора провинциальной гимназии в яркие украинские «вечорницы», где начинает разыгрываться настоящая драма с последними тактами медленно угасающей песни Вареньки-Наталки:



*До кого я пригорнуся, і хто приголубить?  
Коли тепер того нема, який мене любить.*

Если не держать в уме этот призыв одной одинокой души к другой одинокой же душе, то непонятно, почему Беликов буквально бросается навстречу (так и настолько, как и насколько он это только может), нарушая первый подвернувшийся ему под руку циркуляр, причем циркуляр по вопросам, так сказать, национальной безопасности. Вот уж действительно: если жена тебе изменила, то радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству...

В какой же измене отечеству может быть уличен Беликов, какой циркуляр по национальной безопасности он нарушил? А так называемый валуевский (по фамилии одного из министров внутренних дел), согласно которому никакого особого «малороссийского языка» никогда не было, нет и быть не может – всё это происки сепаратистов. Его-то и нарушил ревностный исполнитель циркуляров и образцовый учитель хотя и мертвого, но несомненно существующего древнегреческого языка, когда посмел сравнить этот последний с родным языком своей возлюбленной. Он, как мы помним, «подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь:

– Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий» (С. X, 46).

## 100

---

Вообще не раз замечалось, что на истинных великороссов, впервые соприкоснувшихся с малороссийской культурой, она действует как неожиданный прорыв к их душевному естеству.

Так, московский портной Иван Белоусов (оценим сходство с фамилией Беликов), прочитав Шевченко, стал поэтом и до конца своей жизни – пропагандистом поэзии великого Кобзаря. В 1887 г. он на свои средства выпустил книжечку, которую разослал московским литераторам, и Чехов, как раз вернувшись из поездки по Украине, так оценил неожиданное созвучие: «Самый выбор Шевченко свидетельствует о Вашей поэтичности <...> Мне кажутся прекрасными стихи “Вдова” ... “Украинская ночь”» (П. II, 106).

В указателях ко второму тому и к томам писем академического собрания сочинений и писем упомянутые в письме стихотворения приписаны Шевченко. Но если «Вдову» еще можно с натяжкой признать перепевом стихотворения без названия «Ой крикнули сірії гуси...», то «Украинская ночь» – вполне оригинальное стихотворение Белоусова. Всё дело в том, что его книжка называется не «Из Кобзаря Шевченко. (Украинские мотивы)», как сказано в академическом комментарии, а «Из “Кобзаря” Т.Г. Шевченко *и* украинские мотивы». Проф. Грушевский опять назвал бы недопустимым это смешение стихов поэта-портного с образцами и ценностями «высшей культуры» украинства. Однако для Чехова, который, разумеется, отдавал себе отчет в несопоставимости дарований Белоусова и Шевченко, в творчестве последнего был важен тот же демократизм, тот же проникновенный, чисто житейский драматизм, который он усмотрел и в «Наталке Полтавке» Котляревского – и использовал для «расфутляривания» Беликова.

Вопрос об изображенном на ста гривнях Шевченко (как и следовало ожидать, весьма немаловажный для понимания корневых связей Чехова с украинской культурой) до самого последнего времени [Звиняцковский 1985: 19–22] оставался вне поля чеховедческого комментирования. В академическом собрании сочинений и писем не прокомментирована даже следующая из так называемых «Записей на отдельных листах»: «Не женися на богатой – бо выжене с хаты; не женися на убогой – бо не будешь спаты, а женись на вольной воле, на казацкой доле» (С. XVII, 198). Комментаторы не указали источник цитаты – хотя это несомненно Шевченко, начало стихотворения без названия.

Источник – книга, которую Чехов купил, будучи проездом всё в том же Львове – «Кобзарь» (сохранилась в фондах личной библиотеки Чехова; о покупке сообщается в письме к Н. Линтваревой 29 сентября 1894 г.). Мотив использован в повести «Три года», над которой Чехов работал в 1894 г., причем «Записи...» были сохранены для дальнейшего использования и затем вытребованы за границу (письмом к М.П. Чеховой) во время работы

над «Человеком в футляре», где выписанный шевченковский мотив легко находится в истории рокового «сватовства» Беликова к «хохлушке». Наконец, мотив этот всплывает в «Невесте», где героиня вместо того, чтобы «жениться», «едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество» (С. X, 215).

Что это за **казачество**, и какая именно традиция **ухода в казачество** имеется в виду?

Родная Чехову провинция – Таганрог – к тому времени, когда была написана «Невеста», уже пятнадцать лет входил в область Войска Донского. Правда, ни в эти пятнадцать и ни в предшествующие им сто лет никто уже в казачество не уходил. Но воспоминания о событиях второй половины XVII в. не только в этих краях, но и вообще в России были сильны, а про «расписные Стеньки Разина челны» мы охотно поем до сей поры.

Стоит напомнить, что при Алексее Михайловиче крепостные порядки усилились, а государство взяло на себя дополнительные обязательства по розыску крестьян, сбежавших от помещиков. Беглых крестьян ждала жестокая расправа. Им оставался один путь – на Дон.

Однако на Дону крестьянствовать им уже не приходилось. Вплоть до XVIII в. казаки земли не пахали, хлеба не сеяли. Старые казачьи поселения (станции) кормились в основном охотой и рыболовством. Кроме того, «старые», «низовые» казаки (т.е. жившие в низовьях Дона) состояли на царской службе: они несли пограничную охрану Приазовья от вторжения турок и крымских татар, чтобы не дать их флоту подняться вверх по Дону к сердцу России. И все большее количество казаков, в основном из вновь прибывающих, промышляли разбоем. Казацкие струги Стеньки Разина выйдя в Каспийское море, победили персидский флот и разграбили каспийское побережье Ирана. Вернувшись на Дон с богатой добычей, Разин заявил о намерении идти на Москву, чтобы «черным людям свободу дать»...

Но эту ли свободу – или совсем иную «волю» имеет в виду Надя Шумина, вспоминая, что «она едет на волю» так, будто «уходит в казачество»?..

В детстве и юности Чехова Таганрог принадлежал не к области Войска Донского, а к Екатеринославской губернии, основное население которой составляли украинцы, а основную достопримечательность – Запорожье, хранившее память о Запорожской Сечи. Даже **первым** произведением, которое гимназист третьего класса Антон Чехов задумал, а быть может, и осуществил, была трагедия «Тарас Бульба». Если именно это гоголевское «казачество» имеется в виду и в **последнем** произведении Чехова, то в этом случае круг удачно замыкается – или спираль выносит нас на свою законную вершину...

Именно как дань гоголевской традиции воспевания запорожцев рассматривает сравнение Надиного бегства с уходом в казачество В.Б. Катаев: «Очевидно, такое сравнение рассчитано на совершенно определенные ассоциации: Гоголь, “Тарас Бульба”, уход в казачество сыновей Тараса. Гоголь, вечный спутник творчества Чехова, рассказал о безжалостном по отношению к родному дому уходе детей в большой мир (безжалостен в этом смысле и разрыв Нади со своим домом). Гоголь же осветил этот уход светом высшей необходимости: было нечто важнее семейных уз <...> что властно влекло человека, давало его уходу высший смысл» [Катаев 2011: 129].

Но ведь, как справедливо указывает тот же исследователь, Чехов, работая над «Невестой», «последовательно устранил конкретность и усиливал недоговоренность, неопределенность, многозначность в обозначении будущего Нади» [Катаев 2011: 129]. И обретенный им в конце концов символ – **уход в казачество** – позволял сохранить этот баланс неопределенности. Если после этого у Надиного ухода и остается какой-то «высший смысл», то смысл этот не внешний, а внутренний.

Не просто высшая, но эзотерическая ценность, внутренняя отчаянная решимость: будь что будет – одиночество так одиночество, несчастье так несчастье, лишь бы не эта постылая жизнь – вот что такое **уход в казачество** для украинской ментальности и украинской культуры, которые, как мы не раз убеждались, Чехов тонко чувствовал и к которым он сам был причастен. Казак в украинской культуре – образ архетипический. Исторический

факт, известный современному читателю по «Тарасу Бульбе», а именно то, что женщины в Запорожскую Сечь не допускались, положил начало этому типу самосознания украинца. Это образ некоего предельно отчаянного состояния, с которым украинец всегда может себя отождествить и таким образом примириться со своей пусть тоже печальной, но менее отчаянной реальностью. Казак – это человек, который почему-то (и уже неважно – почему) обрекает себя на одиночество, на лишение семейных радостей. Как поется в народной песне:

*Ти, дівчино, ти щаслива:  
В тебе батько, мати є,  
Рід великий, хата біла,  
Все, що в хаті, то твоє.*

*А я бідний, безталанний;  
Степ широкий – то ж мій сват,  
Шабля, люлька – вся родина,  
Сивий коник – то ж мій брат.*

Таков Гоголь. Таков Шевченко, предпринявший путешествие по гоголевским местам и, видя в Миргороде жизнь тамошних обывателей, именно там написавший:

*...Оженись на вольній волі,  
На козацькій долі:  
Яка буде, така й буде,  
Чи гола, то й гола.  
Та ніхто не докучає  
І не розважає –  
Чого болить і де болить,  
Ніхто не питає.  
Удвох, кажуть, і плакати  
Мов легше неначе;  
Не потурай: легше плакати,  
Як ніхто не бачить.*

[Шевченко 1970: 260]

Таков Чехов в тот момент, когда он впервые это прочел, листая в поезде купленный во Львове «Кобзарь», едучи в Вену и дальше по Европе переживать свой разрыв с Ликой Мизиновой. И Надя Шумина свою поэму экстаза – ухода в казачество – переживает как раз в поезде...

То мучилась, плакала, нудила – а теперь вот рада отчаянной «казаческой» радостью. Уж не хохлушка ли она?..

К.С. Станиславский вспоминал, что последнюю пьесу Чехова долго приходилось репетировать как «пьесу без названия» – название никак не давалось Антону Павловичу. Как-то вечером режиссеру была передана настоятельная просьба явиться к автору. Оказалось, тот наконец «нашел»: «Вишнёвый сад». «Вишневый сад»? Да нет же – **вишнёвый!** Автор настаивал именно на таком ударении в слове. В этом была тонкость: **вишневый** – деловой, коммерческий, приносящий доход; **вишнёвый** – домашний, поэтический [Чехов в воспоминаниях современников 1960: 410–411].

Такой перенос ударения был весьма смелым и не вполне дозволенным. Его не могли себе позволить даже русские переводчики или подражатели Шевченко, у которого ударение в этом слове на второй слог создает его протяжность и поэтичность. Ср. у понравившегося Чехову Белоусова:

*Чтобы ночью в темный сад  
Я тайком прокрался,  
Чтобы в вишневых кустах  
Ее дождался!..*

[Белоусов 1887: 11].

Не мудрено: упомянутая книжечка Белоусова вышла в 1887 г., а «Словарь русского языка», издаваемый Академией наук, лишь в 1895 г. впервые дозволил **вишнёвый** в качестве «второстепенного» и «дополнительного» варианта к **вишневый**. Оно и понятно: ударение на второй слог в подобных плодово-ягодных прилагательных вообще-то нехарактерно для русского языка (ср. грушевый, яблоневый). В украинском же языке во всех подобных случаях ударение только на второй слог.

Важнее, однако, семантика: ни один словарь русского языка не дает того значения слова **вишнёвый**, в каком его пытался растолковать Чехов Станиславскому. А авторитетный знаток как русского, так и украинского фольклора Д.Н. Медриш на многих примерах показал, что нет этого значения и в русском фольклоре, а одиночные исключения в южнорусских источниках уверенно относил на счет украинских влияний [Медриш 1982: 332]. Ведь в украинском фольклоре и литературе эпитет **вишнёвий** почти исключительно выступает именно в этом значении. А **садок вишнёвий** – не только традиционный фон пейзажной лирики, но и высокий поэтический символ Родины, овеянный мученическим ореолом насильственно отторгнутого от нее пленника империи Тараса Шевченко, освященный бессмертным фрагментом цикла «В каземате»:

*Садок вишневий коло хати,  
Хрущі над вишнями гудуть,  
Плугатарі з плугами йдуть,  
Співають ідучи дівчата,  
а матері вечерять ждуть.  
Сім'я вечера коло хати,  
Вечірня зіронька встає.  
Дочка вечерять подає,  
А мати хоче научати,  
Так соловейко не дає.  
Поклала мати коло хати  
Маленьких діточок своїх;  
Сама заснула коло їх.  
Затихло все, тільки дівчата  
Та соловейко не затих.*

[Шевченко 1971: 14]

## 200

Леся Украинка (Лариса Петровна Косач), юная, мужественная, всю свою недолгую жизнь стойко переносившая тяжелую болезнь (костный туберкулез), не только много писала, но и

много заботилась о признании дарований своих литературных родственников и друзей. 21 октября 1898 г. она адресует Ивану Франко (позднее назвавшему ее «единственным мужчиной в украинской литературе») просьбу отрецензировать книгу начинающего писателя в «Літературно-науковому вістнику»: «Автор цієї книжки, мій товариш, молодий ще, і се перша його праця, що з'явилася в друку. В Києві сі оповідання справили враження, їх ставлено поруч з „Мужиками“ Чехова, та й скуток їх був подібний до тих же „Мужиків“: одні не в міру хвалили, другі не в міру ганили» [Леся Українка 1978: 73].

«Грыгоренко-Грыцько. Наши люди на селе» (С. XVII, 64) – так записано это издание в записной книжке Чехова. Эта книга на украинском языке была издана в 1898 г. в Эстонии, в Юрьеве (ныне Тарту), и 7 января 1899 г. отправлена Чехову с сопроводительным письмом, в котором такая пикантная подробность, как пол автора, не раскрывается («окажете неоценимую услугу начинающему автору» и т.п. – письмо полностью опубликовано А. Дуном [Дун 1965: 79]). Интересно, что и Ивану Франко, столь чуткому к «гендеру», Леся не выдала принадлежности «Грыцька Грыгоренка» к «слабому» полу. Несомненно относясь к непосредственным предшественницам могучего украинского феминизма, сама Леся, равно как и ее коллега «Грыцько Грыгоренко», жаждали оценок «по гамбургскому счету», без скидок на «гендер».

Кто же эта загадочная «Грыцько Грыгоренко»? А это Александра Судовщикова, Лесина подруга детства, дочь Евгения Судовщикова – друга и соратника знаменитого Лесиного дяди (идеолога украинского национализма Михаила Драгоманова). В 1893 г. она вышла замуж за Лесиного брата Михаила Косача и уехала с ним в Юрьев, где он заканчивал университет и затем остался работать на физико-математическом факультете. Вот почему первая книжка «Грыцька Грыгоренка» увидела свет в Эстонии. Ни ответное письмо, ни какие-либо иные отзывы Чехова на присланную ему дебютную книгу Александры Судовщиковой-Косач науке неизвестны. Зато украинские народолюбыв и в самом деле столь же обильно поливали грязью ее бесхитростные картинки



с украинской деревенской природы, сколь российские народолюбы – чеховских «Мужиков».

Впрочем, в этом смысле «Грыцько Грыгоренко» – далеко не единственный и не главный представитель «чеховской школы» в украинской прозе. Да, несомненно, семья Косачей-Драгомановых вообще всегда воспринимала себя очень «по-чеховски», и недаром Леся в письме Г. Хоткевичу от 7 февраля 1907 г. замечает: «Семья наша в разброде: мама в Полтаве ... батько на Воляни, а мы, “три сестры“, тут» [Леся Українка 1979: 178–179].

Но кроме семейства Косачей-Драгомановых были на Украине в 1890–1900-е гг. и другие интеллигентные семьи, увлеченные творчеством Чехова, – именно целые семьи, а не отдельные их яркие представители, к чему никак не могут привыкнуть чеховеды: «в журнале переводчиком ошибочно указана М. Коцюбинская» (С. V, 677). На самом деле не «ошибочно» и не «М.», а **Лідя Коцюбинська**, сестра будущего знаменитого писателя Михаила Коцюбинского, перевела и в 1893 г. опубликовала во львовском детском журнале «Дзвінок» рассказ Чехова «Ванька».

Что же до самого Михаила Коцюбинского, то он в это время только начинал писать и лишь десять лет спустя смог собрать и издать сборник рассказов. «Ще роки 3–4 перед сим, – писал он в 1908 г., – як тільки вийшов 1-й том моїх оповідань у Києві, я (от наївна людина!) наважився послати свою книжку тим з російських письменників (з одповідним написом), кого я найбільше люблю. <...> Чехов і Короленко незабаром мені одписали і прислали свої книжки» [Фонды Черниговского музея Коцюбинского].

В числе книг из личной библиотеки Чехова, переданных им в Таганрог, есть, конечно, и упомянутая книга Коцюбинского с дарственной надписью «любимому письменникові – високоповажному Антонові Петровичу (так! – В.З.) Чехову». Ответное письмо Чехова и книга с его автографом, о которой Коцюбинский упоминал в 1908 г., не найдены.

Первая часть главного (неоконченного) произведения Коцюбинского – «крестьянской эпопеи» «Fata morgana» (в беседе с Н. Чернявским он назвал ее «своими “Мужиками”» [Чернявський 1920: 33]) вышла в «Киевской старине» в марте 1904 г.,

а первая рецензия на нее в одесском еженедельнике «Южные записки» в июле того же года соседствовала с экстренным сообщением о смерти Чехова. Мысль о Коцюбинском как о «новом Чехове» настолько утвердилась в «знаньевском» кругу, что в 1909 г., после отъезда Коцюбинского с о. Капри, где он отдыхал и познакомился с М.Горьким, тот говорил корреспонденту «Киевской мысли» Вс. Чаговцу: «Был тут у меня ваш украинский Чехов – человек тончайшей души, Михаил Михайлович Коцюбинский» [Чаговец 1947].

Леся Украинка и Михаил Коцюбинский справедливо считаются у нас основоположниками украинской литературы XX в. – литературы современной, органичной части литературы европейской. И, конечно, нет ничего удивительного в их безусловном уважении к старшему современнику, ставшему для них подлинным образцом человека и писателя XX столетия.

## Литература

1. А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1960.
2. Белоусов И. Из «Кобзаря» Т.Г. Шевченко и украинские мотивы. – М., 1887.
3. Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24-х тт. – Т.1. – М., 1997.
4. Грушевський М. З чужих літератур // Літературно-науковий вістник. – 1898. – Т.4. – Кн. 11. – С. 142.
5. Дун О. Два листи українських письменників до Чехова // Радянське літературознавство. – 1965. – № 4. – С. 78–79.
6. Звиняцковський В.Я. Український мотив в оповіданні А.П.Чехова «Наречена» // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 1. – С. 19–22.
7. Звиняцковський В.Я. «Дайте людям архетип...» Н.Гоголь и Т Шевченко: атавистическое подсознание национально ответственных личностей // Н.В.Гоголь и русская литература. – М., 2010. – С. 136–143.
8. Звиняцковський В.Я. Что знали современные Чехову русские читатели об украинской культуре, чего о ней не знают наши со-

- временники и почему это важно знать? // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. – СПб., 2010. – С. 109–117.
9. Катаев В.Б. «Невеста» // А.П.Чехов. Энциклопедия. – М., 2011. – С. 129.
  10. Леся Українка. Зібрання творів: у 12-ти тт. – Т. 11. – К., 1978.
  11. Леся Українка. Зібрання творів. – Т. 12. – К., 1979.
  12. Літературно-науковий вістник. – Т. 17. – Кн. 3. – 1902.
  13. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. – Волгоград, 1982.
  14. Фонды Черниговского музея Коцюбинского. Инв. № А-460.
  15. Чаговец В. В гостях у Сокола // Закарпатская Украина. – 1947. – 31 авг.
  16. Чернявський Микола. Червона лілея. – Херсон, 1920.
  17. Шалюгин Г.А. Украинские корни Чехова // 2000 (еженедельник). – № 48. – К., 2007.
  18. Шевченко Т. Твори: в 5-ти тт. – Т.1. – К., 1970.
  19. Шевченко Т. Твори: в 5-ти тт. – Т.2. – К., 1971.

**«ИНОСТРАННОЕ ОТДЕЛЕНИЕ»  
ЧЕХОВСКОЙ БИБЛИОТЕКИ  
В ТАГАНРОГЕ**

**Наталья Фёдоровна Иванова**

*Россия, Великий Новгород*

*nfi@inbox.ru*

Интерес и любовь Чехова к книге отмечали многие, в частности, М.П. Чехов вспоминал: «Антон Павлович питал любовь к книгам. Кропотливо, изо дня в день он собирал всевозможные книги» [Чехов 1960: 269]. Во время обучения в гимназии он пользовался не только гимназической библиотекой<sup>1</sup>, но и городской, которая открылась в Таганроге в мае 1876 г. В начале 1877 г. Чехов записался её абонентом и часто посещал, но, чтобы иметь право пользоваться книгами, нужно было оставить 2 рубля залога. На летнее время Чехов забирал залог, а потом вносил вновь. Что такое для Чехова этого времени 2 рубля? За один из его уроков на самой окраине города Чехов получал три рубля в месяц [Роскин 1939: 58–59].

Свою собственную библиотеку будущий писатель начал собирать ещё студентом. В книге «Вокруг Чехова» Михаил Павлович вспоминал о получении Чеховым в 1883 г. библиотеки Ф.Ф. Попудогло, после смерти которого привезли «громadный сундук, битком набитый книгами». Чехов, по воспоминаниям брата, оплатил вдове стоимость библиотеки, но в нём «оказался типичный книжный хлам, не имевший цены даже для букиниста». Писатель «отложил всего только с десяток книг», а остальное «пришлось попросту сжечь» [Чехов 1960: 100]. В достоверность последнего факта верится с трудом. Косвенно его опровергают и утверждение самого мемуариста, что Чехов «питал любовь к книге», «собирал всевозможные книги», и описание огромной московской чеховской библиотеки в доме на Садовой-Кудринской (1887) А.С. Лазаревым-Грузинским: «В кабинете Чехова близ входа в его спальню открытые полки

с книгами тянулись от пола до потолка. Это была библиотека Чехова, составившаяся по преимуществу с помощью покупок на старой московской Сухаревке <...> Книг в библиотеке Чехова жалось друг к другу немало, быть может до тысячи и даже значительно больше; все они имели очень зачитанный вид; здесь были старые, разрозненные толстые журналы, отдельные томики разных авторов, имевших некоторое влияние на творчество Чехова; покупалось все это в разное время, понемножку, при получении из редакций более крупного гонорара или аванса; полные собрания сочинений в те времена стоили дорого, и на них у Чехова не хватало денег» [Лазарев-Грузинский 1960: 153].

Библиотека пополнялась книгами постоянно и в какой-то мере отражала интересы Чехова в разные периоды жизни – медицинские в пору студенчества, этнографические, юридические в период подготовки к путешествию на Сахалин, сельскохозяйственные в мелиховский [Балухатый 1930: 201]. По своему составу чеховская библиотека не представляла какого-либо выдержанного подбора книг, преобладала художественная литература. Огромное количество книг Чехов получал в дар от авторов, переводчиков, редакторов, издателей, как правило, с сопроводительными и дарственными надписями, автографами.

О намерениях Чехова в отношении своей личной библиотеки можно узнать из письма к Н.А. Лейкину от 23 апреля 1888 г.: «После своей смерти, т.е. лет через 70–80, я жертвую свою библиотеку Таганрогу, где родился и учился» (П. II, 255).

Первая посылка книг состояла из трёх чеховских книг и пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» с собственноручною авторскою подписью, а в письме к городскому голове К.Г. Фоти Чехов 3 мая 1890 г. писал: «Я счастлив, что могу хотя чем-нибудь быть полезен родному городу, которому я многим обязан и к которому продолжаю питать теплое чувство <...> я прошу городскую библиотеку принять от меня этот небольшой подарок, как со временем буду просить принять от меня все те книги с авторскими факсимиле, какие у меня теперь имеются и какие я собираю и сохраняю специально для библиотеки моего родного

города» (П. VI, 74). И с этого времени до конца жизни Чехов посылал в Таганрог книги; последнее письмо, наполненное заботами о библиотеке родного города, относится к 12 июня 1904 г. с просьбой к П.Ф. Иорданову сообщить, получена ли книжная посылка, отправленная писателем из Москвы в первых числах июня (П. XII, 119).

По воспоминаниям А.Б. Тараховского, журналиста «Таганрогского вестника», Чехов отмечал, что «Таганрог прекрасный город, но он запущен. Нет водопровода, библиотека бедна. Я постараюсь кое-что сделать для неё» [Таганрог и Чеховы 2003: 486]. Это «кое-что» вылилось в настоящее подвижничество. Первую большую партию книг в Таганрогскую общественную библиотеку (120 наименований, 164 тома) писатель прислал 7 марта 1895 г. Пересылал книги Чехов почтой, передавал с родственниками, знакомыми, приобретая их в Москве, Петербурге, за границей. В письмах стало часто встречаться «посылаю немного книг для Городской библиотеки», послал «небольшой тюк книг», «небольшой ящик с книгами», «два ящика книг», «3 ½ пуда книг», «небольшую пачку книг».

Чехов приобретал книги как по своему усмотрению, так и по спискам, присылаемым П.Ф. Иордановым<sup>2</sup>. Не всегда можно точно сказать, приобретена книга по присланным спискам или по личному почину писателя. Иорданов писал Чехову 12 декабря 1896 г. из Таганрога: «Вообще, Антон Павлович, Вы нашим списком не стесняйтесь: Вы ближе стоите к книжному делу, а потому Вам виднее, что следует приобретать для библиотеки и без чего она может свободно обходиться» [Переписка 1996: 8]. Несомненно одно: все присланные Чеховым книги (по своему почину или просьбе Иорданова) прошли строгий отбор. Если бы они не соответствовали определённым художественным критериям, писатель не стал бы их отправлять в библиотеку. Так, например, нет в списке присланных книг таких авторов, как Э. Габорио, Е. Марлит. Чехову они были известны, судя по письму М.В. Киселёвой от 14 января 1887 г. (П. II, 11).

В апреле 1895 г. Городская Дума приняла решение о создании специального отдела для пожертвованных Чеховым книг и выра-

зила Чехову благодарность от имени города [Таганрог и Чеховы 2003: 500]. Иорданов 15 марта 1896 г. писал Чехову: «Ваши книги мы храним отдельно, и те из них, которые снабжены автографами, выдаются только для чтения в читальне» [Таганрог и Чеховы 2003: 517]. И незадолго до этого, 8 марта 1896 г.: «Посылаю Вам алфавитный список всех книг, присланных Вами в нашу библиотеку <...> Глубоко благодарен Вам за то участие, которое Вы принимаете в пополнении нашей библиотеки. Ваш щедрый дар пробудил интерес к библиотеке и в публике, и в городском общественном управлении, и, благодаря Вам, скоро наша библиотека займёт видное место в ряду публичных библиотек» [Таганрог и Чеховы 2003: 511–512].

В 1897 г. Чехов предложил выписывать для библиотеки книги и производить расчёт через него, так как это давало возможность приобретать их гораздо дешевле. Библиотека выписывала книги от разных фирм, и при расчетах с ними часто встречались затруднения и происходили недоразумения. Один счет таким образом был оплачен, но в дальнейшем при получении книг библиотекой писатель счетов не присылал. На все просьбы Иорданова он отвечал 9 января 1898 г. из Ниццы: «Деньги, которые у Вас есть, Вы не тратьте, а копите их для постройки нового здания библиотеки» (П. VII, 148).

Добивался писатель и профессионализма в организации и ведении Таганрогской библиотеки, в системности в приобретении книг, в составлении и аккуратном ведении правильного каталога, не только был озабочен пополнением книжного фонда, в котором было много книг зарубежных писателей, но и положил начало «иностранным отделению». Из мартовского письма 1898 г. Иорданову из Ниццы: «Многоуважаемый Павел Федорович, чтобы положить начало иностранному отделению библиотеки, я купил всех французских классических писателей и на днях послал в Таганрог. Всего 70 авторов, или 319 томов <...> (Кстати сказать, V. Hugo и Balzac посылаются не в дешевом издании.) в ящике Вы не найдете Мольера, Прево и Паскаля. Этих авторов я послал Вам раньше по почте (Чехов послал в Таганрог 14 книг: «Манон Леско» А.Ф. Прево, «Мысли»

и «Провинциальные письма» (два тома Б. Паскаля) и десяти томник пьес Ж.-Б. Мольера – *Н.И.*). Не найдете и Вольтера, которого я удержал на время у себя и читаю» (П. VII, 181–182). В этом же письме Чехов советует: «Книги пойдут в цензуру, которая задержит их и, быть может, кое-какие удержит. Если хотите, то для опыта, в виду будущего, пошлите в Главное управление по делам печати прошение, от своего имени (член управы, заведующий городской библиотекой), на бланке. Напишите, что такого-то числа из Ниццы через Одессу посланы пожертвованные таким-то сочинения таких-то французских классических писателей (приложите копию с присылаемого списка) и что если среди указанных авторов имеются не дозволенные цензурою, то Вы просите дать им свободный пропуск и обещаете этих зловредных авторов не выдавать клиентам библиотеки и держать их под замком в особом шкафу. Напишите, а то ведь будет обидно, если заарестуют часть *Hugo* и *Balzac'a*» (П. VII, 182). Несколько ранее с харьковским профессором Гиршманом Чехов передал из Ниццы в Таганрог «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо в переводе Ф. Устрялова.

В письме Марии Павловне из Ниццы 4 марта 1898 г. Чехов признавался: «Денег у меня нет, но соблазн велик: я не удержался и послал в Таганрогскую городскую библиотеку *всех* французских классических писателей. Это стоило не дешево» (П. VII, 179).

Ещё в 1896 г. Чехов приобрёл полное собрание сочинений Ги де Мопассана в издании журнала «Вестник иностранной литературы», но отмечал в письме к Иорданову, что оно «почти всё состоит из чрезвычайно плохих переводов, принадлежащих большею частью переводчицам. Не лучше ли приобрести этого автора по частям, лишь избранные переводы, и в подлиннике, на французском языке?» (П. VI, 198). И уточнял в мелиховском письме от 24 ноября 1896 г.: «Я не остановлюсь на этих 12 томах и буду приобретать Мопассана по частям в хороших переводах и на французском языке. Классиков и знаменитых авторов библиотека, мне кажется, должна иметь и в переводе, и в подлинниках – это для порядка, *honoris causa*. Да и стыдно Таганрогу



пробавляться одними переводами. Ведь в Таганроге иностранцев тьма – хоть пруд пруди»<sup>3</sup> (П. VI, 235).

Из присланных Чеховым книг зарубежных авторов составила разнообразная и интересная иностранная библиотека, которую можно реконструировать и представить, какими книгами зарубежных авторов, по представлению писателя, должна обладать библиотека, несмотря на то, что, к сожалению, некоторые присланные Чеховым экземпляры были утеряны. Так, 15 марта 1896 г. из Мелихова Чехов пишет П.Ф. Иорданову, что в присланном списке «не нашёл следующих книг: 3) Брэддон. Соблазны мира <...> 12) Гауптман. Ганнеле <....> 17) Бальмонт К. Сочинения Шелли, вып. 2-й. <...> 18) Додэ. Порт Тараскон. 19) *Legra Jules. Au pays Russe*» (П. VI, 131).

Некоторые книги присылались Чеховым без включения в список: «Те книги, которые я посылаю, но не указываю в списке, суть мои обычные пожертвования. Если книга получена, но ее нет в списке, то, значит, она мною жертвуется – так и знайте впредь, хотя слово “жертвуется” не совсем тут подходит» (П. VI, 253). Множество присланных писателем книг, как следует из его писем, были прочитаны писателем и, естественно, нашли отражение в поэтике чеховских произведений.

Широко представлена в библиотеке Чехова литература Франции. Кроме вышеупомянутых авторов, писатель в Таганрогскую библиотеку послал три книги известного французского критика и писателя, автора психологических романов Поля Бурже «Земля обетованная» (Париж, 1892), «Космополис»<sup>4</sup> (М.: «Русская мысль», 1893) и «Трагическая идиллия» (М.: «Русская мысль», 1896). Чехов послал в библиотеку следующие романы знаменитого французского писателя Альфонса Доде: «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» и «Тартарен на Альпах» (М., 1889), «Порт-Тараскон. Последние приключения знаменитого Тартарена» (М., 1891), «Маленький приход» (М., 1895). Все романы в переводе М.Н. Ремезова, издательство журнала «Русская мысль». 6 марта 1898 г. Иорданов приводил список полученных от Чехова книг, под номером 3 – «Додэ. *La Fèdor*» (П. VII, 548). Послал Чехов в библиотеку и портрет А. Доде<sup>5</sup>. Для библиотеки был

приобретён сборник «Ночи» (М., 1895) известного французского поэта, драматурга и прозаика Альфреда де Мюссе и сборник стихов известного французского поэта Пьера Жана Беранже «Песни» (СПб., 1894), правда, не сразу. Так, Чехов писал из Мелихова Иорданову 24 ноября 1896 г.: «Посылаю Вам накладную и список книг в порядке их требования. Книги, обозначенные словами “не куплен”, будут посланы в скором времени» (П. VI, 234). В этом списке некупленных книг собрание сочинений Беранже, названия книг французского писателя Поля Маргерита: «28) Маргерит. Фредерика. Муки. Дни испытания. Семейные бури. Из-за чести. – Не куплены» (П. VI, 238).

С особой тщательностью Чехов собирал и отсылал в Таганрог романы известного французского писателя Эмиля Золя, часто переживая, что тот или иной роман, «как говорят, запрещён на русском языке», «в России не продаётся», «запрещён в России». Писатель послал в Таганрог следующие произведения Э. Золя: «У пылающего очага (Pot-Bouille)» (М., 1882), «Жерминаль»<sup>6</sup> (СПб., 1894), трилогию «Города»: «Лурд» (СПб, 1896), «Рим» (М, 1896), «Париж» («Paris» послал в марте 1898 г. из Ниццы). Хотелось Чехову, чтобы в Таганрогской библиотеке были не только произведения писателя, в апреле 1898 г. Чехов писал Иорданову из Парижа: «Полный отчет по делу Золя купил и пришлю. Вчера я виделся с Бернард Лазаром, автором брошюры, которая послужила началом войны, и взял у него всё, что есть интересного по дрейфусовой части – и тоже пришлю» (П. VII, 204).

Отправил Чехов в Таганрог и книгу французского литератора, профессора университета в Бордо Жюля Легра, переводчика чеховских произведений на французский язык. В посланной книге «Au Pays russe» есть воспоминания о встречах с писателем, с которым Легра познакомился в 1892 г.. По почте из Ниццы в 1898 г. Чехов отправил книгу французского романиста Пьера Лоти (Луи Мари Жюльен Вио) – P. Loti. Figures et choses, qui passaient. Paris, 1898 (в русском переводе собрание сочинений Лоти в 5-ти томах вышло в Петербурге в 1901 г.), книги французского военного писателя Арт Роё (псевдоним П. Магона, с которым Чехов познакомился в Париже в 1898 г.)

«Mon régiment russe» (Paris, 1899) и «Papa Félix (Trois grenadiers du 1<sup>er</sup> an 8)» [Балухатый 1930: 285]. Посылал Чехов в Таганрог книги польской писательницы, общественной деятельницы Элизы Ожешко (Ожешковой) «Хам. История одной любви» (М., 1892), «Дикарка» (М., «Посредник», 1894), «Повести и рассказы» (М., «Русская мысль», 1895), «Над Неманом. Роман в трёх частях» (М., «Русская мысль», 1896), «Милорд – Бабушка» (М., 1896). Ввиду выраженного Иордановым желания иметь все произведения писательницы на русском языке (П. VI, 238), послал «Меньшая братия» (СПб., 1889), «Повести и рассказы» (М., 1900), «Панна Роза». Многие книги польской писательницы были получены Чеховым в дар от переводчика В.М. Лаврова. В переводе Лаврова была послана писателем в Таганрог книга Ююши Клеменса (псевдоним польского писателя Клеменса Шанявского) «Сизиф. Картинки деревенской жизни» (М., 1892). Две книги М. Павловича, сербского писателя и переводчика Чехова на сербский язык, также нашли место в библиотеке [Балухатый 1930: 272].

Чехов в Таганрог отправил пьесы немецкого драматурга Гергарда Гауптмана «Одинокие» (1891), «Ганнеле» (1892), переведенную В.П. Бурениным, пьесу «Михаил Крамер» (М., 1901). А в ноябре 1902 г. из Москвы отправил первый и второй том Гауптмана (изд. Скирмунта). Чехов высоко ценил Гауптмана, А.С. Суворину 19 августа 1899 г. он писал: «не читал ничего интересного, кроме, впрочем, “Одиноких людей” Гауптмана – пьесы старой, но ударившей меня в нос своей новизной <...> Она очень умна и сценична» (П. VIII, 243), а несколько позднее признавался тому же адресату: «“Одинокие” Гауптмана – пьеса, по-моему, великолепная. Я читал ее с большим удовольствием, хотя не люблю пьес» (П. IX, 70), а Н.П. Кондакову в марте 1901 г. писал: «Гауптман мне нравится, и я считаю его большим драматургом» (П. IX, 213).

Были посланы в Таганрог и «Фауст» Гёте (пер. Н. Грековой, М., 1871), и пьесы немецкого беллетриста и драматурга Германа Зудермана «Родина» (М., 1896), «Счастье в уголке» (М., 1896), «Фрицхен» (1897(?)), «Честь» (СПб., 1892). Трагедия М. Бэра «Струэнзе» в пяти действиях в стихах и прозе в переводе с не-

мецкого А.Н. Плещеева (СПб., 1889) также была отправлена в библиотеку. Чехов писал поэту в декабре этого года: «Получил я “Струэнзе”. Сердечно благодарю. Я прочел. Пьеса хорошая, но много в ней красок, напоминающих немецкую подносную живопись. Например, сцены с пастором... Конец меня не удовлетворил. Но в общем пьеса мне понравилась. России тоже нужен свой Струэнзе» (П. 3, 307).

В письме к Иорданову 21 июня 1899 г. Чехов писал: «По-сылаю Вам ... “Натана Мудрого” Лессинга – роскошное издание» (П. VIII, 204), в переводе с немецкого В. Крылова, оно сопровождалось историко-литературным очерком, примечаниями к переводу и библиографическим указателем, 35 рисунками и 11 эстампами (издательство А.Ф. Маркса). Советовал Чехов в марте 1900 г. Иорданову выписать собрание сочинений Христиана Иоганна Генриха Гейне под редакцией П. Вейнберга в 8-ми томах (СПб., 1898–1902). Посланы Чеховым в 1896 г. сказки братьев Гримм, изд. И.Д. Сытина (М., 1894) и собрание сочинений Ганса Христиана Андерсена в 4-х томах (СПб., 1894–1895). Трилогия австрийского писателя Артура Шнитцлера «Зелёный попугай» (Парацельс. Подруга. Зелёный попугай) (М., 1900) также нашла место в библиотеке.

На собрание сочинений выдающегося норвежского драматурга Генриха Иоганна Ибсена в 6 томах (1896–1897) Чехов подписался сам и собирался выслать его «по выходе всех томов». Отправил и пьесы «Иоиль младший» («Маленький Эйольф», 1894), «Когда мы мёртвые проснёмся. Драматический эпилог в трёх действиях». Перевод с норвежского Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова (М., 1900). Два романа норвежского писателя Александра Ланге Хьёлланда (Килланда) «Яд» (1883) и «Фортуна» (1884) были также отправлены Чеховым в Таганрог. Романы вышли в переводе Э.А. Русановой в издательстве «Посредник» в 1895 г.

Кроме указанных выше авторов, Чехов прислал в Таганрогскую библиотеку роман одной из самых читаемых и продаваемых писательниц второй половины XIX в. Мэри Элизабет Брэддон «Соблазны мира» (М., «Посредник», 1894), роман английского

общественного деятеля, писателя Бенджамин Дизраэли (Лорд Биконсфильд) «Эндимион» (СПб., 1889). Сочинения английского поэта Перси Биши Шелли в переводе К.Д. Бальмонта вышли в Петербурге в 1895 г., книга была отправлена Чеховым в библиотеку. В переводе Бальмонта вышло и собрание сочинений Эдгара По (М, 1901), подаренное переводчиком Чехову и также отправленное в Таганрог. Чехов 1 января 1902 г. писал из Ялты поэту: «Милый Константин Дмитриевич <...> За книгу всей душой благодарю. Я теперь не работаю, а только читаю, и завтра-послезавтра примусь за Эдг. По» (П. X, 157).

Драматическая поэма Джорджа Гордона Байрона «Манфред» в переводе И.А. Бунина (СПб., 1904), сборник Роберта Бернса «Стихотворения – в переводе русских поэтов – с биографическим очерком и портретом» (М., 1897) также были посланы в Таганрог. В библиотеку Чехов отправил не только трёхтомник Шекспира: Шекспир В. Трагедия о Гамлете принце Датском. Перевод К.Р. СПб., Т. I. 1899; Т. II, 1900; Т. III. 1901, но и книгу датского литературоведа Георга Брандеса «Шекспир. Его жизнь и произведения». Т. 1. Перевод В.М. Спасской и В.М. Фриче (М., изд. К. Т. Солдатенкова, 1899 г.).

В марте 1902 г. из Ялты Чехов отправил 10 книг, изданных в товариществе «Знание» в 1902 г., среди них Эсхил «Скованный Прометей», Софокл «Эдип в Колоне», Эврипид «Ипполит», Софокл «Эдип-царь», Софокл «Антигона», Эврипид «Медея», все произведения в переводе с греческого Д.С. Мережковского. Ранее Чеховым были посланы Данте Алигьери «Божественная Комедия». СПб., 1894, а книгу знаменитого итальянского поэта и писателя Джованни Боккаччо «Декамерон» (Т. 1 и 2. Пер. с итал. А. Н. Веселовского. М., 1896) Чехов отправил в Таганрог с пометой: «Куплено не для библиотеки» (П. VI, 239–240). Ещё в 1899 г. писатель послал в Таганрог «Илиаду» Гомера в переводе Н.М. Минского (М., изд. К. Т. Солдатенкова, 1898), книгу Овидия на французском языке «Traduction en vers des Metamorphoses d'Ovide» (Tome second. Paris. 1800).

Хлопотал Чехов и о создании при городской библиотеки музея, для чего обращался к земляку И.Я. Павловскому в октябре

1896 г.: «Вы в Мелихове говорили, что у Вас есть интересные письма, которые Вы были бы не прочь пожертвовать в Таганрогскую библиотеку <...> Нет ли писем Тургенева, Золя, Додэ, Мопассана? Нет ли фотографий с факсимиле? Нет ли рисунков и проч. и проч.?» (П. VI, 193). В мае 1899 г. Чехов отправил в Таганрогскую библиотеку портреты Гёте, Гейне, Шиллера, очень хорошие, из Лейпцига. Иорданов отвечал: «Гравюры – портреты Шиллера и Гейне очень хороши: они уже водворены на стенах читальни в хороших рамках; остальное пока хранится в библиотеке» (П. VIII, 492).

В октябре 1899 г. Чехов был избран Городским Общественным управлением попечителем Городской Общественной библиотеки «за продолжающиеся заботы и жертвования ... послужившие к быстрому разрастанию её» [Таганрог и Чеховы 2003: 605]. О Таганрогской городской библиотеке Иорданов писал Чехову 20 ноября 1901 г.: «Библиотека хорошеет с каждым днём: она уже первая в городе, т.е. опередила и клубные и гимназические, а между тем ещё так недавно она была мизерной из всех» (П. X, 380). В 1885 г. книжный фонд городской библиотеки едва перевалил за 4 000 единиц. В 1900 г. число книг возросло до 9 779 томов. Пополнение Таганрогской библиотеки Чехов осознавал как свой общественный долг и как потребность души. Это не только дань родному городу, желание окультурить жизнь земляков, но и своеобразное подвижничество.

Знакомство с «иностранным отделом» чеховской библиотекой позволяет увидеть, в какой широкий культурный диалог был включён Чехов, позволяет усилить исследовательскую рефлексию в изучении не только биографии, но и творчества писателя.

## **Примечания**

<sup>1</sup> Ал. П. Чехов вспоминал о состоянии ученической библиотеки в гимназии в 1866–1876 гг.: «Книги для чтения помещались отдельно от учительской библиотеки и состояли всего из двух шкафов.

Библиотека эта была учреждена по предписанию из округа, стало быть, не иметь её при гимназии было нельзя. С другой стороны и держать в ней новейшие книги – согласно циркулярам из округа – тоже было нельзя. Поэтому я буду недалёк от истины, если скажу, что в этой не было ничего, если не считать нескольких книг по богословию, которых, конечно, мы юнцы, не читали. Затем следовали Хомяков, Сумароков, Херасков, Мерзляков, Державин, Жуковский, Дружинин, Гребенка и целая серия сказок и анекдотов вроде: “Свободные часы досуга”. Был также сборник былин и две книжки “Калик переходжих” ... Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Грибоедова и Тургенева внесли в каталог и поставили на полки уже позднее <...> Переводы Илиады и Одиссеи и некоторых римских классиков занимали одно из первых и видных мест на полках» [Таганрог и Чеховы 2003: 155].

- <sup>2</sup> Иорданов Павел Федорович (1858–1920), городской санитарный врач, член Городской управы в Таганроге и заведующий библиотекой. Позднее – городской голова Таганрога. Переписка с Иордановым касалась, главным образом, организации в Таганроге библиотеки и музея.
- <sup>3</sup> Чехов был против приобретения в библиотеку дорогих изданий, объясняя Иорданову, что у Маркса «есть роскошное издание – Мильтон “Потерянный рай”, но я воздержался от покупки. И впредь я, без Вашего полномочия, не буду покупать дорогих, роскошных изданий, так как, по моему мнению, для городской библиотеки они – дорогая, приятная мебель, которую боятся пользоваться, чтобы не испортить. К тому же обыкновенно в провинциальных городских библиотеках переплеты дорогих книг обезображиваются ярлыками. Книга, которая глядит на Вас с полки большим белым глазом, – это зрелище тем более неприятное, чем дороже переплет» (П. VI, 234).
- <sup>4</sup> В письме к А.С. Суворину Чехов писал: «Кстати: прочел я и “Космополис” Бурже. У Бурже и Рим, и папа, и Корреджио, и Микель Анжело, и Тициан, и дожи, и красавица в 50 лет, и русские, и поляки, – но как всё это жидко и натянато, и слащаво, и фальшиво в сравнении с нашим хотя бы всё тем же грубым и простоватым Писемским» (П. V, 205).

В мае-июле 1897 года И.И. Левитан писал Чехову: «Большую часть дня читаю для практики французские романы. Какие пошляки большинство из французских писателей! Интересны только некоторые стихотворения Виктора Гюго. Страшно красиво, хоть тоже не без ходульности», а несколько ранее: «Достал много запрещённых книжек в России и прочёл. Интересно <...> Читаю много. Прочёл Бурже «Recommencements» и Paul Margueritte, достаточно слабы оба. Усталость чувствуется у Бурже. Да, нельзя без конца черпать, нужно ждать накопления содержания» [Фёдоров-Давыдов 1956: 75, 78]. Интересны размышления Чехова после прочтения романа «Ученик» П. Бурже в письмах к А.С. Суворину от 7 мая 1889 г. (П. III, 207–209), 14 мая того же года (П. III, 215), 15 мая 1889 г. (П. III, 215–217), 27 декабря 1889 г. (П. III, 308–309).

- <sup>5</sup> Любопытна история с портретом Доде. 14 декабря 1897 г. Чехов писал Марии Павловне: «Между прочим, на праздниках, получишь портрет А. Додэ – небольшая гравюра, изд. “Illustration”. Это такой хороший портрет, что, право, его стоит в рамочку и ко мне в кабинет. Пожалуйста, когда поедешь в Москву, закажи темную раму со стеклом и вставь портрет, если и тебе он так же понравится, как мне» (П. VII, 121). Однако 9 января 1898 г. пообещал Иорданову прислать «для библиотеки великолепный портрет Альфонса Додэ», но вынужден был 10 октября 1898 года из Ялты написать: «У меня дома прекрасный портрет Додэ – для музея; хотел послать весной, но не дала сестра» (П. VII, 292). Тем не менее, 21 июня 1899 г. из Мелихова портрет был послан. Чехов кратко написал Иорданову: «Среди книг Вы найдете портрет Додэ» (П. VIII, 205).
- <sup>6</sup> О запрещении романа «Жерминаль» ходили слухи, запрещена была другая книга Золя – «Кровь», в переводе А.Г. Бородиной. В марте 1896 г. эта книга была сожжена (11123 экз.) в Сушевском полицейском доме (П. VI, 557).



## Литература

1. *Балухатый С.* Библиотека Чехова // А.П. Чехов и его среда. – Л., 1930. – С. 197–423.
2. *Лазарев-Грузинский А.С.* А. П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1960. – С.151–189.
3. Переписка А. П. Чехова: в 3-х тт. – Т. 3. – М., 1996.
4. *Роскин А.* Чехов. Биографическая повесть. – М., 1939.
5. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А.П. Чехова. – Таганрог, 2003.
6. *Фёдоров-Давыдов А.А.* И.И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. – М., 1956.
7. *Чехов М.П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. – М., 1960.

## ПИСАТЕЛЬ И МУЗЫКА

**Алла Августовна Цымбал**

*Россия, Таганрог*

*tgliamtz.muzei@yandex.ru*

*Статья выполнена в рамках проекта № 14-04-00237  
«Историко-культурный и символический облик  
провинции в творчестве А.П. Чехова», поддержанного РГНФ*

В апреле 1887 г. А.П. Чехов, находясь на родине, писал родным в Москву: «я мог убедиться как грязен, пуст, ленив, безграмотен и скучен Таганрог» (П. II, 57). Эти слова писателя часто приводятся не только в трудах исследователей его творчества, их любили повторять и его земляки. Впрочем, ругать родной город и тут же возносить его до небес таганрожцы любили – это всегда было яркой чертой истинно таганрогского характера. В этом плане Антон Павлович – истинный таганрожец.

Обстоятельства жизни Чехова и его семьи в Таганроге во многом опровергают эту его резкую характеристику родного города. Да, Таганрог мог показаться в минуту раздражения и тоски глухой провинцией. Но многое в нём отличало его от других городов.

Все дети мелкого купца П.Е. Чехова получили гимназическое образование, обучались игре на музыкальных инструментах, участвовали в любительских спектаклях. Даже после разорения отца и его бегства из города Антон продолжил обучение в гимназии, за счёт городского управления смог её закончить и продолжить учёбу в университете.

В пору своей юности будущий писатель имел возможность посещать театр, городскую библиотеку, концерты известных музыкантов. В городе была культурная среда, придававшая особый характер городской жизни и местному населению.

Вспомним хотя бы младшего современника А.П. Чехова – А.М. Горького, также происходившего из купеческой семьи. Он,

как и другие разночинцы, был лишен этой особой культурной почвы, которую таганрожцы не всегда ценили по достоинству.

Одной из важных составляющих этой культурной среды была музыкальная жизнь города. Её влияние на становление личности писателя было глубоким и значительным.

А.П. Чудаков писал в рецензии на книгу «Таганрог и Чеховы»: «психологи и лингвисты считают: основы владения родным языком закладываются до 5–6 лет и в главном сохраняются на всю жизнь <...> предметоощущение возникает ещё раньше: ведь с окружающими вещами ребёнок сталкивается в свой ещё “немой” период. Человек взрослеет, узнаёт всё новое и новое, но, как и в случае с языком, основы представлений о мире коренятся в его детстве, и справедливее всего это по отношению к писателю, т.е. к тому, в ком изначально заложена особая восприимчивость ко всему, что его окружает» [Чудаков 2004: 75].

Мир, окружавший маленького Антона, был наполнен музыкой. Первым музыкальным впечатлением младенца, появившегося на свет 29 января 1860 г. в маленьком домике на Полицейской улице и по святам наречённого Антонием, был колокольный звон. Колокола таганрогских храмов определяли распорядок жизни семьи Чеховых, как и многих других таганрогских семей.

Колыбельная матери, пение птиц, звон колокольчиков под дугой проезжающей тройки, хруст снега, шум моря, звуки рояля из окон богатого особняка... из множества звуков и красок складывалась картина мира, окружавшая ребёнка. В этом мире музыке принадлежала заметная роль.

И в жизни семьи таганрогского купца Павла Егоровича Чехова музыке было отведено особое место. Глава семьи играл на скрипке, пел в церковном хоре и был его регентом. Вместе с отцом пели в хоре и дети.

Позднее А.П. Чехов писал: «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание – с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. Знаете, когда, бывало, я и два мои брата среди церкви пели

трио “Да исправится” или же “Архангельский глас”, на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям» (П. V, 20). А отец писателя вспоминал: «Антоша так хорошо пел в церкви... В Таганроге, и голос у него был, когда он мальчуганом был, – прямо ангельский» [Чехов М.П. 1959: 52].

Но пением в церковном хоре не ограничивалось музыкальное воспитание детей в семье Чеховых. Все дети обучались основам музыки. Антон и Николай брали уроки игры на скрипке у итальянца Рокко, приехавшего в город с труппой итальянской оперы и оставшегося здесь. Антон вскоре прекратил занятия музыкой, но Николай, проявивший большие способности, некоторое время колебался в выборе жизненного пути, раздумывая на чём остановиться: на музыке или живописи.

Младший брат писателя Михаил Чехов вспоминал: «Приходил вечером из лавки отец, и начиналось пение хором, отец любил петь по нотам и приучал к этому детей. Кроме того, вместе с сыном Николаем он разыгрывал дуэты на скрипке, причём маленькая сестра Маша аккомпанировала на фортепиано» [Чехов М.П. 1959: 52].

Но обучение музыке далеко не всегда заставляет человека полюбить её. Музыкальность – врождённое качество. И А.П. Чехов обладал ею сполна. Исследователь его творчества Е.З. Балабанович писал: «Вообразим, что до нас дошли высказывания Чехова и свидетельства его современников об отношении писателя к музыке. Пусть остались только тексты чеховских произведений. Но даже в этом случае мы могли бы судить о месте, которое занимала музыка в жизни Чехова. Читая рассказы, повести, пьесы Чехова, чувствуешь, что музыка пронизала всё творческое сознание писателя, окружала его как воздух, выражала его отношение к миру» [Балабанович 1973: 158].

Общая атмосфера, окружавшая А.П. Чехова в годы детства и юности в Таганроге, способствовала его природной музыкальности. Во время поездок в приазовскую степь в гости к бабушке и деду, управляющему имением графов Платовых, дети слышали задушевные украинские песни. Прекрасные мелодии сливались в сознании с поэтическим образом степей. В городе, на улицах

и в порту, где кипела жизнь, звучала разноязычная речь. Она часто прерывалась песней: греческой, итальянской, украинской, русской. По свидетельству современников, в Таганроге середины XIX в. говорили на сорока языках, на них же и пели.. Это многонациональное население создало Таганрогу славу музыкального города. Позднее А.П. Чехов так охарактеризовал своих земляков: «Все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, нервны, чувствительны» (П. II, 54).

Среди таганрогских греков было много выходцев с острова Корфу, до конца восемнадцатого столетия находившегося под покровительством Венеции. Известные роды Барбариго, Мочениго, Тибальдо-Форести (Депальдо), Перестиани и др., в XIX в. проживавшие в Таганроге, были внесены в «Бархатную книгу» знаменитой Венецианской торговой республики. Венеция славилась как один из крупнейших музыкальных центров Европы. Именно здесь в 1637 г. был открыт первый оперный театр.

Обретя вторую родину в Таганроге, представители средиземноморской торговой элиты не изменили своим вкусам. И здесь они стали развивать оперное искусство. 1863 г. в городе постоянно выступали итальянские оперные труппы. Богатые таганрогские негоцианты посылали в Италию своих агентов, нанимавших на их средства итальянских артистов и музыкантов. Они же создали акционерное общество для постройки здания театра. Таганрогский театр, существовавший с 1827 г., долгое время арендовал частную постройку, принадлежавшую купцу Караяни, во дворе на Петровской улице. Новое здание, сооружавшееся с учётом того, что здесь будут даваться оперные спектакли, было завершено в 1866 г. Как писал таганрогский историк П.П. Филевский, «таганрогская публика, довольно равнодушная к другим искусствам, оказалась большой любительницей музыки; причём эта любовь и понимание музыки было и есть присуще ей... Не следует думать, что только высший класс увлекался оперой; увлекались решительно все. Уличные и народные песни были забыты: извозчики, стивадоры, горничные, прачки – все пели Лукрецию Борджию, Лучию, Трубадура, Роберта Дьявола, Бал-Маскарад, Риголетто, Севильского

цирюльника. Самые разнообразные элементы: гимназисты, чиновники, приказчики, негоцианты сходились на одном общем поприще – увлечении оперой [Филевский 1898: 363–364]. Мелодии опер звучали на улицах и в домах таганрожцев и не казались иностранной экзотикой, скорее, были привычной музыкальной средой.

В 1891 г., во время первого путешествия по Европе побывав в Венеции, А.П. Чехов был поражён музыкальной атмосферой города, великолепными голосами венецианцев, распевавших арии из опер. Известный английский писатель П. Акройд в книге «Венеция. Прекрасный город» пишет: «Антону Чехову, услышавшему музыку и пение, захотелось разрыдаться. Венеция – город слёз» [Акройд 2012: 576]. Но, может, стоит искать объяснения не только в особой атмосфере «царицы Адриатики», а ещё и в воспоминаниях и природной музыкальной чуткости Чехова. Музыка, раздававшаяся над венецианскими каналами, всколыхнула глубокие впечатления детства, первые прикосновения к загадочному и прекрасному миру гармонии.

Увлечение таганрожцев оперой сыграло огромную роль в развитии культуры Таганрога. с одной из оперных трупп приехал в город уроженец Генуи Гаэтано Молла. Женившись на русской хористке, он остался в Таганроге, руководил городским оркестром и стал здесь одним из первых музыкальных педагогов. Не одно поколение таганрожцев было обязано ему своим музыкальным воспитанием. В том числе и Антон Чехов – благодарный слушатель концертов оркестра под управлением Г. Молла. По вечерам в городском саду собирались таганрогские любители музыки. Частыми посетителями этих концертов были гимназисты.

Среди цветов и деревьев музыка звучала особенно вдохновенно, оставляя след в душе: «Прежде, бывало, музыка увертюру выделяет так, что чуть не до слёз доводит, а уж на подвиги так подвизает...» – вспоминал Александр Павлович Чехов, старший брат писателя [Цит. по: Шапочка 2000: 58].

Так как домашнее музицирование было излюбленным занятием в таганрогских семьях, то музыка звучала не только

на концертах, она наполняла пространство, была привычной составляющей городской жизни. Даже не обладавший особой музыкальностью Александр Павлович Чехов, вспоминая таганрогскую юность не мог не отметить особую атмосферу города: «греческая, итальянская аристократическая молодёжь воспитывалась на музыке, и не было почти ни одного греческого или итальянского дома, из окон которого в тихий южный летний вечер не доносились бы звуки фортепиано, скрипки или виолончели» [Цит. по: Шапочка 2000: 60].

Среди таганрожцев было немало ярких талантливых музыкантов, имена некоторых из них вошли в историю русской музыки: С.Я. Майкопар, А.Д. Бродский, Н.К. Авьерино, В.А. Золотарёва, Н.Д. Дмитриева. Известный композитор, профессор Петербургской консерватории С.Я. Майкопар писал о таганрогском периоде своей жизни: «Музыку у нас любили, и среди “высших” кругов населения были серьёзные и талантливые музыканты. Достаточно указать на таких музыкантов, как братья Алфераки, семью Аверьино, пианистку Маврокордато, выступавших в концертах с серьёзными программами в настоящем первоклассном исполнении. В городе в домах процветало серьёзное музицирование, культивировалось не только сольное исполнение, но и камерная музыка» [Майкопар 1938: 15].

В прекрасном двухсветном зале Коммерческого Собрания (дворец Алфераки) постоянно проходили концерты, в которых таганрогские музыканты исполняли произведения европейских и русских композиторов. Средства от продажи билетов использовались для благотворительных целей. В этом же зале выступали знаменитые музыканты, гастролы которых были неотъемлемой частью музыкальной жизни города. По словам Майкопара, «в своих концертных поездках крупнейшие артисты не обходили нашего города <...> Они знали, что у нас не было недостатка не только в любителях музыки, но и в хороших знатоках» [Майкопар 1938: 15].

Таганрожцы наслаждались виртуозной игрой пианисток Лауры Карер и Софьи Менгер, братьев Рубинштейн, скрипачей Контского и Безекирского, виолончелиста Портена, певиц Дезире

Арто, Паулины Лукка, Алисы Барби, солистов Петербургской оперы А.П. Крутиковой и Б.Б. Корсова; произведения М.П. Мусоргского они слушали в исполнении самого автора и известной певицы М.П. Леонтьевой.

В марте 1876 г. шестнадцатилетний Антон Чехов сообщал родным: «Я был вчера в доме Алфераки на концерте <...> билет на концерт профессора Ауэра дал мне директор гимназии» (П. I, 14).

Концерт основателя русской скрипичной школы, профессора Петербургской консерватории Леопольда Ауэра и известного пианиста и композитора, ученика Н.Г. Рубинштейна и П.И. Чайковского Сергея Танеева был событием не только в жизни гимназиста Чехова, впервые услышавшего игру музыкантов высочайшего класса, но и для всех таганрожцев, присутствовавших в зале дворца Алфераки.

Первое посещение театра Антоном Чеховым также принесло новые музыкальные впечатления. с 1870-х гг. в моду в Европе и в России входит оперетта. Таганрог, следивший за всеми музыкальными новинками, также пережил кратковременное увлечение опереттой. Она появилась на таганрогской сцене благодаря Григорию Ставровичу Вальяно, сыну богатого таганрогского купца, входившего в дирекцию таганрогского театра. Г.С. Вальяно, закончив Царскосельский лицей, решил посвятить себя театральному делу и стал антрепренёром. В 1865 г. он взял в Ростове в аренду театр Гайрабетова и, набрав труппу, открыл новый театр, сразу заслуживший огромную популярность у горожан. Его по праву считают основателем театрального дела в Ростове-на-Дону.

Побывав в Париже, где он обрел опыт организации театрального дела, Вальяно «заболел опереттой» и решил познакомиться с модной новинкой своих земляков. Как писали журналисты в 1875 г., к десятилетию ростовского театра, «Ростов – врага, через которые Оперетта начала покорение бескрайних просторов России. Известный антрепренёр, пленившись Оффенбахом, закупил партитуры и либретто, перевёл их на русский и поставил в Ростове за один сезон 35 (!) оперетт» [Антрепренер...].



Вскоре Г.С. Вальяно привёз оперетту и в Таганрог. Несколько сезонов музыка Оффенбаха, Лекока, Зуппе, Эрве звучала в таганрогском театре. Но, несмотря на высокое мастерство известных артистов, которых приглашал Вальяно, лёгкий жанр в Таганроге, привыкшем к итальянской опере, не прижился и уже к концу 1870-х гг. на смену оперетте на сцене театра пришли драматические спектакли.

В октябре 1873 г. в таганрогском театре под руководством Вальяно была поставлена самая знаменитая оперетта Оффенбаха «Елена Прекрасная». В афишах, которые теперь хранятся в фондах Таганрогского музея-заповедника, значилось: «Фантастико-комическая опера в 3-х действиях. Сочинение Галеви и Мельяка, переделанное с франц. яз. Вальяно. Муз. Жака Оффенбаха, в главных ролях известные певицы О.В. Кольцова Н.А. Полонская». Именно этот спектакль стал первым в жизни Чехова. Музыка, красочные костюмы актёров, атмосфера театра – всё произвело на подростка потрясающее впечатление. Как вспоминал Иван Чехов, с братом побывавший на этом спектакле, «идя из театра, мы всю дорогу, не замечая ни погоды, ни неудобной мостовой, шли по улице и оживлённо вспоминали, что делалось в театре» [Чехов И.П. 1962: 111].

Но восторг от яркого музыкального спектакля остался в детстве. Уже в таганрогской юности в Чехове проснулась «настоящая жажда серьёзной музыки» [Балабанович 1973: 23]. Это подтверждают воспоминания М.Д. Дросси-Стейгер, сестры гимназического товарища Антона Чехова. В доме Дросси будущий писатель часто бывал. Мария Дросси вспоминала, что собиравшаяся в доме молодёжь часто составляла музыкальные ансамбли и исполняли камерную музыку. Они с Антоном были благодарными слушателями. Интерес к музыке братьев Чеховых подтверждает и переписка Николая Чехова с братом. В письмах, которые он направлял в Таганрог Антону, старший брат делился музыкальными впечатлениями, рассказывал о своём участии в музыкальных ансамблях.

От детства и юности всегда остаются прекрасные воспоминания, которые помогают взрослому человеку жить и восприни-

мать мир. Одним из прекрасных воспоминаний таганрогского детства и юности А.П. Чехова была музыка: «Домашнее музицирование, опера, симфонические и камерные концерты – всё это по-своему влияло на процесс внутреннего созревания будущего великого художника» [Балабанович 1973: 22].

В Москве, куда Чехов уехал после окончания гимназии, интерес к музыке получил возможность для дальнейшего развития. Как и вся студенческая молодёжь, братья Чеховы участвовали, исполняя романсы, в танцевальных вечерах и домашних концертах, посещали концерты. Так, во время работы Всероссийской художественно-промышленной выставки в мае – сентябре 1882 г. Чехов бывал на концертах, проводившихся в концертном зале выставки. Здесь выступали Н.А. Римский-Корсаков, С.И. Танеев, А.Г. Рубинштейн и другие известнейшие российские музыканты. Посещал Чехов и симфонические концерты в большом зале Благородного собрания. Это подтверждает большой цикл чеховских фельетонов «Осколки московской жизни», напечатанных в журнале «Осколки». В них, наряду с меткими юмористическими зарисовками разных сторон жизни города, можно встретить и отклики Чехова на события театральной и музыкальной жизни. Они свидетельствуют о зрелом восприятии и глубоком понимании музыкального искусства.

Музыка звучала и в доме Чеховых, где бы они ни жили; в Таганроге, Москве, Мелихове, Ялте всегда находилось место для фортепиано. В письмах Чехова часто проскальзывает: «Завёл хорошее пианино... даю маленькие музыкальные вечерки, на которых поют и играют»; «В квартире у меня вечно толкотня, гам, музыка»; «У меня по целым дням играют и поют романсы в гостиной, рядом с моим кабинетом, и поэтому я постоянно пребываю в элегическом настроении». Что удивительно, такая обстановка не мешала Антону Павловичу работать над своими произведениями. Наоборот, когда в доме устанавливалась тишина, он обращался к брату с просьбой сыграть что-нибудь, чтобы лучше писалось.

Писать о музыкальных впечатлениях писателя, его постоянном интересе к этому виду искусства можно ещё и ещё.

Но для нас главное, что эти факты биографии объясняют то притяжение и глубокое взаимопонимание, которое возникало между Чеховым и известными музыкантами. Вещественным воплощением этого дружеского общения и духовных связей являются уникальные документы и издания из личной библиотеки писателя, хранящейся в фондах Таганрогского музея-заповедника.

Одним из постоянных музыкальных пристрастий А.П. Чехова стала музыка П.И. Чайковского. Его произведения сопровождали писателя на протяжении всей жизни. Знакомство с ними состоялось в годы таганрогской юности. Пьесы Чайковского пользовались большой популярностью с 1870-х гг., и их исполняли таганрогские музыканты, а также приезжавшие на гастроли исполнители. В Москве Чехов, часто посещавший оперные спектакли, слушал оперу «Евгений Онегин», поставленную на сцене Большого театра в январе 1881 г., и она стала его любимым произведением этого жанра. По свидетельству Марии Павловны Чеховой, «в нашей семье музыкальные произведения Чайковского были очень популярны. Антон Павлович знал и любил многие оперы, романсы и музыкальные пьесы Чайковского» [Цит по: Балабанович 1973: 46].

В декабре 1888 г. произошло знакомство писателя и композитора. К этому времени и Чайковский был хорошо знаком с творчеством Чехова и высоко оценил его рассказы, увидев в нём «столп нашей словесности». Между ними сразу возникло взаимопонимание и глубокая дружеская привязанность. Чехов увидел перед собой не только автора любимых произведений, знаменитого композитора, но и человека, родственного по душевному складу, восприятию мира, отношению к людям. «Он хороший человек и не похож на полубога» (П. III, 117) – в этой лаконичной оценке Чехова огромное уважение и радость от того, что образ автора прекрасной музыки совпал с тем, который родился в душе писателя задолго до встречи с композитором.

Первая встреча воодушевила Антона Павловича и уже тогда появилась мысль посвятить Чайковскому новую книгу. В 1890 г.

в издательстве А.С. Суворина вышел сборник Чехова «Хмурые люди», на титульном листе которого было посвящение Петру Ильичу Чайковскому. В личной библиотеке писателя в Таганрогском музее-заповеднике хранится этот небольшой томик. Этот экземпляр известного издания особо ценен, так как на его шмуцтитуле надпись: «Ивану Павловичу Чехову от автора. Антон Чехов. 90.21.IV». Таким образом, эта книга не только свидетельство дружеских отношений между великими художниками, но и взаимоотношений между братьями Чеховыми. История поступления книги в фонд таганрогского литературного музея, к сожалению, не нашла отражения в документах. Но на титульном листе книги имеется ещё одна надпись, выполненная карандашом: «Спасибо дорогой товарищ – Иван Павлович Чехов. Я познакомился и с твоим братом Ант. Павловичем. Очень ценю его талант (Это 2-й наш Тургенев)» (подпись «В.А. Бро...», далее неразборчиво) Надпись по краю срезана, что заставляет предположить, что она выполнена до изготовления твёрдого переплёта. Возможно, более углублённая работа с этим экземпляром уникального чеховского издания поможет пролить свет на историю книги.

П.И. Чайковский очень гордился тем, что Чехов посвятил ему свой сборник. В дальнейшем писатель и композитор неоднократно встречались, переписывались, внимательно следили за творчеством друг друга. У них появились планы совместной работы над оперой. Это должна была быть опера «Бэла» по повести Лермонтова. Но этот план остался неосуществлённым.

Родство гениев чувствовали и окружающие: «Чайковский был одним из самых обаятельных художников и людей... Я встретил ещё одного человека, который походил на него, и это был Чехов», – так писал С.В. Рахманинов, ещё один великий музыкант, близкий Чехову в своём творчестве и дороживший его дружеским участием [Цит. по: Каратыгин 1923: 11]. Он неоднократно бывал в ялтинском доме писателя, играл свои произведения на недавно купленном рояле. А.П. Чехов подарил молодому композитору две свои повести «Мужики» и «Моя жизнь». В ответ на это Рахманинов прислал писателю ноты своей фантазии для

оркестра «Утёс», с дарственной надписью: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого, с тем же эпиграфом, служило программой этому музыкальному сочинению. С. Рахманинов. 1898». Это дар композитора – также в числе уникальных изданий, хранящихся в личной библиотеке А.П. Чехова в Таганроге.

Симфоническая фантазия «Утёс» – одно из первых программных произведений, в которых нашло отражение творчества Чехова в музыке. Рахманинов, как он сам указывает в дарственной надписи, написал её под впечатлением от рассказа Чехова «На пути» – о случайной встрече и разлуке двух людей, которые могли бы полюбить друг друга. Эпиграфом к нему Чехов взял две строчки из стихотворения Лермонтова:

*Ночевала тучка золотая  
На груди утёса-великана...*

Отсюда и название фантазии Рахманинова, которую молодой композитор прислал горячо любимому писателю.

Ещё одно произведение С.В. Рахманинова было навеяно творчеством Чехова. Это романс «Мы отдохнём», созданный в августе 1906 г. и посвящённый памяти писателя. Композитор положил на музыку монолог Сони из пьесы «Дядя Ваня». Это один из редчайших случаев создания романса на прозаический текст. Речь Сони в финале пьесы, как отмечали исследователи творчества Чехова, выстроена как музыкальное произведение, в ней слово непосредственно переходит в музыку.

Недаром к этому произведению обратился ещё один известнейший композитор, основоположник армянской классической музыки А.А. Спендиаров. В начале XX в., проживая в Ялте, он часто бывал в доме А.П. Чехова. Как и другие музыканты, он видел в писателе тонкого знатока и ценителя музыки и с удовольствием исполнял для него свои произведения.

Музыку к монологу Сони из «Дяди Вани» он создал в 1910 г., вероятно, не зная о том, что к этому тексту уже обратился Рахманинов, который с 1906 по 1911 гг. постоянно находился на

гастролях за границей. Обращение двух известных музыкантов к одному и тому же прозаическому тексту – факт признания его особого звучания и ритма, магической привлекательности для тонкого чувствительного слуха профессионалов.

Мелодекламация А. Спендиарова «Мы отдохнём!» была издана знаменитым музыкальным издателем П.Ю. Юргенсоном в 1910 г. Экземпляр этого редкого издания с дарственной надписью композитора: «Таганрогскому музею от автора. Ялта 3 мая 1914 года» – хранится в мемориальном Чеховском фонде Таганрогского музея-заповедника. Он подшит вместе с другими музыкальными произведениями, посвящёнными памяти великого писателя. Среди них произведения мало известных музыкантов: «Вальс» К.А. Шварца, навеянный пьесой «Вишнёвый сад», вышедший в издательстве Дапнера в Саратове; «Марш-элегия» В.С. Ружицкого, «посвящённый незабвенной памяти великого писателя – художника А.П. Чехова» издательства Бессель и К°, Петербург; «На смерть известного русского писателя А.П. Чехова. Элегия для фортепиано, соч. В.А. Березовского», издательства А.А. Лапина в Смоленске, а также «Памяти А.П. Чехова. Мелодекламация на стихи Л. Афанасьева, А. Ильинского. Изд. Юргенсом 20 октября 1904 года». А.А. Ильинский, профессор Московской консерватории, известный музыкант, одним из первых откликнулся на смерть великого писателя.

Все эти нотные издания поступили в Таганрогский музей в 1914 г., от поклонника творчества А.П. Чехова, преподавателя харьковского университета А. Барымова и были заключены в один переплёт в более позднее время.

Полузабытые музыкальные произведения современников Чехова, свидетельствуют о том отклике, который нашла в душе музыкантов смерть великого мастера слова.

Известный английский историк искусства Уолтер Пейтер утверждал, что любое искусство стремится быть музыкой. Эти слова как нельзя более подходят к прозе А.П. Чехова, одного из самых музыкальных русских писателей. Он жил среди музыки, а музыка звучала в нём. Чуткий читатель может слышать её в ритме фраз, в звучании каждого слова чеховских произведений.

## **Литература**

1. *Акройд П.* Венеция. Прекрасный город. – М., 2012.
2. Антрепренёр ростовской оперетты Вальяно. URL: [www.rostovbereg.ru](http://www.rostovbereg.ru).
3. *Балабанович Е.* Чехов и Чайковский. – М., 1973.
4. *Каратыгин В.* Чайковский и Рахманинов // Жизнь искусства. – № 40. – 1923.
5. *Майкапар С.М.* Годы учения. – М., 1938.
6. *Филевский П.П.* История Таганрога. – М., 1898.
7. *Чехов И.П.* В Таганрогском театре // из школьных лет Антона Чехова. – М., 1962.
8. *Чехов М.П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. – М., 1959.
9. *Чудаков А.П.* Таганрог и Чеховы [рецензия] // Вехи Таганрога. – № 20. – Таганрог, 2004.
10. *Шапочка Е.А.* Таганрогская гимназия в воспоминаниях Ал.П. Чехова // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 2001.

## «СЛИШКОМ ГРОМКОЕ НАЗВАНИЕ...». БИБЛИОТЕКА МАРИИ ПАВЛОВНЫ ЧЕХОВОЙ

**Лариса Арнольдовна Токмакова**

*Россия, Таганрог  
tokmakova64@rambler.ru*

В фондах чеховских музеев Таганрога и Ялты много широко известных, уже представленных в печатных изданиях, в постоянных и временных экспозициях чеховских предметов. Кажется, что на сегодняшний день все уже изучено и описано. Однако сотрудники наших музеев хорошо знают, что потенциал Чеховского фонда далеко не исчерпан. Работая над новыми музейными проектами, мы то и дело открываем новые страницы биографии чеховской семьи, обращаемся к ранее никогда не опубликованным материалам.

Так, совсем недавно, в ходе работы над выставочным проектом «Таганрог – Ялта. Гений Чехова объединяет», были использованы никогда не выставлявшиеся редкие фотографии, письма, документы, связанные с историей возникновения наших музеев, рассказывающие о людях, которые стояли у их истоков. Много места в экспозиции было отведено личности Марии Павловны Чеховой, сестры писателя. Ее усилиями был создан Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, она принимала живое участие в создании чеховских музеев в Москве и Мелихове. Именно она стала главным дарителем Таганрогского музея.

Удивительно, но книги из личной библиотеки самой Марии Павловны, которые она присылала для музея и библиотеки в родном городе предположительно с 1914 г., ни разу нигде не выставлялись. Прожив в пространстве своего хранения долгую незаметную жизнь, эти книги впервые увидели свет только спустя сто лет, в 2015 г., войдя в состав экспозиционного комплекса, посвященного хозяйке Белой дачи. По сути, эта первая открытая публикация и послужила своеобразным толчком к изучению давно существующего, но такого незаметного, хорошо извест-



ного только сотрудникам наших музеев явления, как *личная библиотека Марии Павловны Чеховой*.

Предположительно, библиотека насчитывает более 700 томов. Часть книг находится в запасниках и экспозициях Мелихова и Москвы, более 600 – хранится в Доме-музее А.П. Чехова в Ялте, 67 – в фондах Таганрогского музея-заповедника.

В Таганрог книги из библиотеки попали во многом благодаря М.М. Андрееву-Туркину. с ним Марию Павловну связывали долгие годы переписки. Заочное знакомство состоялось, очевидно, после 1909 г., когда Михаил Михайлович был назначен заведующим городскими музеями. Именно Андрееву-Туркину Таганрог во многом обязан созданием чеховского музея. Он обратился к Марии Павловне с просьбой передать вещи, связанные с именем А.П. Чехова, для будущего музея, и она с радостью откликнулась письмом от 20 апреля 1910 г.: «Мы с Вами сговорились, что Вы приедете в Ялту, и тогда я Вам покажу, что могла бы дать для музея. <...> Когда Вы будете в Ялтинском доме – Вы многое поймете и меня поймете... <...>. Мне бы очень хотелось, чтобы Вы почувствовали мое доброжелательство и расположение к таганрогскому музею»<sup>1</sup> [ТМЧ. Инв. 121].

Сегодня реликвии, переданные М.П. Чеховой по просьбе М.М. Андреева-Туркина, составляют самую ценную часть Чеховского фонда Таганрогского музея-заповедника, насчитывающего более 15 000 единиц хранения. Это личные вещи Антона Павловича, членов чеховской семьи, документы и фотографии.

В 1913 г., в канун 74-й годовщины со дня рождения и 10-летия со дня смерти писателя, его сестре в Ялту было отправлено приглашение присутствовать на торжествах по случаю открытия здания городской библиотеки и музея им. А.П. Чехова. Добрые и доверительные отношения позволили Михаилу Михайловичу обратиться к Марии Павловне с просьбой передать в Таганрог в числе других бесценных раритетов книги из своей личной библиотеки. Ответ от 29 декабря 1913 г. был трогательно-

---

<sup>1</sup> Все письма и автографы приводятся с сохранением авторской пунктуации.

обнадеживающим: «Свои книги, но не библиотеку (Слишком громкое название!) я с удовольствием отдам музею, хотя не думаю, чтобы это было интересно. Буду присылать книги понемногу, т.к. они у меня не в одном месте – есть и в Москве и в Ялте. Если зайдет ко мне г. Серебряков – я буду очень рада, я вручу ему для отсылки несколько книг.

Теперь о моей поездке в Таганрог на торжество:

Если бы Вы знали как мне хочется поехать! Я давно уже мечтала об этой поездке, хочется побывать на родине, повидать родных, не говоря уже о сильном желании присутствовать на торжестве, но... это “но” всегда в моей жизни играло большую роль! Моя мать стала очень слаба и я боюсь ее оставлять даже на короткое время. В этот день я также привыкла быть на могиле моего покойного брата. Возможно, что и приеду. Буду просить брата Ивана Павловича и Михаила Павл. сопровождать меня а их жен остаться с моей матерью. Повторяю – очень хочется приехать.<...>

Будьте здоровы, возможно, что до скорого свидания. Мария Чехова» [ТМЧ КП 377/ Р-І 125].

Встреча в Таганроге состоялась в январе 2014 г. Чеховы присутствовали на торжественном открытии библиотеки и чеховской комнаты. Были очарованы теплым приемом, когда звучали восторженные речи, были сделаны бесценные подарки для городского музея.

Позже, следуя традициям, заложенным старшим братом, Мария Павловна еще не раз передавала книги из своей библиотеки в Таганрог.

В материалах архивного дела, заведенного Таганрогской городской Управой в 1904 г., хранится «Список книг Марии Павловны Чеховой», сделанный от руки [ТЛМ. Инв. 26/1153]. В нем семьдесят пять наименований.

В список не вошли подаренные 25 октября 1935 г. две книги А.П. Чехова на немецком языке (сборник рассказов и прижизненное, 1897 г., издание повести «Дуэль») и книга с повестью Михаила Павловича Чехова «Синий чулок», изданная Санкт-Петербургской типографией «Энергия» в 1904 г. [ТЛМ. МЧб,

Инв. 63, Инв. 64, Инв. 65]. Книги А.П. Чехова сопровождается надписью, сделанная рукой Марии Павловны: «В дар городу Таганрогу от Марии Чеховой. Ялта 25/X – 35 г.».

Затерявшиеся в пространстве хранения несколько книг сегодня считаются утраченными. Возможно, это произошло в период с 1914 по 1935 гг. или в годы оккупации (1941–1943). Однако есть небольшая вероятность, что они находятся в собрании Таганрогской библиотеки им. А.П. Чехова.

Те издания, что хранятся в фондах Таганрогского музея-заповедника, охватывают период с 1880-х по 1913 гг. Пометы, сделанные карандашом и чернилами, штампы позволяют проследить историю их хранения. Аббревиатура ТЛМ появилась на книгах не ранее 1935 г. Почти все экземпляры имеют дарственные надписи и автографы. На титульном листе некоторых из них надпись: «Из библиотеки М. Чеховой», предположительно, она тоже сделана рукой Марии Павловны.

Трудно сейчас определить, чем руководствовалась дарительница, когда отбирала книги из своей библиотеки для передачи в Таганрог, но, несомненно, все они представляют собой библиографическую ценность. Авторы многих широко известны: Л.Н. Толстой, О. Уайльд, Г. Сенкевич, В. Вересаев, В. Гиляровский.

Четыре книги В. Гиляровского имеют эмоциональные, личностно окрашенные автографы, которые проливают свет на характер отношений известного «дяди Гиляя» и сестры А.П. Чехова. Так, на титуле сборника стихотворений «Забывтая тетрадь» (1894) читаем: «Марии Павловне Чеховой: читайте дальше, там все сказано! (Но прошу не разрезать!) автор» [ТЛМ. МЧб., Инв. 8].

В сборнике под тем же названием 1896 г. («Издание второе, пересмотр., дополненное») надпись: «Марии Павловне Чеховой. Вот книга новая моя и многие стихи в ней новы, – но не разрежете ее Вы, а уж за то нарежусь я! 96 г. 25 Дек. Мелихово. Гиляй». На шмуцтитуле черной тушью надпись той же рукой: «Грустите Вы, что вот цветы завянут, что занесет их бурей снеговой... К чему грустить? Ведь скоро дни настанут и зацветут цветы грядущую весной. – Они не зацветут! – Опять порыв сомне-

нья! – Они не зацветут! Куртина вся умрет! – Нет не умрет! Ряд новых поколений на ней пышной, душистей зацветет. Садовник старый мой умелою рукою Улучшит чудный цвет, усилит аромат, Куртина зацветет грядущею весною, и пчелы на цветы за медом прилетят! В. Гиляровский» [ТЛМ. МЧб., Инв. 9].

В книге того же автора «Негативы» (М., Тип. Борисенко и Бреслин, 1900) на обороте титула черными чернилами: «Марии Павловне Чеховой от дяди Гиляя. Здесь все: тревоги и мечтанья, порывы бурных прежних дней Народа горького страданья и (далее неразборчиво – Л.Т.) попытки моей! В. Гиляй» [ТЛМ. МЧб., Инв. 10].

В четвертой книге В. Гиляровского, отобранной М.П. Чеховой для пересылки в Таганрог, автограф несколько иной тональности, но и он не лишен авторской иронии: «Глубокоуважаемая Мария Павловна! Шлю Вам новейшую книжку, которую передаст мой племянник, милый человек, Виктор Михайлович Лебаков. Евгении Яковлевне низкий поклон. Дядя Гиляй. 1912.15 июля. (неразборчиво – Л.Т.)» [ТЛМ. МЧб., Инв. 11].

Многие автографы принадлежат менее известным сегодня, но популярным в те годы авторам, составлявшим круг общения А.П. Чехова, его братьев и сестры: Н. Лейкину, В. Гольцеву, Л. Авиловой, М. Саблину, В. Ладыженскому, Н. Крашенинникову, Б. Лазаревскому, С. Мамонтову, П. Сергеенко, И. Белоусову, Д. Тихомирову, С. Разумовскому, В. Каллашу и др. Помимо библиографического интереса, эти издания могут быть интересны литературоведам, историкам и биографам.

Например, можно только предположить, о чем вспоминала Мария Павловна, когда передавала в Таганрог книгу «Как живет и работает Л.Н. Толстой» П. Сергиенко, земляка и школьного товарища А.П. Чехова, с автографом: «На добрую память от душевно любящего П. Сергиенко. 1910. III. 29» [ТЛМ. МЧб., Инв. 52].

Вполне понятны ее предпочтения, отданные книге «“Вешние всходы”. Руководство для учителя к I и II книге для классного чтения и бесед, устных и письменных упражнений» (Изд. ж. «Детское чтение». М., Тип. М.Г. Волчанинова, 1896) с автографом Дмитрия Ивановича Тихомирова – педагога, известного деятеля

народного образования, издателя и редактора: «Дорогой Марии Павловне Чеховой сердечно преданный Д. Тихомиров» [ТЛМ. МЧб., Инв. 57].

В числе изданий для детей, подаренных Марией Павловной Таганрогу, книги В.Н. Ладыженского («О книгах и сочинителях. От Петра Великого до наших дней». Чтение для школ и народа. Выпуск II. М., Тип. А.В. Васильева и К°, 1901), «Сборник первый» под редакцией И.А. Белоусова (Книгоиздательство для детей «Утро». М., Типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнеров и К°, 1909), Вукола Лаврова «Как мы боролись с морозом» (Оттиск из журнала «Детское чтение» Дата написания: 18 сентября 1899 г. С. 185–192) [ТЛМ. МЧб., Инв. 27, Инв. 47, Инв. 26].

В «таганрогской» библиотеке М.П. Чеховой есть и другие автографы и дарственные надписи Вукола Михайловича Лаврова – журналиста и переводчика, с 1882 г. редактора журнала «Русская мысль», автором которого был и А.П. Чехов. Один из них читаем на обложке книги Генриха Сенкевича «Путевые очерки»: «Многоуважаемой Марии Павловне Чеховой от искренно преданного переводчика. В. Лавров, 12.12.1893» [ТЛМ. МЧб., Инв. 50].

Среди книг, подаренных сестре писателя еще при его жизни, выделяется сборник «Для домашних и любительских спектаклей», с опубликованными в нем пьесами А. Чехова, Вл. Немировича-Данченко, И. Потапенко, П. Гнедича, Т. Щепкиной-Куперник, И. Щеглова, В. Билибина, Е. Бабецкого, Г. Грессера, А. Шмидтгофа и др. (М., Тип. И. Кушнерова и К°, 1895. Издательство Ф.А. Куманина). На его обложке надпись: «М.П. Чеховой от одного из авторов – полного, маленького, но любящего тебя больше других. Таня» [ТЛМ. МЧб., Инв.14]. Дружеская подпись принадлежит перу Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник – писательницы, драматурга, поэтессы и переводчицы, близкой знакомой братьев Чеховых, подруге М.П. Чеховой.

На первый взгляд, вызывает удивление, что в список книг для родного города Мария Павловна включила книгу Л. Сулержицкого «В Америку с духоборами» (Издание «Посредника». М., Тип. Тов-ва И. Кушнерова и К°. 1905). В наши дни эта книга – по-

настоящему библиографическая редкость! А автограф делает это издание еще более ценным: «Глубокоуважаемой Марии Павловне Чеховой от искренно расположенного автора. 01.12.1905» [ТЛМ. МЧб., Инв. 56].

Леопольд Антонович Сулержицкий – личность разносторонняя и обаятельная. Театральный деятель, режиссёр, сподвижник К.С. Станиславского, учитель Е.Б. Вахтангова. Известен как друг семьи Льва Толстого и участник переселения духоборов с Кавказа в Канаду. Благодаря встречам у Льва Толстого Сулержицкий подружился с А.П. Чеховым и М. Горьким, через которых сблизился с актерами и режиссерами МХТ. Известно несколько писем к нему А.П. Чехова. Сохранились отдельные письма Сулержицкого, адресованные писателю и О.Л. Книппер-Чеховой, в которых он передает сердечный привет Марии Павловне и Евгении Яковлевне. Сестра писателя не могла не знать, что 23 июля 1903 г. из Вильно Сулержицкий обратился к Чехову с просьбой внести свои коррективы в рукопись статьи о духоборах, проживающих в Канаде: «Посылаю Вам первую часть и то, что написано из второй части, для просмотра, если бы Вы захотели только про-смотреть это.

Вначале, Антон Павлович, у меня скучнее, а дальше лучше, как мне кажется. Говорю об этом потому, что боюсь, как бы Вам не надоело это мариане.

Я вполне уверен, что если это не годится, то Вы мне так прямо и скажете. Начиная с отдела “В прерии” написано не так четко и мало еще поработано, но посылаю затем, что, может быть, лучше будет, если Вы все увидите, что уже есть.

Если бы Вы знали, с каким тяжелым чувством я посылаю Вам это, то, думаю, простили бы мне многое и в этой просьбе и в том, что посылаю непереписанное. Не примите, дорогой Антон Павлович, мою просьбу за нахальство или неуместную развязность – ничего подобного» [Цит. по: Сулержицкий 1970].

Книга «В Америку с духоборами» вышла в 1905 г., вскоре после смерти А.П. Чехова. Очевидно, что в период с 1906 по 1910 гг. Сулержицкий и Мария Павловна не раз встречались в Крыму. В эти годы Леопольд Антонович организовал там коммуну акте-

ров студии МХТ. О ней в своей книге «Моя жизнь в искусстве» вспоминал К.С. Станиславский: «В течение двух или трёх лет группа студийцев, под руководством Л.А. Сулержицкого, приезжала на лето в Евпаторию и жила там жизнью первобытных людей, не имеющих крова. Они сами свозили и обтесывали камни для постройки общественных домов; из них временно сложили стены совершенно так, как дети складывают домики из кубиков: вместо крыши – брезент, вместо дверей и оконных рам – ковры и матерчатые занавески, пол – песочный грунт самого пляжа, внутри дома – уютная обстановка с каменными диванами и сидениями, покрытыми подушками, как в средневековых замках; матерчатые панели по стене, китайские фонари, освещающие комнаты по вечерам. Вся компания первобытных людей ходила полуобнажённая и от загара естественно окрасилась в бронзовый цвет. Л.А. Сулержицкий повторял свои приёмы с духоворами в Канаде, он установил строгий режим. У каждого из студийцев была своя общественная обязанность: у одного – кухаря, у другого – кучера, у третьего – хозяйственная часть, четвёртый – лодочник и т.д. Слава о первобытных людях разнеслась по всему Крыму и привлекала любопытных, которые организовывали поездки, чтобы посмотреть диких студийцев Московского Художественного театра» [Станиславский 1990: 219–222].

Как и многие из членов семьи Чеховых, Мария Павловна в конце 1913 г., отбирая книги для Таганрогского музея, все еще находилась под действием обаяния этого необыкновенной судьбы человека.

В одну из посылок «для Таганрога» М.П. Чехова положила книгу с автографом известного в те годы историка русской литературы, фольклориста, библиографа, члена редакции «Русская мысль» Владимира Владимировича Каллаша: «Дорогой Марии Павловне Чеховой искренно любящий В. Каллаш. Москва, 19 окт. 1912 г.» (Соболевский С.А. Эпиграммы и экспромты. Под ред. В.В. Каллаша. М., Тип. В.М. Саблина, 1912) [ТЛМ. МЧб., Инв. 54].

Владимир Владимирович помогал Марии Павловне в работе над изданием писем А.П. Чехова. Так в одном из ее писем, адре-

сованных В.В. Каллашу, от 13 июля 1913 г. читаем: «Дорогой Владимир Владимирович, посылаю вам корректуру за 92 и 93 годы для четвертого тома. У меня осталось еще больше половины – за три года. Огромный будет том! Дай бог, чтобы все поместилось в сорок листов! Пришлось много выбросить коротеньких писем, и теперь, если вы найдете еще что можно выпустить, – я буду довольна. <...> Будьте добренький, прочтите поскорее корректуру и пришлите вместе с прилагаемым письмом. На днях посылаю в печать первый том, я его давно уже сделала. Стараюсь усердно работать, но каждую минуту отвлекают по разным хозяйственным делам. Хуже нет – быть женщиной! У нас в Мисхоре по-старому, очень приятно и компания симпатичная. Жаль, что не удалось вам в этом году побывать в Крыму! Для моей работы (не скрою) – это большое лишение! Итак, будьте здоровы, поправляйтесь хорошенько для зимы и не хандрите. Искренне преданная вам Мария Чехова» [Цит. по: Хозяйка чеховского дома...].

Известно и ответное письмо В.В. Каллаша. Его тон выдержан вполне в духе времени: «Ведь мы с вами, дорогая Мария Павловна, подошли к переписке любовно и свободно. Ведь ничего действительно “личного” и “неприличного” мы не пропускали. Чего же они, литературные клопы, лезут к вам? Возможны отдельные ошибки, но в общем, я глубоко уверен, что А.П. одобрил бы ваше (одно слово неразб.) отстаивание его права на оригинальную мысль, “внутреннюю свободу” <...> Вашей работой с благодарностью будет пользоваться еще ряд поколений. Во всяком случае действительно порядочные и разумные люди – на вашей стороне. Целую ваши ручки. До свидания! В. Каллаш» [Цит. по: Хозяйка чеховского дома...]. В фондах Дома-музея А.П. Чехова в Ялте и сегодня хранятся экземпляры издания, о котором идет речь, с пометами и комментариями, сделанными рукой Марии Павловны.

В нашем коротком сообщении мы остановились только на отдельных книгах в составе таганрогской части личной библиотеки М.П. Чеховой. Те немногие экземпляры, которые были присланы ею по просьбе М.М. Андреева-Туркина, – лишь малая часть источников, проливающих свет на духовный мир, круг интересов



и профессиональных предпочтений сестры Антона Павловича, человека, так много посвятившего сохранению бесценного наследия великого писателя.

Ялтинская часть личной библиотеки «хозяйки Белой дачи» в полной мере способна раскрыть перед исследователями многогранность ее натуры, ввести в круг ее друзей и знакомых, прикоснуться к тайнам ее творческой лаборатории. И в этом направлении уже сделаны первые совместные шаги. Мы попытались сгруппировать книги библиотеки в условные тематические разделы, классифицировать их по времени поступления, выделить группы с наиболее интересными авторгафами, дарственными надписями и пометами. Итоги нашей работы обязательно будут представлены в новых публикациях, найдут отражение в экспозициях музеев и временных выставок.

## Список сокращений

ТМЧ – Таганрогский музей А.П. Чехова

ТЛМ – Таганрогский литературный музей имени А.П. Чехова

МЧб – библиотека Марии Павловны Чеховой

Инв. – номер по инвентарной книге фонда

КП – основной музейный фонд

## Литература

1. Сулержицкий Л.А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком. М., 1970. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/#\\_Тoc319074109](http://teatr-lib.ru/Library/Sulerzhitsky/Suler/#_Тoc319074109).
2. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. из записных книжек. – М., 1990.
3. Хозяйка чеховского дома. Воспоминания. Письма. – Симферополь, 1969. URL: [http://az.lib.ru/c/chehowa\\_m\\_p/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/c/chehowa_m_p/text_0020.shtml).

## **БИБЛИОТЕКА А.С. ГРИБОЕДОВА: ИЗ ОПЫТА ВОССОЗДАНИЯ**

**Алла Александровна Филиппова**

*Россия, Вязьма – Хмелита*

*alla.nauka@mail.ru*

Единственный в России историко-культурный и природный музей-заповедник А.С. Грибоедова «Хмелита» был создан в родовой усадьбе дворян Грибоедовых с целью сохранения памятников истории и культуры, уникального природного ландшафта и памятных мест, связанных с именем великого русского писателя. Более двадцати лет в музее ведется научная работа по сохранению, изучению и представлению его биографического и творческого наследия, эпохи «золотого века» русской усадьбы, быта и нравов общества грибоедовского времени.

И для специалистов-литературоведов, и для посетителей музея чрезвычайно важно и интересно, что читал писатель, какое он получил образование, какие произведения воспитывали его мировоззрение, как влияло прочитанное на формирование его мысли, предпочтений, увлечений.

Таким образом, перед научными сотрудниками музея встала задача воссоздания библиотеки автора «Горя от ума». Такого рода реконструкция стала возможной в связи с тем, что Грибоедов был замечательным читателем, энциклопедически образованным человеком, и следы влияния книжных изданий, журнальных публикаций отражены в его творчестве.

К сожалению, постоянные странствия «секретаря бродящей миссии», как назвал себя Грибоедов, и обстоятельства его гибели не дали возможности сохранить его библиотеку. Но его переписка, дневники, воспоминания современников свидетельствуют, что даже во время самых сложных и длительных путешествий писатель не расставался с книгами. Отклики на прочитанное, просьбы о пересылке книг (даже на Гауптвахту Главного штаба во время ареста по делу декабристов) сохрани-

лись в его творческом наследии, планах будущих произведений, письмах.

Писатель и ученый, А.С. Грибоедов «Литературных листках» за 1824 г. так ответил на вопрос: «Что требуется от русского поэта?»: «Совершенного познания русского языка... Чтобы совершенно постигнуть дух русского языка, надобно читать... древние летописи, собирать народные песни и поговорки, знать несколько соплеменных славянских наречий, прочесть несколько славянских, русских, богемских и польских грамматик и рассмотреть столько же словарей; знать совершенно историю и географию своего отечества. Это первое и необходимое условие. После этого, для роскоши и богатства, советую прочесть Тацита, Фукидида, если возможно, Робертсона, Юма, Гиббона, Миллера. Не худо также познакомиться новыми путешественниками по Индии, Персии, Бразилии, Северной Америке и островам Южного океана. Это освежит ваше воображение и породит новые идеи о природе и человеке. Весьма не худо было бы прочесть первоклассных отечественных и иностранных поэтов, с критическими разборами... Не говорю о восточных языках, которых изучение чрезвычайно трудно и средств весьма немного... Восток, неисчерпаемый источник для освежения пиитического воображения, тем занимательнее для русских, что мы имели с древних времен сношения с жителями оногo. Советую вам иногда заглядывать в сочинения, а особенно в журналы по части физических наук».

Только одно это высказывание дает возможность понять насколько широк был круг читательских интересов А.С. Грибоедова. Литературоведы не раз обращались к теме библиотеки Грибоедова, в частности, над составлением перечня книг круга его чтения работают сотрудники ИРЛИ (Пушкинский Дом). Результат собственных научных изысканий был представлен профессором С.А. Фомичевым в книге «Грибоедов. Энциклопедия», вышедшей в свет в 2007 г.

В нашей публикации мы представляем исследование о библиотеке писателя, написанное замечательным научным сотрудником нашего музея, заведующим экспозиционным отделом Анатолием Ивановичем Давыдовым, в 2015 г. он ушел из жизни.

Его научные изыскания не только дают возможность познакомиться с «кругом чтения» А.С. Грибоедова, но во многом облегчают задачу, связанную с формированием фонда редкой книги музея, экспонированием предметов, их презентации.

В то же время мы рассматриваем этот труд как предварительный итог в связи с тем, что многие периоды жизни А.С. Грибоедова изучены недостаточно. Мы ожидаем выхода «Летописи жизни и творчества А.С. Грибоедова», новых архивных открытий, продолжаем работу по реконструкции детской и юношеской библиотеки писателя, которую станет возможным воссоздать по аналогии, спискам книг Московского благородного пансиона и Московского университета, упоминаниям различных изданий в письмах и воспоминаниях современников писателя, описям усадебных библиотек и др.

Воссоздание библиотеки А.С. Грибоедова в возможно полном объеме будет способствовать дальнейшему изучению его творческой лаборатории, анализу его творческих приемов, установлению связей автора «Горя от ума» с общим типом читателей эпохи, его социальной группы, ощущению влияния тех или иных произведений на его творчество.

### **Давыдов А.И. О библиотеке А.С. Грибоедова.**

---

Судьба библиотеки Грибоедова, одного из самых европейски образованных людей своего времени, как бы отражает трагическую судьбу ее владельца, страстного библиофила и серьезного вдумчивого читателя.

Обстоятельства жизни Грибоедова: пожар московского дома в 1812 г., участие в Отечественной войне 1812 г., дипломатическая служба на Востоке, сопряженная с переездами и бездомностью, утрата архива и книг при аресте по делу декабристов в 1826 г. и при разгроме российского посольства в Тегеране в январе 1829 г. во время трагической гибели Грибоедова – привели к тому, что библиотека Грибоедова не сохранилась. Не дошел до нас и ее каталог. Состав библиотеки может быть реконструиро-

ван на основе изучения круга чтения писателя, по эпистолярным и мемуарным свидетельствам современников, по упоминанию авторов и книг в его произведениях.

Поэтому всегда речь идет о реконструкции так называемой библиотеки А.С. Грибоедова. Очевидно, что на протяжении жизни у Грибоедова было несколько собраний книг, судьбу которых полностью проследить невозможно.

Сведения о первой принадлежащей Грибоедову книге относятся к 1808–1811 гг., когда профессор И.Т. Буле [А.С. Грибоедов. Материалы... 1989: 33–34], по позднему свидетельству самого Грибоедова [Грибоедов 1889: I, 216], лично подарил ему книгу Дежерандо «История философских систем» на французском языке. Тогда же (1811 г.) с другим своим наставником В.В. Шнейдером Грибоедов переводит с латинского «Хвастливого воина» Плавта [Грибоедов 1889: I, 8].

Также в студенческие годы Грибоедов написал пародийную комедию «Дмитрий Дрянской», для чего необходимо было иметь вышедшую в 1807 г. трагедию В.А. Озерова «Дмитрий Донской» [А.С. Грибоедов в воспоминаниях... 1980: 25]. Какого рода еще книги (например, необходимые ему для учебных занятий) принадлежали Грибоедову в родительском доме на Новинском бульваре, пострадавшем в пожаре 1812 г., мы не знаем, тем паче, что после 1812 г. Грибоедов, по собственным его словам, «в родимом доме вечно как на станции ... проеду, переночую, исчезну» [Грибоедов 1889: I, 225].

О годах военной службы в Литве и в Польше известно только, что Грибоедов по совету князя А.А. Шаховского начал переводить комедию Крезе де Лессяра «Семейная тайна» («Lesekretdumanadge»), для чего, конечно, надобно было ему иметь ее в оригинале [Ежегодник императорских театров...]; Князь А.А. Шаховской... 1896: 76].

В последующий за тем петербургский период жизни до отъезда в Персию известно, что Грибоедов вместе с АА. Жандром переводил «Семелу» Шиллера и комедию Де ла Барта «Притворная неверность» [«Сын Отечества» 1817: 237; Грибоедова 1889: I, 162, 422], которые должны были у него быть на языке оригинала.

с этого времени начинается у Грибоедова дружеская переписка, и из его писем (письма к нему были уничтожены перед его арестом по делу декабристов или при разгроме русского посольства в Тегеране) можно узнать о существующих у него книгах: например, «Письма и мысли» маршала Де Линха, незадолго до того изданных мадам де Сталь в Париже.

Особенно много было Грибоедовым приобретено в Петербурге книг перед отбытием в Персию в 1818 г. Это были преимущественно книги справочного, историко-географического и этнографического характера по Востоку, названия лишь немногих из них дошли до нас. Они были уложены в несколько чемоданов, и из-за большой занятости, постоянных переездов и ранения, полученного на дуэли, Грибоедов в течение первых трех месяцев пребывания в Закавказье и Персии не имел возможности распаковывать их. «Книги мои в чемоданах и некогда их разрывать», – пишет Грибоедов Бегичеву в начале 1819 г. [Грибоедов 1889: I, 158–159]. И еще кроме книг, взятых им в Персию непосредственно с собою, Грибоедов предназначал к отправке из Петербурга вслед за собой другую партию книг. Но они были получаемы неисправно, и Грибоедов писал Катенину в феврале 1820 г. из Персии: «О любезном моем фортепяно, где оно, я совершенно неизвестен. Книги, посланные мною из Петербурга тем же путем, теряются» [Грибоедов 1889: I, 34]. Перед отъездом с Кавказа в марте 1823 г. в продолжительный отпуск Грибоедов из Тифлиса писал: «Мои книги уже упакованы к отправке на тот случай, если я не вернусь сюда» [Грибоедов 1889: I, 172]. Непонятно, куда предназначались к отправке эти книги – в Петербург или в Москву и что с нами случилось впоследствии. Скорее всего, они были отправлены в Москву.

Покидая в 1825 г. Петербург по окончании отпуска, Грибоедов, собираясь написать ряд исторических пьес, едет на Кавказ и Крым, с этой целью он просит по данному предмету выслать ему книги князя В.Ф. Одоевского, известного своей любовью к старине. Однако, когда в январе следующего года Грибоедов был арестован в крепости Грозной по делу декабристов, то при обыске среди изъятых у него книг в количестве более 10 томов

[Грибоедов 1988: 489], кроме описания Киева, Киево-Печерской Лавры и «Путешествия по Тавриде» И.М. Муравьева-Апостола, отсутствовала большая часть собранных им исторических сочинений.

Находясь под арестом в течение четырех месяцев в Петербурге, Грибоедов забрасывает Булгарина просьбами о присылке ему книг на гауптвахту, где он содержался. Круг его чтения во время ареста очень широк: тут и философия, и математика, и эстетика, и периодика, и поэзия, в том числе особенно настоятельно он просит прислать ему – «хоть на одни сутки» – только что вышедшие тогда отдельным изданием стихотворения Пушкина [Щеголев 1926: 105–110].

После освобождения из-под ареста, отправляясь летом 1826 г. снова на Кавказ, Грибоедов просит снабдить его историческими трудами на этот раз декабриста и историка П.А. Муханова. Но и о судьбе этих книг, как и о книгах, просимых им у Одоевского, ничего не известно.

В продолжение двух лет, проведенных Грибоедовым на Востоке, с 1826 по весну 1828 г., его комиссионером в основном являлся Булгарин, высылавший ему по преимуществу периодические издания. Булгарину же Грибоедов дважды в 1826 г. пишет о «Борисе Годунове» Пушкина [Грибоедов 1889: I, 215].

Немало упоминаний о прочитанных им книгах содержится в «Путевых записках» Грибоедова за эти и предыдущие годы, проведенные им на Востоке. Наверное, он имел эти книги у себя в своих странствиях.

Когда Грибоедов весной 1828 г. был назначен послом в Персию, он закупает большое количество книг у петербургского книгопродавца Грефа на общую сумму 1480 рублей [Грибоедова 1889: I, 223, 226]. Часть из них была им взята с собой при отъезде из Петербурга летом того же года и оказалась в Персии. Это те книги о которых Грибоедов еще с дороги по пути в Персию писал Булгарину: «с антиквитетами и отвлеченностями повремени» [«Русская старина» 1905: 717]. Они были доставлены на Кавказ уже после отъезда посольства в Персию и находились в пути между Тавризом и Тегераном в городе Казбине, когда 30 ян-

варя 1829 г. русское посольство в Тегеране было разгромлено и Грибоедова не было уже в живых. Летом 1829 г. этим книгам был составлен реестр поручиком Арцруни и камер-юнкером Гончаровым. Судьба же самих книг в количестве 73 томов неизвестна [Грибоедова 1889: I, 225]. Тут были книги по философии, истории, в том числе и истории восточных стран, а также много литературных сочинений. Возможно, в Казбине из этой партии книг Грибоедов взял с собой в Тегеран один томик из восьмитомного «Английского театра», переведенного на французский язык Лапласом (и он с ним, таким образом, погиб), ибо в реестре Арцруни и Гончарова указано только 7 томов этого издания [Проблемы творчества... 1994: 229–302].

Какова же тематика книг этого реконструируемого состава библиотека Грибоедова? из 137 дошедших до нас названий (по объему – более 300 томов) на долю художественной литературы приходится 31 % от всего количества книг (из них более трети – драматургия). Книг по эстетике – 2 %. По географии – 23 %. По этнографии – 10 %. По истории – 20 %. По философии – 9 %. По религии – 3 %. Книг естественно-научного содержания – 2 %. Около 50 % книг – на иностранных языках. из общего числа иностранных книг (68 названий) более 45 % книг на немецком языке; 35 % – французских книг; около 12 % – английских; 3 % книг – древнегреческих; тоже 3 % – по-латински и один сербский словарь.

Для выявления книг реконструируемой библиотеки Грибоедова использовались следующие источники. Это прежде всего два официальных документа: «Реестр вещам, принадлежавшим покойному статскому Советнику г. Грибоедову и заключавшимся в девяти ящиках» (Архив внешней политики РФ МИД, оп. 918, д. 20 л. 2 об.) – №№ 110–137 общего нашего списка книг Грибоедова; и список книг, найденных у Грибоедова при аресте 22 января 1826 года в крепости Грозная – №№ 8, 20–27, 40, 51, 82, 98 [Проблемы творчества... 1994: 300].

Также можно считать списком книг, принадлежавших Грибоедову, перечень литературы, рекомендуемый молодым писателям Талантным из статьи Булгарина «Литературные призраки» [Вей-



денбаум 1901: 261–267]. Некоторые из этих книг, упоминаются Грибоедовым в переписке как ему принадлежавшие.

Упоминание наибольшего количества книг содержится, однако, в письмах и путевых записках Грибоедова (четкого различия между теми и другими не существует): №№ 1–7, 9–19, 37, 38, 43–50, 52–55, 57–68, 73,75–78, 80, 81,83–85,87–95, 98,100, 102–106,109.

Упоминания немалого числа книг можно обнаружить в исторических заметках Грибоедова о Петре 1 и Desiderata: №№ 29–36, 41, 42, 72, 74, 79, 82, 85,105,106.

Названия нескольких книг встречаются в воспоминаниях современников Грибоедова, например, в дневниках В.К. Кюхельбекера: №№ 56, 69, 99.

## Литература

1. А.С. Грибоедов в воспоминаниях современников. – М., 1980.
2. А.С. Грибоедов. Материалы к биографии. – Л., 1989.
3. *Булгарин Ф.В.* Сочинения. – М., 1990.
4. *Вейденбаум Е.Г.* Кавказские этюды. Исследования и заметки. Тифлис, 1901.
5. *Грибоедов А.С.* Сочинения». М., 1988.
6. Ежегодник императорских театров сезона 1894–1895 гг. – СПб., 1895.
7. Князь Александр Александрович Шаховской (опыт биографии). – СПб., 1896.
8. *Грибоедов А.С.* Полное собрание сочинений. – СПб., 1889.
9. Проблемы творчества А.С. Грибоедова. – Смоленск, 1994.
10. Русская старина. – 1905. – Декабрь.
11. Сын Отечества. – 1817. – Т. 32. – № 51.
12. *Щеголев П.Е.* Декабристы. – М. – Л., 1926.

# ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА КАК «КНИГА»: ПОЭТИКА, РЕЦЕПЦИИ, ИДИОСТИЛЬ

---

## ПОЗИЦИОННЫЙ СТИЛЬ А.П. ЧЕХОВА И ШКОЛА ЗАХАРЬИНА

**Вера Кимовна Зубарева**

*США, Филадельфия  
vzubarev@sas.upenn.edu*

Чехов был основателем позиционного стиля в литературе, но пришел он к пониманию его основ не из шахмат, а из медицины, в которой в то время наметилось два основных подхода к больному и болезни, напоминающих комбинационный и позиционный стили. Первый был представлен школой С.П. Боткина, а второй – школой Г.А. Захарьина. Школу Захарьина отличал метод индивидуализации, о котором писал В.Б. Катаев в книге «Проза Чехова: проблемы интерпретации»: «Чтобы предотвратить впадение в рутину, – учил он, – врач должен указывать на все особенности встречающихся случаев – индивидуализировать» [Катаев 1979: 91].

Слово «особенность» является для нас ключевым, поскольку метод предрасположенностей работает с особенностями, тогда как вероятностный отсекает особенное, сводя картину к прошлому опыту. В.Б. Катаев выделил прием индивидуализации как определяющий для чеховской поэтики. Говоря о положении медицины в XIX в., В.Б. Катаев приводит такой любопытный факт: «Знаменитый терапевт Э.Э. Эйхвальд замечал, что врачу какой-нибудь сотней медикаментов приходилось лечить огромное число болезненных процессов, своеобразие которых еще увеличивается индивидуальными особенностями организмов»

[Катаев 1979: 90]. Иными словами, и в медицине мы сталкиваемся с проблемой, когда ситуация, как в шахматах, «практически детерминистская», но «фактически индетерминистская». Прочитать количество комбинаций лекарственных препаратов, побочных эффектов, болезненных процессов и особенностей каждого больного хоть и возможно, но не операционально. Какое же решение проблемы предлагает Захарьин? Прежде всего, отказаться от шаблонных методов лечения на основании готовых книжных симптомокомплексов. Захарьин отвергает «книжный» способ как малоэффективный. «Пример подобного подхода, – пишет В.Б. Катаев, – Чехов описывает в последней главе “Припадка”» [Катаев 1979: 90].

В.Б. Катаев отмечает, что научные принципы, разработанные Захарьиным, «оказали мощное влияние на формирование писательского метода Чехова в целом» [Катаев 1979: 92]. И это не случайно, ибо сам Захарьин сравнивал врача с художником: «Врач должен быть независим не только как поэт, как художник, но выше этого, как деятель, которому доверяют самое дорогое – здоровье и жизнь» [Цит. по: Ивашкин].

Чеховский принцип независимости в искусстве и жизни имеет общие корни с высказыванием Захарьина.

Чехов не только отразил принципы Захарьина в своих героях-врачах и их отношении к пациенту, но и перенес кропотливую технику захарьинского анамнеза на способ изложения, связанный с формированием позиции и предрасположенностей своих героев. Именно на выяснение предрасположенности больного и был направлен анамнез, разработанный Захарьиным. Вот что пишет об этом академик РАМН, профессор В.Т. Ивашкин: Г.А. Захарьин начинал исследование (examen) с рассказа больного о его «главных страданиях» (например, одышки, болей, слабости и т. п.) и их давности (неделя, месяц и т. д.) и затем расспрашивал «сам по порядку», объясняя предварительно больному необходимость давать точные ответы, «во-1-х, утверждать или отрицать лишь то, что ему твердо известно, твердо памятно,.. а во-2-х, отвечать лишь о том, что спрашивается». Далее шел расспрос о «настоящем, ...о важнейших условиях, в которых

живет больной, и об образе жизни». Такой расспрос включал 12 пунктов: местность, жилое помещение, обмывание больного, одежда, перечисление *pervina* (табак, чай, кофе, вино, водка, пиво), питье, пища, семейное положение, характер и продолжительность сна, деятельность умственная и телесная, отдых, размеры ежедневного пребывания в помещении и на вольном воздухе. Далее шел расспрос о состоянии больного по «однажды принятому порядку», включавшему 21 пункт: аппетит и жажда, язык, зубы, полость рта и глотка, желудок; кишки; задний проход; опорожнение мочевого пузыря; мужские половые органы, женские половые органы, «живот вообще»; «грудь вообще», а также органы движения и кровообращения; сон; душевное состояние; головная боль; головокружения; боли в шее, спине и конечностях; парестезии и анестезии; нервно-мышечный аппарат; зрение и слух; «общие покровы». Каждому пункту следовало подробное пояснение о способах получения достоверной информации.

Анамнез (*anamnesis*, воспоминание, припоминание) включал расспрос об истории «происхождения, течения и... лечения тех отклонений от нормы, наличие которых оказывается из расспроса о настоящем состоянии».

Распознавание (*diagnosis*) по г. А.Захарьину не есть «чисто механическое занятие, сбор сведений по известному порядку, напротив... последнее есть весьма деятельное, пытливое душевное состояние» [Ивашкин].

Как видим, анамнез Захарьина был далек от механической описательности. Чеховский «анамнез» героев проистекает из той же функции захарьинского метода. Зачастую его рассказы и пьесы начинаются с разговора о «главных страданиях» героя, будь то Егорушка, Войницкий или Рагин, давности этих страданий, а за этим следует пошаговое исследование всех мельчайших подробностей, но не механическое и отстраненное (отстраненность часто приписывалась Чехову, с чем я не согласна в корне), а именно «деятельное» и «пытливое».

Чехов – не холодный наблюдатель, и объективность не синонимична равнодушию «к добру и злу» (П. IV, 54). Он вовлечен в судьбу своих героев, но вовлеченность эта проявляется

не в оправдании их образа жизни, а в деятельном желании помочь им путем «анамнеза» и правильно поставленного «диагноза» («мое дело показать только, какие они есть» (П. IV, 54)). «Г.А. Захарьин, – пишет В.Т. Ивашкин, – распознавал главную болезнь (*diagnosis morbi*) и второстепенные расстройства (*diagnosis aegri*). Если “*diagnosis* есть заключение о настоящем, то *prognosis* – основывающееся на диагнозе предположение о будущем: о том, как пойдет болезнь”» [Ивашкин]. Чехов поясняет почти в тех же терминах свою писательскую задачу: «Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т.е. уметь отличать важные показания от не важных» (П. II, 280). В расстановке акцентов и сказывается субъективность оценки интерпретатора. Более талантливый расставит акценты так, менее – иначе. А жизнь верифицирует, кто оказался более прозорливым.

Что же касается чеховских героев, то чеховский врач также распознает «главную болезнь», связанную, как правило, с ленивым образом жизни пациентов. На этом основании Дорн советует Сорину принять валериановых капель, говоря: «Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие» (С. XIII, 24). Ирония, однако, в том, что врач – не критик, у него другие задачи и обязанности. Он все-таки должен лечить, а не обличать, а иначе он выродится как врач. Задача распознавания «главной болезни» принадлежит как раз читателю на основе той предрасположенности, которую создает художник. Чехов так и пишет о своем литературном герое: «делать оценку ему будут присяжные, т.е. читатели» (П. II, 281).

В.Б. Катаев показывает, что «Чехов, ставивший Захарьина в медицине наравне с Толстым в литературе (П. IV, 362), усвоил от своего учителя именно “метод”, умение “мыслить по-медицински” (П. III, 37) и стремился развить его дальше. Известно, что Чехов одно время намеревался читать курс в университете, ставя себе задачей “возможно глубже вовлечь свою аудиторию в область субъективных ощущений пациента”, то есть сопоставлять объективные данные о болезни с субъективным анамнезом» [Катаев 1979: 92].

В противовес Боткину Захарьин не признавал лабораторных тестов и не был приверженцем объективного исследования. Он делал упор не только на индивидуализацию каждого отдельного случая, но и на роль субъективности в его оценке. Захарьин пишет следующее о врачах клинической школы: «...набирает такой врач массу мелочных и ненужных данных (...напоминаю печальной памяти повальное “титрование”) и не знает, что с ними делать; истратит свое время и внимание на сбор этих данных и, не пройдя правильной клинической школы, не замечает простых, очевидных и вместе важнейших фактов или замечает, но не умеет пользоваться ими, оставаясь таким образом надолго (пока не научится тяжелым опытом), если не навсегда, – мелочным семиотиком и жалким диагностом, а следовательно и немощным терапевтом. Такой врач полагает всю “научность” своего образа действий в приложении “тонких” и конечно последних, новейших методов исследования, не понимая, что наука, – высшее здравомыслие, – не может противоречить простому здравому смыслу, который предписывает брать из массы данных лишь нужные, – прибегать лишь к тем методам исследования, которые действительно необходимы» [Цит. по: Ивашкин].

Однако вопрос о том, что «действительно необходимо», также решается субъективно. Ни для кого не секрет, что значимость того или иного симптома воспринимается по-разному разными терапевтами, и лечение будет зависеть от того, какой вес врач придаст тому или иному симптому.

Субъективность, как показывает шахматная игра, начинается там, где требуется интерпретация игрока, раздумывающего над следующим ходом. Его решение будет базироваться на его собственных возможностях по воплощению задуманного. Тот же принцип распространяется на любую область, включая медицину и литературу. Поэтому там, где один видит образ с его многозначной метафорикой, другой может разглядеть только ряд слов в их ограниченной связи.

Аналогичная картина наблюдается и в построении шахматной позиции, где изошренность позиционных параметров зависит от изошренности игрока. «Полнота списка позиционных

параметров совершенно неясна, – пишет А. Каценелинбойген. – Прежде всего, заметим, что язык шахматистов богат, но не строг. Поэтому представляет большие трудности формализовать даже параметры, выявленные шахматистами: подчас это не удастся квалифицированным шахматным программистам. <...> Поскольку множество аспектов, с которых можно смотреть на множество объектов, по-видимому, бесконечно, то бесконечно и множество позиционных параметров. <...> К сожалению, до сих пор формирование множества позиционных параметров для алгоритмов шахматной игры осуществляется на основе опыта квалифицированных шахматистов, интуитивно ими выражаемого» [Каценелинбойген 2014]. Точно так же интуитивно строятся и позиционные увязки «квалифицированными» людьми от литературы, т.е. большими художниками и интерпретаторами.

Ну а как же это согласуется с чеховским принципом объективности?

Под объективностью Чехов понимал отказ от назидательности, желая принять ту или иную точку зрения своих героев, но не отказ от индивидуального подхода к ним. Это скорее не объективность, а беспристрастное (но не бесстрастное!) отношение. Чеховский принцип объективности базируется на отказе от прямых оценок, от тенденциозности. Именно это и помогает ему не наблюдать своих героев со стороны, вынося им «приговор», а быть каждым из них: «чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам» (П. IV, 53). Иными словами, его метод объективности заключается в умении погрузиться в своего героя, стать с ним единым целым, отказавшись от провозглашения авторской позиции: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто,

как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т.е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т.е. уметь отличать важные показания от не важных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (П. II, 280).

Именно такая техника включения автора в своего героя и дает наибольшую область свобод интерпретатору, не связанному авторской догмой. Чехов рассчитывал на тонкого читателя, который сумеет домыслить связи и отношения и добавить «субъективные элементы» к произведению: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П. IV, 54).

У Чехова авторская позиция сказывается не в словах, а в способе компоновки материала и отборе («Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос»). Здесь тоже действует принцип авторской субъективности – автор отбирает то, что важно именно ему, и komponует материал так, как он это видит. Но поскольку его точка зрения присутствует в латентной форме, то это лишает произведение внешней тенденциозности и делает его квазибеспристрастным.

Субъективность в шахматной игре проявляется так же, как и в художественном произведении. Она связана с «компоновкой» фигур на шахматной доске, т. е. с формированием и оценкой позиции: «Прежде всего, позиционный шахматный игрок может создавать лучшую позицию, находить для нее новые позиционные параметры и иметь свою шкалу, по которой он измеряет ценность позиции. Эта шкала выстраивается им на основании его личного опыта, знаний и способностей. Но дело не только в его индивидуальных способностях и опыте по созданию позиции (здесь он в таком же положении, что и комбинационный



игрок). Главное – он сам не может строго выразить и четко объяснить советнику, в чем эти преимущества. Поэтому вокруг оценки позиции могут быть столь различные мнения, тогда как оценка комбинации с точки зрения конечного результата и проверки найденного пути решения может быть однозначно оценена экспертами. <...> Во всех этих процессах господствует субъективный фактор, включая веру шахматиста в то, что, имея лучшую позицию, он сумеет ее реализовать. Поэтому позиционный шахматист в этих условиях не может точно показать своему советнику, как он реализует имеющееся позиционное преимущество; это остается уделом мастерства, изобретательности, находчивости данного игрока» [Каценелинбойген 2014].

Объективность предполагает «получение одинакового результата независимо от того, кто участвует в процессе, при условии, что все обучены процессу одинаково» [Каценелинбойген 2014]. На этом принципе основывалась школа Боткина в противовес школе Захарьина, показавшего, что медицина требует субъективных оценок.

Чехов не только сделал позиционный стиль центральным в своих произведениях, но также представил идею двух стилей в «Чайке» в лице беллетриста Тригорина и молодого писателя Треплева. Тригорин – это типично комбинационный, мейнстримовский писатель. Как отмечала И. Роднянская, философия творчества беллетриста зиждется на искусном приеме, добротной «сделанности» и «точности ... самоцельной и расчитанной» [Роднянская 2006: 387]. Это, по сути, и есть описание комбинационного стиля. Об отсутствии такого приема и сокрушается Треплев, говоря: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко...» (С. XIII, 55). Прием у Тригорина действительно мастерский, но как бы замечательно ни звучало описание лунной ночи через деталь («блестит горлышко разбитой бутылки»), Чехов говорит не об этом (точнее, не только об этом). Его акцент – на жанре спроса и предложения, где программа выдвигается читателем: «читатель понуждает беллетриста постигать свои хотения» [Роднянская 2006: 402]. Комбинация проста: беллетрист узнает спрос и выпускает «нужную» книгу,

которую с успехом раскупают. Книга может быть и хорошо написанной, но до настоящей литературы такой жанр не дотягивает. Как это точно определяет сам Тригорин, «мило, но далеко до Толстого» (С. XIII, 9).

Некоммерческий художник идет не от «спроса», а от вопроса, «на который он пытается ответить в самом процессе воплощения художественной идеи» [Роднянская 2006: 401]. Таков Треплев. Его пронизанная символиккой пьеса и есть шаг в сторону обогащенной художественной предрасположенности с возрастающей многозначностью, «неясными» описаниями и пр. Никто не может однозначно сказать, что такое треплевская пьеса или чеховская «Чайка», но каждый может ответить на вопрос, что такое «мышеловка» Гамлета – всего лишь рассчитанный от начала до конца трюк, способ разоблачения «злодеев». Она не имеет ничего общего с «туманной» пьесой Треплева, чья цель – создать сложный эстетический образ мира, невнятный потребителю коммерческого искусства.

Чехов в чем-то как Гоголь, для которого образ, характер, описание героев и пространства превалируют над сюжетом<sup>1</sup>. Однако чеховский стиль еще более позиционный, поскольку он далек от гоголевской колоритности и сочности, равно как от накаленности страстей, царящих в мире Достоевского, и внутренних душевных глубин толстовских героев. Он создает свой мир нарочито «неприметным», невыдающимся, подспудным, почти бессюжетным – и тем самым подчеркнута позиционность. «В рассказ не погрузишься, как в толстовский “поток жизни”, едва влез, зачитался – уже выталкивают на берег; он требует от читателя не самозабвения, а натренированного внимания, самоконтроля, навыков, квалификации» [Роднянская 2006: 443]. То же и с мастерами позиционной шахматной игры, которые могут увлечь только «квалифицированного» зрителя и интерпретатора, потому что позиционный стиль – это язык больших мастеров, к какой бы сфере они ни принадлежали.

Дальнейшая судьба позиционного стиля в шахматах, литературе и медицине, увы, разная. Если сегодня позиционный стиль является единственным стилем международных шахматных

турниров и критика его понимает и приветствует, то в литературе он по сей день находится на правах Золушки, как в среде читателей, так и профессиональных критиков.

И в медицине, и в литературе позиционное мышление стало делом одиночек-профессионалов, не востребованных рынком. Такая разница в судьбе стиля в этих областях объясняется массовым спросом, от которого зависит сегодня и врач, и издатель. Шахматы, напротив, игра элитарная, рассчитанная не на массового, а на образованного зрителя, владеющего языком и понятийным аппаратом шахматной игры.

И все же нужно сказать, что по крайней мере в медицине ситуация сегодня начинает меняться. Появляются не только врачи, практикующие индивидуальный подход, но и индивидуализированные лекарства. Гомеопатия, как известно, возможна только на основе индивидуального подхода. В современной медицине прорыв идет на уровне генетики, когда для больного изготавливается персональное лекарство, основанное на его уникальном генетическом коде. Такие перемены в медицине связаны опять-таки с рынком. Парадоксально, но непомерно возросшее количество медикаментов массового пользования способствует индивидуализации. То, на что указывал некогда Захарьин, еще более усугубилось за счет увеличения лекарств, изменения образа жизни человека и появления новых болезней. Перебрать все эти возрастающие комбинации симптомов в обозримое время представляется непосильной задачей для врача. В процессе проб и переборов пациент превращается в подопытного кролика, которому грозит, в довершение к его собственным недомоганиям, получить осложнения от лекарств. Все это способствует притоку больных к врачам, занимающимся нетрадиционной медициной, опирающейся на индивидуализированный подход.

Писатель позиционного толка не может рассчитывать на ту же востребованность, что и шахматист или врач, занимающийся нетрадиционной медициной. Однако надежда на то, что круг читателей и критиков такой литературы расширится, есть. Но для этого необходимо понимание теории вопроса.

## **Примечания**

- <sup>1</sup> «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами» [Гоголь 1949: 54].

## **Литература**

1. *Гоголь Н.В.* Письмо Пушкину А.С., 7 октября 1835 г. Петербург // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16-ти тт. – Т. 16. – М. – Л., 1949.
2. *Ивашкин В.Т.* Г.А. Захарьин – введение в теорию и практику диагноза. URL: <http://www.internist.ru/files/articles/medhistory/zaharyin2.pdf>
3. *Каценелинбойген А.* Шахматы. 2014. URL: <http://litved.com/арон-каценелинбойген-шахматы/>
4. *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М., 1979.
5. *Роднянская И.Б.* Движение литературы: в 2-х тт. – Т. 1. – М., 2006.

**СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ А.П. ЧЕХОВА**  
**«КРИВОЕ ЗЕРКАЛО»**  
**КАК ОБРАЗЕЦ ТРАВЕСТИИ ЖАНРА**

**Александр Васильевич Кубасов**  
*Россия, Екатеринбург*  
*kubas2002@mail.ru*

6 января 1883 года, то есть накануне святок, во втором номере журнала «Зритель» был опубликован святочный рассказ А.П. Чехова «Кривое зеркало». Фабула его проста. Безымянный герой-рассказчик и его жена попадают в заброшенную полуфантастическую, полуусловную гостиную, находящуюся неизвестно где. В ней, помимо старинных портретов *предков*, герои находят волшебное зеркало, обладающее *ужасной тайной*. Оно погубило прабабушку героя, губит оно и его жену. Вся волшебная сила зеркала заключается в том, что оно искажает лицо человека из-за своей кривизны. В сущности, это не что иное, как всем известное зеркало из комнаты смеха. И вот рассказчик видит в этом зеркале свою, мягко говоря, некрасивую жену подлинной красавицей: «кривое зеркало покривило некрасивое лицо моей жены во все стороны, и от такого перемещения его черт оно стало случайно прекрасным <...> и теперь мы оба, я и жена, сидим перед зеркалом и, не отрываясь ни на минуту, смотрим в него: нос мой лезет на левую щеку, подбородок раздвоился и сдвинулся в сторону, но лицо жены очаровательно – и бешеная, безумная страсть овладевает мною. – Ха-ха-ха! – дико хохочу я. А жена шепчет едва слышно: Как я прекрасна!» (С. I, 480).

Таким образом, главное свойство «кривого зеркала» – менять плюс на минус и наоборот. Рассказчик в реальной действительности – красавец, а его жена – бесконечно уродлива. Но в зеркале отражаются их «обратные» изображения. Это как бы общий смысловой код произведения. Поэтому рассказ, кажущийся не больше, чем забавным анекдотом, не так прост. Недаром писатель включил этот рассказ в подготовленное им собрание

сочинений у Маркса, лишь немного отредактировав и сократив его. За шуткой и казусом скрывается серьезная эстетическая проблема, которая обдумывалась А.П. Чеховым на довольно длительном промежутке времени. В самом общем виде ее можно сформулировать как проблему двойной реальности.

Обратим, прежде всего, внимание на языковую игру со словом «роман». Герой-рассказчик замечает: «Если бы я был писателем, то, глядя на портреты, написал бы длинный роман. Ведь каждый из этих старцев был когда-то молод и у каждого, или у каждой, был роман... и какой роман! Взгляните, например, на эту старушку, мою прабабушку. Эта некрасивая, уродливая женщина имеет свою, в высшей степени интересную повесть!» (С. I, 478). Слово «роман» в данном отрывке является объектным, двусмысленным и двуинтонационным. «Длинный роман о романе» в кругозоре героя представляет собой нечто серьезное. Определяя себя как «не писателя», герой выражает все-таки внутреннюю готовность на написание «длинного романа». Автор в рассказе от первого лица лишен возможности прямо выражать свои интенции. Одной из форм его присутствия в тексте является ирония. Именно для автора, а не для героя-рассказчика слово «роман» наполнено скрытой иронией, которая вызвана очевидной шаблонностью и любовной истории и отражающего ее литературного жанра. При первой публикации языковая игра была подчеркнута ссылкой на литературные образцы. «После слов: ...и какой роман!» следовала фраза: «Ничего подобного, душенька, не даст тебе ни “Заграничный вестник”, ни Ахматова, ни Пушкирев в своей “Европейской библиотеке”» (С. I, 598). Обращение к «душеньке» создает образ двойного диалога: герой-рассказчик обращается в первую очередь, конечно, к своей жене-«красавице», но также и к читателю, вернее – к читательницам «романов о романах», которые находится вне пределов художественного мира произведения.

Думается, что часть из приведенного отрывка – «каждый из этих старцев был когда-то молод, и у каждого ... был роман» имеет двоякую направленность: как в сторону чужих литературных образцов, так и в качестве проекции на будущее произ-

ведение самого Чехова. Фабульная завязка «Ионыча» раскрывает свой графаретный, а потому и скрыто иронический характер в соотношении с «Кривым зеркалом». Фамилия заглавного героя более позднего произведения получает в раннем рассказе свое художественное обоснование и раскрывает литературную этимологию.

«Роман» (в обоих значениях этого слова) ко времени начала литературной деятельности Чехова стал шаблонен и банален. Вспомним, что «мелочишка» «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.» (1880) начинается со слов: «Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обеднявший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайр и наследник из Америки. Лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные» (С. I, 17). Разные жанры в разной степени сохраняли свой канон. Святочный рассказ как жанр к 80-м годам стал одним из наиболее окостеневших жанров, что объясняется его следованием традиции. Наиболее проницательные писатели того времени чувствовали это.

Н.С. Лесков в «Жемчужном ожерелье» так определил канон святочного рассказа: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе. А через это в святочных рассказах и замечается большая деланность и однообразие» [Лесков 1958: 432].

Если обратиться к «Кривому зеркалу» Чехова и соотнести его с «программными требованиями», изложенными Н.С. Лесковым, то легко заметить, что юморист вполне соблюдает жанровый канон: в его рассказе события происходят в канун святочного вечера, есть фантастичность, наличие морали, которая была прямо сформулирована в первоначальном варианте произведения. Рассказ заканчивался сентенцией и ссылкой на авторитет:

«О женщины, женщины! – восклицаю я теперь, и восклицаю правду, хотя я не Шекспир и даже не Аверкиев» (С. I, 598). Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что «кривое зеркало» поставлено не только перед героями рассказа, но и перед самим жанром святочного рассказа. Текст предстает не как еще один образец святочного рассказа, а как пародийная стилизация его.

Шаблон в рассказе «Кривое зеркало» разнообразен и различен, насколько может быть разнообразным шаблон. Рассказчик и его жена ведут себя так, словно бы начитались романтических романов и повестей. Все их реакции не индивидуальны и характерны, а трафаретны и строятся в соответствии с некоей условной «нормой поведения» романтического романного героя. Жена рассказчика, увидев свое прекрасное изображение в кривом зеркале, как положено в таких случаях, «побледнела, затряслась всеми членами и вскрикнула» (С. I, 479). Сам же рассказчик, видя свой до неузнаваемости искаженный портрет, следуя канону демонического романтического героя, впадает в «бешеную, безумную страсть» и дико хохочет.

Портреты героев не только карикатурны, утрированно шаблонны, но и еще и скрыто литературны. Вспомним, что в традиции романтизма было изображать героя внешне уродливым, но внутренне цельным и прекрасным (Квзимодо Гюго, Вадим Лермонтова и т.д.). Героиня же в романтических романах почти всегда красавица, она – земной ангел небесной чистоты. Мена внешности героев по сравнению с литературными образцами и между собой задает принцип двойной зеркальности: одной явной и другой имплицитной, связанной с литературным фоном произведения. В позднем творчестве Чехова эта особенность зеркального изображения героев (и не только в области портрета) сохранится, но станет более утонченной.

Пейзаж в рассказе строится по тому же принципу, что и портрет. Это сколок с развернутого романтического пейзажа. Для его характеристики больше всего подходит выражение из словаря братьев Чеховых – «кавардак со стихиями» [Чехов 1981: 49]. Весь набор пейзажных штампов представлен в рассказе: ночь,



непременная луна, ветер, который «выл и стонал», нагнетаемое ощущение страха и тревоги: «Ветер застонал еще жалобней, забегали крысы, в бумагах зашуршали мыши. Волосы мои стали дыбом и зашевелились, когда с окна сорвалась ставня и полетела вниз. В окне показалась луна...» (С. I, 479).

Принцип двойной реальности и связанной с нею двойной зеркальности отражается и на уровне пространственно-временной организации. В описании гостиной (одного из традиционных романских хронотопов), куда попадают герои, смешаны и совмещены приметы светского салона и подвала, погреба. В прямом соседстве находятся портреты предков на стене, дорогое старинное зеркало и «миллионы крыс и мышей», запах «мха и сырости». Наконец есть прямое указание на то, что гостиная находится где-то внизу. Когда герой-рассказчик вторично идет туда, то он принужден «опять спуститься вниз». Профанируется и время в рассказе. После того, как жена героя увидела себя в кривом зеркале красавицей, она целую неделю «не пила, не ела, не спала, а все просила, чтобы ей принесли зеркало» (С. I, 479). Получив его, она вся отдается самолюбванию: «И вот прошло уже более десяти лет, а она все еще глядится в зеркало и не отрывается ни на одно мгновение» (С. I, 480). Границы и различия между верхом и низом, между вечностью и мгновением, реальностью и фантастикой становятся относительными и условными, приобретают игровой пародийный характер.

В «Кривом зеркале» писатель отчасти повторяет то, что уже было апробировано им в более раннем произведении – «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь (роман в одной части с эпилогом)» (1880). Этот рассказ – пародия на романы Виктора Гюго, классика французского романтизма. Рассказ «Тысяча одна страсть» можно охарактеризовать как «переадресованную пародию». По словам Ю.Н. Тынянова, суть ее в том, что «пародируется какое-либо старое произведение или старый автор, на которое опирается какое-либо современное направление в литературе» [Тынянов 1977: 288]. В сущности, основу переадресованной пародии как раз и создает символический предмет – «кривое зеркало». Пародировать непосредственно Гюго Чехову нет никакого

смысла, стремление же с помощью аллюзии на произведения классика французского романтизма выразить свое отношение к его поздним русским эпигонам, многочисленным представителям «массовой литературы» было вполне актуальной задачей. Недаром в первой публикации рассказа были даны указатели этой массовой переводной литературы – «Заграничный вестник» и «Европейская библиотека».

Таким образом, все повествование в «Кривом зеркале» строится на «отзеркаливании» прямого романного слова и принципов изображения художественного мира в романтической литературе. В результате возникает вторичное (фактически антиромантическое) двоemiрие и связанные с ним две системы ценностей: устаревшая концепция человека и действительности романтического романа и поздних его эпигонов и противопоставленный им новый взгляд на мир, главной чертой которого является свобода от привычных догм, художественных штампов и шаблонов. Достигается эта задача, прежде всего, с помощью особого типа слова, которое не прямо направлено на предмет, а преломлено сквозь чужесловесную среду. Это слово не только изображающее, но и изображенное, то есть объектное. Вспомним часто встречающееся в письмах да и в произведениях Чехова такое в высшей степени характерное слово, как «во вкусе» или его французский аналог «à la»: пейзаж во вкусе Поленова, девица во вкусе Тургенева, роман во вкусе Боборыкина и т.п. Это самое «во вкусе» является сигналом чужесловесной среды, апелляции к интертексту или какой-то художественной манере, на которые спроецировано чеховское повествование. Использование шаблона Чеховым было всегда намеренным. Единственное средство преодоления этого шаблона – сознательная работа им как неким объектным, получужим условным инструментом. В качестве средства дистанцирования от шаблона, объективации его Чехову служила ирония.

Рассказ «Кривое зеркало» написан «во вкусе» жанрово-стилевой манеры романтического романа и поздних русских его эпигонов. До пародии здесь недостает отчетливости второго плана. А «если второй план расплывается до общего понятия

“стиль”, пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией» [Тынянов 1977: 212]. Поэтому суть святочного рассказа Чехова мы можем определить как пародийную стилизацию.

## **Литература**

1. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11-ти тт. – Т. 7. – М., 1958.
2. *Чехов М.П.* Вокруг Чехова. – М., 1981.
3. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

## ЕЩЕ РАЗ О ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ГОРОДЕ А.П. ЧЕХОВА

**Виктория Викторовна Кондратьева**

*Россия, Таганрог  
viktoriya\_vk@mail.ru*

*Статья выполнена в рамках проекта № 14-04-00237  
«Историко-культурный и символический облик  
провинции в творчестве А.П. Чехова», поддержанного РГНФ*

Интерес к провинциальной жизни не покидал А.П. Чехова на протяжении всего творческого пути, о чем свидетельствуют и проза, и драматургия писателя, в которых всё внимание сосредоточено на изображении целого комплекса состояний, переживаний и чувств, связанных с провинциальным топосом. Сложный процесс художественного освоения автором геокультурного пространства юга России раскрывается в рассказах и повестях «Огни», «Счастье», «Степь», «Приданное», «Моя жизнь», «Ионыч», «Перекасти-поле», «В родном углу» и т.д.

Важным воплощением южнороссийского геокультурного комплекса становится образ южного города, который прочно закрепился в прозе А.П. Чехова. Многие исследователи отмечали, что городская таганрогская действительность стала основным источником темы провинции у Чехова, в его произведениях отражены страницы южнорусской жизни, в частности, детства, учебы в гимназии, а также впечатления от двух поездок писателя в Таганрог (в 1881 и 1887 гг.) [Громов 1989; Седегов 1972].

Одним из первых обратил внимание на местный колорит в произведениях А.П. Чехова В.Г. Тан, указавший на рассказы («Огни», «Степь», «Палата № 6», «Холодная кровь», «Хирургия», «Человек в футляре», «Лошадиная фамилия» и др.), в которых явно прослеживались южнорусские впечатления писателя.

В 1910 г. П.Н. Сурожский написал статью «Живые персонажи у Чехова», в которой утверждал, что Таганрог и Приазовье дали

богатый материал этносоциального характера для произведений Чехова: «Местный колорит в произведениях Чехова бросается в глаза всякому, кто сколько-нибудь знаком с жизнью и населением Таганрога и прилегающего к нему района. Это одинаково заметно и в ранних, и в зрелых произведениях Чехова... Наблюдательному и вдумчивому Чехову открывался в родных местах широкий простор для художественных восприятий... Все это дало молодому Чехову огромный запас жизненных наблюдений, которые он использовал потом в своих произведениях» (С. XIX, 532).

А.Б. Тараховский в статье «А.П. Чехов и Таганрог» (1914) среди рассказов, в которых нашли отражение таганрогские впечатления, топография южного города, особо выделял «Огни» Чехова: «Это – таганрогская жизнь не только по месту действия, но и по характеру изображаемых лиц. В этом рассказе художественно описана дачная местность у моря – “Елисаветинский парк” (Карантин)... описана также главная Петровская улица и “Европейская гостиница”. Действующие лица “Огней” – таганрогские обыватели, и сама жизнь их – жизнь таганрожцев 80-х годов» (С. VII, 646).

Обратим внимание, что уже в первых замечаниях о таганрогском колорите, отраженном на страницах чеховских произведений, речь почти не идет о топографических особенностях города. Последний же является сложным многоструктурным образованием, которое включает в себя целый комплекс пространств, социальных и культурных. В отличие от природного, городское пространство имеет особую структуру, подчиненную задачам и функциям человеческой деятельности. Город – это прежде всего организация, которая подразумевает социальные, частные формы городской жизни

Русская литература знает традицию топографически точного изображения города, например, Петербург А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. В произведениях этих писателей город становится важнейшей пространственной единицей, «одним из самых сильнейших воплощений культуры, одним из самых богатых её гнезд» [Анциферова 1991: 25]. Петербург предстает перед читателем как «культурно-исторический организм»,

обладающий душой, который воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом ценностном аспекте.

И вот в литературе второй половины XIX в. на первый план выходит провинциальный город.

Известно, что город представляет собой архитектурный топос. Облик города формируется синтезом архитектурных искусств: архитектуры, зодчества, градостроительства, дизайна, рекламы, ремесел, декоративно-прикладного искусства. Физическое пространство любого города представляет собой средоточие всевозможных зданий, сооружений, конструкций. Это могут быть объекты бытового назначения, жилые дома, магазины, государственные учреждения, промышленные предприятия. Сюда же включаются скверы, парки, набережные, площади и т.п. Однако Чехов отходит от этого принципа изображения города. Как однажды сказал Давил Самойлов, город – это не серия сюжетов, а система самоощущений. Это очень точно определяет особенность чеховского подхода к изображению провинциального города.

В повести «Степь» почти всё повествование занимает описание перемещения, «странствия» Егорушки с обозом по степи, а в конце появляется город – конечная цель этого странствия. Открытому степному пространству явно противопоставляется четко разграниченное маленькими улицами, переулками и заборами пространство города, где будет учиться мальчик. «Он (дядя Иван Иванович – В.К.) и Егорушка долго шли по мощеным улицам, потом шли по улицам, где были одни только тротуары, а мостовых не было, и в конце концов попали на такие улицы, где не было ни мостовых, ни тротуаров» (С. VII, 100). Унылая картина городских окрестностей дана в контрасте со степью. Здесь уже совсем другая дорога, лишенная поэзии, загадочности. Зарисовка выстроена по принципу градации, которая позволяет автору без лишних слов дать представление об окраине города, об убогости быта и, конечно, жизни в этом месте. Сухое упоминание мостовых, тротуаров, улиц подчеркивает безликость городского пространства. В финале же городской

зарисовки упоминается топографическая особенность, которая будет восприниматься исследователями и критиками как символ жизни в провинции. Речь идет о сером заборе: «Иван Иваныч и Егорушка дошли до красного домика, повернули налево в переулок и направились к третьим воротам справа. По обе стороны этих серых, очень старых ворот тянулся серый забор с широкими щелями; правая часть забора сильно накренилась вперед и грозила падением, левая покосилась назад во двор, ворота же стояли прямо и, казалось, еще выбирали, куда им удобнее свалиться, вперед или назад. Иван Иваныч отворил калитку и вместе с Егорушкой увидел большой двор, поросший бурьяном и репейником» (С.VII, 101).

Пожалуй, это первое произведение, где упоминается серый забор. Автор заостряет внимание на детали, которая явно говорит об убогости и закрытости жизни горожан. И серый забор способствует формированию унылого фона. Традиционно забор являлся одной из модификаций границ, пересечение которой означал переход из одного мира в другой. Забор как символический пространственный знак словно разграничивает жизнь Егорушки до поездки в чужой город и жизнь после поездки. Именно за ним находится новый дом Егорушки, где ему суждено провести несколько лет. И здесь можно почувствовать интонации так и не написанного продолжения истории мальчика: мысль Чехова о том, что его герой непременно закончит плохо.

Серый забор встречается и в «Даме с собачкой»: «Как раз против дома тянулся забор, серый, длинный, с гвоздями» (С. X, 138). Город С. Гуровым воспринимается поначалу «под знаком доминирования двухмерного пространства, локализованного в образе забора». Для героя наблюдаемая им картина – это постоянная жизненная среда Анны Сергеевны [Разумова 2001: 419]. Длинный высокий забор с гвоздями становится символом отгороженности города от внешнего мира, символом невозможности проникнуть в него ни новой мысли, ни солнечному свету. Н.Я. Берковский пишет: «Серые заборы – символика, у Чехова они отделяют человека от природы, от других лю-

дей, от истинного содержания жизни» [Берковский 1985: 284]. Забор – деталь, которая отражает общую чеховскую оценку ограничения пространства, отделением его от большого мира. Но, с другой стороны, значение указанного образа имеет и сюжетную мотивировку: Гуров и Анна Сергеевна буквально разделены обстоятельствами жизни, герои несвободны и находятся в разных мирах. И граница между ними так и не будет окончательно преодолена.

Среди небольшого количества пространственных деталей, связанных с образом провинциального города, внимание писателя акцентируется на улицах. В повести «Моя жизнь» события также происходят в южном городе. Небольшое место отводится характеристике Дворянской улицы: «Мы жили на Большой Дворянской – это была главная улица в городе, и на ней по вечерам, за неимением порядочного городского сада, гулял наш beau monde. Эта прелестная улица отчасти заменяла сад, так как по обе стороны ее росли тополи, которые благоухали, особенно после дождя, и из-за заборов и палисадников нависали акации, высокие кусты сирени, черемуха, яблони. Майские сумерки, нежная молодая зелень с тенями, запах сирени, гуденье жуков, тишина, тепло – как все это ново и как необыкновенно, хотя весна повторяется каждый год! Я стоял у калитки и смотрел на гуляющих» (С. XIX, 197). Косвенно в произведении через топоним вводится тема дворянства и, как следствие, идеи просвещения, культуры, искусства. В отрывке актуализируются мотивы новизны, молодости, весны и т.п. Наперекор этим мотивам дальше по тексту звучит мысль героя о серости жизни. И явным становится диссонанс между ассоциативным полем, которое формируется в связи с названием улицы, и убогостью интересов её обитателей.

Приметы южного города угадываются в описании маленького домика в рассказе «Приданое»: дом с палисадником, «оштукатуренный в белый цвет, с черепичной крышей и ободранной трубой», «зелень шелковиц, акаций и тополей, посаженных дедами и прадедами» (С. II, 188), постоянно прикрытые ставни (деталь, которая откровенно раздражала Чехова в таганрогской



жизни). Всё, что находится вокруг домика, зелень, в которой он утопает, повествователь называет раем, пространство же дома противопоставляется ему.

Интересен не только дом и то, какая жизнь в нем протекает, но и топоним – Московская улица. Основные мотивы – подготовка приданого и смерть так и не вышедшей замуж невесты – актуализируют в рассказе одно из символических значений, связанных с образом Москвы в традиционной культуре. Известно, что в свадебных песнях Москва – главный сакральный центр, необыкновенное пространство, в котором совершается брак. «Амбивалентность характеристики является одним из ведущих принципов построения сакрального пространства, попасть в которое можно, лишь изменив свой статус, через символическое умирание и ритуальное эмоциональное переживание» [Кургузова 2005: 68]. Иными словами, как замечает М.Ч. Ларионова, «Москва в свадебных песнях – иной мир, пространство перехода, инициации» [Ларионова 2006: 215]. В топониме «Московская улица» с точки зрения традиционной культуры воплощается идея иного мира: подготовка приданного опосредовано выражает идею свадьбы и символической смерти невесты, но в повествовании смерть лишается ритуально-обрядовой условности и становится реальной. Повторяющаяся из приезда в приезд ситуация – шитьё приданого – хорошо иллюстрирует известную мысль М.М. Бахтина о жизни в провинции, движущейся по кругам «повторяющегося “бывания”», жизнь, в которой ничего не меняется, и потому это, в буквальном и переносном смысле, мир смерти. Так в чеховском рассказе входят в сцепление два момента, неявно несущие в себе мортальную семантику: подготовка приданого и повторяемость события, отсутствие развития. Обратим внимание на то, что жизнь города метонимически обобщается в образе одной улицы и жизни одной семьи. Это позволяет утверждать, что смысл рассказа перерастает рамки бытовой зарисовки из жизни семьи Чекамасовых и приобретает символическое звучание.

Топоним «Московская улица» встречается и в рассказе «Невеста», события которого также происходят в провинциальном

городе. Главная героиня Надя Шумина мечтает выйти замуж, но чем ближе свадьба, тем сильнее в ней развивается мысль, что замужество – это ошибка и жизнь в этом провинциальном городе нехороша.

Процесс отторжения Надей существующих порядков, да и окружающей ее обстановки и ситуации уже начался. Наивысшего своего развития он достигает в тот момент, когда Надя и её жених Андрей Андреич отправляются вместе на Московскую улицу, чтобы еще раз осмотреть дом, который наняли и давно уже приготовили для молодых. Обратим внимание на название улицы. Дом на Московской улице, в котором Надя должна поселиться после свадьбы с молодым мужем, – буквально новый мир. Важным является образ этого дома как символ ее будущей, возможной замужней жизни. Но Чехов использует всю систему художественных средств, чтобы подчеркнуть неприятие героиней этого мира: «она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, ее мутило от нагой дамы. Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича или, быть может, не любила его никогда» (С. X, 210).

Для нее абсолютно всё: ее жених Андрей Андреич, подготовка к свадьбе, новый дом, где едко пахнет краской», – становится выражением пошлости мира. Ей становятся противны даже ранее казавшиеся нежными и ласковыми прикосновения к ней ее жениха: «и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч» (С. X, 210).

Надежда пытается найти поддержку в Саше, друге детства, высказывает ему уже за долгие бессонные ночи сформировавшиеся мысли: «Жениха я презираю, себя презираю, презираю всю эту праздную, бессмысленную жизнь... Эта жизнь опостылела мне... <...> Возьмите меня с собой, бога ради!» (С. X, 213–214). И Саша откликается на отчаяние героини, он единственный, кто понимает ее: «он еще ничего не сказал ей, но уже ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на всё, хотя бы на смерть» (С. X, 214). Мы видим, что

теперь героиня полностью готова отречься от своей нынешней жизни и устремиться навстречу новой, неизведанной, но прекрасной. После этого разговора впервые за многие бессонные ночи, полные раздумий, она уснула спокойно и проспала до самого вечера. Надя принимает решение покинуть свой дом и уехать в Петербург навстречу новой жизни.

Идея перехода в иной мир реализовалась, но в отличие от рассказа «Приданое» это отказ от привычной жизни и переход в новую. Здесь впервые появляется скрытый, но весьма важный в свадебной обрядности образ дороги. Дорога воплощает как символический, так и действительный переход невесты из одного мира в другой. Таким образом, переезд Надежды из ее родного города в Петербург, который она совершает вместе с Сашей, является важным символическим этапом как в инициационном переходе, так и в территориальном.

Один и тот же топоним, связанный с провинциальным городом, при сохранении одного символического значения способствует формированию двух противоположных идей в произведениях Чехова. В рассказе «Приданое» название улицы опосредованно выражает идею смерти, которая и реализуется в сюжете. В «Невесте» же идея иномирья, заданная топонимом «Московская улица», наперекор традиционному смертному значению говорит о попытке ухода от пошлости провинциальной жизни, которая «отсасывает крылья».

Казалось бы, при художественном освоении образа южного города автор должен был остановиться на «географо-климатическом положении», а также на «различной интенсивности экономических потоков, через него проходящих», на всём том, что формирует разнообразие этих показателей и формирует специфические для данного города «социальные формулы». В произведениях Чехова мы не найдем городское пространство как «сложное многоструктурное образование, включающее в себя целый комплекс пространств, основополагающим из которых является физическое пространство» [Туркина].

Элементы городского пейзажа становятся средством характеристики жизни в провинции. Само описание дается через

восприятие героя. Чехов делает акцент на нравах, привычках, интересах провинциалов, а вот южные они или из центральной полосы России – это уже вопрос второстепенный.

Топографические характеристики южного города у Чехова имеют относительно устойчивое пространственное закрепление и слабо соотносятся с глубокой традиционной геокультурной самоидентификацией юга России. Автор изображает не столько город, сколько впечатление от жизни в нем. Казалось бы, картина жизни в южном, пусть даже и провинциальном городе должна иметь особый колорит, яркий, красочный, романтический. Всё даёт для этого повод: и море, и необъятные степи, и богатый растительный мир, и смешение разных национальных культур (греческой, армянской, малороссийской, казачьей, еврейской, русской и т.д.). Но создаётся впечатление, что для писателя это не главное. Важно, какова жизнь вообще, и зарисовки из провинциальной жизни становятся частью целостной картины русской жизни. Нечасто встречающиеся топографически точные детали и «портретное» сходство с известными Чехову южными городами привлекают внимание. Именно эти детали позволяют перевести повествование в плоскость символических смыслов, что способствует обобщению изображаемых картин.

## Литература

1. *Анциферов Н.П.* «Непостижимый город...» Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. – Л., 1991.
2. *Берковский Н.Я.* О русской литературе. – Л., 1985.
3. *Громов М.П.* Книга о Чехове. – М., 1989.
4. *Коробейникова А.А., Пыхтина Ю.Г.* О пространственных археипах в литературе. // Вестник ОГУ. – 2010. – № 11. – С. 44–50.
5. *Кургузова Н.В.* Сакрализация и эмоциональное восприятие географических центров в свадебной поэзии // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. – Волгоград, 2005. – С. 65–70.

6. *Ларионова М.Ч.* Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. – Ростов н/Д, 2006.
7. *Разумова Н.Е.* Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства. – Томск, 2001.
8. *Седегов В.* Таганрогские детали в произведениях Чехова // Чеховские чтения: Таганрог, 1972. – Ростов н/Д, 1974. – С. 55-61
9. *Туркина В.Г.* Город как «топос». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-kak-topos>.

**РЕАЛИИ РОССИЙСКОГО ЮГА  
В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА  
«ХУДОЖЕСТВО»**

**Ольга Викторовна Спачиль**

*Россия, Краснодар  
spachil.olga0@gmail.com*

Рассказ «Художество» (1886, под псевдонимом Антоша Чехонте) вобрал детские и юношеские впечатления писателя о Приазовье. За 13 лет, прошедших со дня первой публикации, Чехов не включил его ни в один из своих сборников, однако в 1899 г. перепечатал в журнале «Наше время» и ещё позже, в 1900 г., включил в отредактированный им самим второй том собрания сочинений, вышедший в издательстве Маркса (С. IV, 507).

В чеховедении «Художество» традиционно рассматривается как часть «тургеневского цикла Чехова» [Потапова 2011: 93], в котором представлена «целая галерея “вольных” людей из народа, мирных бродяг, мечтателей, артистов и художников» [Бялый 2010: 728; Тюхова 2011: 462]. Краткость и кажущаяся простота рассказа обманчивы. В нем подняты важные вопросы человеческого бытия. Вполне возможно, что мотив несоответствия между личными качествами человека и величием таланта, который ему дан, навеян трагичной судьбой брата – художника Николая Павловича Чехова (1858–1889), на что обратил внимание Д. Рейфилд [Rayfield 1999: 26].

В предлагаемой статье нас прежде всего интересуют реалии российского Юга, культурно-исторический фон, на котором развигается действие. Такая постановка вопроса дает возможность для более глубокого и точного уяснения истоков символики и образности в произведениях писателя.

Герой рассказа Серёжка, раз в год удивляющий всех своим художеством, ищет по селу подходящих красок для создания крещенской купели: «В одной избе берет он свекловичных буряков, в другой луковичной шелухи, из которой делает он желтую

краску» (С. IV, 291). Слово «бураки» – множественное число от «бурак» В.И. Далем определено как южный вариант слова «свёкла» и дано с пометой *южн.* [Даль 1995: I, 142]. М. Фасмер говорит о происхождении слова от украинского «бурак» и дает перевод – «красная свекла» [Фасмер 1986: I, 243]. В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона статья начинается так: «Бурак – так очень часто называют в южных губерниях всякую свекловицу, даже сахарную...» [Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 1891: V, 6]. Прилагательное «свекловичный» по сути тавтологично и разъясняет регионализм «бураки». Это слово косвенно указывает на место действия рассказа – российский Юг. Основанием для такого заключения является не только авторский окказионализм с диалектным словом – словосочетание «свекловичные бураки». Примечательны особенности празднования Богоявления, характерные для российского Юга, которые описаны в рассказе «Художество».

Сам праздник в рассказе не назван, но есть ключевое слово «Иордань» – так именуется прорубь, которую готовят заранее для освящения воды. Слово «Иордань» также известно как народное название крещенского дня. «Настольная книга для священно-церковно-служителей» С.В. Булгакова (1859–1932), которая и сегодня является источником сведений для практической деятельности духовенства, содержит разъяснение относительно празднования Богоявления или Крещения. Обычно после литургии совершается в воспоминание крещения Христа на источниках, реках и озерах, или прудах и колодцах великое освящение воды, для чего устраивается торжественный крестный ход на так называемую Иордань [Булгаков 1993: 23].

Устроением этой самой Иордани занимается Серёжка. Ленивый пустослов и пьяница, он наделен редким талантом «удивлять раз год весь мир своим искусством». Ему помогает набожный и исполнительный церковный сторож Матвей.

В рассказе два действующих лица заняты сооружением Иордани. Внешне они полностью противоположны друг другу. Серёжка молод, ему около тридцати лет, сторож Матвей стар. Поношенный, с отвисающими клочьями шерсти, весь облезлый

полушубок Серёжки напоминает линяющего пса. Матвей одет в новый тулуп и новые валенки, благообразен, как и следует уважаемому прихожанам человеку. Он церковный сторож, «божий слуга».

Матвей кроток, терпелив, покорно исполняет распоряжения, молчит и только «глядит кроткими голубыми глазами». Серёжка развязен, груб, нетерпелив, глядит сердито, болтлив, его слова ядовиты презрительны, он – известный в селе лентяй, пьянчуга и ничтожество.

Матвей не знает, что такое скука, он соблюдает строгий пост («с самого утра ничего не евший и не пивший»), крестится, честно делает порученное ему дело, а в перерывах «стоит тоже неподвижно, как статуя, и терпеливо ждёт». Серёжка курит вонючую папиросу, сплевывает, его тянет шататься, пустословить. Обегая село в поисках материалов для красок, он мимоходом заворачивает в кабак, где «выпьет, махнет рукой и, не заплатив, летит дальше».

Несходны и имена героев – библейское «Матвей» (русская форма новозаветного Матфей; буквально – дар бога) и часто встречающееся типично русское уменьшительно-ласкательное «Серёжка» (русск. Сергей, Сергей этимологические словари относят к римскому родовому *Sergius*), ассоциативно связанное с «серёжкой» (по Далю, «цветовые и семенные балаболки некоторых дерев: ивы, березы, осины и пр.») и «серьгой»: «Серьга в ухе – плут парень!» [Даль 1995: IV, 174]. О народной этимологии имени «Сергей» есть высказывание Г.Д. Гачева: «Оно связано с самым метафизическим цветом: серый – цвет рассеянного бытия, бытия-небытия: в нём белый и черный сошлись. Это цвет России, рассеянного бытия, где всё не в полном – чистом, а ослабленном качестве: ни то, ни сё, ни рыба, ни мясо, ни чёрное, ни белое – нет силы для формы, обособления и статуйного бытия разных качеств, их дифференциации. Но марево всесвязуемости и переходов» [Гачев 2007: 213]. Коррелирует с народной этимологией имени героя и серо-белая цветовая гамма начала рассказа: хмурое зимнее утро, воздух сер, приветливо выглядит лишь белая церковь.



Эти два в обычной жизни несхожих персонажа за несколько дней до праздника готовят прорубь для освящения воды. Необычно в этой ситуации прежде всего то, что надёжный и трудолюбивый сторож назначен чернорабочим помощником Серёжке. Праздник, подобно европейскому карнавалу, переворачивает на несколько дней привычный порядок жизни села. Художественный дар Серёжки востребован. У пьяницы и лентяя есть талант скульптора, он художник, который изо льда создает евангелие, епитрахиль, кроткого голубя. Всю Иордань Серёжка украшает так, что поглядеть на неё приходят «тысячи народа» из чужих приходов «все эти люди в мороз, по снегу прошли немало верст пешком только затем, чтобы увидеть его знаменитую Иордань» (С. IV, 291). Слава о сооружённом им чуде дошла до самого города. В день праздника о помощнике – церковном стороже, уже не вспоминают, он кончил «своё чернорабочее, медвежье дело, ...его не видно и не слышно, про него уже забыли...» (С. IV, 291), а искусство Серёжки превращает его из куцега, коротконогого, облезлого «ничтожества, лентяя и пьянчуги» в Сергея Никитича, божьего слугу! (С. IV, 291). Оппозиция, «когда один и тот же герой находится по отношению к другому в положении одновременно зависимости и независимости, подчиненности и превосходства» [Степанов 2005: 234–235], типична для ранних рассказов А.П. Чехова и хорошо видна на примере Серёжки и церковного сторожа Матвея. При всей своей типичности, ситуация в данном рассказе уникальна тем, что существует некий Абсолют перед которым равны оба. «Божий слуга» – единственное определение в рассказе, которое использовано и по отношению к церковному сторожу Матфею, и по отношению к Серёжке. Служение Богу, правда в совершенно разных качествах, объединяет героев на недолгое время праздника.

Композиционно рассказ как бы разделен на две части – серую часть обыденности и солнечную, ясную, яркую, лучащуюся многоцветными переливами жизнь праздника.

Абсолютное большинство глаголов в рассказе – глаголы несовершенного вида в настоящем времени. Для начала рассказа характерны вербальные единицы *стоят, глядят, держит, ютится, ломается, капризничает, шататься, пустословить*

и деепричастия несовершенного вида (*топчасть, тыча, повернувшись*, и др.), подчеркивающие состояние застоя. Образ полного бездействия воплощён в фигуре неподвижного, «как статуя», терпеливо ждущего Серёжку сторожа Матвея. «Задумчиво-сонный вид реки, кружение галок и лошадь нагоняют на него дремоту». Всё говорит о жизни-сне. Неподвижно спутанная лошадь тоже стоит «как каменная».

И вот начинается подготовка к празднику – появляются приставочные глаголы, обозначающие действие: *сколачивает, выпиливает, сдергивает, бежит, летит*. Будничный сон нарушен праздничным взрывом. Настоящее время повествования – это время вечно происходящего таинства, включённого в годовой богослужебный круг.

Круглая Иордань – воплощённая метафора круга бытия, вечно повторяющегося и вечно происходящего времени мифа, так хорошо известного традиционной культуре. Выпиливание во льду прямоугольной проруби технически осуществить гораздо проще. Запрос в Интернете «Устройство крещенской купели» сразу выдаст несколько десятков фотографий в форме креста, квадрата, прямоугольника, кругов и овалов среди них почти не будет. В рассказе вся необычность серёжкиного творения связана, кроме всего прочего, и с традицией сооружения именно круглой купели, для чего используются специальные инструменты. «Мерять циркулем, вот нужно что! Не вымерявши, нельзя лед ломать. <...> Серёжка рвет из рук вспотевшего Матвея циркуль и в одно мгновение, молодецкато повернувшись на одном каблуке, чертит на льду окружность» (С. IV, 287). Круг Иордани собирает всех жителей окрестных деревень.

Православный праздник объединяет всех – и добрых и злых, и трудолюбивых и ленивых («душа лентяя наполняется чувством славы и торжества» – С. IV, 292). Весь народ словно превращается в единое тело: «Тысячи голов обнажаются, движутся тысячи рук, – тысячи крестных знамений!» Серое утро сменяется прекрасной погодой. «На небе ни облачка... Солнце светит ослепительно». Уже не Серёжка, а «Серёжа дрожащей рукой сдергивает рогами... и народ видит нечто необычайное. Аналой, деревянный круг, колышки

и крест на льду переливаются тысячами красок. Крест и голубь выпускают из себя такие лучи, что смотреть больно... Боже милостивый, как хорошо! В толпе пробегает гул удивления и восторга; трезвон делается еще громче, день еще яснее» (С. IV, 290). Талант деревенского мужика служит Богу и людям. Серёжку уже называют *Серёжей* и, наконец, *Сергеем Никитичем*. Его жизнь получает свое оправдание и меряется значимостью вклада в общий церковный праздник. Это понимают все, и поэтому, когда Серёжка бранится, толкается, грозит, никто не огрызается: «Все улыбаются ему, сочувствуют, величают Сергеем Никитичем, все чувствуют, что художество есть не его личное, а общее, народное дело» (С. IV, 291). В жизни села такие моменты единения не часты, поэтому «служат долго и медленно, видимо стараясь продлить торжество и радость общей народной молитвы. Тишина» (С. IV, 292). Д. Рейфилд верно подмечает, что у Чехова, как и у Лескова, художественный талант реализует своё истинное предназначение прежде всего в ситуации религиозного служения [Rayfield 1999: 26].

Православный ритуал в рассказе А.П. Чехова превращает толпу в народ и выявляет, или не даёт окончательно исчезнуть, самому светлому в человеке. Невольно вспоминается Кирыак из рассказа «Мужики», который ведёт себя как человек, то есть существо, наделенное самосознанием, только в одном эпизоде повествования – во время крестного хода. Точно так же, пусть на один день в году, преобразается лентяй и пьяница в рассказе «Художество».

Праздник Богоявления, известный у народов, принявших христианство, везде отличается своими особенностями.

Так, в Греции, Болгарии, на побережье Крыма и Черного моря издавна существовал обычай бросания креста в море, к которому вплавь спешат желающие достать его. С.В. Булгаков пишет: «В некоторых местах существует в этот день обычай купаться в реках... Такой обычай нельзя оправдать желанием подражать примеру погружения в воду Спасителя, а также примеру палестинских богомольцев, купающихся в р. Иордан во всякое время. На востоке для богомольцев это безопасно, потому что там нет такого холода и таких морозов, как у нас» [Булгаков 1993: 24–25].

Ритуал праздника Богоявления, описанный А. П. Чеховым, это прежде всего – сооружение Иордани, погоня за колышками и стрельба из ружей. Деревянный круг, закрывающий купель, т.е. сделанную заранее во льду прорубь, крепится колышками. «Как ни ленив Серёжка, но колышки он делает сам, собственно-ручно. Он знает, что эти колышки обладают чудодейственной силой: кому достанется колышек после водосвятия, тот весь год будет счастливым» (С. IV, 289). Кол у славян давно известен как «предмет, используемый преимущественно в апотропеических целях. Действенность кола как предмета-оберега обусловлена не только его формой, но также материалом, из которого он изготовлен, и действиями, совершаемыми с его помощью, ср. обычаи бить, размахивать, пробивать что-либо колом, ограждать кольями некое пространство и т.д.» [Агапкина 1999: 527–528].

После молебна на Иордани начинается погоня за колышками, сопровождаемая криками и давкой.

Закljučается рассказ картиной праздничного молебна: «Но вот погружают крест, и воздух оглашается необыкновенным гулом. Пальба из ружей, трезвон, громкие выражения восторга» (С. IV, 292). Этот «необыкновенный гул» при погружении креста в воду описан исследователями традиционной культуры как ритуальный шум, принятый у славян Белоруссии, Украины и Юга России. «Центральным событием праздника Крещения было церковное освящение воды, которое могло происходить как в церкви, так и на реке или у колодца. У вост. славян заранее делали прорубь, устанавливали вырезанный из льда крест, вокруг проруби укрепляли ёлочки. К проруби (“на Ордань”) сходилось все население в ожидании момента, когда священник опустит крест в воду. Мужчины стреляли из ружей, чтобы отогнать от села выскоксившую из воды нечистую силу, это называлось *розстрілювати коляду* (укр. Килим. УР 1:145). В бел. селах тоже принято было во время водосвятия стрелять из ружей в том убеждении, что “что злий няверный дьявол зиму проводит в воде, но когда её осветят, он убегает из воды и переселяется на вербу, а чтобы он не остался где-нибудь поблизости, его отгоняют выстрелами” (Ром. БС 8:128)» [Виноградова, Плотникова 1999: 669]. Кое-где на Украине

ритуальный шум начинался ещё с вечера крещенского Сочельника, когда было принято вкушать кутью, иначе именовавшуюся колевым или кануном. «Сразу после ужина во многих местах совершали обряд “изгнания кутыи”: домочадцы били палками по заборам, стреляли из ружей, устраивали ритуальный шум» [Виноградова, Плотникова 1999: 668]. Иногда создавали шум и изгоняли кутью дети: они выбегали на улицу и били макогодонами или палками в наружный угол дома [Валенцова 2004: 71].

В русских сёлах парни верхом на конях скакали по улицам, били метлами и кнутами по углам чужих заборов, в то время как в местах поселения казаков, в домах которых, как правило, было огнестрельное оружие, естественно, палили из ружей. Рассказывая о крещенских традициях казачества, Н. Калинина приводит следующее свидетельство К. Живило (1888 г.): «Стрельба на “Иордане”, в день Богоявления, по мнению народа, производится потому, что все черти, при погружении креста в воду, выскакивают из воды, где обыкновенно проживают. Поэтому каждый кладёт как можно больший заряд в ружье, чтобы убить злого духа» [Калинина 2011: 38].

Православное казачество Дона и Кубани, сохранявшее обычай стрельбы на праздник Богоявления (Крещения), со временем наполнило его исключительно христианским содержанием. «Главные содержательные моменты обрядности и верований этого дня связаны с символикой очистительных свойств “святой” воды и креста, побеждающих и изгоняющих нечистую силу из жилого пространства человека» [Виноградова, Плотникова 1999: 667]. Ставший впоследствии православным священником писатель Ф.И. Горб-Кубанский (1908–1988) в повести «На привольных степях кубанских» (1955) писал: «Стрельба из ружей, а в городах палили даже из пушек, – пуск возле церкви домашних голубей являлось символом того, что пришел в мир Богочеловек, Который будет крестить людей не только водою, но и Огнем и Духом Святым» [Кубанский 2013: 369].

Евангельский символизм видит в обычае стрельбы из ружей во время крещенского молебна наш современник войсковой протоиерей ККВ С. Овчинников [Энциклопедия 2011: 332]. В своём

исследовании он отмечает: «Вопреки периодически возникающим недоумениям и даже спорам относительно “каноничности” данного обычая, особенно среди лиц казацкого происхождения, эта древняя традиция обнаруживает на Кубани удивительную жизнестойкость и сохраняется здесь до сего дня как обязательный атрибут казачьей самобытности». Помня, что создателем этой традиции был народ-воин, автор усматривает в громе оружейной пальбы «непосредственное удостоверение молящихся в совершившейся, по слову пророка Иоанна, полноте крещения не только водою, но Духом Святым (голубь – символ Святого Духа) и огнем (стрельба из ружей)» [Овчинников 2011: 10].

Топонимы рассказа, на первый взгляд, не локализируют рассказ географически – это названия: речка – Быстрянка, деревня – Костюково. Место действия – село на высоком берегу реки. Не упомянуты ни станицы, ни казаки. Тем не менее, в топонимии суффиксы выступают как своего рода «меченые атомы», позволяющие проследить передвижения народных масс. В гидрониме Быстрянка присутствует формант *-ка*. «Расцвет его приходится на XVI–XVIII вв. Поэтому *-ка* преобладает там, где русские и украинские названия в массе принадлежат XVI–XVIII вв. Если севернее линии Брянск–Тула–Арзамас безраздельно господствует *-ов*, то южнее этой межи большинство принадлежит форманту *-ка*. Эта черта – граница Московского государства XVI в., разделяющая две огромные полосы не синхронно, а диахронно: это проекция времени на плоскость карты» [Никонов 1965: 73]. Границы Российской империи были значительно раздвинуты на юг в конце XVII – начале XVIII вв. при Екатерине II. В результате русско-турецких войн к Российской империи были присоединены обширные территории – восточная часть Речи Посполитой, Крым, Причерноморье. Приазовские степи заселялись в основном выходцами из Запорожья и Украины, сразу попадавшими в крепостную зависимость. Здесь находим объяснение и второму топониму – «принадлежностному» [Никонов 1965: 30] названию села Костюково. Царствование Екатерины Великой было отмечено не только приращением огромных территорий, но и достигшим своего апогея закрепощением крестьянства. При-

вилегию именовать свои селения станицами сохраняло Войско Донское в своей Области и получило Войско Верных Запорожцев на дарованной им Кубани (1792). На этих же «землях нового освоения» [Джарыылгасинова 2002: 443] главным признаком наименования места было распространение крепостной собственности на землю. «Если основа оканчивалась твердым согласным, к ней присоединялся суффикс *-ов-* (Львов, Борисов, Иваново), если мягким, то *-ев-* (Юрьев, Князево)» [Никонов 1965: 69].

Упоминание в рассказе солдат, которые «сказывают, что в городах [Иордань – О.С.] даже хуже», говорит о приграничном положении места действия. Именно таким было положение Таганрога, где родился и вырос писатель. До середины XIX в. Таганрог считался крайней южной точкой России, дальше шли вновь присоединенные (после Адрианопольского мирного договора 1829 г.) земли – Кубань и Кавказ.

Действие рассказа происходит на российском Юге – на это указывают суффиксы топонимов, южнороссийские особенности ритуала празднования Богоявления. Ранний и очень короткий рассказ А.П. Чехова «Художество» даёт пример ассимиляции элементов народной культуры Юга и Севера. с одной стороны, замерзшая река и прорубь, снег и отсутствие купающихся, а с другой стороны, – погоня за колышками, стрельба и *свекловичные бураки*. Южные реалии локализуют место действия рассказа. Выявление и описание примет российского Юга, уяснение их смысла и содержания важно, на наш взгляд, для понимания истоков символики и образности в произведениях А.П. Чехова. Без подобного комментария эти реалии остаются не распознаны, не всегда ясны читателям, что, безусловно, обедняет восприятие произведений классика.

## Литература

1. *Агапкина Т.А.* Кол // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти тт. – Т. 2. – М., 1999. – С. 527–528.
2. *Булгаков С.В.* Настольная книга священно-церковно-служителей. – Ч. I. – М., 1993.

3. *Бялый Г.А.* К вопросу о русском реализме конца XIX века // А.П. Чехов: Pro et Contra. – Т. 2. – СПб., 2010. – С. 712–743.
4. *Валенцова М.М.* Кутья // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти тт. – Т. 3. – М., 2004. – С. 69–71.
5. *Виноградова Л.Н., Плотникова А.А.* Крещение (Богоявление) // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти тт. – Т. 2. – М., 1999. – С. 667–672.
6. *Гачев Г.* Миры Европы. Взгляд из России. Италия. – М., 2007.
7. *Кубанский (Горб) Ф.И.* На привольных степях кубанских. – Краснодар, 2013.
8. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. – М., 1995.
9. *Джарылгасинова Р.Ш.* Владимир Андреевич Никонов – выдающийся исследователь ономастики // Репрессированные этнографы. – Вып. 2. – М., 2002. – С. 429–454.
10. *Калинина Н.* Раз в крещенский вечерок девушки гадали... // Казарла. – № 6 (декабрь). – 2011. – С. 38–39.
11. *Никонов В.А.* Введение в топонимику. – М., 1965.
12. *Потапова Е.Г.* «Егерь» // А. П. Чехов. Энциклопедия. – М., 2011. – С. 93.
13. *Протоиерей Сергей Овчинников.* Благоразумный разбойник. К мифологическим представлениям казаков об истоках своего первородства // Православный голос Кубани. – 2011. – № 10 (251). – С. 10.
14. *Рыбакин А.И.* Словарь английских личных имен. – М., 1973.
15. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. – М., 2005.
16. *Тюхова Е.В.* Тургенев // Энциклопедия. – М., 2011. – С. 460–464.
17. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4-х тт. – М., 1986–1987.
18. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. 5. – СПб., 1891.
19. Энциклопедия Кубанского казачества. – Краснодар, 2011.
20. *Rayfield D.* Understanding Chekhov: a critical study of Chekhov's prose and drama. – Madison, 1999.



**И.С. ТУРГЕНЕВ  
В КРУГЕ ЧТЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА**

**Людмила Геннадьевна Петракова**

*Россия, Воронеж  
petrakova\_lg@mail.ru*

*Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-01013*

И.С. Тургенев был одним из любимых писателей А.П. Чехова. Имя великого предшественника Чехов неоднократно упоминал в письмах и художественных произведениях.

Эпистолярное наследие демонстрирует непрекращающийся на протяжении всей жизни Чехова интерес к Тургеневу. В письме М.П. Чехову не ранее 5 апреля 1879 г. девятнадцатилетний Чехов советовал «братьям прочесть, если они еще не читали, «Дон-Кихот и Гамлет» Тургенева» (П. I, 27). 12 января 1888 г. Чехов писал Д.В. Григоровичу: «Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя» (П. II, 175). 13 февраля 1893 г. Чехов общал А.С. Суворину: «Я читаю Тургенева. Прелесть, но куда жиже Толстого!» (П. V, 171).

В письме А.С. Суворину 24 февраля 1893 г. один абзац полностью посвящен Тургеневу: «Боже мой! Что за роскошь “Отцы и дети”! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это чёрт знает как сделано. Просто гениально. “Накануне” мне не нравится всё, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма. Очень хороша “Собака”: тут язык удивительный. Прочтите, пожалуйста, если забыли. “Ася” мила, “Затишье” скомкано и не удовлетворяет. “Дым” мне не нравится совсем. “Дворянское гнездо” слабее “Отцов и детей”, но финал тоже похож на чудо. <...> Женские отрицательные типы, где Тургенев

слегка карикатурит (Кукшина) или шутит (описание балов), нарисованы замечательно и удались ему до такой степени, что, как говорится, комар носа не подточит. Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (П. V, 174-175). Критикуя неприятельных читателей, 15 августа 1894 в письме А.С. Суворину Чехов замечал: «Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды» (П. V, 311).

Спустя годы Чехов неоднократно писал О.Л. Книппер-Чеховой о Тургеневе. 1 сентября 1901 г.: «Читаю я Тургенева» (П. X, 70), 13 февраля 1902 г.: «Читаю Тургенева» (П. X, 194), 23 марта 1903 г.: «Тургеневские пьесы я прочел почти все» (П. XI, 184).

Фамилию Тургенева читатель находит на страницах чеховских произведений: «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (1880), «В ландо» (1883), «Дачница» (1884), «Безнадежный» (1885), «Контрабас и флейта» (1885), «Ряженные» (1886), «Иван Матвейч» (1886), «Удав и кролик» (1887), «Дуэль» (1891), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «В усадьбе» (1894), «Бабы царство» (1894), «Ариадна» (1895), «Человек в футляре» (1898). Звучит она и в «Чайке» (1896). Кроме этого, художественный строй прозы и драматургии великого предшественника нашел отражение в рассказах, повестях, драмах Чехова.

Обращения к Тургеневу у Чехова разнолики и многоплановы. Они охватывают весь творческий путь писателя и не могут быть сведены к копированию или подражанию. Обобщим и разграничим многочисленные случаи появления «тургеневских ноток» у Чехова.

### **1. Создание комического эффекта, высмеивание ничтожности и глупости**

---

Персонажи произведений Чехова (чаще всего ранних), как правило, произнося фамилию Тургенева, демонстрируют либо незнание его произведений, либо крайне отрывочные представления о них – и тем самым предоставляют читателю возможность лучше увидеть их скудный, замкнутый мирок.

В «Каникулярных работах институтки Наденьки N» героиня признается, что пейзажная зарисовка в ее сочинении похищена из «Затишья» Тургенева (С. I, 25). В написанном в год смерти Тургенева рассказе «В ландо» Чехов показывает ущербность петербургских обывателей, ничего не понимающих в литературе, приписывающих Тургеневу авторство «Обломова». В этом же году в «Списке экспонентов, удостоенных чугунных медалей по русскому отделу на выставке в Амстердаме» Чехов издевается над зашоренностью, шаблонностью представлений: «Педагоги в Твери – за отменную нетенденциозность в оценке таких плохих писателей, как какой-нибудь Тургенев» (С. II, 254).

Героиня рассказа «Дачница» Леля, выпускница института, год назад наивно «была убеждена, что, выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими и иными героями, бойцами за правду и прогресс» (С. III, 12) – а теперь разочарованно поняла, что стала женой человека, который «никогда ничего не читает – ни книг, ни газет. Тургенева смешивает с Достоевским, карикатур не понимает, шуток тоже...» (С. III, 12).

В рассказе «Безнадежный» скучающий Шмахин начинает читать «Дворянское гнездо» – и засыпает через десять минут. Подобно ему, никак не дано почувствовать обаяние этого произведения Петру Петровичу из рассказа «Контрабас и флейта». Спор восхищающегося писателем крайне чувствительного флейтиста Ивана Матвеича и высмеивающего его творчество грубого контрабасиста Петра Петровича показывает, что им никогда не понять друг друга:

«– А что вы читаете?»

– Тургенева.

– Знаю... читал... Хорошо пишет! Очень хорошо! Только, знаете ли, не нравится мне в нем это... как его... не нравится, что он много иностранных слов употребляет. И потом, как запустится насчет природы, как запустится, так взял бы и бросил! Солнце... луна... птички поют... чётр знает что! Тянет, тянет...

– Великолепные у него есть места!..

– Еще бы, Тургенев ведь! Мы с вами так не напишем. Читал я, помню, «Дворянское гнездо»... Смеху этого – страсть! Помните,

например, то место, где Лаврецкий объясняется в любви с этой... как ее?... с Лизой... в саду... помните? Хо-хо! Он заходит около нее и так и этак... со всякими подходами, а она, шельма, жеманится, кочевряжится, канителит... убить мало!

Флейта вскакивала с постели и, сверкая глазами, надсаживая свой тенорок, начинала спорить, доказывать, объяснять...

– Да что вы мне говорите? – оппонировал контрабас. – Сам я не знаю, что ли? Какой образованный нашелся! Тургенев, Тургенев... Да что Тургенев? Хоть бы и вовсе его не было» (С. IV, 191–192).

В «Ряженных» характеристику высокомерного субъекта, «нарядившегося талантом», превозносящего себя над всеми, дополняет один штрих: «Тургенев, по его мнению, хорош, но... Толстой тоже хорош, но... Говоря же о своей “программе”, он никогда не прибавляет этого “но”» (С. IV, 277).

Иван Матвевич, герой одноименного рассказа, признается, что не читал ни Тургенева, ни Гоголя. Среди доводов в пользу ограниченности героини рассказа «Ариадна» – ее уверенность в том, «что Болеслав Маркевич лучше Тургенева» (С. IX, 128).

## **2. Эталон художественной и нравственной высоты**

В рассказе «Человек в футляре» имена Тургенева и Салтыкова-Щедрина звучат укором каждому, кто позволил себе подчиниться власти футляра и не сумел остаться свободным человеком: «Вот подите же, наши учителя народ всё мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина, однако же этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет!» (С. X, 44).

В «Чайке» Тригорин не скрывает, что для его читателей все написанное им «Мило, но далеко до Толстого», или: «Прекрасная вещь, но “Отцы и дети” Тургенева лучше», – и сокрушается: «И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо – больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: “Здесь лежит Тригорин. Хо-

роший был писатель, но он писал хуже Тургенева”» (С. XIII, 30). Настоящая горечь звучит даже не столько в предполагаемой оценке посторонних, сколько в его личном ощущении фальшивости собственного писательского труда.

### **3. Обращение к природе**

Г.А. Бялый назвал чеховские рассказы «Он понял» (1883), «Егерь» (1885), «Художество» (1886), «Свирель» (1887), «День за городом» (1886) чеховскими «Записками охотника», возникшими не без влияния Тургенева [Бялый 1956: 362].

Е.В. Тюхова отметила, что «Степь» (1888) «продолжала тургеневскую линию в литературе ... и преобразовывала открытия Тургенева-пейзажиста» [Тюхова 2005]. Чехов, опираясь на отдельные находки Тургенева-пейзажиста (например, сравнение звёздочки со свечкой, бережно несомой в руках в рассказе «Бежин луг»), превращает «случайный» приём в новаторский принцип изображения природы: «налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошёлся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» (С. VII, 84). Оригинальны пейзажные зарисовки в таких произведениях, как «Агафья», «Весной», «Святою ночью».

### **4. Изображение женских образов в изменяющемся времени**

Некоторые чеховские героини могут быть сопоставлены с типом «тургеневской девушки». Это Женя (Мисюсь) в «Доме с мезонином», Зинаида Фёдоровна в «Рассказе неизвестного человека», Надя Шумина в «Невесте», Ирина в «Трёх сестрах», Аня в «Вишневом саде», причём образ Нади может быть рассмотрен как парафраз Елены Стаховой из «Накануне». По сравнению с тургеневской, чеховская героиня более самостоятельна и решительна в непримиримости и разрыве с чуждой ей средой.

Образ «роковой» женщины-хищницы, лицемерной и честолюбивой, внушившей герою сильнейшую страсть и покорившей его (княгиня Р. в «Отцах и детях», Мария Николаевна Полозова в «Вешних водах»), пришел из тургеневской прозы в рассказ «Ариадна» (1895). Однако, в отличие от Тургенева, поэтизовавшего и возвышавшего женщину, «Чехов, напротив, развенчивает свою героиню, не находя в самой русской действительности 80 – начала 90-х годов тургеневских женщин» [Тюхова 2005].

## **5. Портреты «лишних людей» – современников Чехова**

Тургеневский «Дневник лишнего человека» не мог быть незамеченным Чеховым. В раннем рассказе «Переполах» (1886) в описании Николая Сергеича уже встречается обозначение «лишнего человека»: «Этот испитой, нерешительный человек ровно ничего не значил в доме. Он играл жалкую роль приживала и **лишнего человека** (здесь и далее выделено мной – Л.П.) даже у прислуги; и извинение его тоже ничего не значило» (С. IV, 336). Запоминающиеся образы «лишних людей» появляются в «Дуэли» (1891) и «Рассказе неизвестного человека» (1893).

Лаевский называет себя «лишним человеком»: «для нашего брата-неудачника и **лишнего человека** всё спасение в разговорах. Я должен обобщать каждый свой поступок, я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах, в том, например, что мы, дворяне, вырождаемся, и прочее...» (С. VII, 355). Прекрасно знает это признание Лаевского и фон Корен: «В качестве друга я журил его, зачем он много пьет, зачем живет не по средствам и делает долги, зачем ничего не делает и не читает, зачем он так мало культурен и мало знает – и в ответ на все мои вопросы он горько улыбался, вздыхал и говорил: “Я неудачник, **лишний человек**”, или: “Что вы хотите, батенька, от нас, осколков крепостничества?”, или: “Мы вырождаемся...” Или начинал нести длинную галиматью

об Онегине, Печорине, байроновском Каине, Базарове, про которых говорил: “Это наши отцы по плоти и духу”. Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат нераспечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и **Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека**. Причина крайней распущенности и безобразия, видите ли, лежит не в нем самом, а где-то вне, в пространстве» (С. VII, 370), «он неудачник, **лишний человек**, неврастеник, жертва времени, а это значит, что ему всё можно» (С. VII, 374).

Тургеневский образ лишнего человека в лице Лаевского трансформируется в сниженно-пародийный.

Сходство с тургеневским Чулкатуриным можно найти во фрагменте «Рассказа неизвестного человека»: «я – верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, **лишний человек**, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, да, пожалуй, еще жертвовать собой... Но кому и на что нужны теперь мои жертвы? Да и чем жертвовать, спрашивается?» (С. VIII, 199). Сочувствие Чехова к тургеневским героям неотъемлемо от иронии. В то же время насмешки Орлова над идеалами Тургенева выявляют его циничность и бесчувственность.

## 6. Психологизм

Невозможно отрицать преемственность в принципах и приемах психологического изображения у Тургенева и Чехова, однако Чехов, новаторски переосмыслив достижения Тургенева-психолога, создал свои приемы психологического изображения: прием «опредмечивания чувства», прием «очеловечивания» вещи для раскрытия эмоционального состояния персонажа и создания психологической атмосферы, прием дискретного изображения психологического процесса, прием долгой паузы, умолчание о процессах внутренней жизни, диффузия многообразных средств, использование образов-символов в психологическом изображении, несобственно-прямая речь и другие [А.П. Чехов. Энциклопедия 2011: 464].

## **7. Взаимосвязи и отражение двух художественных миров**

Чехов-драматург хорошо знал пьесы Тургенева. «Завтрак у предводителя» Тургенева можно рассматривать как предвестие «Предложения» Чехова. Соперничество в любви зрелой женщины и юной девушки в тургеневском «Месяце в деревне» отразится в чеховских «Дяде Ване» (с противоборством увлеченных Астровым Елены Сергеевны и Сони), «Чайке» (с антагонизмом влюбленных в Тригорина Аркадиной и Нины Заречной), отчасти – «Вишневом саде», где Варя так и не дожидается предложения Лопухина, давно и безнадежно влюбленного в Раневскую. Героев этих трех чеховских пьес сближает с действующими лицами «Месяца в деревне» их неудовлетворенность жизнью и стремление изменить ее.

Неизбежны и переклички прозаических произведений. По наблюдению Г.А. Бялого, тургеневские «Певцы» и чеховское «Художество» объединены основной темой и ее аналогичной трактовкой. Чеховскую «Свирель» исследователь рассматривает как контрастную вариацию «Касьяна с Красивой Мечи», а с рассказом Тургенева «Татьяна Борисовна и ее племянник» связывает рассказ Чехова «Талант» (1886) [*Бялый 1956: 362-363*]. По наблюдению автора настоящей работы, тургеневский рассказ «Живые мощи» и роман «Дым» содержат в себе образы, переосмысленные А.П. Чеховым в «Черном монахе» [*Петракова 2004*].

Итак, достижения И.С. Тургенева в драматургии и прозе были чрезвычайно важны в развитии творчества А.П. Чехова. Традиции оказались отправной точкой для новаторства в творчестве Чехова, для создания новых приёмов и принципов художественного изображения внутреннего мира человека. Во многом Чехов продолжил размышления Тургенева о судьбах «дворянских гнезд», о смысле жизни и смерти, о трагичности любви, о проблеме обретения счастья.



## **Литература**

1. А.П. Чехов. Энциклопедия. – М., 2011.
2. Бялый Г.А. Чехов // История русской литературы: в 10-ти тт. – Т. 9. – Ч. 2. – М. – Л., 1956. – С. 345–432.
3. Головачёва А.Г. Тургеневские мотивы в «Чайке» Чехова // Филологические науки. – 1980. – № 3. – С. 8–13.
4. Петракова Л.Г. Художественная семантика тургеневских реминисценций в повести А.П. Чехова «Черный монах» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2004. – № 2. – С. 40–42.
5. Тухова Е.В. Тургенев и Чехов: преемственные и типологические связи // Спасский вестник. 2005. № 12. URL:<http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/tuhova.htm>.

## СВИДАНИЯ С ЧЕРТОМ И «ДЬЯВОЛ В ДЕТАЛЯХ» У ЧЕХОВА

Светлана Николаевна Кайдаш-Лакшина

*Россия, Москва*

*lakshin1@yandex.ru*

После публикации романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» в русскую литературу вошел чёрт – не гоголевский, наполовину сказочный, веселый, иногда и разгульный, а «русский джентльмен», в поношенном пиджаке, грязноватом белье, потертом шарфе, клетчатых панталонах, бывший «белоручка-помещик», «с обеднением после веселой жизни в молодости и недавней отмены крепостного права обратившийся вроде как бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым».

Это его почти тургеневское описание, полное самых различных мелочей. Он затевает разговор с Иваном Федоровичем и тут же выпаливает, что «спириты полезны для веры, потому что им черти с того света рожки показывают» как доказательство «материальности того света»: «Если доказан черт, то еще неизвестно, доказан ли бог»? Он любит «земной реализм»: «Тут у вас всё очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения». Черта заставляют «воплощаться», иначе без него «не будет никаких происшествий», «начнется во всем мире благоразумие, а с ним и конец всему» [Достоевский 1976: 70–73, 77].

Итак, черт как причина всех «происшествий» был подхвачен сатириком М. Е. Салтыковым-Щедриным в его «Пошехонских рассказах» (август 1883 – март 1884). У Достоевского не только черт беседует с Иваном Карамазовым, у него и «бесенок» Лиза Хохлакова объявляет: «Я хочу беспорядка. Я всё хочу зажечь дом. Я воображаю, как это я подойду и зажгу потихоньку, непременно чтобы потихоньку. Они-то тушат, а он-то горит. А я знаю, да молчу... Пусть я богата, а все бедные, я буду конфеты есть

и сливки пить, а тем никому не дам... Если я буду бедная, я кого-нибудь убью, – да и богата если буду, может быть, убью, – что сидеть-то!.. Я просто не хочу делать доброе, я хочу делать злое, а никакой тут болезни нет».

Алеша Карамазов спрашивает ее, зачем делать злое. И она отвечает: «А чтобы нигде ничего не осталось. Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось! Знаете, Алеша, я иногда думаю надевать ужасно много зла и всего скверного». Вот такая бесовская программа у девочки Лизы. Ей постоянно снятся черти: «Везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа...» [Достоевский 1976: 20–23].

Салтыков-Щедрин иронически ответил Достоевскому на появление у него черта в качестве одного из влиятельнейших героев русской жизни. Щедрин, разуверившись в положительных началах современного ему не только русского, но и европейского общества, в первом пошехонском рассказе майора Горбылева изображает «волшебство» жизни, которая уже не поддается законам логики и здравого смысла, а может быть объяснена лишь с помощью нечистой силы и чертей. Вот герой проигрывает в карты казенные деньги – и тут же видит «лапу гусиную... А из ушей змеи поползли» у графа, которому он проигрывал, но закричал петух, и граф растаял в воздухе.

Или Горбылев видит: «...целое стадо статских советников за нами погнались. с кокардами, при шпагах, как есть по форме. Насилу от них уехали. А ямщик говорит, что это было стадо быков. Кто из нас прав? Кто не прав? По-моему, оба правы. Я прав – потому что видел статских советников в то время, когда они статскими советниками были, а ямщик прав – потому что видел их уже в то время, когда они в быков оборотились. Вообще превращения эти как-то вдруг совершаются» [Салтыков-Щедрин 1951:19].

Герой приглашает под Черноболом «дивчину» на свидание и при объятиях обнаруживает у нее сзади хвост, а та спокойно признается: «Ведьма же я, милусенький, ведьма». Автор поясняет: «В старину нечистой силы довольно было. Леса-то берегли, да и болот было множество – так вот оттуда. И если б не это,

то многого в жизни совсем было бы объяснить невозможно» [Салтыков-Щедрин 1951:18]. Русалки – женщины распутные: «Иная и без хвоста, а в лучшем виде русалка... На свете есть много такого, что разум человеческий постигнуть не в состоянии» [Салтыков-Щедрин 1951: 18].

Казалось бы, время не позволяет верить в чертей, оно в основном материалистическое. Чехов писал в 1889 г.: «Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни пыла, ни знаний, значит, нет и истины» (П. III, 208).

Но Щедрин с сарказмом замечает: «Вспоминаю при этом слова мудрого статского советника: “Коли время стоит для чертей благоприятное – значит, хоть верь, хоть не верь, а все-таки говори – “есть!” а когда же оно у нас неблагоприятное, позвольте спросить?» [Салтыков-Щедрин 1951: 20].

Парадоксальное заявление для сатирика. Он называет из-за этого время «волшебным». За два года до смерти вышла его новая книга «Мелочи жизни» (1887). Что такое «мелочь жизни»? Как писал Достоевский в «Братьях Карамазовых»: «только маленькая, маленькая черточка, самая маленькая, так что, может быть, ее и нет вовсе» [Достоевский 1976:15].

Вот эти «черточки» и составляют для писателя нужные «крохи»: «Современная жизнь настолько заражена гнием всякого рода крох, что одно лишнее зловоние не составляет счета. Мелочи до такой степени переполнили ее и перепутались между собою, что критическое отношение к ним сделалось трудным. Приходится принимать их – только и всего» [Салтыков-Щедрин 1951: 349].

Чехов был ревностным читателем Салтыкова-Щедрина: «Благонамеренные речи», «В среде умеренности и аккуратности», «Господа ташкентцы», «Дневник провинциала в Петербурге», «За рубежом», «Пестрые письма» (свой сборник он назвал «Пестрые рассказы») и др. На смерть сатирика он откликнулся в письме к А.Н. Плещееву 14 мая 1889 г. из Сум: «Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочный дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интелли-

генте среднего пошиба, потерял в нем своего самого упрямого и назойливого врага. Обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все. Никто не сомневался в искренности его презрения» (П. III, 212–213).

Чехов взял черта не только из рук Достоевского, но и от Салтыкова-Щедрина. Он пишет А.С. Суворину: «Знания всегда пребывали в мире. И анатомия, и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага – чёрта, и воевать им положительно не из-за чего» (П. III, 216).

Можно сказать, что Чехов воспользовался и инструментами сатирика Щедрина – «чертом» как причиной «волшебства» жизни и «мелочами жизни» как главными ее определителями. Не мировоззрение, не классовая или сословная принадлежность, не образование, не интеллигентность или отсутствие ее, не политические воззрения, не воспитание, не успешность в карьере или неудачи, не социальное положение, не богатство или бедность – МЕЛОЧИ ЖИЗНИ больше всего рисуют ее. Но если Щедрин считал, что «критическое отношение» к ним «сделалось трудным», то Чехов сделал его не просто легким, но с искрящимся летучим юмором и пронзительной точностью самых «маленьких, маленьких черточек».

Вместе с тем Чехов и прямо насмешничает над чертом Достоевского. Вот его рассказ «Беседа пьяного с трезвым чертом» (1886): «Это молодой человек приятной наружности, с черной, как сапоги, рожей, с красными выразительными глазами. На голове у него, хоть он и не женат, рожки... <...> Тело покрыто зеленой шерстью и пахнет псиной. Внизу спины болтается хвост, оканчивающийся стрелой... Вместо пальцев – когти, вместо ног – лошадиные копыта». Он прямо представляется без околичностей: «Я черт, или дьявол... <...> Состою чиновником особых поручений при особе его превосходительства директора адской канцелярии г. Сатаны» (С. IV, 338).

Признания его отставному коллежскому секретарю Лахматову, который размышлял «о свободе, равенстве и братстве» и

пил шестнадцатую рюмку, горестны и совсем по Щедрина: «Прежде, действительно, у нас было занятие... Мы людей искушали... совращали их с пути добра на стезю зла... <...> Пути добра нет уже, не с чего совращать. И к тому же люди стали хитрее нас... <...> Как я могу учить вас украсть рубль, ежели вы уже без нашей помощи тысячи цапнули» (С. IV, 338–339). Черт признается, что в политику, литературу и науку они не лезут, так как «ни рожна не смыслят» в этом. А многие «бросили ад и поступили в люди... Эти отставные черти, поступившие в люди, женились на богатых купчихах и отлично теперь живут <...> вообще очень дельные и уважаемые люди» (С. IV, 339). Многие занялись адвокатурой или издают газеты. Черт благодарит людей, что они научили их взятки брать – иначе бы «давно уже переколели».

Этот блестящий монолог черта снимает ощущение опасности и тревоги от черта в «Братьях Карамазовых», лишает его серьезности. с чертом беседует пьяный («допился до чертиков»). Собеседник Карамазова утверждает, что черти – виной всем «происшествиям», черт Чехова сетует, что люди их обогнали.

В рассказе «Тайна» (1887) старый чиновник сошел с ума и послал телеграмму с курьером: «В ад, казенная палата. Чувствую, что обращаюсь в нечистого духа. Что делать? Ответ уплачен» (С. VI, 151). «Что делать?» – это не только название романа Чернышевского, ставшее крылатым выражением, но и знаковый код в журналах самого разного направления, риторический вопрос, который задают авторы, ожидая уже только за него скорого успеха. Тут особая ирония Чехова. Он писал: «Если бы мне предложили на выбор что-нибудь из двух: “идеалы” ли знаменитых шестидесятих годов или самую плохую земскую больницу настоящего, то я, не задумываясь, взял бы вторую» (П. IV, 148–149).

Есть черти и женского рода – ведьмы, «чертовка, чертиха, ведьма, колдунья, злая баба» [Даль 1980: 598 ], и их часто упоминает Чехов. В рассказе «Ведьма» (1886) тщедушный дьячок упрекает свою красавицу жену: «Это все твои дела, чертиха!.. И метель эта, и почту кружит... все это ты наделала! Ты! <...> Ведьма и есть ведьма... <...> Не скроешь, бесова балаболка, похоть идольская!

Как метель началась, я сразу понял твои мысли. <...> Как в тебе кровь начинает играть, так и непогода ... так и несет сюда какого ни на есть безумца. <...> Коли ты в самом деле человек есть, а не ведьма, то подумала бы в голове своей: а что, если то были не мастер, не охотник, не писарь, а бес в их образе!» (С. IV, 377–378)

Дьячиха ненавидит мужа, готова изменить ему с каждым гостем и шипит в ответ: «А, сатана длиннополая!» (С. IV, 382). Дьячок же собирается ехать к священнику, жаловаться на жену, что она «при помощи нечистой силы распорядилась ветрами и почтовыми тройками» (С. IV, 386).

Однако в рассказе «Тина» (1886) Крюков думает о героине: «Нешто к той... к тому чёрту съездить?» (С. V, 376), называя ее не ведьмой, а «чёртом в юбке»: «Кажется, с ведьмами жил, а ничего подобного не видел» (С. V, 374).

В шуточной юмореске «О женщинах» (1886) сказано отчетливо: «Когда диаволу приходит охота учинить какую-нибудь пакость или каверзу, то он всегда норовит действовать через женщин. Вспомните, что из-за Бель Элен вспыхнула Троянская война» (С. V, 114).

Черти и ведьмы встречаются у Чехова в описаниях и «мелочах». В рассказе «Недобрая ночь. (Наброски)» (1886) при пожаре барыня думает, что на чердаке «домовые живут», а лакей Гаврила уверен в поджоге: «Подожгли, это как пить дать! – кричит он, вертясь, как черт перед заутреней» (С. V, 388). В рассказе «Лишние люди» (1886) «дачный муж» Зайкин признается своему товарищу по несчастью: «Я, сударь, держусь того мнения, что дачную жизнь выдумали черти да женщины. Чёртом в данном случае руководила злоба, а женщиной крайнее легкомыслие. Помилуйте, это не жизнь, а каторга, ад!» (С. V, 188–199).

В рассказе «Ночь на кладбище (Святочный рассказ)» (1886) ведьма присутствует в описании бури в авторской речи: «Холодный и резкий ветер выводил ужасные нотки; он выл, плакал, стонал, визжал, точно в оркестре природы дирижировала сама ведьма» (С. IV, 293).

В рождественском рассказе «Сапожник и нечистая сила» (1888) в канун Рождества сапожник Федор Нилов выполнял

срочную работу и постоянно отхлебывал из бутылки, потом заснул, и ему приснилось, что он пошел к заказчику, а у того – лошадиные копыта. Он льстит ему, что «нечистая сила самая образованная. У черта, извините, копыта и хвост сзади, да зато у него в голове больше ума, чем у иного студента» (С. VII, 224). Федор просит «Черта Иваныча» «сделать его богатым человеком». Тот требует отдать за это свою душу, но сапожник отговаривается, что вперед он платить не будет. Черт делает Нилова богатым, а потом требует подписать бумагу и тащит его в ад. Тут Федор просыпается и с радостью убеждается, что это был сон: «всех ждет 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» (С. VII, 228).

Всё в рассказе строго мотивировано: сапожнику потому пришло такое, что он видел, как заказчик толкает в ступку серу и оттуда валит дым. Был же тот пиротехником. Обыгран русский Черт Иваныч, «Фауст» Гете – и всё с радушным, искрящимся юмором.

Нечистая сила живет и в интеллигенции, как изображает Чехов. Во «Врагах» (1887) обманутый муж Абогин говорил «ходульными, бездушными, неуместно цветистыми» фразами, которые «оскорбляли и воздух докторской квартиры», где только что умер единственный сын доктора Кирилова. Абогин привозит доктора к себе якобы к больной жене, но она услала мужа и убежала с любовником. Абогин начал «вопить: «К чему этот грязный, шулерский фокус, эта дьявольская, змеиная игра? <...> Подлость, гаже чего не придумал бы, кажется, сам сатана!» (С. VI, 39). Но и это тонет в его «сытости и тонком изяществе». Доктор же крикнул: «Не нужны мне ваши пошлые тайны, чёрт бы их взял! Не смеете вы мне говорить эти пошлости!» (С. VI, 41).

Следует обратить внимание на то, что доктор посылает к чёрту не Абогина, а его «пошлые тайны», и он выполняет свой врачебный долг – едет по просьбе просящего о помощи, несмотря на свою горе. Чехов пишет о спальне, где лежал скончавшийся мальчик и на коленях у его постели стояла жена доктора: «Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти,



отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогательное сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» (С. VI, 33–34).

В гостиной же дома Абогина был ярко-красный абажур, футляр от виолончели и «чучело волка, такого же солидного и сытого, как сам Абогин». Доктор смотрел на Абогина с «презрением» «горя и бездоля» (С. VI, 43). В его чертыханье слышится полное отрицание и проклятие миру Абогина. Это не только фразеологизм, это и проявление ненависти: «Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете мелодрамы, то причем тут я?» (С. VI, 41).

Любопытна сама фамилия Абогина: а – частица отрицания (морализм-аморализм), А-богин, то есть Безбожный.

Чехов кончает рассказ несвойственной ему принужденной моралью о несправедливости обоих, но она не убеждает читателя: видно, что автор на стороне доктора Кирилова.

В рассказе «Без заглавия» (1888) настоятель монастыря (V в.) покинул его и отправился в город, чтобы напомнить жителям о Христе, «которого они забыли». Он вернулся через три месяца и красочно описал монахам, «как могуч дьявол, как прекрасно зло и как слабы, малодушны и ничтожны люди. <...> Описав все прелести дьявола, красоту зла и пленительную грацию отвратительного женского тела, старик проклинал дьявола» (С. VI, 457–458) и затворился в своей келье. Наутро монастырь опустел – все ушли в город.

У В. Даля: «дьявол, дьявол злой, нечистый дух, бес, черт, сатана, демон, облом, некошный, лукавый. Дьявол во зле по самотности, себялюбию, сатана во лжи по кичливости, самонадеянности» [Даль 1980: 439]. В повести «В овраге» (1900) Аксинья не названа ни ведьмой, ни чертом, но Чехов с самого начала рисует ее «дьявольскую» природу как воплощение библейского источника зла – змия: «У Аксиньи были серые наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в

этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка» (С. X, 156).

Однако выражение «anguis in herba» – «змея в траве» как скрытая смертельная опасность – восходит и к Вергилию [По-латыни между прочим 1992: 20]. Чехов же как врач знал латынь.

В сарай, где ночуют Липа с матерью, Аксинья приходит, спасаясь от жары: «сбросив с себя почти всё – и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» (С. X, 165). Человек-зверь. Чехов сравнивает ее только со змеей: «она сама правила и при встрече со знакомыми вытягивала шею, как змея из молодой ржи, и улыбалась наивно и загадочно» (С. X, 167).

Мужа Липы посадили в тюрьму за изготовление фальшивых денег, и Аксинья называла ее «каторжанкой с чертёнком». После того как свекор завещал село Бутёкино сыночку Липы, Аксинья ворвалась в кухню, где Липа стирала грязное белье, и плеснула на грудного ребенка кипятком из ковша: «Взяла мою землю, так вот же тебе!» (С. X, 172). Мальчик умер, и после его похорон Аксинья выгнала Липу из дома. Вскоре она перестала кормить старика Цыбукина и завладела всем семейным имуществом. Проходящая мимо Липа угощает его пирогом с кашей, и он ест и плачет.

Когда муж Липы приезжал, чтобы жениться, он уверял, что «бога-то ведь всё равно нет... <...> Бог, может, и есть, а только веры нет... (С. X, 157), «пока меня венчали, я все думал: есть бог! а как вышел из церкви – и ничего. Да и откуда мне знать, есть бог или нет? <...> всё горе оттого, что совести мало в людях. <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть бог или нет» (С. X, 158). То, что составляет для героев Достоевского мучение и тайну, тут просто и буднично. И преступление совершается просто и обыденно.

Но Липа, возможно, единственная чеховская героиня, избраженная не только с любовью, но и с нежной лаской. К ней и ее матери относится одно из лучших лирических отступлений

у Чехова: «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С. X, 165–166).

В героине «Ариадны» (1895) причину ее «холодности и испорченности» любящий ее Иван Ильич Шамохин видит в том, что «в ней уже сидел бес, который день и ночь шептал ей, что она очаровательна, божественна, и она ... воображала себя в будущем не иначе, как очень богатую и знатную, ей грезились балы, скачки, ливреи, роскошная гостиная, свой salon и целый рой графов, князей, посланников, знаменитых художников и артистов, и всё это поклоняется ей и восхищается ее красотой и туалетами...» (С. IX, 111–112). Шамохин – образованный человек, «московский помещик», окончил университет, но объяснение характера Ариадны, ее исступленное желание нравиться любому мужчине, будь он «гарсон или барин», он может объяснить лишь столь «мракобесным» образом, как темная старуха.

В рассказе «Страхи» (1886) герой, встретив в лесу незнакомую собаку, испугался и вспомнил про «Фауста и его бульдога и про то, что нервные люди иногда вследствие утомления бывают подвержены галлюцинациям» (С. V, 191). «Фаусту во время его вечерней прогулки с Вагнером Мефистофель явился в вечерних сумерках в виде черного пуделя-оборотня» (С. V, 636). Шамохин же и Фауста не вспомнил, он думает о бесе как психологической реальности.

В «Мужиках» (1897) девочка Саша после того, как бабка высекла ее хворостиной, «засыпая, воображала страшный суд: горела большая печь, вроде гончарной, и нечистый дух с рогами, как у коровы, весь черный, гнал бабку в огонь длинною палкой, как давеча она сама гнала гусей» (С. IX, 294). Саша приехала из Москвы с матерью и умирающим от чахотки отцом в деревню, она не хочет и не может называть нечистую силу, но знает, что это «нечистый дух».

В рассказе «Убийство» (1895), написанном после путешествия на Сахалин и полном его впечатлениями и мотивами, Чехов держит еще в виду и Достоевского с его романами «Братья Карамазовы» и «Бесы». Тут и вражда братьев, и жаркие споры о вере и церкви, и убийство, и каторга, и неожиданное просветление. Станция Прогонная. И даже «как ведьмы на шабаше, кружатся облака снега» (С. IX, 136). В «Братьях Карамазовых» – городок Скотопригоньевск.

В более ранних рассказах у Чехова присутствуют черти, в поздних – бесы (вспомним роман Достоевского «Бесы» и его влияние на современную ему жизнь. Чехов этим откликается на Достоевского и перекликается с ним). Есть ли разница между ними? Обратимся к В. Далю: «Бес – злобное, бесплотное существо, злой дух, демон, сатана, диавол, чёрт, вельзевул, царь или князь тьмы, царь ада, преисподней» [Даль 1980: 157]. Бес – царь или князь тьмы, то есть выше по рангу, чем черт. В «Братьях Карамазовых» Иван Федорович беседует с воплотившимся по подобию человека чертом, а в обществе орудуют бесы, более могущественные и умелые.

В «Убийстве» Матвей Терехов сокрушается, «как он перестал ходить в церковь»: «Лукавый бес не дремал, дальше – больше, перестал я петь в хоре и уж вовсе не хожу в церковь; так уж я об себе понимаю, будто я человек праведный, а церков по своему несовершенству для меня не подходит, то есть, подобно падшему ангелу, возмечтал я в гордыне своей до невероятия», «бес забрал меня окончательно и заслонил свет от очей моих своими погаными копытами» (С. IX, 139, 140).

Из этого состояния вывел его хозяин Осип Варламыч, «дальше него ума человек». Он отчитал его: «что сверх обыкновения, то от беса. Вериги, говорит, твои от беса, посты твои от беса, моленная твоя от беса; всё, говорит, это гордость» (С. IX, 141).

Брат его Яков Иваныч также не ходит в церковь, а молится дома, в молельной, с сестрой Аглаей, и Матвей упрекает брата. Яков думает, что ни у кого нет веры: «он всё встряхивал головой, так как что-то давило ему голову и плечи, будто сидели на них бесы, и ему казалось, что это ходит не он, а какой-то зверь,

громадный, страшный зверь» (С. IX, 150–151). «Чувствуя себя громадным, страшным зверем», Яков Иванович понимает, что надо «жить и молиться как-нибудь иначе. Но как молиться? А, может быть, всё это только смущает бес и ничего этого не нужно?» (С. IX, 152).

В Страстной понедельник в пост Матвей ест картошку с постным маслом, и брат начинает гнать его из дома за этот грех. Матвей кричит ему: «Вас обуяла гордость бесовская!» Яков Иванович в ответ: «Уходи, дьявол!» Матвей обличает брата: «Вы богоотступник и еретик. Бесы окаянные заслонили от вас истинный свет». Братья схватились, сестра Аглая сначала опустила на голову Матвея бутылку с постным маслом, а потом – по указке Якова Ивановича – утюг. Матвей мертв. Аглая и Яков Иванович приговорены к каторге, и только там ему стало казаться, что «он, наконец, узнал настоящую веру, ту самую, которой так жаждал и так долго искал и не находил весь его род» (С. IX, 160).

В сущности этот рассказ – «Бесы» Чехова, и он видит, что бесы живут не только среди студентов, читающих вредные книжки, мечтающих стать сверхлюдьми, в революционной среде, но и в простом народе. Зло же начинается там и тогда, когда человек ощущает себя зверем. Не человекобог (как в «Бесах» Достоевского), а зверочеловек.

Салтыков-Щедрин говорил о существовании «псевдочеловеков»: «Эти псевдочеловеки даже опаснее ненавистников – одиночек» («Мелочи жизни») [Салтыков-Щедрин 1951: 271]. «Мелочью жизни» было желание Матвея поесть картошки с постным маслом в пост, и он заплатил за него жизнью. «Дьявол в деталях».

В «Анне на шее» (1895) перед нами почти мармеладовское семейство, как в «Преступлении и наказании»: вечно пьяный отец, нужда, девушка, ее страдающие братья-гимназисты. После смерти матери только она помогала семье. В романе Достоевского Соня Мармеладова идет на улицу, чтобы заработать денег и накормить голодных детей своей мачехи. Анна в 18 лет выходит замуж за чиновника 52 лет, «пожилого неинтересного господина», и «чувствует себя виноватой, обманутой и смешной. Вот она вышла за богатого, а денег у нее все-таки не было».

Муж увозит ее сразу после венчания на богомолье, и в вагоне поезда по лицам провожающих их отца и братьев она «видела, что у них не было ни копейки. Будут ли они сегодня ужинать? а завтра? и ей почему-то казалось, что отец и мальчики сидят теперь без нее голодные и испытывают точно такую же тоску, какая была в первый вечер после похорон матери» (С. IX, 162–163).

Голодные братья и отец! Жертва Анны оказалась напрасной, и она не сумела их накормить, как Соня Мармеладова. Соню за ее поступок считали «падшей» женщиной. Никто не осуждает Анну. Однако Чехов усиливает именно этот мотив голодных и сытых. Муж Анны ест много за обедом, она же от страха перед ним «не могла есть, и обыкновенно вставала из-за стола голодной <...> она уходила к своим. <...> Она садилась и кушала с ними щи, кашу и картошку, жаренную на бараньем сале, от которого пахло свечкой» (С. IX, 164–165). Отец сказал ей: «ты поспешила замуж... Зачем? Я знаю, ты сделала это ради нас» (С. IX, 169).

Сама Анна понимает, что «муж обманул ее, как последнюю дурочку. Выходила она за него только из-за денег, а между тем денег у нее теперь было меньше, чем до замужества. Прежде хоть отец давал двугривенные, а теперь – ни гроша» (С. IX, 166). Но судьба улыбнулась Анне: она имела успех на зимнем балу в дворянском собрании, ее заметил «его сиятельство», и она закружилась в вихре катанья на тройках, спектаклей, ужинов. «Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками» (С. IX, 171).

Анна уже свободно распоряжалась деньгами мужа, «посылая ему счета или записки», «тратила его деньги, как свои», но «всё реже и реже бывала у своих. Они обедали уже одни». И денег им она не давала. За долг продали фисгармонию. Отец пил все сильнее, и когда они видели Анну на тройке и пьяный отец порывался что-то ей крикнуть, мальчики «брали его под руки и говорили умоляюще:

– Не надо, папочка... Будет, папочка...» (С. IX, 173).

Слова мальчиков, братьев Анны, повторяются в рассказе два раза и звучат каждый раз пронзительно, почти камертоном. Та-

ким было перерождение Анны, чеховской Сони Мармеладовой без Евангелия.

«Двугривенные» перепадали Анне до замужества от отца, – такая «мелочь жизни», такая «маленькая черточка» (Достоевский), но в раннем рассказе Чехова «На мельнице» (1886) двугривенный сыграл особую роль. Этот рассказ можно считать предтечей «Архиерея» (1902). 16 марта 1901 г. Чехов пишет О.Л. Книппер: «Пишу теперь рассказ под названием “Архиерей” – на сюжет, который сидит у меня в голове уже лет пятнадцать» (П. IX, 230). С.Н. Шукин в своих воспоминаниях писал: «Когда “Архиерей” появился в печати, Антон Павлович говорил, что это его старый, ранее написанный рассказ, который он теперь переделал» (С. X, 454).

В рассказе «На мельнице» сюжет построен вокруг встречи старой матери со своим богатым сыном мельником. На мельницу молотить зерно приехали монахи из соседнего монастыря, которому мельник запрещает ловить рыбу в реке. Мать пришла попросить денег для его бедного брата, который пропадает в нищете, она живет с его семьей, «есть нечего, детки оборванные <...> вшестером в одной комнате спим. Такая бедность, такая бедность, что горчее и придумать нельзя... с тем к тебе и шла, чтоб на бедность попросить... Ты, Алешенька, уж уважь старуху, помоги Василию... Брат ведь!» (С. V, 410).

Мельник одинокий, детей нет, но он ничего не отвечает, и мать говорит, что она знала, что он ничего не даст: всех он обижает и обманывает, все его ненавидят, «твоя мельница, словно место какое проклятое... Нет тебе другого прозвания, окромя как Каин и Ирод...» Ведь Каин, убивший брата Авеля, и Ирод, уничтоживший четырнадцать тысяч младенцев, после нечистой силы – самые страшные существа, худшие среди людей.

Слова матери не производят на сына никакого впечатления, он начинает запрягать лошадь, чтобы уехать по делам. Но тут она достает из узелка пряник, который спрятала для него в гостях, и протягивает мельнику «гостинец». Он отстранил ее руку, и пряник упал. Монахи вскрикнули от ужаса. Тогда он позвал мать, достал кошелек и вынул «комоч, состоявший из бумажек и

серебра». Он крутил его в руке, пока всё не опало и в руке остался один двугривенный. Его и «подал матери». Двугривенный – знак и символ нищеты, а здесь – дьявольской жадности и равнодушия к матери и брату и его детям.

В «Архиерее» сходный сюжет: к архиерею преосвященному Петру приезжает мать с внучкой, его племянницей, дочерью его сестры, у которой умер муж. Мать рассказывает ему за обедом, что у сестры четверо детей и «Варенька моя теперь хоть по миру ступай». Они не виделись девять лет, восемь он был за границей. Но он не стал расспрашивать и перевел разговор. Настроение у него испортилось, так как «за границей преосвященный, должно быть, отвык от русской жизни, она была не легка для него; народ казался ему грубым, женщины-просительницы скучными и глупыми», да и мать «была уже не та, совсем не та» (С. X, 194). Просительница...

В людях он возбуждал страх, и все «казались ему маленькими, испуганными, виноватыми... с просителями выходил из себя, сердился, бросал на пол прошения». Идет Страстная неделя, после службы он лег отдохнуть, и к нему вошла девочка Катя, его племянница, восьми лет. Она заплакала: «Дядечка, мы с мамашей остались несчастными... Дайте нам немножечко денег... будьте такие добрые... голубчик!» Он прослезился, но денег не дал и сказал: «Хорошо, хорошо, девочка. Вот наступит светлое Христово воскресение, тогда потолкуем... Я помогу... помогу» (С. X, 197). О чем хотел толковать архиерей, вместо того чтобы вынуть деньги?

Архиерей провел службу двенадцати Евангелий, а когда вернулся и лег, то ему захотелось за границу, «нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, чтобы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжкого монастырского запаха» (С. X, 199). Он умер в Страстную субботу от брюшного тифа, так и не успев помочь матери и племяннице. Мать осталась жить в нищете у зятя-дьякона и выходила встречать свою корову, и ей не верили, что сын у нее был архиерей. Он был равнодушен и к близким, и к верующим в церкви, не терпел, чтобы его просили.



А.С. Собенников в своем подробном анализе рассказа считает, что «Архиерею» предшествовал рассказ «Тиф» (1887): «Вместе с тем болезнь героев и в “Тифе” и в “Архиерее” есть не что иное, как герменевтический код, по терминологии Р. Барта. Это загадка, разгаданная лишь в конце повествования... В конце повествования разгадка найдена: герой болен брюшным тифом... Преосвященный Петр не дожил до воскресенья, коммуникация не состоялась» [Собенников 1997: 150, 157]. Однако «разгадка» не в том, что герой скончался. «Разгадка» в нищенской судьбе матери. Именно здесь, возможно, кроются личные страхи Чехова: что будет после его смерти. Не зря И.А. Бунин писал, что Чехов для матери архиерея «взял Евгению Яковлевну», свою мать (С. X, 459).

Строки, как мать архиерея выходила встречать корову по бедности, и следует считать финалом рассказа. «Мелочи жизни». А.И. Куприн называл их «изумительными по своей сжатости и меткости черточками» у Чехова (С. X, 460).

В позднем рассказе «Случай из практики» (1898) Чехов дал философское определение дьявола как «закона природы», как «неведомую силу, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы». Но если об этом легко написать в газете или в учебнике, то в «той каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, неволью покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» (С. X, 82).

Так думает о дьяволе доктор Королев, которого пригласили к молоденькой наследнице фабрики, и он понимает, что она больна из-за фабрики: «И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол <...> эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела» (С. X, 81–82).

Он видит пять корпусов и трубы, понимает, что внутри «паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то всё думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы». Он хочет сказать Лизе с умными, грустными глазами, чтобы она оставила поскорее эту фабрику, «этого дьявола, который по ночам смотрит», но не решается. Он уезжает утром и радуется ему, не помнит уже «ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе». Он думал о будущем, «светлом и радостном» (С. X, 85).

Таковы были провидческая зоркость и одновременно наивность Чехова, как еще не понятая нами его правда. «Кашу быденной жизни», «путаницу всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения» он изображал так, как никто до него ни в русской, ни в мировой литературе.

## Литература

1. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1980.
2. *Достоевский Ф.М.* Полн.собр. соч: в 30-ти тт. – Т. 15. – Л., 1976.
3. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 12-ти тт. – Т. 11. – М., 1951.
4. *Собенников А.С.* «Между “есть Бог” и “нет Бога”...». – Иркутск, 1997.
5. По-латыни между прочим. Словарь латинских выражений. – М., 1992.

## ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ В ЭПИСТОЛЯРИИ А.П.ЧЕХОВА

**Наталья Константиновна Загребельная**

*Украина, Киев*

*nzagr@list.ru*

Литературная тема занимает заметное место в письмах А.П. Чехова, хотя впечатления и упоминания о прочитанном встречаются в письмах главным образом спорадически, соприкасаясь с разнообразными другими темами: погода, здоровье, хозяйство, отношения и т.п. Перед Чеховым в частной переписке не стоит задача полного представления своих мыслей о прочитанном, нет ответственности авторитета, суждения отличаются субъективностью, неформальностью, отрывочностью. Хотя письма Чехова сравнивают с литературно-критическими статьями, специфически «литературные» письма у него достаточно редки и в основном ограничены кругом адресатов, имеющих отношение к литературе и журналистике.

Читательские впечатления Чехова разнообразны, кроме суждений о художественной литературе, писателях и произведениях, они представлены многочисленными упоминаниями о чтении газет, журналов и книг различной тематики. В центре внимания литературоведов – Чехов как читатель художественной литературы и критики, но в его письмах упоминаются научно-популярные книги и статьи по разным вопросам, философские тексты, медицинские издания, литература о путешествиях, путеводители и атласы, а также случайное чтение («От скуки читаю “Книгу бытия моего” епископа Порфирия» (П. VIII, 78)).

Под читательскими впечатлениями понимаются высказывания, содержащие указание на чтение того или иного текста. Наряду с развернутыми репликами в таком контексте имеют значение и краткие упоминания о факте чтения, которые, не являясь отзывом, все же могут выражать впечатление о прочитанном. В ряде случаев факт чтения становится поводом для обращения

к автору, как в письме А.М. Пешкову (М. Горькому) от 16 ноября 1898 г.: «Многоуважаемый Алексей Максимович, Ваши письмо и книги давно уже получил, давно собираюсь написать Вам, но всё мне мешают разные дела. Простите, пожалуйста. Как только подберется свободный час, сяду и напишу Вам обстоятельно. Вчера на ночь читал Вашу “Ярмарку в Голтве” – очень понравилось и захотелось написать Вам эти строки, чтобы Вы не сердились и не думали про меня дурно. Я очень, очень рад нашему знакомству и очень благодарен Вам и Мирову, который написал Вам обо мне.

Итак, до благоприятного времени, когда будет посвободнее! Желаю всего хорошего, дружески жму руку.

Ваш А. Чехов» (П. VII, 332).

При более близком знакомстве с адресатом сообщение такого типа может быть значительно короче, как в письме А.С. Лазареву (Грузинскому) от 7 мая 1892 г.: «В последнем № “Труда” я прочел рецензию о Ваших “Нескучных рассказах”, о чем и спешу известить Вас.

В Москве я был, но зайти к Вам не успел. Ужасно много хлопот, умных и глупых.

Будьте здоровы» (П. V, 59).

Подобные упоминания можно считать специфическим речевым жанром: они частотны в эпистолярной Чехова и при этом реализуют особое намерение автора, который считает нужным сообщить, не распространяясь, о факте чтения и находит такой «формат» достаточным.

Многочисленные замечания о текущем чтении не входят в подборки «Чехов о литературе» [Чехов 1954; Чехов 1955], поскольку далеко не всегда содержат существенные суждения по теме, но они интересны тем, что отображают читательский репертуар и обиход как лично Чехова, так и его эпохи. Подавляющее большинство упоминаний о чтении относится к периодической прессе. Чаще всего в эпистолярной Чехова фигурируют популярные центральные издания, преимущественно те, в которых присутствует одновременно общественно-политическая, научная и литературно-художественная тематика: «Биржевые

ведомости», «Вестник Европы», «Всемирная иллюстрация», «Гражданин», «Дело», «Журнал для всех», «Мир Божий», «Нива», «Новости дня», «Новь», «Петербургская газета», «Русская мысль», «Русское обозрение» и др. Упомянуты и чисто общественно-политические издания, такие, как «Русские ведомости», «Новое время», «Санкт-Петербургские ведомости», и литературные – «Исторический вестник», «Мир искусства», «Новый путь», «Северные цветы», «Северный вестник», ряд юмористических: «Зритель», «Осколки», «Развлечения», «Сатирический листок», «Сверчок», «Стрекоза». Изредка говорится о чтении специальных («Врач») или разного характера развлекательных журналов («Новый русский базар», «Природа и охота»). Присутствует среди чеховского чтения и провинциальная периодика: «Кисловодский вестник», «Крымский курьер», «Оренбургский край», «Одесские новости», «Пермские губернские ведомости», «Северный край» и др. «Таганрогский вестник» Чехов читает в течение многих лет, в том числе за границей, и в целом чтение провинциальной периодики не обязательно привязано к месту пребывания читателя. Так, вырезку из «Пермских губернских ведомостей» Чехов шлет Горькому прямо из Перми (П. X, 255), но из Феодосии пишет В.Л. Кигну: «Н.А. Боратынский высылает мне “Оренбургский край”» (П. V, 313), а М.П. Чехову сообщает из Ялты: «Читаю “Северный край” и не нахожу, что это очень интересная газета. Отдаю для прочтения одному учителю, вологодскому уроженцу, и тот в восторге» (П. VIII, 69). Упомянется и чтение иностранной, в первую очередь французской, прессы: «Figaro», «L'Aurore», «La Libre Parole», «Le Temps», «Revue Blanche» и др. Чехов начинает читать ее, находясь во Франции, отмечая, что французские газеты интереснее русских, и не оставляет по возвращении в Россию. 3 декабря 1898 г. он пишет И.Я. Павловскому из Ялты: «Дорогой Иван Яковлевич, сердечно благодарю Вас за “Le Temps”. Чтение этой газеты доставляет мне большое удовольствие, разнообразя здешнюю скучную жизнь, и, кроме того, мешает мне забыть французский язык» (П. VII, 351).

Изобилие периодических изданий можно объяснить рядом причин. Газеты и журналы в переписке Чехова выступают в ка-

честве регулярного повседневного чтения. Именно периодика является источником литературных новинок, рецензий, сообщений о театральной жизни, общественно-политических новостей. Не раз в письмах Чехова встречаются слова о том, что его чтение в настоящее время ограничивается периодикой, однако указывает оно скорее на характер источников, чем на жанрово-тематическую узость. Так, в письме Н.А. Лейкину от 23 августа 1884 г. Чехов пишет: «Ничего не читаю, кроме московских газет, ни за чем не слежу... Такая досада!» (П. I, 123). Но в этом же письме упоминается и рецензия на книгу Н.А. Лейкина «Христова невеста» в журнале «Наблюдатель», и фельетоны А.Д. Курепина в «Новом времени» и А.П. Лукина в «Новостях», и стихотворение Л.И. Пальмина «Морская зыбь» в «Осколках», а также книга рассказов Б.М. Маркевича.

В письмах нередко встречаются просьбы прислать те или иные издания, переслать на другой адрес, благодарность за полученное. Одна из причин частого упоминания как периодики, так и книг и рукописей связана с тем, что Чехов регулярно сообщает об изданиях, попадающих ему в руки: «Получаю “Природу и охоту”, как сотрудник. Это толстые книги. Читаю в них описания аквариумов, ужения рыбы и проч. Нового пропасть узнал» (П. I, 57), «Только что принесли кипу “Биржевых ведомостей”» (П. VII, 114), «“Русские ведомости” получаю» (П. VII, 102), «“Мир Божий” принесли мне из женской гимназии и обещали доставлять мне каждую книжку» (П. XI, 121), «“Таганрогский вестник” высылается мне сюда (в Ниццу. – Н.З.). “Новое время” тоже. После февраля все газеты будут получаться в Мелихове. “Врач” тоже сюда высылается, хотя я не просил об этом» (П. VII, 162).

Играет роль и то, что чеховские корреспонденты также вовлечены в литературную жизнь. Специфические темы для переписки с писателями – сообщения о недавно прочитанном тексте или рецензии на их произведения, а также просьбы прислать что-либо новое для чтения, как в письме И.Л. Леонтьеву (Щеглову) от 24 октября 1892 г.: «Что пишете? Был бы рад прочесть или Вашу повесть, или пьесу» (П. V, 123). Отдельный, наряду с простым упоминанием о чтении, речевой жанр, – благодарность

за присланную литературу: «Две Ваши (И.И. Ясинского. – Н.З.) книжки (кроме третьей, полученной мною в Петербурге) уже украшают мою библиотеку; благодарю. Сердечно благодарю и за Ваш щедрый отзыв обо мне в “Труде”» (П. V, 23).

Хотя у Чехова есть письма, где весь текст или значительная его часть посвящены литературным темам, чаще о литературе говорится среди сообщений иного рода. Таково, например, письме М.П. Чеховой от 28 марта 1898 г.: «У меня в столе справа, в среднем ящике, есть вырезка из “Осколков”, рассказ “Ошибка” (кажется). Речь идет о чиновнике, который по ошибке вместо водки выпил керосину. Этот же рассказ напечатан на машине Ремингтона. Так вот, вырезку из “Осколков” или же рассказ, напечатанный Ремингтоном, поскорее пришли мне сюда в Ниццу; если это письмо получишь позже субботы, то рассказ вышли Хотяинцевой для передачи мне, в Париж. Она там (2 rue Leopold Robert).

Сегодня я видел английскую королеву.

Около лилий и пионов поставь палочки, чтобы не растоптали. У нас две лилии: одна против твоих окон, другая около белой розы, по дороге к нарциссам.

В “Русской мысли” прочти рассказ “Неделя в столице”. Хороша и статья о Мочалове.

Мамаша просила купить ей зонтик от дождя. Я понял так, что ей нужен не дамский зонтик. Так ли я понял? Тебе привезу или пришлю зонтик; авось угожу, ибо буду стараться выбрать самый модный.

Без Потапенки скучно» (П. VII, 193).

Чехов как будто избегает эпистолярного углубления в свои литературные впечатления. В письме О.Л. Книппер-Чеховой от 31 января 1902 г. он, начиная с энергичных, хотя и кратких оценок современных писателей, переходит к репликам, ставящим под сомнение предыдущую часть письма: «Ты в восторге от пьесы Л<уначарского>, но ведь это пьеса дилетантская, написанная торжественным классическим языком, потому что автор не умеет писать просто, из русской жизни. Этот Л<уначарский>, кажется, давно уже пишет, и если порыться, то, пожалуй, можно отыскать

у меня его письма. “Осенью” Бунина сделано несвободной, напряженной рукой, во всяком случае купринское “В цирке” гораздо выше. “В цирке” – это свободная, наивная, талантливая вещь, притом написанная несомненно знающим человеком. Ну, да бог с ними! Что это мы о литературе заговорили?» (П. X, 192).

Несклонность говорить о высоком и серьезном проявляется в письмах к различным адресатам, в первую очередь в самой краткости суждений о прочитанном. Наиболее подробно Чехов говорит о проблематичности серьезного разговора в письме к В.И. Немировичу-Данченко от 26 ноября 1896 г.: «Милый друг, отвечаю на главную суть твоего письма – почему мы вообще так редко ведем серьезные разговоры. Когда люди молчат, то это значит, что им не о чем говорить или что они стесняются. О чем говорить? У нас нет политики, у нас нет ни общественной, ни кружковой, ни даже уличной жизни, наше городское существование бедно, однообразно, тягуче, неинтересно. <...> Ты скажешь, что мы литераторы и что это уже само по себе делает нашу жизнь богатой. Так ли? Мы увязли в нашу профессию по уши, она исподволь изолировала нас от внешнего мира – и в результате у нас мало свободного времени, мало денег, мало книг, мы мало и неохотно читаем, мало слышим, редко уезжаем... Говорить о литературе? но ведь мы о ней уже говорили... Каждый год одно и то же, одно и то же, и всё, что мы обыкновенно говорим о литературе, сводится к тому, кто написал лучше и кто хуже; разговоры же на более общие, более широкие темы никогда не клеятся» (П. VI, 242).

Наиболее детальные отзывы Чехова о прочитанном относятся к сочинениям начинающих писателей, среди которых Л.А. Авилова, Н.М. Ежов, А.С. Лазарев (Грузинский), Ал.П. Чехов, Е.М. Шаврова-Юст. Отзывы строятся по одной модели: начинаются с благодарности и признания достоинств сочинения, затем идут критические замечания и завершается все опять на комплиментарной ноте.

Таково письмо Л.А. Авиловой от 21 февраля 1892 г.: «Рассказ хорош, даже очень, но будь я автором его или редактором, я обязательно посидел бы над ним день-другой. Во-первых, ар-



хитектура... Начинать надо прямо со слов: “Он подошел к окну”... и проч. Затем герой и Соня должны беседовать не в коридоре, а на Невском, и разговор их надо передавать с середины, дабы читатель думал, что они уже давно разговаривают. И т. д. Вторых, то, что есть Дуня, должно быть мужчиною. В-третьих, о Соне нужно побольше сказать... В-четвертых, нет надобности, чтобы герои были студентами и репетиторами, – это старо. Сделайте героя чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером, что ли... Барышкина – фамилия некрасивая. “Вернулся” – название изысканное... Однако я вижу, не удержался и отместил Вам за то, что Вы обошлись со мной, как фрейлина екатерининских времен, т.е. не захотели, чтобы я не письменно, а словесно навел критику на Ваш рассказ.

Если хотите, то Ваш рассказ я вручу Гольцеву, который будет у меня до первого марта. Но лучше произвести кое-какие перестройки – спешить ведь некуда. Перепишите рассказ еще раз, и Вы увидите, какая будет перемена: станет сочнее, круглее и фигуры яснее.

Что касается языка, манеры – то Вы мастер. Если бы я был редактором, то платил бы Вам не менее 200 за лист.

Напишите мне сегодня, что Вы намерены делать. В ожидании распоряжений пребываю уважающим и готовым служить

А. Чехов.

Ваши герои как-то ужасно спешат. Выкиньте слова “идеал” и “порыв”. Ну их!

Когда критикуешь чужое, то чувствуешь себя генералом» (П. IV, 359–360).

В подобных письмах-отзывах (А.М. Малахова) средняя, критическая, часть обычно наиболее подробна и объемна (обнаруживается немало замечаний, каждое из которых нужно аргументировать), но критика смягчается комплиментарной рамкой. Эффекту разговорности и непринужденности служат и такие характерные черты писем Чехова, как чередование разных тем и комические вкрапления. Есть мнение, что употребление образных выражений связано с неразработанностью терминологии и техники редакторского дела в то время [Кабанова]. Однако эти

моменты вполне соответствуют чеховскому эпистолярному стилю и, как представляется, в любом случае именно иронически-образный способ высказывания эффективен для ненавязчивого убеждения.

Отзывы при обращении к начинающему писателю и при сообщении о нем третьему лицу (также из сферы литературы) различаются. При личном обращении Чехов исходит из возможностей данного писателя, и раздает оценки «очень хорошо», «прекрасно», «превосходно», тогда как при обращении к третьему лицу судит сдержаннее, по «гамбургскому счету». Так по-разному говорится об одном рассказе Е.М.Шавровой в письме к ней самой: «“У гадалки” великолепный рассказ, и я этому ужасно рад. Очень, очень хорошо» (П. IV, 191) – и к А.В.Суворину: «У Вас набран рассказ Шавровой “У гадалки”. Рассказ недурной. Отчего Вы его не печатаете? Авторша беспокоится» (П. IV, 227).

В том, как Чехов характеризует писателей, не вошедших в «большую» историю литературы, известных литераторов своей эпохи и признанных классиков, заметна ассиметрия. Современных ему беллетристов, которые остались в истории русской литературы как писатели второго ряда (Д.В. Григорович, В.Г. Короленко, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.), Чехов оценивает более сдержанно, чем начинающих. Это можно объяснить и различным статусом писателей, и спецификой ситуации высказывания. К начинающим писателям он обращается непосредственно в личном письме, а это уже способствует деликатности и мягкости оценок. Известные писатели получают амбивалентные характеристики, именно сочетание разных оценок придает эффект если не объективности, то сдержанности и долговечности: «Надсона, пожалуй, раздули, но так и следовало: во-первых, он, не в обиду будь сказано Л<иодору> И<вановичу>, был лучшим современным поэтом, и, во-вторых, он был оклеветан. Протестовать же клевете можно было только преувеличенными похвалами (П. II, 26), «Я Григоровича очень люблю ... Сам он тенденциозный писатель и только прикидывается врагом тенденции» (П. III, 130).

Писателей-классиков Чехов нередко оценивает вопреки принятому мнению: «Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал

Гончарова первоклассным писателем? Его “Обломов” совсем не-важная штука» (П. III, 201). Среди основных критериев, которые для Чехова определяют достоинства классика – естественность, правдивость – качества, которым трудно дать определение, но которые ощущаются интуитивно. Очевидно, что имеется в виду правда художественная: в том же письме Гончарову противопоставляется Гоголь («Сплошной восторг и больше ничего. Это величайший русский писатель» (П. III, 202)), несмотря на склонность последнего к гиперболизации и условности. Неестественность и фальшь Чехов обнаруживает и у Тургенева, и у Льва Толстого, перемежая в пределах одного письма «разнос» и восхищение. При этом моменты композиции, «архитектуры» литературного произведения, в отличие от переписки с начинающими, отходят на задний план. Здесь Чехова интересует целостность, общий эффект, а не отдельные приемы: «Это чёрт знает как сделано. Просто гениально» (П. V, 174). Такие характеристики в значительной степени обусловлены жанром частного письма: определенный адресат, которому можно доверить подобные мысли, в том числе в резких выражениях, отсутствие оглядки на других, субъективность и т.д. Если сравнить два полюса, малоизвестных начинающих писателей и признанных классиков, то очевидно, что первым нужна помощь и поддержка, а вторые уже имеют сложившуюся репутацию, которая может помешать субъективному личному восприятию, переосмыслению и переоценке их творчества.

В том, как Чехов пишет о прочитанном, прослеживается движение от читательской точки зрения к писательской. Это еще одна причина фамильярных высказываний о классиках: по словам А.Компаньона, определение литературы с писательской точки зрения – произведения, которые достойны подражания [Компаньон 2001: 38], «классики ... служат для состязания» [Компаньон 2001: 282]. Чехов как бы подбирает из числа выдающихся писателей прошлого и старших современников тех, кому стоит подражать и с кем стоит состязаться, субъективно исходя из собственных принципов творчества. Это также мотивирует более мягкие отзывы на литературу второго ряда: как можно

предположить, она не ощущалась уместной для подражания и состязания (имеется в виду мнение Чехова как уже зрелого писателя).

Другой аспект писательской точки зрения – склонность к исправлению, улучшению чужих текстов. В письмах к Н.А. Лейкину середины 1880-х гг. Чехов, будучи соавтором «Осколков», высказывается о журнале все-таки как читатель, отмечая только, что понравилось среди прочитанного, а что нет: «Последний номер веселенький. “Дневник приключений”, “У доктора” и Ваши письма читаются каждым проходящим ко мне (а приходит ко мне ежедневно человек 8–10) и возбуждают смех – именно то самое, что нужно для юморист<ического> журнала. Мой “Молодой человек” вызывает удивление своею нецензурностью... Удивляются наши цензурные москвичи! Да и трудно не удивляться: у нас вычеркивается “кокарда”, “генерал от медицины”... Ваши письма в предпоследнем номере – очень хорошенькая вещь. Вообще замечу, Вам чрезвычайно удаются рассказы, в которых Вы не пощупаетесь на драматический элемент.

Последний номер хорош и тем, что в нем нет рассуждений и мало фельетонов. Нет по крайней мере фельетона Черниговца» (П. I, 102–103).

Со временем, независимо от предмета обсуждения, все настойчивее проявляется, хотя обычно не подчеркивается, точка зрения писателя. Пример экспликации такой точки зрения в письме И.Л. Леонтьеву (Щеглову) от 22 января 1888 г.: «Какие промахи нашел я в Вашей “Миньоне”... Прежде чем указать на них, предупреждаю, что они имеют скорее „трагический” интерес, чем критико-литературный. Уловить их может только пишущий, но никак не читатель» (П. II, 180). Читатель принимает текст, нравится тот ему или нет, как данность, человек, имеющий отношение к литературе, думает, как «переписать». Это касается не только произведений начинающих авторов, присланных на рецензию, но и свободного чтения: «Когда я читаю чужие переводы, то произвожу в своем мозгу перемены слов и перестановки, и получается у меня нечто легкое, эфирное, подобное кружевам» (П. IV, 226).

Читательские впечатления Чехова, от кратких упоминаний о прочитанном до подробных критических разборов, различные по тематике и жанрам, создают многомерную картину. Она включает в себя как репертуар чтения, который не ограничивается художественной литературой, так и репрезентацию читательских впечатлений в различных речевых жанрах. Это позволяет рассмотреть литературную тематику чеховских писем под новым углом зрения, уточнить взаимосвязи между различными типами и случаями читательских впечатлений, а объем привлеченного материала дает возможность для дальнейшей разработки поставленной проблемы.

## Литература

1. А.П. Чехов о литературе и искусстве / Сост. Ф.И. Кулешов. – Минск, 1954.
2. А.П.Чехов о литературе / Вступ. ст. Е. Сахарова. – М., 1955.
3. *Кабанова С.* Антон Павлович Чехов – редактор. URL: <http://www.habit.ru/20/93.html>.
4. *Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл. – М., 2001.

## ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ Р.П. КУМОВА И ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Аркадий Хаимович Гольденберг

Россия, Волгоград  
goldenber48@mail.ru

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ 16-04-00382  
«Научное наследие Д.Н. Медриша»*

На тесную связь творчества Романа Петровича Кумова, одного из крупнейших донских писателей Серебряного века, с чеховской традицией критика обратила внимание уже с первых его шагов в литературе. В откликах на рассказы из сборника «Бессмертники» (1909), героями которых были по преимуществу духовные лица – от монастырского послушника до архиерея, отмечались «молодой, задушевный талант» Кумова, «свой слог», пленяющий «почти чеховской грустью и красотой», умение «найти в серой обыденности золотые руды истинно человеческой души» и развивать «незаурядную по тонкости психологию» [Цит. по: Заяц 1994: 228].

К сопоставлению с Чеховым побуждало, прежде всего, лирико-психологическое начало, доминирующее в прозе Кумова. Чеховский «след» заметили и во втором сборнике его очерков и рассказов «В Татьянину ночь» (1913). Рецензенты указывали на такие характерные особенности произведений писателя, как «контрасты и антитезы мечты и действительности», придающие под действием «авторского субъективизма» особую привлекательность его рассказам, «полным тоски по лучшей, осиянной светом идеала жизни» [Цит. по: Заяц 1994: 228]. Новым явлением в творчестве Кумова стали включенные в этот сборник юмористические рассказы. Чеховское влияние на их поэтику проявляется здесь прежде всего в трагикомичности сюжетных ситуаций, позволяющих обнажить «контрасты и антитезы мечты и действительности», на оне которых раскрываются характеры персонажей Кумова.

Исследователи Чехова не раз отмечали такую особенность его художественного мира, как взаимопроницаемость в нем фарса и трагедии, серьезного и смешного. И.Н. Сухих, говоря о неразделимости смеха и слез в поэтике писателя, приходит к выводу, что «даже у Антоши Чехонте путь от “смеха” к “слезам” оказывается короче, чем обратный. Серьезное и даже трагическое обнаруживается здесь в “смехе”, а не рядом с ним» [Сухих 1987: 50].

В юмористических рассказах Кумова трагикомизм сюжетных ситуаций высвечивает, как и у Чехова, противоестественность социального уклада жизни, обнажает бездуховность и тоскливое однообразие повседневности. Неслучайно в своем печатном отклике на сборник М. Горький заметил, что писатель «умеет просто и кратко писать о страшной русской жизни», а в таких рассказах, как «Несчастье» и «Проповедь», увидел «настоящие темы азиатской нашей действительности» [Цит. по: Запевалов 2005: 365].

Герой рассказа «Проповедь» отец Поликарп в своей церковной проповеди решил *обличить* местного деревенского кулака, содержателя трактира. Во время произнесения проповеди молодой пастырь не может преодолеть чувство робости и неуверенности в себе: «В течение часа, пока он говорил проповедь, он судорожно тербил свою тощую молодую бородку, часто срывался с голоса и никак не мог принудить себя посмотреть в ту сторону, где солидно, как монумент, стоял Еремин» [Кумов 2008: 214]. В течение недели священник не знал душевного покоя, боясь жалобы влиятельного кулака: «Неделя проходит, как в бреду. О. Поликарп то падает духом, то вдохновляется. Матушка похудела и часто тихонько плачет в спальне. Неизбежность несчастья повисла над домом» [Кумов 2008: 216].

Комический эффект возникает в рассказе из-за несоответствия между высокими идеалами и трагическим настроением. Поликарпа, мысленно сравнивающего себя с древними римскими мучениками, даже ощущающего готовность «умереть за свое убеждение», и прозаической сельской действительностью, в которой кулак-трактирщик считается влиятельным общественным деятелем, способным навлечь на проповедника гнев мирских

и церковных властей. Развязка рассказа по-чеховски неожиданна и носит трагифарсовый характер. Еремин пожаловался земскому начальнику на то, что священник говорил слишком долго, из-за чего он, слушая проповедь, простудился и потому просит взыскать с батюшки расходы на лечение.

В рассказе «Несчастье» жена богатого купца Марья Ивановна Спичкина отравилась уксусной эссенцией, пораженная игрой на скрипке приехавшего к соседям сына-студента. Умирая, она прошептала мужу, что совершила самоубийство потому, что ей сделалось скучно.

Трагикомизм ситуации в том, что Спичкин, искренне страдая из-за смерти жены, ни на минуту не забывает о своем торговом деле: «Спичкин долго смотрел на нее и, наконец, понял, что она умерла. Сердце его сжалось, ему захотелось громко закричать, что его обидели. Но он вспомнил, что впопыхах не успел запереть кассу в магазине. Это был крупный беспорядок, которого он не любил. Он вытер навернувшиеся слезы, надел шляпу и побежал в магазин» [Кумов 2008: 254].

Автор рассказа активно использует традиционный комический прием – перебив высокого низким. Не прерывая торговлю, Спичкин рассказывает зашедшему в магазин священнику о своем горе: «У меня, батюшка, жена отравилась. Уксусная эссенция, на 15 коп., в аптеке. – Жаль. Ждет ее юдоль темная, согласно Писанию. Но, – прибавил о. Преферансов внушительно, – молитесь! Покажите-ка мне подмышники. – Какая же причина? – спросил о. Преферансов, рассматривая подмышники. – Сказала, что скучно ей. Я ей говорю: не в Париж же тебя везти? – Конечно. Париж во Франции... Сколько? – спросил о. Преферансов, держа в руках подмышник. – Рубль, – сказал Спичкин. – Полтинник, – таким же тоном сказал о. Преферансов <...> – Верьте совести, 75 копеек. Примите во внимание случившееся несчастье. Сами знаете, расходы, хлопоты. Места на кладбище теперь дорогие» [Кумов 2008: 254]. Комический фон этой сцены усилен контрастом фамилии и духовного сана ее носителя.

Купец постоянно подсчитывает убытки, нанесенные смертью жены: «По случаю похорон магазин не открывали. Когда в доме



шли приготовления к выносу тела, Спичкин достал памятную книгу и записал в ней: «8 августа магазин закрыт. Убыток колоссальный! Иметь ввиду: могильщик Иван Хоменко роет могилы в пьяном виде. Ладан росный – 60 коп. Дорого» [Там же: 256].

Размышления героев об «убыточности» человеческой жизни – один из сквозных мотивов чеховского творчества. Для персонажей повести «В овраге» денежные расходы на поминальный обед более значимы, чем уход человека из жизни: «Только вот у Ивана Егорова происшествие в семейной жизни: померла его старуха Софья Никифоровна. От чахотки. Поминальный обед за упокой души заказывали у кондитера, по два с полтиной с персоны. И виноградное вино было. Которые мужики, – наши земляки, – и за них тоже по два с полтиной. Ничего не ели. Нешто мужик понимает соус! – Два с полтиной! – сказал старик и покачал головой» (С. X, 151).

Герой рассказа «Скрипка Ротшильда» гробовщик Яков Бронза подсчитывает убыток, который нанесла ему смерть жены – 2 рубля 40 копеек. Жизнь и смерть привычно оцениваются гробовщиком по критериям материальной убыточности, имеющим точное денежное выражение. Однако смерть жены служит толчком к переосмыслению жизненных ценностей и духовному пробуждению Якова. Тема «убыточности» жизни и смерти становится лейтмотивом рассказа и переводится автором на экзистенциальный уровень. Подводя итог своей «пропащей, убыточной жизни», Яков задается вопросами нравственно-философского порядка: «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? <...> Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (С. VIII, 304). В.И. Тюпа отмечает, что в момент просветления и соответствующего «согласия» голосов автора и героя – с сохранением иронической дистанции между ними – гробовщик приходит к осознанию драматичности человеческих отношений, лишенных взаимного личностного контакта [См.: Тюпа 1989: 85]. Любимая скрипка, завещанная Яковым бедному музыканту Ротшильду, которого он при жизни

гнал и ненавидел, «выступает в рассказе как медиум в духовном единении людей» [Кубасов 2010: 69].

Герой Кумова не способен на прозрение, к которому часто приходят персонажи зрелой прозы Чехова. Напротив, автор в финале рассказа доводит ситуацию до гротеска, на котором во многом строились юмористические произведения Антоши Чехонте: «Через пять месяцев Спичкин ездил за товаром в Москву и привез оттуда памятник на могилу жены. На памятнике был изображен амур с необыкновенно толстыми ногами, а под амуром было написано: “Незабвенной супруге своей, Марии Ивановне Спичкиной, с разбитым сердцем воздвиг сей памятник супруг ея, Иван Фомич Спичкин, торгующий в городе Оскуров галантерейным и бакалейным товаром. Цены без запроса”» [Кумов 2008: 256–257]. Спичкин, таким образом, превращает памятник в рекламу своего магазина.

Однако и в этом, на первый взгляд, сугубо юмористическом рассказе звучат мотивы несостоявшейся жизни, характерные для прозы Чехова 90-х годов. Есть в нем и прямые реминисценции из «Скрипки Ротшильда» (расчет убытков от смерти жены, слезы, которые вызывает мелодия скрипки, воспоминания Якова о счастливых молодых годах семейной жизни): «Бог знает почему, но музыка поразила Спичкину. Она долго стояла и слушала, и слезы текли по ее лицу» [Кумов 2008: 253]. Спичкин у гроба жены «вдруг понял, что не хватает ему той, которая умерла. Вспомнил он, как прожили вместе двенадцать лет, душа в душу, оба молодые красивые, богатые, так, что им завидовали в городе» [Кумов 2008: 256]. И если мелодия скрипки, в которой воплотилась душа ее создателя Якова Бронзы, трогает после его смерти сердца людей, то в рассказе Кумова она неспособна изменить ни самого героя, ни окружающую его действительность: «Утром, как и накануне, скрипка пела о другой жизни, далекой от маленького скучного городка. Но слушать ее было некому» [Кумов 2008: 256].

Еще одна грань чеховской поэтики комического обнаруживается в лирической повести Кумова «Лиза» (1910). Ее героиня выходит замуж за человека, обещающего ей счастливую, светлую,

деятельную жизнь. «Ты будешь жить на высотах жизни, грязь, скука и страдания не коснутся тебя. Мне сейчас думается, что ты особенная, что у тебя есть своя цель в жизни, – и ты пойдешь к ней, клянусь тебе. Какая у нас будет прекрасная жизнь!», – читала Лиза в письмах жениха, московского студента Михаила Ефремова [Кумов 2008: 343].

После свадьбы она покидает родную усадьбу, любимые с детства реку и лес и уезжает в «грязный и скучный» степной городок, куда назначают судьей ее мужа. Однако жизнь после замужества оказалась пустой и бесцельной. Лиза остро переживает праздность и вынужденную бездеятельность своей семейной жизни: «Дома иногда было очень скучно. Она заходила на кухню, читала газету, которую выписывал муж, но все это было маленькое и ненужное, и когда она смотрела на себя в зеркало – молодую, красивую, ей было стыдно, что она ничего не делает. Сказать об этом мужу она стеснялась, а сам он не замечал этого, да в городе и все дамы жили так, как она» [Кумов 2008: 342].

Повествуя о том, как развиваются отношения Лизы с мужем, Кумов использует характерные чеховские приемы раскрытия характеров героев, сходные сюжетные ситуации. Одной из главных констант чеховской поэтики, является, по терминологии Ю.К. Щеглова, «провал коммуникации». «У Чехова нет традиционных ситуаций, где героини без помех могут выговориться или скрестить оружие в споре, проявить себя до конца. Этому препятствуют гости, случайные посетители, покупатели, уличные происшествия, набежавшая туча, позднее время», – отмечает А.П. Чудаков [Чудаков 1986: 231]. Подобную ситуацию создает и Кумов, рисуя процесс взаимного отчуждения героев повести. Единственный разговор Лизы с Михаилом о том, что «их жизнь идет совсем не так, как мечталось когда-то», не состоялся потому, что «в дверь стукнули» и «вошел хозяин комнаты – сухой белый старичок» [Кумов 2008: 216].

По мнению В.И. Тюпы, героев большинства чеховских рассказов практически невозможно разделить на положительных и отрицательных, но они достаточно четко разграничиваются на тех, кто показан читателю только извне, и на тех, кто открывается

изнутри в качестве субъектов переживания и самоопределения [См.: Тюпа 1989: 23].

По такому же принципу строится система персонажей повести Кумова. Лиза – единственная героиня, чей внутренний мир открыт читателю и показан в своем развитии на протяжении всего произведения. Главной деталью портретных описаний Лизы являются синие глаза, отражающие ее духовное состояние. Так, после смерти дочери «синие глаза померкли, как лампада, в которой иссякло масло» [Кумов 2008: 352].

Остальные персонажи повести показаны извне, за исключением мужа Лизы, внутренний мир которого иногда приоткрывается читателю (студенческое письмо невесте, его несостоявшееся объяснение с женой в Москве, молчаливое взаимопонимание героев в финале рассказа).

Если персонажи окружения в произведениях Чехова бывают наделены характеристическими чертами, порой резкими до анекдотической карикатурности, то о внешности центральных героев мы, как правило, почти ничего не знаем. В.И. Тюпа заметил, что портрет Старцева появляется только в коротенькой заключительной главе «Ионыча», что, по мнению исследователя, вполне закономерно: деградация личности центрального героя словно переводит его в разряд персонажей фона [См.: Тюпа 1989: 23-24].

В портретных характеристиках мужа героини повести Кумова есть очевидные переклички с чеховским «Ионычем». В начале повести портрет Михаила дан эскизно: «голубая студенческая фуражка», «смеющееся похудавшее лицо, пыль под глазами» [Кумов 2008: 339]. В третьей главе он уже именуется Михаилом Васильевичем, даже не вспоминающим о возвышенных идеалах студенческой юности. Герой, как и у Чехова, переводится автором в разряд персонажей фона и наделяется яркой сатирической характеристикой, что соотносится с его внутренними переменами после избрания на почетную должность: «Михаила Васильевича выбрали в уездные предводители дворянства. Он заметно пополнел, через всю голову шла лысина, держал себя с достоинством, и в городе говорили, что он прекрасный предводитель.

Лиза часто заставляла его теперь перед зеркалом – он произносил какую-нибудь речь, предназначенную для собрания, и давал свой физиономии надлежащее выражение» [Кумов 2008: 350]. Социальная роль постепенно подчиняет себе человека. Эта эволюция героя особенно остро проявляется в близких поэтике Чехова анекдотических ситуациях: «Перед спектаклем Михаил Васильевич произнес речь о важном значении культуры. Выслушали ее внимательно и похлопали, а когда восстановилась тишина, какой-то мальчуган сказал громко: – Папка, какая у него лысина!.. И чей-то строгий голос прошипел: – Никшни! Это Бог ему лица прибавил!..» [Кумов 2008: 351]. С не меньшей иронией говорит автор о растущем тщеславии своего персонажа: «Михаил Васильевич сделал папку из толстой синей бумаги, наклеил на нее корреспонденцию и на крышке написал крупно “Печать о моей общественной деятельности”» [Кумов 2008: 351]. От окончательного превращения в «ионьча» его спасает духовное пробуждение Лизы после смерти дочери, ее стремление преодолеть взаимное отчуждение, обрести общий жизненный смысл: «Она молча села рядом с мужем и робко прижалась к нему – одинокая во всем мире, кроме этой горсточки людей... а муж думал, что жизнь уходит, и так понял ее, обнял крепко, и они затихли...» [Кумов 2008: 357].

В одном из писем Кумова к И.Л. Леонтьеву-Щеглову он сформулировал свое понимание духовного стержня чеховского творчества: «Живи он сейчас, его Муза была бы гораздо скорбнее, чем в 90-ые годы. Его скорбь – евангельская, вечная скорбь души, слышавшей чудесную песню “о блаженстве безгрешных духов под кущами райских садов...” о Боге Вечном, – и потом попавшей на скучную маленькую землю» [Кумов Письма: Л. 29].

Кумов вошел в литературу как писатель духовно-религиозной ориентации. Наследуя принципы и приемы чеховской поэтики комического, он стремится переосмыслить их в контексте религиозно-философской проблематики своего творчества, уравновесить лирической стихией своей прозы, соединить смех и «вечную скорбь души» в изображении драматических судеб своих героев.

## **Литература**

1. *Запевалов В.Н.* Кумов Р.П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь. – М., 2005. – С. 364–366.
2. *Заяц А.А.* Кумов Р.П. // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. – Т. 3. – М., 1994. – С. 227–229.
3. *Кубасов А.В.* Семантика нарративной структуры рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Филологический класс. – № 24. – 2010. – С. 67–72.
4. *Кумов Р.П.* Избранное / Сост. В.И. Супрун. – Волгоград, 2008.
5. *Кумов Р.П.* Письма И.Л. Леонтьеву-Щеглову. ИРЛИ, ф. 150, д. № 866.
6. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л., 1987.
7. *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
8. *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М., 1986.

## КАШТАНКА В ПРОЗЕ И ПОЭЗИИ

**Надежда Евгеньевна Тропкина**

Россия, Волгоград

*netropkina@mail.ru*

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ 16-04-00382  
«Научное наследие Д.Н. Медриша»*

Чеховский текст, включающий образ Чехова и чеховские образы, не раз становился предметом литературоведческого изучения. Органической частью его явилась «стихотворная чеховиана», «активная манифестация чеховского мифа в современной поэзии» отмечена, в частности, А.Г. Бондаревым [Бондарев 2008: 3]. Литературная парадигма чеховского текста определяется общими свойствами именного сверттесткта.

Один из знаковых образов чеховского текста представлен в рассказе «Каштанка», допускающем и предполагающем множественность интерпретаций, начиная от проблемы его адресованности детской или взрослой аудитории.

В работе Е.А. Яблокова «...Один писатель читал свою прекрасную вещь про собаку» (Рассказ “Каштанка” в контексте “собачьей” темы у М.А. Булгакова) отмечается парадоксальный эффект, возникающий при сопоставительном анализе: «более позднее произведение воздействует в сознании читателя на классический “образец” (претекст), раскрывая в нем новое содержание» [Яблоков 2014: 12]. Воздействием на сознание читателя обладает и интерпретация авторского текста в позднейших литературных произведениях.

К чеховскому рассказу «Каштанка» обращаются поэты XX в. – Владимир Корнилов и Александр Тимофеевский. Они принадлежат к одному поэтическому поколению, в их творческой судьбе прослеживается определенная общность: оба поэта на долгие годы были отлучены от читателя. В. Корнилов прибегает к цитации чеховской пьесы «Вишневый сад», слов Фирса о

«воле и беде», в стихотворении «Молодая поэзия», написанном в 1987 г. [см.: Тропкина 2010]. К рассказу «Каштанка» поэт обратился в стихотворении, датированном 1964 г. и названном так же, как и чеховский текст:

### **Каштанка**

*«Зря Каштанка к столяру  
Кинулась с арены, –  
Удивлялся в старину, –  
Что она – сдурела?  
После правильной еды –  
Тухлые помои,  
После ласки-доброты –  
Ругань да побои...»*

*Оплешивел, поседел,  
Чисто обеззубел  
От несбывшихся судеб  
И постигших судеб,  
Стал на дьявола похож...  
И тогда до плача  
Проняла меня, как дрожь,  
Правота собачья.*

*Понял эти скок и прыть,  
Этот лай до стоны,  
Понял: стыдно сытым быть  
Вдалеке от дома.  
Под рубаху вкрался страх,  
Стало пусто, голо,  
И заледенел в ноздрях  
Долгий запах горя.*

[Корнилов 1991: 72]

Для В. Корнилова с его тяготением к автологической речи, к намеренно культивируемой тривиальности образа Каштанка – не символ и не аллегория. В тексте Чехова, многогранном и многоплановом, обладающем метафизическим смыслом, о чем пишут современные исследователи, Корнилову созвучен не столько



философский смысл, не столько размышления, сосредоточенные во второй редакции рассказа в главе «Беспокойная ночь» и связанные с темой смерти, сколько характерное для поэта видение чеховского текста в этическом ключе. Еще раз обратимся к датировке текста – 1964 г., конец хрущевской оттепели. Само время ставит современников Корнилова в ситуацию нравственного выбора. Для Корнилова Каштанка – воплощение такого выбора. Она уходит, буквально – бросается прочь от сытой и комфортной жизни, в которой, если обратиться к чеховскому рассказу, очевидно, актуален был для поэта и мотив признания ее таланта. Условие такой лучшей участи – уход от общей беды, жизнь «вдалеке от дома». Знаменательно в этом контексте слово «правота»: «мотивация» выбора Каштанки, ее возвращения к прежнему житью определяется значимой для Корнилова нравственной категорией – «стыдно сытым быть». Г. Рылькова характеризует решающий сюжетный поворот рассказа: «Один вид знакомых лиц послужил неким противоядием от наваждения цирковой славы и сиюминутной успешности» [Рылькова 2015: 60]. Обращение к чеховскому образу оборачивается в стихотворении Корнилова надрывным авторским монологом-исповедью: у поэта высокий эмоциональный накал соотносится с текстом чеховского рассказа. «Тётка вздрогнула и посмотрела туда, где кричали. Два лица: одно волосатое, пьяное и ухмыляющееся, другое – пухлое, краснощекое и испуганное – ударили ее по глазам, как раньше ударил яркий свет... Она вспомнила, упала со стула и забилась на песке, потом вскочила и с радостным визгом бросилась к этим лицам» (С. VI, 448). Однако в интерпретацию этих эмоций Корнилов добавляет свой нюанс, переакцентирующий авторскую. В рассказе, как отмечает Г.С. Рылькова, «дорога в рай (в театре галерка называется райком) удивительно легка и приятна» [Рылькова 2015: 61], у Корнилова же реакция собаки – «этот лай до стога». Для Каштанки зов прежних хозяев, узнавание их и возвращение к ним – это момент нравственного прозрения, такого же страстно-эмоционального, как и авторское лирическое прозрение: «И тогда до плача / Проняла меня, как дрожь, / Правота собачья». Для лирического героя Корнилова это прозрение

сопряжено с трагическим переживанием своей судьбы, с преобразованием, которое движется как бы в двух направлениях: утрата внешнего («оплешивел, поседел, обеззубел» – отметим, что Корнилову в год написания стихотворения было 35 лет) и обретение через страдание высокого смысла (ср. в другом стихотворении Корнилова – «величие беды» («Анне Ахматовой», 1961 г.)). Этот путь поэта как путь обретения высокого смысла через страдание обусловлен не только внешними обстоятельствами его жизни, но и той его особенностью, которую Т. Бек определяет очень точно найденным словом: «Корнилов, самораспинаясь, менялся и рос постоянно» [Корнилов 1992: 324]. Знаменательно, что некролог Корнилова в 2002 г. А. Симонов назвал «Корниловский мятеж совести» [Симонов 2002].

В рассказе Чехова сюжет строится на цепи превращений собаки, маркированных пространственными перемещениями и сменой имени, точнее – имен: Каштанка – Тетка – Талант. В стихотворении Корнилова потеря собакой родного пространства и прежних хозяев, переход ее в лучшую, но чужую жизнь интерпретируется как этическая актуализация мотива потерянного пространства: потерян не дом столяра, а причастность к судьбе, полной лишений, но нравственно высокой. Автобиографичность образа Каштанки, о которой пишут исследователи, актуализирована в стихотворении Корнилова. Знаменательна в этом аспекте финальная строфа текста, в которой поэт как бы возвращается к началу рассказа Чехова. В заключительном четверостишии возникает мотив страха, которым начинается рассказ: «Когда стало совсем темно, Каштанкою овладели отчаяние и ужас» (С. VI, 432). В определенном смысле в тексте Корнилова воспроизводится другой мотив рассказа: «Стало пусто, голо...» – ср. у Чехова: «У незнакомца обстановка бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, и комната кажется пустою» (С. VI, 433). В стихотворении этот мотив становится проекцией душевного состояния лирического героя. И наконец в последних строках корниловской «Каштанки» актуализируется одористический мотив, который занимает весьма существенное место и в претексте стихотворения, что естественно для рассказа о собаке.

В стихотворении «Каштанка» у Корнилова, как и в целом в творчестве поэта, характерно сочетание разностилевых начал. Корнилов не боится пафосных слов, его не пугает их банальность и «девальвованность», его творчеству присуще сочетание исповедального и проповеднического начал, и с ними сочетается нарочитое обращение к прозаизмам («Что она – сдурела?»). Стихотворение Корнилова в известном смысле коррелирует с поэтикой чеховского рассказа – высокий пафос сочетается у Корнилова с иронией, сам становясь предметом иронического осмысления в строках о судьбе, в редуцированной до предельно укороченного словосочетания словесной формуле о постигших людей трагических судьбах. Прием остранения, характерный для чеховского рассказа, где мир увиден глазами собаки, характерен и для стихотворения Корнилова, в тексте он реализуется в через систему рифм – нарочито неточных и как бы неумелых («арены – сдурела», «поседел – судеб»).

Поэт А. Тимофеевский обращается к образу Каштанки в главе поэмы «Тридцать седьмой трамвай», датированной 1992–2003–2005 гг. Своего рода предвестием появления чеховского образа становятся строки вступительного фрагмента поэмы:

*Жизнь отвратительная, нервная  
И лающая, как дворняжка.  
Жаль, на меня, такая скверная,  
Она похожа как двойняшка.*

[Тимофеевский 2009]

Однако в дальнейшем этот образ развивается в ином ключе. В 11 главе поэмы А. Тимофеевский обращается к рассказу Чехова, детально воспроизводя финальную часть его сюжета:

*И тот окликает Каштанку,  
Чья ласка была столь крута,  
Кто вывернуть мог наизнанку,  
Чтоб выдрать кусок изо рта.  
И мигом Каштанка забыла,  
Что было теплом и добром,  
И то, что вчера веселило,  
Сегодня ей кажется сном.*

*Хозяин пустое бормочет,  
И падает крупный снежок,  
И ноздри Каштанки щекочет  
Знакомый сивушный душок.  
Фонариков светы косые  
Не могут пробить снегопад.  
Каштанка, Каштанка, Россия,  
Зачем ты вернулась назад?*

[Тимофеевский 2009]

В произведении поэта образ Каштанки осмысливается в историко-философской парадигме, что в целом характерно для его поэзии, о которой В. Губайловский пишет: «Лирика Тимофеевского, несмотря на ее внешне довольно простую форму, – это лирика философская. Это та же, что и у Тютчева, трудная и нескончаемая тяжба с хаосом и попытка рационального проникновения за его границу» [Губайловский 2006: 126]. В стихотворном фрагменте поэмы «Тридцать седьмой трамвай» – прямая апелляция к чеховскому рассказу и вместе с тем контаминация чеховских мотивов: снегопад и свет фонарей сопровождают путь Каштанки не в финале, а в начале рассказа. Окликает Каштанку в стихотворном фрагменте Тимофеевского один человек, в котором она чувствует «знакомый сивушный душок», и следует она за *хозяином*, вместе с тем как в рассказе «Каштанка глядела *им обоим* в спины» (курсив мой – *Н.Т.*), жестокая игра с куском, вынутым изо рта, – «фокус» сына столяра, его прямого продолжения, не случайна в финале чеховского текста деталь: «шагал Федюшка в отцовском картузе» (С. VI: 449). Во фрагменте поэмы образ Каштанки – аллегория судьбы России.

Приведем и современное обращение к чеховскому рассказу – стишок-пирожок из сетевой поэзии:

*ни на каштанку ни на тётку  
не отзывалась эта мразь  
лишь удалялась на болота  
светясь*

(<http://www.libo.ru/libo9952.html>)

Каштанка, обернувшаяся собакой Баскервилей, также реализует потенциал чеховского рассказа, однако рассмотрение этой темы выходит за рамки данной статьи.

## Литература

1. *Бондарев А.Г.* Чеховский миф в современной поэзии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Красноярск, 2008.
2. *Губайловский В.* Собеседник: о стихах Александра Тимофеевского [Рец. на кн.: Тимофеевский А. Опоздавший стрелок. – М., 2003] // Дружба народов. – 2006. – № 3. – С. 126.
3. *Корнилов В.* «...Который шел не в ногу». Беседа Т. Бек с поэтом // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 324–348.
4. *Корнилов В.* Избранное. – М., 1991.
5. *Рылькова Г.С.* О понимании «следов человеческого бытия» на примере «Каштанки» А.П. Чехова // Творчество А.П. Чехова в свете системного подхода. – СА: Idyllwild, 2015. – С. 54–66.
6. *Симонов А.* Корниловский мятеж совести // Новая газета. – 2002. – 21 января.
7. *Тимофеевский А.П.* Краш-тест: Книга поэм. – М., 2009.
8. *Тропкина Н.Е.* Образ Чехова и чеховские образы в русской поэзии последней трети XX – начала XXI века // Чехов и мировая литература XX века. – Волгоград, 2010. – С. 126–140.
9. *Яблоков Е.А.* «...Один писатель читал свою прекрасную вещь про собаку» (Рассказ “Каштанка” в контексте “собачьей” темы у М.А. Булгакова) // Яблоков Е.А. Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. – СПб., 2014. – С. 11–29.

## ГЕРОИ ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЫ В ЛИРИКЕ А. КУШНЕРА

**Анатолий Валентинович Кулагин**

*Россия, Коломна*

*litkaf@mail.ru*

Поэтическое творчество Александра Кушнера чрезвычайно насыщено историко-культурными аллюзиями, реминисценциями из произведений русской и зарубежной классической литературы. Об этом в той или иной степени говорят авторы едва ли не всех работ о поэте [см., например: Макарова 1986; Гельфонд 2012: 163–178; Ячник 2015; Кулагин 2015]. Как обычно и бывает у большого поэта, «чужое слово» оказывается необходимо ему в том случае, если оно созвучно его собственным творческим поискам. Так возникает, по слову самого Кушнера, «перекличка», без которой невозможно представить поэзию, как лес «без ауканья, без живых голосов» [Кушнер 1991: 85]. Автор процитированного эссе говорит в основном о перекличках поэта с поэтами, но замечает, что и «прозаический текст может излучать сильнейшую энергию, способную зарядить поэтическое вдохновение» [Кушнер 1991: 90]. В самом деле, отдельные его стихотворения навеяны перечитыванием «Капитанской дочки», «Мёртвых душ», «Анны Карениной», романов Пруста...

Особое место в читательских и творческих интересах Кушнера занимает проза Чехова. Впрочем, Александр Семёнович не склонен отдалять его от поэтического цеха: «Чехов, сказавший о себе, что писал всё, кроме стихов и доносов, на самом деле был лучшим поэтом конца XIX века, когда поэзия пришла в упадок»<sup>1</sup>. Стихов, напрямую связанных с чеховскими произведениями, у Кушнера сравнительно немного (заметно меньше, чем, например, «пушкинских» или «толстовских»), но они всегда значимы для него и раскрывают важные грани его собственного поэтического мира. Им посвящены эти заметки.

1

Первое по времени такое стихотворение, «Слово “нервный” сравнительно поздно...», написано в 1976 году. Оно построено на историко-литературных ассоциациях – не только чеховских, но и некрасовских, которые его и открывают: «Слово “нервный” сравнительно поздно // Появилось у нас в словаре // У некрасовской музы нервнойной // в петербургском промозглом дворе. // Даже лошадь нервически скоро // в его желчном трёхсложнике шла, // Разночинная пылкая ссора // и в любви его темой была» [Кушнер 1978: 20]<sup>2</sup>. А затем поэт переключает наше внимание на следующую – уже как раз чеховскую – эпоху:

*...Эту нервность, и бледность, и пыл,  
Что неведомы сильным и сытым,  
Позже в женищинах Чехов ценил,  
Меж двух зол это зло выбирая,  
Если помните... ветер в полях,  
Коврин, Таня, в саду дымовая  
Горечь, слёзы и чёрный монах.*

Мотив нервов, в самом деле, сквозной и сюжетообразующий в чеховской повести «Чёрный монах», герои которой потом названы и основные сюжетно-психологические мотивы которой им обыграны. Повесть начинается уже с того, что «Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы» (С. VIII, 226). Приехав на лето погостить в деревню к Песоцким, «он продолжал вести такую же нервную и беспокойную жизнь, как в городе» (С. VIII, 232). Нервными людьми ему видятся сами хозяева усадьбы – Егор Семёныч Песоцкий и его дочь Таня, будущая жена Коврина. «Нервы» их и сблизжают: «он чувствовал, что его полубольным, издёрганым нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки» (С. VIII, 240). Между тем, развивающаяся душевная болезнь Коврина делает его всё более эгоистичным и разрушает семью.

Смысл чеховской повести очень непросто, и оттого интерпретации её оказывались зачастую полярны – от восприятия

Коврина как не понятого в своей гениальности учёного до отрицания его и научной и просто человеческой состоятельности. В чеховедении последней четверти истекшего столетия обозначилась тенденция более взвешенного, лишённого категоричности подхода, согласно которому писатель не переоценивает ни сомнительную «гениальность» Коврина, ни «практицизм» садовода Песоцкого. Так, по мысли В.Б. Катаева, «чеховская концепция человеческих отношений состоит не в противопоставлении плохих хорошим <...>, а именно в том, что живые люди, в силу естественно присущих им свойств и стремлений, приходят к ошибкам и трагическим развязкам» [Катаев 1979: 202]. Писателя притягивает, дополняет данную мысль И.Н. Сухих, «образ *нормальной* жизни, которая и есть подлинный авторский идеал, противопоставленный иллюзиям и заблуждениям героев» [Сухих 1987: 116].

Накануне этого поворота в чеховедении о сложном чеховском выборе «меж двух зол» заговорил лирический поэт. По его мысли, писатель предпочитает «нервность»; неспроста же в финале повести умирающий Коврин произносит имя Тани, а не своей нынешней сожительницы – женщины, кажется, вовсе не нервной. Каково же в таком случае второе «зло»? Надо полагать, обывательская жизнь «сильных» и «сытых», которая вообще засасывает в своё болото многих чеховских героев. Но поэт смещает акцент в этой характерной чеховской антитезе; лучше сказать – смягчает её и в каком-то смысле даже сводит на нет. Кушнер, лирике которого присуще «непосредственное чувство жизни» [Роднянская 2000: 401], – настойчивый поборник значимости поэтической детали, бытовой мелочи, которая может говорить внимательному читателю о многом («Поэзия, следи за пустяком, // Сперва за пустяком, потом за смыслом» [Кушнер 2011: 123]). Вот и здесь житейский «сор», из которого, по счастливому ахматовскому выражению, «растут стихи, не ведая стыда», как бы реабилитируется в своих правах: «Наши ссоры. Проклятые тряпки. // Сколько денег в июне ушло! // – Ты припомнил бы мне ещё тапки. // – Ведь девятое только число, – // Это жизнь? Между прочим, и это, // и не самое худшее



в ней. // Это жизнь, это душное лето, // Это шорох густых то-полей, // Это гулкое хлопанье двери, // Это счастья неприбранный вид, // Это, кроме высоких материй, // То, что мучает всех и роднит»<sup>3</sup>. То, что чеховским героям – тому же Коврину или, скажем, Никитину из «Учителя словесности» – показалось бы признаком обывательщины («проклятые тряпки»), есть неотъемлемая часть нашего бытия. Кстати, оборот «кроме высоких материй» воспринимается как своеобразный камешек в огороде Коврина, о научных занятиях которого Егор Семёныч и Таня не раз говорят с не очень убедительным пафосом: «Вы учёный, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру...» и так далее (С. VIII, 229–230). Поэт пусть и не иронизирует напрямую над чеховским героем, но уж точно уравнивает его интеллектуальные претензии «низкой» прозой жизни. Сами «нервы», по Кушнеру, и обеспечивают «баланс» двух жизненных начал, которые вроде бы должны противостоять другу другу. А своеобразное лирическое утверждение «нервности» встречаем у поэта несколько лет спустя после стихов о Коврине и Тане (хотя и в несколько ином смысле – в связи с современной жизнью на фоне «томной повадки» старинных «пышнотелых дам») в стихотворении «И нашу занятость, и дымную весну...» (1982): «На что красавица похожа? // На бутыль. // Как эту скользкую могли ценить покатошь? // Мне больше нравится наш угловатый стиль, // И спешка вечная, и резкость, и предвзятость» [Кушнер 1984: 24].

## 2

В стихотворении «Письмо» (2010) чеховская эпоха соприкасается с нашей современностью на уровне присущих ей новых примет цивилизации. Речь идёт о компьютере и Интернете: «Безумное по почте электронной // Пришло письмо. Как если бы невроз // Надиктовал его характер тёмный: // Вопрос, вопрос, вопрос, вопрос, вопрос, // Что значат вопросительные знаки. // И что на них могу ответить я? // Тем более, что я и сам во мраке // Земного пребываю бытия» [Кушнер 2013: 93]. Лирический герой Кушнера довольно рано – уже на исходе прошлого века –

освоил эту современную технику («Для чего мне этот Рим...», 1997), а вскоре освоил и сотовую связь, впервые появляющуюся в стихотворении 2000 г. «Поскольку я завёл мобильный телефон...» [см.: Кулагин 2014: 114, 118]. Так вот, поводом для лирического сюжета на сей раз послужила неверная кодировка – нередкое явление, когда вместо обычного шрифта пользователь видит на экране набор символов. Но чисто технический сбой оказывается поводом для лирического стихотворения ни больше ни меньше как о смысле существования, о ценности жизни, природы, противостоящей хаосу бессмысленных значков:

*Приятель мой далёкий, установку  
Смени, вот куст, вот облако, вот сад.  
Попробуй взять другую кодировку,  
Систему поменять координат.*

*Смотрю на вопросительную стаю.  
Что делать? Где-то ж должен быть ответ.  
Как сказано у Чехова? – Не знаю.  
По совести, не знаю, Катя. Нет.*

Концовка стихотворения содержит предваряемую характерной для поэзии Кушнера «ссылкой» на источник («Как там у Чехова?»; ср.: «Как там у Пушкина: “всё на главу мою...”» [Кушнер 2011: 152]) реминисценцию (почти точную цитату) из повести «Скучная история». Напомним, что главный герой её, «заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер», – при всех своих регалиях и опыте, испытывает некую растерянность перед жизнью, в которой он не видит «того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (С. VII, 307). Автор повести «показал жажду “общей идеи” как психологическую потребность страдающего больного человека, для которого оказались непосильны вдруг нахлынувшие на него жизненные проблемы» [Катаев 1979: 106].

Так вот, в финале повести Николай Степанович разговаривает со своей приёмной дочерью Катей, переживающей личное

крушение и надеющейся, что он как-то поддержит её: « – Помогите! – рыдает она, хватая меня за руку и целуя её. – Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же, что мне делать?

– По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. VII, 309).

Вроде бы, и лирический герой Кушнера, хотя и он умудрён жизненным опытом, не знает, чем помочь своему корреспонденту, ибо и сам пребывает «во мраке земного бытия». Но это – в пределах данного лирического сюжета как такового. Попробуем, однако, не то чтобы «взять другую кодировку», но чуть расширить предмет разговора и обратиться к некоторым другим стихам поэта, отчасти близким «Письму». Лирическая тема «Письма» – язык. Кушнер вообще поэт очень «филологический»: язык, слово (поэтическое, в частности), письмо и сам его процесс, его атрибуты являются предметом его лирической рефлексии [см.: Кудрявцева 2004]. Об этом говорят уже сами названия некоторых его книг: «Письмо», «Прямая речь», «Голос», «Облака выбирают анапест». В стихотворении «Пунктуация, радость моя!..» (2004) бывший учитель-словесник формулирует один из надёжных способов противостоять энтропии смысла, норовящей охватить современное искусство: «Огорчай меня, постмодернист, // но подумай, рассевшись во мраке: // Согласились бы Моцарт и Лист // Упразднить музыкальные знаки?» [Кушнер 2011: 199] «Безумие» электронного письма в том и заключается, что в нём как бы упразднены знаки – только не музыкальные, а словесные. В другой раз поэт признаётся в своём «дисциплинирующем» пристрастии к рифмованным стихам: «Я люблю тиранию рифмы – она добиться // Заставляет внезапного смысла и совершенства, // И воистину райская вдруг залетает птица, // И оказывается, что есть на земле блаженство» [Кушнер 2013: 88]. Распаду смысла, абсурдной «вопросительной стае» значков противостоят *правильные* знаки, словесные ограничения и нормы, позволяющие *осмыслить* жизнь. И конечно, противостоят «куст», «облако» и «сад»; ещё раз обращаем вни-

мание на эти мотивы. Природа у Кушнера вообще целительна – напомним хотя бы стихотворение «Куст» (1975): «...Ты слеп и глух, и ищешь виноватого, // и сам готов кого-нибудь обидеть. // Но куст тебя заденет, бесноватого, // И ты начнёшь и говорить, и видеть» [Кушнер 2011: 78]. Такое понимание природы – вполне в духе Чехова. В его прозе она зачастую противостоит ложным ценностям, искажению гармонии бытия; достаточно вспомнить пейзаж в таких хрестоматийных рассказах как «Ионыч» или «Крыжовник». Может быть, обо всём этом и мог бы сказать – и почти сказал – своей «Кате» лирический герой «Письма»?

### 3

В следующем, 2011 г., в стихах Кушнера появится другой чеховский герой – учитель Беликов из рассказа «Человек в футляре». Стихотворение «Очки должны лежать в футляре...» прямо с заглавного мотива чеховского рассказа и начинается: «Очки должны лежать в футляре, // На банку с кофе надо крышку // Надеть старательно, фонарик // Запрятан должен быть не слишком // Глубоко меж дверей на полке...» [Кушнер 2013: 57]. И вот эта лирическая апология порядка – поначалу не лишённая, кажется, лёгкой ироничности (мол, какая проблема: правильно закрыть банку кофе!), но всё равно несомненная – влечёт за собой упоминание и Беликова, и ещё одного хрестоматийного героя русской классики:

*...И бедный Беликов достоин  
Не похвалы, но пониманья.  
Каренин тоже верный воин.  
В каком-то смысле мирозданье  
Они поддерживают тоже,  
Дотошны и необходимы,  
И хорошо, что не похожи  
На тех, кто пылки и любимы.*

Образ Беликова символизирует в читательском сознании, начиная со школьной скамьи, бессмысленное в своей осторож-

ности («Как бы чего не вышло») самоограничение, а заодно и всяческое ограничение возможностей окружающих, готовое перейти в шпионство за ними. Напомним, что мотив «футлярности» сопровождает героя на протяжении всего рассказа, на всех уровнях – от бытовых мелочей («И зонтик у него был в чехле и часы в чехле из серой замши...») до похорон, вызывающих у коллег скрытое «большое удовольствие», а у автора – сарказм («...точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» С. Х, 43, 52). Но что общего у никогда не имевшего жены Беликова и упомянутого рядом Каренина, переживающего крушение семьи? Алексей Александрович, будучи человеком рационального склада, даже в такой ситуации мыслит логически, пытаясь сохранить тот стройный образ мира, который сложился в его сознании чиновника; этим он и похож на Беликова (точнее, наоборот, ибо роман Толстого написан раньше чеховского рассказа).

Лирические ситуации «позднего» Кушнера вообще зачастую очень парадоксальны; они словно опрокидывают некую расхожую истину, обнажая другую – зачастую противоположную – грань её. Лирический взгляд поэта вскрывает тем самым некие скрытые возможности бытия, которые мы, находясь во власти стереотипов, то ли не замечаем, то ли игнорируем. Приведём примеры из того же сборника, в котором помещено стихотворение «Очки должны лежать в футляре...»: «Спи. К любви печаль подмешена, // Страх, а думают, что страсть»; «Когда б не смерть, то умерли б стихи»; «Нет ничего притягательнее крушений, // Слаще руин и задумчивости глубокой» [Кушнер 2013: 28, 17, 49]. Вот и здесь: автор стихотворения как бы реабилитирует тип «футлярного человека», вставая, по его собственному полушутливому выражению (по поводу именно этих стихов), «на защиту отрицательных литературных персонажей» [Весь Кушнер]. Этот тип человека оказывается у Кушнера *необходим мирозданию* не случайно. Дело в том, что сам поэт парадоксально совмещает в себе способность к спонтанному эмоциональному отклику (без которой и не может быть поэта!) и приверженность

к устойчивому жизненному *порядку*, которые могут ужиться даже в пределах одного лирического сюжета, например: «Как стояли, так пусть и стоят // Эти вещи, не надо местами // Их менять. Я педант, ретроград, // Консерватор и трус, между нами. <...> Только дай победить февралю – // и октябрь заберётся под штору... // Революционерку люблю, // Экстремистку люблю, фантазёрку» («Как стояли...», 2004 [Кушнер 2005: 48]). А в качестве «реабилитации» беликовско-каренинского типа можно вспомнить и более раннее: «Потому и порядок такой на столе, // Чтобы оползень жизни сдержат...» («Потому и порядок...», 1973 [Кушнер 1974: 83]). Так что очки, безусловно, должны лежать в футляре<sup>4</sup>.

Неожиданное, на первый взгляд, поэтическое восприятие Кушнером фигуры Беликова отчасти проясняется его более ранним эссе «Почему они не любили Чехова?» (впервые опубликовано в 2002 г.). Размышляя о критическом отношении к Чехову поэтов Серебряного века (Анненского, Ахматовой, Ходасевича...), Кушнер приходит к выводу, что писатель не устраивал их тем, что «рассчитывал на долгий эволюционный путь», в то время как наступивший «XX век делал ставку на сильную личность, твёрдую волю» и людям нового поколения «хотелось решительных действий, героизма, “неслыханных мятежей” и перемен» [Кушнер 2011: 405]<sup>5</sup>. Новая эпоха потянулась, замечает Кушнер, к Достоевскому, «с его ожесточённостью, отсутствием полутонов, антитезами и катастрофизмом» [Кушнер 2011: 405]<sup>6</sup>. К Беликову всё это, на первый взгляд, отношения не имеет (и в тексте эссе он не упомянут), но... имеет отношение к самому автору стихов и эссе, о Беликове пишущему. Ибо пристрастие к порядку тоже противостоит «неслыханным мятежам». В этом смысле Чехов и его герой парадоксальным образом оказываются у Кушнера как бы союзниками.

Между тремя лирическими обращениями Кушнера к прозе Чехова<sup>7</sup> есть нечто общее. Их роднит ощущение полноты и гармонии жизни, понимаемое широко, проявляющее себя и в «нервности» («Слово “нервный” сравнительно поздно...»), и в стремлении постичь и выразить смысл человеческого суще-

ствования («Письмо»), и пристрастии к порядку, без которого нет и миропорядка («Очки должны лежать в футляре...»). Кушнер в этом смысле – последователь Чехова, с его тягой к «прекрасному» в человеке и в жизни.

## Примечания

- <sup>1</sup> Из письма к автору статьи от 4.6.2015. Мы благодарим поэта, заинтересованно отнесшегося к нашей работе и сообщившего нам даты написания всех упоминаемых в статье стихотворений, в публикациях отсутствующие.
- <sup>2</sup> Слово «нервной» в третьем стихе появилось вынужденно – вместо изначального «стервозной»; очевидно, что для советской цензуры права быть «стервозной» муза поэта-демократа не имела. Мы располагаем экземпляром сборника «Голос» со сделанным в 2012 году авторским исправлением нервной на стервозной. Однако в большинстве постсоветских изданий стихотворение перепечатывается именно со словом нервной: «Как-то спокойней и не обидно для Некрасова» (из письма А.С. Кушнера к автору статьи от 30.5.2016). Мотивы стихотворения 1976 года предвосхищены в ответе Кушнера на юбилейную некрасовскую анкету, где читаем: «Если позволительно внести в поэзию понятие тяжести, Некрасов – поэт тяжёлый. Удельный вес его трёхдольника – в самом низу шкалы» [«Его слава будет бессмертна...» 1971: 119]. А ниже называется «гениальным» стихотворение Некрасова «Слёзы и *нервы*» (курсив наш – А. В. К.).
- <sup>3</sup> Приведём комментарий самого поэта к строке «Это гулкое хлопанье двери», выдающий уже другую литературную ассоциацию: «Вообще слово “дверь” для меня почему-то важно: “Не спишь и косишься за дверь”, “Это гулкое хлопанье двери” (“Слово ‘нервный’ сравнительно поздно...”), где-то, должно быть, ещё – и если с кем-то связано, то скорее всего, с Пастернаком: “И пенье двери...”, “За дверь ты стоишь...”» (из письма к автору статьи от 14.3.2013).
- <sup>4</sup> Ср. со стихами 1984 года: «Есть вещи: ножницы, очки, зонты, ключи... // Полумистическое их существование // Ввергает в ото-

- ропь... попробуй отучи // От уклоненья их, ущерба, прозябанья.  
// Всегда отсутствуют, когда они нужны...» [Кушнер 2011: 123]
- <sup>5</sup> Ещё прежде эта мысль звучала у Кушнера в лирической форме – в навеянном различными чеховскими мотивами стихотворении «Телефон» (1977–1981): «...Не был он во вкусе // Ахматовой, Цветаевой – они // Своих отцов в нём как-то узнавали. // о детский стыд; подальше от родни! // Им в Достоевском радостней скандале» [Кушнер 1982: 7] Близкое чеховскому отношение к общественной жизни поэт усматривает и у другого классика: «А всё же тургеневский низкий диван либеральный, // На нём разговор полуночный, слегка завиральный, // Мне ближе, умеренный, чем фанатизм записной: // Напор радикальный // и бред ретроградный или, того хуже, квасной» («А всё же тургеневский...», 1987 [Кушнер 1988: 82]).
- <sup>6</sup> В воспоминаниях Кушнера о Бродском («Здесь, на земле») приводится любопытный для нас эпизод «настоящего русского спора» (это сказано автором с иронией) в литературной компании в Нью-Йорке «о том, кто лучше: Толстой или Достоевский. Бродский был за Достоевского, Т. Толстая – за своего великого однофамильца, мы с Леной (женой поэта, Е. В. Невзглядовой, – А. В. К.) обиделись за Чехова...» [Кушнер 2011: 330].
- <sup>7</sup> А есть и ещё одно, сделанное вскользь, в контексте других историко-литературных явлений, связанных с Крымом и как бы объясняющих его новое присоединение к России: «И в ялтинском саду скучающая дама // с собачкой. Подойти? Нехорошо так прямо, // Собачку поманить, а дальше поглядим... // Случайная скамья, морская панорама, // Истошный крик цикад. Конечно, русский Крым» («Конечно, русский Крым, с прибоем под скалою...», 2014 [Кушнер 2015: 59]). Мы не касались в этой статье стихотворений, навеянных не конкретными чеховскими произведениями, а биографией писателя («И ещё я подумал, что гений родится в любой...», 1985; «Если правда, что Чехов с Толстым говорили впервые в пруду...», 1989; «Антон Павловича, вот кого представить...», 1989); они должны быть предметом отдельного разговора, как и навеянное пьесой «Чайка» стихотворение «Люди, львы, орлы и куропатки!..» [см.: Кушнер 2006: 8]



## Литература

1. Весь Кушнер: Александр Кушнер и Алексей Лушников. – Вып. 1. Телеканал «ВОТ». – 2012. – 25 декабря. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=U2DYMUDXvO8>
2. *Гельфонд М.М.* «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и русские поэты XX века. – М., 2012.
3. «Его слава будет бессмертна...»: [Ответы на анкету о Некрасове] // Вопросы литературы. – 1971. – № 11. – С. 85–155.
4. *Катаев В.Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М., 1979.
5. *Кудрявцева И.А.* Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера: Дисс. ... канд. фил. наук. – Череповец, 2004.
6. *Кулагин А.* Онегинские мотивы в лирике А. Кушнера // Кулагин А. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: сб. статей. – Коломна, 2015. – С. 196–208.
7. *Кулагин А.* «Я в этом городе провёл всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера. – Коломна, 2014.
8. *Кушнер А.* Вечерний свет: Книга новых стихов. – СПб., 2013.
9. *Кушнер А.* Голос: Стихотворения. – Л., 1978.
9. *Кушнер А.* Живая изгородь: Книга стихов. – Л., 1988.
10. *Кушнер А.* Земное притяжение: Книга новых стихов. – М., 2015.
11. *Кушнер А.* «Люди, львы, орлы и куропатки!..» // Литературная газета. – 2006. – № 1. – 18–24 января. – С. 8.
12. *Кушнер А.* Переключка // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. – Л., 1991. – С. 85–113.
13. *Кушнер А.* Письмо: Стихи. – Л., 1974.
14. *Кушнер А.* По эту сторону таинственной черты: Стихотворения, статьи о поэзии. – СПб., 2011.
15. *Кушнер А.* Таврический сад: Седьмая книга. – Л., 1984.
16. *Кушнер А.* Телефон («Мы обсудили Чехова с тобой...») // Сельская молодёжь. – 1982. – № 8. – С. 7.
17. *Кушнер А.* Холодный май: Книга стихов. – СПб., 2005.
18. *Макарова И.А.* Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения. – Л., 1986. – С. 37–49.

19. Роднянская И.Б. Кушнер Александр Семёнович // Русские писатели XX века: Биографич. словарь. – М., 2000. – С. 399–402.
20. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л., 1987.
21. Ячник Л.М. Інтертекстуальність та російська поетична традиція у творчості Олександра Кушнера: Автореф. ... канд. філолог. наук. – Харків, 2015.

## «ДАМА С СОБАЧКОЙ» В СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЕРСИЯХ

**Елена Николаевна Петухова**

*Россия, Санкт-Петербург*

*pen9@yandex.ru*

Современные авторы, как постмодернисты, так и берущие постмодернистские приемы напрокат, неоднократно обращались к Чехову и продемонстрировали различные способы взаимодействия с классическими текстами, трансформируя, переписывая, дописывая чеховские драмы и рассказы. Из прозы особенно востребованной оказалась «Дама с собачкой»: широкая известность рассказа, сразу высоко оцененного критикой, сам сюжет курортного романа, его удачная экранизация режиссером Иосифом Хейфицем, одноименный балет Родиона Щедрина, фильм Никиты Михалкова «Очи черные» по мотивам рассказа с участием Марчелло Мазтрояни сделали «Даму с собачкой» своего рода «брэндом» и обеспечили ей внимание создателей римейков, которых всегда привлекают наиболее популярные классические произведения. Рассказ предстает под пером современных писателей в самых неожиданных версиях – от комичной бытовой истории до запутанного иронического детектива, во всех случаях он служит матрицей, о которой в новом тексте сигнализируют паратекстуальные компоненты (названия, посвящения, эпиграфы, предисловия), ономастические (имена и фамилии персонажей, фамилия самого писателя) [Михина 2008], а также цитаты, необязательно точные, некоторые детали, сюжетные переклички. Контакт с текстом-донором может обогатить современное произведение приращением смысла, но может сделать его деконструкцией или профанацией, или «мозговой игрой». Нередко отношения с чеховским источником строятся на принципе отталкивания от его мировоззренческой, этической, психологической составляющих [Петухова 2014:78].

Рассказ известной писательницы Галины Щербаковой «Дама с собачкой» (2008 г.) и «Повесть о любви и суете» (2000 г.) русскоязычного писателя Нодара Джина (с 1980 жившего в США), объединяют прямые апелляции к чеховскому тексту и шпиц, ставший важным сюжетным элементом. Эти детали выполняют неодинаковые функции в произведениях столь разной жанровой природы. «Повесть о любви и суете» начинается как бытовая история перестроечного времени и превращается в запутанный детектив без определенного конца, со сложной рамочной композицией, а рассказ Щербаковой остается невеселой бытовой историей анекдотического характера, имеющей линейную композицию. Писательница, частично воспроизводя классический сюжет, по сути, пародирует его. Может показаться, что в новой «Даме с собачкой» персонажи низведены до уровня «массового» человека рыночной эпохи, но на самом деле чеховские персонажи тоже обыватели, принадлежащие своему времени: жена провинциального чиновника и московский банковский служащий. Роль Анны Сергеевны в рассказе Щербаковой отведена Лине, сотруднице треста в городе на большой реке, одинокой привлекательной женщине, мечтающей о любви и замужестве. Героиня знала чеховский рассказ по старой экранизации (видимо, Хейфица), Чехова не любила со школы и считала самым скучным писателем – нередкое для современного человека отношение к классике. Однажды Лине, переживающей свое невезение в любви, поручают на несколько дней соседскую таксу. Женщину впечатлило, что благодаря таксе соседка познакомилась со своим женихом, она вспомнила фильм и вдруг представила, «как будет она идти с собачкой по набережной, тонкая такая и звонкая. <...> На ночь она взяла томик Чехова» [Щербакова 2008: 33]. Лина, соотнося сюжетную ситуацию со своей личной, крайне примитивно воспринимает рассказ, из которого «поняла только одно: дама со шпицем тоже ловила мужика на набережной» [Щербаков 2008: 34]. Однако на нее производит впечатление фраза: «эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарной лорнеткой в руках наполняла теперь всю его жизнь» [Щербакова 2008: 35]. Героиня, мечтавшая внушить к себе именно такое

чувство, решила разыграть по литературному образцу свой сценарий: куплена шляпка с вуалькой, надеты туфли на венском каблуке, а на поводке такса. Сценарий сработал: на набережной с новоявленной дамой с собачкой знакомится представительный мужчина в капитанской форме, и, полная романтических ожиданий, Лина приглашает его на чай. После ухода «капитана» она обнаруживает, что исчезли все ценные вещицы и деньги – «капитан» оказался аферистом, не получилось даже заурядного курортного романа. Классический любовный сюжет травестирован, пошлость тотальна, чувства мелки и скоротечны, даже бурная реакция обманутой героини мимолетна – нет ничего настоящего, в том числе собаки, которая не шпиц. В финале несостоявшиеся роман и драма оборачиваются анекдотом: «Нет, все же если в рассказе шпиц, то нужен шпиц. И не воображай, если ведешь дуру-таксу, что это он» [Щербакова 2008: 51]. Чеховский рассказ полагается известным, он маркирован названием, одной цитатой и собачкой – знаковой деталью, современный сюжет развивается по «следу» затекстового классического, который последовательно снижается на персонажном и идейно-смысловом уровнях, а в повествовании лиризм и тонкая ирония Чехова заменяются грубоватым юмором. Новая «Дама с собачкой» написана, скорее, по лекалам Антоши Чехонте.

Любовь дискредитирована и в «Повести о любви и суете» Нодара Джина. Сюжет в принципе иной, дополнен новыми линиями и перенесен в другой хронотоп, а чеховский рассказ вставлен в него в виде пересказа. Если Щербакова не прибегает к постмодернистским приемам, и классическая «Дама с собачкой» становится у нее реальной мотивацией действий персонажа, то Нодар Джин предлагает изощренную постмодернистскую игру, в которой все случайно и все предопределено. Повесть смонтирована из нескольких достаточно автономных по содержанию разножанровых текстов, связанных главной героиней и чеховским рассказом, который имеет почти мистическую власть над персонажами. Писатель изображает жизнь хаосом, в котором человеку невозможно разобраться и определиться. У его героини складывается все не так, как у Анны Сергеевны, ее история своего рода пере-

строечный «жестокий романс» с несколькими любовными интригами, несостоявшейся свадьбой, банкротством, переездами, тюрьмой, убийствами. Сочинская красавица Анна после того, как ее муж, убив рабочих-мигрантов, бежал, попадает на телевидение и встречает «прекрасного принца» – английского журналиста. Однако сюжет «жесткого романа» развивается по своим законам: собравшись лететь к жениху, Анна узнает об обмане – «принц» женат и не ждет ее в Лондоне. Далее дает о себе знать чеховская матрица: в аэропорту потрясенную Анну замечает московский банкир Гуров, сразу обреченно влюбившийся в нее, и вскоре они уезжают в Ялту, где живут «почти счастливо» год. В конце концов, Гуров бросает ее и решает вернуться в Москву, но накануне отъезда его убивают, всё свидетельствует против Анны, которую приговаривают к пожизненному заключению. Сюжет «Анна» осложнен развернутым рамочным сюжетом: повествование ведется от лица пишущего детектив иностранного журналиста, который вспоминает эту трагическую историю, но читатель узнает об этом в середине рассказа. Персонаж-рассказчик, оказывается, познакомился с героиней в аэропорту во время одного из приездов в Россию, и она рассказала о своих злоключениях, в следующий раз от бывшей жены Гурова он услышал окончание истории Анны, но это не финал рассказа. Вернувшись в Лондон, журналист узнает об убийстве знакомого священника, носившего, по невероятному совпадению, имя героя-поляка его недописанного детектив и убитого так же, как Гуров и несостоявшийся лондонский жених Анны, – ножом в переносицу. Об убийце священника известно, что он польский турист – таков финал рассказа. Рамочный сюжет, чередой загадочных убийств отсылающий к Агате Кристи, не имеет положенного детективу завершения, так как убийца неизвестен и не пойман, своим открытым финалом он напоминает о Чехове: читатель сам должен додумать развитие событий и судьбу героев.

Персонажей Нодара Джина, пути которых в рассказе пересекались и не пересекались, связывают знаковые детали и сквозные мотивы. Рассказчику известно, что исчезнувший муж Анны виртуозно метал ножи и научил этому ее, а рабочие-мигранты были

убиты тем же способом, что и последующие жертвы неизвестного преступника. Журналист не делает никаких умозаключений, возникает недосказанность, позволяющая читателю строить различные догадки относительно убийцы или убийц. Незаконченным остается не только криминальный сюжет рассказа, но и детектив журналиста, поэтому закономерно предположение, что история Анны и есть его недописанное произведение, его игра с читателем, в таком случае появляется новая отсылка к Чехову, к его «Драме на охоте», в которой автор повести оказывается ее персонажем и убийцей. Знаменательной деталью, подкрепляющей это предположение, кажется наличие белых шпицев у разных персонажей: у священника есть белый шпиц, у японской туристки, желающей походить на героиню любимого произведения, белого шпица дарят Анне, очень похожей на актрису, сыгравшую Анну Сергеевну в старой экранизации (опять Хейфеца), а в эту актрису заочно был влюблен в молодости рассказчик, и у него, конечно, тоже есть белый шпиц, который, таким образом, объединяет разножанровые элементы в дискурсе «Дамы с собачкой». Наконец матрица являет себя в довольно точном, но огрубленном изложении чеховского сюжета, предлагающем иную интерпретацию отношений Гурова и Анны Сергеевны: их любовь – болезненное чувство, оба знают, «что впереди их ждет не только самое трудное, но и самое непонятное. Может быть, даже конец счастья, потому что вместе с печалью уходит и оно. Или потому, что счастье может пережить печаль только за счет самой большой печали. Смерти» [Нодар Джин 2000: 16], – в таком переосмыслении поэтического тезиса Окуджавы «грусть всегда соседствует с любовью» запрограммирована трагическая развязка истории Анна и нового Гурова. Пересказ вполне можно рассматривать в качестве еще одного автономного текста, отражающего восприятие классического сюжета дезориентированным сознанием человека, который живет в условиях девальвации прежних ценностей и разрыва всех прежних связей – пространственных, исторических, национальных. Неслучайно муж Анны, будучи украинцем, убивает «чужаков»: мигрантов-украинцев, избивших его за уверения, что «Севастополь будет принад-

лежать России». Он даже тоску Анны по Ялте истолковывает как боль по утраченному Россией Севастополю (удивительно, каким пророческим оказался рассказ 2000 года!). Однако тоска Анны, хотя она и разделяла уверенность мужа относительно будущего Крыма, порождена не вполне осознанной ею тоской по настоящей любви, о которой она прочитала. В пересказе, как в фокусе, сходятся линия Анны и линия рассказчика, в нем трудно разграничить речь героини и речь рассказчика, их восприятие совмещено, поэтому они предстают родственными душами. Оба наделены потребностью любви, о которой прочитали когда-то в поразившем их рассказе Чехова, перед сном им мерещится одна и та же картина, навеянная «Дамой с собачкой», с той разницей, что в видениях рассказчика фигурирует женщина, а в видениях Анны – мужчина. Героине чудится, будто она смотрит из-за серого забора и по ту сторону – залитая солнцем ялтинская набережная, на ней стоит мужчина, лица которого не видно, смотрит на море и играет на каком-то духовом инструменте. Серый забор – многозначная деталь, символизирующая как замкнутость в кругу тоскливого существования, так и несвободу – забор колонии. Видение, будучи знаковым мотивом «Повести о любви и суете», сообщает лирическую ноту повествованию, отличающемуся в целом пародийно-ироническим характером, который присущ текстам игровой природы. В жанровом отношении произведение являет смесь социально-бытового рассказа, любовной драмы с элементами мистики, анекдота и детектива. Персонажи участвуют в игре с неизвестными правилами, до самого конца сохраняется таинственность: все лица из чеховской орбиты Анны убиты неизвестным, новый Гуров, далекий от чеховского образа, наказан не то за предательство любви, не то за невозвращенные деньги московским партнерам по бизнесу. Анна несет наказание за преступление, которое, непонятно, совершила ли. Ясности и не должно быть в принципе, ведь «ничего не разберешь на этом свете» (С. VII, 140), эта мысль, равно, как и другая – «никто не знает настоящей правды» (С. VII, 454), очень импонирует постмодернистам, возведшим релятивизм в один из своих принципов.



При очевидной несхожести жанра, сюжетов, структуры, оба произведения имеют общую идею: в современной действительности «чеховскому» человеку нет места, любовь «по Чехову» – миф, а миф должен быть или дискредитирован, или развенчан, поэтому повествование носит иронический/фарсовый характер. Закономерно, что главным персонажем авторы делают Анну: она, подобно чеховской героине, томится без любви, готова полюбить, но для нее не находится другой Гуров, она каждый раз терпит фиаско. У Чехова, напротив, Гуров – главный герой, именно он, прозревая, перерождается под влиянием настоящей любви и обретает понимание истинного и ложного. Чеховский рассказ вписан в большую литературную традицию, пронизан множеством ассоциаций, имеет творческую предысторию [Катаев 1989: 101–111]. Образная система включает ряд смысловых оппозиций (столица-провинция, юг-север, верх-низ, холод-тепло и др.), каждая из которых «обнаруживает (как внутри себя, так и путем сцепления с другими оппозициями) свою непрямолинейность, непоследовательность, текучесть. Каждый из противоположных полюсов в реальности оказывается не статической точкой, а таким же «полем», как то, что лежит между этими полюсами <...> только увиденные в своей взаимообусловленности, наложенные друг на друга, они образуют то, что можно назвать системой поэтических координат данного произведения» [Лапушин 2007: 278]. Современные версии «по мотивам», несмотря на изощренные сюжетные ходы, отличаются художественная одномерность, плоское изображение, схематичность образов-типажей. Между тем проблемы нравственного оскудения, прозаизации любви, поверхностности отношений очевидны в современной действительности и требуют глубокого художественного исследования.

## Литература

1. Джин Н. Повесть о любви и суете // Дружба народов. – 2000. – № 2. – С. 3–24.
2. Катаев В.Б. «Дама с собачкой»: чеховские Дон Жуаны // Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М., 1989. – С. 98–113.

3. *Лапушин Р.Е.* Роса на траве (Система поэтических координат в «Даме с собачкой») // *Чеховиана: из века XX в XXI.* – М., 2007. – С. 276–287.
4. *Михина Е.В.* Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков. Автореф. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008. URL:[http://proflibrary.ru/themes/russkaja\\_literatura/mihina\\_elena\\_vladimirovna\\_82692/3/](http://proflibrary.ru/themes/russkaja_literatura/mihina_elena_vladimirovna_82692/3/).
5. *Петухова Е.Н.* Превращения чеховских сюжетов в произведениях XXI века: г. Щербакова «Яшкины дети» // *Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна. Сер. 2. Искусствоведение. Филологические науки.* – 2014. – № 1. – С. 78–83.
6. *Щербакова Г.Н.* Дама с собачкой // *Щербакова Г.Н. Яшкины дети.* – М., 2008. – С. 23–53.

## **КАК САД СТАЛ АДОМ**

**Елена Владимировна Михина**

*Россия, Челябинск*

*Mihlen-73@mail.ru*

Переосмысление как русских, так и зарубежных классических произведений является характерной тенденцией в развитии русской драматургии рубежа XX–XXI вв. Именно в это время пьесы Чехова стали объектом как для литературных, так и для театральных ремейков (кстати, жанр перелицовки, пародии был органичен и для самого Чехова: он не раз обращался к известным произведениям мировой литературы [см., например, Кубасов 1997]). Особое внимание уделяется «Вишневому саду» – последнему драматическому произведению автора, воспринимаемому в качестве своеобразного завещания потомкам, не имеющему, как и все драматические тексты А.П. Чехова, однозначной интерпретации, входящему в школьную программу, то есть известному всему взрослому населению России.

В. Забалуев и А. Зензинов «Поспели вишни в саду у дяди Вани», А. Слаповский «Мой вишневый садик», Л. Улицкая «Русское варенье» – это лишь малая толика текстов, содержащих современные рецепции классического произведения. Часто Чехов «выводится на подмостки как знаковая фигура классика, – один или в ряду других писателей русского канона – с целью ... «демифологизации» [Щербакова 2005: 34].

Пьеса екатеринбургского драматурга О. Богаева «Вишневый ад Станиславского» [Богаев 2010] совмещает обе названные тенденции: заглавие отсылает читателя (зрителя) к первоисточнику, но в комедии появляется и дух классика в компании с режиссером Станиславским.

Богатая интертекстуальная основа произведений, пространственные литературные ремарки, напоминающие прозу – «особенности художественной манеры драматурга» [Заславский 1999: 180], поэтому не удивительно, что в заглавии анализируемой пьесы

также отмечается интертекстуальная переключка: автор раскавывает чеховский заголовок, превращая словосочетание из цитаты в реминисценцию, затем, играя созвучиями, убирает первую букву в слове «сад» и добавляет ономастическую цитату – фамилию известного режиссера, чье имя в истории театра неразрывно связано с Чеховым. Результат – фраза, чрезвычайно многозначная в семантическом плане. «Вишневый сад» становится сферой мучительного творчества и сотворчества для Станиславского (исторической личности), он непостижим и после смерти для героя пьесы Богаева (дух Станиславского), становится настоящим адом для режиссера театра К.С. Курицына (К.С. Гюбеля) (уже на первой странице он назван «наш «Станиславский»), которого жрецы Мельпомены будут терзать на протяжении всей пьесы, это и название театральной рецепции, задуманной новым режиссером – молодым человеком с лицом динозавра. Фамилия героя не только характеризует его поведение, но и является ономастической цитатой из рассказа А.П. Чехова «Торжество победителя». Герой рассказа из грозного начальника волею судьбы превращается в подчиненного и оказывается вынужденным выполнять все, порой издевательские, приказы, отдаваемые новым начальником, находившимся ранее в подчинении Курицына. Мы видим здесь намек на дальнейшую судьбу героя.

Сюжетная основа пьесы – попытка режиссера небольшого провинциального театра (в зале всего 30 посадочных мест) наконец-то понять замысел Чехова и воплотить его на сцене в силу своего таланта и умения. Способ прочтения, найденный героем, весьма своеобразен: это чтение пьесы с конца, не исключая ремарок: «*Корнеев (играя Фирса). Ыт-хэ! Апетоден! Огечин ьсолатсо, огечин... От-икшулис у ябет утен... Ужелопя... (Встает.) Ынзиж алшорп, онволс и ен лиж... (Бормочет.) Одолом-онелез! От-я ен ледялгоп... (Озабоченно вздыхает.) Диноел Чиердна, ьсобен, ыбуш ен ледан, в отьлап лахеоп! Янем орп илибаз... (Встает с дивана, пятится задом.) Илахеу... Отрепаз*». Вот почему один из недовольных актеров исправляет в афише спектакля слово «сад» на «зад», что чрезвычайно возмущает

режиссера, но объективно является просто характеристикой способа понимания текста – задом наперед.

Действие драмы, как всегда у Богаева, разворачивается в двух планах: первый из них – это псевдореальность, граничащая с абсурдом, «абсурдистские хроники жизнедеятельности» [Сальникова 1997: 167], второй – совершенно ирреальный, даже потусторонний.

На уровне псевдореальности разворачивается обыденная ситуация: идут последние репетиции постановки пьесы Чехова «Вишневый сад» в постмодернистском духе. Весь трудовой коллектив театра недоволен работой режиссера, поэтому пишет открытое письмо и рассылает его во все газеты и на все телевизионные каналы. Трудовой коллектив, уставший от причуд очередного «станиславского», задумал также акт каннибализма. Метафорическое выражение «съесть кого-либо», используемое в просторечии для описания ситуации, когда кто-то из сотрудников вынужденно увольняется под давлением со стороны администрации, реализуется в пьесе буквально (как известно, «курица не птица, режиссер не человек»). Режиссера пытаются съесть, а для его умерщвления приглашают киллера – мужа одной из сотрудниц. Это не единственная пьеса О. Богаева, в которой должен свершиться акт каннибализма, например, в семейной комедии в двух действиях «Как я съела мужа» [Богаев 2009] он лишь задуман, но не осуществлен. Конечно, и интертекстуальная связь с пьесой Е. Гришковца «Как я съел собаку» самая прямая. Ремарка, описывающая происходящее, чрезвычайно натуралистична. Разворачивающаяся ситуация оказывается абсурдной только для читателя (зрителя) – все работники театра, за исключением новенькой, чувствуют себя совершенно комфортно: приглашается еврей-мясник, буфетчица волнуется о необходимости тарелок, каждый из участников кровавой трапезы выбирает кусок мяса, который любит. Дело в том, что Курицын тринадцатый режиссер, поедаемый в этом театре. Поедание – традиция, заложенная первым режиссером театра, что и подтверждается в выступлении одного из старых актеров, произносящего речь перед началом трапезы. Речь эта призвана оправдать безнравственный акт,

окрыжить его ореолом таинственного священнодействия: «Ровно сорок лет назад, вот тут, на этой сцене у меня привился вкус к театру. Анатолий Аркадьевич Кафрос был мой первый учитель. Во всех отношениях это был талантливый, замечательный художник, и мне, будучи тогда еще совсем мальчишкой после школы-студии МХАТ, представилась честь быть скромным участником его поедания». Стоит отметить, что искать здесь связь с мифологическим ритуалом поедания как приобщения к чему-то святому (приобщение телу и крови Христа в обряде причащения, например) нецелесообразно. Впоследствии выясняется, что поедание поставлено «на поток» не только в этом театре, но и в других, в том числе детском.

Курицына убивают, каждый из присутствующих в зале получает свой кусок мяса, но режиссер остается жив. Воскрешает его, как это ни странно, дух Чехова, которого умудрились пригласить с того света на премьеру «Вишневого сада» в другом театре (театре Еремы) и даже оплатили для этого дорогу. Казалось бы, Антон Павлович должен быть чрезвычайно недоволен тем, что Курицын делает с его комедией. Это пророчит и один из исполнителей: «Был бы тут Чехов, он нам бы таких тут навешал...». Но классик вопреки всем ожиданиям троекратно воскрешает горемыку-режиссера.

В первый раз это происходит тогда, когда директор театра приносит известие о том, что театр приглашен на гастроли в Америку именно с тем спектаклем, который готовится к показу прямо сейчас. Второй раз для того, чтобы Курицын смог побеседовать со своим другом художником о реальности и смысле коллективного творчества. И в третий раз, когда, как в пресловутой цитате о висящем на стене ружье, прибывший на место происшествия оперуполномоченный стреляет в воздух и по нелепой случайности попадает в Чехова (возникает аллюзия на поэму А. Блока «Двенадцать», в которой 12 красногвардейцев, ищущих «недремлющего врага» палят в идущего перед ними невидимого Иисуса Христа (в орфографии А. Блока). На удивленный вопрос Станиславского о том, для чего необходимо воскресение человеку, калечащему пьесу Антона Павловича, Чехов отвечает, что в пред-

ложенной режиссером трактовке «что-то есть». Оказывается, Чехов и Станиславский по-разному понимают процесс творчества: писатель верит в инсайт, в возможность пресловутого «вдруг», в то время как Станиславский подчиняет все только системе.

Правота Чехова подтвердится впоследствии чудесным прорастанием на бутафорском дереве живого зеленого листочка. В мертвечине «Вишневого сада», безусловно, есть живое зерно – режиссер не стоит на месте, он в поиске, следовательно, жив. Не случайно именно ему доверяет Богаев произнести кульминационную реплику пьесы: «нужны новые формы. Только в поиске театр живет. Новое – это жизнь. Новое – это то, что способно расти, развиваться. Надо всегда идти вперед, потому что позади смерть. Она стоит за нашей спиной и ждет, когда мы остановимся, чтобы нас превратить в кучу дерьма. Как бы не было страшно впереди, но надо двигаться дальше и открывать, открывать, открывать... Уже давно наука открыла новые формы жизни, а в нашем русском театре тоска как на погосте и мертвые камни с великими именами! Надо все время искать, искать, искать новые образы, символы, только тогда есть смысл заниматься театром. А если этого нет, тогда ради чего? Можно спокойно лежать камнем до Второго Пришествия и не знать, что там за углом целый мир. Но мы же люди живые, нам Всевышний дал связку ключей от тайных дверей, только надо сделать усилие...».

Листочек будет замечен, сорван и бессмысленно брошен безжалостной рукой женщины-начальника, привезшей в театр нового режиссера. Вместе с этим чудом закончатся и чудесные воскресения Курицына. Файко и Гадин запинают режиссера и помочатся на него, ненужного теперь, когда есть новый (здесь нам видится явная аллюзия на легенду о Данко из рассказа М. Горького «Старуха Изергиль»). Над растерзанным телом останутся лишь Чехов и Станиславский, пытающиеся понять, что же такое театр.

Конечно, если идти за автором, подсказывающим нам источник интертекстуального диалога уже в названии, то необходимо комментировать пьесу Богаева в связи с «Вишневым садом». Однако первая ремарка, открывающая действие, связана с «Чайкой»

– тоже пьесой о театре. «Малая сцена. Премьера завтра, на сцене декорация вишневого сада, представляющего собой марсианский ландшафт или что-то в этом роде, холодно, пусто и страшно; вероятно, где-то здесь прячется «мировая душа», но где – понять сложно, ясно одно – это всё очень далеко от нас». «Холодно, пусто и страшно» – это цитата из пьесы К. Треплева, взятая, правда, в усеченном виде: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно» (С. XIII, 13). Троекратный повтор, усиливающий тоскливое ощущение от изображаемого у Чехова, снимается современным автором – вишневый сад и так превратился в отдаленное подобие марсианского ландшафта, куда уже тоскливее. Кроме того, если в пьесе Треплева все души: Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки – слились в «общую мировую душу», которая еще существует и вопреки всему надеется на победу духа над материальными силами, метафорически воплотившимися в образе дьявола, то «мировая душа» в новой пьесе где-то прячется, причем невозможно понять, где. Итоговая фраза ремарки уже изначально подписывает однозначный приговор будущему спектаклю: «Это все очень далеко от нас». А раз далеко, то, естественно, непонятно и неинтересно ни актерам, ни зрителям.

Показ на сцене подготовки к завтрашней премьере, с которой начинается действие, тоже не случаен: это и аллюзия на такую же подготовку в «Чайке», и на рассказ М. Зощенко «Монтер», в котором главным лицом в театре оказывается герой, имеющий эту профессию. Это горькая ирония по отношению к современному театру, в котором успех постановки зависит прежде всего не от режиссерского замысла и актерской игры, а от того, какую фонограмму поставит радист, какие костюмы создаст портной и насколько вовремя подвезут реквизит. Любопытно, что именно осветители режиссируют последний, как они думают, выход режиссера на сцену: устанавливают свет и даже предлагают радисту необходимую фонограмму – «Лакримозу» Моцарта (часть реквиема, начинается строфой «Lacrimosa dies illa» – «полон слез тот день», вся строфа – о судном дне); именно эта музыка звучит в момент убиения режиссера. Одному из простых работников



театра – машинисту сцены – будет предоставлено право начать чтение «Открытого письма сорока», опубликованного во всех газетах и прочитанного на всех каналах, даже на Enimals Planet. Вся театральная обслуга окажется причастна к поеданию, что еще раз подтвердит мысль, высказанную актером Корнеевым: «Здесь нет посторонних. Тут весь трудовой коллектив».

В пьесе Богаева отсутствует привычная афиша, что с лихвой искупается второй повествовательной ремаркой, в которой перечисляются все актеры театра. Читателю сообщается тот факт, что корифеи театра сидят на первых рядах, за ними располагаются актеры второго плана – «более молодые и не очень», далее – мелкое начальство: председатель профкома и заведующая литературной частью, позади – обслуживающий персонал. То есть в театре существует определенная иерархия, которой, кстати, совершенно не придерживается режиссер. Каждый из заметных людей театра назван по имени, отчеству и фамилии. Причем именно фамилии становятся способом характеристики персонажей – автор не ограничивает себя в перечне безобразных черт человеческого характера и в создании неприятных созвучий: Валентин Владимирович Вдунов, Михаил Анатольевич Корнеев, Олег Петрович Чохманда, Альберт Васильевич Флягин, Мария Егоровна Шашкина и Галина Марковна Лурье, Илья Файко, Максим Чочкарев, Дарья Афигенова, Лариса Хвостова, Сергей Гадин, Вера Чертилова, Любовь Сатановская, Вилорий Сайдуллаев и Лора Семеновна Прун.

Несмотря на столь подробный перечень действующих лиц, все они лишь некая масса, «трудовой коллектив», который не только думает, пишет, читает совместно (в чтении открытого письма участвуют 16 человек – машинист сцены, актеры, администратор, зав. музчастью, две билетерши и даже уборщица), но и говорит приблизительно одинаковым языком, не стесняясь ни сленга, ни бранной лексики: «*Актер Чохманда (завлиту).* Молоток, Лорка, читаешь, и так прошибает...»; «*Актриса Сатановская.* Разбежались. Он будет держаться у нас до последнего!»; «*Файко.* Я когда его вижу, в дерьмо превращаюсь»; «*Машинист сцены.* Ни хрена он не знает, по роже видать...» и т.д. В массе

оказывается трудно разглядеть отдельные характеры: все герои пьесы консервативны, прагматичны, за деньги готовы на любой поступок, к тому же чрезвычайно жестоки. Благодаря столь широкому охвату театральной общественности и жанру пьесы («обычная история в одном действии») актуальной оказывается хрестоматийно известная метафора Шекспира: «Весь мир – театр!» Однако прогнозы на дальнейшую жизнь подобного мира, к сожалению, весьма пессимистичны.

В контексте судьбы погибшего режиссера любопытно прочитывается и необычное посвящение пьесы, напоминающее читателю недавнюю политическую ситуацию, связанную с первым президентом России Борисом Ельциным: «Посвящается Борису, который хотел, но не смог». Театр становится не только метафорой мира, но и отдельно взятой многострадальной России, а в режиссере-реформаторе угадываются отдаленные переключки с судьбой Ельцина.

И все же, будучи художником-гуманистом, несмотря ни на что верящим в человека, Богаев не заканчивает свою пьесу однозначно пессимистическим аккордом. В последней ремарке читатель узнает об еще одном чуде, случившимся после смерти главного героя: «Режиссер неподвижно лежит, рядом ангел. Однако зависает над режиссером, взрыв света. На секунду декорация становится настоящим, живым садом с живыми птицами, голосами и апрельским ветерком. Мгновение, и все исчезает. Темнота. Шаги в пустом зале, тихий плач». Эта неоднозначная концовка дает нам робкий лучик надежды на торжество жизни над холодом, пустотой и страхом. Нам всё ещё хочется верить, что творчество Чехова будет перечитываемо постоянно, и новый читатель сможет вычитать в его произведениях именно то, что будет важно, нужно и современно.

## Литература

1. *Богаев О.* Вишневый ад Станиславского // Урал. 2010. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2010/8/bo11.html>.

2. *Богаев О.* Как я съела мужа // Урал. 2009. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2009/8/bo4.html>.
3. *Заславский Г.* «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра // Знамя. – 1999. – № 9. URL:<http://magazines.russ.ru/znamia/1999/9/zaslav.html>.
4. *Кубасов А.В.* «Гусев» – «гоголевский» рассказ А.П. Чехова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века. – Екатеринбург, 1997. – С. 79–98.
5. *Сальникова Е.* Возвращения к реальности // Современная драматургия. – 1997. – № 4. – С. 167–176.
6. *Щербакова А.* Образ Чехова в современной драматургии // Молодые исследователи Чехова–5. – М., 2005. – С. 34–38.

**ЧЕХОВСКАЯ ПЬЕСА  
«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ (КАЛХАС)»  
В РЕЦЕПЦИИ В. ЛЕВАНОВА**

**Лариса Геннадьевна Тютелова**

*Россия, Самара*

*largenn@mail.ru*

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ*

*«Волжские земли в истории и культуре России»*

*№ 15-14-63-003*

Пьеса тольяттинского драматурга Вадима Леванова «Смерть Фирса» (1997) – ранняя работа автора, созданная им в годы учебы в Литературном институте им. Горького в семинаре И.Л. Вишневской и В.С. Розова. В 1998 г. она была опубликована в журнале «Современная драматургия». И с той поры многие исследователи как чеховской, так и новейшей драмы обращали внимание на этот текст. Он появился в творчестве писателя, в свое время признавшегося, что «у каждого автора есть свой “доминантный автор”, и у меня таким автором оказался Антон Павлович Чехов» [Леванов 2011: 197].

Связь левановской пьесы с Чеховым рассматривалась в рамках разных проблем: проблемы «антропологии героя» и жанровых особенностей монодрамы [Агеева 2013], проблемы постмодернистской игры с классикой [Сизова 2013] и метатеатра [Макаров 2013], проблемы чеховской рецепции [Химич 2010]. Последний подход представляется наиболее продуктивным при ответе на вопрос об особенностях чеховской драмы, открывающихся современным читателям чеховских пьес.

Основанием интереса к классике русской драмы на рубеже ХХ–ХХІ вв. видится ее экзистенциальное содержание. В частности, В.В. Химич пишет о катарсическом исходе последней комедии Чехова, в которой зритель осознает *оставленность* человека в первую очередь окружающими его людьми: «В таком

чеховском решении гнездится особый смысловой сгусток: природа потрясения проистекает не из социальной или исторической проблематики: она находится в сфере экзистенциального мировосприятия» [Химич 2010: 26]. Собственно, и театральная практика последних лет свидетельствует, что чеховские события и герои позволяют современникам рассматривать проблемы настоящего времени как проблемы, существующие в конкретном историческом и социальном контексте, но к этому контексту не сводимые. Отсюда, например, признание О. Табакова после постановки в «Табакерке» спектакля «Брак 2.0»: «Мы прибегаем к Чехову, потому что он с большим опережением диагностировал человека, он писал с опережением лет на 200» [Курова 2012].

При определенном согласии с выводами В.В. Химич об особенностях чеховской рецепции в левановской «Фирсиаде», хотелось бы отметить, что пьеса Леванова «Смерть Фирса» не только влияет на наше понимание образа Фирса из последней драмы Чехова, поскольку переводит его в сферу философской рефлексии [Химич 2010: 27], но и заставляет увидеть особенности работы автора в драматическом этюде «Лебединая песня (Калхас)», которые в поле зрения исследователей не попали.

Собственно, левановская драма позволяет сблизить двух персонажей Чехова – Фирса и Светловидова – как героев, размышляющих «над сутью человеческой жизни» [Химич 2010: 27]. Ключевым моментом становится понимание того, что «жизнь прошла». Мысль не только о конечности человеческого существования, но и конце индивидуальном объединяет и Фирса («Жизнь-то прошла, словно и не жил...» (С. XIII, 254)), и Светловидова («Хочешь – не хочешь, а роль мертвеца пора уже репетировать» (С. XI, 208)), и левановского Актера («Я – Фирс. Я чувствую себя как Фирс. Думаю как Фирс, хожу как он и вижу ВСЕ его глазами. И мне пора... умирать» [Леванов 1997]).

В современной пьесе режиссер объясняет актеру особенности чеховской сцены:

«ГОЛОС РЕЖИССЕРА. Эта пьеса – про Фирса! «Вишневый сад» – пьеса про Фирса! <...> Он тут – всего квинтэссенция! Мировая душа! Мировая душа умирает здесь,

сейчас, теперь! Во-от!!! Вот!!! <...> “Жизнь прошла!” Понимаешь?! Твоя! Твоя жизнь!!! прошла!» [Леванов 1997].

Режиссер не убеждает Актера: «“Вишневый сад” – пьеса про Фирса! Очень хорошо» [Леванов 1997]. Но слова режиссера задают основные темы его размышлений. При этом возникает ситуация «забытого» в театральном пространстве актера. А потому центральной частью левановской пьесы становится обращение к сцене чеховского драматического этюда «Лебединая песня (Калхас)». И лишь начало и конец монодрамы напрямую связаны с финалом «Вишневого сада».

Первые реплики «Смерти Фирса» – последние слова Фирса, звучащие в декорациях четвертого действия чеховской комедии. И только голос режиссера свидетельствует о том, что перед зрителем репетиция спектакля. Судя по всему, Актер играет свою роль плохо. Его реплики в диалоге с режиссером звучат «тихо», «вяло», «негромко, уныло», «монотонно», «устало». Но, когда левановский персонаж остается один, содержание авторских ремарок меняется. Они фиксируют только действия человека на сцене: «смотрит в зал», «ложится, лежит неподвижно», «зовет» и т.д. Собственно, в этот момент для Актера начинается настоящая игра – игра самого себя, позволяющая говорить о том, что перед нами один из вариантов лирического представления драматического события.

Чеховым не форма, но тема такой настоящей проникновенной игры была разработана уже в рассказе «Калхас», предшествующем драматическому этюду: «Это была странная, необычная сцена, подобной которой не знал ни один театр в свете, и зрителем была только бездушная, черная яма...» (С. V, 393).

Чеховский Светловидов не играет чужую роль, а становится героем сценического пространства. То же и у Леванова. Но существование его героя на сцене – это попытка себя высказать и понять посредством чужого слова, в то время как чеховский Светловидов чужие реплики всякий раз произносит именно как чужие: «Старик, ты послушай... постой, дай перевести дух... Вот хоть из “Годунова”»:

Тень Грозного меня усыновила,  
Димитрием на гробе нарекла...» (С. XI, 212).

У Леванова «Ушли... “Про меня забыли?” Петрушка!!» [Леванов 1997]: за словами Фирса звучит реплика Светловидова. В дальнейшем используются слова и жизненные положения разных персонажей: от шекспировского Гамлета до вампировского Зилова.

И в ряду этих героев оказываются Войницкий и Треплев. Это центральные персонажи Чехова, говорящие о том, что трагизм человеческого существования особенно остро ощущается тогда, когда жизненный путь еще не пройден до конца, а человек осознает и бессмысленность прожитого, и невозможность что-либо изменить в будущем. При этом «Лебединая песня (Калхас)» Чехова создана до «больших» пьес в конце 1896 или в начале 1897 г., когда появляется только ранняя редакция «Иванова». Но уже в драматическом этюде центральная проблема героя основных пьес Чехова поставлена с помощью образа Светловидова, постоянно подчеркивающего, что ему уже 68 лет (в «Иванове» этой возрастной категории соответствует образ Шабельского, в «Чайке» – Сорина, в «Трех сестрах» – Чебутыкина).

Редакции пьесы «Лебединая песня (Калхас)» говорят о том, что автор, отходя от первоначального замысла, меняет возраст героя с 58 на 68. Значит, в драматическом этюде Чехов останавливается на теме конца жизни, осознания ее итогов, теме позднего прозрения. При этом интересна еще и эволюция авторского замысла при создании «Лебединой песни» из раннего эпического текста (рассказ «Калхас» датируется 1886 г.).

В повествовательном жанре доминирует мотив страха перед *черной ямой*: зрительный зал ночного театра называется «черной, бездонной ямой, зияющей пастью», из которой глядит «холодная, суровая тьма». Более того, Чехов замечает: «Обыкновенно скромная и уютная, теперь, ночью, казалась она безгранично глубокой, пустынной, как могила, и бездушной...» (С. V, 390).

Светловидов «раскисает» от выпитой им массы пива, вина и коньяку и чувствует страх перед этой ямой, усугубляющийся появлением духов, «которые свободно гуляли по сцене, толка-

лись друг с другом, кружились и играли с пламенем свечи», и ударом к заутренней, раздающимся «словно в самой глубине зияющей пасти» (С. V, 390). В итоге монолог Светловидова становится выражением страхов одинокого человека, вдруг увидевшего старость.

В драматическом этюде при сохраняющихся образах ямы зрительного зала, удара к заутрене к темам старости, прожитой жизни, страха, одиночества добавляются темы театра, роли, игры. Именно они меняют настроение Светловидова. В финале рассказа суфлер уводит дрожащего и задыхающегося Калхаса (актер, забытый всеми, просыпается в костюме древнегреческого прорицателя), который «совсем опустился и раскис, но не перестал бормотать и плакать» (С. V, 394). В драматическом этюде Светловидов утверждает: «Никакой старости нет, все это вздор, галиматья... (*весело хохочет*) <...> Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполтину» (С. XI, 214). Правда, тут же Светловидов говорит: «Нет, Никитушка, спета наша песня... Какой я талант? Выжатый лимон, сосулька, ржавый гвоздь, а ты – старая театральная крыса, суфлер... Пойдем!» (С. XI, 214).

Финальная тема «Лебединой песни» – тема человека. Драматический сюжет становится сюжетом преодоления страха смерти героем, сумевшим посмотреть в яму зрительного зала, не только отнявшую у Светловидова годы жизни, но и давшую возможность понять, что он такое, к чему он стремился и что получил, кто виноват в том, как сложилась его жизнь. В итоге чеховский актер находит в себе силы жить, а не доживать. Он покидает сцену со словами Чацкого, отправляющегося искать свой мир и не теряющего самого себя, несмотря на численное превосходство его противников.

И в последующих чеховских работах желание жизни отличает его героев, которым за 60. Можно напомнить реплики Шабельского из ранней редакции «Иванова»: «выиграй я сто или двести тысяч, показал бы я вам, где раки зимуют!.. Только бы вы меня и видели...» (С. XI, 228). Или Сорина из «Чайки»: «И в шестьдесят лет жить хочется <...> Я прослужил по судебному ведомству



28 лет, но не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, жить мне очень хочется» (С. XIII, 23–24).

И на фоне возрастных героев более резко прочерчиваются фигуры 30–40-летних, а иногда и 20-летних, ощущающих себя людьми, которые так никем и не стали и уже не станут или стали, но вовсе не теми, кем могли бы быть.

«Треплев. Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно» (С. XIII, 57).

«Войницкий. Я был светлою личностью... <...> Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем мне отказывает теперь, моя старость!» (С. XIII, 70).

«Андрей. Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это – быть членом земской управы! Мне быть членом здешней управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» (С. XIII, 141).

И нужно заметить, что Чехова не устраивает настроение героя, собравшегося доживать свою жизнь по инерции или решившего оборвать нить своего существования. Поэтому появляются финальные реплики Нины в «Чайке»: «Я теперь знаю ... что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (С. XIII, 58); Сони в «Дяде Ване»: «Мы, дядя Ваня, будем жить <...> Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» (С. XIII, 115); Ирины в «Трех сестрах»: «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить.... Надо работать, только работать!» (С. XIII, 187). При всей неоднозначности и контекстной сложности высказываний чеховских персона-

жей очевиден поиск героями оснований, которые помогут им не доживать оставшиеся им годы, а именно жить. А обреченными оказываются только те, у кого не остается «силушки-то», у кого «ничего не осталось, ничего» (С. XIII, 253).

Таким образом, «Лебединая песня (Калхас)» – это один из ранних вариантов драматической разработки Чеховым проблемы трагизма жизни и поиска автором возможных вариантов выхода из конфликта человека с общим сложением мира. Собственно, как и в последующих пьесах, Чехов показывает человека, который не может изменить существующего положения вещей. Но видение трагических жизненных обстоятельств не означает их приятие, поэтому Чехов и выбирает в качестве завершающих драматический этюд слова Чацкого, покидающего дом Фамусова в финале грибоедовской пьесы.

У Леванова используется светловидовская ситуация, но не светловидовское решение жизненных проблем. Его актер настаивает лишь на том, что «во времена тотальных изменений, революционных преобразований повывелись герои. Остались одни персонажи. Действующие лица» [Леванов 1997]. Ему не 68, но он лишь доживает свою жизнь и называет себя действующим лицом, не способным быть героем, то есть самим собой. Ситуацию отстранения от происходящего – рефлексии – левановский актер осознает как чужую: «Рефлексирую. Как взыправдашний Чеховский герой. Натурально. Так и до психушки недалече. “Не дай мне Бог сойти с ума...” Я даже говорю сплошь чужими текстами. Своего ничего не осталось. Не живу, а роль играю. Кого-то. Неизвестно кого. Малосимпатичного персонажа» [Леванов 1997]. При этом он – не всеми забытый Фирс, а человек, специально задерживающийся на сцене, остающийся наедине с самим собой.

Левановский Актер, как и Калхас, плохо себя чувствует после недавних возлияний. Настолько плохо, что и «подохнуть недолго». И как осознающий старость Светловидов поражается, что он никому не нужен: «ни одна душа не разбудила пьяного старика и не свезла его домой» (С. XI, 210), так и герой современной пьесы признается: «Сдохну. Никто и фамилии не спросит. Так, скажут, ему и надо» [Леванов 1997].

Но если Светловидов возвращается в свое прошлое, то Актер проигрывает возможные варианты своего конца и говорит о настоящем, в котором единственной удачей является роль Фирса. Герой убежден, что «в 1861 году для него (Фирса. – Л.Т.) уже произошло все то, что для всех в этой пьесе только происходит теперь. Он Пророк! “Перед несчастьем тоже и сова кричала и самовар гудел...” Он не умирает ни хрена! Он уже умер. Давно! Он зомби! Он вечный! Агасфер! Через сто лет придут те люди, о которых там все говорят, Аня, Трофимов, откроют двери, и там будет – Фирс! Живехонький! Он вечный!» [Леванов 1997].

Левановский герой – человек, которому «все осточертело». Это и объясняет, почему его не забывают на сцене, как Фирса или Светловидова, а он специально остается один не только для того, чтобы по-своему сыграть роль чеховского героя, но и стать им.

Трижды у Леванова на сцене появляется Фирс: при открытии занавеса, когда только голос режиссера дает понять, что идет репетиция; после признания Актера, как, с его точки зрения, нужно играть роль; и в самом финале монопьесы. И последнее появление оказывается самым важным.

У Чехова «зрительная яма», в которую заглядывает Светловидов, съедает у него 45 лет жизни, а потому, от нее, по признанию левановского актера, «всего можно ждать». В итоге человек, признающий себя не героем, а действующим лицом, которому остается только доживать жизнь, становится тем самым Фирсом, который давно уже умер: «И мне пора... умирать. Потому что я, как он, никому не нужен, а окружающие терпят меня просто из вежливости, по привычке, просто потому что... что ж со мной делать?.. Когда-нибудь, совсем скоро, я окончательно стану им... Фирсом... Произойдет окончательное перевоплощение... Я навсегда...» [Леванов 1997]. И на сцене появляется Фирс. Леванов возвращает драматическую ситуацию к ее началу. Актер разыгрывает последнюю сцену «Вишневого сада», не оставляя себе возможности вернуться в пространство своего обыденного существования. Он становится «вечно живым Фирсом», воплощающим в себе ничто – того, кого уже нет. Финал чеховского драматического этюда, когда герой покидает сцену, произносятся слова театрального персонажа,

повторяется лишь формально. Сущностно – это финал последней чеховской пьесы со «звуком лопнувшей струны». Только у Чехова читатель/зритель остается сторонним наблюдателем происходившего: «Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» (С. XIII, 254). У Леванова читатель/зритель вместе с героем переживает все его метаморфозы и в финале «звук лопнувшей струны» звучит именно для него.

Таким образом, Леванов подтверждает чеховский вывод о том, что ни во что не верящий, ни к чему не стремящийся человек, у которого не хватает сил жить, обречен. Его от шага самоуничтожения уже не удерживают ни цель, как Гамлета или Годунова, чьи реплики вспоминают и Светловидов, и левановский Актер; ни идея, как Чацкого, которого цитирует в финале драматического этюда герой Чехова; ни мечта, как Зилова, упоминаемого у Леванова; ни забота близких, как Войницкого, чьи реплики звучат в «Смерти Фирса». А потому пьеса Леванова не только обращена к общефилософской ситуации неизбежного ухода, что уже отмечено ее исследователями, но и к ситуации пустоты и безнадежности существования современного человека. Причем чеховский театр не только возвращает к пороговой ситуации жизни, но и открывает перспективы решения актуальных проблем нашего времени. И в этом его современность и несомненная значимость для отечественной культуры.

## Литература

1. *Агеева Н.А.* Поэтика современной отечественной монодрамы // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2013. – № 6 (16). – С. 168–176.
2. *Курова Н.* Спектакль «Брак 2.0» по произведениям Чехова покажут в «Табакерке» // РИА Новости. URL:[http://ria.ru/weekend\\_theatre/20120406/619474655.html#ixzz3sm4v8enI](http://ria.ru/weekend_theatre/20120406/619474655.html#ixzz3sm4v8enI)
3. *Леванов В.* «Театр вошел в мою кровь, как вирус»: Беседу ведет Светлана Новикова // Современная драматургия. – 2011. – № 1. – С.197–201.

4. *Леванов В.Н.* Смерть Фирса. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov>
5. *Макаров А.В.* Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2013. – Вып. 8. – С. 162–168.
6. *Сизова М.И.* Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В.М. Дурненковы, Ю. Клавдиев). Автореф. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2013.
7. *Химич В.В.* «Вишневый сад» – пьеса про Фирса?: о новых смыслах классического образа // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2010. – № 1 (72). – С. 26–35.

## КРАТКИЙ ОБЗОР ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА В ВЕНГРИИ

**Ангелика Молнар**

*Венгрия, Сомбатхей*

*tanja@t-online.hu*

В настоящей статье рассматриваются в хронологическом порядке монографии, научные статьи и сборники о творчестве Чехова, которые были опубликованы в Венгрии на протяжении последних десятилетий. Разбору подлежат не все публикации, исключаются, например, биографические [Gereben 1980; Lendvai 1983]. Избранные нами труды представляют многосторонний взгляд как на прозу, так и на драматургию Чехова. Исследуются известные чеховедам проблемы поэтики классика под разными углами зрения: специфика «подводного течения», хронотопа, диалога, событийности, психологизма и мотивики. Включаются аспекты философского прочтения, восприятия и теории перевода.

1. Первая книга, к которой мы обращаемся – это «Театр Чехова» [Peterdi Nagy 1975]. Ее автор, Ласло Петерди Надь, на основании своего исследования по-особому освещает жанр чеховских пьес как «комедий». Он приходит к выводу, что такое определение вполне соответствует пониманию драмы в русской литературе, которое резко отличается от западно-европейского и суть которого можно раскрыть только при помощи театральных постановок, учитывая в том числе и различие московских и петербургских инсценировок. По мнению Петерди, сплав разнообразных жанровых элементов, не характерный для современного театра, представляет в чеховских пьесах полноту жизни. Вопреки общепринятому мнению, театро- и литературовед утверждает, что пессимизм и меланхоличность «мужских драм» (как называет он первые пьесы Чехова) стали активизирующей силой, и это более явно раскрывается в последних «женских драмах». Будущее за верующими и сильными женщинами, что и наблюдается в лирических пьесах Чехова.

2. В книге-эссе Миклоша Алмаши «Что будет с нами, Антон Павлович?» [Almási 1978] разворачиваются как эти вопросы, так и другие проблемы чеховедения в новом в свое время ракурсе. Исследователь утверждает, что Чехов устраняет традиционную форму экспозиции и применяет другие, необычные драматургические приемы, как «театр в театре», постоянная смена перспективы, ироническая композиция. Последняя служит превращению пьес с трагической концовкой в комедии. Нетрадиционные чеховские диалоги содержат не только сообщение о поступках, но и акты, вызывающие оценки, кроме того, в них незаметно для зрителей предвещаются перипетии действия.

Согласно исследователю, пьесы Чехова лишены общего центра. Действующие лица, переживающие чувство «запоздалости», говорят только о самом себе. Саморефлексия лица без решения своей проблемы становится фактором, порождающим жанр комедии. Алмаши называет технику упорядочения параллельных линий действия полифоническим изображением, расширяя термин на распадение коммуникации, диалога и образование полифонии голосов (ср. с М. Бахтиным). Венгерский ученый разграничивает в героях Чехова внешнего и внутреннего человека, а также и третье, бессознательное лицо. При этом он указывает как на речевые маски, скрывающие внутреннюю речь действующих лиц, так и на внутреннее действие, устраняющее закрытость жанровой формы драмы. В этой связи Алмаши вводит еще один термин: «двойное выяснение» для обозначения чеховской психологизации, которую со- и противопоставляет драматургии Ибсена. В чеховедении понятие «подтекст» стало общим местом, а венгерский исследователь применяет его в том значении, что настоящее действие разыгрывается за сценой и становится известно о нем из диалогов. Согласно Алмаши, помимо перечисленного, новизной поэтики Чехова являются несостоявшаяся трагедия, противостояние действующих лиц по ошибке, отсутствие настоящего конфликта, ситуация современного человека и хронотоп, предваряющие драмы XX века. Отметим, что ученый усматривает также «загнанность» в действующих лицах «Вишневого сада», ищущих свой «дом», «конечную станцию» в вечном

передвижении между отправлением и прибытием, прошлым и будущим. Ссылаясь на труд Скафтымова, Алмаши называет двойное построение пьесы «парением», пронизывающим все уровни текста.

3. В монографии «Психологизм Чехова» Ласло Каранчи [Karancsy 1985] сопоставляет психологизацию изображаемого у Чехова с объясняющим душеписанием Толстого и с намекающим психологизмом Достоевского. По мнению автора монографии, основное различие состоит в том, что Чехов вместо крупных взаимосвязей детализует мелочи жизни, пишет сжато, по существу. Венгерский ученый анализирует разные аспекты психологизма у Чехова, приуроченные к форме малой прозы. Такковы «открытые» и «скрытые» формы, взаимосвязь внутренней жизни человека и внешнего мира, статика и динамика в характеристике персонажей, создание нетрадиционной противоречивости и развитие характера сквозь призму сюжетной и языковой композиции произведений Чехова.

Общеизвестно, что детализация Чеховым душевных аномалий верна и с психопатологической точки зрения. Венгерский исследователь утверждает, что писателем раскрывается их укорененность в обществе. По его мнению, инновационным методом для душеописания у Чехова является компоновка апсихологического текста в описании напряженных ситуаций. В этот ряд можно включить и нарративные приемы Чехова: поток сознания, внутренний монолог, свободную косвенную речь. Каранчи относит их к техникам импрессионизма, так же, как и прием раскрытия подсознательного и состояния души человека в его внешних жестах и привычках, в разных предметах и деталях, или *action gratuite*. Венгерский русист вводит понятие «передаточного», «замещающего» душеописания для обозначения этой формы «подводного течения» у Чехова, в то время как «подтекст» – то, что действующее лицо скрывает своим высказыванием. Согласно Каранчи, смена единства действия единством настроения тоже импрессионистична и отличается от тургеневской тем, что природа проявляется не через сознание героя, а как проекция его подсознательного. Впечатления составляют в сознании героев



разные психические образы, и это не исключает натуралистической детализации в произведениях Чехова.

4. Труд Тамаша Бечи «Что такое драма?» [Bécsy 1987] посвящен изучению жанра и истории драмы. Место чеховских пьес определяется в связи с их новой формой действия: ситуации и отношения не меняются, следовательно, не имеется и настоящих конфликтов. Театровед это объясняет изменениями в обществе эпохи модернизма: происходит обособление людей, личность как таковая распадается, будучи в разладе с собой и с миром. Бечи противопоставляет героев Чехова нарциссического типа с желанием добра их антагонистам, агрессивным покорителям.

5. В своей монографии «Рубеж столетий Чехова» [Rév 1995] Мария Рев представляет творчество русского писателя-драматурга в культурно-историческом и общественном контексте. Венгерский чеховед акцентирует единство повестей и драм Чехова, так как в них используются общие приемы, ситуации, диалоги. Чехов выступил с малой прозой тогда, когда в ходу был крупный роман, и таким образом он предварял фрагментарную и сжатую форму произведений нового века. Рев применяет понятие «подтекстовое содержание» не только к драмам, но и к прозе Чехова.

Анализируя отдельные произведения, автор монографии делает краткий экскурс и в сторону их ранней венгерской рецепции. Предметом тематического анализа Рев становятся «тупиковые положения» героев, а также мотив попытки ухода от скучного быта. Исследовательница рассматривает и роль музыки в композиции рассказа «Студент», а также наличие и отсутствие связей между описанием природы и душевным состоянием героя. Помимо изучения так называемой «народности» Чехова, приводятся и некоторые символические элементы, повторы, отсылки, мотивный план и взаимосвязь текстуальных уровней повести «В овраге». Рев показывает, как нарративная техника писателя стала более лаконичной. Чеховед различает объективное и субъективное время в нарративной структуре «Архиерея»: при первом происходит изменение героя, а второе формируется самим героем.

6. В монографии под названием «Чехов и ранняя экзистенциалистская философия» [Regéczi 2000] современный чеховед

Ильдико Регеци исследует философский контекст повестей и драм писателя: провозглашение анти-рационализма, иронии для обнажения противоречий, отказа от будничной морали с целью достижения надэтических законов (близость Чехова к символистам), а также абсурдность современного мира (экзистенциализм). В разработке своих концепций Кьеркегор, Ницше и Шестов используют художественные средства литературы. Обращение Чехова к малой форме объясняется не только общностью его мировоззрения с мыслителями, но и сходным предпочтением фрагментарности как выразителя многообразия точек зрения и параллельных историй персонажей и т.д. Автор монографии различает названных философов также по их отношению к авторскому субъекту. Ссылаясь на труд А.П. Чудакова, Регеци доказывает, что в своем творчестве Чехов тоже проблематизирует авторскую позицию: все сильнее старается спрятать, объективировать ее.

Венгерский чеховед откликается также на положения Шестова о чеховских героях и обнаруживает сходство этих авторов в понимании предсмертного состояния человека, пробуждению из которого способствуют боль и страдание. В ранних повестях Чехова тема смерти появляется в диалогах, в то время как в поздних – доминирует повествование от первого лица. Регеци усматривает различие чеховского понимания трагедии от античного сквозь призму трактовок Кьеркегора: русский писатель изображает рефлексию личности в отличие от коллективно-го хора. Общность философов и писателя наблюдается также в музыкальной упорядоченности (повторы, симфоничность) их трудов. По мнению исследовательницы, музыкальность делает пьесы Чехова антикатартическими. Композиция времени тоже перевертывает античную модель. Герои Чехова, тоскующие с иррациональной надеждой, представляют эстетический образ жизни Дон Жуана у Кьеркегора.

Исследования по творчеству Чехова, проведенные Ильдико Регеци, не ограничиваются монографией. Она является редактором сборника статей венгерских русистов о классике русской литературы под названием «Подходы–Переводы» [Közéltések–

Közvetítések 2011]). Эти статьи выходят в свет на венгерском языке в первый раз. Они группируются по методологическим установкам, применяемым их авторами – известными венгерскими русистами, и представляют собой новые прочтения произведений Чехова. Прежде чем дать их краткий обзор в целом, рассматриваются научные статьи вне сборника Ильдико Регеци, Эржебет Ч. Йонаш, Золтана Хайнади и Каталин Кроо. Они выделяются тем, что в них сделан и анализ пространственных мотивов произведений Чехова.

Статья Ильдико Регеци из упомянутого сборника носит название «Поэтика не здесь-бытия» [Közelítések–Közvetítések 2011: 107–122], отсылающее к философской категории Хайдеггера. В пьесе «Три сестры» чеховедом исследуются разработанность сценического пространства, текстуальные повторы категорий фиктивного и реального пространства, топографические образы, различные выражения хронотопа в мотивном и метафорическом плане с целью раскрытия смысловой конструкции произведения. Регеци приходит к выводу, что в тексте Чехова все говорит на языке пространства, путешествия как возможность самопонимания не реализуются (город вымирает), а переживание реального пространства и замкнутости времени вызывает чувство отчужденности. Маршруты тоже означают точки зрения для ментального пространства. Чеховед разбирает и темы дома-бездомности, желания жизни и потери надежды, функцию музыки.

7. В своей монографии «Прагматика сценического языка» [Cs. Jónás 2000] Эржебет Ч. Йонаш анализирует драматургические особенности пьес Чехова. Венгерский лингвист применяет грамматико-стилистический метод в исследовании сценических функций, коммуникативных конструкций, принципов построения диалогов и разговорных максим. Исследовательница типологизирует разные формы «псевдо-диалогов» в драмах Чехова, посредством которых Чехов релятивизирует и подрывает кажущиеся бесспорными ценности на разных уровнях текста. Любимый метод драматурга – это «подводное течение», при котором смысл, пронизывающий текст, становится символическим на другом уровне.

Ч. Йонаш описывает и выделяет постоянные функциональные связи драматических диалогов у Чехова. Наиболее часто используется смягчение качественной максимы в качестве позициональной компоновки, затем следуют количественная и обстоятельная, а меньше всего – усиление методной/манерной максимы. В ряду формальных средств локальной и глобальной упорядоченности лингвист рассматривает глагольные конструкции, варианты обращения и приветствия, в частности, понудительный пас и детализующий переспрос. Она классифицирует формы обращения по лексическо-семантическим признакам, способам компоновки и частоте типов. Среди них самое употребительное: предварительное обращение. Ч. Йонаш анализирует языковое оформление непрямого речевого содержания, а также модели призыва, просьбы, совета.

В завершение представляются прагматические функции художественного перевода пьесы «Три сестры», выполненного Деже Костолани. Выделим только психолингвистическую роль эллипсиса. В венгерском переводе фрагментарные мысли и возбужденность говорящих выражаются паузами, в то время как в русском оригинале – неполными безличными предложениями. Приводится и метаязыковый набор средств: комические и трагические элементы свободно, невыборочно связываются. Лингвист разбирает стилистические решения и в переводе Арпада Тот с точки зрения языкового мировоззрения, культурно-семантических, ментальных, предметных и интеллектуальных признаков в статье «Драмы Чехова по-венгерски» [Közéletésék-Közvetítésék 2011: 132–157].

8. В своей статье «Сад как архетипичный мотив у Чехова» [Hajnády 2006] Золтан Хайнади сопоставляет произведения Чехова «Вишнёвый сад», «Чёрный монах» и «Невеста» сквозь призму исторического и текстуального смысла топоса сада (парка). Мотивная пара дом-бездомность (вместе с примыкающими мотивами мебели и природы) актуализирует в пьесе Чехова не только основной символ русской культуры, но служит и психологическому изображению действующих лиц. Цветущие деревья вишневого сада представляют собой женский принцип,

однако белый цвет как символ смерти и падения содержит намек и на разрушение. с потерей сада остается лишь надежда на то, что утраченный рай еще можно восстановить хотя бы как душевное состояние. В этом плане «Вишнёвый сад» определяется русистом как моноцентрическая драма, направленная на тематизацию как продажи сада, так и сверхзначения: «поверхностное течение». Хайнади обращает внимание и на то, что в повести «Черный монах», построенной на контрасте деревьев жизни и смерти, а также французского и английского парков, символика сада лишь эмблематично репрезентирует переходное состояние бытия. В повести же «Невеста» описания природы связываются с духовным пробуждением героини, которая покидает дом. Ее решение репрезентируется параллельно с изображением весеннего возрождения природы (см. сад, гроза).

Статья Золтана Хайнади «Текст – подтекст – контекст» [Közelítések–Közvetítések 2011: 92–106] на примере пьесы «Три сестры» Чехова позволяет открыть методологическую обоснованность более раннего исследования о саде. Русист утверждает, что Чехов открывает новые формы интертекстуальности, в том числе и «подтекст», зависящий от речевой ситуации. В структурно-композиционном плане «подтекст» создается посредством рассредоточенного повтора или варьирования детали или мотива, все звенья которых вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый смысл, сообщающий о самой сути драмы, о трагическом конфликте, не демонстрируемом в открытой сцене. Сценический контекст пьесы не менее важен. А множество литературных цитат и аллюзий, газетных статей также интерпретирует чеховские произведения в более широком контексте.

9. Об этом свидетельствует и статья Каталины Кроо «Повесть “Дом с мезонином” Чехова в свете текстовых со-чтений» [Kroó 2011], в которой проводится интертекстуальное и метапоэтическое прочтение повестей Чехова и Тургенева сквозь призму тематизации философии творчества. Рассматриваются поэтические особенности описания природы, связанные в текстах с прибытием в дом/в сад или с уходом из него, с изображением

времени и духовных событий героев. В «Доме с мезонином» дом и сад представляют собой пограничный мотив как хронотоп: пространство инициации, отсылающее к воспоминаниям прошлого. Рассказ «Ионыч» предлагает противоположную версию, хотя пространство и в нем связано с поиском счастья героя. Два претекста «Ионыча» выявляют два способа завершить историю. В «Элегии» Дельвига конец любви ведет к беспамятству, а в «Ночи» Пушкина чувство превращается в творчество. Согласно Кроо, у Тургенева («Три встречи») сад, дом и окна являются метафорическими локусами, аналогичными уходу и возвращению. В статье анализируются также и динамические семантические фигуры тоски и вдохновения: потеря желания и история метаморфозы желания сотворения произведения.

В другой своей статье «Огни души» [Közéletésék–Közvetítésék 2011: 27–49] исследовательница продолжает толкование мотивного плана «Дома с мезонином» Чехова. Метафорический сюжет повести интерпретируется как возникновение и излучение огней души – получение вдохновения. Структура хронотопа (ситуации «сгущения» времени и пространства) позволяет также пересмотреть идейную полемику в повести о противопоставлении пользы и бездействия и метафорически соотнести общественную деятельность с творческим актом как «огнями души».

10. Как отмечено выше, в сборнике «Подходы–Переводы» различные исследования затрагивают главные вопросы чеховедения: в первой части сборника в связи с повестями, а во второй – с драмами Чехова. В дальнейшем мы коснемся статей, которые выше остались вне внимания.

В своей статье «К персонализму у Чехова» [Közéletésék–Közvetítésék 2011: 17–26] Лена Силард рассматривает переключки произведений религиозной философии (Бердяев) и литературы (Чехов). Русский классик переводит экзистенциальные и персоналистические проблемы в периферийную субкультуру в том плане, что поиск основ «назначения человека» проводится не на уровне незаурядных личностей, а в сфере жизни «простого человека». Во многих чеховских текстах приобретенный опыт и страдание человека означают испытание его способности пере-

хода «от этики закона к этике покаяния». Силард исследует и пути испытания свободой воли и ответственности человека. Она приходит к выводу, что в последних пьесах Чехова одновременно присутствуют как тема трагического бытия, так и комичность человека, переживающего трагизм.

В центре исследований Габора Киша «Снова то же самое, еще раз» [Közelítések–Közvetítések 2011: 50–70] стоит особый подход ко времени и связь повторов и поиска идентичности персонажей в прозе Чехова. Киш типологизирует приемы повтора, проявляющиеся в частности в форме дубликации имен и варьировании сюжета. Согласно утверждениям автора статьи, повтор обеспечивает переход между различными текстами, разрушает линейность времени и усиливает как цикличность, так и иллюзию неизменности. Начало самоидентификации индивида (побег) остается лишь на уровне высказывания данного желания, хотя уже таит в себе зерно возможности ответа и ликвидации повтора.

Предметом анализа статьи Эдит В. Гильберт «Нарративная антропология “чувства будущего” в рассказах Чехова» [Közelítések–Közvetítések 2011: 71–83] является тематизация чеховской надежды русскими постмодернистами. По мнению Виктор Ерофеева, Чехов дает слишком много надежды людям на светлое будущее, а согласно Александру Мелихову, явная иллюзорность таких слов обнажается самим классиком. Исследовательница же показывает, что Чехов сообщает о преградах перед достижением достойной жизни, и упомянутые интерпретаторы не учли, что человеческие переживания транслируются в форме историй, рассказываемых для других (см. техника сказа). В результате нарративных стратегий становится возможным сопоставление опыта с рассказанным, его переосмысление персонажами и читателем. Это вызывает потребность дальнейшего развертывания сюжета. с этой целью предпочитается Чеховым структура мотивов параллельных судеб или формальных повторов, а также проблематизация акта коммуникации и акцентирование ответного жеста воспринимающего лица.

Согласно Андрашу Сигети («Экзистенциальное время в драматургии Чехова») [Közelítések–Közvetítések 2011: 84–91], чехов-

ское восприятие времени наиболее наглядно демонстрируется путем изучения концепции бердяевского «экзистенциального времени» в «деревенских сценах» пьесы «Дядя Ваня». В результате анализа выявляются некоторые поэтические составляющие чеховской драматургии, а также духовной антропологии, запятой в загадочной подтексте драмы. Это позволяет приблизиться к осмыслению судеб действующих лиц, готовых принять на себя последствия утерянного времени.

В статье Жофии Силади «Лопяхин и Лихтенштейн» [Közéletésék-Közvetítésék 2011: 123–131] сопоставляется «Вишневый сад» Чехова и роман «До самого рассвета» Жигмонда Морица, венгерского крестьянского писателя, проявляющего особый интерес к русской литературе. Согласно убедительному разбору Силади, свой роман Мориц написал под впечатлением, произведенным на него театральной постановкой «Вишневого сада» осенью 1924 г. в центре романа Морица стоит угроза потери дома и гнезда: герои так же не отклоняются от встречи с трагичным для них событием, как и действующие лица пьесы Чехова. Исследовательница рассматривает данный сюжет и под углом зрения мифопоэтических мотивов (суровый мир–домашний очаг, сад–хозяйство).

Автор статьи «Заметки к переводу Вишневого сада Дьедя Шпиро» [Közéletésék-Közvetítésék 2011: 158–167] Йозеф Горетить является литературоведом-переводчиком, редактирующим венгерское издание произведений Чехова. Сравнивая устаревший и современный литературные языки, он указывает на сложности художественного перевода. В последней драме Чехова как преднамеренные задержки хода действия, так и явно недиалогический характер диалогов демонстрируют фрагментарность текста и увеличение молчаний, выражающих невыразимую безнадежность судьбы человека. В новом переводе «Вишневого сада» Дьёрдя Шпиро применяются решения, отходящие от общепринятого узуса и близкие к современному языку. В статье представлены и различия этого текста по сравнению с прежним, чрезмерно стилизованным переводом Арпада Тота.

11. В своей статье Ливия Олбеи «Из вишни – варенье: Улицкая читает Чехова» [Ölbei 2013] обнаруживает интерпретацию



разных слоев чеховских пьес, в первую очередь «Вишневого сада» в пьесе-палимпсесте Людмилы Улицкой «Русское варенье». В интертекстуальном анализе разбираются как ссылки, так и параллелизмы, удвоения образов, диалогов, действий. Изучение семантики слов и имен тоже раскрывает новые смыслы рассматриваемых пьес. Олбей приводит и теорию комического Бергсона для подтверждения комедийности чеховской пьесы. В изучение символики пьесы Улицкой включаются и мифопоэтические аспекты.

Подытоживая сказанное, можно утверждать, что венгерская русистика вносит особый вклад в мировое чеховедение, не переставая исследовать творчество крупнейшего русского драматурга и новеллиста.

### Переводы произведений А.П. Чехова в Венгрии

1. Csehov A.P.: Drámák. – Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.
2. Csehov Művei. 1–8. – Budapest: Magyar Helikon, 1973–1975.
3. Csehov szerelmei. Lika Mizinova, Olga Knyipper és Anton Pavlovics levelei. (Szerk. és Ford.: Radnai Annamária). – Budapest: Magvető, 2002.
4. Серија «Csehov-teljes az Osiris-klasszikusok sorozatban» (szerk.: Goretity József):
  - A fekete barát. Elbeszélések 1892–1903. – Budapest, 2004.
  - Unalmas történet. Elbeszélések 1887–1891. – Budapest, 2005.
  - Regény, nagybögővel. Elbeszélések 1885–1886. – Budapest, 2007.

### Литература

1. *Almási M.* Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? – Budapest, 1978.
2. *Bécsy T.* Mi a dráma? – Budapest, 1987.
3. *Cs. Jónás E.* A színpadi nyelv pragmatikája. – Nyíregyháza, 2000.
4. *Gereben Á.* Csehov világa. – Budapest, 1980.
5. *Hajnády Z.* A kert mint archetipikus toposz Csehovnál // Bevezetés a

- XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II. (Szerk.: Kroó Katalin). – Budapest, 2006. – O. 636–651.
6. *Karancsy L.* Csehov lélekábrázoló módszere. – Debrecen, 1985.
  7. *Közelítések–Közvetítések.* (Szerk.: Regéczi Ildikó). – Debrecen, 2011.
  8. *Kroó K.* Csehov *A mezzaninos ház* című elbeszélése szöveg-együttolvasások fényében. // Elbeszélés a XIX. és XX. század fordulóján. (Szerk.: Hajdu Péter és Kroó Katalin). – Budapest, 2011. – O. 87–118.
  9. *Lendvai J.* Így élt Anton Csehov. – Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági – Könyvkiadó, 1983.
  10. *Ölbei L.* Ha török, ha szakad: Ulickaja Csehovot olvas // Bár. Társadalomtudományi és művészeti folyóirat. XVIII /3. – Szombathely, 2013. – O. 157–167.
  11. *Peterdi Nagy L.* Csehov színháza. – Budapest, 1975.
  12. *Regéczi I.* Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. – Debrecen, 2000.
  13. *Rév M.* Csehov századfordulója. – Budapest, 1995.

## ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «СКРЫТОГО» ОБЩЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

**Наталья Валерьяновна Изотова**

*Россия, Ростов-на-Дону*

*nvizotov@yandex.ru*

Проза А.П. Чехова наполнена общением персонажей, и представление этого общения характеризуется огромным разнообразием диалогических структур, существование которых возможно только в художественном повествовании.

При характеристике персонажа в определенных ситуациях автору в иллюкативных целях нужно показать только участие его в диалогическом общении, при этом не раскрывая содержания общения, но определяя некоторые его внешние элементы. Описание «скрытого» с точки зрения содержания общения, которое не имеет членения на следующие друг за другом реплики, включается во фрагмент текста, содержащий также другие моменты характеристики персонажа.

«Оттого, что он много пил и посоловел, и, быть может, оттого, что он раза два был уличен во лжи, мужики не обращали на него никакого внимания и даже перестали отвечать ему на вопросы. Мало того, в его присутствии они пустились в такие откровенности, что ему становилось жутко и холодно, а это значило, что они его не замечали» («Воры». С. VII, 318).

В приведенном примере из рассказа «Воры» автор дает характеристику поведения фельдшера Ергунова и особенностей его общения с постояльцами двора Чирикова, не раскрывая содержания общения, фиксируя только факт общения, наличие вопросов и ответов и определяя качественную характеристику причин не-ответов.

Характеристика ответов может подчеркивать внутреннее напряженное состояние персонажа. Описание неразвернутого

диалогического общения составляет часть фрагмента текста с содержательно-фактуальной информацией.

«Кухарка Пелагея возилась около печки и, видимо, старалась спрятать куда-нибудь подальше свое лицо. А на ее лице Гриша видел целую иллюминацию: оно горело и переливало всеми цветами, начиная с красно-багрового и кончая смертельно бледным. Она, не переставая, хваталась дрожащими руками за ножи, вилки, дрова, тряпки, двигалась, ворчала, стучала, но в сущности ничего не делала. На стол, за которым пили чай, она ни разу не взглянула, а на вопросы, задаваемые нянькой, отвечала отрывисто, сурово, не поворачивая лица» («Кухарка женится». С. IV, 135).

Описание диалогического общения персонажей может обращать внимание читателя на количественный параметр одной из функционально направленных реплик (реплики-стимула или реплики-реакции), что определенным образом свидетельствует о характере произносящего эти реплики персонажа.

Особой разновидностью косвенной речи в художественном тексте является несобственно косвенная речь, в которой сохраняются элементы собственно косвенной речи:

- 1) персонаж действует от своего имени;
- 2) персонаж не заменяется авторским представлением;
- 3) важнейшим показателем является наличие глаголов речи, обозначающих речевые действия говорящего персонажа (отвечать, говорить, сказать, спрашивать, повторить и др.), или глагольно-именных сочетаний (задавать вопросы, начать разговор и т.д.);
- 4) к глаголам речи присоединяются лексемы уточняющего, характеризующего и другого характера, которые конкретизируют способы выражения мысли (говорить складно, отрывисто, не глядя и т.д.).

Отсутствие признаков косвенной речи у несобственно косвенной речи:

- 1) синтаксический признак: нет придаточного предложения, в котором излагается от лица автора или персонажа содержание речи;
- 2) лексико-грамматический признак: нет глаголов речи, вводящих косвенную речь;
- 3) личные формы общения заменяются от авторского имени;
- 4) отсутствуют частицы «мол», «дескать», «ли».

Косвенная речь состоит из главного и придаточного изъяснительного предложения и косвенных вопросов, при которых главное соединяется с придаточным подчинительными союзами. Аналогично собственно косвенной речи несобственно косвенная речь сохраняет функциональное содержание изъяснения и вопросительности. Вопросительность несобственно косвенной речи может быть представлена:

- 1) лексемами и лексико-грамматическими конструкциями, содержащими значение вопроса (задавать вопросы);
- 2) трансформацией косвенного вопроса на:
  - а) конструкции с обособленными оборотами («она на вопросы, задаваемые нянькой, отвечала отрывисто, сурово»);
  - б) бессоюзные предложения («она задала серьезный вопрос, студент стал говорить длинно»);
  - в) конструкции обычно глагольного типа, содержащие ядерные лексемы косвенного вопроса («ответ» – «вопрос»): «придумывать ответы на вопросы», «отвечать на вопросы»;
  - г) сложноподчиненные предложения, структурно оформленные не как косвенный вопрос, а содержательно оформляющие существо обращения, требующего ответа, которые в своей главной и придаточной части содержат реплику-стимул и реплику- реакцию, оформленную придаточным временным («когда его спрашивали о чем-нибудь, то он просил повторить вопрос»);
  - д) сложносочиненные предложения с повторами ядерных вопросительных слов и конструкций («забросала его вопросами, но на все вопросы он отвечал только маханием руки»).

«Через три минуты Егорушка уж сидел рядом с ней, отвечал на ее бесконечные вопросы и ел жирные, горячие щи» («Степь». С. VI, 103).

Представление в авторской речи «скрытого» общения персонажей может содержать как характеристику реплики-стимула, так и характеристику реплики-реакции.

«Ольга Михайловна говорила без умолку. Она по опыту знала, что, занимая гостей, гораздо легче и удобнее говорить, чем слушать. Когда говоришь, нет надобности напрягать внимание, придумывать ответы на вопросы и менять выражение лица. Но она нечаянно задала какой-то серьезный вопрос, студент стал говорить длинно, и ей поневоле пришлось слушать. Студент знал, что она когда-то была на курсах, а потому, обращаясь к ней, старался казаться серьезным» («Именины». С. VII, 177).

Степень нераскрытости содержания диалогического общения персонажей в авторских фрагментах текста не является постоянной величиной, она может быть разной. Иногда автору важно дать характеристику взаимоотношений персонажей, характеризуя эти отношения с помощью описания факта диалога, обратив внимание читателя на наличие реплик-стимулов и реплик-реакций и на факт периодического повторения диалогов между персонажами.

«После этой дружеской беседы, которая кончилась тихо в полночь, Лаптев стал бывать у Ярцева почти каждый день. Его тянуло к нему. Обыкновенно он приходил перед вечером, ложился и ждал его прихода терпеливо, не ощущая ни малейшей скуки. Ярцев, вернувшись со службы и пообедав, садился за работу, но Лаптев задавал ему какой-нибудь вопрос, начинался разговор, было уж не до работы, а в полночь приятели расставались, очень довольные друг другом» («Три года». С. IX, 76).

В авторском фрагменте текста может быть описан факт существования одностороннего общения, когда представлены только реплики-стимулы, реплики-реакции заменены жестами. При этом предтекст позволяет читателю предположить возможное содержание реплик- стимулов.

«Жена, пораженная его видом, забросала его вопросами, но на все вопросы он отвечал только маханием руки» («Упразднили». С. III, 227).

Предтекст позволяет читателю «приоткрыть» содержание реплик одного из персонажей. В приведенном далее примере при понимании содержания общения Егорова и Ольги читатель опирается на известные ему мысли княгини, которые вложены в реплики Егорова.

«Оля сидела возле Егорова, водила перед его глазами своими пальчиками и шептала, шептала... Когда Оля переставала шептать, начинал бормотать Егоров. Он внушал ей то, что княгиня называет “идеями”... Каждое свое слово он подслащивал поцелуем. Он говорил, лез ежесекундно целоваться и в то же время отворачивал в сторону свой рот, боясь, чтобы Оля не почуяла водочного запаха. Оба они были счастливы, забыли, по-видимому, все на свете и не замечали времени» («Зеленая коса». С. I, 169–170).

Персонажный диалог Егорова и Ольги оформлен как сложное синтаксическое целое, состоящее из самостоятельных предложений, где персонажная речь оформляется глаголами речи различной семантики («шептать», «бормотать»). Последующие предложения начинают раскрывать содержание предложений гиперонимического характера (предложения с указанными выше глаголами), наполнять их конкретикой. В этих предложениях гипонимического характера указывается, о чем шла речь, каким способом она совершалась и т.п. Лексика изъяснения в авторской речи характеризуется следующими номинациями: «шептать», «бормотать», «внушать», «называть», «говорить».

Из авторского текста и описания ситуации общения читателем может быть восстановлено содержание состоявшихся неединичных диалогов на одну и ту же тему.

«Он и Егорушка долго шли по мощеным улицам, потом шли по улицам, где были одни только тротуары, а мостовых не было, и в конце концов попали на такие улицы, где не было ни мостовых, ни тротуаров. Когда ноги и язык довели их до Малой Нижней улицы, оба они были красны и, сняв шляпы, вытирали пот» («Степь». С. VII, 100).

Гиперонимический вопрос может быть включен в большой по объему фрагмент текста – только тогда становится ясным понимание косвенного гипонимического вопрошания. В составе такого фрагмента имеются и повествовательные простые предложения, и сложные предложения разного типа, и прямая речь. Косвенный вопрос может быть заключен в предикатной единице фразеологического типа («ноги и язык довели»), являющейся неопределенно-личным предложением в структуре сложноподчиненного предложения.

Иногда содержание диалога скрывается за глаголами, позволяющими предположить как содержание реплики-стимула, так и содержание реплики-реакции.

«Нормальное же мое мышление, как мне теперь кажется, началось с того времени, когда я принялся за азбуку, т.е. когда совесть погнала меня назад в N, и я, не мудрствуя лукаво, покаялся перед Кисочкой, вымолил у нее, как мальчишка, прощение и поплакал вместе с ней...» («Огни». С. VII, 136).

В приведенном примере дается прямая номинация персонажа от имени «я». При этом следует отметить чеховское искусство компрессии персонажного общения, где «длинная и сложнооформленная прямая речь» заменяется глагольно-именными конструкциями. Именная часть этих конструкций включает имя персонажа – субъекта речи (собственное имя или замена его личным местоимением): «Я покаялся перед Кисочкой и вымолил у нее прощения». В диалоге подобного типа компрессия



характеризуется также тем, что глаголы речи облечены семантикой содержательных и экспрессивно-оценочных коннотаций («покаяться» – добровольно признаться в проступке, ошибке [Большой толковый словарь русского языка 2004: 896]; «вымолить» – добиться усиленными просьбами [Большой толковый словарь русского языка 2004: 176]. Глаголы «покаялся, вымолил» раскрывают предполагаемое содержание реплик-стимулов, а сочетание «вымолил прощение» – реплики-реакции. Таким образом, уровень «закрытости» содержания в скрытом диалоге неодинаков, в некоторых случаях воспринимающее сознание читателя с опорой на авторский текст позволяет предположить содержание диалога персонажей.

Скрытое в начале общения может переходить в естественное, реальное представленное репликами персонажей, которые помогают восполнить содержание предыдущих реплик, обозначенных в авторском речевом плане.

«Расплачиваясь с ямщиком, он долго ему что-то доказывал и в заключение сердито плюнул.

– Даже говорить с вами противно! – услышала Анна Михайловна старческое брюзжанье. – Пойми, что просить на чай безнравственно! Каждый должен получать только то, что он заработал, да!» («Скука жизни». С. V, 168).

В художественной речи скрытое общение расширяет лексические возможности глагола. В приведенном примере принуждение согласиться с мнением субъекта речи оформлено у А.П. Чехова глаголом «доказывать» – подтвердить истинность, правильность своих доводов. Однако сам глагол по своей семантике двусубъектен и грамматическая форма изъявительного наклонения 3-го лица прошедшего времени («доказывал») содержит скрытое желание принудить, согласиться с собой. Но поскольку для сюжетного развития А.П. Чехову нужно было охарактеризовать старика-мужа, приехавшего к своей жене Анне Михайловне, с которой они много лет жили в раздельном браке, то А.П. Чехов описывает интонационную форму доказательства – «старческое брюзжание» и саму аргументацию

побуждения с этической точки зрения; при этом для яркости выражения повелительности А.П. Чехов вводит глагол «пойми» с убеждающе-повелительной семантикой.

Особенностью чеховских способов выражения прямой и косвенной речи при скрытой диалогизации является их компрессионность, то есть преобразование «тяжелых» по грамматике и семантике предложений с прямой и косвенной речью в сжатые, имплицитные формы словосочетаний глагольного и именного типа, простых двусоставных и односоставных предложений, как правило, моносубъектных, сложных предложений всех типов, построенных не по правилам чужой речи, где один персонаж излагает свои мысли другому персонажу – объекту-субъекту речи, который оформлен зависимым от глагола именем в косвенных падежах. Возможны также диалогические текстовые фрагменты, состоящие из самостоятельных предложений, где также не имеется канонических типов чужой речи. Следовательно, структуры с чужой речью у А.П. Чехова облегчены и авторизованы.

Таким образом, скрытое общение (или скрытый диалог) как разновидность диалога художественной прозы подтверждает наличие одной из закономерностей изменения диалога как формы речи в письменном представлении, а именно возможность сжатия, сворачивания, свертываемости диалога. Читатель получает информацию либо только о факте существования общения персонажей, либо имеет возможность извлечь из авторского речевого плана предполагаемое содержание отдельных реплик или всего диалога. Автор представляет диалогическое общение персонажей в виде фрагментов текста, которые по-разному способствуют «введению» читателя в текст и делают восприятие художественной модели диалога внетекстовым субъектом – читателем – процессом, в котором реальность «перерабатывается» в связи с авторской интенцией и становится фактом образного представления действительности.

## Литература

1. Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 2004.

**ЖИЗНЬ ГАЗЕТНАЯ.  
О ЗНАЧЕНИИ НЕКОТОРЫХ ДЕТАЛЕЙ ПОВЕСТИ  
А.П. ЧЕХОВА «МОЯ ЖИЗНЬ»**

**Наталья Марковна Щаренская**

*Россия, Ростов-на-Дону*

*n-scharenskaja@yandex.ru*

В нашей работе мы исходим из признания чеховедами «повышенного удельного веса» [Сендерович 2012: 19], «содержательной нагруженности» [Лишаев 2000: 145] каждого слова в чеховских текстах. Эта особенность творчества А.П. Чехова может находить объяснение с позиции стилевой дифференциации художественной литературы на основе риторических теорий стиля, выделяемых в соответствии с задачами говорящего [Хазагеров 2002: 300–307]. Чехов продолжил пушкинскую линию в русской литературе, связанную с отказом от служебно-педагогического внедрения готовых идей [Лотман 2001: 679–680]. Максимальная свобода творческого сознания, отсутствие истины, внешней по отношению к искусству, и выработка истины, «еще не данной» [Лотман 2001: 679], рождающейся в самом тексте, обуславливает высочайшую степень отделанности стиля. Она проявляется в первую очередь в предельно точном употреблении словесных единиц и соответственно таком их подборе и соединении друг с другом, что это неизбежно оборачивается их повышенной значимостью. Весь предметно-словесный состав чеховских текстов и его реализация в художественных деталях является поэтому носителем смысла, который требует своего прочтения. Предметом исследования в настоящей статье становится смысл некоторых деталей повести «Моя жизнь», связанных с присутствием в ряде сцен газеты или журнала.

Одна из сцен, в которой фигурирует газета, представляет собой первый приход Мисаила Полознева в дом инженера Должикова. Здесь газета упоминается дважды – как деталь, показывающая занятие героини и характеризующая ее поведение:

«За письменным столом сидела дочь инженера и читала газету. <...> – Вы ведь, кажется, против нас живете? – спросила она опять, после некоторого молчания. – Да. – Я от скуки каждый день наблюдаю из окна, уж вы извините, – продолжала она, глядя в газету, – и часто вижу вас и вашу сестру» (С. IX, 203).

Очевидно, что в реплике героини и словах повествующего о происходящем Мисаила, что, естественно, оформлено в виде прямой речи с авторскими вставками, заметно семантическое противоречие: Маша говорит о том, что она смотрит в окно («каждый день наблюдаю из окна»), а Мисаил видит, что она смотрит в газету («продолжала она, глядя в газету»). В реальности, конечно, действие, сопровождающее рассказ о другом действии, вовсе не должно с ним совпадать, однако художественная логика позволяет проводить такого рода параллели, особенно если это логика мира А.П. Чехова с характерной для него стилистикой. Чехов подсказал эту логику, употребив в анализируемом контексте не деепричастие «читая», а лексему «глядя». Соответственно можно сказать, что Маша видит и Мисаила, и его сестру через газету. Газета, кроме того что в нее можно глядеть, ничем не напоминает окно – открытое пространство, позволяющее видеть то, что реально происходит в мире. Мир, видимый в окно, объемный, сложный, красочный, живой, говорящий, содержащий перспективу и потому необъятный. В газете он плоский, однообразный, черно-белый, безгласный, уместающийся на листе бумаги.

Вообще окна в доме Должиковых – плохой проводник в мир. Так, Мисаил, бродя под дождем на улице, ничего не мог рассмотреть через окна их дома, хотя «окна светились»: мешали «цветы и занавески» (С. IX, 239). А Маша может, сидя у окна, думать о чем-то. Так, например, часто бывает в Дубечне: «А Маша плохо спала по ночам и всё думала о чем-то, сидя у окна нашей спальни» (С. IX, 250). Ночное сидение у окна мало что даст в познании мира, а мысли «о чем-то» вообще не предполагают взгляд в окно, или же этот взгляд, машинальный, отрешенный, не может реально отразить мир. В городе, до близкого знакомства с Мисаилом, на Машин взгляд в окно явно накладывается газета.

Что же можно увидеть в газете? Это подсказывают две другие сцены повести: первая – приход архитектора к Мисаилу после того, как он стал рабочим, вторая – накануне отъезда Маши в город, когда она выбирает себе серое платье из журнала. Архитектор очень любит городскую газету, которая называется «Вестник». В ней содержатся сообщения о важных городских новостях: так, он читает Мисаилу о назначении одного из его сверстников на высокую должность. В газету попадет далеко не каждый – только тот, кто может вписаться в ее небольшое, плоское, бумажное пространство. Можно сказать, что в повести «Моя жизнь» создается образ некоего «газетного человека», метонимический в своей основе. Приведем отрывок из сцены посещения Мисаила отцом: «Он сел и ... не глядя на меня ... достал из кармана наш городской “Вестник” и медленно, с ударением на каждом слове, прочел о том, что мой сверстник, сын управляющего конторою Государственного банка, назначен начальником отделения в казенной палате. – а теперь взгляни на себя, – сказал он, складывая газету, – нищий, оборванец, негодяй! (С. IX, 223).

Очевидно, что образ того, кто получил важную должность, сводится, по сути, к газетной строке. Только должность может уместиться в краткое сообщение. При этом само название должности длинное и занимает все отведенное для сообщения место. На человеческое, домашнее, семейное приходится только одно слово – «сын». Но газета фиксирует превращение человеческого в служебное, должностное: сын становится должностью, которая гордо растягивается по всей длине газетной строки.

Газету отец достает из кармана, затем складывает: это явно метонимически символизирует предельную пространственную малость человека-должности, отсутствие «объемности», его способность послушно находится в «сложенном» состоянии. Такое же состояние показывает «прочное общественное положение», которого требует от Мисаила архитектор в первой же сцене повести: «В твои годы молодые люди имеют уже прочное общественное положение» (С. IX, 193). М. Фрайзе заметил важность того, что существительное «положение», используемое в повести, этимологически связано с глаголом «лежать» [Фрайзе

2012: 174]. Подчеркнем, однако, что положение лежа – результат действия над объектом – от «положить». Кладет человека общество – не просматривается ли в этом «общественном положении» намек на хорошо известный ритуал? Учет точного словообразовательного механизма показывает более глубокий смысл чеховского словосочетания. Примечательно при этом, что это «общественное положение» должно быть постоянным образом жизни человека: «Ни дня ты не должен оставаться без общественного положения!» (С. IX, 193).

«Прочность» общественного положения (*прочный* – ‘способный не разрушаться в течение длительного времени; крепкий’, ‘неразрушенный, целый’) вносит в представления о человеке и о жизни ассоциации, связанные со строительством. Это ведет к одной из важнейших метафор повести «жизнь – строение», непосредственно связанной с образом архитектора. Для нас сейчас важно то, что метонимический образ газетного человека-должности имеет такую же природу, что и образ его «положения» в общественном здании. Очевидна мертвенность, пространственная малость «положенного» и «сложенного» человека.

В сцене перед возвращением в город Маша, рассматривая в журнале платье, тоже «укладывается»: в сцене содержатся постоянные детали, связанные с тем, что она ложится в постель, например: «Она пошла и легла, а я еще с час сидел и рассматривал иллюстрации» (С. IX, 261). Мисаил в угоду ей разглядывает журнальную картинку. Сцена описывается так, что Маша отождествляется с платьем, с картинкой, с серым пятном: «И глядя с умилением на платье, любуясь этим серым пятном только потому, что оно ей понравилось, я продолжал нежно: “Чудное, прелестное платье! Прекрасная, великолепная Маша! Дорогая моя Маша!” и слезы закапали на картинку» (С. IX, 261).

Слезы героя вызваны, конечно, его пониманием того, что все кончено и Маша уезжает, однако сцена содержит подтекст. Он подсказан иронией Мисаила, которая пронизывает весь этот отрывок. Кроме того, что герой понимает, что любит серым пятном он только для того, чтобы угодить Маше, он как бы со сторо-

ны, отстраненным взглядом видит собственные слезы, капающие на картинку. Картинка с платьем не стоит слез, и потому они смешны. Слезы, сопровождаемые горестными восклицаниями, явно ассоциируются с последним прощанием (ср. «общественное положение»), которое, кстати сказать, включает одевание. Реальный отъезд Маши выглядит как метафорическое укладывание, засыпание, превращение в мертвую деталь общего строения, или в журнальную картинку, поэтому и слезы Мисаила входят в семантическое поле этих метафор, разворачивая их и подводя к итоговой метафорической оценке: жизнь, к которой возвращается Маша, по сути, не что иное, как смерть.

Журнальное платье, в которое метафорически одевается Маша, показывает, какую роль в жизни общества играет одежда. В повести тем самым можно увидеть реализацию распространенной метонимической модели «человек – одежда». Эта метонимия взаимодействует с образом – газетного человека. В газету попадают только «опрятные» люди, и Маша накануне отъезда из Дубечни, противопоставляет «шайке», в которую она попала, именно свою опрятность: «как это она... такая опрятная, могла попасть в этот жалкий провинциальный пустырь, в шайку мелких, ничтожных людей» (С. IX, 263).

Примечательно, что архитектор, читая газетное сообщение, не смотрит на Мисаила: сын как живой человек ему не нужен, а затем предлагает Мисаилу взглянуть на себя, назвав его «оборванцем» («нищий, оборванец, негодяй!»). Все это оценки через призму газетных образов, в которые Мисаил явно не вписывается.

Интересно обратить внимание на внешний вид четырех Ажогиных, одетых одинаково, как мать, «худощавая, деликатная дама», которая носила «короткую кофточку и плоскую юбку» (С. IX, 200). Затем сестры Ажогины получают определение «плоские»: «В стороне стояли три дочери, такие же, как она, худые и плоские, и пугливо жались друг к другу» (С. IX, 268). Одинаковость всех четырех, отсутствие собственных имен (они названы только Ажогина-мать, старшая, средняя, младшая), «плоскость» делает их образы весьма совместимыми с безликим, лишенным объема газетно-бумажным миром.

Возвращаясь к нашему вопросу о том, что Маша могла увидеть в газете, заметим, что Мисаила в «газетном образе» там как раз и не было. Маша в этой сцене задает Мисаилу вопрос, который имеет под собой мало логики: не живет ли Мисаил «против» них? Это очевидно противоречит ее словам о том, что она каждый день наблюдает за ними из окна. Реплика Маши интересна также тем, что в ней использован наречный предлог «против», имеющий, с одной стороны, пространственное значение, а с другой – семы ‘вопреки’, ‘наперекор’, ‘назло’. Соответственно предлог обычно сочетается с глаголами, имеющими потенциальные семы ‘противодействие’, и с глаголами движения с семой ‘направление’ («никто против свахи не соврет», «выступить, идти против неприятеля», «против ветру не надуешься») [Даль 2006: III, 519–520]. В речевой партии Мисаила, повествующего о доме инженера, всегда используется слово «напротив», для которого сема ‘противодействие’ не характерна. Такая разница употребления предлогов объясняется тем, что во фразе Маши присутствуют две метафоры повести – представляющие жизнь как дорогу (см. об этом более подробно в [Щаренская 2013]) и как сражения, «войну». Последний образ исходит от слов архитектора о военной карьере основателя рода Полозневых, генерала, который «сражался при Бородине» (С. IX, 193), он также реализуется в представлении архитектора о святом огне, который «добывался...лучшими людьми» (С. IX, 193). Ср. одно из значений глагола добывать – ‘захватывать силой, в борьбе, в результате боевых действий’ [Ефремова 2001: I, 394]. Слова Маши «Вы ведь, кажется, против нас живете?» в таком случае показывают, что она представляет Мисаила как «живущего против» – то есть как движущегося навстречу врага.

Примечательно, что Маша в окно, как она говорит, не смотрит, а «наблюдает» – это взгляд того, кто зорко следит за всеми нарушениями общественных устоев. Любые «нарушения» на самом деле показывают свободное движение человека и, следовательно, его невозможность обрести ни «общественное положение», ни место в легко складываемой газете. В реплике Маши слышится даже скрытая угроза: вводное слово «кажется», произнесенное



с определенной интонацией, может выражать именно такой смысл. Однако это «кажется», с другой стороны, показывает и ошибочность представлений Маши относительно Мисаила: Мисаил вовсе не «воюет», в отличие от других членов общества, к числу которых принадлежит семейство Должикова.

Образ человека «газетной жизни», как мы уже обратили внимание, семантически связан с целым рядом метафор, длящихся на протяжении всей повести. Собственно, в такие очень сложные семантические сцепления включаются все языковые единицы текста, образующие тропеический слой содержания и характеризующие жизнь и человека. Отслеживание семантических связей с неизбежностью приводит к необходимости рассматривать множество сцен и имеющихся в них деталей. В рамках статьи позволим себе указать еще всего лишь на две детали, связанные с «газетными» сценами. Обе они связаны с акустической характеристикой голоса архитектора, читающего Мисаилу газетную заметку. Архитектор говорит «придушенным голосом», делая «ударение на каждом слове». В этом можно увидеть и придавленное положение человека как детали общественного строения, и «безголосие» печатной строки, и наказание – «ударение» – всех тех, кто свободный жизненный путь превратил в послушно укладывающиеся в строчку печатные слова. Но сам отец – человек газетный, а это значит, что он готов высечь сам себя – как гоголевская унтер-офицерская вдова, не хотевшая отказываться от «своего счастья».

Итак, анализ нескольких сцен повести «Моя жизнь» показывает смысловую, эстетическую нагруженность ряда словесных единиц, которую они приобретают в системе целого, вплетаясь в ткань, состоящую из многочисленных метафорических нитей. Точность выбора слов, окружающих детали – газету, журнальную картинку с платьем, голос читающего газету архитектора, создает глубочайший смысл, позволяющий увидеть действие метафор – как предикацию, постоянно выявляющую суть поступков и жизни персонажей. Самый общий смысл «газетных» деталей в повести показывает мертвенность и одновременно агрессивность людей, меняющих естественную жизнь на «газетное» существование.

А. Белый определил творчество Чехова как «опрозраченный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом» [Белый 1994: 360]. Путь к такому реализму, переходящему в символизм, ведет через исключительно детальное, разлагающее действительность на атомы [Белый 1994: 361] проникновение в жизнь, человеческие отношения. «Атомам», из которых вновь слагается образ, «неотличимый от действительности», соответствуют те и только те слова, которые были выбраны Чеховым. Глубинное значение таких слов в предельно сложной системе, проявляющейся в филигранной отделанности стиля, ведет к той истине о жизни, которая творится в самом тексте.

## Литература

1. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х тт. – Т. 2. – М., 1994.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. – М., 2006.
3. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М., 2000.
4. *Лишаев С.А.* А.П. Чехов: стилистика неопределенности // *Mikstura verborum`99: онтология, эстетика, культура.* – Самара, 2000. – С.1 44–155.
5. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб., 2001.
6. *Сендерович С.* Фигура сокрытия. Избр. работы: в 2-х тт. – М., 2012.
7. *Фрайзе М.* Проза Антона Чехова. – М., 2012.
8. *Хаззагеров Г.Г.* Политическая риторика. – М., 2002.
9. *Щаренская Н.М.* Дорога как образный компонент концепта «жизнь» в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // *Известия Южного федерального университета. Филологические науки.* – 2013. – № 1. – С. 93–101.

## ЭТНОНИМЫ-ИСТОРИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Алексей Васильевич Ваганов

*Россия, Таганрог  
vaganov.65@mail.ru*

В работах известных литературоведов неоднократно отмечалось, что при исследовании мировоззрения и поэтики А.П. Чехова необходимо учитывать отразившееся в произведениях писателя чувство историзма, ощущение связи современности с историческим прошлым. А.П. Чудаков указывал, что в произведениях Чехова содержатся краткие, но широкие по временному диапазону исторические экскурсы, позволяющие судить «о собственном, чеховском чувстве истории» [Чудаков 1986: 321]. М.П. Громов подчеркивал важное значение, которое имела для художественного творчества А.П. Чехова работа над историей врачебного дела в России, оказавшаяся «хорошим поводом для изучения древнерусских книг» [Громов 1989: 116]. В.Б. Катаев, ставя под сомнение существующее мнение «об отсутствии исторического аспекта в мире Чехова» [Катаев 2013: 5], показывает проявления «живой изначальной исторической составляющей сознания Чехова» [Катаев 2013: 7].

С лингвистической точки зрения представляют интерес языковые средства, с помощью которых осуществляется соотнесение современности с историей. В произведениях А.П. Чехова они достаточно разнообразны. В данной функции выступают имена исторических деятелей, словосочетания, обозначающие дату того или иного исторического события, и некоторые другие тематические группы слов и словосочетаний. Например: «Тут, где-то на этом кряже <...> когда-то во время оно разбойники напали на караван с золотом; золото это везли из Петербурга **Петру**-императору, который тогда в Воронеже флот строил <...>. Другой же клад наши донские казаки зарыли. **В двенадцатом году** они у француза всякого добра, серебра и золота награбили видимо-невидимо» (С. VI, 216. Здесь и далее выделено

мною – А.В.); «И теперь, пожимаясь от холода, студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при **Рюрике**, и при **Иоанне Грозном**, и при **Петре**» (С. VIII, 306); «Старики утешают себя, что если теперь нет ничего, то было что-то **в сороковых или шестидесятих годах**; это – старики, мы же с вами молоды, <...> мы не можем утешать себя такими иллюзиями. Начало Руси было **в 862 году**, а начала культурной Руси, я так понимаю, еще не было» (С. IX, 258). К числу языковых средств связи с исторической традицией принадлежат этнонимы, то есть названия народов, причем особую значимость для формирования «исторической составляющей» текста имеют такие этнонимы, которые являются историзмами, то есть обозначают древние народы, не существующие в современном автору мире. Этнонимы данного типа, содержащиеся в произведениях А.П. Чехова, можно разделить на две основные группы: наименования народов Древнего Востока и наименования древних кочевых народов Северного Причерноморья. К первой группе принадлежат слова *филистимляне* и *амалекитяне*, ко второй группе – слова *скиф*, *печенег*, *половцы*. Особое место занимает этноним *варяг*, напоминающий об отношениях Древней Руси и Скандинавии: «**ВАРЯГИ** <...> в Древней Руси: выходцы из Скандинавии, объединявшиеся в вооруженные отряды для торговли и разбоя, нередко оседавшие на Руси и служившие в княжеских дружинах» [Ожегов, Шведова 2008: 69].

В произведениях А.П. Чехова этнонимы-историзмы используются обычно в тех случаях, когда какой-либо объект окружающего мира вызывает у персонажа ассоциацию с явлениями прошлых исторических эпох. Возникновение такой ассоциации может передаваться в тексте с помощью особых лексических единиц. Так, в повести «Огни» важнейшую роль в организации образной системы текста играет ассоциация огней, которые тянутся вдоль строящейся железнодорожной насыпи, с *лагерем амалекитян или филистимлян*. Эта ассоциация, создающая интертекстовые связи с Ветхим Заветом, возникает в речи барона фон Штенберга и вводится с помощью слов *вызывают представление*: «Знаете, на что похожи эти бесконечные огни?

Они вызывают во мне представление о чем-то давно умершем, жившем тысячи лет тому назад, о чем-то вроде лагеря **амалекитян** или **филистимлян**. Точно какой-то ветхозаветный народ расположился станом и ждет утра, чтобы подраться с Саулом или Давидом. Для полноты иллюзии не хватает только трубных звуков, да чтобы на каком-нибудь эфиопском языке перекликались часовые» (С. VII, 107).

Ассоциация возникает здесь на основе внешних, зрительно воспринимаемых признаков. Затем она усиливается благодаря использованию сравнения *звук, похожий на бряцание оружия*. Это сравнение обогащает ассоциацию звуковым признаком: «И, как нарочно, по линии пробежал ветер и донес звук, похожий на бряцание оружия. Наступило молчание. Не знаю, о чем думали теперь инженер и студент, но мне уж казалось, что я вижу перед собой действительно что-то давно умершее и даже слышу часовых, говорящих на непонятном языке. Воображение мое спешило нарисовать палатки, странных людей, их одежду, доспехи...» (С. VII, 107).

Далее ассоциация интерпретируется с точки зрения своего внутреннего содержания. Мысль о бесследном исчезновении целых народов (филистимлян и амалекитян) становится для фон Штенберга доказательством бессмысленности всякой человеческой деятельности. В лингвистическом отношении эта интерпретация выражается с помощью сложного синтаксического целого, объединенного смысловыми отношениями сравнения, которые переданы наречием *так*. Древние народы оказываются эталоном сравнения, современные люди – предметом сравнения: «Да, – пробормотал студент в раздумье. – Когда-то на этом свете жили **филистимляне** и **амалекитяне**, вели войны, играли роль, а теперь их и след простыл. Так и с нами будет. Теперь мы строим железную дорогу, стоим вот и философствуем, а пройдут тысячи две лет, и от этой насыпи и от всех этих людей, которые теперь спят после тяжелого труда, не останется и пыли» (С. VII, 107).

Тем самым развитие получают также интертекстовые связи с Ветхим Заветом: если первое упоминание о филистимлянах и амалекитянах сопровождается именами Саула и Давида,

воевавших против этих народов, то философская интерпретация данного упоминания перекликается с книгой «Экклезиаст», которая традиционно приписывается царю Соломону и пронизана идеей бесплодности земного бытия. В дальнейшем на эту переключку прямо указывает инженер Ананьев, который дает неприемлемым для него рассуждениям фон Штенберга следующую характеристику: «Мысли о бесцельности жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломоновская “суета сует”» (С. VII, 110).

В последний раз этот мотив реализуется в тексте с помощью глагола со значением ментального процесса *напоминать*. Слово *напоминать* выступает здесь как обозначение ассоциации, основанной на сходстве, поэтому конструкция со словом *напоминает* приобретает семантику сравнения. Данная конструкция содержится в речи Ананьева, вспоминающего о разговоре с фон Штенбергом. Глагол *напоминает* сопровождается формой дательного падежа существительного (*барону*), обозначающей субъект восприятия. Сам же Ананьев противопоставляет этой ассоциации другое сравнение: «Барону эти огни напоминают **амалекитян**, а мне кажется, что они похожи на человеческие мысли... Знаете, мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок, и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то – далеко за старостью...» (С. VII, 110).

В рассказе «Попрыгунья» наличие ассоциации, связывающей одного из персонажей с *варягом*, выражено с помощью конструкции с глаголом *писать*, употребленным в значении ‘создавать произведение живописи’. Такой способ передачи ассоциации соответствует сфере интересов Ольги Ивановны, в речи которой и содержится данный этноним: «Женится молодой телеграфист на станции, некто Чикельдеев. Красивый молодой человек, ну, неглупый, и есть в лице, знаешь, что-то сильное, медвежье... Можно с него молодого **варяга** писать. Мы, все дачники, принимаем в нем участие и дали ему честное слово быть у него на свадьбе... Человек небогатый, одинокий, робкий, и, конечно, было бы грешно отказать ему в участии» (С. VIII, 14).

Сравнение выражено здесь косвенным путем: раз *можно с него молодого варяга писать*, значит, этот человек очень похож на варяга. Мотив силы, выражаемый как сравнением с варягом, так и метафорическим эпитетом *медвежье*, вступает в контраст с характеристикой судьбы и внутренних качеств персонажа, который оказывается человеком *робким*.

Этнонимы-историзмы могут выступать в тексте в роли метафор. Так, в рассказе «Жена» существительное *скиф*, употребленное в переносном метафорическом смысле, занимает в предложении позицию сказуемого, то есть используется в качестве предикативной метафоры. «Идеи, идейно, — проговорила она вяло и нехотя, — идейность, идеалы, цель жизни, принципы... Эти слова вы говорили всегда, когда хотели кого-нибудь унижить, обидеть или сказать неприятность. Ведь вот вы какой! Если с вашими взглядами и с таким отношением к людям подпустить вас близко к делу, то это, значит, разрушить дело в первый же день. Пора бы это понять.

Она вздохнула и помолчала.

– Это грубость нравов, Павел Андреич, – сказала она. – Вы образованны и воспитанны, но в сущности какой вы еще... **скиф!** Это оттого, что вы ведете замкнутую, ненавистническую жизнь, ни с кем не видаетесь и не читаете ничего, кроме ваших инженерных книг» (С. VII, 485). Слово *скиф*, в прямом значении являющееся наименованием представителя древнего кочевого народа, в данном случае обозначает человека, которому, по мнению говорящего, свойственна грубость нравов. В дальнейшем эту метафору по отношению к себе использует сам Павел Андреевич. При этом в контексте возникает комически окрашенный контраст между метафорой *скиф* и содержащимся в реплике другого персонажа сравнением Павла Андреевича с французским президентом: «Он повернулся ко мне и проговорил шёпотом, задыхаясь:

– Невозможно вас уважать, голубчик. с виду вы как будто и настоящий человек. Наружность у вас и осанка как у французского президента Карно – в «Иллюстрации» наемдни видел... да... Говорите вы высоко, и умны вы, и в чинах, рукой до вас

не достанешь, но, голубчик, у вас душа не настоящая... Силы в ней нет... Да.

– **Скиф**, одним словом, – засмеялся я» (С. VII, 495).

В этом же произведении представлены в метафорическом употреблении еще два древних этнонима: *печенеги* и *половцы*:

«Экчеленца, – сказал торжественно Соболев, – посмотрите вы на окружающую природу: высунь из воротника нос или ухо – откусит; останься в поле на один час – снегом засыплет. А деревня такая же, какая еще при Рюрике была, нисколько не изменилась, те же **печенеги** и **половцы**. Только и знаем, что горим, голодаем и на все лады с природой воюем» (С. VII, 493). Бедная, не затронутая достижениями современной цивилизации жизнь деревни вызывает у говорящего ассоциацию с временами печенегов или половцев.

В рассказе «Печенег» этноним также использован в качестве метафоры, поскольку «речь идет не о кочевом народе, совершавшем набеги на Киевское государство и занявшем южнорусские земли, но о жителе этих же южнорусских земель спустя десять веков» [Паперный 1976: 240]. Метафора *печенег* используется как в качестве заглавия, так и в основной части текста, и связана «с представлением о характере героя – грубом, диком, колоритном, умственно запущенном» [Паперный 1976: 245]. Наряду с метафорически употребленным существительным здесь используется также производное от него прилагательное: «Хутор стоял на припеке, и нигде кругом не было видно ни воды, ни деревьев. Назывался он у соседей-помещиков и у мужиков “**Печенегов хутор**”. Много лет назад какой-то проезжий землемер, ночевавший на хуторе, проговорил всю ночь с Иваном Абрамычем, остался недоволен и утром, уезжая, сказал ему сурово: “Вы, сударь мой, **печенег!**” Отсюда и пошло “**Печенегов хутор**”, и это прозвище еще более укрепилось, когда дети Жмухина подросли и стали совершать набеги на соседние сады и бахчи» (С. IX, 326). В тематическую переключку со словом *печенег* вступает в контексте слово *набеги*, вносящее в характеристику Жмухина и его сыновей смысловой мотив агрессивности. Концептуальная значимость метафоры *печенег* подчеркивается



с помощью лексического повтора: использованное в заглавии и в экспозиции, это слово еще раз появляется в финальной сцене: «Частный поверенный оглянулся на Жмухина с каким-то особенным выражением; было похоже, что ему, как когда-то землемеру, захотелось обзвать его **печенегом** или как-нибудь иначе, но кротость пересилила, он удержался и ничего не сказал» (С. IX, 333–334).

Этот же этноним, но в форме множественного числа, используется в повести «Моя жизнь». Повествователь, Мисаил Полознев, характеризует отношение своей жены к крестьянской среде: «Было несомненно, что раздражение ее против крестьян росло <...>В нашей губернии был обычай: во время сенокоса и уборки хлеба по вечерам на барский двор приходили рабочие и их угощали водкой, даже молодые девушки выпивали по стакану. Мы не держались этого; косари и бабы стояли у нас на дворе до позднего вечера, ожидая водки, и потом уходили с бранью. А Маша в это время сурово хмурилась и молчала или же говорила доктору с раздражением, вполголоса:

– Дикари! **Печенеги!**» (С. IX, 252–253).

Здесь возникает контекстуальная синонимия слов *печенеги* и *дикари* на основе их метафорического оценочного употребления. Сам повествователь такую оценку отвергает как одностороннюю и несправедливую: «Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, всё же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе» (С. IX, 256).

В повести «Три года» использование этнонима-историзма, а именно слова *половицы*, не имеет явно выраженной непосредственной связи с ассоциативным впечатлением от какого-либо конкретного объекта окружающего мира. Половецкий набег становится здесь содержанием сна персонажа, размышляющего о возможной пьесе из времен Киевской Руси: «В самом деле, хорошо бы написать историческую пьесу, – сказал Ярцев, – но, знаете, без Ляпуновых и без Годуновых, а из времен Ярослава или Мономаха... <...>

Около Дмитровки приятели расстались, и Ярцев поехал дальше к себе на Никитскую. Он дремал, покачивался и всё думал о пьесе. Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом и так ясно, что можно различить каждую елочку; какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе.

“Это **половцы**”, – думает Ярцев.

Один из них – старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный – привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно... Ярцев встряхнул головой и проснулся» (С. IX, 71).

Такой сон, с одной стороны, характеризует Ярцева как человека, которому присуще живое и острое переживание истории, что отмечалось в повести и ранее: «Шли рядом молча, и обоим чудилось, будто навстречу им идут какие-то люди. Хмельное настроение покинуло их. Ярцеву пришло в голову, что, быть может, в этой роще носятся теперь души московских царей, бояр и патриархов, и хотел сказать это Косте, но удержался» (С. IX, 70). С другой стороны, трагическая сцена половецкого набега может быть сопоставлена с мыслью того же персонажа о неких будущих исторических испытаниях – мыслью неожиданной, вызывающей явное удивление собеседника и, по всей вероятности, не совсем ясной самому персонажу:

«Москва – это город, которому придется еще много страдать, – сказал Ярцев, глядя на Алексеевский монастырь.

– Что это вам пришло в голову?

– Так. Люблю я Москву» (С. IX, 70).

Скрытая связь между словами о будущих страданиях и сценой половецкого набега была отмечена А.М. Турковым, подчеркнувшим важность этой связи для произведения в целом: «Когда один из персонажей повести, Ярцев, во время ночной прогулки с Костей Кочевым внезапно говорит, что “Москва – это город,

которому придется еще много страдать”, и ему, задумывающему историческую пьесу, мерещится какой-то дикий набег, пожар и разоренье, все это как бы проявляет то беспокойство и смутное предчувствие, какие бродят и в душах других героев, получая в зависимости от их натуры разную окраску» [Турков 1987: 285].

Внимание к смысловым и стилистическим возможностям этнонимов-историзмов, проявившееся в художественных произведениях А.П. Чехова, отражается также в его эпистолярном наследии. В письме А.С. Суворину от 5 июля 1895 г. неуютная, необжитая местность вызывает сопоставление с временами *половцев и печенегов*. Сопоставление выражено с помощью глагола *пахнуть*: «Холодно. Местность болотистая. Пахнет **половцами** и **печенегами**» (П. VI, 65). Слово *пахнуть* выступает здесь как метафорическое обозначение ассоциативного процесса: местность, окружающая автора письма, производит на него такое впечатление, как будто он оказался в глубокой древности, причем не в местах обитания какого-либо оседлого народа, а в местности, населенной кочевниками.

В целом этнонимы-историзмы в произведениях А.П. Чехова не являются многочисленными, однако характеризуются значительной смысловой и функциональной емкостью. Они могут выражать мысль о бесследном, бесплодном исчезновении (так используются этнонимы *филистимляне* и *амалекитяне* в повести «Огни»), могут ассоциироваться с признаками силы и мужественной красоты (*варяг* в рассказе «Попрыгунья») или наделяться смысловыми оттенками варварства и агрессивности (*скиф, печенег, половцы*). То или иное осмысление этнонима связано не только с лексическим значением самого данного слова, но и с особенностями персонажа, в речи которого данный этноним употреблен, поэтому использование этнонимов-историзмов оказывается также одним из средств создания речевой характеристики персонажей. Этнонимы-историзмы в произведениях А.П. Чехова сопровождаются смысловыми приращениями компаративного (сравнительного) характера, которые могут быть явно выраженными или скрытыми и создают историческую связь изображаемого как с прошлым, так и с настоящим

и будущим. Этнонимы-историзмы расширяют художественное время произведения, внося в текст второй план и обогащая изображение современной жизни элементами исторической памяти и перспективы.

## Литература

1. *Громов М.П.* Книга о Чехове. – М., 1989.
2. *Катаев В.Б.* Чехов и Романовы // А.П. Чехов: пространство природы и культуры. – Таганрог, 2013. – С. 5–14.
3. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. – М., 2008.
4. *Паперный З.С.* Записные книжки Чехова. – М., 1976.
5. *Турков А.М.* А.П. Чехов и его время. – М., 1987.
6. *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М., 1986.

## ДИАЛЕКТИЗМЫ В ЯЗЫКЕ А.П. ЧЕХОВА: ГЕНЕЗИС, ФУНКЦИИ И АВТОРСКАЯ ОЦЕНКА

**Таисия Анатольевна Кудинова**

*Россия, Ростов-на-Дону*

*ktaisija@yandex.ru*

Жёсткие требования А.П. Чехова к языку писателя обусловили некоторое своеобразие использования диалектизмов как в речи персонажей, так и в авторской. Во-первых, диалектизмы писателя территориально не маркируются. Чуткий к языку, Чехов с детства усвоил особенности речи жителей южных районов России, прежде всего Таганрога и прилегающих к Азовскому морю территорий. Он прекрасно усвоил московский говор, в том числе и говор крестьян Мелихова, но всё-таки прямой ориентации на воспроизведение особенностей языка населения определённой территории у Чехова нет. Во-вторых, А.П. Чехов, отражая языковую реальность, делает весьма прозрачной границу между диалектным и просторечным словом, особенно в тех случаях, когда в просторечии имеют место те же самые языковые явления и процессы, которые характерны и для территориального диалекта, поэтому некоторые формы нельзя однозначно отнести к диалекту или просторечию. В-третьих, диалектные слова обнаруживаются и в «городских» рассказах, и в пьесах, и в публицистике, и в письмах А.П. Чехова, причём нередко фиксируется одна и та же диалектная форма. Наличие такой базы данных позволяет выйти за пределы лингвостилистического анализа и обратиться к понятиям «семейный» язык писателя и языковая личность.

А.П. Чехов, демонстрируя избирательный подход к звучащей русской народной речи, обращается к немногим акцентным и фонетическим особенностям русских говоров. Писатель умышленно избегает акцентных особенностей диалектной речи (в текстах они единичны), но вместе с тем сознательно их использует, если они несут дополнительную информацию о ситуации, характере персонажа и т.п.

Известно, что А.П. Чехов всегда был против употребления слов, не несущих определённой художественной нагрузки. Такова его позиция и в отношении диалектизмов, отражающих безударный вокализм русских говоров. Аканье в художественных текстах не сохраняется в окончательной редакции, оно представлено лишь в ранних вариантах: «сикреты *гаварила...*» (С. VI, 479), «наша “*гарадская галава*” идёт» (С. VI, 463).

А.П. Чехов был глубоко убеждён в том, что не всякий языковой факт, усвоенный с детства, имеет право на «жизнь» в художественном тексте. Такое самоограничение в характеристике языковой личности писателя, очевидно, можно назвать «внутренней цензурой», поэтому фонетические диалектизмы в языке текстов А.П. Чехова немногочисленны, они характеризуют широко распространённые в диалектах фонетические явления, в целом ориентированные на южнорусскую диалектную речь, испытывают на себе известное влияние речи ближайшего окружения писателя, в художественных текстах служат средством социальной или территориальной маркированности персонажей, а в эпистолярном наследии – средством лёгкого юмора, самоиронии или утрирования, передразнивания, воспроизведения речи тех, кто знаком адресату.

Анализируя языковую личность Чехова, отметим, что в её структуре присутствует усвоенный с детства язык, та языковая система, с помощью которой человек осваивает мир и которая привычна для его ближайшего окружения. Такой вывод соотносится с высказанным М.В. Ляпон положением о языковой личности: «Биографический отпечаток формирует языковую оригинальность индивида; неординарность конкретной языковой личности, ... глубина этого биографического отпечатка остаётся мерой (критерием) подлинного реализма» [Ляпон 1989: 29].

Морфологические диалектизмы А.П. Чехов использует также целенаправленно. *Стуло, яблок, степ* были для А.П. Чехова средством создания колорита местного говора, а употребление их в письмах (*центра, тигра*) – средством экспрессивной оценки. Отражая характерную языковую особенность, связанную с немотивированностью грамматической категории рода, А.П. Чехов

опирается, помимо всего прочего, на языковой опыт ближайшего окружения, на что указывают совпадения родовых значений слов в художественных текстах и переписке писателя. Словосочетание *всякая растения*, появившееся в рассказе «Свирель» (1887 г.), употребляется писателем позже в письме к Ал.П. Чехову: «Стало жарко и *всякая растения* лезет из земли и показывает свой характер» (П. V, 206), – что определённо указывает на обычность подобной языковой формы в «семейном» языке; иными словами: выражение «*всякая растения*» попало в рассказ из «семейного» языка. В текстах А.П. Чехова замечательно отражена такая особенность парадигмы множественного числа существительных, как свободное использование в народной речи той или иной флексии независимо от рода, склонения и качества конечного согласного основы слова. В им.п. находим: *вальшнена, волоса / волосья, глаза, зубья, кольца, пальты, пятны, ребяты*; в род. п. (и в вин. п. для одуш. сущ.) – *20 рублей, анафемов, благоденцев, брюков, панталонов, погонов, церемонцев, шалостев, брызгов, вареньев, верстов, глупостев, делов, жабров, каналиев, кастрюлей, конфетов, местов, мышов, неудовольствиев, родителей, разов, ремеслов, рыбов, самоубийцев, сапогов, семенов, сторожов, сынов, шельмов, яблоков*.

Как видим, А.П. Чехов использует наиболее типичные, широко распространённые падежные формы народной речи, критерием чего нередко служит «семейный» язык писателя: в совокупности же диалектные существительные текстов А.П. Чехова указывают на объективность как элемент структуры языковой личности Чехова.

Высокая частотность местоимения *ихний* в текстах А.П. Чехова является прекрасной иллюстрацией как взаимодействия диалектов и просторечия, так и места этого слова в русском языке XX века. О непредвзятом отношении писателя к ненормированным единицам языка свидетельствует фраза: «а она взяла селёдку и *ейной* мордой начала меня в *харю тыкать*» (С. V, 479). Местоимение *ейной*, поставленное в один ряд с просторечным *харя* и общепотребительным существительным *морда*, выполняет не столько номинативную (в такой роли по большей

части выступает местоимение *ихний*), сколько экспрессивную функцию – другими языковыми средствами выразить степень обиды Ваньки просто невозможно. из 12 слов фразы, включая служебные, три являются нелитературными, что кажется на первый взгляд избыточным. За подобное А.П. Чехов мог деликатно критиковать собратьев по перу, мог решительно вычеркивать из собственных произведений, но ничего не изменял в том случае, когда по-другому нельзя было точно передать эмоциональное состояние персонажа. Таким образом, можно говорить о *языковой непредвзятости*, называемой Ю.Н. Карауловым «целевой направленностью» [Караулов 1989: 3], как характерной черте языковой личности писателя.

Заметим, что письма А.П. Чехова пестрят глагольными формами 3-го лица с мягким конечным согласным, что, несомненно, означает обычность этой флексии в языке домочадцев, причём в одном из писем писатель иронично цитирует эту южнорусскую форму: «девицы ходят к Ер<емееву> поглядеть, что за птица Чехов, к<ото>рый “пишитъ”» (П. II, 64). Анализ содержания фраз с данной формой в письмах А.П. Чехова показывает, что писатель, предпочитавший в переписке с родными деловой тон, использует диалектные флексии в основном в письмах к Ал.П. Чехову для выражения иронии, самоиронии или приуменьшения того лирического состояния, находясь в котором он пишет о природе, весне и т.д.: «Стены дома *не помогают*. Да, Сашечка, не одна Москва деньги *любитъ*» (П. V, 30), «У нас весна. Всё *поётъ, текётъ*» (П. VI, 138). Основой этих качеств языка переписки является присущее Чехову тонкое чувство юмора, *юмористичность* как черта языковой личности писателя.

Диалектную флексию в письмах к брату Александру писатель использует в следующих глаголах: *идётъ, будитъ издаваться, расхёбываитъ, приходють, уходють, заплотють, терпитъ, не прибавитъ, не пропадётъ, значитъ, возвратитъ, дадутъ*. В письмах к М.П. Чеховой: «В “Русской мысли” есть посылка, которую нужно *бундитъ* свезти в Мелихово» (П. VI, 20) – эта флексия придаёт сообщению шутливый тон, снимающий суховатость текста. Наблюдаемая концентрация диалектно-просторечных



форм в письмах к родным подчёркивает доверительную интонацию сообщения: «Я в Таганроге. Меня *встречаить* Егорушка, *здоровнейший* парень» (П. II, 57), «Земля, по выражению о. архимандрита, зашкорубла. *Ни будить* ни овса, ни вишень, ни мух» (П. VII, 10).

Как видно, диалектные формы категории спряжения отражают особенности южновеликорусского наречия и свидетельствуют о значительной частотности их в «семейном» языке автора. Эмоционально-экспрессивная функция глаголов в письмах позволяет внести некоторое уточнение в понимание сути «семейного» языка. Понятие «семейный» язык отнюдь не означает, что его носители пользуются при общении исключительно этим языком. «Семейная» фонетика, грамматика и лексика характерны для речи родителей Чехова и прислуги, то есть тех домочадцев, для которых ненормированная речь обычна, естественна. В то же время сам А.П. Чехов, сестра, братья и их семьи владеют «семейным» языком пассивно, они могут при случае воспроизвести ту или иную форму, лексику, но, будучи носителями литературного языка, делают это с определёнными целями, как правило, эмоционального характера.

А.П. Чехов охотно использует в речи персонажей южновеликорусские формы инфинитива с суффиксом *-ть* на месте *-ти* (*идтиить, выйтиить, найтиить, уйтиить, прийтиить, пройтиить, зайтиить, вывестиить, завестиить, принестиить, переплестиить, плестиить, преподнестиить, привезтиить, произвестиить, развестьиить, снестиить, цвестиить*), а также безлично-предикативное наречие *надоть*. Заметим, что многочисленностью этих форм А.П. Чехов отразил общезыковую тенденцию оформления глагола инфинитивным суффиксом. Надо полагать, в этом проявляется *языковое чутьё* писателя, поддерживаемое семейной традицией устойчивого употребления инфинитивов с *-ть*: «Вы приезжайте, когда у меня сад будет *цвестиить*» (П. V, 41), «Розы ещё не цветут, но скоро станут *цвестиить*» (П. X, 12).

Анализ морфологических диалектизмов произведений А.П. Чехова свидетельствует о сознательной установке автора на использование тех диалектных особенностей, которые грани-

чат с просторечием или проявляются в просторечии, отражают общеязыковую тенденцию и тем самым как бы проектируются автором в будущее языка, наконец, характерны для речи ближайшего окружения писателя. Одни морфологические диалектизмы встречаются часто, другие единичны, но все в художественных текстах выполняют функцию указания на социальное положение и образовательный ценз персонажа, а в письмах имеют эмоционально-экспрессивную функцию.

Надо обратить внимание: в текстах А.П. Чехова наглядно представлены и словообразовательные диалектизмы в их номинативной и стилистической функциях. Автор чаще всего обращается к народно-диалектному словообразованию существительных и прилагательных, что в целом соответствует общеязыковому состоянию. Отметим также, что подавляющее большинство словообразовательных диалектизмов как бы «балансируют» на тонкой грани между диалектом и просторечием, не вызывая в результате никаких проблем в понимании и осмыслении текста. При несомненном народно-диалектном характере многих словообразовательных форм языка Чехова обращает на себя внимание некая нарочитость, преднамеренность, искусственность морфемного состава таких слов, как *впередогонку*, *претикословить*, оставляющих впечатление окказиональных образований. Однако проблема авторских «вольностей» выходит за рамки данной статьи, представляя её перспективу. Следует отметить, что в раннем творчестве зафиксировано 44 употребления словообразовательных диалектизмов, в зрелом – 20, причём из раннего творчества в зрелое «перекочёвывают» только 4 диалектизма, два из которых употреблены в письмах, один – в записной книжке, и только глагол *жалиться* встречается дважды в разных произведениях. Общее количество новых употреблений – 15 слов. Итак, если говорить о художественных произведениях, то в зрелом творчестве использование словообразовательных диалектизмов уменьшается почти в 3 раза. Высокая частотность использования глагола *жалиться* и употребление слов *средствие*, *бывалыча*, *матерный* (ср.: *матерное молоко* – ‘материнское молоко’, *матерные молитвы* – ‘молитвы матери или материнские молитвы’)

в художественных текстах и в письмах позволяют включить их в «семейный» словарь А.П. Чехова.

Относительно лексических диалектизмов в произведениях А.П. Чехова надо сказать, что они занимают центральное положение среди диалектных форм языка писателя, что объясняется высокой информативностью этих слов. Они имеют по большей части конкретное значение, позволяющее с помощью одной речевой единицы назвать то, что требует многословного описания литературными формами. Диалектные лексемы, обозначая предметы и явления определённого места, делают описание реалистически точным, и, наконец, яркими стилистическими свойствами характеризуют не только народную речь персонажа, но и стиль автора.

А.П. Чехов искусно использует разнообразные по типу лексические диалектизмы:

- собственно-лексические – *ахид, балка, барабошка, бебулый, бихорка, бобырик, буханец, быркий, верша, гомозиться, грюкать, даба, джигнуть, дрызнуть, дрючок, дудак, дудачьи, елань, жердела, завадина, закандрычиться, заскриготеть, застить, зашкорубнуть, зявкать, камарищик, карча, кат, кволый, клуня, колдобина, крига, ласкирка, левада, ледаций / лядаций, мирошник, набрыднуть, паршак, пивень, побалакать, похилиться, прохатель, ракша, рипеть, сибиль, скавчать, скеля, скопчина, скородить, скрыготать, слободка, сумный, телепень, тюкнуть, хата, хлюш, цвиристёлочка, цибулька, чебак, чепыга, чикамас, чингиль, серебристый чемыш, чирки, чумарка, шалаберник, шибеница;*
- этнографизмы – *байдара, герлыга, гой, липовка, карбас, кацап, кизяк, коты, манза, мыза, пиндос, ступни, чевица, чиримса (иримса);*
- диалектизмы с литературными корнями – *батька, братуха, валёк, ввечеру, вертячая, влегота, влопать, где-тошь, горбачик, давеча, допросчик, жада, завёртка, заводина, катушки, кислица, кислотца, кобец, кожух, коренчики, крютить, летось, летошний, маковник, мотыга, мудрюшка, намётка, наполдень, неверяка, нечистот, нянька, осельный, паршук, плетнём, под-*

*боры, подкатить, подлизок, покрасиветь, поманиться, попас, попута, пороса, провалить, осельный, рыбалка, сгадывать, соскорить, сохранно, сплюк, стервячий, таском, телёпкаться, тёмка, тимошка, толока, тутотко, тяж, узлесок, филинюга, хлюц, чують, язвина;*

- семантические диалектизмы – *бежать, белизна, берест, виселица, выставить, горница, драть, желваки, злыдни, калачик, красавка, красненькие, круг, кружиться, курок, лоск, наглый, недостоверный, обшить, оглобельный, огуречник, очередь, петушки, подкатить, подушка, полок, полсть, попасть, пскович, реветь, рожа, свойский, серебрянка, синенькие, скрипач, сохранно, стан, старички, ступни, стяг, толкач, ходить, хребет, хруц;*
- фонематические – *акроме, бакча, бджела, ведмедь/видмедь, воробцы, вчерась, грызь, жайворонок, зебры, иде, коло, намеднись, нонешний, нонче, нюка, одначе, орличка, откеда, оттеда, паска, песельник, покедова.*

В произведениях А.П. Чехова обнаруживается ряд слов явно диалектного характера, которые не зафиксированы ни словарями XIX в., ни современными лексикографическими работами: *бебулый* – значение не установлено, *берест* ‘хворост, сухие ветки караича’, *бихорка* ‘вид паука’, *бухотеть* ‘колотить, стучать’, *вертячая* ‘водоворот’, *виселица* ‘приспособление для ковки лошадей’, *влегота* ‘облегчение, послабление’, *выставить* ‘закончить’, *гой* ‘кунджа’, *грюкать* ‘о лае собак’, *дровотаск* ‘заготовитель леса’, *звякать* ‘мёрзнуть’, *камарицик* ‘лицо, отвечающее за порядок’, *катушки* ‘мясные шарики’, *красавка* ‘журавль’, *крючить* ‘ломать от болезни’, *манза* ‘китаец’, *мундровать* ‘подличать’, *наполдень* ‘обеденная дойка коров’, *неверяка* ‘скептик, вероотступник’, *недостоверный* ‘ненадёжный’, *нюка* ‘юкка’, *обшить* ‘обмануть’, *оглобельный* ‘используемый для изготовления оглоблей’, *огуречник* ‘корюшка’, *осельный* ‘точильный’, *очередь* ‘крестьяне, отбывающие повинность’, *пиндос* ‘грек’, *плетнём* ‘гуськом’, *подкатить* ‘подвернуть края ч-л’, *попас* ‘пастьба’, *попута* ‘путаник’, *провалить* ‘потратить’, *прохатель* ‘проситель’, *пскович* ‘порода охотничьих собак’, *ракша* ‘сизоворонок’, *реветь* ‘звать на помощь’, *рипеть*

‘скрипеть’, *серебрянка* ‘кета’, *свиньячая цибулька* – значение не установлено, *скавчатъ* ‘лаять’, *скрипач* ‘цикада’, *скрыготать* ‘гоготать’, *слободка* ‘улица’, *соскорить* ‘быстро начать’, *сохранно* ‘бережливо’, *сплюк* ‘ночная совка’, *старички* ‘стрижи’, *стервячий* ‘неистовый, злобный’, *таском* ‘волоком’, *телёпкаться* ‘еле брести’, *тёмка* ‘трёпка’, *толока* ‘место пастьбы’, *узлесок* ‘молодой лес’, *филинюга* – значение не установлено, *ходить* ‘ползать’, *хлющ* ‘связано с мокротой’, *хребет* ‘полоска земли, оставшаяся на зали- том половодьем лугу’, *чевица* ‘название рыбы’, *чингиль* ‘жидовник’, *чиримса* ‘длиннохвостый рак’, *цвиристёлочка* ‘дудочка’, *язвина* ‘злобный человек’.

Диалектный характер этих слов установлен на основе комплексного анализа, учитывающего чеховский комментарий, контекст, родственные диалектизмы словарей, собственные диалектные разыскания автора.

Надо заметить, что степень насыщения лексическими диалектизмами разных произведений автора неодинакова, она определяется и темой, и сюжетом, и изобразительно-выразительными задачами повествования, причём замысел писателя относительно использования тех или иных диалектизмов чётко прослеживается в контексте рассказов «Казак» и «Бабы», повестей «Степь» и «Мужики», а также VI главы книги «Остров Сахалин» («Рассказ Егора»).

Подводя итог анализа диалектизмов в тематически разных произведениях о народной жизни, укажем на некоторые особенности использования этих единиц писателем в качестве художественного приёма.

1. А.П. Чехов очень осторожно вводит диалектные элементы в художественную ткань произведения; их употребление зависит от темы произведения и характера персонажа, в котором воплощён идейный замысел писателя.
2. Диалектизмы, выполняя разнообразные художественные функции в контексте, являются важным структурным элементом. Они использованы писателем как средство индивидуализации образа, с помощью характерных языковых черт автор уточняет место рождения персонажа, как это

было в случае с курянином в «Степи», или обходится без подобной характеристики, как это сделано в «Рассказе Егора», раскрывает внутренний мир героя. Диалектизмы в структуре произведения указывают на определённые приметы народной жизни, достоверно воспроизводят быт, социальную среду, обстановку, создают задуманный автором колорит, принося определённую экспрессию и лирический мотив.

## **Литература**

1. *Караулов Ю.Н.* Предисловие. Русская языковая личность и задачи её изучения. // *Язык и личность.* – М., 1989. – С. 3–8.
2. *Ляпон М.В.* Оценочная ситуация и словесное само моделирование. // *Язык и личность.* – М., 1989. – С. 24–34.
3. *Словарь русского языка:* в 4-х тт. – М., 1999 (МАС-2).

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «НАПИТКИ»  
И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ  
МИРА ПЕРСОНАЖЕЙ А.П. ЧЕХОВА**  
(на материале первого периода творчества)

**Динара Лукмановна Абдузамалова**

*Россия, Ростов-на-Дону  
abduzhamalovadinara@yandex.ru*

В формировании образа отдельного чеховского персонажа значительную роль играет его речевое поведение. Ю.Д. Апресян определяет, что человек мыслится в русской языковой картине мира прежде всего как динамичное, деятельное существо. По мнению автора, человек выполняет три различных типа действий – физические, интеллектуальные и речевые [Апресян 1995: 42].

Состав речевого высказывания персонажей может быть мотивирован как собственно лингвистическими, так и экстралингвистическими условиями: социальным статусом говорящего, ситуацией, служащей художественной рамкой, в пределах которой разворачивается общение персонажей. В статье проводится анализ конкретного типа ситуаций: рассматриваются текстовые фрагменты с описанием употребления напитков из произведений А.П. Чехова первого периода творчества, устанавливается связь между языком и мышлением, языком и культурой, что позволяет в некоторой степени определить особенности мира чеховских персонажей.

Лексико-семантическое поле ‘*напитки*’ рассматривается с двух позиций: номинативной составляющей и интерпретационной.

В процессе исследования прозы А.П. Чехова было выявлено, что лексико-семантическое поле ‘*напитки*’ имеет две разновидности: ‘*безалкогольные*’ и ‘*алкогольные*’. При этом вторые носят характер конверсивной субстанции, способной изменять состояния людей. После принятия алкогольного напитка слабый

становится сильным, у молчаливого развязывается язык. Анализ текстовых фрагментов, описывающих ситуацию приема пищи, включающую употребление напитков, позволил выделить две группы сем: характеризующие свойства напитка и характеризующие сущность человеческой природы в тексте.

Рассмотрим психологическое состояние человека в произведениях А.П. Чехова через свойства напитков и последующее их речевое поведение. Свойства напитка определяются тем, что алкогольные напитки воздействуют на эмоциональное состояние человека и приводят к тому, что иногда мир воспринимается не так, как обычно.

«Принесли пиво. Гвоздиков сел, поставил перед собой рядком все шесть бутылок и, любовно поглядывая на них, принялся пить. Выпив три стакана, он почувствовал, что в его груди и голове зажгли по лампе: стало так тепло, светло, хорошо» («Свидание хотя и состоялось, но...», С. I, 175).

Можно выделить следующие свойства напитка:

- *‘стимулирующий воспоминания’*, т.е. во время принятия напитка человек вспоминает факты прошлого:

«По девятой, господа, а? Какого мнения? Терпеть не могу числа восемь. Восьмого числа у меня умер отец... Федор... то есть, Иван...Егор Егорыч! Наливайте!» («Петров день», С. I, 77).

«Вот что, господа, пойдете-ка и вы ко мне! Ей-богу! Выпьем по рюмочке, закусим чем бог послал. Огурчика, колбаски... самоварчик изобразим... А? Закусим, про хolerу поговорим, старину вспомним» («Невидимые миру слезы», С. III, 47).

- *‘стимулирующий повышение самооценки’*, т.е. после принятия напитка человек становится увереннее в себе и в собственных силах.

«Принимаясь за четвертую бутылку, он воскликнул:  
– Да-с! Не какой-нибудь! Полюбила она во мне... гения!



Ге-ни-я! Мирового гения! Кто я? и что я? Вы думаете – Гвоздиков? Да, я Гвоздиков, но какой Гвоздиков? Как вы думаете?» («Свидание хотя и состоялось, но...», С. I, 175).

- *‘расслабляющий’*, т.е. позволяющий человеку забыть, уйти от действительности. Данная сема связана с активизацией персонажа как говорящего:

«Гости подошли к столу и взяли по рюмке. Иван Никитич преобразился. Он налил себе не рюмку, а стакан. – Выпьем, господа почтенные, – продолжал он. – Обласкали вы меня, старика, почтите уж и время, в которое я великим человеком был! Славное было времечко! Mesdames, красотишки мои, чокнитесь с аспидом и василиском, который красоте вашей изумляется! Цок! Хе-хе-хе. Амурчики мои. Было время, сакраменто! Любил и страдал, побеждал и побеждаем неоднократно был. Ура-а-а!» («Корреспондент», С. I, 184).

«А ты выпей... Жарче на душе станет... Ну!»

Савка подал Агафье кривой стаканчик. Та медленно выпила водку, не закусила, а только громко дунула («Агафья», С. V, 29).

- *‘стимулирующий откровение’* коррелирует с семей *‘расслабляющий’*. Так, в рассказе «Закуска: (приятное воспоминание)» священнослужители, напившись водки еще до того, как пришло время разговляться, начинают высказывать то, о чем они не признались бы, будучи трезвыми:

«Прекрасновкусов бил кулаком по своему портфелю и говорил:

– Вы меня не любите, а я вот вас... люблю! Честное и благородное слово, люблю! Я куроцап, волк, коршун, птица хищная, но во мне все-таки есть настолько чувств и ума, чтоб понимать, что меня не следует любить. Я, например, вот взял праздничные... Ведь взял? а завтра я приду и скажу, что не брал...Разве можно любить меня после этого?» («Закуска: приятное воспоминание», С. II, 128).

- *‘священный’* возникает в ритуале прощания с погибшим. В рассказе «Сущая правда» погибшим иронически представляется коллежский регистратор Канифолев, так как он был снят со своей должности:

«Вечная тебе память, Алеша! – говорили чиновники перед каждой рюмкой, обращаясь к Канифолеву. – Аминь тебе!» («Сущая правда», С. II, 177).

В процессе анализа к свойствам, определяющим сущность человеческой природы, нами были отнесены, характеризующие этическое поведение человека:

- *‘единение’*:

«Что ж ты, политикан, не пьешь? – сказал хозяин. – пей! Давай пить со мной! Нет, со всеми выпьем!» («Корреспондент», С. I, 180).

- *‘гостеприимство’*:

«Вот что, господа, пойдете-ка и вы ко мне! Ей-богу! Выпьем по рюмочке, закусим чем бог послал» («Невидимые миру слезы», С. III, 47).

- *‘щедрость’*:

«Господа, шампанского! – разошелся юбиляр. – Сегодня же... желаю пить шампанское! **Угощаю** всех!» («Юбилей», С. V, 456. Здесь и далее выделено мной – Д.А.).

Перечисленные выше смыслы появляются, когда семантическая система начинает функционировать в текстовом пространстве письменного или устного текста. Разнообразие выявленных смыслов определяется богатством художественных ситуаций, представленных в творчестве А.П. Чехова, в центре которых становится человек в разных жизненных ситуациях.

Персонажи А.П. Чехова в контексте художественной пищевой ситуации наделяются определенным поведением, связанным непосредственно с самим процессом принятия пищи, имеющим на лексическом уровне в своем составе обязательный предикат

есть, и процессом принятия напитков, имеющим в своем составе обязательный предикат пить в том случае, если персонаж является активным носителем действия. В условиях художественного текста одно и то же действие определяется разными предикатами. В чеховских произведениях значение глагола пить реализуются как при непосредственном использовании данного глагола, так и через другие лексемы синонимического ряда, в котором глагол пить является доминантой. Такое разное употребление связано с тем, что предикаты данного синонимического ряда отличаются оттенками значения, то есть небольшими сдвигами в семантике.

Употребление напитков маркируется глаголом *пить*, имеющим значение *‘принимать, проглатывать какое-либо питье’* [Ожегов 1994: 510]. Синонимами выступают лексемы *пропустить, царапнуть, хватить, нализаться, натрескаться, жрать, расписаться, приняться*.

Лексемы *пропустить, царапнуть, хватить* в сочетании с алкогольными напитками в зоне персонажей А.П. Чехова реализуют значение *‘выпить что-либо поспешно или быстро’*.

«Ну-с? По другой? **Пропустим-ка!** Егор Егорыч вы чего смотрите?

Выпили по другой» («Петров день», С. I, 76);

«Рррюмку водки! Послушайте! Вводки!

– **Царапнем**, Коля? Пей, Мухтар!» («Салон де варьете», С. I, 93);

«Хорошо бы теперь **хватить** тамошней водки! Здесь дрянная водка, пить нельзя...» («Вор», С. II, 108).

Лексемы *нализаться, натрескаться, жрать* отличаются присутствием в значении данных слов эмоциональной оценки со стороны производителя речи, подразумевают сему *‘пить сверх меры’*. Данные предикаты имеют стилистически негативный оттенок.

«Ложись! Будет тебе городить! **Налижется** там в клубе со своими шалаберниками, а потом и бурлит всю ночь!

Постыдился бы! Детей имеешь!» («Невидимые миру слезы», С. III, 48).

«**Нагрескался**, идол! – бормочет дама сердито, конфузливо озираясь. – Ты бы, прежде чем пить, рассудил бы, бесстыжие твои глаза» («На гулянье в Сокольниках», С. III, 237).

«Не рассуждай... Каждую неделю буду присылать тебе дюжину шампанского. Жри, но не трать ты денег, не конфузь ты нас!» («Единственное средство», С. II, 20).

Глагол *расписаться* используется в переносном смысле. Приобретает значение 'отметиться где-либо своим присутствием', совершая определенные действия, в данном случае маркированные глаголом *пить*.

«От обедни пришедши... выпил я чаю и пошел к Николаю Михайлычу... Тут, конечно, **расписался**... Оттуда пошел на Офицерскую... к Качалкину... Тут тоже **расписался**...» («Новогодние великомученики», С. IV, 280).

Лексема *приняться* в случае с напитками не меняет своего значения, а именно, как и в случае с едой, характеризует начало действия и говорит о полной концентрации производителя действия на предмете, над которым совершается данное действие.

«Лакей поставил поднос на стол и, перекинув салфетку через локоть, стал у двери. Дамы тотчас же **принялись** за красное» («Маска», С. III, 86).

Предикат *употреблять* встречается в произведении «Г-н Гулевич (автор) и утопленник» в сочетании с безалкогольным напитком в значении констатации факта. Так, повествователь выбирает стилистически нейтральный глагол, просто фиксирующий действие.

«Еще утром в пятницу покойный **употреблял** огуречный рассол и писал игривый фельетон...» («Г-н Гулевич (автор) и утопленник», С. II, 161).

Лексемы *хлебнуть*, *кушать*, *глотать* используются, когда речь идет о принятии как алкогольных напитков, так и безалкогольных. В приведенных ниже примерах корневая морфема глагола *хлебнуть* употребляется с приставками от- и при-, которые вносят дополнительные оттенки в значение слова. Так, семы '*небольшими глотками*', '*немного*' появляются у лексемы *прихлебывать*. Глагол *отхлебнуть* приобретает значение неполного действия.

«Семен взял в руки ковш, перекрестился, **хлебнул** [кваску] и поперхнулся» («Барыня», С. I, 256);

«Кухарка дает ему **отхлебнуть** из своей рюмки» («Гриша», С. IV, 85);

«Пятеркин вылил из третьей чашки чай, налил в нее горячей воды и стал **прихлебывать**, кусая сахар» («Первый дебют: (рассказ)», С. IV, 309).

Лексема *кушать* так же, как и в случае с едой, используется в ситуации вежливого обращения к людям:

«**Кушайте**, Данило Семеныч! – угощала нянька извозчика. – Да что вы всё чай да чай? Вы бы водочки **выкушали!**» («Кухарка женится», С. IV, 135);

«**Кушайте**, покорнейше прошу... Привычным жестом сваха поднесла рюмку ко рту, выпила и не поморщилась» («Хороший конец», С. VI, 276).

Процесс питья можно рассматривать как совокупность нескольких действий: помещение в рот, собственно питье, во время которого максимально проявляются вкусовые качества предмета, в данном случае напитка, и проглатывание. В некоторых рассмотренных ситуациях процесс принятия напитков маркируется именно глаголом *глотать*. Повествователь выбирает предикат, обозначающий финальную стадию процесса. В случае со спиртными напитками для персонажа становится важным не сам процесс питья, а его результат – состояние, в котором он прибывает после. Таким образом, можно говорить об отсутствии у субъекта действия вкусовых ощущений.

«Человек со стриженной головой тупо смотрит на рюмку, пожимает плечами и с остервенением **глотает** водку» («Салон де варьете», С. I, 93).

Данный способ употребления напитков может быть вызван также внутренним состоянием персонажей, например, волнением, в котором прибывают герои рассказов в условиях определенной ситуации:

«Барышня робко потянулась за стаканом и, боясь чамкать, начала бесшумно **глотать**» («Баран и барышня: (эпизодик из жизни «милостивых государей)», С. II, 61);

«Минут через десять он сидел на табурете, осторожно кусал сахар и **глотал** горячий, как уголь, чай» («Шведская спичка: (уголовный рассказ)», С. II, 202).

Процесс принятия напитков может быть представлен опосредованно, т.е. с использованием таких предикатов, как *угощать*, *потчевать*.

«Господа, шампанского! – разошелся юбиляр. – Сегодня же... желаю пить шампанское! **Угощаю** всех!» («Юбилей», С. V, 456).

Лексема *потчевать* тесно связана с речевым актом и с глаголами говорения. Она включает в себе два значения: *'говорить'* и *'угощать, предполагая уважительное отношение'*. Соединение данных сем отражается в словаре В. Даля: «потчевать – просить покушать и попить, хлебосольно предлагать пить и есть, настойчиво требовать или упрашивать гостя, чтобы он пил и ел» [Даль 1996: 360].

«Приезжаю это я в Скопин... к Рыкову... Человек... уу! Золотой господин! Джентльмен! Как родного принял... Какая, кажись бы, надобность ему, а... как с родным! Ей-богу! Кофеем **потчевал**» («Идиллия – увы и ах», С. I, 449);

«Тут завтрак посадили и кофеем **попотчевали**» («Новогодние великомученики», С. IV, 280).

Широкое разнообразие лексем синонимического ряда с доминантой *пить* показывает, насколько часто употребительным и разнозначимым в зоне персонажей А.П. Чехова является данный процесс, который предполагает не одиночное распитие напитков, а в компании одного человека или нескольких людей.

В процессе исследования творчества А.П. Чехова становится ясно, что каждое отдельное его произведение есть вклад в создание общего образа русского человека, представления о русской душе. Разнообразии языковых средств, с помощью которых изображается один и тот же тип ситуации, характеризуются проявленные в нем физические и речевые действия, доказывает неоднозначность и многосторонность русского человека. На примере исследования семантического поля '*напитки*' становится очевидно, как интерпретация одной из сторон бытовой жизни человека может служить ключом к пониманию важного чеховского образа – русского человека.

## Литература

1. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. – 1995. – №1. – С. 37–42.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. – СПб., 1996.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1994.

## ЧЕХОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СМИ

**Наталья Андреевна Басилая**

*Грузия, Тбилиси*

*natabasilaia@rambler.ru*

Одной из актуальных проблем чеховедения является исследование реминисценций чеховских прецедентных текстов в контексте современных средств массовой информации. К настоящему времени уже изучены различные аспекты введенного в научный обиход Ю.Н. Карауловым [Караулов 1987] и получившего дальнейшее развитие в исследованиях [Костомаров, Бурвикова 1994; Слышкин 2000; Дмитриева 1999] понятия прецедентного текста. В диссертациях [Лисоченко 2002; Черногрудова 2003; Воронцова 2004; Семенец 2004; Проскурина 2004; Наумова 2008; Зырянова 2010 и др.] рассматриваются разные способы обращения прецедентных текстов, функционирующих в дискурсе СМИ в виде цитат, аллюзий, текстовых реминисценций. В каждой из классификаций текстовых реминисценций, предлагаемых научному сообществу исследователями прецедентности, есть место для прямой цитации, т.е. дословного воспроизведения текста в том виде, в котором он сохранился в памяти цитирующего, и аллюзии, т.е. соотнесения предмета общения с ситуацией или событием, описанным в определенном тексте, без упоминания этого текста на содержательном уровне.

Значительная часть журнальной периодики представлена гламурными периодическими изданиями, осуществляющими рекламу определенного образа жизни, поданную часто с явной или скрытой прецедентностью – посредством привлечения цитат из произведений выдающихся русских классиков.

Вкрапление великого имени А.П. Чехова в текст создает для читателя иллюзию сопричастности к миру высоких культурных ценностей. Частое появление чеховских фраз в гламурном журнале «Татлер» обусловило его выбор для поиска ответа на вопрос, каким преобразованиям подвергаются чеховские высказывания



при включении читателя в игру смыслов, заявленную в прецедентном заголовке или в самом тексте.

На примере одного часто цитируемого отрывка из пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» рассмотрим глубинные семантические сдвиги, высвечивающие проблему механизма множественного структурирования смыслов в прецедентных высказываниях.

Соня, героиня пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» (1897), в ответ на жалобу Войницкого: «Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!» (С. XIII, 28), говорит: «**Что же делать, надо жить.** <...> Мы, дядя Ваня, будем жить, ... будем терпеливо сносить испытания, какие пошлёт нам судьба;... мы покорно умрём и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнём. <...> Мы отдохнём... **Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах**, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... <...> Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь ... <...> Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём... <...> Мы отдохнём!» (С. XIII, 28–29. Здесь и далее выделено мной – Н.Б.).

Наиболее востребованы из вышеприведенного отрывка прецедентные чеховские фразы «Мы увидим все небо в алмазах»; «Мы услышим ангелов»; «Что же делать, надо жить». Они часто встречаются в текстах популярных журналов.

Сравним семантические изменения чеховского прецедентного высказывания «Мы увидим все небо в алмазах».

В состав словосочетания ‘небо в алмазах’ входят слова ‘небо’ и ‘алмаз’. Слово ‘небо’, согласно Толковому словарю Ефремовой, имеет следующие значения: 1. Видимое над поверхностью земли воздушное пространство в форме свода, купола; небосвод; 2. Окружающее Землю сферическое пространство, место кажущегося расположения светил; 3. Пространство или – по религиозным представлениям – место пребывания Бога; 4. Устар.

Провидение, божественные силы [Ефремова 2000].

Слово 'алмаз' имеет следующие значения: 1. Минерал, кристаллическая разновидность углерода, превосходящий твердостью и игрой света все другие минералы; драгоценный камень. *Добыча алмазов. Синтетический алмаз.* // Прозрачный, огранный и отшлифованный драгоценный камень; бриллиант. Серьги с алмазами. // О чем-то блестящем, искрящемся, как этот камень, или исключительно ценном, незаурядном. *Алмазы росы. Свой глаз – алмаз* (самая лучшая проверка). 2. Инструмент для резки стекла в виде острого куска этого камня, вделанного в рукоятку. *Резать алмазом* [Ефремова 2000].

Реплика Сони о «небе в алмазах» в пьесе – поэтическое выражение, метафора, состоящая из двух компонентов – метафоризирующего 'небо' и метафоризируемого 'в алмазах'. В контексте всего ее высказывания, обращенного к Войницкому («мы покорно умрём и там, за гробом ... Бог сжалится над нами»), – слово 'небо' понимается в третьем значении: 3. Пространство или – по религиозным представлениям – место пребывания Бога, а предложное словосочетание 'в алмазах' в переносном, метафорическом значении: номинация 'алмазы' осмысливается как 'звезды', все словосочетание 'небо в алмазах' – как 'обитель Бога' – звездное пространство: 'небо в алмазах' – небо (как обитель Бога) в звездах. Таким образом, в тексте чеховской пьесы «небо в алмазах» – бинарная метафора, которая распадается на два компонента, один из которых ('в алмазах'), семантически зависимый, обладает свойством быть метафоризируемым, т.е. подчиняться логическим валентным связям другого слова ('небо') и изменять в зависимости от этого свою семантику; в то время как второй ('небо'), семантически господствующий компонент, сохраняющий свое значение, выступает в качестве метафоризирующего, способствующего изменению семантики связанного с ним слова ('в алмазах') [Басилая 1988: 160–161]. В результате подобных семантических процессов бинарма 'небо в алмазах' понимается как 'звездная обитель Бога'.

Когда чеховское прецедентное словосочетание 'небо в алмазах' «встроено» в рекламный текст о драгоценностях, оно выступает

как метафорическая перифраза, компоненты которой меняют соотношение прямого и переносного значений: *‘алмазы’* выступают в своем прямом значении *‘прозрачный, ограниченный и отшлифованный драгоценный камень; бриллиант’*, *‘небо’* метафорически понимается как *‘пространство, заполненное блестящими, искрящимися драгоценностями’*, и все словосочетание *‘небо в алмазах’* понимается как перифраза богатой, роскошной жизни, в которой сверкают драгоценные камни: «На бриллиантовом фронте все спокойно: желающих устроить любимой небо в алмазах, к счастью, с каждым годом все больше» (Tatler. 2012. № 7). Автор рекламного текста строит своего рода диалог с читателем посредством представления чеховской цитаты в таком контексте, который видоизменяет, трансформирует ее значение, утвердившееся в исконном тексте, и читатель может вступить в языковую игру, при условии, что он знаком с пьесой А.П.Чехова «Дядя Ваня».

Сравним рекламное объявление ювелирного интернет-магазина «Небо в алмазах»: «“Небо в алмазах” – самый красивый ювелирный магазин в интернете. Ювелирные украшения из белого и красного золота, серебра с драгоценными камнями всегда отличный подарок и хорошее капиталовложение. Сегодня лучшие золотые и серебряные ювелирные украшения от известных брендов Hot Diamonds, Joli, Bonanza, Магия Золота, Эстет или Небо можно купить, посетив интернет-магазин *Nebo-v-almazah.ru*» (Tatler. 2013. № 5).

Выступая в качестве названия ювелирных магазинов, превратившееся в рекламный слоган известного бренда словосочетание «Небо в алмазах» воспринимается как метафорическая перифраза, в которой *‘алмазы’* выступают в качестве широкого метафорического названия разнообразных драгоценных камней, воспринимаясь как *‘блестящие, искрящиеся, как алмаз, драгоценности’*, а слово *‘небо’*, вовлекаясь в семантическое окружение номинации драгоценного камня, понимается как *‘пространство ювелирного магазина, заполненное блестящими, искрящимися драгоценностями’*.

Как уже отмечалось, реплика Сони «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах» воспринимается как мечта об

успокоении в загробной жизни. В киноповести М. Маревой «Принцесса на бобах» частично цитируется монолог Сони. В тяжелой ситуации безвыходности в 90-е гг. XX в. старый голодающий актер вынужден за гроши сниматься «на память... с великим в обнимку. За двадцатку... Надо только выкрикнуть громко, зазывно: “Фото на память! Вы и король разговорного жанра! Сегодня – в последний раз!” – и щелкнуть потом “Полароидом»» [Марева 1998: 66]. Он почти дословно повторяет слова Сони об ангелах и небе в алмазах: «Деточка, что же нам делать? – спросил старик с обезоруживающей детской беспомощностью. – За что нам это все? Эта жизнь жуткая? Почему мы так страдаем? За какие такие грехи? – Я не знаю, – вздохнула Нина. – Лучше об этом не думать. Может быть, все еще образуется. – и мы услышим ангелов, да? – подхватил старик с горькой усмешкой. И небо увидим в алмазах?» [Марева 1998: 66]. Так же, как и у Чехова, в произведении М. Маревой высказывания ‘небо увидим в алмазах’ и ‘мы услышим ангелов’ – перифрастическое обозначение смерти как награды за мучения на земле, на что указывает предыдущий чеховский текст: «мы покорно умрём и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалятся над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой – и отдохнём» (С. XIII, 28–29). Затем прецедентное высказывание ‘небо в алмазах’ распадается на ключевые слова, обретающие новый смысл: ‘ангелы’ – смерть; ‘алмазы’ – драгоценные камни: «Ну, дай нам Бог. Мне ждать недолго осталось, я эту зиму не переживу... Мне – ангелы, вам – алмазы, – идет?» [Марева 1998: 66].

Рассмотрим семантическое изменение чеховского высказывания «Что же делать, надо жить!» в опубликованном в майском номере журнала «Татлер» за 2015 г. интервью К. Соловьевой «Дорога к себе». Впервые после аварии, во время которой серьезно пострадала ее дочь, актриса и телеведущая Ю. Высоцкая говорит о своем горе, заканчивая свой рассказ словами: «Все, что со мной произошло, кажется мне сегодня ответом судьбы на мои фразы

и поступки. Я постоянно ловлю себя на мысли: “Не нужно было этого говорить, не нужно было этого делать”. И еще эта знаменитая чеховская фраза “Надо жить...”. Три года назад Андрей Сергеевич попросил артистов на камеру сказать, что он думают о Чехове, о своих ролях. Есть запись, где я почему-то дрожащим голосом произношу: “Когда я слышу в конце пьесы, что надо жить, я думаю: надо жить”. Счастливее меня в тот момент человека не было. Это ведь необъяснимо. Вернее, это говорит только о том, что... Один мой близкий друг недавно общался с космонавтом. И космонавт ему поведал, что там, наверху, “точно кто-то есть”. С одной стороны, это настораживает. с другой – дает надежду. Надо жить...» [Соловьева 2015: 139]. В трудное для нее время Юлия Высоцкая вспоминает чеховскую фразу «Что же делать, надо жить ...» (С. XIII, 28). Точный выбор чеховской фразы передает напряженность ситуации, переживаемой героиней интервью, слова «Надо жить...» выражают ее робкую надежду на благополучный выход из тяжелого положения.

Сравним с этим использование данной, но неточно переданной чеховской фразы в контексте ситуации, когда, казалось бы, смерть близкого человека не воспринимается героиней романа Т. Устиновой как трагедия, напротив, Даша абсолютно равнодушна к гибели своего любовника, о чем, свидетельствует описание ее поведения: «Она вкусно жевала яблоко, двигался очаровательный рот, улыбались ямочки» [Устинова 2009: 134]. «– И я все никак в себя не приду. – Она пожала плечами, как бы удивляясь, что никак не может прийти в себя. – Говорят, после таких несчастий самое главное – продолжать жить, вот я и продолжаю, а мне все мешают! Тут она вспомнила про Ларису, которая ей явно мешала “продолжать жить”» [Устинова 2009: 129–130]. Неадекватное поведение духовно ущербной, недалекой, эгоистичной героини романа Т. Устиновой и полное отсутствие понимания ею всей глубины и трагичности чеховской фразы «Надо жить...», которую она не может постичь и поэтому приводит неточно и в совершенно другом словесном окружении, дает возможность ее недавним собеседникам иронически прокомментировать смысл ее заявления: «– Я не понял, почему так

спокойна Даша. ... – Потому что твердо знает, что “после таких несчастий нужно продолжать жить”. Вот она и продолжает. На Сережку ей наплевать. Богатых и знаменитых на ее век точно хватит» [Устинова 2009: 149–150].

В разных номерах журнала «Татлер» встречаются и другие прецедентные чеховские выражения:

1) вкрапленная в чужой текст ссылка на название произведения, героя данного произведения и обстоятельства, связанные с ним, в контексте современной жизни: «Современные **дамы с собачками** не ищут своего **Гурова** – они просто любят животных. Театр имени **Чехова**» (Татлер. 2012. № 8);

2) основанная на далекой ассоциации с прецедентным текстом – повестью А.П.Чехова «**Драма на охоте**», усеченная до словосочетания фраза из вторичной его интерпретации – названия фильма, снятого по мотивам повести «**Мой ласковый и нежный зверь**», в которой трансформирован один из компонентов посредством удаления буквы «**Лаковый и нежный**», в результате чего перифраза человека сменяется перифразой лака для губ (Татлер. 2012. № 7).

Отнесение к иной ситуации и замена объекта перифрастического описания в приведенных примерах является приглашением читателя к языковой игре как решению кроссворда в несколько ходов: а) восприятие предложенной в заголовке рекламного текста интерпретации изначальной фразы из художественного фильма; б) ассоциация с первичным художественным текстом; в) сопоставление с журнальным текстом, который данная фраза озаглавливает; г) разгадка мотивов автора, прибегшего к данному способу трансформации; д) при правильном декодировании прецедентного текста – удовольствие от вступления в языковую игру: правильное декодирование прецедентного текста при осмыслении новых отношений между трансформированным прецедентным заголовком и собственно рекламным текстом.

В результате трансформации чеховской цитаты, в которой производится замена одного из ее компонентов, либо опущены, заменены, либо добавлены буквы в один из компонентов данного словосочетания, читателю предоставляется возможность всту-

пить в языковую игру: оценить способ преобразования подлинного высказывания и включиться в игру смыслов, заявленную в прецедентном заголовке или в самом тексте.

Таким образом, при реминисценции как намеренном или невольном воспроизведении знакомой фразы из другого художественного произведения, в данном случае из пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» и др., в современных медиатекстах и художественных произведениях происходит трансформация ее значения. При этом в бинарной метафоре взаимодействие обоих компонентов четко определено их господствующим или зависимым семантическим состоянием; перифраза может восприниматься как неразложимое словосочетание, а может и распадаться на отдельные слова, что способствует изменению их смысла.

## Литература

1. *Басилая Н.А.* Категория признаковости в языке. Слово, словосочетание, предложение. – Тбилиси, 1988.
2. *Воронцова Ю.А.* Реминисценции в текстах современных средств массовой информации. Дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2004.
3. *Дмитриева О.А.* Механизм восприятия прецедентного текста // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики: Сб. науч. тр. – Волгоград, 1999. – С. 42–46.
4. *Ефремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М., 2000. URL: <http://www.efremova.info/word/nebo.html>
5. *Зырянова И. П.* Прецедентные феномены в заголовках российской и британской прессы. Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2010.
6. *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
7. *Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д.* Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. – 1994. – № 1. – С. 73–76.
8. *Лисоченко О.В.* Явление прецедентности в современной русской литературной речи. Дис. ... канд. филол. наук. – Таганрог, 2002.

9. *Наумова Е.О.* Особенности функционирования прецедентных текстов в современном публицистическом дискурсе. Дис. ... канд. филол наук. – М., 2008.
10. *Проскурина А.А.* Прецедентные тексты в англоязычном юмористическом дискурсе. Дис. ... канд. филол наук. – Самара, 2004
11. *Семенец О.П.* Прецедентный текст в языке газеты: Динамика дискурса 50-90-х годов. Дис. ... канд. филол наук. – СПб., 2004.
12. *Слышкин Г.Г.* От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М., 2000. URL: <http://axiology.vspu.ru/ggs/ggsbookOO.htm>.
13. *Соловьева К.* Дорога к себе // Татлер. – 2015. – № 5. – С. 139.
14. Татлер. URL: <http://www.tatler.ru/>
15. *Устинова Т.* Жизнь, по слухам, одна! – М., 2009.
16. *Черногрудова Е.П.* Заголовки с прецедентными текстами в современной публицистике: На материале центральной, региональной и местной прессы. Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2003.



Научное издание

**ЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА А.П. ЧЕХОВА:  
ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ И ЭПОХА**

*Материалы  
международной научной конференции*

Верстка  
*Лункина Н.В.*

Сдано в набор 15.08.16. Подписано в печать 24.08.2016.  
Формат 62 x 94 / 16. Бумага офсетная. Гарнитура Minion Pro.  
Печать цифровая. Заказ № 40/16. Усл. печ. л. 20,18.  
Тираж 500 экз.



Подготовлено и отпечатано DSM Group (ИП Лункина Н.В).  
г. Ростов-на-Дону, ул. Седова, 9, тел. 263-57-66  
E-mail: [dsmgroup@mail.ru](mailto:dsmgroup@mail.ru)