

ТЕРРИТОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ

СБОРНИК
В ЧЕСТЬ 70-ЛЕТИЯ
ПРОФЕССОРА
И. Н. СУХИХ



Нестор-История
Санкт-Петербург
2022

УДК 882
ББК 83.3
Т35

Рецензенты:

член-корр. РАН, доктор филол. наук *М. Н. Виrolайнен*
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН)

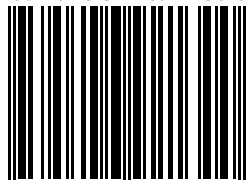
кандидат филол. наук *Е. Н. Григорьева*
(Санкт-Петербургский государственный университет)

Т35 Территория словесности : Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих / Под ред. А. Д. Степанова, А. С. Степановой. — СПб. : Нестор-История, 2022. — 448 с.

ISBN 978-5-4469-2130-0

Историко-филологический сборник «Территория словесности» приурочен к 70-летию выдающегося филолога, профессора Санкт-Петербургского университета Игоря Николаевича Сухих. В книгу вошли статьи о русской литературе отечественных и зарубежных ученых — коллег, друзей и учеников юбиляра. Эти материалы связаны с различными аспектами анализа художественного произведения и охватывают широкий спектр литературоведческих проблем (поэтика, интерпретация, биография, интертекстуальные и интермедиальные связи и др.), литературных направлений и писательских имен — от Пушкина до авторов XX века: Горького, Булгакова, Зощенко, Набокова, Довлатова и др. Рассматриваемые вопросы отражают научные интересы И. Н. Сухих: так, целый ряд статей посвящен Чехову, чье творчество неизменно находится в центре внимания ученого. В сборник включена библиография трудов И. Н. Сухих. Издание адресовано филологам, а также всем знатокам и любителям русской литературы.

ISBN 978-5-4469-2130-0



9 785446 921300 >

УДК 882
ББК 83.3

© Авторы статей, 2022

© Издательство «Нестор-История», 2022

Территория словесности: научное творчество Игоря Николаевича Сухих

18 ноября 2022 года исполняется 70 лет замечательному литературоведу, историку и теоретику литературы, критику, методисту, автору получивших всероссийскую известность школьных учебников Игорю Николаевичу Сухих. В честь знаменательной даты ученики, коллеги и друзья ученого подготовили этот сборник.

Вся жизнь Игоря Николаевича связана с Санкт-Петербургским государственным университетом. В 1976 году он окончил филологический факультет ЛГУ, с 1979-го преподает на кафедре истории русской литературы. Среди курсов, которые много лет читает профессор Сухих, — история русской литературы разных периодов, история русской критики, семиотика текста и мн. др. Ежегодно Игорь Николаевич предлагает студентам спецкурсы, посвященные самым разным аспектам русской литературы; обычно эти темы коррелируют с текущими исследованиями ученого.

Изначально научные интересы И. Н. Сухих были связаны с русской литературой второй половины XIX века. Его кандидатская диссертация «Проблема „молодого поколения“ в русской демократической литературе конца 1870-х — начала 1880-х годов», защищенная в 1979 году (научный руководитель — Геннадий Владимирович Иванов), была посвящена творчеству А. О. Осиповича-Новодворского, В. М. Гаршина, И. С. Тургенева (роман «Новь») и др. Вскоре молодой ученый напечатал в «Вестнике Ленинградского университета» обратившую на себя внимание научного сообщества статью о философии литературы М. М. Бахтина; бахтинский научный инструментарий окажется важным для всех последующих работ исследователя. Однако главным предметом изучения Игоря Николаевича начиная с 1980-х годов и до сего дня стало творчество Чехова. Монография «Проблемы поэтики А. П. Чехова» (Л., 1987) послужила основой для защищенной в 1990 году в ЛГУ докторской диссертации «Художественный мир А. П. Чехова: истоки, границы, принципы, эволюция». Концепция Чехова, предложенная И. Н. Сухих, акцентировала внимание на «антииерархическом» подходе Чехова к своим героям (отрицание «попыток оценивать человека по заранее заданной, абстрактной нравственной шкале»), определяла истоки (юмористика

начала 1880-х и пьеса <Безотцовщина>), константы (природа как воплощение красоты и гармонии) и границы художественного мира писателя (глава о публицистической книге «Остров Сахалин»); давала оригинальную трактовку чеховского «городского» хронотопа и художественной философии писателя.

И. Н. Сухих не оставляет изучение творчества Чехова: в 2007 году вышло второе издание монографии о писателе — под тем же названием, но существенно (примерно в три раза) расширенное за счет более поздних работ, посвященных как отдельным темам и мотивам («Детство в мире Чехова», «Смерть героя у Чехова» и др.), так и проблемам сопоставительного анализа и рецепции чеховских произведений. Последней посвящены четыре тома антологии «Чехов: pro et contra» (СПб.: РХГА, 2002, 2010, 2015; четвертый том находится в печати), в которых ученым собраны наиболее значительные критические и литературоведческие работы о Чехове, написанные с середины 1880-х годов и до наших дней. В 2010 году Игорь Николаевич подготовил научно-популярное издание в жанре документального монтажа (или, как он сам его определил, «в жанре „Вересаев“») под названием «Чехов в жизни: Сюжеты для небольшого романа» (книга была переведена на испанский язык) и пятитомное собрание сочинений Чехова в издательстве «Азбука». В этом же издательстве вышло и несколько составленных и прокомментированных исследователем сборников чеховских рассказов: «О любви», «Пестрые рассказы», «Психопаты», «Дуэль», «Тайный советник» и др. От привычных массовых изданий тома собрания сочинений и отдельные сборники отличаются тем, что произведения в них связаны общей тематикой и концепцией: вместе они как бы представляют собой главы ненаписанного чеховского романа «Рассказы из жизни моих друзей».

Наряду с изучением наследия Чехова и других писателей второй половины XIX века Игорь Николаевич все чаще, начиная с 1990-х годов, обращается к истории литературы XX века. Он автор книги «Сергей Довлатов: время, место, судьба» (СПб., 1996) — первой в России научной монографии о писателе, которая впоследствии выдержала еще несколько изданий. На материале всего творчества Довлатова раскрывается специфика довлатовской прозы как сложного сочетания анекдотического, драматического и лирического начал, объединенных позицией не-писателя, «рассказчика», который, подобно Чехову, ставит своей задачей всего лишь правдивое описание того, «как живут люди», но часто достига-

ет большего. Впоследствии И. Н. Сухих много занимался подготовкой комментированных изданий сочинений Довлатова (своего рода итогом этой работы стало первое комментированное собрание сочинений Довлатова, которое в 2020 году выпустило издательство «Азбука»), был неизменным участником многочисленных научных и массовых мероприятий, посвященных писателю.

Постоянно расширяя круг исследуемого материала, в конце 1990-х годов Игорь Николаевич обратился к проблеме канона русской литературы XX века. После крушения коммунистической идеологии и отказа от советской версии истории литературы стал актуальным вопрос научного обоснования нового списка авторов и произведений первого ряда, который мог бы послужить основой для школьного и вузовского преподавания, массовых изданий и т. п. Этой проблеме посвящены монографии И. Н. Сухих «Книги XX века: русский канон» (2001) и «20 книг XX века» (2004; Гоголевская премия, 2005), а также многочисленные статьи, объединенные в двух книгах «От... и до...: этюды о русской словесности» (2001, 2015). Предлагаемый ученым канон открывается «Вишневым садом» Чехова и включает произведения самых разных авторов: классиков советской литературы и антисоветчиков, либералов и почвенников, реалистов и постмодернистов от Платонова и Набокова до Трифонова и Венедикта Ерофеева. Одним из наиболее значимых в концепции ученого является тезис о внутреннем единстве литературы метрополии и зарубежья.

В 1990–2000-е годы профессор И. Н. Сухих читал в СПбГУ курсы по истории русской литературы и критики XIX–XX веков, поэтике, спецкурсы по различным вопросам изучения русской классики; работал в качестве приглашенного профессора в университетах Гронингена (Голландия), Хельсинки (Финляндия), Пловдива (Болгария), Чонана (Республика Корея). Помимо монографий, в эти годы напечатано большое количество (более четырехсот) статей в периодике и сборниках. Кроме того, И. Н. Сухих уделял много времени изданию русской классики. В различных издательствах вышло несколько десятков составленных им книг. Им написаны предисловия и комментарии к произведениям Бабеля, Бунина, Булгакова, Высоцкого, Гиляровского, Довлатова, Зощенко, Лермонтова, Некрасова, Олеси, Твардовского, Л. Толстого, Фета, Чехова и др. Помимо уже упоминавшихся собраний сочинений Чехова и Довлатова, выпущенных «Азбукой», нужно отметить вышедшие в издательстве «Время» собрания сочинений

Бабеля (4 т., 2006) и Зощенко (7 т., 2008). Для каждого издания И. Н. Сухих находит нетривиальный подход. Узловые моменты истории русской критики и литературоведения находят отражение в подготовленных Игорем Николаевичем антологиях, посвященных спорам о шедеврах русской литературы («Отцы и дети», «Гроза», «Война и мир»), а также в научных изданиях работ критиков и литературоведов (Н. А. Полевой, П. В. Анненков, Б. М. Эйхенбаум), в публикациях о наследии выдающихся ученых (М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, А. П. Скафтымова и др.). Вопросы теории литературы рассматриваются в вузовском учебнике «Практическая поэтика», послужившем основой книги «Структура и смысл: теория литературы для всех» (СПб., 2016).

В 2004–2012 годах главный труд И. Н. Сухих — учебно-методический комплекс по русской литературе для средней школы, который выпускал издательский центр «Академия». Игорем Николаевичем были написаны учебники для 9-го, 10-го и 11-го классов, под его редакцией и руководством созданы учебники для 5–8-го классов, а также методические материалы, рабочие тетради и другие пособия. Вся линейка учебников в 2012 году была рекомендована Министерством образования и науки РФ для использования в общеобразовательных учреждениях. Специальные редакции учебников подготовлены для русских школ Таджикистана и Молдовы. «Спутниками» этого проекта стали также публикации отдельных глав учебников в периодической печати (журналы «Звезда» и «Нева») и трехтомное издание «Русская литература для всех. Классное чтение!» (2013), охватывающее историю русской литературы от памятников русской письменности до Бродского. К настоящему времени этот трехтомник переиздан уже в пятый раз.

Игорь Николаевич Сухих с 1989 года — член Союза писателей СССР (с 1992 года — Санкт-Петербурга). В качестве члена редколлегии журнала «Нева» (с 2008 года) он осуществил несколько тематических выпусков журнала, постоянно публикуется сам и привлекает к сотрудничеству новых авторов, в том числе студентов отделения критики и редактирования СПбГУ, где преподает. Ученый также входит в редколлегию «Новой Библиотеки поэта» (подготовил для этой серии издания стихов Фета и поэтов, павших в Великой Отечественной войне) и журнала «Литература». Игорь Николаевич — один из самых активных авторов «толстых» литературных ежемесячников, как петербургских («Звезда» и «Нева»),

так и московских (в последние годы его статьи часто появляются в журнале «Новый мир»). Как и многим литературоведам, ему не чуждо и литературное творчество: дважды (в 2010 и 2015 годах) «Нева» опубликовала подборки его «Русских хокку».

Литературоведческий стиль Игоря Николаевича Сухих отличается глубокое знание истории изучения произведения или автора, ясность и доступность изложения, особое внимание к переключкам литературы XIX и XX веков, тщательная работа со словом, стремление к афористичной, запоминающейся формулировке основных идей и выводов. Предлагая интерпретацию отдельного произведения, ученый всегда соотносит ее с общей картиной развития русской литературы, никогда не подгоняя свои выводы под заранее заданную схему, предпочитая идти к истине индуктивным путем. При всем разнообразии «героев» Сухих в его картине литературного мира есть организующий центр — творчество и личность Чехова. Не случайно ученый находит чеховские черты не только у писателей и литературоведов XX века (Довлатов, Скафтымов), но парадоксальным образом — и у чеховских предшественников, о чем свидетельствует программная статья «Чехов в Пушкине. К парадигмологии русской литературы», вошедшая во второе издание «Проблем поэтики А. П. Чехова». Чеховская демократичность и «антииерархичность», по-видимому, непосредственно повлияла на понимание ученым задач своей деятельности: при несомненном сохранении научной основательности, большинство его работ вызывают интерес не только у профессиональных филологов, но и у широкого круга любителей литературы, начиная со старшеклассников.

Ученики, друзья и коллеги от всей души поздравляют Игоря Николаевича с юбилеем, желают ему новых озарений и открытий, осуществления всех планов и начинаний, радости и счастья.

Хочется закончить этот получившийся несколько «сухим» (из-за обилия материала) очерк научного творчества учителя следующим ненаучным хокку с аллюзией на любимый им роман Олега Куваева «Территория»:

Искать золото
И раздавать поровну
Все. — И. Н. Сухих.

Андрей Степанов

ПОЭТИКА

Александр Жолковский

«Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей

Ключевые слова: персонажи-литераторы, трикстеры, театр в театре, чтение писем, детективы, Шекспир, Мольер, Бирс, Карамзин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Лесков, Бунин, Бабель, В. Катаев, М. Булгаков, Зощенко, Шварц, Искандер.

Вдобавок к содержательным категориям персонажей (положительный/отрицательный, комический/трагический...; маленький/лишний человек...; купец, босяк...) предлагается рассматривать персонажей с собственно литературными ролями (писатель, читатель, критик, актер, режиссер, следователь...). Их релевантность связана с авто-мета-дискурсивными интересами литературы: дублируя внутри текста формат творческой коммуникации, они помогают авторам в их авторстве, читателям — в рецепции произведения, переносят акцент с «жизни» на «образ мира, в слове явленный».

1. Формула «текст в тексте» вызывает в памяти хрестоматийные, наглядные, а потому относительно простые случаи. Таковы — вставные новеллы, рассказываемые персонажами, начиная с Шехерезады и кончая героем «Аристократки»:

Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и начал рассказывать¹:

— Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках... (Зощенко 2003, 28);

— любые вставные документы, вроде писем Татьяны и Онегина, цитат из других литературных произведений и т. п.;

— персонажи-литераторы, например, поэты вроде Ленского или Трике, выступающие со своими литературными номерами;

— «театр в театре», вроде гамлетовской «Мышеловки»;

¹ Этого вступительного предложения от 3-го лица не было в первой и большинстве последующих прижизненных публикаций рассказа и, соответственно, нет в изданиях, подготовленных И. Н. Сухих (например: Зощенко 2018, 309), но оно было в прижизненном издании (Зощенко 1946, 19) — подписанном к печати 25 марта 1946 г. (и успевшем выйти до рокового Постановления оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» от 14 августа 1946 г.), по которому автор этих строк начал, в десятилетнем возрасте, знакомиться с творчеством Зощенко.

— иронические диалоги автора-прозаика с «проницательным читателем», как в «Что делать?», и их прототипы — поэтические, вроде пушкинского: «Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот возьми ее скорей», и драматические, вроде гоголевской «Развязки „Ревизора“».



Иллюстрация к пьесе У. Шекспира «Гамлет» (заставка к III акту).
Кенни Медоуз, 1840

В таких случаях вставной текст четко отделяется от авторского повествования и на персонажа (или цитируемого автора) возлагается полная ответственность за его «вторичное авторство». А если первичный автор-рассказчик или другие персонажи перебивают его, задают вопросы и держат ответные речи, то в тексте появляются и «вторичные читатели» (в той или иной мере представляющие реальных). Ср. в «После бала»:

- Вот *вы говорите*, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно <...> А я думаю, что все дело в случае <...>
Так заговорил всеми уважаемый Иван Васильевич <...>
- Да, — *сказал он*. — Вся жизнь переменялась от одной ночи <...>
- Да что же было? <...>
- [Я] вальсировал <...> и не чувствовал своего тела.
- Ну, как же не чувствовали, *я думаю*, очень чувствовали, когда обнимали ее за талию, не только свое, но и ее тело, — *сказал один из гостей*.
- Иван Васильевич <...> сердито закричал почти:*

— Да, вот это вы, нынешняя молодежь. Вы, кроме тела, ничего не видите <...> Ну, да *вы не поймете...*

— *Не слушайте его. Дальше что?* — сказал один из нас... (Толстой 1978–1985, т. 14, 7–10).

Или вспомним читательские реакции Онегина и Татьяны на письма друг друга. Кстати, они оба очень начитанные персонажи, а Татьяна занимается еще и «метачитательством»: пытается прочесть Онегина, изучая книги в его кабинете с его читательскими пометками на полях.

Но литература изобилует и менее явными, искусно замотивированными «авторскими/читательскими номерами» персонажей. Это придает огромному количеству текстов черты того многоголосья, которое Бахтин считал чуть ли не монополией Достоевского.

Обратимся к примерам и начнем с привычной русской классики.

2. В «Бедной Лизе» есть известный металитературный пассаж — о том, как Эраст влюбляется в Лизу:

Он читывал романы, идиллии <...> и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам <...> целовались, как горлицы <...> Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало... (Карамзин 1964, 610–611).

Здесь Эраст выступает читателем литературных текстов и далее актером, воплощающим прочитанное в жизнь. Продолжая эту металитературную линию, он потом разлюбляет потерявшую невинность Лизу как переставшую соответствовать книжному идеалу.

А в другом эпизоде Эраст предстает образцовым слушателем/читателем сентиментальных речей Лизиной матери, которая таким образом берет на себя роль вторичного автора, пусть очень второстепенного:

Она любила говорить с ним о покойном муже <...> и в какой любви <...> [он] жил с нею. «Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться — до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!» — Эраст слушал ее с непритворным удовольствием (там же, 614).

При этом Карамзин строит свою повесть с молчаливой опорой на европейских сентименталистов, но такой интертексту-

альный слой мы будем оставлять в стороне, сосредоточиваясь на писательско-читательских ролях не автора, а персонажей.

3. Так, в «Станционном смотрителе» трое главных героев — это вывороченные наизнанку протагонисты «Бедной Лизы», а реальный автор скрывается за трехслойной маской (А. П., издателя повести, записанной И. П. Белкиным со слов титулярного советника А. Г. Н., перволичного рассказчика) и изощренно обыгрывает картинки на стене станции (контрапунктные к сюжету повести). Но нас будет интересовать «авторское» (= не нейтрально-информативное) поведение рассказчика, который:

- начинает со стилизованной, то есть сказовой, актерской, тирады о станционных смотрителях;
- по-интервьюерски подкупает заглавного героя стаканом пунша, чтобы извлечь из него очередную порцию сюжета;
- расспрашивает жену местного пивовара и ее сынишку о приезде дочери на могилу смотрителя;
- и не жалеет о пяточке, данном мальчику, и семи рублях, истраченных на поездку, поскольку теперь его бюджет рассказчика сходится без убытка.

Смотритель, со своей стороны, становится еще одним, уже третичным, соавтором повести, рассказывающим вторичному (А. Г. Н.):

- о собственных поступках, в которых читательски руководствуется евангельской притчей о заблудшей овечке;
- и об узнанном от двух других протагонистов и от совсем второстепенных рассказчиков — ямщика и лекаря;
- причем последний оказывается еще и трикстером-соисполнителем пьески о мнимом больном, задуманной, поставленной и разыгранной Минским, чтобы задержаться около Дуни.

4. «Выстрел» примечателен не столько авторскими дискурсами троих рассказчиков (подполковника И. Л. П. и интервьюируемых им Сильвио и графа Б***), сколько режиссерским и актерским — по сути, жизнетворческим *avant la lettre*, — проектом Сильвио, который:

- правильно прочитав (в подтексте — подобно Гамлету, не убившему молящегося Клавдия) актерски эффектную бесшабашность графа в ходе первой дуэли, откладывает свой выстрел;

— тренируется в стрельбе, отказывается, с частичной потерей репутации, от другого поединка, готовясь к продолжению дуэли по выношенному им сценарию:

— выждав шесть лет (до женитьбы графа), блестяще разыгрывает этот сценарий:

— объявляет, что прочитал в реакциях графа его смятение и, значит, успешно наказал его;

— и завершает дуэль демонстрацией точности своей стрельбы;

— а граф в дальнейшем признает, что прочитал эту сцену именно так, как планировалось Сильвио.

5. В «Капитанской дочке» интересующих нас эффектов очень много. Таковы:

— попытка Петруши обмануть немца-генерала насчет смысла выражения «держат в ежовых рукавицах», быстро разоблачаемая «зрителем»;

— двуличное поведение Швабрина;

— актерство Пугачева, играющего роль покойного императора;

— актерство Екатерины, играющей роль более простой дамы;

— его прочтение Марьей Ивановной;

— и ее скромная, но успешная ответная игра.

Оригинальную вариацию на эти темы являет сцена предьявления Савельичем Пугачеву «реестр[а] барскому добру, раскраденному злодеями» (Пушкин 1978, 318):

— Савельич выступает автором вызывающего иска;

— Пугачев притворяется его грамотным читателем, якобы неспособным разобрать невнятный текст, и поручает чтение обер-секретарю, а сам переходит на роль слушателя;

— Гринев со зрительским любопытством следит за развертыванием сцены;

— и по ее окончании прочитывает наконец игру Савельича, который ранее, в сцене казни, зрительски правильно опознал в Пугачеве давнего знакомого:

«А узнал ли ты, сударь, атамана?»

— Нет <...>

— Как, батюшка? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп <...>

Я изумился. В самом деле сходство Пугачева с моим вожатым было разительное. Я *удостоверился, что Пугачев и он были*

одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной (там же, 312);

— а теперь несколько переоценил царскую» игру Пугачева и его симпатию к Гриневу:

Пугачев был видно в *припадке великодушия*. Он отворотился и отъехал <...> Дядька мой держал в руках свой реестр и рассматривал его с видом глубокого сожаления. *Видя мое доброе согласие с Пугачевым, он думал употребить оное в пользу; но мудрое намерение ему не удалось* (там же, 319).

Остается, однако, вопрос: играл ли при этом Савельич свою роль верного барского слуги по-актерски или просто вел себя естественно, поскольку на самом деле таким слугой и являлся; вернемся к нему ниже (см. п. 27).

6. Сюжет «Тамани» во многом строится на том, что протагонисты живут в разных скриптах:

— Печорин ухаживает за ундиной в духе байронического/колониального сценария о соблазнении провинциальной/экзотической героини путешествующим столичным денди;

— а ундина-контрабандистка видит в нем представителя власти, занятого раскрытием преступлений ее шайки;

— и оба взаимно подыгрывают этим ошибочным прочтениям:

«А если б я, например, вздумал *донести коменданту?*» <...> Последние слова мои были вовсе не у места, я <...> впоследствии имел случай в них раскаяться <...> [В]друг она <...> обвила руками мою шею, и влажный, огненный *поцелуй* прозвучал на губах моих <...> [Я] сжал ее в моих объятиях <...> она <...> шепну[ла] мне на ухо: *«нынче ночью <...> выходи на берег»* (Лермонтов 1962, 48–49).

7. «Княжна Мери» целиком построена на актерстве, режиссуре и подслушиваниях (= тайных прочтениях).

— Грушницкий пошло играет роль романтического героя, разжалованного за дуэль;

— Печорин очаровывает Мери своим вызывающим равнодушием к ней, но одновременно как бы ухаживает за княжной (чтобы, по просьбе Веры, скрыть их связь, — согласно почтенному «театральному» принципу *donna schermo*, «дамы-ширмы», известному из «Новой жизни» Данте);

— Грушницкий и его друзья строят коварный план жестокой, но чисто театральной дуэли (с незаряженным пистолетом Печорина) на шести шагах, чтобы опозорить его, если он откажется;

— Печорин случайно подслушивает заговорщиков, меняет условия дуэли на реально жестокие, добивается, чтобы его пистолет зарядили, и убивает Грушницкого.

Эффектный спектакль, за которым к тому же просматривается финал «Гамлета», переписанный главным героем под себя: Гамлет–Печорин узнает о заговоре Лаэрта–Грушницкого заранее и тот гибнет, а он остается жив, чтобы мыслить и страдать далее.

8. Поскольку речь зашла о «Гамлете», то есть театре в буквальном смысле слова, обратимся к русскому театру. «Ревизор» весь пронизан авторством и актерством. Он

— начинается с зачитываемого городничим документа — письма о том, что «к нам едет ревизор»;

— а кончается издевательским письмом Хлестакова о том, как он выступил в роли ревизора;

— и материализацией ревизора взаправдашнего.

Но самое здесь для нас интересное — это как происходит превращение нищего ничтожества (правда, с литературными претензиями) в значительное лицо. Говоря коротко, — по принципу «короля играет свита», но осуществленному очень оригинально.

Обычно, когда имеет место чье-то актерство, весь фокус состоит в том, насколько быстро и адекватно зрители прочтут этот театральный текст. Но с Хлестаковым все наоборот:

— исходно он несколько не пытается играть какую-либо роль;

— зато настроенные письмом о приезде ревизора Бобчинский и Добчинский, а потом городничий и остальные чиновники настойчиво пытаются прочесть его как ревизора;

— в конце концов они вчитывают в него эту роль и предоставляют ему для нее все сценические возможности;

— а он самозабвенно, со щедрыми импровизациями, предается ее исполнению.

9. «Кроткая» — проза, но до краев полная театральности. В сущности, весь сюжет за автора сочиняет герой, организующий свою семейную жизнь как задуманный им спектакль, призванный заставить единственную зрительницу (= партнершу по пьесе)

проникнуться к нему уважением и любовью. Особенно интересна одна сцена, не целиком придуманная героем, но путем закулисных выспрашиваний (= тайных прочтений) вычисленная и в результате импровизационно, но успешно разыгранная с его заранее не предусмотренным участием. Этот пример тем показательнее, что сцена позаимствована из типового театрального репертуара и искусно адаптирована Достоевским к ситуации его повести.

Герой *узнает* о тайных встречах жены с его бывшим однополчанином, пытающимся соблазнить ее *рассказами* о его недостойном прошлом. Подкупив кого надо, герой *наблюдает* за свиданием из соседней комнаты, в решающий момент вмешивается и уводит жену, *убедившись* в ее половой, но не моральной (= *слушательской*) верности.

Начитанный герой четко осознает театральность эпизода:

Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы *создать* этой *сцены* насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку (Достоевский 1972–1990, т. 24, 19).

Ср. водевильную сцену из «Тартюфа»:

Эльмира, в качестве режиссера и звезды задуманного ею спектакля, своего рода «Мышеловки», заставляет своего мужа Оргона спрятаться под столом, притворно принимает около этого стола ухаживания Тартюфа, каковые разоблачают его наконец в глазах Оргона.

Возвращаясь к «Кроткой», даже после смерти жены коммуникативный — авторско-режиссерско-читательский — интерес героя к ней не пропадает, и он решает продолжать расспрашивать их служанку о реакциях покойной «читательницы»:

[О], я теперь Лукерью ни за что не отпущу, она всё *знает* <...> она мне всё *рассказывать* *будет* <...> (Достоевский 1972–1990, т. 24, 32.)

Совсем *не понимаю*, как она бросилась из окошка! И как бы мог я *предположить* даже за пять минут? <...> Я теперь Лукерью ни за что не отпущу, ни за что! (Там же, 34.)

10. В связи с Мольером естественно вспомнить «Мещанина во дворянстве».

В соответствии с названием комедии, мещанин Журден с самого начала проявляет настойчивое, по сути актерское желание преобразиться в дворянина. И вскоре все окружающие его, во главе

с Ковьелем, предприимчивым слугой жениха, любимого дочерью Журдена, но отвергаемого ее отцом ради возможного более знатного претендента, разыгрывают для Журдена фантастический спектакль с приездом сына турецкого султана, якобы ищущего руки дочери Журдена (а на самом деле все того же скромного жениха). По ходу этой пьесы в пьесе Журдена торжественно и очень театрально, в частности с ритуальными побоями, посвящают в придуманный для него сан «мамамуши», и он охотно играет отведенную ему роль, так что в какой-то момент Ковьель — и стоящий за ним Мольер — обнажают прием:

Ковьель (*один*). Этакий дурачина! *Выучи он свою роль заранее, все равно лучше бы не сыграл.* Ха-ха-ха! (Мольер 1936–1939, 782.)



Кадр из фильма «В джазе только девушки» (“Some Like It Hot”). 1959

11. Драма, комедия, будь то Шекспир, Мольер или современное кино, — среда, естественно порождающая «театр в театре». В фильме Билли Уайлдера «В джазе только девушки»:

Двое бедных, преследуемых мафией джазовых музыкантов (то есть артистов, хотя и не актеров) вынуждены наняться в женский оркестр и притворяться женщинами. Один из них, саксофонист (Тони Кёртис), начинает изображать мужчину-миллионера, чтобы соблазнить коллегу по оркестру (Мэрилин Монро), которая, со своей стороны, притворяется дамой света. Играя миллионера, саксофонист делает очередной актерский виток: изображает не вирильного сердцееда, каким мы его знаем по ранним эпизодам фильма, а очкарика-импотента, безнадежно равнодушного к женским чарам, чем побуждает и без того желанную партнершу старательно разыграть роль сексуальной обольстительницы-целительницы.

Эти трансвеститии закономерно венчают всю предельно театральную атмосферу фильма:

Бутлегерский притон скрывается под вывеской похоронного бюро, съезд мафиози проходит под флагом Общества друзей итальянской оперы, вождь мафии произносит издевательские похвалы/оскорбления по адресу своего соперника-подчиненного, грубо пародируя речь Марка Антония из «Юлия Цезаря», и инсценирует преподнесение ему гигантского торта (= троянского коня), из которого выскакивает убийца с автоматом.

Roles, roles, roles...

12. Но назад, к презренной прозе. В рассказе Лескова «Человек на часах»:

Офицеры караульной службы и другие чиновники заняты «творческой» деятельностью по сокрытию нарушения дисциплины рядовым Постниковым, покинувшем свой пост, чтобы спасти утопающего. Вершиной этих попыток перекрашивания действительности становится решение обер-полицмейстера Кокошкина принять всерьез утверждение инвалидного офицера, будто это он спас человека, хотя он «был совсем сух, чего никак не могло быть, если он спасал утопленника с опасностью для собственной жизни». Но Кокошкин лишь иронически припечатывает: «Они на том стоят, чтобы сухими выскакать», — и организует награждение обманщика императором.

В терминах уже привлеченных нами категорий действия Кокошкина, одного из лесковских трикстеров, адекватно не описываются. Это, строго говоря:

- не авторство: автором версии является сам инвалидный офицер;
- не актерство: Кокошкин не играет на публику (актерствует опять-таки тот же офицер);

— и не (ошибочное) зрительское/критическое прочтение: Кокошкин нисколько не введен лжеспасителем в заблуждение.

В то же время элементы всех этих трех ролей в его решении имеют место. Какую же «литературную» роль отводит ему Лесков?

Вдумаемся в действия Кокошкина. Он выбирает и утверждает — скрепляет своей подписью на докладе государю — ту версию событий, которой предстоит стать официальной. То есть выступает в роли то ли издателя правительственного журнала, то ли цензора, то ли государственного историка — в общем, инстанции, ведающей институтом словесности.

В связи с цензором как фигурой того же ряда, что и деятели искусства, вспоминается дерзкая хохма Валентина Катаева:

В середине тридцатых существовало <...> объединение <...> «Жургаз» <...> Там устраивались званые вечера, куда приглашались знаменитости. И вот <...> ведущий объявляет:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует замечательный пианист Эмиль Гилельс. Попросим его сыграть! <...>

Гилельс <...> поднимается на эстраду и садится за рояль.

Затем ведущий говорит:

— Среди нас присутствует Иван Семенович Козловский. Попросим его спеть!

И так далее... Но вот <...> с места вскочил пьяный Катаев <...>:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует начальник Главреперткома товарищ Волин. Попросим его что-нибудь запретить!

Реплика вызвала <...> аплодисменты, обидчивый цензор демонстративно покинул зал (Ардов 2000).

13. Интересно, что персонаж цензорского типа оказывается в центре сюжета еще одного рассказа Лескова — «Дух госпожи Жанлис».

Княгиня, поклонница мадам де Жанлис, советуется с автором-рассказчиком о круге чтения для своей несовершеннолетней дочери, требуя исключить как нецеломудренную чуть ли не всю русскую литературу. На призывы умерить цензорский пыл она отвечает обращениями к оракулу — выбираемым наугад абзацам из Жанлис, обычно подтверждающим ее правоту. Но однажды это приводит к обратному результату. Зачитываемым дочерью по поручению княгини случайным фрагментом оказывается воспоминание о том, как к ослепшей маркизе ду

Деффан приводят историка Гиббона, и та по своему обыкновению начинает ощупывать лицо нового знакомого. Однако оно заплыло жиром и, намекает Жанлис, может быть принято за задницу. Маркиза восклицает: «Какая гадкая шутка!» Княжна сначала не понимает этих слов, но, взглянув в полные ужаса глаза матери, с криком убегает. Вечер испорчен, а вскоре княгиня, предав огню книги Жанлис, со всем семейством уезжает за границу.

Здесь речь напрямую идет о литературе и желании властной фигуры ее не только оценивать, критиковать, но и — в доступных пределах — цензурировать. Однако на этот раз операция проваливается. Роль трикстера, устраивающего провал, невольно берет на себя покойная писательница.

Помимо совмещения в персонаже ролей критика и цензора, этот рассказ примечателен тем, сколь радикально — почти физически — в него вторгается цитируемый текст. Дочка княгини на глазах у всех теряет свою читательскую невинность. И такое решительное вторжение подтекста в основной текст — отнюдь не редкость, а, напротив, естественное развитие интертекстуальных установок литературы (вспомним эти аспекты «Бедной Лизы» и «Станционного смотрителя»). Отличие — в резком повышении градуса взаимодействия между двумя текстами: основным и вставным.

14. Virtuозным интертекстуалистом был Бабель. В рассказе «Гюи де Мопассан»:

Герой-рассказчик, нанятый богатой патронессой редактировать ее переводы Мопассана, поражает ее своим мастерством и в ходе совместной работы над «Признанием» овладевает ею, как бы перенося в их отношения сначала реплики, а там и события из переводимого рассказа.

Вторжение интертекста в текст тут, пожалуй, потелеснее, чем у Лескова.

Классическим прототипом таких треугольных литературно-любовных желаний (в смысле Рене Жирара) является, конечно, Песнь V дантовского «Ада», где

Паоло и Франческа предаются любви по образцу Ланцелота и Джиневры, книгу о которых в тот день уж больше не читают.

Оригинальный вклад Бабеля в этот топос состоит в том, что к списку литературных ролей, отводимых персонажам, добавляются профессии редактора и переводчика.

15. Вариацией на ту же излюбленную Бабелем тему — «искусства слова, приносящего герою жизненный, часто сексуальный, успех», — является «Справка».

Юный герой-рассказчик, робеющий перед опытной проституткой, завоевывает ее симпатию и страстную любовь, рассказав ей, что является «мальчиком», живущим за деньги с богатыми стариками, то есть ее жалким собратом — вернее, «сестричкой» — по профессии.

Настоящая роль, которую берет на себя герой, это, конечно, не низкая житейская профессия — проститутки, а честолюбивая литературная — автора/актера, способного выдать себя за профессионала даже настоящей профессионалке. В рассказе эти роли интересно разделены/совмещены. Проститутка по-читательски/зрительски верит его «признаниям», то есть перед ней он актерски успешно играет роль мальчика-проститутки. Но она не догадывается, а он знает и наслаждается знанием, что на самом деле он — автор/исполнитель симпровизированного спектакля. Она отдается ему бесплатно и возвращает его клиентские деньги не как актеру-автору, а сугубо по-человечески, как сестричке-проститутке; он же мысленно приходует возвращенные деньги как первый авторский гонорар.

Дополнительная тонкость состоит в том, что и авторскую роль герой тоже играет, ибо писательствует он как бы не всерьез (не так, как занимается редактированием перевода герой «Гюи де Мопассана»): он охотно признается себе и читателям, что сочиняет наскоро, халтурно, заимствуя по ходу дела откуда попало («Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца»), — и гордится, что фокус сходит ему с рук.

Но и небрежность эта тоже напускная, игровая. Герой, а из-за его спины Бабель, совершает издевательски пародийный рейд по традиционному в русской литературе искупительному топосу проституции (Гоголь, Некрасов, Достоевский, Толстой...), а заодно по горьковской трактовке тяжелого детства на дне и в людях... «Хватит плакать над униженными и оскорбленными, — как бы провозглашает Бабель. — Прославим художника-нищешанца! Публика — дура, да здравствует автор!»

16. Цинично-самоутверждающий взгляд на идеального читателя как на женщину, подлежащую беззастенчивому литературному околпачиванию, высказывался Бабелем и впрямую:

[X]орошо рассказ *читать* <...> умной женщине <...> Причем, если я *выбрал себе читателя*, то тут я думаю о том, как мне *обмануть, оглушить этого умного читателя* <...> *оглушить до бесчувствия* (Бабель 2006, 402–403).

Интересным образом Бабель тут (и в «Справке») по-своему развивает «книжные», авторские установки подпольного человека Достоевского (= карикатуры на «новых людей» Чернышевского, манипулирующих людьми — разумеется, ради их же блага):

— Что-то вы... *точно как по книге* <...>

Больно ущипнуло меня это замечанье <...> и злое чувство обхватило меня.

«Постой же», — подумал я.

— Э, полно, Лиза, какая уж тут *книга* <...>

Я вошел в пафос <...>

Давно уже предчувствовал я, что *перевернул всю ее душу* <...> и, чем больше я удостоверился в том, тем больше *желал поскорее и как можно сильнее достигнуть цели. Игра, игра* увлекла меня <...>

Я знал, что говорю туго, выделанно, даже *книжно* <...> я иначе и не умел, как *«точно по книжке»*. Но <...> я ведь знал <...> что меня *поймут* и что *самая эта книжность может еще больше подспорить делу* <...> Ей *разрывало грудь* <...> Я было начал что-то говорить ей, просить ее успокоиться, но почувствовал, что не смею, и вдруг сам <...> почти в ужасе, бросился <...> наскоро собираться в дорогу (Достоевский 1972–1990, т. 5, 159–161).

Уже здесь ясно прописано самолюбивое авторство героя и беззащитное читательство героини, только герой Достоевского периодически стесняется своего авторского успеха, бабелевский же своим неприкрыто гордится.

17. В рассказе Бунина «Визитные карточки»:

Герой, знаменитый писатель, встречает на пароходе провинциальную замужнюю женщину, читательницу, и у них возникает мимолетный роман. На другой день она сходит с парохода, запомнившись ему навсегда:

Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани (Бунин 2018, 628).

Это внешний сюжет, уже достаточно бунинский. А внутренний состоит в том, что

Героиня, женщина «боваристского» типа, охотно идет навстречу герою, задумывающему и инсценирующему типовой, но со смелыми вариациями, любовный сюжет, и делает это не просто как неопытная любовница, а как актриса, с энтузиазмом следующая указаниям режиссера. Жизнетворческое па-де-де партнеров, соревнующихся, каждый согласно своему скрипту, в любовной дерзости, увенчивается полупрозрачно прописанной «нестандартной» эротической позицией.

18. Тема «литературности» персонажей явно занимала Бунина. Как выясняется в конце «Легкого дыхания», разгадка всей жизни героини (и заглавия рассказа) состоит в ее «книжной запрограммированности»:

Я в одной папиной *книге*, — у него много *старинных, смешных книг*, — прочла, какая красота *должна быть* у женщины... <...> [Н]у, конечно, черные, кипящие смолой глаза <...> *длиннее обыкновенного* руки <...> я многое почти *наизусть выучила* <...> но главное <...> Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты *слушай*, как я *вздыхаю* <...> (там же, 158).

«Книжной», но и вызывающе живой Олей Мещерской Бунин скорее восхищается, хотя она не только гибнет сама, но и провоцирует/ губит другого человека, своего убийцу. Зато героиня «Дела корнета Елагина», откровенно нацеленная на роковое жизнетворчество (она хладнокровно придумывает и режиссирует двойное самоубийство), дается в негативном свете. Где-то между ними располагается, наверное, героиня «Чистого понедельника», настойчиво театрализирующая свою жизнь и любовь в лоне и духе нелюбимой Буниным культуры Серебряного века.

19. Авторство персонажей может принимать и не столь высокие формы. В рассказе Горького «Двадцать шесть и одна», казалось бы жестко реалистичном:

26 угнетенных работяг-пекарей поклоняются юной Тане, не смея претендовать на ее любовь. В их компании появляется самоуверенный красавец-солдат, и они идут с ним на пари, утверждая, что Таню ему не покорить. Однако это ему удастся, и униженные пекари, злобно обступив Таню, оскорбляют ее. Она презрительно называет их «несчастливыми арестантами» и гордо уходит из их жизни навсегда.

Можно сказать, что пекари вместе с солдатом сочиняют и ставят пьесу с Таней в невольной роли скаковой лошади, на кото-

рую игроки делают ставки, о чем она с возмущением узнает задним числом.

20. До предела насыщена театральностью проза Фазиля Искандера. Его персонажи все время разыгрывают друг перед другом сценические этюды. Часто — молча, принимая красноречивые позы и строя мины. А когда говорят, то говорят не столько то, что думают, сколько то, что заставило бы собеседников прийти к желанному для говорящего выводу. И собеседники напряженно вчитываются в эти пантомимы и монологи. Текст насыщается лексикой актерства («желая показать», «делая вид», «как бы») и зрительских интерпретаций («следил», «замечал», «догадка», «понял»). Искандер погружает нас в мир интенсивного семиотического взаимодействия.

В этом отношении он является продолжателем Толстого, ср.:

Князь Андрей наклонил голову *в знак того, что понял* с первых слов *не только то, что было сказано, но и то, что желал бы сказать* ему Кутузов (Толстой 1978–1985, т. 4, 157).

[К]амердинер, придерживая пальцем склянку, брызгал одеколоном на выхоленное тело императора [Наполеона] *с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать*, сколько и куда надо брызнуть одеколону (там же, т. 6, 221).

У Искандера этот театр притворств и дешифровок занимает центральное место. О нем я писал много, здесь ограничусь одним красноречивым примером из «Пиров Валтасара».

По прибытии в правительственный санаторий, где дяде Сандро предстоит танцевать перед Сталиным, он проходит суровый паспортный контроль. Сцена выдержана в тонах комической пантомимы: ни в чем не повинный Сандро старательно изображает собственную невинность.

Женщина посмотрела в паспорт, сверила его с каким-то списком, потом несколько раз *придирчиво взглянула* на дядю Сандро, *стараясь выявить* в его облике чуждые черты.

Каждый раз <...> дядя Сандро замирал, не давая чуждым чертам проявиться и стараясь *сохранить на лице выражение непринужденного сходства с собой* (Искандер 2003, 327).

Здесь парадоксально обнажена (персонаж играет самого себя) характерная для широкого круга искандеровских сюжетов коллизия: попытки героев прочесть скрытые черты (желания, мысли) своих

партнеров и ответные попытки партнеров остаться непроницаемыми. Это помогает выявить еще один, до сих пор оставившийся нами без внимания параметр «авторского» поведения персонажей: не просто читательско-зрительский, а, так сказать, следовательно-прокурорский. В приведенной сценке (и вокруг нее) следовательскую роль играют профессиональные работники соответствующих органов.

21. За персонажами-следователями естественно обратиться к детективному жанру. Известно сравнение литературоведа, разбирающего текст, с Шерлоком Холмсом. Но это только надводная часть айсберга. Вся структура детектива последовательно «литературна» в занимающем нас смысле, поскольку

— преступник не просто совершает убийство, но и старательно маскирует его, придавая ему «приемлемый» вид (естественной смерти, несчастного случая, самоубийства, убийства кем-то другим...), то есть действует как автор / режиссер / художник сцены / актер;

— помощники/партнеры/соперники Холмса пытаются прочесть сыгранный преступником спектакль, но их догадки оказываются неправильными;

— ложные версии контрастно оттеняют правильную, предлагаемую великим сыщиком (= читателем/критиком/литературоведом).

Характерное обнажение приема — типовой ритуальный финал детективов Агаты Кристи: великий Эркюль Пуаро собирает в одном месте всех подозреваемых персонажей и, по очереди допрашивая и экспериментально обвиняя каждого, разворачивает перед ними (и читателем) свою реконструкцию преступления и называет преступника, то есть демонстративно выступает в роли сценариста, режиссера и ведущего этой кульминационной сцены.

22. В американском детективном сериале «Коломбо»:

Творческие амбиции преступника доведены до максимума: он претендует на *perfect crime* — создание криминального шедевра, совершенного, нераспознаваемого преступления. Следователь, лейтенант Коломбо (Питер Фальк), сталкивается с уверенным в себе преступником при первом же выезде на место преступления. Он ведет расследование в постоянном контакте/противостоянии с ним, как бы совместно опробуя возможные толкования спорных деталей дела (= анализируемого текста). Преступник-перфекционист охотно предлагает все новые и новые изобретательные

трактовки. Бывает, что следователь и сам пускается в авторство/режиссуру — выстраивает ловушку для преступника, в которую тот попадает.

Иногда Коломбо прямо формулирует инвариантную тему сериала:

- A perfect crime? There is no such thing.
(— Идеальное преступление? Такого не бывает.)

Сериал во многом вдохновлялся литературным поединком между следователем и убийцей в «Преступлении и наказании»: Порфирий Петрович прочитывает — в буквальном смысле слова — и подключает к своему расследованию статью, написанную Раскольниковым. И это не внешнее совпадение, а еще одно свидетельство авторской природы данного преступления и читательской/критической — следствия.

23. Особый тип читательского поведения персонажей являет распространенный топос «чудесного понимания невысказанных мыслей» партнера.

[П]рокуратор поглядел на арестованного <...> и вдруг <...> подумал о том, что проще всего было бы <...> произнес[ти] только два слова: «Повесь его» <...> [В]елеть затемнить комнату <...> позвать собаку Банга, пожаловаться ей на гемикранию. И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в большой голове прокуратора. <...>

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти <...> [Т]ебе трудно даже глядеть на меня. И <...> я невольно являюсь твоим палачом <...> Ты <...> мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан («Мастер и Маргарита»; Булгаков 1990, 25–26).

Тема чудесного прочтения мыслей органично сплетена здесь с темой власти, особо острой в 1930-е годы. И излюбленный ход Булгакова состоит в отдаче победы оппоненту режима.

24. Но обычно верх брали представители властей предержащих. Вспоминается сцена из шварцевского «Дракона»:

Г е н р и х. [Дракон] велел передать, чтобы ты убила Ланцелота <...> Ножом. Вот он, этот ножик. Он отравленный...
Э л ь з а. Я не хочу!

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*, что иначе он перебьет всех твоих подруг.

Э л ь з а. Хорошо. *Скажи*, что я постараюсь.

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*: всякое колебание будет наказано как ослушание.

Э л ь з а. Я ненавижу тебя!

Г е н р и х. А господин дракон *на это велел сказать*, что умеет награждать верных слуг.

Э л ь з а. Ланцелот убьет твоего дракона!

Г е н р и х. А *на это господин дракон велел сказать*: посмотрим!
(Шварц 2010, 107.)

Унизительность этого диалога для Эльзы состоит в том, что все ее относительно смелые реплики оказываются — с трагикомической серийностью — угаданными заранее. Эффект усилен тем, что разговаривать ей приходится не с самим драконом, а с его посыльным.

25. Классический прототип «чудесных прочтений» в сочетании с властными играми обнаруживается в «Бесах».

[Ставрогин] *угадал*, что Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе и <...> как местный либерал <...> *искренно думает*, что <...> это очень хорошо <...>

Николай Всеволодович поднял мадам Липутину <...> сделал с нею два тура <...> вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы <...> [Он] подошел к <...> супругу <...> и пробормотав <...> «не сердитесь», вышел. Но завтра же <...> подоспело <...> прибавление к этой <...> истории <...>

[В] доме госпожи Ставриной явилась работница Липутина <...> с поручением к Николаю Всеволодовичу <...>

— Сергей Васильич <...> приказали вам очень кланяться <...>

— Кланяйся и благодари, да *скажи* ты своему барину, от меня <...> что он самый умный человек во всем городе.

— А они *против этого приказали вам отвечать-с* <...> что они без вас про то *знают* <...>

— Вот! *да как мог он узнать про то, что я тебе скажу?*

— Уж не *знаю* <...> «Ты, говорят <...> если <...> *прикажут* тебе: «*Скажи*, дескать, своему барину, что он умней во всем городе», так ты им *тотчас на то не забудь*: «Сами очинно хорошо про то *знаем-с*» <...> (Достоевский 1972–1990, т. 10, 41–42).

* * *

В этих заметках я не пытался исчерпать все разнообразные подтипы «художественного» поведения персонажей; моей целью

было хотя бы начать разговор о них. Остановлюсь на двух спорных казусах.

26. В рассказе Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей»:

Северяне готовятся повесить протагониста-южанина; тот все еще надеется спастись.

«Высвободить бы только руки, — подумал он, — я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой <...>».

Когда эти мысли <...> молнией сверкнули в его мозгу, капитан сделал знак сержанту (Бирс 1966, 21–22).

Подпорка выбивается из-под ног южанина, но он продолжает воображать осуществление своего отчаянного плана, однако смерть прерывает его мечты:

[Он] был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей (там же, 28).

Такова вкратце фабула рассказа. Если бы повествование просто следовало ей, воображаемый побег мог бы быть подан во вставном режиме:

— в уже намеченном перволичном: «Высвободить бы только руки, — подумал он...»;

— или в третьеличном, типа: «Он ясно представил себе, что он ныряет... Ему казалось, что он выбирается на берег...».

Но в рассказе Бирса сюжет радикально преобразует фабулу. Повествование начинается в «объективном», строго фактографическом третьеличном ключе:

На железнодорожном мосту, в северной части Алабамы, стоял человек и смотрел вниз, на быстрые воды в *двадцати футах* под ним. Руки у него *были связаны* за спиной. Шею *стягивала* веревка <...> Несколько досок <...> *служили помостом* для него и для его палачей — двух солдат федеральной армии под началом сержанта <...> Несколько поодаль <...> *стоял* офицер в полной капитанской форме, при оружии. На обоих концах моста *стояло* по часовому с ружьем «на караул» <...> (там же, 19).

И якобы в том же ключе, — а на самом деле в модусе несобственно-прямой речи, — повествование переходит к изложению мыслей героя, выдавая воображаемое за происходящее.

Падая в пролет моста, [он] *потерял сознание* <...> *Очнулся он* <...> от острой боли в сдавленном горле, за которой *последовало ощущение* удушья <...>

Он *всплыл* на поверхность <...> *увидел* мост <...> капитана, сержанта, обоих солдат — своих палачей <...> Они *кричали и размахивали* руками, указывая на него; капитан *выхватил* пистолет, но *не стрелял*; у остальных не было в руках оружия (там же, 23–25).

Читатель тем безоговорочнее принимает точку зрения персонажа, что воображаемый эпизод целиком занимает последнюю главу, гораздо более длинную, чем две предыдущие («объективные»), вместе взятые. Лишь лаконичная развязка («Он был мертв...») возвращает повествование к реальности.

Что здесь интересно для нас? Если бы мысли персонажа были четко отделены от объективного повествования, мы имели бы обычный случай «вторичного авторства», — с тем отличием, что вставной эпизод образовали бы не воспоминания, а мечты героя. Их «авторский, творческий» характер даже подкреплялся бы их упрямым — автотерапевтическим — несоответствием фактам. Но поскольку разделение на первичного и вторичного авторов в рассказе умело снято, смазывается и авторская роль персонажа. Напротив, вся дерзость новаторского повествовательного приема относится на счет первичного рассказчика, говоря попросту — самого Бирса.

27. В заключение вернемся, как собирались, к «Капитанской дочке». Мы зашли в тупик со сценой, устроенной Савельичем, в которой он, однако, не притворяется, а держится своих принципов. Тем не менее многое говорит в пользу его авторства/актерства:

- он сочиняет и предъявляет некий вставной документ — «реестр»;
- он действует публично — как бы на сцене;
- он по-режиссерски вовлекает в свой спектакль других действующих лиц и зрителей: Пугачева, «обер-секретаря», Гринева;
- его акция ответственна, даже рискованна — доведена до уровня перформанса, то есть, в сущности, игры.

Все это не отменяет подлинности его мотивов, но позволяет разглядеть нечто, о чем речь у нас уже заходила: отстаивая перед

властной фигурой свою личность и достоинство, он вынужден играть самого себя!

В еще большей степени это относится к Гриневу, комическим двойником которого служит Савельич.

С одной стороны, Петруша и немного актерствует — вспомним «ежовые рукавицы», и помаленьку авторствует — сочиняет стихи (и ищет их одобрения читателем/критиком Швабриным), и даже выступает с военными идеями. Наконец, это он является автором — первичным и перволичным — читаемого нами романа.

С другой стороны, он, в согласии с эпитафией, старательно бережет свою честь — остается верен себе, своим близким и своим ценностям, держится достойно в любых обстоятельствах. И делает это не путем трикстерского разыгрывания удобных ролей (как поступают герои плутовских романов), а путем постепенно приобретаемого умения («Капитанская дочка» — не только исторический роман, но и роман воспитания) вызывать уважение к себе такому, каков ты есть.

Тем самым перед повествованием ставится противоречивая задача. Но решается она не между первичным и вторичным авторством, а — в основном — внутри первичного: Гринева рассказывает нам о том, как он, не изменяя себе, овладел репертуаром социальных ролей, необходимых для выживания/счастья.

* * *

Мы привыкли оперировать содержательными категориями персонажей: положительный/отрицательный, комический/трагический, высокого/низкого плана, романтический герой, маленький человек, лишний человек, человек из подполья, сильная русская женщина, униженные и оскорбленные, новые люди, купец, босяк, революционер, настоящий человек, дореволюционный интеллигент и т. д.

Рассмотренные примеры позволяют пополнить этот список собственно литературными ролями: сочинитель, читатель, критик, актер, режиссер, зритель, цензор, следователь... Их релевантность связана с авто-мета-дискурсивными интересами литературы: дублируя внутри текста формат творческой коммуникации, они как бы помогают авторам в их авторстве, читателям — в рецепции произведения, а главное, переносят акцент с «жизни» на «образ мира, в слове явленный».

Литература

- Ардов 2000 — *Ардов М.* Вокруг Ордынки. М.: ИНАПРЕСС, 2000; см.: <https://readli.net/chitat-online/?b=74683&pg=6> (дата обращения: 26.05.2022).
- Бабель 2006 — *Бабель И.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 3.
- Бирс 1966 — *Бирс А.* Словарь сатаны и рассказы. М.: Худож. литература, 1966.
- Булгаков 1990 — *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Худож. литература, 1990.
- Бунин 2018 — *Бунин И.А.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. статья И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2018.
- Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- Зоценко 1946 — *Зоценко М.* Избранные произведения. 1923–1945. Л.: ОГИЗ, 1946.
- Зоценко 2018 — *Зоценко М.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2018.
- Искандер 2003 — *Искандер Ф.* Собрание: [В 10 т. Т. 4]. Сандро из Чегема. М.: Время, 2003.
- Карамзин 1964 — *Карамзин Н.М.* Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л.: Худож. литература, 1964. Т. 1.
- Лермонтов 1962 — *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. (Литературные памятники).
- Мольер 1936–1939 — *Мольер.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Academia, Гослитиздат, 1936–1939. Т. 3.
- Пушкин 1978 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Л.: Наука, 1978.
- Толстой 1978–1985 — *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Т. 14. М.: Худож. литература, 1983.
- Шварц 2010 — *Шварц Е.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Книжный клуб Книгобек, 2010. Т. 2: Пьесы.

A. Zholkovsky

“A Text within a Text”: Authors and Readers among the Characters

Keywords: text-processing characters, tricksters, a play within a play, reading letters, crime fiction, Shakespeare, Moliere, Ambrose Bierce, Karamzin, Pushkin, Lermontov, Gogol, Dostoevsky, Leo Tolstoy, Leskov, Bunin, Babel, Valentin Kataev, Mikhail Bulgakov, Zoshchenko, Shvartz, Iskander.

In addition to the usual “thematic” types of characters (positive/ negative, comic/ tragic, protagonist/ antagonist, leading man, Little Man, Superfluous

Man...), the article proposes to consider characters focused on text-processing (writer, reader, critic, actor, detective...). Their relevance stems from literature's obsession with auto-meta-discursiveness: as they duplicate, inside the text, the format of creative communication, such characters can be said to assist the actual writers in their authorship and the readers, in their reception of the work, — in the spirit of “all the world's a stage.”

**«...Лучшее, что есть в мире, — это мечта»
(О «волшебной сказке» И. В. Киреевского «Опал»)**

Ключевые слова: И. Киреевский, Баратынский, аллегория, магия, опал, музыка, мечта.

В статье опровергается распространенное представление о «волшебной сказке» И. В. Киреевского как о легко дешифруемой аллегории, смысл которой сводится к противопоставлению мира высокой мечты и низменной реальности. Отмечается неоднозначность ряда мотивов и сюжетных ситуаций произведения, указывается на важность изучения его творческой истории и вероятных претекстов.

«Волшебная сказка» И. В. Киреевского «Опал» (1830)¹ малоизвестна читателю и, по существу, еще не изучена. Между тем репутацию этого произведения можно считать вполне сложившейся: в литературоведении оно воспринимается прежде всего как легко дешифруемое иносказание, смысл которого сводится к идее «роковой несовместимости идеального мира мечты, подлинной красоты, счастья и низменной, чуждой всему прекрасному и высокому реальности» (Сахаров 1978, 454)². Думается, подобное истолкование существенно упрощает и обедняет содержание этого во многих отношениях загадочного сочинения.

Действие повести-сказки отнесено к некоему отдаленному условному времени, «когда, по свидетельству Ариосто, дух рыцарства подчинил все народы одним законам чести и все племена различных исповеданий соединил в одно поклонение красоте» (Киреевский 1834, 27)³.

¹ Сказка предназначалась для публикации в третьем номере журнала Киреевского «Европеец» за 1832 г. Однако к моменту, когда первая половина этого номера уже была отпечатана («Опал» помещен здесь без подписи на с. 317–335 и датирован 15 декабря 1830 г.), издание оказалось запрещено. В результате произведение в новой редакции вышло в свет лишь в 1834 г. в альманахе М. А. Максимовича «Денница на 1834 год» (М., 1834. С. 27–64; подписано *И. К.* Цензурное разрешение от 24 октября 1833 г.). Здесь оно датировано уже 30 декабря 1830 г.

² Ср.: «Рационализм и однолинейность восточной аллегории Киреевского очевидны, в основе ее логически формулируемая мысль о преимуществе высокого поэтического мира перед пошлостью обыденной прозы» (Еремеев 1996, 70).

³ Поэму Л. Ариосто «Неистовый Роланд» Киреевский читал в подлиннике незадолго до создания «Опала», с восхищением отзываясь о «грациозном

Местом действия становится столь же условный Восток. Герой произведения — могущественный и непобедимый сирийский царь Нурредин, сердце которого, «оглушенное громом брани», «понимало только одну красоту — опасность, и знало только одно чувство — жажду славы, неутолимую, беспредельную» (Киреевский 1834, 28–29). Непосредственное действие «сказки» начинается с выступления Нурредина против царя «катайского» Оригелла. Вскоре все области врага захвачены, с остатками войска он осажден в своей столице. Отчаявшийся Оригелл решает прибегнуть к помощи чародея-чернокнижника, но тот заявляет о неуязвимости Нурредина:

...никакие чары не могут преодолеть его счастья <...> ибо он никогда не желал невозможного, никогда не искал несбыточного, никогда не любил небывалого, а потому и никакое колдовство не может на него действовать! (Киреевский 1834, 34).

Ценой страшного отступничества Оригелл склоняет чародея к колдовству. Маг срывает с неба звезду Нурредина и заключает ее в перстень, который передает сирийскому царю.

Перстень не блестел богатством украшений. Круглый опал, обделанный в золоте, просто, тускло отливал радужные краски. <...> ...в облачно-небесном цвете этого перстня был какой-то особенный блеск, которого Нурредин не замечал прежде в других опалах (там же, 41–42).

В этом перстне заключены и счастье, и гибель Нурредина.

Чудесный опал становится для царя окном в новый мир, лишенный привычных свойств и измерений. Здесь звучит поражающая сердце Нурредина восторгом музыка солнца, предстает иная, одухотворенная природа. В этом чудесном мире Нурредину оказываются доступны неведомые прежде ощущения:

В первый раз испытал он, что такое восторг. Как будто сердце его, дотоле немое, пораженное голосом звезды своей, вдруг обрело и слух, и язык <...> Жадно вслушиваясь в окружающую его

воображении» итальянского поэта (Киреевский 1979, 355, 356). Демонстрируя связь своего сочинения с поэмой Ариосто, автор повести-сказки дает героям своего произведения имена, созвучные именам персонажей «Роланда» (ср.: Оригелл и Argalia, сын правителя Катая (Cataio) — то есть Китая, Нурредин и «король Дамаска и всей Сирии» Norandino). Обращает на себя внимание сходство картины чудесной планеты в «волшебной сказке» и описания Луны в 34-й песне поэмы Ариосто.

музыку, Нурредин не мог различить, что изнутри его сердца, что извне ему слышится (там же, 45–46).

Подобное неразличение внешнего и внутреннего, объективного и субъективного является важнейшей характеристикой нового состояния героя.

Прелесть волшебного мира воплощается во встреченной Нурредином прекрасной дэвице — Музыке Солнца. Поглощенный новыми впечатлениями и переживаниями, Нурредин забывает об окружающем. Отвернувшись от земных дел, он терпит военные поражения, теряет власть, попадает в плен к Оригеллу. Но эти потери кажутся ему ничтожными по сравнению с другой утратой: увлеченный дэвицей Музыкой, Нурредин за поцелуй отдает ей свой перстень, но в итоге теряет возможность и дальше посещать волшебный мир.

Единственной отрадой для героя остаются воспоминания. То же, что прежде составляло смысл его жизни, отныне для него навсегда обесценено.

Скажи мне <...> [обращается к плененному царю поработивший его страну Оригелл], о чем из утраченного жалеешь ты более? <...> Избери лучшие из сокровищ моих, и, если хочешь, я позволю тебе быть наместником моим на прежнем твоём престоле!

— Благодарю тебя, государь! — отвечал Нурредин, — но из всего, что ты отнял у меня, я не жалею ни об чем. Когда дорожил я властью, богатством и славой, умел я быть и сильным, и славным, и богатым. Я лишился сих благ только тогда, когда перестал желать их, и недостойным попечения моего почитаю я то, чему завидуют люди. Суета все блага земли! Суета всё, что обольщает желания человека, и чем пленительнее, тем менее истинно, тем более суета! Обман все прекрасное, и чем прекраснее, тем обманчивее; ибо лучшее, что есть в мире, это — мечта (там же, 63–64).

В немногочисленных и лаконичных откликах современников на публикацию «Опала» мысль об аллегорической природе этой повести-сказки является объединяющей⁴. Однако воспринималось и оценивалось это свойство по-разному. Если рецензент га-

⁴ В первой половине 1840-х гг. Н. В. Гоголь следующим образом характеризовал произведения такого типа: «Сказка может быть созданием высоким, когда *служит аллегорическою одеждою, облакающею высокую духовную истину*, когда обнаруживает ощутительно и видимо даже простолюдину дело, достойное только мудрецу» (Гоголь 1952, 483. Курсив мой. — А. К.).

зеты «Молва» (вероятно, Н. И. Надеждин) встретил «Опал» сочувственно, увидев его «главное достоинство» «в высоком уроке, попадающем прямо в сердце сквозь хрустальную призму восточного иносказания» (Надеждин 1834, 13)⁵, то журнал «Московский телеграф» отнесся к повести-сказке критически, отметив чрезмерную усложненность смысла: «...кажется, автор уже чересчур перехитрил. Волшебству, конечно, закон не писан, но есть закон изящного, который не велит из вымысла делать таких потемок, где заблуждается воображение читателя, вместе с автором» (Полевой 1834, 182).

Действительно, при всем очевидном аллегоризме, «сказка» Киреевского не поддается однозначному истолкованию, ставит не находящие простого разрешения вопросы. В ней неразрывно переплетаются мотивы счастья и гибели, обретения и утраты, красоты и обмана. Так, таинственный опал, благодаря которому герой сказки сирийский царь Нурредин открывает для себя идеальный мир, вручается ему чародеем-*чернокнижником*. И с помощью этого же героя враг Нурредина Оригелл, предав себя, как можно понять, во власть дьявола⁶, собирается победить не знающего неудач завоевателя. Важно и то, что сам опал имеет давнюю и уже закрепленную в литературе («Двенадцатая ночь» Шекспира, роман В. Скотта «Анна Гейерштейнская») репутацию магического камня обманчивых надежд, несчастья, меланхолии, непостоянства. Возможность нескольких различающихся истолкований предполагает эпизод утраты Нурредином кольца-талисмана. Является ли эта утрата частью враждебного замысла? Свидетельствует ли она о коварстве девицы Музыки?⁷ Выражает ли традиционную для романтиков идею принципиальной недостижимости

⁵ Ср.: «Нам наиболее понравились: *Опал*, волшебная сказка *И. К.*, исполненная блистательного воображения, чувства поэзии и остроумной аллегории <...>» (Глебов 1834, 224).

⁶ «„...царь китайский! [обращается к Оригеллу колдун] еще есть одно средство погубить твоего врага. <...> ...но для этого, государь, должен ты поклониться моему владыке и принести ему жертву подданническую“.

Оригелл согласился на всё. Трынть-трава закурилась, знак начерчен на земле, слово произнесено, и обряд свершился» (Киреевский 1834, 37).

⁷ «Учитывая сказочное начало повести, можно отметить, что девица выступает в роли существа, стремящегося обольстить человека и завладеть в итоге его душой — функция, традиционно приписываемая дьявольским силам», — замечает С. С. Осокина (Осокина 2005, 135).

идеала? Перечень такого рода сложных для истолкования фрагментов текста легко может быть продолжен. В «Опале» одновременно происходят два ряда событий, разворачиваются два сюжета — «внешний» (история крушения славы, могущества и царства Нурредина) и «внутренний» (история пробуждения его души, обретения нового знания о мире и о себе). Причем развитие обеих линий повествования невозможно представить как простое встречное движение — компенсацию «земных» потерь за счет более существенных «небесных» приобретений. Соприкосновение с чудесным обесценивает для Нурредина то, что прежде составляло смысл и содержание его жизни, но и сам мир гармонии в итоге оказывается ему недоступен. Завершающая «сказку» реплика царя, по законам аполога играющая роль ключа ко всему произведению, диалектична по смыслу, прославление мечты сочетается в ней с признанием ее иллюзорности. Показательна в этом смысле стилизация этой реплики в духе Екклесиаста: «Суета все блага земли! Суета всё, что обольщает желанья человека...»

Тема мечты, образ мечтателя часто встречаются в русской литературе конца XVIII — первой половины XIX века, но воспринимаются они в разные эпохи по-разному⁸. Для рационалистического сознания всякое «мечтательство» неприемлемо. «Ум здравый за всегда гнушается мечты», — утверждал в 1776 году А. П. Сумароков⁹. «МЕЧТА, — определяет значение этого слова «Словарь Академии Российской», — 1) Привидение, призрак; пустое, ложное, обманчивое видение <...> 2) Тщетная мысль, пустое воображение. *Это суцая мечта. Что вы ни представляете, есть одна мечта. Мечтаю* — воображаю, мышлю пустое, несообразное с здравым рассудком, с истинной причиною». «*Мечтание* — <...> Пустое, тщетное, неосновательное, несообразное с истинною причиною воображение». «*Мечтательный* — <...> Кто пустые мысли, бредни забирает себе в голову» (Словарь 1793, 104–105). С течением времени ситуация меняется. Остро переживаемое несовершенство реального мира ведет к реабилитации «мечтательства», несущего человеку утешение.

Мой друг! существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами,

⁸ См. об этом: Вацуру 1994, 77–83.

⁹ Ответ на оду Василью Ивановичу Майкову (Сумароков 1957, 311).

Иначе будет жизнь скучна.
<...>
В мечтах, в желаниях своих
Мы только счастливы бываем», —

пишет в 1796 году Н. М. Карамзин¹⁰. А вскоре К. Н. Батюшков создает свое программное стихотворение «Мечта» (1802 или 1803), прославляющее уход в мир воображения, творческой фантазии. Тем не менее привычное значение слова не исчезает бесследно. В 1814 году новое издание «Словаря Академии Российской, по азбучному порядку расположенного» воспроизводит прежние толкования «мечты» и смежных с ней понятий¹¹. В значении «заблуждение» *мечта* выступает, например, в 1823 году в стихотворении Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...», а в 1834 году Гоголь прямо отождествляет ее с обманом: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» («Невский проспект»). В литературе 1800-х — начала 1840-х годов тема «мечты и жизни» приобретает широкое распространение, но воплощается чрезвычайно разнообразно, то представляя как апология «мечтательства», противопоставленного пошлой «существенности», то демонстрируя трагическую несовместимость идеала и действительности, то обнаруживая опасную непрочность и даже пагубность иллюзорного существования... Эту множественность трактовок нельзя не учитывать при истолковании «волшебной сказки» Киреевского.

Уточнению замысла, проблематики, характера образности «Опала» могло бы содействовать рассмотрение этого сочинения и в некоторых других, близких ему и в то же время несхожих друг с другом, контекстах. Так, непосредственное отношение к содержанию «волшебной сказки» Киреевского имеет развитая им в письмах 1830-х годов концепция сна¹², взгляд на него как на воплощение в зримых образах и событиях духовной жизни человека¹³. В трактовке темы музыки, одной из ключевых для «Опала», находит отражение романтическая концепция этого вида искусства, развитая

¹⁰ Карамзин Н. М. К бедному поэту (1796) (Карамзин 1966, 193–194).

¹¹ Словарь 1814, 762–764.

¹² «Сны для меня не безделица. Лучшая жизнь моя была во сне», — пишет он сестре 4 августа 1830 г. (Киреевский 1911, 221).

¹³ В письме к матери от 6 июля 1833 (1834?) г.: «Представления сна — выражения внутренних чувств души, — идеалы этих чувств. Те внешние впечатления, которые наяву возбудили бы в нас соответственное им внутреннее чувство, являются нам во сне как следствие этого чувства» (Киреевский 1911, 226).

в первую очередь в немецкой литературе и эстетике (В. Г. Вагнер, Э. Т. А. Гофман, Ф. В. Шеллинг, А. Шопенгауэр). В сознании романтиков музыка выступает как чистое проявление духовного начала, способ приобщения к таинственной сущности мира, идеальный язык, помогающий душе вступить в контакт с высшей реальностью. Понятие «музыка» охватывает у романтиков и чувственно воспринимаемую, проявляющую себя в звуке, и сверхчувственную гармонию, что отражается в своеобразной интерпретации пифагорейского учения о «музыке сфер», согласно которому «небесные тела движением своим производят звуки, но мы их не слышим, потому ли, что сия гармония своею огромностью заглушает нас, или потому, что мы поглощаемся ею; она в нас, но чувственность препятствует слышать ее» (Мельгунов 1832, 265). С оригинальным преломлением этой системы представлений мы и имеем дело в повести Киреевского.

Ряд особенностей «Опала» позволяет предположить знакомство его автора с сочинениями популярных в ту пору мистиков — в частности, Л. К. де Сен-Мартена и Д. Пордеча, оказавших серьезное влияние на близкого Киреевскому по кружку любомудров В. Ф. Одоевского. Вероятно, Киреевский опирается на развитое Пордечем в трактате «София» учение о «внешнем», занятом лишь видимыми образами земного мира человеку — и о человеке «внутреннем», астральном, созерцающем невидимый мир и его тайны духовным зрением. Посредницей в познании в себе «внутреннего» человека выступает Дева Божественной Премудрости София. Как ее аналог может быть воспринята и девица Музыка Киреевского.

Литературно-критические выступления Киреевского подсказывают, что его «волшебная сказка» могла рассматриваться автором как попытка разрешения актуальных, с его точки зрения, для русской прозы задач — привнесения в нее «вымысла и фантазии», выражения «лучшей стороны нашего бытия, стороны идеальной, мечтательной» (Киреевский 1979, 58). Проблемы современной русской литературы активно обсуждались Киреевским в переписке с особенно близким ему в начале 1830-х годов Е. А. Баратынским, который также работает в то время над своим беллетристическим опытом — повестью «Перстень». О том, что произведения обоих авторов создавались параллельно и даже соотносились друг с другом, свидетельствует одна из московских записок Баратынского к Киреевскому от декабря 1830 года — начала января

1831 года: «Я буду у тебя завтра. <...> Написал ли ты повесть? моя готова!» (Баратынский 1987, 200). В самом деле, «Опал» и «Перстень» связаны единством темы («жизнь в мечте» и возвращение к реальности), рядом характерных мотивов (сна, кольца-талисмана), сюжетных ситуаций (передача перстня возлюбленной оборачивается ее утратой). На фоне «сказки» Киреевского выразительно звучит сама фамилия героя «Перстня» — Опальский, раскрывается ее значимый характер¹⁴. Очевидные переключки позволяют взглянуть на повести Киреевского и Баратынского как на реплики в некоем творческом диалоге. При этом в трактовке ключевых для эпохи мировоззренческих и эстетических проблем «Опал» и «Перстень» разительно отличались друг от друга (аллегоризм первого и стремление к жизнеподобию второго произведения, пессимизм Киреевского и пафос доверия к действительности у Баратынского)¹⁵. В этом своеобразном споре сфокусировался характер тогдашней литературной ситуации с ее спорами о поэзии «идеальной» и «реальной», «идеальной» и «исторической», «рефлектированной» и «художественной».

Литература

- Баратынский 1987 — *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С.Г. Бочарова; вступит. статья Л. В. Дерюгиной; примеч. Л. В. Дерюгиной и С. Г. Бочарова. М.: Правда, 1987. — 480 с.
- Вацуро 1994 — *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994. — 240 с.
- Глебов 1834 — *Глебов?* А. Денница, альманах на 1834 год. М.: В университет. типогр. // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1834. № 28. 7 апреля. С. 223–224.

¹⁴ Трудно представить себе, что Баратынский и Киреевский предварительно в деталях обсуждали планы своих повестей. Более правдоподобным выглядит предположение, что Баратынский был знаком с замыслом «Опала» и в своем единственном беллетристическом сочинении откликнулся на него — либо что оба автора оттапливались от какого-то общего для них, пока еще не обнаруженного протекста.

¹⁵ О соотносительности произведений см.: Карпов 1996, 177–178. Повесть Баратынского была опубликована во втором номере «Европейца». Появление «Опала» в следующем выпуске журнала могло бы подтолкнуть внимательного читателя к сопоставлению этих повестей, но возникшая вследствие запрета «Европейца» временная дистанция затруднила восприятие их связи.

- Гоголь 1952 — *Гоголь Н.В.* Учебная книга словесности для русского юношества // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. Т. 8. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1952. С. 468–488.
- Еремеев 1996 — *Еремеев А.Э.* И.В. Киреевский: Литературные и философско-эстетические искания (1820–1830). Омск: Изд-во ОмГПУ, 1996. — 171 с.
- Карамзин 1966 — *Карамзин Н.М.* Полное собрание стихотворений / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. 2-е изд. М.; Л.: Советский писатель, 1966. — 424 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Карпов 1996 — *Карпов А.А.* «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М. Марковича / Под ред. А.Б. Муратова, П.Е. Бухаркина. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 171–185.
- Киреевский 1834 — *Киреевский И.* Опал. (Волшебная сказка) // Денница: Альманах. На 1834 год. М.: В университет. типогр., 1834. С. 27–64.
- Киреевский 1911 — *Киреевский И.В.* Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. М.: Тип. Императ. Моск. ун-та, 1911. Т. 2. — 296 с.
- Киреевский 1979 — *Киреевский И.В.* Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 55–78. Сер. «История эстетики в памятниках и документах».
- Мельгунов 1832 — *Мельгунов Н.* Краткая история пифагорейской философии. Санкт-Петербург, 1832 // Телескоп. 1832. Ч. 12. Отд. 6. С. 262–267.
- Надеждин 1834 — *[Надеждин Н.И.]* Денница: Альманах. На 1834 год // Молва. Газета мод и новостей, издаваемая при «Телескопе». 1834. Ч. 7. № 1. С. 13.
- Осокина 2005 — *Осокина С.С.* Мотив «воображаемой жизни» в повести И.В. Киреевского «Опал» // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы V Всероссийской научной конференции с международным участием / Сост. В.А. Моторин. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2005. С. 132–139.
- Полевой 1834 — *[Полевой К.]* Денница на 1834 год // Московский телеграф. 1834. Ч. 55. С. 181–184.
- Сахаров 1978 — *Сахаров В.И.* Проза славянофилов и писателей славянофильской ориентации (2) // Литературные взгляды и творчество славянофилов (1830–1850-е годы). М.: Наука, 1978. С. 453–468.
- Словарь 1793 — Словарь Академии Российской. СПб.: При Императорской Академии наук, 1793. Ч. 4. От М. до Р. — 639 с.
- Сумароков 1957 — *Сумароков А.П.* Избранные произведения. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1957. — 606 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

А. Карпов

**“... the best thing in the world is a dream”
(About the “fairy tale” by I. V. Kireevsky “Opal”)**

Keywords: Ivan Kireevsky, Baratynsky, allegory, magic, opal, music, dream

The article refutes the widespread idea of the “fairy tale” by Ivan Kireevsky as an easily decipherable allegory, the meaning of which is reduced to the opposition of the world of high dreams and low reality. The ambiguity of a number of motives and plot situations of the work is noted, the importance of studying its creative history and probable pretexts is pointed out.

**Тщательно подготовленная неожиданность
(О последней главе в романе И. А. Гончарова
«Обыкновенная история»)**

Ключевые слова: эпилог, притча, роль, воспоминание, «блудный сын», странник.

Неожиданность эпилога «Обыкновенной истории» обусловлена развитием сюжета в VI главе второй части романа. Александр Адуев не может рассматриваться как герой-идеолог. Романский сюжет позволяет увидеть, что в герое есть духовный потенциал, чтобы стать «странником», человеком, устремленным к метафизическим духовным ценностям. Автор явно стремится к тому, чтобы читательские ожидания, связанные с главным героем, не подтвердились.

Немецкий исследователь В. Дибелиус в работе 1912 года написал, что в концовке романа «мы нередко находим особенно яркий мотив, например сильную неожиданность» (Дибелиус 2007, 120–121). Ярким подтверждением этой мысли является эпилог романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Как известно, В. Г. Белинский оценил этот эпилог как «испорченный». Критик категорично заявил: «героя романа мы не узнаем в эпилоге» (Белинский 1982, 397, 398).

Предлагаемая работа — о VI главе второй части романа, в которой, как представляется, Гончаров явно стремится к тому, чтобы горизонт читательских ожиданий резко не совпал с итогом сюжета о главном герое.

В конце предыдущей главы Александр Адуев оказывается в сюжетно-тематической ситуации, которая имела множество литературных интерпретаций и которую традиционно обозначают как «возвращение на родину». Герой знает, как надо себя вести в эти минуты и что чувствовать: «...всячески старался настроить себя на грустный тон и наконец мысленно разрешился монологом. <...> „Прощай, великолепная гробница глубоких, сильных, нежных и теплых движений души“» (Гончаров 1997, 425). Этот эпизод, конечно, рифмуется с рассказом о том, что он почувствовал восемь лет назад, оказавшись впервые на знаменитой площади перед Медным всадником. Тогда он предпочел присоединиться к пафосной «правде» Петра, вообразил себя «гражданином нового мира». Теперь

Александрю ближе «бедный» Евгений. Если говорить о жанровых переключениях, то это переход от одического если не к идиллическому, то к близкому ему элегическому жанру.

Поведение Александра в этом эпизоде отмечено некоторой театральностью, хотя на авансцене он сам и он же в роли зрителя. Нельзя сказать, что герой только играет роль, слезы на его глазах вызваны искренним переживанием. Но это поведение, если вспомнить классификацию Г. О. Винокура, не «стиль», а «стилизация»: «Всякая, пусть малейшая рефлексия на свое поведение — есть уже непременно стилизация. Она очевидно имеет место всякий раз, когда собственное поведение становится с о б ы т и е м в личной жизни и как событие переживается» (Винокур 1997, 56). Находясь еще в «ролевом» состоянии, Адуев прочел стихотворение Пушкина «Возрождение» с его заключительной строфой:

Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.

После этого эпизода начинается VI глава, в которой даны два письма героя в Петербург, к Лизавете Александровне и Петру Иванычу. Их напишет уже как бы другой Александр. В этом смысл сюжета данной главы.

В исследовательской практике сюжет этого романа обычно прочитывается как развертывание диалогического конфликта. Но в этой главе есть и то, что отчасти размывает, отчасти обогащает рационалистическую конструкцию большого спора. Порой это быстрые, даже стремительные прикосновения к каким-то стихиям жизни, иногда — обретение особых смыслов, касающихся не вообще людей, а именно этого человека. Освободившись от необходимости четко следовать логике диалогического конфликта, повествование обретает большую естественность, оно как бы отражает стихийный ход самой жизни. В диалогах Александра с дядей автор не просто приводит слова того или иного героя, он подчеркнуто демонстрирует эти высказывания. Они, как отметил исследователь, несколько «плакатны»: «Два контрастных состава лексики, два разных голоса, две мелодии, идущие друг другу наперекор» (Чичерин 1977, 163).

В рассматриваемой главе речь Александра совершенно лишена этой плакатности. Нет сомнения, что именно на ее страницах герой

показан в моменты значительных душевных порывов и переживаний. Опыт самосознания раскрывается как краткие эпизоды, но это не мешает осознать их значительность. Конечно, есть основания рассматривать Александра как личность, в значительной степени сформированную патриархально-помещичьим миром. Но при чтении этих страниц становится ясно, что Александр в этом мире, где прошли его детство и юность, что-то, так сказать, недобрал, не воспринял. Вот почему возвращение в родную усадьбу оказалось столь значимым.

В VI главе особенно видно, что герой показан в «печоринском» ракурсе, его душевная и умственная жизнь, говоря словами Б. М. Эйхенбаума, «взята изнутри, как процесс» (Эйхенбаум 1961, 251).

Покинувший Петербург Александр оказался сразу вне зоны комического, обрел какую-то другую меру естественности, готовность вглядываться в жизнь и прежде всего в себя. Этапы накопления духовного опыта представлены так, словно этот процесс после возвращения в усадьбу шел с двойной скоростью.

Уезжающий из Петербурга Александр с надеждой обращается «к весям и пажитям» родины: «Примите меня в свое лоно, да оживу и воскресну душой» (Гончаров 1997, 425). Так в сюжет романа возвращается мотив притчи о блудном сыне (Чернов 1994, 152–158). Он был заявлен еще в начале повествования в связи с соседом Адуевых Антоном Иванычем, который в одной из своих ипостасей представлен как «Вечный жид», который «ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына» (Гончаров 1997, 185).

Если вслед за Ольгой Седаковой признать, что в глубине романа может лежать «нечто подобное притче», то, очевидно, следует учитывать, что в таком произведении какая-то часть может обладать «двойной реальностью, притчевой и романной» (Седакова 2010, 363, 367). Гончаров, конечно, не тот писатель, который будет резко обозначать эту «двойную реальность». Но все же.

Сюжет о блудном сыне в VI главе «Обыкновенной истории» раскрывается, так сказать, неправильно. И в этом, думается, есть особый смысл. Отца Александра уже нет в живых, а мать при появлении в комнате сына не узнает его. А узнав, увидев, как он похудел и подурнел, начинает громко причитать. Как отмечено в комментариях к роману, причитания ее «построены по схеме традиционного

народного плача по покойнику» (Гончаров 1997, 432). Сон накануне приезда сына открыл ей, что он явится «из омута <...> от водяных» и уедет «в сторону озера и больше не приедет» (Гончаров 1997, 430). То, что Анна Павловна не узнала вернувшегося из Петербурга сына, можно интерпретировать не только в бытовом плане: при всех ее расспросах сына и печаловании о нем, он так и остается неузнанным. Душевный мир Александра так и останется для нее странным и непонятным.

Евангельский подтекст VI главы напрямую не обозначается автором. И сам герой романа не интерпретирует свою ситуацию в усадьбе как возвращение блудного сына. Но его поступки и размышления этому сюжету соответствуют. И второй, не бытовой план истории явно присутствует. Его можно увидеть, в частности, в том, что Александр в Петербурге, по словам слуги Евсея, в церковь «почти можно сказать, что и не ходили» (там же, 437), но, вернувшись в родной дом, принимает предложение матери отправиться на всеобщую службу.

Романный текст не резко, но выводит читателя к сакральному смыслу притчевого сюжета: это должно быть возвращение блудного сына к Небесному Отцу. Стоя в церкви, Александр признается себе: трудно человеку его духовного опыта и вообще современному человеку сделать этот шаг. Ему становится понятна тяжесть «печоринского» состояния души, «когда теплота веры не греет сердца» (там же, 444). Как сказано, «всеночная кончилась, Александр приехал домой еще скучнее, чем поехал» (там же, 444).

Приехавшим в Грачи Александром владеет желание уединиться, вслушаться в себя, оглянуться на петербургскую жизнь, осознать, что связывает его с миром усадьбы. В переживаниях и размышлениях героя присутствуют элегические мотивы: утрата молодости, хрупкость человеческих чувств, неспособность просто душно верить в чудо.

Элегизм не характерен для произведений Гончарова. Особенно это заметно на фоне тургеневской прозы (Мовнина 1999). Но появление элегического модуса у автора романа «Обломов» может обеспечить психологический прорыв во внутренний мир «закрытого» героя. Самый яркий пример — Агафья Матвеевна в заключительной части романа «Обломов». Ретроспективное переосмысление героиней жизни с Ильей Ильичом, которого уже нет в живых, элегическое по своей сути переживание, — эти

подробности позволяют читателю понять что-то очень существенное в героине (Отрадин 2012, 166).

В первом романе Гончарова элегическое переживание, вызванное воспоминанием, дается или от первого лица, или как свидетельство повествователя, по лексике, интонации, эмоциональному строю близкое герою.

Элегический модус — возможность выявления жизненных ценностей, выпадающих из смыслового поля диалогического конфликта. Мать рассказывает Александру:

Вот эти липы <...> сажал твой отец. Я была беременная тобой. Сижу, бывало, здесь на балконе, да смотрю на него. Он поработает, поработает, да взглянет на меня. А пот так градом и льется с него. «А! Ты тут? — молвит, — то-то мне так весело работать!» — И опять примется (Гончаров 1997, 466).

Александр получил возможность как бы вживую соприкоснуться с ушедшим идиллическим миром. Эта страница подтверждает давнее наблюдение: идиллическая картина мира органично сочетается с элегическим воспоминанием. Александр мысленно дополняет этот рассказ матери:

Вон на этой скамье, под деревом <...> я сиживал с Софьей и был счастлив. А вон там, между двух кустов сирени, получил от нее первый поцелуй... (там же, 466).

Переживания, связанные с юностью и молодостью, семейные воспоминания его матери погружают Александра в прошлое. Это позволяет герою понять или по-другому пережить то, что он отвергал или недооценивал в прошлом. Он, в частности, по-другому стал думать об «изменнице» Наденьке. Воспоминания позволили Александру непредвзято взглянуть на свое прошлое и потом выразить это в слове без оглядки на чей-то хотя бы и яркий пример.

Изменение внутренней ситуации героя можно расценить как ментальное событие. Можно даже сказать, что теперь «блудный сын» максимально приблизился к миру «отцов», к миру «старинных». Но только приблизился.

Александр вскоре осознает, что с этой «простой, несложной, немудреной жизнью» ему уже не совпасть. Как изнутри возникла тяга к этому миру, так же изнутри идет и отталкивание от него. Разрыв прошлого и настоящего для романного героя оказывается не-

преодолимым. Как сказано, он «уже равнодушно глядел на отцовские липы» (там же, 448).

Если остаться в этом чуждом исторической динамике мире, то человеку грозит погружение в скуку. Такое состояние души у Гончарова имеет не бытовой, а экзистенциальный смысл: это духовное омертвление, механическое, нетворческое существование. Героям гончаровских романов она грозит и в провинциальной, и в столичной жизни. Вот почему гончаровский «блудный сын» обречен на новый уход из родительского дома.

Два письма Александра в конце VI главы стилистически резко выделяются на фоне словесной партии героя в петербургской части романа. Здесь нет ни малейшего отклонения в сторону «ролевого» словесного поведения. Он пишет о себе: «не сумасброд: не мечтатель, не разочарованный, не провинциал, а просто человек» (там же, 449). Как часто у Гончарова, взгляд на пережитое, на себя с ощутимой временной дистанции, обладает особой степенью убедительности.

Александр, напряженно воспринимавший свои отношения с людьми, заблуждения и ошибки, теперь говорит о прошлом так, как будто на своем опыте убедился в правоте и мудрости пушкинских строк:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Говоря об Александре, только что приехавшем в Петербург, В. М. Маркович заметил: «Возможность двух противоположных точек зрения открывается в самом сознании героя» (Маркович 1982, 90).

В VI главе Адуев-младший предстает перед читателем как человек, который стремится найти способ соединить сердечную простоту усадебного мира с трезвой жизнестойкостью петербургского. Возможность примирить две жизненные философии, чтобы они сосуществовали по принципу взаимодополнительности, привлекательна тем, что подготовлена самим ходом прожитых героем лет, а не сложилась в атмосфере столкновения рассудочных аргументов. Это обуславливает оптимистическую интонацию писем Александра.

В письме Лизавете Александровне Адуев-младший называет себя «одиноким странником». Если бы Александр назвал себя

так в напряженном споре с дядей, то это могло восприниматься как еще одна цитата или претенциозная фраза. А в письме человека, пережившего погружение в свое прошлое, это самоопределение воспринимается всерьез. Слово «странник» в русской литературе середины XIX века постепенно обрастало символической многозначностью. Александр не может рассматриваться как герой-идеолог. Но романский сюжет позволяет заметить, что в герое есть духовный потенциал, чтобы стать странником, каким этот тип предстанет в русской литературе чуть позже. Странник — не романтический беглец, странник — это тот, кто сознательно выбирает странничество. Речь не о физическом передвижении в пространстве, а, так сказать, метафизическом, вертикальном восхождении. Вспомним одинокого «бездомного странника» Лаврецкого.

Отмеченное признание героя не закрывает в сюжете мотив «блудного сына», а переводит его в символический план: «странник» — имеется в виду не горизонтальное перемещение «блудного сына», а духовный путь, в конечном счете возвращение к Небесному Отцу. Вспомним, только что вернувшийся в Грачи Александр после всенощной службы был охвачен скукой. А теперь, размышляя о человеческих судьбах, о неизбежных страданиях, которые «очищают душу», он пишет, что видит в этом «руку Промысла».

Да, можно сказать, что герой Гончарова только приблизился к метафизическим проблемам, к последним тайнам. Но все-таки приблизился. У читателя нет никаких оснований видеть в этих словах героя какую-то рисовку или позу. Недаром в эпилоге романа Лизавета Александровна скажет об этом письме: «Как вы хороши были там!»

Читатель «Обыкновенной истории» знакомится с унылыми элегиями Александра. Их явное отличие — «недостаток личностного лирического начала» (Гродецкая 2021, 113). О повестях и очерках героя автор сообщает так, что не остается сомнений: как прозаик Александр абсолютно вторичен. Адуев-младший, так сказать, «отстает по фазе» от настоящего творчества, от литературного процесса. Но вот, делаясь своими переживаниями, он обретает способность по-своему, без оглядки на образцы передать свое видение мира и очень внятно рассказать о себе. Его письмо к Лизавете Александровне в какой-то мере можно сблизить с литературной

исповедью. Это взгляд на себя «прошлого», уже в какой-то мере взгляд как на «другого». Это исповедь души. В романе это наивысшая точка познания «внутреннего человека» (Е. Г. Эткинд). Автор не считает нужным уточнять или комментировать признание героя. В. М. Маркович по поводу этих писем заметил: «Слышен авторский голос и проступает авторское представление о жизни, для читателя равное истине» (Маркович 1982, 83).

Если иметь в виду духовный мир героя, то можно сказать, что в Петербург вернется совсем не тот Александр, с которым спорил и которого наставлял Петр Иваныч.

Гончаров признавался, что всю жизнь стремился изобразить в своих романах героя одного типа — «в высшей степени идеалиста» (Гончаров 1980, 318). Для автора «Обыкновенной истории» «идеалист» — это герой, романтизм которого не сводится ни к возрасту, ни к какому-то влиянию — провинции, культуры. Александр Адуев из этого ряда.

В «Теории романа», в главе «Романтизм разочарования», Дьердь Лукач писал о том, что «роман, исполненный романтического чувства к жизни, — это роман утраченных иллюзий». В таком романе представлен «тип неизбежно неадекватных отношений между душой и действительностью: душа шире, обширнее судеб, которые открывает перед ней жизнь». Такому герою жизнь «навязывает битвы, а с ними неизбежные поражения» (Лукач 1994, 57, 61).

«Мысль о всеподчиняющей силе века входит главной краской в „литературу 40-х годов“, — писал в известной работе Ю. В. Манн (Манн 1969, 256).

Эстетический эффект эпилога связан с тем, что о «превращении» героя, на которое ушло четыре года, читатель узнает «вдруг»: он только что прочитал письма Александра. Авторские интенции сформировали в читателе совсем другие ожидания: духовный путь героя выведет не к карьерным успехам и выгодной женитьбе, а к каким-то более высоким началам. Восхищенный возглас Адуева-старшего, обращенный к «блудному сыну»: «И карьера, и фортуна! <...> И какая фортуна! и вдруг! все! все! Александр <...> ты моя кровь, ты — Адуев!», — наводит на мысль, что и путь Петра Иваныча к петербургским успехам тоже начался когда-то с неизбежного компромисса, похожего на поражение (Гончаров 1997, 469).

Знание жизни, интуиция художника подсказывали автору «Обыкновенной истории», что компромиссы Адуевых были

обусловлены и внешними, и внутренними причинами. Проблемой «неадекватных отношений между душой и действительностью» он займется в следующих романах.

Литература

- Белинский 1982 — *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: В 9 т. М.: Худож. литература, 1976–1982. Т. 8.
- Винокур 1997 — *Винокур Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997.
- Гончаров 1980 — *Гончаров И. А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Худож. литература, 1977–1980. Т. 8.
- Гончаров 1997 — *Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1997.
- Гродецкая 2021 — *Гродецкая А. Г.* Гончаров в литературном доме Майковых. 1830–1840-е годы. СПб.: Полигра, 2021.
- Дибелиус 2007 — *Дибелиус В.* Морфология романа // Проблемы литературной формы: Сб. статей / Отв. ред. В. М. Жирмунский. М.: КомКнига, 2007. С. 105–134.
- Лукач 1994 — *Лукач Д.* Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 31–78.
- Манн 1969 — *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука. 1969. С. 241–305.
- Маркович 1982 — *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л.: ЛГУ, 1982.
- Мовнина 1999 — *Мовнина Н. С.* О «топосе» воспоминания в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов // *Studia Slavica. Hung.* 1999. № 44. С. 305–314.
- Отрадин 2012 — *Отрадин М. В.* «На пороге как бы двойного бытия...» О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2012.
- Седакова 2010 — *Седакова О.* Poetica. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010.
- Чернов 1994 — *Чернов А. В.* Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 152–158.
- Чичерин 1977 — *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. М.: Худож. литература, 1977.
- Эйхенбаум 1961 — *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961.

M. Otradin

**Thoroughly Prepared Suddenness
(About the Last Chapter in “An Ordinary Story”
by Ivan Goncharov)**

Keywords: epilogue, parable, role, memory, “prodigal son”, wanderer.

The author argues that unexpectedness of epilogue in “An Ordinary Story” is due to the development of the plot in the 6th chapter of the second part of the novel. Aleksandr Aduv cannot be regarded as a ideologist hero. The novel plot allows to see that the character has spiritual potential to become a “wanderer”, a person aspiring to metaphysical spiritual values. The author is clearly trying to ensure that the readers expectations associated with the main character are not confirmed.

**О своеобразии идиллических мотивов
в рассказе Чехова «Душечка»**

Ключевые слова: А. П. Чехов, авторская позиция, идиллия, ирония, Л. Н. Толстой, «Война и мир».

«Душечка» Чехова — рассказ, истолкование которого до сих пор вызывает споры, причем главным предметом разногласий является авторское отношение к героине. Исходя из того, что повествование строится на смене комической и лирической тональностей, автор статьи останавливается на идиллических мотивах рассказа. Их ироническое звучание сопровождается в финале сюжета «чистой», без примеси иронии, идиллией, что свидетельствует о предельной сложности авторского отношения к героине.

«Душечка» — один из тех чеховских рассказов, количество интерпретаций которого уже давно превышает его собственный объем. Однако их число, вероятно, будет еще расти и расти, несмотря на сетования Д. Рейффилда о «громаде» всего написанного и на его желание «объявить мораторий на всякое занятие Чеховым» (Рейффилд 2007, 40). Что касается «Душечки», то очередное обращение к этому рассказу связано прежде всего со сложностью истолкования авторской позиции по отношению к героине.

Говоря о «Душечке», пожалуй, ни один из интерпретаторов рассказа не обходится без оценки Л. Н. Толстого. Проецируя суть авторского отношения к героине на библейскую историю о Валаке и Валааме, Толстой писал: «Он [Чехов], как Валаам, намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что она [Оленька Племянникова] навсегда останется образцом, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба» (Толстой 1983, 318). Идеализируя героиню рассказа, Толстой вполне осознанно допустил известный читательский произвол, однако степень его субъективности понимается по-разному, в зависимости от того, как, в свою очередь, тот или иной исследователь истолковывает чеховский взгляд на персонажа.

Наиболее резко противоположна позиции Толстого — интерпретация В. Шмида. Согласно его точке зрения, любовь Оленьки к тем, с кем соединяет ее жизнь, смертоносна. Отвечая на вопрос,

по какой причине умирают Оленькины мужья и отец, немецкий исследователь завершает свой пассаж не оставляющим сомнений риторическим вопросом: «Сходства и оппозиции между любовными историями дают понять: будучи без содержания, без собственной сущности, „Душечка“ как вампир высасывает содержание, мышление, жизненную силу — кровь из своих мужей. Не должны ли были умереть Кукин, Пустовалов и отец лишь от любви Ольги-вампира?» (Шмид 1998, 236).

Что касается российского литературоведения, то оно, конечно, не столь подвержено влиянию сказок братьев Grimm. Вероятно, одну из самых радикальных позиций в споре с Толстым занимает В. И. Тюпа. По его мнению, «любовь Душечки — мнимая любовь, под оболочкой которой скрывается нечто иное: привязчивость беспомощного „я“, несамостоятельность „безупорной“ души» (Тюпа 1989, 65). Чуть далее появляются более резкие оценки: «Самоотвержение Душечки... есть форма духовного иждивенчества», «...она приживалка: духовная бедность личности вынуждает ее приспособлять свое внешнее существование к чужому, заимствованному смыслу жизни» (там же, 68). С такой точкой зрения трудно согласиться, в «разоблачении» Оленьки Племянниковой В. И. Тюпа заходит чересчур далеко.

Более выверено мнение В. Б. Катаева, писавшего о том, что основной принцип, в соответствии с которым ведется повествование в рассказе «Душечка», — «перебой... соединение противоположных тональностей, сменяющих, а точнее, перебивающих одна другую: то серьезной, то иронической; то лирической, то комической» (Катаев 1998, 34). Поддерживая эту точку зрения, есть смысл остановиться на идиллических мотивах рассказа, своеобразное звучание которых помогает глубже понять нюансы авторского отношения к героине.

Среди наиболее показательных признаков жанра идиллии называют особый предмет изображения (одухотворенный, опоэтизированный быт среди кроткой и тихой природы); «прикрепленность» жизни к «своему», локализованному, пространству (чаще всего пространству родной деревни, усадьбы, одинокого жилища); циклическую ритмичность времени; повторяемость событий, не раздражающую, а, напротив, порождающую эстетическое и душевное любование; единство ритма человеческой жизни и жизни природы; ограниченность существования немногочисленными

реалиями (любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда); особого героя, наслаждающегося «золотым веком», гармонией и ладом, «полнотой удовлетворенных желаний» (Бахтин 1975, 373–391; Гумбольдт 1985, 60–278; Вацуро 2000; Песков 1985; Зыкова 1999; Саськова 1999; Шайтанов 1989, 47–93).

Справедливо отмечалось, что идиллия «при видимой скромности, ограниченности охвата действительности... не знает себе равных по размаху экспансии на разные виды и жанры искусства» (Саськова 1999, 4). Чеховские рассказы также оказались не свободны от этой экспансии. Идиллические мотивы с разной степенью интенсивности и в разной тональности (нередко иронической, что противоречит жанровому инварианту, как правило всегда серьезному) звучат в таких «классических» рассказах Чехова, как «Палата № 6», «Учитель словесности», «Крыжовник», «Человек в футляре» (Капустин 2003, 218–239). Virtuозную разработку получают эти мотивы и в рассказе «Душечка», финал которого автор настоящей статьи несколько лет назад истолковывал иначе, чем в данной работе. Но обо всем по порядку.

В «Душечке» есть примечательный фрагмент, повествующий о размеренной жизни Оленьки с ее второй (после Кукина) привязанностью — Пустоваловым:

По субботам Пустовалов и она ходили ко всеобщей, в праздники к ранней обедне и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами, от обоих хорошо пахло <...> а дома пили чай со сдобным хлебом и с разными вареньями, потом кушали пирог. Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной или уткой, а в постные дни — рыбой, и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть. В конторе всегда кипел самовар, и покупателей угощали чаем с бубликами (Чехов 1977, 107).

Комментируя это место, А. В. Кубасов отметил, что «циклическая замкнутость времени, его регламентированность, тесные пространственные рамки, усердное служение богу, культ еды и питья — все эти приметы идиллии символизируют здесь мещанское счастье, чуждое сознанию повествователя» (Кубасов 1990, 35). Признаки идиллии высвечиваются столь последовательно и системно, что действительно дают основания говорить не об отдельных идиллических мотивах, а скорее о жанре идиллии как определенной целостности. Вместе с тем в рассказе неоднократно встречаются мо-

тивы, как бы оторвавшиеся от этого жанра, живущие относительно самостоятельной жизнью, но явственно о нем напоминающие.

Так, еще в повествовании о жизни Оленьки с антрепренером Кукиным обнаруживаются признаки семейно-трудовой идиллии:

После свадьбы жили хорошо. Она сидела у него в кассе, смотрела за порядками в саду, записывала расходы, выдавала жалованье, и ее розовые щеки, милая, наивная, похожая на сияние улыбка мелькали то в окошечке кассы, то за кулисами, то в буфете (Чехов 1977, 104).

Легче всего и тут увидеть авторское указание на «чуждое сознанию повествователя» мещанское счастье, тем более что фрагмент открывается фразой «После свадьбы жили хорошо», неоднократно повторяющейся в рассказе и в контексте этих повторов приобретающей иронический оттенок. Но здесь есть образ, никак не вяжущийся с таким суровым вердиктом. Это, конечно, «милая, наивная, похожая на сияние улыбка» — подробность, вызывающая ассоциации с высоким, если угодно иконографическим, рядом образов. Верный своей манере, Чехов не акцентирует «сияние» улыбки героини, чуть далее упоминание о ней появится в ином, несколько сниженном контексте: «...Оленька полнела и вся сияла от удовольствия» (там же). Но, однажды возникнув в сознании читателя, этот образ не дает возможности прямолинейно истолковать авторскую позицию, видя в ней только иронию и тем более сарказм, как это получилось у В. И. Тюпы.

«Милая, наивная, похожая на сияние улыбка» (в самом начале рассказа она названа «доброй, наивной») по-своему соотносится с теми словами Оленьки, которые не повторяют чуждого мнения (вопреки распространенному представлению, есть и такие), а выражают ее участливую, любящую душу:

Знаете, Владимир Петрович, вы бы помирились с вашей женой. Простили бы ее хоть ради сына!.. Мальчишечка-то небось все понимает (Чехов 1977, 107).

От «похожей на сияние улыбки» душечки, созидающей семейную идиллию, светло не только антрепренеру Кукину, но и окружающим. По мнению В. И. Тюпы, Оленька абсолютно не способна занимать самостоятельную позицию в мире. Но автор рассказа, пусть лишь в отдельные моменты, отнюдь не лишает ее способности жить своей, внутренней жизнью: «Актеры любили ее и называли

„мы с Ваничкой“ и „душечкой“; она жалела их и *давала им понемножку взаймы*, и если, случалось, ее обманывали, то она только *потихоньку плакала, но мужу не жаловалась*» (здесь и далее курсив в цитатах мой. — *Н. К.*; там же, 104). Но нужно еще раз заметить, что «сияние» улыбки душечки, ее «тайная» жизнь не становятся доминантой образа.

Признаки семейно-трудовой идиллии проявляются и при избрании второго брачного союза Оленьки:

Пустовалов и Оленька, поженившись, жили хорошо. Обычно он сидел в лесном складе до обеда, потом уходил по делам, и его сменяла Оленька, которая сидела в конторе до вечера и писала там счета и отпускала товар (там же, 106).

Многokrратно повторяемые в рассказе слова «жили хорошо», как уже было отмечено, бросают здесь иронический отсвет на то размеренное существование, которое свойственно идиллическим персонажам. Подчеркиваемые наречием «обыкновенно» (такая повторяемость в данном случае не томит чеховских героев, как это свойственно персонажам других рассказов писателя), эти слова даются в комическом контексте. Обычно испытываемая идиллическим персонажем «полнота удовлетворенных желаний» («Ничего, живем хорошо, — говорила Оленька знакомым, — слава богу. Дай бог всякому жить, как мы с Васичкой»; там же, 107), привязанность к одному месту («Муж ее не любил никаких развлечений и в праздники сидел дома, и она тоже»; там же, 106) ощутимо снижаются мотивом забвения прежнего идеала душечки: «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить, — отвечала она степенно. — Мы люди труда, нам не до пустяков. В театрах этих что хорошего?» (там же). Иронию усиливает не только произвольная, по-видимому, отсылка Чехова к рассказу «Хамелеон», но и то, что неоднократно упоминаемые в рассказе чаепития послужили причиной разрушения идиллического лада и гармонии:

И так прожили Пустоваловы *тихо и смирно, в любви и полном согласии шесть лет*. Но вот как-то зимой Василий Андреич в складе, *напившись горячего чаю*, вышел без шапки отпускать лес, простудился и занемог (там же, 108).

Дважды упоминаемые ранее поездки Васички в Могилевскую губернию оказались предвестием смерти, но не на стороне (не в Могилевской губернии), а в привычной обстановке после привычного

чаепития. Идиллию разрушил не «чужой» мир, как это свойственно «чистому» идиллическому жанру, а то, что было ее внутренним, неотъемлемым признаком.

В комическом свете даны Чеховым и подразумевающие новую семейную идиллию отношения Оленьки с ветеринаром:

...она в своем садике пила чай с ветеринаром, а он читал ей вслух газету...<...> Она повторяла мысли ветеринара и теперь была обо всем такого же мнения, как он (там же).

Недовольство ветеринара «дублированием» его слов не настолько серьезно, чтобы мешать очередной идиллической картине:

...она со слезами на глазах обнимала его, умоляла не сердиться, и оба были счастливы (там же, 109).

Как известно, Толстой, готовя чеховский рассказ к публикации в «Круге чтения», пошел на некоторые изменения текста. Помимо строк, отражающих внимание мужчин к физической красоте Оленьки, он вычеркнул указание на ее душевное состояние после смерти второго мужа и отъезда ветеринара («И так жутко, и так горько, как будто объелась полыни»; там же, 110). Кроме того, были сняты слова «А как это ужасно не иметь никакого мнения!» (там же, 109; Мелкова 1977, 412). Последнее из названных изменений заслуживает особого комментария, поскольку дает возможность глубже понять известную общность и в то же время несходство мнений Толстого и Чехова о зависимости женского взгляда на вещи от точки зрения мужчины.

В эпилоге романа «Война и мир» Николай Ростов говорит об отношении Наташи к Пьеру: «Ведь как она его под башмаком держит, а чуть дело до рассуждений — у ней своих слов нет — *она так его словами и говорит...*» (Толстой 1981, 301). Нет сомнений, что такая зависимость женских «рассуждений» от мужских понимается Толстым как привлекательнейшее свойство женской натуры.

Речь, правда, не о всех женщинах, но о тех, с кем связано толстовское представление об идеальной женской сути, и в первую очередь о живущих не умом, а сердцем, подобно Наташе, «не устаивающей быть умной». Рассказывая Наташе о своей жизни, о Каратаеве, Пьер испытывает «редкое наслаждение», которое, по словам Толстого, «дают настоящие женщины, одаренные способностью выбирания и всасывания в себя всего лучшего, что

только есть в проявлениях мужчины», а не те «умные женщины, которые, слушая, стараются или запомнить, что им говорят, для того чтобы обогатить свой ум и при случае пересказать то же, или приладить рассказываемое к своему и сообщить поскорее свои умные речи, выработанные в своем маленьком умственном хозяйстве» (там же, 235).

Доказывать зависимость мнений Оленьки Племянниковой от взглядов мужчин, с которыми ее сводит судьба, нет никакой необходимости, это очевидно. Менее очевидно, что в чеховской героине Толстой узнавал черты тех «настоящих» женщин, о которых он пишет в романе «Война и мир», и в частности Наташи Ростовой. При этом он, разумеется, «освобождал» душечку от чеховской иронии, приписывая автору рассказа (иногда в весьма резких тонах) расхождение между замыслом и воплощением: «Чехов был тупого мировоззрения, но чуткий художник; как Мопассан, он своим поэтическим чутьем уловил истину. Он шутя хотел рассказать про любовь Душечки, но привязанность, любовь к любимому существу — самое трогательное, что есть в женщине» (цит. по: Мелкова 1977, 412). Однако говорить о каком-либо расхождении между замыслом, продиктованным «тупым» мировоззрением Чехова («тупым» потому, что автор рассказа, согласно Толстому, шел на поводу общественного мнения, сочувствующего «тупым» идеям женской эмансипации), и художественным результатом нет никаких оснований: двойственность, сочувственно-ироническое освещение образа Оленьки изначально входили в замысел и были адекватно воплощены.

Черты Наташи Ростовской Толстой мог узнать еще в одном свойстве чеховской героини. В романе «Война и мир» идет речь о перемене, происходящей с Наташей под влиянием возникшего чувства к Пьеру. Это увидено глазами княжны Марьи:

Перемена, происшедшая в Наташе, сначала удивила княжну Марью; но когда она поняла ее значение, то перемена огорчила ее. „Неужели она так мало любила брата, что так скоро могла забыть его“, — думала княжна Марья... (Толстой 1981, 244).

Она не упрекает Наташу, как не упрекает и автор романа. «Полнота и искренность», с какими героиня «отдалась новому чувству», объяснимы той «силой жизни», подчинение которой Толстой ценит и безусловно принимает в своих любимых героях. С тем же

безусловным приятием пишет он и о «переменчивости» Оленьки: «Автор заставляет ее любить смешного Кукина, ничтожного лесоторговца и неприятного ветеринара, но любовь не менее свята, будет ли ее предметом Кукин, или Спиноза, Паскаль, Шиллер, и будут ли предметы ее сменяться так же быстро, как у Душечки, или предмет будет один во всю жизнь» (Толстой 1983, 317). Конечно, Чехов не выносит приговора героине, меняющей свои привязанности. Вместе с тем такая забывчивость, «переменчивость» Оленьки опять-таки сопровождаются ироническим тоном:

Через три дня пришел с визитом и сам Пустовалов; *он сидел недолго, минут десять, и говорил мало, но Оленька его полюбила, так полюбила, что всю ночь не спала и горела, как в лихорадке...* (Чехов 1977, 106).

Однако нельзя сказать, что идиллические мотивы, постоянно дающие о себе знать в «Душечке», необратимо лишаются своих свойств и превращаются в псевдоидиллические. Свойственная чеховскому повествованию смена тональностей дает о себе знать в финале, когда любовь Оленьки к мальчику Саше показана уже в ином, отнюдь не комическом освещении:

Проводив Сашу в гимназию, она возвращается домой тихо, такая довольная, покойная, любвеобильная; ее лицо, помолодевшее за последние полгода, улыбается, сияет; встречные, глядя на нее, испытывают удовольствие и говорят ей: «Здравствуйте, душечка Ольга Семеновна! Как поживаете, душечка?» (там же, 113).

Показательно, что здесь вновь появляется мотив сияния, как и прежде вызывающий ассоциации с самыми высокими, в том числе иконографическими образами (ср. с сиянием на иконах «Всех скорбящих Радость» и «Благодатное Небо»). Впрочем, в читательском восприятии сохраняется и тот иронический тон, которым сопровождаются идиллические характеристики в предшествующих фрагментах повествования.

Итак, идиллические мотивы в рассказе «Душечка» выразительно свидетельствуют о предельной сложности авторского отношения к героине, не случайно, конечно, до сих пор порождающего споры. Выделяя у Чехова группу «рассказов-характеров», И. Н. Сухих точно подметил, что «в таких рассказах герои не *раскрываются* в какой-то отдельной ситуации, а *собираются* из отдельных черт, деталей, поступков» (курсив Сухих. — Н. К.; Сухих 2007, 106). Это

тот случай, когда любая контрастная однозначность трактовки (прищипывает/возвышает) не будет адекватна сложности авторской позиции, нашедшей выражение в художественном мире рассказа.

Литература

- Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
- Вацууро 2000 — *Вацууро В.Э.* Пушкинская пора. СПб.: Академический проект, 2000.
- Гумбольдт 1985 — *Гумбольдт В.Ф.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.
- Зыкова 1999 — *Зыкова Е.П.* Пастораль в английской литературе XVIII века. М.: Наследие, 1999.
- Капустин 2003 — *Капустин Н.В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2003.
- Катаев 1998 — *Катаев В.Б.* Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998.
- Кубасов 1990 — *Кубасов А.В.* Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск: СГПИ, 1990.
- Мелкова 1977 — *Мелкова А.С.* [Примечания к рассказу «Душечка»] // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Т. 10. С. 404–414.
- Песков 1985 — *Песков А.* Идиллия // Литературная учеба. 1985. № 2. С. 224–227.
- Рейфилд 2007 — *Рейфилд Д.* Что еще мы сможем сказать о Чехове? // Чеховиана: из века XX в XXI: итоги и ожидания / Отв. ред. А. П. Чудаков. М.: Наука, 2007. С. 31–42.
- Саськова 1999 — *Саськова Т.В.* Пастораль в русской поэзии XVIII века. М.: Московский гос. открытый пед. ун-т, 1999.
- Сухих 2007 — *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. 2-изд. СПб.: СПбГУ, 2007.
- Толстой 1981 — *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 7.
- Толстой 1983 — *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 15.
- Тюпа 1989 — *Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. М.: Высшая школа, 1989.
- Чехов 1977 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983. Сочинения. Т. 10.
- Шайтанов 1989 — *Шайтанов И.О.* Мыслящая муза: «открытие природы» в поэзии XVIII века. М.: Прометей, 1989.

Шмид 1998 — *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: Инапресс, 1998.

N. Kapustin

**On the Identity of Idyllic Motifs
in Chekhov's Story "The Darling"**

Keywords: Anton Chekhov, author's position, idyll, irony, Leo Tolstoy, "War and Peace".

The author argues that interpretation of the story "The Darling" by Chekhov remains controversial and the main subject of disagreement is the author's attitude to his heroine. Since the narration is based on the change in comic and lyrical tones, the author of the article dwells on the idyllic motifs of the story. Their ironic sounding is accompanied in the final of the plot by a "pure" idyll without any mixture of irony. This shows the extreme complexity of the author's attitude to the heroine.

Философия времени в драматургии А. П. Чехова: «Чайка»

Ключевые слова: А. П. Чехов, драматургия, время, экзистенциал, присутствие, прежде, теперь, пора.

В статье говорится о философии времени в драматургии Чехова на материале «Чайки». Предпринята попытка соотнести интуицию времени у русского драматурга с философским дискурсом (Э. Гуссерль, М. Хайдеггер). Выделяются временные экзистенциалы *прежде, теперь, пора*. На первый план выдвигается «повседневный опыт» времени персонажей (повторяемость). В разрывах времени между действиями раскрываются событийность и проблемность. Декларируется, что новаторство Чехова в «Чайке» заключается не только в новом типе конфликта и новой характерологии, но и в философской содержательности *Здесь-бытия* его героев. Чеховская философия времени заключается в интуициях автора об общем для всех людей присутствии в бытии. *Здесь-и-сейчас* имеют в основании *теперь* как способ *быть*. *Прежде* несет в себе след «истекшей длительности» (Гуссерль) и память о ней с позиции актуальности *теперь*. *Пора* связана с будущим и с экзистенциальным выбором героев. И каждый читатель, каждый зритель независимо от места и времени узнает себя в чеховских ситуациях, в чеховских героях, в чеховском видении мира.

Современники, как мы знаем, отказывали Чехову в философском дискурсе. Аким Волынский (Флексер) был категоричен: «Честный отказ от философии и зеленеющее художественное восприятие в душе — ничего другого» (Толстая 2002, 318). В нем видели или бытописателя, занятого «мелкими подробностями жизни» (Головин 1904, 466), или критика, который «срывает с жизни все покровы, разрушает все иллюзии и оголяет „правду жизни“ во всей ее ужасной наготы» (Александрович 1908, 245).

Пожалуй, впервые о Чехове-мыслителе заявили религиозные философы. С. Н. Булгаков увидел главное содержание творчества Чехова в поисках «правды, Бога, души, смысла жизни» (Pro et contra 2002, 542). П. А. Соколов полагал, что «философия Чехова — философия самой жизни, философия нутра всякой человеческой души, такая же простая, может быть, даже наивная, но такая же в своем выражении и сильная, и непреложная, как жизнь» (Соколов 1905, 14). В. Н. Ильин писал: «В общем же, Чехов — один из величайших поэтов того, что можно было бы назвать “трагической экзистенцией”» (Ильин 1964, 84).

К общим вопросам мировоззрения Чехова философы обращаются и в наше время¹. Однако пора говорить о художественной антропологии Чехова, о нахождении человека в бытии, о времени, пространстве, миропонимании в целом. «Но в чем видеть стержень этого миропонимания, какова его нацеленность, — раз за разом они остаются неуловимыми для удовлетворительного истолкования; расхождения всех писавших о чеховской философии начинаются именно здесь», — справедливо заметил В. Б. Катаев (Катаев 2018, 174).

Миропонимание есть основа любого философского суждения. К. Ясперс заметил, что даже дети являются философами: «...философское мышление во всякое время должно быть изначальным. Всякий человек должен сам осуществлять это мышление. Чудесным признаком того, что человек как таковой философствует изначалью, служат вопросы детей» (Ясперс 2017, 9).

Из огромной философской проблематики творчества Чехова мы выбираем время, ибо еще М. Курдюмовым (М. Каллаш) было отмечено, что «главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — беспощадно уходящее время» (Pro et contra 2010, 301). О времени в драматургии Чехова, конечно же, писали. Однако акцент делался на формах времени: историческое время, бытовое, календарное, психологическое.

«Герои Чехова, — отмечал Б. И. Зингерман, — вспоминают о времени весело и печально, по самым различным поводам. Они говорят о своей ушедшей молодости и далеком прошлом России, о близкой старости и будущем человечества, о случайных мгновениях счастья и мерном, однообразном течении буден» (Зингерман 2001, 9). Мильдон заметил: «Для прежних героев русской драмы — у Пушкина, Островского, Толстого — время не имело особого смысла, кроме самого что ни на есть обыденного. У персонажей Чехова отношения с временем какие-то болезненно-напряженные, многие из них прямо-таки „хватаются“ за время, ждут перемен (понимая, что надеяться не на что), разумеется, без всякого успеха» (Мильдон 1992, 229).

Представляется любопытным посмотреть на время в «Чайке» в феноменологическом аспекте (Э. Гуссерль) и экзистенциальном (М. Хайдеггер). Характеризуя время у Гуссерля, Т. В. Литвин

¹ См., например: Грефцова 2010, Мысливченко 2012, Родионова 2012, Михайлов 2000, Шалыгина 2010 и др.

писал: «...вопрос не в том, что есть время само по себе, а в том, как оно осознается и воспринимается, как возможно описать первичное восприятие/ощущение времени» (Литвин 2013, 76). Нас интересует человек в бытии, *Я* во времени существования, «восприятие времени в бытии», «присутствие», которое М. Хайдеггер называл «способом бытия человека» (Хайдеггер 2006, 11).

Долговечность драматургии Чехова, как нам кажется, связана не столько с характерологией и новым типом конфликта, сколько с новой для театра философией времени. Вопрос нелегкий — как эта философия реализуется, раскрывается в образной системе художественного произведения? Понятно, что, в отличие от философов, речь может идти только об интуиции, а не о дискурсивной практике. В персонажах Чехова мы узнаем себя потому, что автор делает акцент на экзистенции. В существовании все люди равны, так как экзистенциал смерти касается каждого.

Еще от Аристотеля идут такие характеристики времени, как *прежде, теперь, пора*. Анализируя «Физику» Аристотеля, В. В. Биbihин писал: «Событие в том подсчитываемом времени не происходит, оно уместается только во времени-поре, способом „вдруг“, которое не совпадает ни с одной из 2,5 миллиарда секунд, из которых складывается (говорят, что складывается) жизнь» (Биbihин 2015, 40).

Уже в первом действии «Чайки» событие — спектакль по пьесе Треплева — содержит временные экзистенциалы: *прежде, теперь, всегда, никогда, пора*. Маша *всегда* ходит в черном, Сорин *никогда* не привыкнет к деревне, *всегда* уезжал из нее «с удовольствием», *теперь* он в отставке. Временные экзистенциалы выполняют и характерологическую функцию: Аркадиной без сына *только* «тридцать два года», при сыне же «сорок три», Тригорин *теперь* пьет «одно только пиво», женщины *всегда* влюблялись в Дорна, а он, по его словам, *всегда* «был честным человеком».

В словах персонажей мы встречаемся с биографическим временем: «Лет 10–15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером», — говорит Дорн (Чехов 1978, 11). «В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно», — восторгается Шамраев (там же, 12). По его словам, *прежде* «были могучие дубы», а *теперь* «одни только пни». Первое действие, таким образом, вводит нас в круг персонажей, знакомит с тематическими кругами любви, творчества, одиночества.

Особое место в первом действии занимает спектакль по пьесе Треплева². Автор монолога говорит «пора», и пьеса начинается. «Пора» вводит тему будущего, «что будет через двести тысяч лет».

Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь.
<...>...и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь (Чехов 1978, 13).

Эсхатологическая картина не отменяет времени, ибо борьба Мировой души и дьявола закончится «царством мировой воли». В четвертом действии герой Чехова говорит: «Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле» (там же, 51). Тем самым Чехов соотносит фантазию героя о времени и время его жизни.

На наш взгляд, особое значение здесь имеет экзистенциал *теперь*, который не мыслим без «озабочения». М. Хайдеггер так толковал «озабочение»: «Например, в бытии друг с другом на усадьбе, когда приходится заботиться о домашнем хозяйстве, озабочение при восходе солнца говорит: „Теперь надо выгонять скот“» (Хайдеггер 2021, 92). В биографии Сорина *теперь* — это необратимость времени-возраста: «теперь я в отставке»; его «озабочение» связано с памятью о *прежде* и сожалением:

В молодости когда-то хотел говорить — и говорил отвратительно (*дразнит себя*): «и всё и всё такое, того, не того»... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться — и не женился; хотел всегда жить в городе — и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все... (Чехов 1978, 48).

Треплев говорит Маше и Медведенко в первом действии: «Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь» (там же, 6). *Теперь* Треплева, точка в настоящем, связано с началом спектакля, с *пора*. А пора зависит от луны. Треплев: «Становитесь по местам. Пора. Луна восходит?» (там же, 10). «Озабочение», конечно же, не психологическая забота, заботиться о чем-то или о ком-то. «Озабочение» определяет время человеческой жизни, где бытие и быт не противопоставлены друг другу. «Озабочение — как актуализирующее — смотрит времени *вслед*. Оно ищет время в том „теперь“, которое утекает и убегает. Прошлое означает *теперь* больше не...,

² О литературных и театральных источниках пьесы Треплева писали многие. См. обзор: Головачева 2022.

а будущее — *теперь* еще не... Ясный и недвусмысленный вопрос о „сущности“ времени пока стоит внутри повседневного опыта времени», — писал М. Хайдеггер (Хайдеггер 2021, 105).

В «Чайке» на первый план выдвигается именно «повседневный опыт времени» персонажей. Во втором действии Маше «завтракать пора». Аркадина вместе с Полиной Андреевной хотела поехать в город, но Шамраев скажет ей: «Сегодня у нас возят рожь». Бытовое время у Чехова имеет характер маркера, за ним встает экзистенция, то есть время существования. В бытовом времени есть повторяемость: Маша *сегодня* «две рюмочки пропустит» перед завтраком, как и *вчера*. И Аркадина возмущается: «Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют» (Чехов 1978, 25).

Но быт и бытовые детали для автора не главное, главное — бытие и время. Полина Андреевна, которая любит доктора долгие годы, говорит ему: «Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...» (там же, 26). Дорн отвечает ей: «Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь» (там же). Полина Андреевна скажет Аркадиной: «Время наше уходит!» (там же, 43). Чехов игнорирует социальную иерархию, он заменяет социальную вертикаль горизонталью — временем человеческой жизни, где жена управляющего имением и сестра хозяина равны как женщины и люди.

Нина говорит:

Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и свою славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все... (там же, 27).

Такие экзистенциалы, как болезнь, старение организма, любовь, смерть, присущи *всем*. И *все* «смеются и плачут». И каждому человеку присуще *озабочение* временем.

Тригорин исповедуется Нине: «Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую...» (там же, 29). И далее он говорит: «И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя...» (там же). В феноменологии Гуссерля — «это не есть время мира опыта, но имманентное время протекания сознания» (Гуссерль 1994, 6). Тригорин говорит о своем образе жизни с позиции своего сознания *теперь*, Нина же осознает

его известность по книжным стереотипам, которые сложились в ее сознании *прежде*.

В четвертом действии она скажет Треплеву:

Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уметь терпеть (Чехов 1978, 58).

Теперь второго действия, когда героиня «мечтала», осознается в четвертом как *прежде*, а ему на смену пришло новое *теперь*, в котором нужно играть «перед образованными купцами» в Ельце. Важнейшее событие пьесы, связанное с молодыми героями, — представление о славе, о творчестве. *Теперь* оно иное. В третьем действии после объяснения с Тригориным Аркадина скажет: «Теперь он мой» (там же, 42).

В четвертом действии важную роль играет мотив памяти. Время стирает из памяти человека экзистенциально случайное и оставляет экзистенциально значимое: «...по мере отдаления от актуального Теперь близлежащие к нему обладают еще некоторой ясностью, тогда как целое исчезает во мраке, в пустом ретенциальном сознании, и исчезает полностью (если можно так утверждать), как только прекращается ретенция» (Гуссерль 1994, 29). Так, из памяти Тригорина «исчезла» чайка в качестве «сюжета для небольшого рассказа». «Не помню. (*Раздумывая.*) Не помню», — говорит он, когда Шамраев показал ему чучело чайки (Чехов 1978, 55). Но о «сюжете для небольшого рассказа» все время помнила Нина, подписывавшаяся в письмах как Чайка.

Между третьим и четвертым действиями проходят два года. Но это не просто ремарка. В разговорах персонажей в четвертом действии раскрывается экзистенция, то есть событийность и проблемность этого времени в жизни персонажей. З. С. Паперный писал: «Категория времени очень важна в построении „Чайки“. Можно говорить о трехчленной структуре пьесы, где время является неотъемлемой частью: первые три действия — два года внесценического времени — финал» (Паперный 1982, 150).

Два года включают изменения в *Я* молодых героев. *Прежде* Нина жила «радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь?» — говорит она (Чехов 1978, 57). Треплев признается ей: «Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» (там же).

В первом действии, то есть *прежде*, у Треплева был психологический подъем, объясняемый любовью к Нине, творчество, *теперь* — упадок сил, объясняемый творческим кризисом, одиночеством. Во втором действии (*прежде*) на просьбу Маши прочесть из пьесы Треплева Нина пожимала плечами и говорила: «Вы хотите? Это так неинтересно!» В четвертом действии перед уходом (*теперь*) Нина читает монолог Мировой души:

Помните? (*Читает.*) «Люди, львы и куропатки, рогатые олени... <...> На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...» (*Обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь*)» (там же, 59).

У Чехова речь идет не об эстетической переоценке творчества Треплева Ниной, а о памяти (в первом действии Нина впервые увидела Тригорина, познакомилась с ним). Героиня признается: «Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю» (там же). В любовной аддикции *прежде* и *теперь* равны друг другу, но равны психологически.

Особое значение в философии времени имеет временной экзистенциал *пора*. Читаем у В. В. Биbihина: «Возвращение к *настоящему* времени, которое *всегда*, и в прошлом, и в будущем, имеет характер *поры*, может поэтому одинаково успешно начаться не только с отрезвляющего знания, что завтрашнее время тоже будет окрашенным и уже сейчас оно такое, но и с изменения взгляда на прошедшее время, с понимания, что оно *всегда*, и в архаику, и в древности, и в средние века, было временем хорошей, или плохой, или пасмурной погоды, а *другим просто никогда не было*; всегда было временем такого-то *настроения*; или временем ломки настроения» (Биbihин 2015, 19).

Пора содержит в себе не только «озабочение», но и «ломку настроения». И Чехова интересует настоящее не само по себе, а как «окрашенное время», «время настроения». В первом действии Треплев ждет Нину, которой *пора* приехать, чтобы состоялось любовное свидание, во-первых, и чтобы спектакль не был сорван, во-вторых.

Т р е п л е в. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы. (*Поправляет дяде галстук.*) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...» (Чехов 1978, 7).

Обратим внимание на ремарки: *смотрит на часы, прислушивается, быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит, целуя ее руки*. В субъективном *пора* Треплева значимы два события: приезд Нины и начало спектакля. «В самом деле, уже пора начинать. Надо идти звать всех» (там же, 9). В субъективном *пора* Заречной тоже значимы два события: спектакль и отношения с отцом: «Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь» (там же). В четвертом действии героиня скажет Треплеву: «Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (сквозь слезы) Дайте воды...» (Чехов 1978, 58). Ей опять *пора* уезжать, «озабочение» и «настроение» играют в этом не последнюю роль.

В третьем действии уезжают Аркадина с Тригориным, Сорин приказал «подавать лошадей к часу», чтобы выехать в одно время с ними. *Пора* здесь окрашено настроением отъезда. «Ш а м р а е в (входит). Имею честь с прискорбием заявить, что лошади поданы. Пора уже, многоуважаемая, ехать на станцию; поезд приходит в два и пять минут» (там же, 43). И брат скажет: «Сестра, пора, как бы не опоздать, в конце концов. Я иду садиться. (Уходит)» (там же).

Печать времени несут на себе и предметы: чучело чайки, лото, в которое играла с детьми «покойная мать» Аркадиной, театр в саду. Убитая чайка, попытка самоубийства Треплева, смерть как главный мотив пьесы Треплева, «покойная мать» Аркадиной, умершая мать Заречной, театр, «голый, безобразный, как скелет», выстрел за сценой в конце четвертого действия — все это выдвигает на первый план не столько проблему «старых и новых форм» в искусстве, сколько философскую проблему смысла жизни, проблему экзистенциального выбора. И временные экзистенциалы *прежде*, *теперь*, *пора* окрашены у Чехова пониманием скоротечности человеческого существования.

Таким образом, чеховская философия времени заключается в интуиции автора об общем для всех людей присутствии в бытии. *Здесь-и-сейчас* имеют в основании *теперь* как способ *быть*. *Прежде* несет в себе след «истекшей длительности» (Гуссерль) и память о ней с позиции актуального *теперь*. *Пора* связана с будущим и с экзистенциальным выбором героев. И каждый читатель, каждый зритель независимо от места и времени узнает себя в чеховских ситуациях, в чеховских героях, в чеховском видении мира.

Литература

- Александрович 1908 — *Александрович Ю.* После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия. 1898–1908. М.: Общая польза, 1908. — 256 с.
- Бибихин 2015 — *Бибихин В. В.* Пора (время-бытие). СПб.: Владимир Даль, 2015. — 367 с.
- Головачева 2022 — *Головачева А. Г.* «Чайка» А. П. Чехова: Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 93–116.
- Головин 1904 — *Головин К. Ф.* (Орловский). Русский роман и русское общество. СПб., 1904. — 520 с.
- Грефцова 2010 — *Грефцова Е. С.* К вопросу о «философской судьбе» в творчестве А. П. Чехова // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия. 2010. С. 3–17.
- Гуссерль 1994 — *Гуссерль Э.* Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994.
- Зингерман 2001 — *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. — 432 с.
- Ильин 1964 — *Ильин В. Н.* Глубинные мотивы Чехова // Возрождение. 1964. № 48. С. 76–93.
- Катаев 2018 — *Катаев В. Б.* Русские философы читают Чехова // Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 173–181.
- Литвин 2013 — *Литвин Т. В.* Время, восприятие, воображение. Феноменологические штудии по проблеме времени у Августина, Канта и Гуссерля. СПб.: Гуманитарная академия, 2013. — 208 с.
- Мильдон 1992 — *Мильдон В. И.* Открылась бездна... М.: Артист. Режиссер. Театр; СТД РСФСР, 1992. — 351 с.
- Михайлов 2000 — *Михайлов И. И.* Экзистенциальная философия А. П. Чехова // Русская философия XX века: национальные особенности, течения и школы, политические судьбы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 118–124.
- Мысливченко 2012 — *Мысливченко А. Г.* К вопросу о мировоззрении А. П. Чехова // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 95–105.
- Паперный 1982 — *Паперный З. С.* Вопреки всем правилам: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. — 286 с.
- Родионова 2012 — *Родионова О. И.* Антропологическая концепция А. П. Чехова: попытка реконструкции // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. 2012. № 4 (4). С. 57–61.
- Соколов 1905 — *Соколов П. А.* Религиозно-философское жизнепонимание А. П. Чехова. Екатеринбург, 1905. — 42 с.
- Толстая 2002 — *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М.: РГГУ, 2002. — 366 с.

- Хайдеггер 2006 — *Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. — 451 с.
- Хайдеггер 2021 — *Хайдеггер М.* Понятие времени. СПб.: Владимир Даль, 2021. — 199 с.
- Чехов 1978 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13: Пьесы, 1895–1904. М.: Наука, 1978.
- Шалыгина 2010 — *Шалыгина О.В.* Поэтика. Композиция. Время. М.: Образование-3000, 2010. — 325 с.
- Ясперс 2017 — *Ясперс К.* Введение в философию. Философская автобиография. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2017. — 304 с.
- Pro et contra 2002 — А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914). СПб.: РХГИ, 2002.
- Pro et contra 2010 — А.П. Чехов: pro et contra. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960). СПб.: РХГА, 2010.

A. Sobennikov

The Philosophy of Time in Chekhov's Dramaturgy: “The Seagull”

Keywords: Anton Chekhov, drama, time, existential, presence, “before”, “now”, “it's time to”.

The article is devoted to the philosophy of time in Chekhov's dramaturgy, using the material of “The Seagull”. The author is trying to correlate the Russian playwright's intuitions of time with philosophical discourse (E. Husserl, M. Heidegger), and specifies temporal existentials: “before”; “now”; “it's time to”. Chekhov highlights characters' everyday experience in the form of repeatability. Eventfulness and problemativeness are revealed in the time gaps between actions. Chekhov's innovation in “The Seagull” is declared not only in a new type of conflict and new characters, but also in the philosophical content of “*Being here*” as existence of his characters. Chekhov's philosophy of time lies in authors' intuition about common for all people presence in living, as being here and now. *Here-and-Now* is based on *Now* as a way to be, equal to *exist*. *Before*, as a trace of the “expired duration” (Husserl) remains the memory of it from the position of actual “*now*”. “*It's time to*” is connected with Future and the existential choices of the heroes. Regardless of place and time, every reader, every spectator recognizes himself (herself) in Chekhovian situations, heroes, in Chekhov's vision of the world.

Повторы в рассказе А. П. Чехова «Страх» в оригинале и переводе

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Страх», перевод, повторы, Рональд Хингли.

Язык Чехова — образец лаконичности, подлинно компактного использования самых действенных художественных средств. Повторяющиеся словесные формулы играют важную роль в композиции рассказа, передают скрытый смысл текста. Как показывает исследование, переводчики вводят синонимы и тем самым вмешиваются в стилистику повествования. Более пристальное внимание к чеховским повторам могло бы сделать перевод более точным и передать важную черту чеховского стиля.

В свое время Д. С. Святополк-Мирский высказал мнение, которое разделял и Владимир Набоков, что Чехова переводить гораздо легче, чем Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского или Н. С. Лескова: «Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых „словечек“). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков» (Святополк-Мирский 2010, 191). Очевидно, что под безжизненностью и безличностью языка Чехова Святополк-Мирский подразумевал отсутствие ярких индивидуальных экспрессивных средств. Используя понятие некоей нейтральной нормы, на представлении о которой еще в античности базировалось учение о стилистических отклонениях, можно сказать, что чеховский современник увидел в его языке что-то похожее на эту норму — то, что М. Л. Гаспаров образно назвал «дистиллированным языком без стилистического цвета и вкуса» (Гаспаров 1997, 629). Думается, признание Чехова уникальным писателем, подражание которому обречено на провал («подражать ему невозможно» — Святополк-Мирский 2010, 190), при критике его языка, показывает как раз то, что именно в языке таится особенность воплощения видения мира автором, вся неповторимость его художественной манеры.

Для современного чеховедения характерно понимание того, что за кажущейся простотой языка писателя стоит его особая «содержательная нагруженность» (Лишаев 2000, 144). Семантическая сложность языка вне его специфичной экспрессивности опре-

деляется в первую очередь системностью художественного текста, подборностью языковых единиц. В текстах Чехова все держится на взаимосвязанности языковых единиц, когда их значение обусловлено «всей композицией» текста (Виноградов 1925, 16). По сути, об этом же говорит и П. М. Бицилли, ссылаясь на слова Чехова о ружье, которое если упомянуто в рассказе, то непременно должно выстрелить, и формулируя сущность поэтики писателя: «В идеале для него каждое произведение художественного слова — своего рода *система*, где все элементы связаны друг с другом и где ничто не может быть замещено чем-либо другим; иначе *вся* система распадается.<...> Лаконизм предполагает, во-первых, строжайшую мотивированность *словоупотребления*, во-вторых, единство *символики* и, наконец, единство *композиционного плана*» (Бицилли 2000, 229–230).

Внимание к композиционной целостности чеховских текстов помогает выявлять средства выдвижения, способствующие отысканию концептуальной информации текста. К приемам выдвижения, в частности, относят повторы, и именно на них достаточно давно обратили внимание исследователи текстов Чехова, причем Глеб Струве (Struve 1979) именно в словах, повторяющихся подобно музыкальным фразам, увидел ловушки для переводчиков чеховских текстов. Подобно музыкальному произведению, где мотив воспроизводится неоднократно, чеховские рассказы изобилуют повторами и параллелизмами.

Исследователи, отдав должное философским и психиатрическим темам и мотивам в рассказе «Страх» (1892), сделали интересные наблюдения над его поэтикой. Рассказ изобилует повторами: «Повторяются детали, дублируются отдельные реплики, образуются устойчивые словесные лейтмотивы. Лексические повторы часто оборачиваются тавтологией и создают плеоназмы» (Никашина 2011), создавая эффект кружения на одном месте, закоснелой будничности. В структуре всего рассказа повтор слова «страх» и его производных становится словесной иллюстрацией той порочной орбиты, по которой движется жизнь Дмитрия Петровича Силина: «...Я сознаю, что условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей и не замечать этого и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи». Что же происходит с повторами в переводе?

В 2008 году в Великобритании вышла книга “The Russian Master and Other Stories” («Учитель словесности» и другие рассказы»), куда вошел и перевод рассказа «Страх» (Chekhov 2008). На английский язык рассказы перевел ученый-славист Рональд Хингли (1920–2010).

Переводчик остановился на заглавии ‘Terror’. Английский эквивалент русского слова ужас (terror) заменил чеховский вариант страх/fear не случайно. Замена стала возможной благодаря синонимическим заменам, сделанным в переводе рассказа.

Слово «страх» и однокоренные с ним «страшное», «страшно», «страшны» повторены в тексте более двадцати раз. Если добавить сюда глагол «бояться», однокоренное существительное «боязнь» (шесть словоупотреблений), «испуганный» и дважды употребленное слово «ужас», то станет очевидным, что семантическое поле со значением ‘страх’ в рассказе доминирует. Чехов поставил слово «страх» в сильную позицию — в заголовок. Переводчик сделал главным слово, появляющееся в тексте оригинала дважды. Первый раз — в сравнении героем своей жизни с жизнью козявки («мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя»). Второй раз — в словах Марии Сергеевны: «Посмотрю, с каким ужасом вы побежите от меня». Однако в переводе повторяющееся слово «страх» и его однокоренные слова зачастую заменяются синонимами, что для англоязычного читателя размывает картину, выстроенную Чеховым.

Разрушение смыслов, выстроенных с помощью лексических повторов, можно проследить во всем тексте англоязычной версии. Сопоставим некоторые авторские употребления слова «страх» и его производных с переводом.

Глаза у него были грустные, искренние и немножко испуганные, как будто он собирался рассказать мне что-нибудь *страшное* (Чехов 1977, 130).

Страшно то, что непонятно (Чехов 1977, 130).

Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и *страшны* (Чехов 1977, 130).

His eyes were sad, earnest and rather frightened, as if he was about to tell me something *terrifying* (Chekhov 2008, 206).

We *fear* what we don't understand (Chekhov 2008, 205).

Our life and the world hereafter... they're both equally mysterious and *terrifying* (Chekhov 2008, 206).

Что и говорить, <i>страшны</i> видения, но <i>страшна</i> и жизнь (Чехов 1977, 131).	Ghosts are <i>frightening</i> , it goes without saying, but so is life too (Chekhov 2008, 206).
...изо дня в день отравляю себя <i>страхом</i> (Чехов 1977, 131).	...I'm poisoning myself with <i>terror</i> day in and day out (Chekhov 2008, 206).
Что же собственно вам <i>страшно</i> ? (Чехов 1977, 131).	But what exactly are you <i>scared</i> of (Chekhov 2008, 206)?
Разве это понятно и не <i>страшно</i> ? Разве это не <i>страшнее</i> привидений? (Чехов 1977, 133)	Pretty <i>frightening</i> , eh? More <i>frightening</i> than your ghosts, wouldn't you say? (Chekhov 2008, 206)
Руки у него дрожали, он торопился и оглядывался на дом; вероятно, ему было <i>страшно</i> (Чехов 1977, 138).	His hands trembled, he was hurrying and he kept looking back at the house. He probably felt <i>scared</i> (Chekhov 2008, 212).
...и мне стало жутко и <i>страшно</i> своего блаженного состояния (Чехов 1977, 137).	...I felt aghast— <i>terrified</i> of my own ecstatic mood (Chekhov 2008, 211).

Из примеров в таблице видно, что слова *страшное, страшно, страшны, страшны, страхом, страшно* переведены как *terrifying, fear, terrifying, terror, scared, frightening, scared, terrified*. Если в чеховском тексте слово «страх» повторено более 20 раз и безусловно доминирует, то в переводе доминирует слово «ужас» (*terror* — семь повторов), которое использовано в английском заглавии. На долю остальных 13 чеховских словоупотреблений слова «страх» приходится несколько опущений и целый ряд синонимических замен — *dread, scare, frighten, fear*. Таким образом, уже само английское заглавие, нарушая чеховский замысел, уводит читателя в сторону иных эмоциональных состояний, нежели те, на которые сделан акцент в рассказе.

Слово «туман» повторяется в тексте рассказа пять раз и служит метафорой состояния, в котором находятся персонажи, не могущие найти в жизни смысла и своего пути.

На реке и кое-где на лугу поднимался <i>туман</i> (Чехов 1977, 130).	<i>Mist</i> rose above the river and there were patches of it above the meadow (Chekhov 2008, 205).
--	---

Высокие, узкие клочья *тумана*, густые и белые, как молоко, бродили над рекой (Чехов 1977, 130).

«Я вас не люблю, но буду вам верна», — что это значит? Это *туман*, потемки... (Чехов 1977, 133).

Я взял трость и вышел в сад. Тут уж подымался *туман*... (Чехов 1977, 136).

Уже восходило солнце и вчерашний *туман* робко жался к кустам и пригоркам (Чехов 1977, 138).

High, narrow coils of thick, milky *haze* drifted over the river... (Chekhov 2008, 205).

“I’ll be faithful to you”... what does it mean? It’s all so *muzzy* and obscure (Chekhov 2008, 208).

I took my stick and went into the garden. *Mist* was rising... (Chekhov 2008, 211).

The sun was already rising, and yesterday’s *mist* clung timidly to bushes and hillocks (Chekhov 2008, 212).

В английской версии монотонность чеховского словоупотребления разрушена, появился синонимический ряд — *mist*, *haze* и прилагательное *muzzy*.

Следует также отметить отказ переводчика от чеховских параллельных синтаксических конструкций, которые выполняют функцию повтора, но уже на стилистическом уровне. Лексический повтор в двух параллельных конструкциях — «В его дружбе ко мне было что-то неудобное, тягостное...» и «В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное...» — наделяет это выразительное средство авторской экспрессией и фактически уравнивает любовь и дружбу в восприятии приятеля как одинаково вызывающие неприятные чувства. В переводе читаем: “There was something uncomfortable and tiresome about this great affection for me...” и “There was something as incongruous and oppressive about her love for me...”. И, хотя сама структура повторена, использование синонимов при переводе слов «неудобное и тягостное», перевод слова «дружба» словосочетанием “great affection” уводят дальше от оригинала. Хотя этой потери вполне можно было бы избежать.

Отсутствие у переводчика пристального внимания к повторам в рассказе не дает англоязычному читателю насладиться различными видами корневого повтора, которыми изобилует рассказ. Силин в рассказе силится (гомеология) понять происходящее, пытается «осилить дремоту». Герой Чехова делает бесплодные усилия, его попытки изменить или понять что-то в своей жизни ни к чему не приводят, остаются безрезультатными.

Обратим внимание на случай гомеологии и паронимазии в русском тексте: застрявши — погряз — грязью — дрязгами:

Наконец, застрявши у нас в уезде, он служил в лакеях, лесниках, писарях, церковных сторожах, женился на гулящей вдовухарке и окончательно погряз в холуйскую жизнь и так сжился с ее грязью и дрязгами, что уже сам говорил о своем привилегированном происхождении с некоторым недоверием, как о каком-то мифе (Чехов 1977, 129).

Эта игра созвучий усиливает и делает более выразительной авторскую мысль, но она совершенно недоступна для иноязычного читателя:

In the end he had become stranded in our country, working as footman, forester, kennel-man and church caretaker. He had married a widowed cook of loose character and had eventually been swallowed up in this menial swamp, growing so inured to its dirt and brawls that even he now referred to his genteel origin somewhat skeptically, as to a myth (Chekhov 2008, 204–205).

Разрушенным в переводе оказывается и другой смысл, созданный многократным повтором слова «друг» и контекстуальным противопоставлением его слову «приятель». Русское слово «приятель» вынесено в подзаголовок рассказа и передано английским *friend*. Многократное повторение у Чехова слова «друг» и его морфемно-морфологическое дублирование в тексте рассказа усиливает экспрессивный эффект повтора, является средством выражения субъективной модальности (Гацанова, Парсиева 2016). Слова «друг», «приятель» и их производные, образуя синонимические ряды, выступают в тексте рассказа как антонимы и неоднократно противопоставляются друг другу, подпадая под определение парадиастанты. В английской версии синонимические замены разрушают выстроенную систему. В подзаголовке приятель — *friend*, а далее в тексте — *friendly acquaintance*. Переводчик расшифровывает присутствующую в многократном повторении слова «друг» ироническую модальность и вводит дополнительно усиливающие качество прилагательного *great* — ‘большой’. Таким образом слово «друг» передается в английской версии словосочетаниями *my/your/his great friend*. А однокоренное слово «дружба» — иногда становится *great affection* или *great friendship*. Разрушение выстроенной Чеховым системы видно при сопоставлении всех случаев

употребления слова «друг» и их англоязычных соответствий, приведем некоторые из них.

...ее муж считал меня своим *другом*... (Чехов 1977, 128).

...her husband took me for his *great friend*... (Chekhov 2008, 203).

...что он *мой друг* и что она сама считает меня *его другом*... (Чехов 1977, 128).

...of him being my *great friend*, of her thinking me *his great friend*... (Chekhov 2008, 203).

Вам скучно без *вашего друга*... (Чехов 1977, 128).

You're bored without *your friend*... (Chekhov 2008, 204).

...когда он поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения *дружбою*, то это неприятно волновало меня, и я чувствовал неловкость... (Чехов 1977, 127).

...when he told me his most intimate secrets and said what *great friends* the two of us were (Chekhov 2008, 201).

В его *дружбе* ко мне было что-то неудобное... (Чехов 1977, 127).

There was something uncomfortable and tiresome about *his great affection* for me... (Chekhov 2008, 201).

Вы мой *искренний друг*, я вам верю и глубоко уважаю вас (Чехов 1977, 132).

You are a *true friend*... I trust you, I profoundly respect you (Chekhov 2008, 207).

Позвольте же мне воспользоваться вашим *дружеским* расположением (Чехов 1977, 132).

Let me explore your *affection*, then, and tell you the full truth (Chekhov 2008, 207).

В наш век редко кому приходится видеть *такую дружбу* (Чехов 1977, 135).

...one doesn't often see *such friendship* these days (Chekhov 2008, 210).

...и это напомнило мне об *его дружбе* (Чехов 1977, 136).

...reminding me of *our great friendship* (Chekhov 2008, 211).

...что-то неудобное и тягостное, как в *дружбе* Дмитрия Петровича (Чехов 1977, 137).

There was something as incongruous and oppressive about her love for me as in Dmitry's *friendship* (Chekhov 2008, 212).

Здесь мы также сталкиваемся с размыванием переводчиком выстроенной Чеховым композиции. Мы уже писали о том, как расширение переводчиками синонимического ряда приводит к разрушению чеховского замысла (Спачиль, Щаренская 2015).

Англоязычные переводы, в которых проигнорированы чеховские повторы, роль которых в текстах рассказов чрезвычайно велика, лишают читателей возможности увидеть многие аспекты поэтики писателя. Заменяя повторы синонимами, переводчики разрушают музыкальную структуру чеховской композиции. Вместе с лексическими повторами часто исчезают и параллельные синтаксические конструкции, не говоря уже о случаях гомеологии и паронимии. Бережное отношение к повторам вполне могло бы позволить приблизить чеховский текст к англоязычному читателю и точнее передать глубокие подтексты чеховских рассказов.

Литература

- Бицилли 2000 — *Бицилли П. М.* Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. — 608 с.
- Виноградов 1925 — *Виноградов В. В.* О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925. — 165 с.
- Гаспаров 1997 — *Гаспаров М. Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Избранные труды. Т. I. М.: Язык русской культуры, 1997. С. 590–660.
- Гацалова, Парсиева 2016 — *Гацалова Л. Б., Парсиева Л. К.* Повтор как выразительное средство языка художественного произведения // Вестник ТГПУ. 2016. № 11 (176). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povtor-kak-vyrazitelnoe-sredstvo-yazyka-hudozhestvennogo-proizvedeniya> (дата обращения: 06.05.2020).
- Лишаев 2000 — *Лишаев С. А.* А. П. Чехов: стилистика неопределенности // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура: Сб. статей. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2000. С. 144–155.
- Могильный, Тамарли 2013 — *Могильный О. Т., Тамарли Г. И.* «Страх делает человека бессильным»: (Рассказ Чехова «Страх» в свете философии Кьеркегора) // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет: Антология: В 2 ч. / Под ред. Е. В. Секачёвой. Ч. 1. Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2013. С. 450–455.
- Никашина 2011 — *Никашина Н. В.* Композиция текста. Повторы и параллелизмы на материале новеллистики А. П. Чехова // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2011. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsiya-teksta-povtory-i-parallelizmy-na-materiale-novellistki-a-p-chehova> (дата обращения: 22.08.2020).
- Святополк-Мирский 2010 — *Святополк-Мирский Д. П.* Чехов. <Фрагмент> // А. П. Чехов: pro et contra. Т. 2 / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2010. С. 181–189.

- Спачиль, Щаренская 2015 — *Спачиль О.В., Щаренская Н.М.* К вопросу о переводах прозы Чехова на английский язык // Взаимодействие языков и культур. Череповец, 2015. С. 121–124.
- Чехов 1977 — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1977.
- Chekhov 2008 — *Chekhov A.* Terror // Chekhov A. The Russian Master and Other Stories / Translated by Ronald Hingley. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 203–213.
- Struve 1979 — *Struve G.* On Chekhov's Craftsmanship: The Anatomy of a Story // Anton Chekhov's short stories. New York: A Norton Critical Edition, 1979. P. 328–335.

O. Spachil

**On Translation of Recurring Words
in Anton Chekhov's story "Terror"**

Keywords: Anton Chekhov, "Terror", translation, recurring verbal forms, Ronald Hingley.

The author argues that Chekhov's language is a model of terseness, of a truly compact use of most effective artistic means. Recurring verbal formulas serve an important role in the composition of the short story "Terror", they convey the submerged meaning of the text. As the study shows, translators introduce synonyms and thus interfere with the style of the narration. The special focus on Chekhov's repetitions could have made the translation more accurate and convey an important feature of Chekhov's style.

Николай Карпов

К интерпретации стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...»

Ключевые слова: Набоков, Пастернак, пародия, вариация, интертекст, металитературность, постмодернизм.

В статье предлагается интерпретация стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...» (1959), основанная на понимании этого произведения как сложного интертекстуального единства, базирующегося на соединении различных жанрово-стилевых стратегий, сведении вместе семантически разнонаправленных мотивов и топосов, характерных для предшествующей литературной традиции.

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полном изумруде,
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки.

(Набоков 2000, 434–435)

Стихотворение «Какое сделал я дурное дело...» было написано Набоковым 26–27 декабря 1959 года в Сан-Ремо и опубликовано в 1961 году в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути»¹.

Публикация была воспринята представителями русской эмиграции весьма однозначно — как пародия на стихотворение Пастернака «Нобелевская премия» (январь 1959 г.), причем пародия не только художественно неубедительная, но и (на чем делался акцент), откровенно кощунственная². Одной из причин, побудивших Набокова

¹ См.: Воздушные пути 1961, 185.

² Ср., например: «Ну, а гнуснейшая пародия на „Нобелевскую премию“ возмутила и меня, и жену, и многих еще» (Борис Филиппов — Глебу Струве,

к написанию этой пародии, была объявлена творческая зависть создателя «Лолиты» (1955) к автору «Доктора Живаго» (1957). Так, В. Марков еще летом 1959 года (то есть за два года до выхода номера «Воздушных путей») замечал, обращаясь к Г. Струве:

...Набоков Пастернаку, будем говорить прямо, завидует — как и должно быть. Несмотря на весь свой талант, он не может не чувствовать духовной высоты Пастернака, и, хотя он притворяется, что на такие вещи плюет, внутри его это скребет (письмо от 14 июля).

...Большое спасибо за отрывки из писем Набокова³. Для меня несколько вещей из них утвердили мои прежние подозрения. Во-первых, Набоков явно завидует Пастернаку <...>. Основа этой зависти — комплекс неполноценности (письмо от 16 августа)⁴.

На этом фоне появление стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» еще более убедило Маркова в обоснованности своих предположений:

Что этот господин не может успокоиться?! Сильно все-таки задел Пастернак этого Сальери наших дней. У меня руки чешутся на Набокова — но никто не напечатает⁵ (письмо Г. Струве от 28 мая 1961 г.).

3 июня 1961 г.); «...я бы очень резко, не стесняясь, отозвался о стихотворении Набокова, пародирующем Пастернака: я считаю его гнусным и пишу об этом направо и налево своим корреспондентам» (Глеб Струве — Владимиру Маркову, 1 июля 1961 г.); «Набоков, конечно, человек особенный, но его стихотворение <...> все-таки наглость» (Геннадий Хомяков — Роману Гринбергу, 6 июля 1961 г.). Цит. по: Мельников 2013, 113, 114.

³ Видимо, Г. Струве поделился с В. Марковым отрывками из набоковских писем к нему. В этих письмах (как и во многих других своих высказываниях) Набоков резко негативно отзывался о романе Пастернака. Ср., например: «Я не могу понять, как Вы с Вашим вкусом и опытом могли быть увлечены мутным советофильским потоком, несущим трупного, бездарного, фальшивого и совершенно антилиберального Доктора Живаго» (Набоков 1999, 33).

⁴ Цит. по: Мельников 2013, 104, 105.

⁵ Цит. по: Мельников 2013, 113. В то же время ранее, в письме от 16 августа, Марков замечал, что зависть Набокова к Пастернаку — «не одного художника к другому, не Сальерическая» (цит. по: Мельников 2013, 105). Ср. также точку зрения современного критика: «Набоков — это Сальери, заменивший медицинский яд ядом литературным» (Хрущева 2008, 169). О. Федотов, в свою очередь, полагает, что в творчестве Набокова сальерианское и моцартианское начала «сосуществуют во взаимовыгодном симбиозе, счастливом резонансе, не мешая, а помогая друг другу» (Федотов 2015, 5).

Ориентация набоковского текста на пастернаковский источник более чем очевидна. Ее открыто декларировал и сам автор. Еще 24 мая 1959 года Набоков в письме к своей сестре Е. В. Сикорской привел начальный вариант первой строфы будущего произведения:

Какое ж совершил я злое дело
и я ль идейный водолей⁶,
Я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей, —

«перефразируя блаженного большевика Бориса Пастернака» (Набоков 1985, 97). А в сборнике «Poems and Problems» (1970) поэт снабдил свой текст автокомментарием:

...первая строфа этого стихотворения подражает началу стихотворения Бориса Пастернака⁷, в которой он указывает, что его печально знаменитый роман «весь мир заставил плакать над краем земли моей» (Nabokov 1970, 147)⁸.

Однако стоит ли с полной уверенностью называть ответ Набокова именно «пародией» (как продолжают его характеризовать и некоторые современные литературоведы⁹)? Пародия переводит все компоненты оригинала, вне зависимости от его содержания, в комический план¹⁰, ее суть — в подчеркнуто ироническом

⁶ По мнению М. Шульмана, формула «идейный водолей» лишний раз подчеркивает неприятие Набоковым любой идеологичности в литературе: «Набокову должна была быть нестерпимой существенная присадка *идеологии* в романе. Статья „идейным водолеем“, то есть вступить на ненавистный путь „Литературы Больших Идей“, обозначает для Набокова отход от истинного разграничения мира — не по плоскости, а по вертикали» (Шульман 2019, 54).

⁷ Ошибка, отмеченная неоднократно: Набоков отсылает не к началу стихотворения Пастернака «Нобелевская премия», а к заключительным его строкам (ср.: Пастернак 2004, 194–195).

⁸ Цит. по: Набоков 2002, 576. Ср.: Набоков 1979, 320.

⁹ Ср., например: «...пародия с нарочито искаженной — как бы полученной в результате двойного перевода — строкой „Какое сделал я дурное дело“» (Левин 1998, 281); «Набоков несомненно помнил, что пародировал не первые, а заключительные строфы 3–4 ст-ния Б. Пастернака» (Маликова 2002, 576).

¹⁰ Суть литературной пародии остается предметом дискуссии. Хорошо известна точка зрения Ю. Н. Тынянова, согласно которой пародия не может быть сведена к сугубо комической «перелицовке» источника: «...ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» (Тынянов 1977, 286). Ср. также: Кривонос

переложении источника. Прочитать текст сквозь призму авторской иронии или просто улыбки, на первый взгляд, вполне возможно (ср. в этой связи начало финальной строфы: «Но как *забавно* (курсив мой. — *Н. К.*), что в конце абзаца...»). Но тогда неизбежно встает вопрос о предмете и целях подобного иронического высказывания. Каким бы (даже если признать допустимой такую оценку) третьеразрядным произведением ни был «Доктор Живаго» и сколь угодно пробольшеви́стским ни выглядел его автор в чьих-то глазах, насмешка над человеческой трагедией — а именно так единодушно восприняла набоковскую реплику эмигрантская критика, — навверное, любому покажется откровенным кощунством.

Думается, Набоков не мог этого не осознавать, следовательно, речь может идти о сознательной (и, что важно, отнюдь не единственной) провокации с его стороны с целью «скандализовать эмигрантскую публику» (Мельников 2016, 235). В то же время оснований утверждать, что само обращение поэта к пастернаковскому контексту неизбежно подразумевало какую-то иронию или тем более осмеяние, у нас нет.

Обратим в этой связи внимание еще на одно обстоятельство. Классическая пародия, обыгрывая текст-предшественник, не допускает конструирования каких-то новых смыслов, не связанных с оригиналом¹¹. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело...» на «Нобелевскую премию» явным образом ориентирована (что отметил и сам его создатель) именно первая строфа. В последующих же строфах связь с этим источником, с одной стороны, безусловно, продолжает поддерживаться: во второй строфе возникает общий с Пастернаком мотив трагического положения поэта в социуме: «О знаю я, меня боятся люди / И жгут таких, как я, за волшебство» — «А за мною шум погони, / Мне наружу хода нет» (Пастернак 2004, 194); в заключительной, как и у Пастернака, «подводятся итоги» — и конкретного лирического сюжета, и всего жизненного пути художника: «Но как забавно, что в конце абзаца» — «Но и так, почти у гроба» (там же, 195). В то же вре-

2008, 159. В то же время в более традиционном понимании «пародия — это комический образ художественного произведения, стиля, жанра» (Новиков 2019, 5). Кажется несомненным, что современники Набокова, говоря о «пародии», трактовали это понятие именно в таком, «ходячем» смысле.

¹¹ Ср., например: «...,существенная и продуктивная“ пародия строится на выдержанной до конца стилизации» (Тамарченко 2008, 34).

мя совершенно ясно, что набоковский текст актуализирует и множество других литературных аллюзий (о чем речь пойдет далее). А если «вынести за скобки» первое его четверостишие, то ничего, прямо связанного с «Нобелевской премией», в нем вообще можно не обнаружить.

Пожалуй, ближе всего к пониманию рассматриваемой интертекстуальной связи подошел О. И. Федотов: «Набоков просто-напросто сопоставил две параллельные, на его взгляд, ситуации и выразил удивление по поводу скандального ажиотажа, поднявшегося вокруг того и другого романа» («Лолиты» и «Доктора Живаго»), поэтому «ни о какой пародии <...> речь идти не должна» (Федотов 2015, 122).

Такого рода интертекстуальное взаимодействие, скорее, можно обозначить как «вариацию»¹² или же «пастиш» — «нейтральную практику стилистической мимикрии, в которой уже нет скрытого мотива пародии» (Jameson 1984, 114)¹³.

Другая традиция, следование которой обнаруживают комментаторы в стихотворении «Какое сделал я дурное дело...», — черты жанра «поэтического памятника», при этом именно в пушкинской его разработке. Известно, что Набоков интерпретировал «Памятник» (1836) Пушкина как пародию:

В 1836 г. в одном из изящнейших произведений русской литературы Пушкин пародирует Державина — строфу за строфой — точно в такой же стихотворной манере. Первые четыре строфы написаны с иронической интонацией, но под маской высшего фигурства Пушкин тайком протаскивает собственную правду <...>. В последнем пушкинском четверостишии звучит печальный голос художника, отрекающегося от предыдущего подражания державинскому хвастовству. А последний стих, хоть и обращенный якобы к критикам, лукаво напоминает, что о своем бессмертии объявляют лишь одни глупцы (Набоков 1998, 276).

Подобная оценка служит для исследователей дополнительным аргументом в пользу истолкования и самого набоковского стихотворения как отчасти пародийного. Так, Р. Хьюз характеризует его как «удержанный за зубами *exegi monumentum*

¹² Ср.: «Вариация свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации» (Бахтин 1975, 175).

¹³ Цит. по: Ильин 1996, 223.

(гораздо более близкий к пушкинской иронической версии, чем к горацанскому подлиннику)» (Hughes 1989, 154)¹⁴. Б. А. Кац, в свою очередь, предполагает, что «набоковское прочтение пушкинского „Памятника“ <...> очевидным образом отразилось в развитии трехстрочного набоковского стихотворения, где подчеркнуто ироническая интонация начала обретает почти пророческую серьезность в конце» (Кац 2001, 78).

То, что Набоков учитывал традицию *exegi monumentum*, не подлежит никакому сомнению: в последней строфе возникает почти хрестоматийный образ бессмертного памятника творчества, сочетающего в себе как материальные («на мраморе моей руки») так и нематериальные (он помещен в «конец абзаца», то есть существует целиком в плоскости искусства) характеристики. Однако указанная интерпретация вызывает ряд возражений. Кажется бесспорным, что композиционная и мотивная организация набоковского «памятника» обнаруживает весьма мало общего с канонической горацанско-державинско-пушкинской версией (Пушкин, как представляется, существенно ближе к Горацию, нежели Набоков к Пушкину). Ее традиционный структурно-смысловой центр — реестр разнообразных заслуг художника, обеспечивающих ему посмертную славу, — у автора «Лолиты» отсутствует¹⁵, а рассуждения о собственных творческих достоинствах сворачиваются до более чем лаконичных формул «мечтать» и «волшебство». Набоков начинает выстраивать свой «поэтический монумент» как бы «от противного» — с вынужденного оправдания, с ответа на упреки тех самых «глупцов»: «Какое сделал я дурное дело / и я ли развратитель и злодей <...>?» Такой зачин, скорее, может напомнить «альтернативную», полемически заостренную версию жанра, в рамках которой творчество поэта остается в сердцах лишь немногих истинных его ценителей («Мой дар убог, и голос мой не громок...» (1828) Баратынского; «*Non exegi monumentum*» (1856) Батенькова); или же оно получает широкое читательское

¹⁴ Пер. с англ. Б. Каца (см.: Кац 2001, 76). Еще ранее на узнаваемый мотив поэтического бессмертия в данном стихотворении намекнул К. Верхейл (Верхейл 1980, 144).

¹⁵ Ср.: «В сочетании двух начальных строф стихотворения можно увидеть нечто подобное краткому изложению достижений автора и его отношения к миру, что и является в совокупности отличительной чертой жанра, который мог бы называться „*exegi monumentum*“» (Кац 2001, 77). Такая формулировка выглядит столь же абстрактной, сколь и малоубедительной.

признание, но не «благодаря», а «вопреки» («Моим стихам, написанным так рано...» (1913) Цветаевой; «Во мне конец, во мне начало...» (1928) Ходасевича).

Однако явное преобладание в лексическом составе текста понятий с подчеркнuto негативными смысловыми коннотациями, актуализирующими семантику преступления («дурное дело», «развратитель», «злодей», «боятся», «жгут», «мрут»), выводит его и за рамки этой линии. За открытой отсылкой к Пастернаку («я ли развратитель и злодей <...>?» — «Я убийца и злодей?») просматривается связь¹⁶ с «вечной» темой «гения и злодейства» (а также с мотивом «искусства-преступления», выступающим одним из ее частных воплощений), которая, в свою очередь, сложно контаминируется в семантическом поле произведения с романтическим топом «гонения поэта толпой».

Одна из специфических черт поэтики Набокова — сопряжение в рамках одного текста или его фрагмента ряда устойчивых мотивных структур, существовавших в предшествовавшей литературной традиции автономно друг от друга. Этот принцип реализуется и в рассматриваемом стихотворении. Вторая строфа вводит классическую мифологему преследования творца толпой, обывателями: «люди» его «жгут за волшебство». Однако тут же инерция восприятия нарушается: в явном отличии от традиции, изображавшей поэта, скорее, бессильной жертвой, набоковский персонаж оказывается безусловным победителем: «И, как от яда в полом изумруде, / мрут от искусства моего». Силой внутренней рифмы «жгут» — «мрут» (столкновение подобных слов-«перевертышей» — характерное свойство авторской игровой манеры) убийцы гениев превращаются в убитых силой искусства, а неизменно страдающий художник — в мстителя и фактически преступника, того самого «злодея». Таким образом, если заданный нарратором вопрос («я ли развратитель и злодей <...>?») поначалу воспринимался как целиком риторический и предполагал, казалось бы, однозначный ответ «нет», то дальнейшее развитие поэтического сюжета нарушает ожидания читателя, ставя его в тупик¹⁷: лирический субъект

¹⁶ Типичный для Набокова прием организации интертекста как «фигуры сокрытия» (см. об этом, например: Сендерович, Шварц 2000, 27–30).

¹⁷ Более того, очевидное нарушение в первой строке привычного для вопросительного предложения порядка слов («какое сделал я дурное дело...?») не исключает возможности прочтения этого высказывания как скрытого утверждения.

очевидным образом уподобляется как герою романа «Отчаяние» (1934) Герману Карловичу, претворяющему в жизнь романтико-декадентскую концепцию «убийства как искусства»¹⁸, так и отравителю Моцарта из знаменитой «маленькой трагедии» Пушкина¹⁹ (вспомним о проводившихся параллелях «Набоков — Сальери»).

Б. Кац склонен осмыслять мотивы «убийства» и «яда»²⁰ целиком в метафорической плоскости, тем самым как будто пытаясь «оправдать» явно выходящего в своих декларациях за рамки привычной этики персонажа: «Люди „мрут“ не в физическом смысле слова; авторское искусство заставляет их погрузиться во что-то, подобное грезам (хотя и вовсе не обязательно приятным), или переместиться в то, что уже привычно называется словом, подсказанным Верой Набоковой, — „потусторонность“» (Кац 2001, 77). Однако в эстетике Набокова, подвергающей сомнению принципы миметического искусства и основанной на понимании литературы как «феномена языка, а не идей» (Набоков 2004, 511), грань между буквальным и переносным словоупотреблением стирается, а единственно безусловной «реальностью» оказывается образное пространство текста, в котором все прямые и тропические значения, явные и скрытые смыслы существуют на равных правах²¹. Поэтому

¹⁸ О мотиве «убийства как искусства» в «Отчаянии» см., например: Давыдов 2004, 66–70.

¹⁹ Отсылка к «Моцарту и Сальери» не раз фиксировалась набоковедами. См.: Кац 2001, 80; Маликова 2002, 576.

²⁰ В строках «...как я от яда в полом изумруде, / мрут от искусства моего» исследователь находит автоаллюзии к роману «Дар» (опубл. 1937–1938), английское название которого (“The Gift”) выступает омофоном к немецкому “Gift” («яд»), и к ранней драме «Смерть» (1923) (Кац 2001, 77).

²¹ Именно на этом глубинном уровне, связанном с функционированием художественного слова в системе поэтического языка автора, как раз и возможно установить определенное соответствие между стихотворениями «Какое сделал я дурное дело...» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Текст «Памятника», на наш взгляд, равноудален как от пародийно-иронического, так и от буквального его прочтения, воплощая собой сложную попытку синтетизирования разнообразных, часто противоположно направленных смыслов.

По замечанию Ю. М. Лотмана, «пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, то есть одинаково адекватно интерпретирующих и одновременно взаимоисключающих) прочтений» (Лотман 2000, 221). Подобное наблюдение вполне применимо и к Набокову.

«яд» в рамках выстраиваемой картины мира, выступая оригинальной метафорой творческого воображения, не перестает быть орудием убийства.

Именно в силу немиметической природы воссоздаваемой Набоковым реальности вопрос о «гении и злодействе» создатель игровой поэтики осмысляет уже в иной плоскости. Эстетическое для него, безусловно, не стоит выше этического, но в поле самого искусства единственно верными оказываются его внутренние критерии и принципы организации; те самые законы, художником «над собою признанные» (Пушкин 1979, 96).

Эти внутренние критерии и логика, лежащие в основе стихотворения «Какое сделал я дурное дело...», направлены на то, чтобы за узнаваемо автобиографическим, соотносимым с реальным автором обликом поэта смоделировать своего рода синтетический металитературный образ художника²², раскрывающийся через «борьбу и единство противоположностей»: он и архитектор бесмертного памятника искусства, подлинный волшебник²³, «заставляющий мечтать мир целый», и одновременно творящий преступное «волшебство» «развратитель» (возможно, здесь перед нами выстроенная путем анаграмматизации, то есть расщепления источника цитаты на отдельные составляющие автоаллюзия на повесть «Волшебник» (1939)); он и жертва бездушной толпы, непонятый «гений», и в то же время вершачий «дурные дела» «злодей».

Набоковскую поэтику часто определяют как своеобразную «революцию внутри традиции»²⁴. Одна из ее важнейших особенностей заключается в том, что автор, размывая характерные для предшествующей литературы структуры и базовые оппозиции, свободно сопоставляет в текстовом пространстве различные, порой семантически разнонаправленные мотивы, топосы, лексические ряды, создавая неожиданный и яркий эффект «соединения несоединимого». «Блаженное наследство» русской и мировой литературы в космосе Набокова деформируется, распадаясь на отдельные элементы (один из первых постмодернистов следует здесь как будто снова

²² Мысль о том, что прямолинейный биографический подход к Набокову неприложим, а единственным настоящим предметом писателя неизменно выступает сама литература, может показаться трюизмом. Тем не менее эта простая истина зачастую игнорируется при анализе набоковской лирики.

²³ Ср.: «...хороший писатель — это прежде всего волшебник» (Набоков, Уилсон 2013, 259). См. также: Кац 2001, 80.

²⁴ См., например: Блумбаум 2004.

сальерианскому принципу, испытывая «алгеброй гармонию»), и «пересобирается» заново в соответствии с авторским заданием, рождая неповторимое художественное единство.

Литература

- Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. литература, 1975. С. 72–233.
- Блюмбаум 2004 — *Блюмбаум А.* Александр Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина [Рец.]. URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/4/aleksandr-dolinin-istinnaya-zhizn-pisatelya-sirina.html> (дата обращения: 15.03.2022).
- Верхейл 1980 — *Верхейл К.* Малый корифей русской поэзии: заметки о русских стихах Владимира Набокова // Эхо. 1980. № 4 (12). С. 138–145.
- Воздушные пути 1961 — Воздушные пути. 1961. № 2. С. 185.
- Давыдов 2004 — *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- Ильин 1996 — *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Пост-модернизм. М.: Интрада, 1996.
- Кац 2001 — *Кац Б.* «Ехегі monumentum» Владимира Набокова — к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). С. 76–80.
- Кривонос 2008 — *Кривонос В.Ш.* Пародия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 159.
- Левин 1998 — *Левин Ю.И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000.
- Маликова 2002 — *Маликова М.Э.* Примечания // Набоков В.В. Стихотворения / Подг. текста, сост., вступит. статья и примеч. М.Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002. С. 535–621. (Новая Библиотека поэта).
- Мельников 2013 — *Мельников Н.* Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910–1980-е годы). М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- Мельников 2016 — *Мельников Н.* «Высмеять пересмешника». Владимир Набоков в зеркале пародий и мистификаций // Иностранная литература. 2016. № 3. С. 232–255.
- Набоков 1979 — *Набоков В.* Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979.
- Набоков 1985 — *Набоков В.* Переписка с сестрой. Анн Арбор: Ардис, 1985.

- Набоков 1998 — *Набоков В.В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб, 1998.
- Набоков 1999 — *Набоков В.* Письма к Глебу Струве / Публ. Е. Б. Белодубровского // Звезда. 1999. № 4. С. 23–39.
- Набоков 2000 — *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999–2000. Т. 5.
- Набоков 2002 — *Набоков В.В.* Стихотворения / Подг. текста, сост., вступит. статья и примеч. М. Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002. (Новая Библиотека поэта).
- Набоков 2004 — *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008. Т. 1.
- Набоков, Уилсон 2013 — *Набоков В., Уилсон Э.* Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940–1971. М.: КолЛибри, Азбука-Аттикус, 2013.
- Новиков 2019 — *Новиков В.И.* Литературная пародия: учебно-методическое пособие по курсу «Теория литературы». М.: Ф-т журналистики МГУ, 2019.
- Пастернак 2004 — *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 2. М.: Слово, 2004.
- Пушкин 1979 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. Л.: Наука, 1979.
- Сендерович, Шварц 2000 — *Сендерович С.Я., Шварц Е.М.* Поэтика и этология Владимира Набокова // Набоковский вестник. Вып. 5. Юбилейный. СПб.: Дорн, 2000. С. 19–37.
- Тамарченко 2008 — *Тамарченко Н.Д.* Вариация. 2 // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 34–35.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
- Федотов 2015 — *Федотов О.И.* Между Моцартом и Сальери (о поэтическом даре Набокова): монография. М.: Флинта, 2015.
- Хрущева 2008 — *Хрущева Н.* В гостях у Набокова. М.: Время, 2008.
- Шульман 2019 — *Шульман М.* Набоков, писатель, манифест. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2019.
- Hughes 1989 — *Hughes Robert P.* Nabokov Reading Pasternak // Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak / Ed. L. Fleishman. Berkeley, 1989. P. 153–170.
- Jameson 1984 — *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. by H. Forster. Port Townsend, 1984.
- Nabokov 1970 — *Nabokov V.* Poems and Problems. New York; Toronto, 1970.

N. Karpov

**To the Interpretation of the Poem by V. Nabokov
“What a Bad Deed I Did...”**

Keywords: Nabokov, Pasternak, parody, variation, intertext, metaliterature, postmodernism.

The article proposes an interpretation of Nabokov's poem “What a bad deed I did...” (1959), based on the understanding of this work as a complex intertextual unity, based on the combination of various genre and style strategies, bringing together semantically multidirectional motifs and topoi, characteristic of the previous literary tradition.

БИОГРАФИКА

Ольга Астафьева

К контекстуальной семантике стихотворения А. С. Пушкина «Клеопатра»

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Клеопатра, литературная традиция, самоубийство, биографический контекст, эпистолярное наследие.

Статья посвящена стихотворению Пушкина «Клеопатра», которое создано осенью 1824 г., в один из самых драматичных периодов биографии поэта. Пушкинская трактовка образа знаменитой египтянки, прославленной как игрой роковых страстей, так и героическим самоубийством, рассматривается в двух аспектах. С одной стороны, на фоне литературной традиции изображения Клеопатры, от античных авторов, поэтов, ее современников и древнеримских историков — до Шекспира. С другой стороны, стихотворение вводится в контекст лирического и эпистолярного наследия поэта периода Михайловской ссылки.

Стихотворение «Клеопатра» Пушкин создает осенью 1824 года, находясь в состоянии, теперь обозначаемом как глубокая депрессия: запертый в Михайловском, близкий к самоубийству. К читателю оно шло сложными путями: при жизни Пушкина текст не был опубликован, в посмертном издании более поздняя редакция «Клеопатры», созданная в 1828 году, оказалась включена в текст «Египетских ночей», восполняя ненаписанную импровизацию итальянца. Так утратил самостоятельность и оказался на периферии читательского внимания текст, ставший одновременно свидетельством одного из личностных кризисов, когда вопрос смысла и цены собственного существования для поэта стоял особенно остро и трагично, — и творческой зрелости Пушкина. В этом стихотворении он вступает в диалог с мировой традицией и в этом диалоге черпает силы, позволяющие кризис преодолеть.

Мы говорим об этом стихотворении как о свидетельстве личностного кризиса, так как его сюжет организует тема смерти, избранной добровольно, а героиня, давшая стихотворению название, — одна из самых прославленных самоубийц в истории. Эпистолярное наследие поэта свидетельствует о том, что тема эта была актуальна для Пушкина не только как предмет творческих исканий. Отсутствие писчей бумаги в Михайловском (письма

Пушкина полны просьб о ней) сыграло для пушкинистов хорошую службу: черновики писем поэт пишет в той же рабочей тетради, что и черновики своих произведений. Эта тетрадь (так называемая вторая масонская) оказывается своеобразным творческим дневником, сочетающим художественные замыслы и биографические подробности. Именно там мы и находим трагические строки: «Стыжусь, что доселе живу, не имея духа исполнить пророческую весть — что разнеслась недавно обо мне, и еще не застрелился...» (Пушкин 1937–1949, XIII, 402).

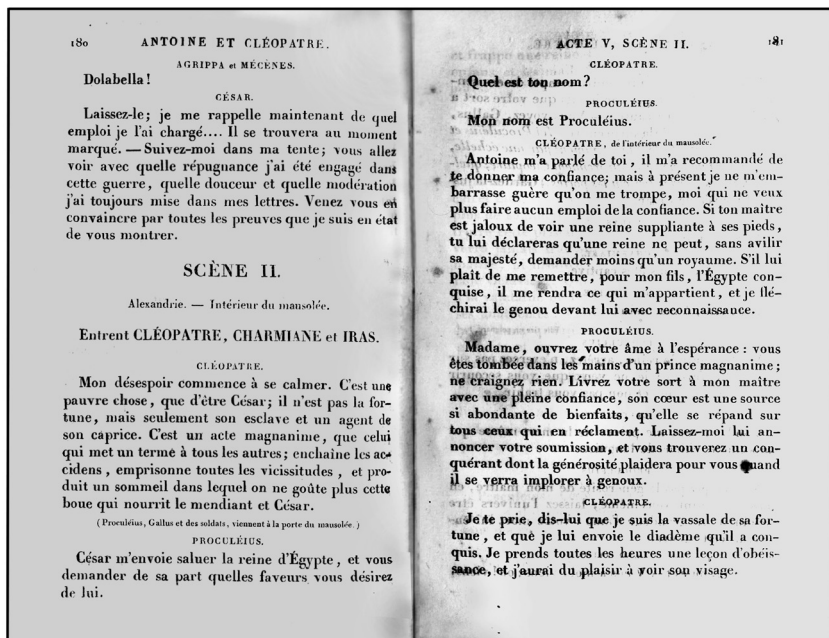
Слух о самоубийстве Пушкина распространился летом 1824 года. В июле, узнав об этом от А. И. Тургенева, П. А. Вяземский, абсолютно уверенный в ложности слухов, ничуть не тревожится за друга и в письме жене в шутовском тоне обсуждает возможные последствия этого события, претендуя на рукописи «покойника»: «Бумаги мне, а барыши тому, кому он назначит. Вот так! Теперь умирай он себе, сколько хочет. Я ему не помеха» (Летопись 1991, 442). Но после известия о новой ссылке тон писем о Пушкине меняется: «Как можно такими крутыми мерами поддразнивать и вызывать отчаяние человека? Кто творец этого бесчеловечного убийства? Или не убийство заточить пылкого, кипучего юношу в деревне русской? ...Да и постигают ли те, которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревне на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина! Не предвижу для него исхода из этой бездны» (Остафьевский архив 1899, 73–74). Вяземский не зря тревожился за Пушкина, называя в письме А. И. Тургеневу ссылку в Михайловское «бесчеловечным убийством», «пыткой» и «бездной», исхода из которой не видно. Страхи и мрачные предчувствия Вяземского оправдались. Внезапная перемена участи, разлука с любимой, конфликт с семьей, мучительное одиночество... Отчаянье и бездна — самые подходящие слова для того состояния, в котором Пушкин окажется в первые месяцы в Михайловском. Письмо Жуковскому, написанное после ссоры с отцом, заканчивается почти мольбой, заточение видится спасением: «Спаси меня хоть крепостью, хоть Соловецким монастырем» (Пушкин 1937–1949, XIII, 116).

Через месяц Пушкин извиняется перед Жуковским, «что надеялся всю эту тревогу», однако и новое письмо полно грусти: опальный поэт удивляется, как Вяземский может сохранять свою веселость на Руси. Собственное положение видится настолько безнадежным,

что даже творчество не кажется спасением: «Воля твоя, тут и поэзия не поможет» (там же, 125). Самые горькие слова этого письма Жуковскому из черновика в беловик не попали. Но тетрадь сохранила их: «Стыжусь, что доселе живу и еще не застрелился... Стыдно увязнуть... Глупо час от часу вязнуть в жизненной грязи, ничем к ней не привязанный» (там же, 402). Мотив жизни, в которой увязает, настойчиво повторяется в черновике письма, вычеркивается и опять всплывает, пока не находится близкое Шекспиру определение: жизненная грязь, к которой не привязан. Эти строки звучат как сознательная или бессознательная реминисценция из «Антония и Клеопатры». На пороге смерти, после самоубийства Антония и накануне своего добровольного ухода из жизни, Клеопатра называет победителя Августа игрушкой в руках судьбы, слугой ее капризов. Героиня Шекспира противопоставляет ему подлинное величие, которое обретает тот, кто может сам установить предел превратностям судьбы и погрузиться в сон, перестать вкушать ту грязь, что равно питает и нищего, и цезаря: «produit un sommeil dans lequel on ne goute plus cette boue qui nourrit le mendiant et Cesar»¹ (Shakspeare 1821, 180).

Вяземский не видел для Пушкина выхода из бездны, но Жуковский, не сомневаясь в духовном «богатстве» своего собеседника, дает другу настойчивые и мудрые советы: «На всё, что с тобою случилось и что ты сам на себя навлек, у меня один ответ: ПОЭЗИЯ. Ты имеешь не дарование, а гений. Ты богат, у тебя есть неотъемлемое средство быть выше незаслуженного несчастья и обратить в добро заслуженное; ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом; будь же этого достоин. В этой фразе вся твоя мораль, всё твое возможное счастье и все вознаграждения. Обстоятельства жизни, счастливые или несчастливые, шелуха. Ты скажешь, что я проповедую с спокойного берега утопающему. Нет! я стою на пустом берегу, вижу в волнах силача и знаю, что он не утонет, естели употребит свою силу, и только показываю ему лучший берег, к которому он непременно доплывет, естели захочет сам. Плыви, силач. А я обнимаю тебя...» (Пушкин 1937–1949, XIII, 120).

¹ В данном случае мы приводим цитату из того французского издания Шекспира, которое было в распоряжении Пушкина в Михайловском. Именно в этом переводе Клеопатра отказывается «вкушать грязь». Жизнь как грязь — деликатная французская версия метафоры, в оригинале — более грубое слово, *the dug*, которое русские переводчики передают как «навоз».



Страницы французского издания: Oeuvres complètes de Shakspeare.
T. III. Paris, 1821

Вопреки сомнениям Пушкина, высказанным в письме («тут и поэзия не поможет»), именно творчество, как и предсказывает Жуковский, станет тем, что вновь «привяжет» его к жизни и спасет. Спустя несколько месяцев тон писем друзьям меняется: «Уединение мое совершенно, праздность торжественна», — пишет Пушкин Д. Шварцу — и явно лукавит (там же, 129). Он не празден: именно в этот период созревают и начинают реализовываться самые значительные творческие замыслы. Да и совершенное уединение не исключает активного общения с друзьями — в письмах, с гениями прошлого — в творческих поисках. Важнейший из виртуальных собеседников этого периода — Шекспир. В письме Н. Н. Раевскому летом 1825 года Пушкин делится размышлениями о поэтике Шекспира и трагедии, о том, как идет работа над «Борисом Годуновым»: «Я пишу и размышляю. Бóльшая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня

совершенно нов». Письмо завершается знаменательным признанием: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (там же, 542).

Одно из доказательств творческой зрелости — стихотворение «Клеопатра». Создавая его, Пушкин применяет тот же творческий метод, что и при работе над своей трагедией: в ожидании вдохновения он «пишет и размышляет», пропускает время и место, в рабочей тетради черновики «Клеопатры» перемежаются работой над другими произведениями, что позволяет вписать ее в широкий творческий контекст. Написанная вскоре после «Бахчисарайского фонтана», параллельно с окончанием «Цыган», между черновиками «Подражаний Корану», «Клеопатра» связана с контекстом пушкинского творчества этого периода не только интересом к экзотическим сюжетам. Большинство замыслов, разработывавшихся незадолго до «Клеопатры» или параллельно с ней, объединяются вокруг тем любви и смерти. Сила страсти, которая может перечеркнуть привычный уклад жизни, да и саму жизнь сделать платой за любовь, сближает «Клеопатру» и «Бахчисарайский фонтан». Тот же мотив и в «Цыганах»: Алеко ради любви порывает с прошлым, Земфира «умирает любя». Можно обнаружить переклички «Клеопатры» и «Разговора книгопродавца с поэтом». Интересующие нас строки были особенно дороги Пушкину, в декабре 1824 года он пишет брату: «Стих: Вся жизнь — одна ли, две ли ночи надобно бы выкинуть, да жаль — хорош» (там же, 127–128). Героиня этого стихотворения, которой, как божеству, не нужны «земных восторгов излишня», сближается с образом роковой красавицы, возникающим под пером Пушкина в черновиках романа в стихах:

Ее любовь казалась мне
Недосыгаемым блаженством.
Жить, умереть у милых ног —
Иного я желать не мог.
То вдруг ее я ненавидел,
И трепетал, и слезы лил,
С тоской и ужасом в ней видел
Созданье злобных, тайных сил;
Ее пронзительные взоры,
Улыбка, голос, разговоры,
Все было в ней отравлено,
Изменой злой напоено,

Все в ней алкало слез и стога,
Питалось кровию моею...

(Пушкин 1937–1949, VI, 591–592)

Эти строки не вошли в окончательный текст «Евгения Онегина», но важно, что их черновые наброски соседствуют с черновиком «Клеопатры», порой прерывая его.

Таким образом, «Клеопатра» очевидно перекликается с другими поэтическими произведениями этого периода. Их связывает жажда любви и готовность умереть за нее, вера в то, что страсть сильнее смерти, недостижимость блаженства, образ прекрасной, желанной, но жестокой женщины. Но есть и принципиальное отличие: героиня «Клеопатры» принадлежит к образам, именуемым «вечными». Пушкин видел в использовании подобных «вечных» предметов не «постыдное похищение, признак умственной скудости, но благородную надежду на собственные силы, надежду открыть новые миры, стремясь по следам гения» (там же, XIV, 82), создавая «Клеопатру», Пушкин едва ли не впервые вступает в диалог-соперничество с великими творцами прошлого. И для нас важно, с какой традицией и как он взаимодействует². Непосредственный источник сюжета стихотворения Пушкин указал сам, записав на полях черновика имя малоизвестного римского историка Аврелия Виктора. Свидетельство, поразившее Пушкина, в его времена приписывалось Аврелию Виктору ошибочно. Это фрагмент одного из анонимных компендиев по римской истории, «О знаменитых людях города Рима», созданного в IV веке. В нем Клеопатра изображается как восточный деспот, развратный и жестокий, что типично для римской традиции: «Во время гражданской войны она явилась к Цезарю в Александрию, и своей красотой и сближением с ним добилась от него царства Птолемея и его смерти. Она была так развратна, что часто проституировала, и обладала такой красотой, что многие мужчины своей смертью платили за обладание ею в течение одной ночи» (Римские историки 1997, 224). Как познакомился Пушкин с этим произведением, известным лишь знатокам античных текстов?

² Ранее мы писали об этом подробнее, обосновывали возможность знакомства Пушкина с указанными ниже древними авторами (Астафьева 1993), исследовали эволюцию образа Клеопатры в античной литературе (Астафьева 2015). В этой статье мы коснемся лишь тех аспектов, которые актуальны для проблематики и поэтики данного стихотворения Пушкина.

Установлено, что внимание Пушкина на него мог обратить Руссо, использовавший в «Эмиле» этот эпизод как пример пагубного подчинения дурным страстям (Петрунина 1988, 96). Анонимный автор труда «О знаменитых людях города Рима» говорит прежде всего о последней египетской царице, Руссо переносит акцент на тех, кто принял ее вызов. Они не просто исполнены вожделения и дорого платят за обладание красавицей-царицей. Руссо говорит о любви, об опьянении страстью. Воспитатель ищет способы противостоять порочному упоению страстями, и ему кажется, что вид орудий казни смог бы отрезвить желание искателей любви Клеопатры, то есть демонстрация пагубных последствий дурных страстей способна уберечь человека от искушений.

Отталкиваясь от скупого недоброжелательного античного анекдота и его рационалистической трактовки у Руссо, Пушкин предлагает свою, трагедийную интерпретацию сюжета. В готовности отдать жизнь за ночь любви он увидел возможность смелым шагом навстречу добровольно избранной смерти сравняться в величии с самой Клеопатрой. Гордый, страшный и страстный вызов, брошенный царицей другим, освящен знанием о ее собственной героической гибели. Страстный торг пушкинской Клеопатры, в отличие от античного свидетельства, вызван не развращенностью, он представлен как жреческое служение. Испытание силы человеческого духа и силы страсти — вот что вдохновляет Клеопатру в стихотворении Пушкина. Впоследствии, в повести «Мы проводили вечер на даче», Пушкин вновь вернется к свидетельству Аврелия Виктора и сделает его предметом обсуждения. Светская дама увидит в нем проверку искренности высокопарных поклонников, романтический поэт — душевную опустошенность, пресыщенность и тягу к неведомым утехам, Алексей Иванович — пылкое воображение и гордое сознание меры своего величия. Предлагая столь разные точки зрения, в незавершенной повести Пушкин оставляет их без комментария и не выдвигает своей (Пушкин 1937–1949, VIII, 420–425). В стихотворении «Клеопатра» мотивы предложения царицы тоже не разъясняются. Но, еще не выразив мысль, поразившую царицу среди пышного пира, Пушкин в черновике подбирает для нее характеристики: «Ум наемницы презренной столь чудной мысли не родит» (там же, 679). Эта «надменная дума» веселит царицу, «горд и ясен» блеск ее очей, она обращается к ожидающей ее слова толпе, и важно, с чего она начнет свою речь:

Внемлите ж мне: могу равенство
Меж вас и мной восстановить.

(Пушкин 1937–1949, III, 685–686)

Предлагая неслыханный торг, Клеопатра заявляет, что готова ниспровергнуть неравенство, существующее между неизвестными искателями ее благосклонности и ней, божественно прекрасной и божественно властной царицей. Стать хотя бы на одну ночь ее властителем — право это, с царской щедростью предложенное Клеопатрой, покупается особой ценой. Только человек, способный добровольно пойти на смерть ради своей любви, достоин царицы и равен ей. Именно в этом эпизоде наиболее ощутимы шекспировские ассоциации. В «Антонии и Клеопатре» любовь и смерть сложно переплетаются, и одно становится мерилем другого.

Начинается трагедия со знаменитого вопроса Клеопатры, спрашивающей Антония о пределах его любви, и его не менее знаменитого ответа: «Любовь ничтожна, если есть ей мера». Антоний убежден:

Все царства — прах.
Земля — навоз; равно дает он пищу
Скотам и людям. Но величье жизни —
В любви. И доказать берусь я миру,
Что никогда никто так не любил,
Как любим мы.

(Шекспир 1960, 103–105)

Величие любви для этого героя Шекспира измеряется тем, от чего он готов отказаться ради нее. Антоний готов отказаться от власти над Римом. Но прежде надо эту власть себе вернуть. Отправляясь в Рим, доказывая величие — свое, а стало быть, и своей любви, он изменяет и себе, и Клеопатре. И только теряя любимого, оба героя понимают, что любовь и есть смысл жизни, и без возлюбленного жизни нет. Только узнав, что Клеопатра умерла, Антоний обрывает нить существования, за которую унизительно цеплялся. Она, потеряв его, жаждет лишь смерти. Для понимания мотива восстановления равенства в любви, предложенного пушкинской Клеопатрой, важен следующий эпизод. Потеряв любимого и любовь, Клеопатра у Шекспира перестает воспринимать себя как царицу, она постигает великую истину: именно любовь уравнивает владычицу и скотницу, богиню и смертную:

Нет, не царица; женщина, и только.
И чувства так же помыкают мной,
Как скотницей последней... О, швырнуть бы
Богам бездушным скипетр мой в лицо
И крикнуть, что и я была богиней,
Пока они алмаз мой не украли!..
(Там же, 232)

Клеопатра уходит из жизни навстречу бессмертию:

Я — воздух и огонь; освобождаюсь
От власти прочих, низменных стихий.
(Там же, 251)

Отказавшись добровольно от земной грязи, навоза, того, что равно питает нищего и цезаря, она освобождается от того праха-навоза, с которым сравнивал Антоний царства в начале трагедии. Умирая, царица высвобождает стихии возвышенные, воздух и огонь — это стихии любви, воплощением которой и станет Клеопатра Шекспира. Ее своевольный шаг навстречу смерти объясняет цену, назначенную пушкинской Клеопатрой своей любви, и позволяет понять, что делает принявшего вызов равным царице. В начале статьи мы уже приводили цитату, в которой Клеопатра Шекспира говорит о подлинном величии того, кто может сам установить предел превратностям судьбы и перестать вкушать ту грязь, которая питает и нищего, и цезаря.

Однако Пушкин черпал вдохновение не только у Шекспира. В тексте стихотворения мы обнаруживаем переключки и с другими авторами, писавшими о Клеопатре. Назовем же тех «гениев», «стремясь по следам которых», Пушкин открывает новые миры. В сюжете из античной истории ими предсказуемо станут античные авторы, писавшие о последней египетской царице. Свидетельство римского историка о продаже ночей Клеопатры крайне лаконично. У Пушкина торг происходит при весьма драматических обстоятельствах.

Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.
(Пушкин 1937–1949, III, 685)

Стихотворение начинается со сцены пира, оживленного не только голосом и взором, но и весьма экстравагантным предложением царицы. Это согласовывается с римской традицией изображения пиров Клеопатры, исполненных роскоши, неги, эротики

и драматичных событий. В «Фарсалии» Лукана Клеопатра умоляет Цезаря вернуть ей отнятую братом корону:

Просьбам лицо помогло, заключает распутница — взором.
И, соблазнивши судью, нечестивую ночь с ним проводит.
Мир от вождя получив, купив дорогими дарами,
Празднуют пиром они окончание важного дела.

(Лукан 1951, 233)

Великолепный пир, на котором Цезарь будет окончательно пленен не только самой юной царицей, но и развращающей роскошью Египта, описан детально. Мы найдем в поэме подробности изумительной обстановки дворца, рассказы о красоте прислуживающих невольников, разнообразии блюд на пиру, багрянце и золоте праздничных лож и блеске богатого убора самой царицы. Правда, в поэме пир не предшествует ночи любви, а завершает ее, и не Клеопатра назначает цену своей любви, а Цезарь сам платит за любовь Клеопатры возвращением ей утраченного царства.

Плиний в разных главах «Естественной истории» тоже описывает пиры Клеопатры, на одном из которых она растворила в уксусе жемчужину, дабы превзойти Антония в роскоши, на другом — едва не убила возлюбленного при весьма театральных обстоятельствах. Антоний страшился быть отравленным Клеопатрой. Желая посмеяться над его опасениями, царица устраивает испытание. На пиру, будто в порыве вдохновения, она бросает свой венок, цветы которого заранее напитала ядом, в чашу с вином и предлагает Антонию осушить ее. Уже готового исполнить ее желание супруга она останавливает требованием пригласить дегустатора. Антоний отказывается, она настаивает, желая продемонстрировать, что сумела бы найти способ убить его, если бы могла жить без своего героя. Пленник, которому было предложено выпить это вино, тотчас испустил дух. Так что, рисуя пир своей Клеопатры, Пушкин включался в устойчивую античную традицию: последняя египетская царица на пиру прекрасна, чувственна, горда и своенравна, готова бросить присутствующим любой вызов.

Не только обстоятельства, при которых брошен вызов, но и то, какими сделал Пушкин героев, принявших его, свидетельствует о диалоге с античной традицией. По воле автора и жребия они расположились по возрасту: воин поседельный, молодой мудрец и безусый отрок. Первый — римлянин Аквила, «клевет Помпея

смелый». В предложении Клеопатры он услышит не зов любви, не призыв к наслаждениям, а гордое презрение женщины, сомневающейся в готовности мужчины идти на смерть. Этому презрению и противопоставит римлянин свое мужественное решение. Этот персонаж и его реакция на вызов Клеопатры отсылают нас к стихотворениям ее современников, видевших в последней египетской царице «роковое чудовище». Таково определение Горация. Из-за пренебрежения слабой женской природой во имя участия в войне и политике он относит Клеопатру к разряду чудовищ, то есть тех, кто пренебрегает законами природы. Гневное обличение воинственности египтянки, установившей свой постыдный шатер среди доблестных значков римских легионов, сочетается у Горация с негодованием и стыдом по поводу римлян, унизившихся до службы женщине:

О римский воин, — дети, не поверите!
Порабощен царицею,
Оружье, колья носит: служит женщине...
(Гораций 1993, 196)

В «Элегиях» Проперция, другого современника событий, находим то же сочетание негодования и ужаса при упоминании египетской царицы, которая «сочетала свой блуд с нашим оружием». Поэт перечисляет преступления развратной царицы кровосмесительного Египта, пытавшейся диктовать законы Риму через слабого, покорного ей Антония (Проперций 2004, 147–149).

Так что реакция пушкинского римлянина на вызов Клеопатры убедительно мотивирована предшествующей литературной традицией:

Презренья хладного не снес он от жены
И первый выступил, суровый сын войны,
На вызов роковых последних наслаждений,
Как смело выступал на славный клик сражений.
(Пушкин 1937–1949, III, 687)

Второй герой, принявший у Пушкина вызов царицы, — грек Критон.

Воспитанный под небом Арголиды,
От отроческих дней поклонник и певец
И пламенных пиров, и пламенной Киприды.
(Там же, 687)

Его реакция заставит нас вспомнить, что греческая биография рисует Клеопатру иначе, чем римская история. В «Жизнеописании Антония» у Плутарха Клеопатра — не царственная блудница, она названа «женщиною, которая могуществом и блеском превосходила всех царей своего времени» (Плутарх 1964, 277). Описывая знаменитую встречу Антония и Клеопатры на Кидне, Плутарх представляет царицу и опытным политиком, и тонким психологом, и пленительной женщиной. Эта сцена, овеянная благоуханными пурпурными парусами, на века станет примером того, как стирается грань между искусством и реальностью: ибо, одетая Афродитой, Кипридой, египетская царица сама станет воплощением стихии любви. Чарующее обаяние и величие — вот главные черты облика Клеопатры у грека Плутарха. И у Пушкина грек, «изнеженный мудрец», певец и поклонник Киприды, в предложении царицы-Киприды услышит не вызов, а призыв к неслыханным наслаждениям, которые может подарить великая женщина и за которые жизнь отдать — не жаль. «Последний имени векам не передал...» Эта безымянность принципиальна. За «последним» не стоит никакая определенная традиция мировосприятия, и римскому ригоризму, и греческому эпикурейству равно противопоставлен третий искатель ночей Клеопатры — как символ пылкой юности и всепоглощающей страсти. Первые — принимали вызов, этого — ведет любовь.

Чуть отроческий пух, темнея, покрывал
Его стыдливые ланиты.
Огонь любви в очах его пылал,
Во всех чертах любовь изображалась, —
Он Клеопатрою, казалось, дышал,
И молча долго им царица любовалась.
(Пушкин 1937–1949, III, 687)

В непосредственности и искренности его восторга заключена сила, которая способна вызвать восхищение гордой Клеопатры: «И молча долго им царица любовалась». Что стоит за этим молчанием? В черновиках есть и другие варианты финальной строчки, называющие чувства царицы: умиление, луч жалости, любви неведомая сила (там же, 691). «Не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности», — так формулирует Пушкин в письме к Вяземскому один из важнейших своих художественных принципов (там же, XIII, 58). И потому он предпочи-

тает глубокое впечатление, произведенное юношей на Клеопатру, выразить многозначительным взором, доверяя читателю его объяснение. Среди отвергнутых вариантов такие определения взора, как внимательный, томный, печальный, нежный, влюбленный и даже взор любви (там же, III, 691). Но в окончательный беловой текст в 1824 году Пушкин включает долгий взгляд и красноречивое молчание.

Мы можем предположить, что «огонь любви», пылавший в очах юноши, пробуждает в царице доселе неведомые ей чувства. Возможно, сложность их связана с противоречием между безличием человека перед велениями языческих богов и ценностью индивидуального существования. Ибо Клеопатра уверена, что сможет и готова принести в жертву богам любого, кто примет ее вызов. Но любовь и смерть, столь страстно соединенные в клятве, теперь вступают в противоречие. Царица неожиданно проникается к жертве ответным чувством, природа которого, быть может, не ясна еще и ей самой.

Религиозная составляющая сюжета стихотворения была важна для Пушкина. Это подтверждает не только превращение страстного торга в жреческое служение, не только соседство черновиков «Клеопатры» и «Подражаний Корану», но и дальнейшая судьба «египетского анекдота» в творчестве Пушкина. Впоследствии, в 1830-е годы, он вернется к этому сюжету в прозе. Разговор о Клеопатре должен был прозвучать в «Повести из римской жизни» о самоубийстве Петрония, торг Клеопатры обсуждают в светском салоне в повести «Мы проводили вечер на даче», он же становится темой импровизации итальянца в «Египетских ночах». Тема Клеопатры в незавершенных прозаических повестях вновь оказывается связана с самоубийством: речь идет не о самой царице, а о тех, кто, подобно ей, добровольным шагом навстречу смерти доказывает силу своего духа. Фигура египетской царицы предстает как яркий пример языческого отношения к жизни и сопоставлена с христианскими ценностями.

Связи пушкинской «Клеопатры» с традицией многообразны и плодотворны. И все же в стихотворении 1824 года предложен новый, исключительно Пушкину принадлежащий поворот вечной темы. Оставляя без внимания привлекавшую его предшественников любовную связь египетской царицы с великими римлянами и ее многократно воспетое самоубийство, Пушкин, основываясь

на свидетельстве неизвестного историка, создает оригинальную, исполненную трагического величия картину «страстного торга» великой египетской царицы. Этот выбор сюжета позволяет нашему поэту связать тему Клеопатры с актуальными для него в период Михайловской ссылки размышлениями о силе страстей, о цене и смысле человеческой жизни.

Литература

- Астафьева 1993 — *Астафьева О.В.* Античные источники стихотворения А.С. Пушкина «Клеопатра» // Владикавказские пушкинские чтения. Вып. 1. Владикавказ: Изд-во Северо-Осетинского гос. ун-та им. К.Л. Хетагурова, 1993. С. 145–158.
- Астафьева 2015 — *Астафьева О.В.* Клеопатра — царица экстаза // Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сборник статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. С. 121–134.
- Гораций 1993 — *Гораций Флакк Квинт.* Собрание сочинений. СПб.: Биогрин-т «Студия биографика», 1993. — 448 с.
- Летопись 1991 — Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826 / Сост. М. А. Цявловский. Л.: Наука, 1991. — 485 с.
- Лукан 1951 — *Лукан Марк Анней.* Фарсалия, или Поэма о гражданской войне / Пер. Л. Е. Остроумова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. — 350 с. (Литературные памятники).
- Остафьевский архив 1899 — Остафьевский архив князей Вяземских. 1824–1836. СПб.: Шереметев, 1899.
- Петрунина 1988 — *Петрунина Н.Н.* Из комментария к пушкинским текстам: Пушкин, Ж.-Ж. Руссо и Аврелий Виктор // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1988. С. 93–97.
- Плутарх 1964 — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3 т. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1964.
- Проперций 2004 — *Секст Проперций.* Элегии / Пер. А. И. Любжина. М., 2004. — 272 с.
- Пушкин 1937–1949 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
- Римские историки 1997 — Римские историки IV века. М.: Росспэн, 1997. — 379 с.
- Шекспир 1960 — *Шекспир В.* Антоний и Клеопатра / Пер. М. Донского // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.: Искусство, 1960. С. 101–256.
- Shakespeare 1821 — Antoine et Cléopâtre // Oeuvres complètes de Shakspeare. Т. III. Paris, 1821. P. 17–201.

O. Astafyeva

**On the Contextual Semantics of the Poem “Cleopatra”
by Alexandre Pushkin**

Keywords: Alexandre Pushkin, Cleopatra, literary tradition, suicide, biographical context, epistolary heritage.

The article is devoted to Pushkin's poem “Cleopatra” (1824), which was created in one of the most dramatic periods of the poet's biography. Pushkin's interpretation of the image of the Egyptian, famous for both her game of fatal passions and her heroic suicide, is explored in two aspects. Firstly, against the background of the literary tradition of Cleopatra's depiction, from ancient poets, her contemporaries, and ancient Roman historians up to Shakespeare. Secondly, in the context of lyrical and epistolary heritage of the poet in his Mikhailovskoe exile period.

Виктор Файбисович

Литературный источник одной клеветы: Пушкин и Толстой-Американец

Ключевые слова: клевета, порка, Ф. Толстой-Американец, чердак, карточный, сон.

В статье высказывается предположение о том, что популярный эпиграмматический сюжет (Феб подвергает порке юнца, возомнившего себя поэтом) послужил источником распущенных графом Ф. И. Толстым слухов об экзекуции, якобы совершенной в полиции над Пушкиным. Французский поэт Р. Пон де Верден положил начало литературной традиции, продолженной В. Л. Пушкиным и А. В. Аргамаковым; по мнению автора, стихи В. Л. Пушкина и А. В. Аргамакова подсказали Толстому-Американцу фабулу его навета.

Автобиографический мотив клеветы, намеченный Пушкиным в эпилоге поэмы «Руслан и Людмила», получил полное развитие в четвертой главе «Евгения Онегина»:

...Я усыпляю
Пустые, черные мечты;
Я только в скобках замечаю,
Что нет презренной клеветы,
На чердаке вралем рожденной
И светской чернью ободренной,
Что нет нелепицы такой,
Ни эпиграммы площадной,
Которой бы ваш друг с улыбкой,
В кругу порядочных людей,
Без всякой злобы и затей,
Не повторил стократ ошибкой;
А впрочем, он за вас горой:
Он вас так любит... как родной!
(Пушкин 1937–1949, VI, 80–81)

Суть этой «презренной клеветы» раскрыта самим поэтом в наброске письма к императору Александру, датируемом летом или осенью 1825 года (оригинал по французски):

Необдуманные речи, сатирические стихи [обратили на меня внимание в обществе], распространились сплетни, будто я был отвезен в тайную канцелярию и высечен (там же, XIII, 227, 548).

Из дневника прапорщика Ф. Н. Лугинина известно, кто породил оскорбительную для поэта выдумку: 15 июня 1822 года Лугинин записал со слов Пушкина, что эти слухи распустил граф Ф. И. Толстой-Американец (Лугинин 1998, 227). Об их распространении Пушкин узнал от П. А. Катенина еще в Петербурге. «Разве ты не знаешь несчастных сплетней, коих я был жертвою, — спрашивал Пушкин Катенина в письме из Кишинева 19 июля 1822 года, — и не твоей ли дружбе (по крайней мере так понимал я тебя) обязан я первым известием об них?» (Пушкин 1937–1949, XIII, 41). Изобретателя этих измышлений Пушкин установил уже в изгнании. В письме к П. А. Вяземскому от 1 сентября 1822 года поэт писал о своем намерении отплатить за «тайные обиды» Федору Толстому, с которым расстался приятелем и которого с жаром защищал всякий раз, как представлялся случай. «Ему показалось забавно, — со сдержанным негодованием писал Пушкин, — сделать из меня неприятеля и смешить на мой счет письмами чердак князя Шаховского, я узнал обо всем, будучи уже сослан...» (там же, 43).

Указанием на некоторые из этих обстоятельств комментаторы романа «Евгений Онегин» и ограничиваются. Как представляется, выдумка Толстого имеет любопытную литературную подоплеку, обойденную вниманием исследователей.

Знакомство Пушкина со знаменитым авантюристом и бретером, снискавшим своими похождениями европейскую известность¹, состоялось осенью 1819 года в Петербурге, но легенды о нем дошли до поэта, несомненно, ранее: ему были известны послания, посвященные Толстому В. Л. Пушкиным (1816) и П. А. Вяземским (1818). Последнее князь Петр Андреевич приложил к письму от 19 октября 1818 года, отправленному из Варшавы в Москву Василию Львовичу для передачи графу. В своих стихах Вяземский создал изумительно яркий и парадоксальный образ необыкновенного человека:

Американец и цыган,
На свете нравственным загадка,
Которого, как лихорадка,
Мятежных склонностей дурман
Или страстей кипящих схватка

¹ А.-М. Фужеру де Кампиньель в своей книге об истории дуэлей, изданной в Париже при жизни гр. Ф. И. Толстого, назвал его «ужасом Москвы» (Фужеру де Кампиньель 1835, 352).

Всегда из края мечет в край,
Из рая в ад, из ада в рай!
Которого душа есть пламень,
А ум — холодный эгоист;
Под бурей рока — твердый камень!
В волненье страсти — легкий лист!²
(Вяземский 1958, 114–115)

16 ноября Василий Львович отчитался перед Вяземским: «Толстому вручил и прочел прекрасную твою эпистола» (Пушкин 1989, 241). Василий Пушкин был старше Федора Толстого почти на 16 лет, но они состояли в тесных приятельских отношениях, и Василий Львович в компании друзей-литераторов мог засидеться на ужине у Американца до пяти утра...³

В.Л. Пушкин был посвящен в семейную жизнь графа, и трагические события, которыми был ознаменован для последнего 1819 год, в Петербурге узнавали из писем Василия Львовича. У Федора Толстого одна за другой умерли от неизвестного заболевания четыре дочери; 19 сентября В.Л. Пушкин сообщил Вяземскому: «У Американца Толстого последняя дочь умерла, и он очень жалок» (там же, 265).

Тоска выгнала Толстого из дома; на последней неделе сентября он приехал в Петербург (Санкт-Петербургские ведомости 1819, 876), чтобы развеяться, и остановился у своего старинного товарища по службе в лейб-гвардии Преображенском полку, князя Шаховского.

В литературной войне, разгоревшейся в 1810-х годах, князь Александр Александрович Шаховской (1777–1846) был, как известно, одним из столпов партии литературных архаистов, тогда как Пушкины — Василий Львович с юным племянником — противостали им в обществе «Арзамас». Еще на лицейской скамье, 8 декабря 1815 года, младший Пушкин сочинил злую эпиграмму на вождей противной партии:

Угрюмых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков,

² Два стиха, заключающие портрет, поразили младшего Пушкина; впоследствии он намеревался предпослать их своей поэме «Кавказский пленник» в качестве эпиграфа. Поэт отказался от этого намерения, когда узнал, кому обязан распространением порочащих его слухов.

³ Об этом ужине у гр. Ф.И. Толстого с К.Н. Батюшковым и П.А. Катениным «в прошедший понедельник» (то есть 3 июня) В.Л. Пушкин сообщал в письме к П.А. Вяземскому от 8 июня 1818 г. (Пушкин 1989, 228).

Уму есть тройка супостатов —
Шишков наш, Шаховской, Шихматов,
Но кто глупей из тройки злой?
Шишков, Шихматов, Шаховской!
(Пушкин 1937–1949, I, 150)

Однако личное знакомство Пушкина с князем А. А. Шаховским состоялось лишь через три года, на Подъяческой улице: Шаховской жил в квартире на четвертом этаже, именованной «чердаком». П. А. Катенин представил поэта драматургу, Шаховской принял Пушкина очень радушно⁴, и лед был сломан; с этого времени поэт стал постоянным посетителем его гостиной. Василий Львович был этим неприятно поражен. В письме из Москвы в Варшаву от 16 марта 1819 года В. Л. Пушкин сетовал П. А. Вяземскому: «Я восхищаюсь дарованиями моего племянника, но сердечно сожалею, что он посещает таких вандалов, как воспетый мною Шаховской⁵. Не мудрено с волками завывать волком»⁶.

В доме «вандала» Шаховского племянник Василия Львовича познакомился с Федором Толстым. Встреча с Американцем имела для него драматические последствия.

Возвратившись в Москву, Толстой в конце 1819-го или в начале 1820 года объявил в письме к Шаховскому, что Пушкина высекли в секретной канцелярии министерства полиции⁷. В. В. Набоков полагал, что отправным пунктом для навета Толстого стал вызов Пушкина к генерал-губернатору Петербурга графу М. А. Милорадовичу в середине (14–18) апреля 1820 года (Набоков 1998, 354). Однако сплетня о порке, по словам П. В. Анненкова, распространилась много ранее⁸; во всяком случае, еще 2 апреля В. Н. Каразин,

⁴ В письме к П. А. Катенину в сентябре 1825 г. Пушкин, говоря о 3-м действии катенинской трагедии «Андромаха», заметил: «Оно мне живо напомнило один из лучших вечеров моей жизни; помнишь?.. На чердаке к<нязя> Шаховского» (Пушкин 1937–1949, XIII, 225).

⁵ В. Л. Пушкиным Шишков, Шихматов и Шаховской были осмеяны в поэме «Опасный сосед» еще ранее — в 1811 г.

⁶ Месяц спустя, 23 апреля 1819 г., В. Л. Пушкин сообщал тому же адресату: «Шаховской все еще в Москве. Он мне сказывал, что племянник мой у него бывает почти ежедневно. Я не отвечал ни слова, а тихонько вздохнул» (Пушкин 1989, 254).

⁷ Министерство полиции 4 ноября 1819 г. было присоединено к Министерству внутренних дел.

⁸ По словам П. В. Анненкова, этот слух распространился «задолго до призыва поэта к генерал-губернатору» (Анненков 1998, 107).

жалуясь на вольномыслие выпускников Царскосельского лицея в письме к министру внутренних дел В. П. Кочубею, писал: «Говорят, что один из них, Пушкин, по высочайшему повелению секретно наказан» (Базанов 1949, 177).

Эта сплетня была разнесена по городу завсегдагатаями «чердака»; ее подхватили и в пушкинском окружении... «За святочные вирши⁹, за „Горит без надписи кинжал“ и за многие тому подобные стихи и проделки он попался наконец в руки Лаврова¹⁰, — утверждал в своих воспоминаниях бывший воспитанник Благородного пансиона Н. А. Маркевич (1804–1860), лично знакомый с Пушкиным. — Греч и другие старались скрыть подобные случаи с ними, хотя это старанье было безуспешно, хотя стыд этот был ложный стыд. Кто станет стыдиться подавать жалобу в суд на разбойника, который его высек? Жалоба в суд не может быть принесена на того, у кого есть Лавров и солдаты, надобно принести эту жалобу, не стыдясь, — публике. Надобно ей растолковать, что каждый отдельно взятый может быть так же оскорблен» (Маркевич 1998, 158). Досужая сплетня оказалась отнюдь не столь неправдоподобной, как могло бы показаться.

Стихотворение «Кинжал» Маркевич упомянул ошибочно: оно было создано позднее, но «Святочные вирши» (то есть «Сказки. Noël») получили широкое распространение и вызвали общественный резонанс в то самое время, когда Федор Толстой гостил у Шаховского. Во второй половине ноября 1819 года В. Н. Каразин записал в дневнике: «Какой-то мальчишка Пушкин, питомец лицейский, в благодарность, написал презельную оду, где досталось фамилии Романовых вообще, а Государь Александр назван кочующим деспотом... К чему мы идем?..» (цит. по: Базанов 1949, 173–174). Заметим, что в «Сказках» задет не только император, но и тот самый И. П. Лавров («Лаврову дам отставку...»), которому молва приписывала экзекуцию, якобы произведенную над поэтом. Ко «многим тому подобным стихам», упомянутым Маркевичем, следует отнести, безусловно, и эпиграмму на Стурдзу, в которой Александр I назван «венчанным солдатом».

⁹ «Святочными виршами» Н. А. Маркевич называет ноэли Пушкина.

¹⁰ *Лавров Иван Павлович* (1768–1836) — директор исполнительного департамента в министерстве полиции, действительный статский советник, кавалер орденов Святой Анны 1-й степени и Святого Владимира 3-й степени (Месяцеслов 1819, 840).

Причины враждебной выходки Американца принято объяснять пушкинским замечанием, сделанным за игрою в карты. «Где-то в Москве, — вспоминал А. Н. Вульф, — Пушкин встретился с Толстым за карточным столом¹¹. Была игра. Толстой передернул. Пушкин заметил ему это. „Да, я сам это знаю, — отвечал ему Толстой, — но не люблю, чтобы мне это замечали“» (Вульф 1998, 420). Понятно, что Толстому такое замечание польстить не могло; известно, однако, что граф не слишком скрывал свою склонность плутовать в игре. Ознакомившись со списком грибоедовской комедии, принадлежавшим князю Ф. П. Шаховскому, Американец внес правку в текст метившей в него строфы: вместо «И крепко на руку нечист» он предложил вариант «В картишках на руку нечист», объяснив в скобках: «Для верности портрета сия поправка необходима, чтоб не подумали, что ворует табакерки со стола; по крайней мере, думал отгадать намерение автора» (Пиксанов 1988, 467). По свидетельству современников, Ф. И. Толстой отказывался играть с П. А. Вяземским и С. Г. Волконским, к которым был расположен; князю Сергею Григорьевичу он заявил при этом: «Нет, мой милый, я вас слишком для этого люблю. Если б мы сели играть, я увлекся бы привычкой исправлять ошибки фортуны» (Филин 2010, 146). Стоит, впрочем, заметить, что игра «навряд-ка» была весьма распространенным явлением; тот же Волконский замечает в записках: «Шулерничать не было считаемо за порок, хотя в правилах чести были мы очень щекотливы» (Волконский 1991, 130).

Все это заставляет усомниться в том, что озлобление Американца было вызвано пушкинским упреком, сделанным во время игры. На причину враждебной выходки Толстого, как кажется, проливает свет другое письмо Пушкина, отправленное им брату через месяц после цитированного выше письма к Вяземскому. В октябре 1822 года поэт бранил Льва Сергеевича, легкомысленно ознакомившего П. А. Плетнева с нелестным отзывом о его поэзии, содержавшимся в пушкинском письме от 4 сентября:

Если б ты был у меня под рукой, моя прелесть, то я бы тебе уши выдрал. Зачем ты показал Плетневу письмо мое? в дружеском

¹¹ Очевидная ошибка: Вульф говорит о встрече Пушкина с Толстым до высылки поэта на юг; такая встреча могла произойти только в Петербурге осенью 1819 г.

обращении я предаюсь резким и необдуманным суждениям; они должны оставаться между нами — вся моя ссора с Толстым происходит от нескромности князя Шаховского (Пушкин 1937–1949, XIII, 51).

Из этого признания следует, что Шаховской сообщил Толстому некое «резкое и необдуманное суждение», — вероятно, отзыв о нем Пушкина, для передачи не предназначенный.

Заметим, что незадолго до отъезда Толстого в Москву, 20 ноября 1819 года, Пушкин выдал барону С. Р. Шиллингу долговую расписку на 2000 рублей сроком на шесть месяцев (Летопись 1999, 154). Эта сумма составляла служебное жалованье Пушкина без малого за три года: векселем, выданным Шиллингу, Пушкин покрыл свой карточный долг. Возможно, отчаяние и досада, обусловленные этим проигрышем, заставили Пушкина высказаться в присутствии князя Шаховского о карточных шулерах — и в их числе об Американце — с особенной резкостью. Косвенным подтверждением этому служит вариант стиха о клевете; вместо: «На чердаке вралем рожденной», первоначально значилось: «Картежной сволочью рожденной...» (Пушкин 1937–1949, VI, 352).

Но как возникла у Толстого мысль о порке, которой был якобы подвергнут неосторожно задевший его поэт?

Можно предположить, что сочиненная Американцем сплетня о Пушкине-племяннике явилась весьма своеобразной данью литературной традиции, начало которой положил Пушкин-дядя. В 1799 году в сборнике «Аониды» В. Л. Пушкин опубликовал эпиграмму, представляющую собою вольный перевод из Робера Пон де Вердена (1749–1844):

Какой-то стихотвор (довольно их у нас!)
Прислал две оды на Парнас.
Он в них описывал красу природы, неба,
Цвет *розо-желтый* облаков,
Шум листьев, вой зверей, ночное пенье сов
И милости просил у Феба.
Читая, Феб зевал и наконец спросил,
Каких лет стихотворец был
И оды громкие давно ли сочиняет.
«Ему пятнадцать лет», — Эрата отвечает.
«Пятнадцать только лет?» — «Не более того».
— «Так розгами его!»

(Пушкин 1989, 130)

Эта эпиграмма не осталась незамеченной. Когда в 1803 году новоиспеченный кавалергардский поручик Денис Давыдов написал зазорное стихотворение «Сон», в котором сатирически упомянул восемь известных современников (Л. А. Нарышкина, Н. А. Загряжского, Н. П. Свистунова, С. Н. Марина, А. Д. Копьева, И. С. Лавалья, П. И. Багратиона и И. И. Дибича), его счел нужным одернуть преобразованный поручик Александр Аргамаков¹², воспользовавшийся мотивами стихов В. Л. Пушкина:

Вчера я лег в постелю
И страшный видел сон:
Мальчишку-пустомелю
Сек розгой Аполлон.
Как бог, он без притворства
Ему так говорил:
Ты дар мой стихотворства
Во зло употребил.
Ты, мальчик зашалился,
Имеешь медный лоб:
За что бранить пустился
Почтенных ты особ?
Чего не поминаешь,
О том ты так же врешь
И *ночи* заставляешь
Болтать нам вздор и ложь.
В знакомстве быв со знатью,
Дал волю языку;
За это вашу братью
Я розгами секу.
Тут мальчик побожился,
Что врать не будет он.
От сна я пробудился —
Ах! Жаль, что это сон.
(Аргамаков 1806)

Федор Толстой состоял с Александром Аргамаковым в тесных дружеских отношениях; в 1811 году он писал:

Давно ль, давно ль, друзья, приятели, я с вами
Питался сладкими свидания слезами?

¹² В начале 1804 г. С. Н. Марин, упомянутый в стихотворении Д. В. Давыдова, писал своему другу гр. М. С. Воронцову: «Маленькому Давыдову мыли за стихи голову; он написал „Сон“, где всех ругает без милосердия. Аргамаков написал ответ» (Марин 1946, 303).

И будто не видал щастливых тех часов,
Когда с тобою был, Марин, Аргамаков!

Стихотворение Аргамакова «Сон», имевшее шумный успех, разошедшееся в списках и опубликованное в 1806 году, было Американцу, разумеется, хорошо известно.

Пушкинские эпиграммы, сатирические ноэли и неосторожный отзыв об Американце сделали в глазах последнего вполне приложимым к их двадцатилетнему автору упрек, некогда адресованный Аргамаковым девятнадцатилетнему Давыдову:

За что бранить пустился
Почтенных ты особ?

«Между тем тот же Пушкин, либеральный по своим воззрениям, — вспоминал И. И. Пущин, — имел какую-то жалкую привычку изменять благородному своему характеру и очень часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра около Орлова, Чернышева, Киселева и других: они с покровительственной улыбкой выслушивали его шутки, остроты. Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит. Говоришь, бывало: „Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом; ни в одном из них ты не найдешь сочувствия и пр.“ Он терпеливо выслушает, начнет щекотать, обнимать, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется. Потом, смотришь, — Пушкин опять с тогдашними львами!» (Пущин 1989, 60–61). Возможно, эта черта юного поэта была замечена и Федором Толстым; она могла напомнить ему аргамаковский выпад в адрес Давыдова:

В знакомстве быв со знатью,
Дал волю языку...

Стоит заметить также, что стихи Давыдова и Аргамакова парадоксально сближает с пушкинским ноэлем «Сказки» мотив сна: если в первых двух рассказ опровергается пробуждением, то в последнем сказки должны усыпить... Толстому оставалось лишь переложить розги из рук Аполлона в руки задетого Пушкиным Лаврова. По-видимому, это он и сделал в своем письме к князю Шаховскому в начале 1820 года.

Трудно сказать, угадал ли Пушкин литературный источник толстовского навета, однако по примирении с Американцем он продолжил эпиграмматическую традицию Робера Пон де Вердена,

Василия Пушкина и Александра Аргамакова: в 1830 году поэт опубликовал в альманахе «Северные цветы» стихотворение «Мальчишка Фебу гимн поднес...», направленное против Н. И. Надеждина: в этой эпиграмме Феб подвергает «мальчишку» порке розгами за дурные стихи, а «взрослого болвана» — битью батогами («палками») за «лакейские диссертации»... (см. об этом: Файбисович 1989, 105–109).

Литература

- Анненков 1998 — *Анненков П. В.* Пушкин в Александровскую эпоху. Минск: Лимариус, 1998.
- Аргамаков 1806 — [*Аргамаков А. В.*] Сон // Друг просвещения. 1806. Ч. 2. № 4. С. 32–33.
- Базанов 1949 — *Базанов В. Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.
- Волконский 1991 — *Волконский С. Г.* Записки. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1991.
- Вульф 1998 — *Вульф А. Н.* Рассказы о Пушкине, записанные М. И. Семейским // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. СПб.: Академический проект, 1998.
- Вяземский 1958 — *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л.; Сов. писатель, 1958. (Библиотека поэта. Большая серия).
- Летопись 1999 — Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Т. 1. М.: Слово/Slovo, 1999.
- Лугинин 1998 — *Лугинин Ф. Н.* Из дневника // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. СПб.: Академический проект, 1998.
- Марин 1946 — *Марин С. Н.* Полное собрание сочинений. М.: Изд-во Гос. Литературного музея, 1946.
- Маркевич 1998 — *Маркевич Н. А.* Из воспоминаний // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. СПб.: Академический проект, 1998.
- Месяцослов 1819 — Месяцослов с росписью чиновных особ или общих штат Российской империи на лето от Р. Х. 1819. СПб., 1819. Ч. 1.
- Набоков 1998 — *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство СПб, 1998.
- Пиксанов 1988 — *Пиксанов Н. К.* Примечания // Грибоедов А. С. Горе от ума. М.: Наука, 1988.
- Пушкин 1937–1949 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1949.
- Пушкин 1989 — *Пушкин В. Л.* Стихи. Проза. Письма. М.: Советская Россия, 1989.
- Пуцин 1989 — *Пуцин И. И.* Записки о Пушкине. Письма. М.: Правда, 1989.

- Санкт-Петербургские ведомости 1819 — Приехавшие в Столичный город С.-Петербург с 24-го сентября по 1-е октября / Первое прибавление к Санктпетербургским Ведомостям. 1819. № 79. 3 октября.
- Файбисович 1989 — *Файбисович В. М.* «Мальчишка Фебу гимн поднес» // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1989. Вып. 23. С. 105–109.
- Филин 2010 — *Филин М. Д.* Толстой-Американец. М.: Молодая гвардия, 2010. (ЖЗЛ).
- Фужеру де Кампиньель — *Fougeroux de Campigneulles A.-M.* Histoire des Duels anciens et modernes. Vol. 2. Paris; Genève, 1835.

V. Faibisovich

**Literary Source of One Slander:
Pushkin and Fyodor “American” Tolstoy**

Keywords: slander, flogging, Fyodor “American” Tolstoy, attic, card, dream.

The article suggests that the popular epigrammatic plot (Phoebus flogs a young man who imagines himself to be a poet) served as the source of rumors spread by Count Fyodor Tolstoy about the execution allegedly committed by the police over Pushkin. The French poet Robert Pons de Verdun laid the foundation for a literary tradition continued by Vassily L. Pushkin and Alexandre V. Argamakov; according to the author of the article, the poems by Vassily L. Pushkin, Alexandre Pushkin and Alexandre V. Argamakov suggested to Fyodor “American” Tolstoy the plot of his slander.

Чехов и Книппер перед судом «разоблачителей»

Ключевые слова: писатель и его жена, тенденциозный, выстраивание мифологии, достоверность источника, переписка.

Рассматриваются некоторые современные оценки авторами работ о Чехове отношений писателя и его жены О.Л. Книппер-Чеховой. Нередки тенденциозные, ничем не подкрепляемые античеховские домыслы, выстраивание мифологии вокруг их союза. К счастью, существует источник, обращаясь к которому всякий непредвзятый человек может составить свое суждение. Это — полностью сохранившаяся переписка Чехова и Книппер. В ней содержится история последней и самой большой любви Чехова.

Биографы трех великих русских писателей — Пушкина, Толстого и Чехова — неизбежно касаются той роли, роковой или усугубляющей, которую сыграли их жены в закате жизней своих великих мужей, омраченном страданиями и смертью.

Борис Пастернак зло смеялся над биографами Пушкина, современными ему и будущими: наверное, Пушкин должен был жениться не на Наталье Николаевне, а на этих биографах, чтобы облик и поведение жены поэта не заслужили их отрицательных оценок.

К Софье Андреевне, особенно после недавних исследований Игоря Волгина и Павла Басинского, вырисовывается отношение если не полностью извиняющее (ведь Лев Николаевич перед своим уходом кричал: «Она убить меня хочет!»), то по крайней мере не обвиняющее ее (Волгин 2010; Басинский 2010; Михновец 2013).

Совсем иначе дело обстоит с оценкой биографами и широкой публикой отношений Чехова и его жены.

Не стесняется в выражениях, костеря Ольгу Леонардовну, задевая при этом и Антона Павловича, Дмитрий Галковский:

Книппер покорила пьяного от чахотки Чехова своей матеростью. <...> Волчица, овчарка немецкая. Умная сука. Она искренно Чехова любила. Любила за эту его удивительную любовь к себе (Галковский 2008).

Так же по двум направлениям ведет свою атаку на нашу пару, подгоняя свой образ «другого Чехова» под сюжеты Захер-Мазоха, Михаил Золотонос:

Женился Чехов — что неудивительно — на актрисе, игравшей Аркадину, — на Ольге Книппер. Что бы ни писали о несовпадении Книппер и Аркадиной, типаж, стиль — «очаровательная эгоистка» — был общим, и именно это Чехова еще влекло и возбуждало. <...> С самого начала главной целью Ольги было завлечь, поймать и удержать. Охота началась летом 1899 года. <...> Целеустремленная Ольга ухаживает-охотится за Антоном, ему это нравится, ибо всё удачно совпало: нарциссы податливы на исключительное внимание и восхищение — пусть и в качестве потенциальных охотничьих трофеев, а мазохисты стремятся быть объектами желания другого (Золотоносов 2007, 96).

Время от времени всплывает идущая от Марии Федоровны Андреевой версия последних слов Чехова, будто бы проговорившего в сторону жены не «Ich sterbe», а «эх, стерва». И так далее... Ничем не подкрепляемые домыслы, фальшивость и бездоказательность такого рода злобных и глумливых толкований говорят в первую очередь об откровенной античеховской тенденциозности их авторов.

Иное дело — позиция в данном вопросе Дональда Рейфилда, автора книги «Антон Чехов. Жизнь», изданной в Лондоне и переведенной у нас (Рейфилд 2007). Это — самое обстоятельное (более шестисот страниц) и наиболее документированное на сегодняшний день жизнеописание Чехова. Неудивительно: чеховистика давно является отраслью мирового литературоведения, и «наш» Чехов давно уже стал и «их» писателем. Книга неслучайно вызвала интерес и стала авторитетной для многих и многих читателей: она построена на практически исчерпывающем обследовании всех чеховских архивов в России, на изучении переписки родственников и близких писателю людей и не публиковавшихся прежде мемуаров. В итоге Рейфилд открывает множество новых фактов, не пользовавшихся в прежних биографиях Чехова.

Открытие архивов отнюдь не автоматически ведет к открытию истины, многое зависит от того, как факты отбираются и подаются. У автора свое понимание личности и жизни его героя; в отборе материалов, в их компоновке, сопоставлении, в ироническом или, наоборот, сочувственном комментарии он субъективен, иногда пристрастен.

Развенчать утвердившийся в прежних чеховских биографиях условный образ святого. Облик Чехова более сложен. И его жизнь не приложение к творчеству, она сама была источником его произ-

ведений и заслуживает самостоятельного интереса. Так определяет Рейфилд свои задачи. Особенно много места и внимания он уделяет тому, чтобы Чехов не воспринимался больше как безгрешный праведник в его отношениях с женщинами.

«Донжуанский список» Чехова, согласно разысканиям Рейфилда, насчитывает не один десяток женских имен, среди них как известные адресатки переписки и персонажи мемуаров, так и те, чьи взаимоотношения с писателем устанавливаются впервые. В предисловии Рейфилд замечает, что некоторые специалисты в России были знакомы со всей полнотой информации о тех или иных подробностях интимной жизни Чехова, но старались не касаться их в печатных работах. Признавая известную справедливость упрека, можно сказать, что, может быть, сильнее и раньше всех внешних запретов и ограничений тут действовала и как бы исходившая от самого Чехова просьба о невмешательстве в его личную жизнь. Ведь он впадал в тоску и отчаяние оттого, что кто-то «во всех вагонах и домах будет громко, подняв кверху палец, решать вопрос, почему я сошелся с N, в то время, когда меня любит Z» (Чехов 1974–1983, П 6, 242). Нежелание бесцеремонности в том, что было бы неприятно самому Чехову, вероятно, и сдерживало самых смелых публикаторов и биографов. Впрочем, Рейфилд абсолютно прав, не увидев ничего, что дискредитировало или вульгаризировало бы облик Чехова-человека, в «потайных» разделах его архива.

И здесь автор не ограничивается разысканиями, он создает версии и выносит оценки. (Оценки выношенные и для автора несомненные; недавно Рейфилд повторил их, выступая в телефильме «Доктор Чехов: рецепт бессмертия».) Первые пятьсот страниц рейфилдовской биографии Чехова могут показаться развернутым комментарием к начальной главе «Дамы с собачкой» о «похождениях или приключениях» Гурова. Далее сюжет делает новый поворот. Образ Чехова-святого прежних биографий действительно разрушен. Что приходит ему на смену? Разрушая одну мифологию, автор выстраивает новую, собственную.

Насколько на первых пятиста страницах Чехов предстает (если придерживаться той же житийной классификации) как грешник, настолько же на последних ста — как мученик. Пожалуй, сильнее всего заданность авторской концепции, без сколько-нибудь убедительных доказательств, сказывается в заключительных главах. Ольга Леонардовна предстает здесь то этакой Аркадиной,

сошедшей со сцены в чеховскую жизнь, то хищницей, отгоняющей всех от своей добычи, то смесью няньки с куртизанкой. «Подтверждающих» (вырванных из контекста) цитат представляется сколько угодно, но чаще всего это суждения тех, кто в той ситуации заведомо не мог быть объективен: сестры писателя и ее окружения, конкурирующих актрис и т. д. Рейфилд не первый, кто считает возможным судить жену Чехова, опять-таки вопреки всему, что так ясно и отчетливо выражено в их переписке. Здесь даже чутье архивиста подводит.

Вот пример. Автор придает значение улики той физиологической подробности в жизни жены Чехова, о которой она пишет мужу 31 марта 1902 года, сообщая о случившемся у нее выкидыше (Рейфилд будет настойчиво возвращаться к этому эпизоду, публикует статью «Чьим ребенком был Памфил?», приводя мнения даже специалистов-гинекологов). Но при этом явно неверно расшифровывает одну дату из этого письма: симптомы появились 26 марта, а не февраля, как полагает исследователь. Дальнейшие уличающие Книппер в супружеской неверности вычисления и рассуждения оказываются, таким образом, мнимыми. Сенсации не состоялось.

К счастью, существует источник, обращаясь к которому всякий непредвзятый человек может составить свое суждение. Это — полностью сохранившаяся переписка Чехова и Книппер (Переписка 2004).

Обмен письмами между драматургом и актрисой начался с лета 1899 года и продолжался с перерывами до весны 1904 года. Это самая большая по объему чеховская переписка, насчитывающая в общей сложности 1030 писем и телеграмм. Она полнее всего отражает жизнь Чехова в последние годы, вспоминая о которых Книппер впоследствии писала:

Впечатление этих шести лет — какого-то беспокойства, метания, — точно чайка над океаном, не знающая, куда присесть... метание между Москвой и Ялтой, которая казалась уже тюрьмой; женитьба, поиски клочка земли недалеко от трогательно любимой Москвы и уже почти осуществление мечты — ему разрешено было врачами провести зиму в средней России; мечты о поездке по северным рекам, в Соловки, в Швецию, в Норвегию, в Швейцарию, и мечта последняя и самая сильная, уже в Шварцвальде, в Баденвейлере, перед смертью, — ехать в Россию через Италию,

манившую его своими красками, соком жизни, главное музыкой и цветами, — все эти метания, все мечты были кончены 2/15 июля 1904 года его собственными словами: «Ich sterbe (я умираю)» (Книппер 1954, 595–596).

Книппер заняла исключительное место в духовной жизни Чехова последних лет, и письма к ней полнее всего отражают его внутренний мир в эти годы — в той степени, в какой Чехов вообще считал нужным приоткрывать свой внутренний мир другим, даже самым близким людям.

Тон в их переписке задает, безусловно, Чехов. О многом тут говорит сама манера общения, названия. Тут царит стихия игры. После того как актриса и писатель стали близки друг другу, на страницах их писем появились бесчисленные и странные на первый взгляд обращения: «собака», «лошадка», «бабуся», «славная девочка», «венгерец», «дуся», «Книппшиц», «замухрыша», а в подписях — «твой иеромонах», «старец Антоний», «Черномордик», «академик Тото» и т. п. Книппер переняла эту манеру Чехова («твоя актриска»), хотя ее, возможно, не вполне устраивала та нежно-ироническая тональность, которую Чехов принял в обращениях в письмах к ней. Но Чехов мог быть в письмах удивительно нежным, не идя на уступки сентиментальности или банальной слащавости.

В письмах к жене особенно ярко проявилась способность Чехова сказать о важном, значительном в шутливой форме, как бы невзначай, без пространных пояснений. Не претендуя на роль учителя, наставника, Чехов убеждает «милую актрису» не падать духом в тяжелые моменты ее театральной жизни, отстаивать свои позиции («гнийте свою актрисичью линию») или — позже — не снижать нравственных требований к себе («только не мельчай, моя девочка»). Книппер так и не получила прямого ответа на вопрос, который она задала Чехову незадолго до его смерти. «Ты спрашиваешь, — писал Чехов, — что такое жизнь? Это все равно что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» (Чехов 1974–1983, II 12, 93). Такой ответ мог разочаровать, но для Чехова характерен именно такой ответ. В нем сказались и всегдашний чеховский скептицизм по отношению к претензиям на решение «общих» вопросов, и его давнее убеждение, что «не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п.», и неприятие всех современных ему религиозных, философских ответов на подобные вопросы. Чехов уклонял-

ся в таких случаях от «длинного разговора — с серьезным лицом, с серьезными последствиями», уходил от метафизических тем, избегал всяких поучений. Он своим творчеством помогал изучать и понимать жизнь, а пример его личности оказывал нравственное воздействие на всех, кто его знал.

Поэтому для Книппер, как и для многих других, он стал учителем жизни. «Ты, Антон, настоящий человек, ты любишь и понимаешь жизнь настоящую, а не выдуманную. Я это люблю в тебе ужасно», — писала она (22 ноября 1901 г.). И в другом письме: «Я около тебя становлюсь лучше...» (26 января 1902 г.). Отдельные оценки Чехова — человека и художника, содержащиеся в письмах Книппер, могут показаться банальными, да и просто неверными («ты — русский Мопассан», «киселек славянский», «русский халатик» и т. д.). Такие оценки случайны, ибо чаще всего связаны с конкретными, преходящими поводами. Но понято и не раз сказано в письмах Книппер главное: «ты большой человек», «настоящий человек», «мой человек будущего».

Разумеется, наиболее интересен их обмен мнениями о явлениях современного искусства, литературы. Отдельные оценки тех или иных писателей, произведений у них могут расходиться. Но чаще всего это разговор близких по духу, по творческим позициям, по вкусам и интересам художников. Все это питало их особую духовную близость. Письма Чехова к Книппер, наряду с произведениями последних лет, стали наиболее достоверным отражением его внутренней жизни — той жизни, о которой Книппер впоследствии писала:

...таким я знала его: Чехов, слабеющий физически и крепнувший духовно... Жизнь внутренняя за эти шесть лет прошла до чрезвычайности полно, насыщенно, интересно и сложно... (Книппер 1954, 595–596).

Совсем особое значение переписка Чехова с Книппер имеет потому, что это живая история последней и самой большой любви Чехова (не забудем: любви с первого взгляда, с первой встречи на репетиции «Царя Федора Иоанновича»: «Ирина, по-моему, великолепна. Голос, благородство, задушевность — так хорошо, что даже в горле чешется... лучше всех Ирина. Если бы я остался в Москве, то влюбился бы в эту Ирину», — Чехов 1974–1983, II 7, 289).

У всякого, кто знакомится с этой историей, возникает вопрос: чего больше — страданий или счастья принесла любовь писателю

и актрисе? Утешая ее, он не раз повторял: «Если мы теперь не вместе, то виноваты в этом не я и не ты, а бес, вложивший в меня бацилл, а в тебя любовь к искусству» (там же, П 9, 124); «...если бы ты жила со мной в Ялте всю зиму, то жизнь твоя была бы испорчена и я чувствовал бы угрызения совести, что едва ли было бы лучше» (там же, П 11, 128). И она, часто казня себя за его страдания, знала и чувствовала то, о чем позже написала:

...ломка моей жизни отразилась бы на нем и тяготила бы его. Он никогда бы не согласился на мой добровольный уход из театра... (Книппер 1954, 596).

Но логика этих утешений все же безжалостна по отношению к их любви. И в жизни эти шесть лет «сложил<и>сь из цепи мучительных разлук и радостных свиданий» (там же). Встречные и ответные письма Чехова и Книппер словно связаны единым драматическим сюжетом, читаются как литературный памятник громадного человеческого интереса, как одно из самых щемящих повествований о встречах и разлуках.

Поведение Книппер в годы замужества уже не раз становилось и, можно с уверенностью сказать, еще не раз станет объектом самых придирчивых суждений и разбирательств. Достаточно назвать среди тех, кто неодобрительно его оценивал, И. А. Бунину, врача И. Н. Альтшуллера, наблюдавшего Чехова в последние годы. Да что там — в письмах самого Чехова прорывается его печаль, чувство одиночества, еще усиливавшегося в разлуках с женой... И в этом смысле Ольга Леонардовна разделяет в глазах потомков судьбу Н. Н. Пушкиной, С. А. Толстой. Ей, как и им, выпало отвечать на упреки и обвинения в вольном или невольном причинении страданий великому писателю в последние годы его жизни. И если она, подобно им, и нуждается в оправдании и защите от упреков в непонимании или недооценке великого человека, судьба которого дорога всему человечеству, — главный оправдательный аргумент принадлежит самому Чехову.

Он любил ее, был с ней счастлив («В этот приезд мы прожили с тобой необыкновенно, замечательно, я чувствовал себя как вернувшийся с похода. Радость моя, спасибо тебе за то, что ты такая хорошая», — 20 февраля 1904 г.). Это был его выбор, выбор для себя своей судьбы, выбор той, которая стала для него «единственной женщиной».

Я ведь знал, что женюсь на актрисе, то есть когда женился, ясно сознавал, что зимами ты будешь жить в Москве. Ни на одну миллионную я не считаю себя обиженным или обойденным, напротив, мне кажется, что все идет хорошо, или так, как нужно, и потому, душик, не смущай меня своими угрызениями (Чехов 1974–1983, П 11, 289).

Еще один английский автор, Харви Питчер, в своей книге «Главная женщина Чехова» (Pitcher 1979), пишет: «Ей было всего лишь тридцать пять лет, когда умер Чехов. Она была привлекательной женщиной, известной актрисой, вдовой Чехова, что придавало ей романтический ореол. Вопрос, были ли у нее мужчины после Чехова, возникает сам по себе. Определенно были, и вероятно, немало». (Впрочем, рассказывая далее историю знакомства Книппер-Чеховой с режиссером Гордоном Крэггом, ставившим в 1911 году в Художественном театре «Гамлета», доказательств, говорящих о чем-то большем, чем платонический роман, биограф не нашел.) «Но, — уверенно продолжает Питчер, — столь же определенно можно сказать, что ни один <мужчина> не занимал такое место в ее жизни, как Чехов. Она больше не вышла замуж».

Ольге Леонардовне суждено было пережить Чехова на 55 лет. Ее талант будет знать немало взлетов, она создаст выдающиеся образы в произведениях Тургенева, Гоголя, Достоевского, Горького. Но вершинами творчества актрисы остались ее Маша, ее Раневская.

Литература

- Басинский 2010 — *Басинский П. В.* Лев Толстой: бегство из рая. М.: АСТ: Астрель, 2010. — 636 с.
- Волгин 2010 — *Волгин И.* Уйти от всех. Лев Толстой как русский скиталец // Октябрь. 2010. № 10. С. 4–62.
- Галковский 2008 — *Галковский Д.* Бесконечный тупик: В 2 кн. М.: Издательство Дмитрия Галковского, 2008. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=9374&p=1> (дата обращения: 30 апреля 2022 г.).
- Золотоносов 2007 — *Золотоносов М.* Другой Чехов: По ту сторону принципа женофобии. М.: Ладомир, 2007. — 336 с.
- Книппер 1954 — *Книппер-Чехова О. Л.* О А. П. Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1954. С. 591–612.
- Михновец 2013 — *Михновец Н. Г.* Бесконечно близкие и бесконечно далекие // Толстая С. Любовь и бунт: Дневник 1910 года / Сост., вступит. статья и коммент. Н. Г. Михновец. М.: КоЛибри, 2013.

- Переписка 2004 — Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. / Сост. и коммент. З. П. Удальцовой. М.: Искусство, 2004.
- Рейфилд 2007 — *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г. — Пресс, 2007. — 783 с.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Pitcher 1979 — *Pitcher H.* Chekhov's Leading Lady: A Portrait of the Actress Olga Knipper. London: John Murray, 1979. — 316 p.

V. Kataev

Chekhov and Knipper Before the “Unmaskers” Trial

Keywords: writer and his wife, tendentious, building mythology, reliability of source, correspondence.

The article analyzes some modern assessments by the authors of works about Chekhov devoted to the relationship between the writer and his wife Olga Knipper-Chekhova, and concludes that tendentious, unsubstantiated anti-Chekhov speculations, building mythology around their union, are not uncommon. Fortunately, there is a source allowing any open-minded person can make up his or her judgment, which is a fully preserved correspondence between Chekhov and Knipper. It contains the story of Chekhov's last and greatest love.

Чехов и интеллигенция: заметки к теме

Ключевые слова: А. П. Чехов, интеллигенция, земская деятельность.

В статье предпринимается попытка скорректировать общепринятое мнение об отношении Чехова к русской интеллигенции. По мнению автора, и тезис о Чехове как выразителе и олицетворении лучших ее черт, и тезис о его «неверии» в нее, основанный на часто цитируемых строках из письма к И. И. Орлову 1899 года, по сути неверны. Любые суждения писателя нужно рассматривать в конкретном историческом и литературном контексте, показывая зависимость оценок от волновавших его в данный момент проблем и обстоятельств.

Отношение Чехова к интеллигенции как социальной группе и к интеллигенту как к характерной фигуре эпохи хорошо изучено¹. Наиболее полно материал, имеющий отношение к этой теме, охвачен и систематизирован в исследовании О. И. Родионовой, которая, предприняв тотальное обследование всех упоминаний ключевого слова и его производных в чеховских текстах, разделила все найденные цитаты на три группы (Родионова 2012). Первая показывает значимость категории «интеллигентность» для Чехова-человека: прилагательное «интеллигентный» при характеристиках знакомых часто используется в письмах наряду с эпитетами «изящный», «красивый», «приятный», «скромный», «доброжелательный», «отзывчивый», «нервный» и т. п. (там же, 121–122). Вторая группа — цитаты из художественных произведений — свидетельствует о важности темы русской интеллигенции для Чехова-художника. Характеризуя своих персонажей-интеллигентов, он часто прибегает к амбивалентным характеристикам, отмечая среди прочего и неприятные черты (незрелость, склонность к доктринерству и др.). Однако мы, в отличие от О. И. Родионовой, не стали бы сравнивать такие замечания с известными негативными суждениями веховцев (Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, М. О. Гершензона и др.) об интеллигенции в целом (там же, 125–126): принцип индивидуализации, господствующий в чеховской поэтике, препятствует обобщениям. Если Лаевский склонен к самооправданиям,

¹ См.: Катаев 1999, Катаев 2002, Степанов 2002, Соболевская 2003, Бушканец 2009, Архипенко 2009, Семкин 2010, Звизняцковский 2012, Водясова 2013 и др.

а Иванов психологически неустойчив, то это не значит, что такая, с точки зрения автора, вся интеллигенция. Иванов и Львов — герои одной пьесы — имеют между собой мало общего, хотя никто не сомневается в том, что оба принадлежат к интеллигенции. Третья группа цитат, выделенных О. И. Родионовой, — это чеховские характеристики интеллигенции в целом, где личное мнение и позицию художника трудно разделить. Здесь мы видим, с одной стороны, совпадение отмеченного в первой группе принципа уравнивания ключевого слова с позитивными эпитетами («прекрасный, интеллигентный человек, протестующий либерал» — Чехов 1974–1983, П 4, 89), а с другой — что Чехов отмечает у интеллигенции множество мелких недостатков: «безволие, безделье, недалекость, склонность к пьянству <...> бестактность, бесцеремонность, притязательность <...> обжорство <...> отвратительное воспитание, недостаток физического труда <...> и проч. и проч.» (там же, 128). Заметим, что все эти свойства представляли собой в глазах писателя, скорее, общечеловеческие слабости, от которых интеллигенция еще не успела избавиться: их легко найти в чеховских рассказах о купцах, чиновниках или мещанах-обывателях.

Отдельно от всех этих высказываний у раннего Чехова стоят развернутые суждения из письма к А. С. Суворину, написанного 27 декабря 1889 года (то есть в период кризиса, предшествовавшего поездке на Сахалин), где негативная характеристика интеллигенции в целом дается в «натуралистическом» духе, поскольку все ее мелкие и крупные недостатки объясняются вялостью, апатией, отсутствием физического труда и т. п. Сходные настроения выражены в очерке «В Москве» (1891).

Однако, несмотря на отдельные резкие выпады и нехарактерные для него несправедливые обобщения об «интеллигентном классе» (там же, П 6, 29), Чехов, в особенности в поздний, после-сахалинский период, несомненно, высоко ставил как этические качества русской интеллигенции, так и ее общественное служение: «Интеллигенция работает шибко, не щадя ни живота, ни денег; я вижу ее каждый день и умиляюсь, и когда при этом вспоминаю, как Житель и Буренин выливали свои желчные кислоты на эту интеллигенцию, мне делается немножко душно» (там же, П 5, 104). Как точно замечает О. И. Родионова, в подобных высказываниях (а их очень много) Чехов не описывает интеллигенцию с внешней позиции, а отождествляет себя с ней (Родионова 2012, 135, 137).

На этом в целом панегирическом фоне резким диссонансом звучат слова из письма к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 года:

Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало (Чехов 1974–1983, П 8, 101).

Эти чеканные, похожие на символ веры формулировки довольно часто цитируются в качестве одной из чеховских программных деклараций — наряду с выдавливанием «из себя по капле раба» (там же, П 3, 133) или желанием «быть свободным художником и — только» (там же, 11). Однако не менее часто те же слова вызывают недоумение: в устах Чехова они звучат неожиданно и странно для тех, кто привык считать писателя идеальным представителем и выразителем чаяний русской интеллигенции. Эту сентенцию охотно используют не только принципиальные противники интеллигенции как социальной группы (начиная с М. О. Гершензона в веховской статье «Творческое самосознание»), но и иконокласты и демифологизаторы, стремящиеся разрушить столетний «чеховский миф». Однако серьезные биографы отмечают нехарактерную для позднего Чехова горячность тона, которая могла быть свидетельством «душевного усилия, которым Чехов одолевал кризисы», и выдавала «какое-то глубокое беспокойство» (Кузичева 2011, 590)². Какое же? Попробуем дать как можно более подробный ответ.

Чтобы понять точное значение приведенных выше слов и тем самым лишить их статуса манифеста или лозунга, нужно восстановить контекст, в котором они были сказаны. Здесь оказывается важно все: жанр письма, его адресат, обстоятельства написания, параллели в других текстах.

Письмо с интересующей нас сентенцией, несомненно, принадлежит к поджанру «письма к товарищу». Последнее слово в данном случае означает «коллега-врач, однокашник, земский деятель, единомышленник». Известный в кругах земцев врач Иван Иванович Орлов (1851–1917) имел полное право называться чеховским

² Интересно, что слова об «отдельном человеке» из письма Орлову А. П. Кузичева выносит в эпиграф и в заглавие книги.

«товарищем». Как и Чехов, он был выпускником медицинского факультета Московского университета. Как некогда Чехов, служил в земской больнице в Подмоскowie. Как Чехов в Мелихове, много помогал у себя в Солнечногорске крестьянам, был организатором и председателем «Общества попечения о санитарных и экономических нуждах населения участка», о котором идет речь в переписке с Чеховым.

Несомненными знаками «товарищества» в письме Орлова, на которое отвечал Чехов, была рассчитанная на мгновенное узнавание цитата из Некрасова: «...министру государеву...» (Чехов 1974–1983, П 8, 434). Такую же роль играла финальная фраза чеховского ответа: «Крепко жму руку» (там же, 101). Чехов постоянно использовал это выражение в письмах врачам и земцам, но при этом осознавал, что оно представляет собой своего рода поведенческий штамп «честного человека», и не без иронии обыграл его в рассказах «Соседи» и «Попрыгунья»³. Таково же принятое во врачебной среде обозначение коллег как «многоуважаемых товарищей» (там же, 100): в текстах Чехова оно могло звучать иронически (ср. рассказ «Интриги» — там же, С 6, 361–364), но ироническое отношение не исключало симпатии.

Были и другие черты, сближавшие участников переписки и определявшие ее шуточный тон. Орлов — сын священника, окончил сначала духовную семинарию, а потом уже медицинский факультет. Чехов — сын набожного регента таганрогской церкви, получил в детстве религиозное воспитание, а затем, после окончания того же факультета, постепенно утратил веру. Любопытно, что благодущный Орлов напоминал Чехову священника:

Иван Иванович в Ялте. Ходит по набережной лучезарный, благообразный, везде его любят, везде угощают — и не хватает ему для большего блаженства только одного: камилавки (там же, П 8, 296).

³ Либерально настроенный герой говорит: «Статья замечательная по честности. Я не выдержал и написал в редакцию письмо для передачи автору. Написал только одну строчку: „Благодарю и крепко жму честную руку!“» («Соседи»; Чехов 1974–1983, С 8, 70). «Дай, я пожму твою честную руку!», — говорит Дымову Ольга Ивановна («Попрыгунья»; там же, 11). В поведенческий штамп превратилась и манера русского интеллигента цитировать Некрасова: такие эпизоды встречаются у Чехова часто, начиная с «Безотцовщины» и вплоть до позднего рассказа «У знакомых».

О доверительных отношениях говорят не только хорошо известные обоим корреспондентам библейские цитаты, но и шуточные прозвища общих знакомых («Елпаций» — об общем знакомом докторе С. Я. Елпатьевском; «шарманки» — о его родственницах, «Старопройдошенский» — шутливая расшифровка фамилии другого общего приятеля, доктора И. Н. Альтшуллера). Этот тон напоминает общение с друзьями-студентами времен чеховской юности — разумеется, тоже сплошь отчаянными либералами.

Письмо Чехова, конечно, не было рассчитано на публикацию и тем более — на роль «манифеста». Как и вся чеховская переписка, оно носит сугубо частный характер, его содержание — ответы на просьбы корреспондента, сообщения о больших и малых новостях, обмен мнениями. Однако у «земцев», в роли которых выступают в «товарищеском» письме оба корреспондента, личное никогда не отделялось от общественного, которым они жили. Орлов пишет о том, что организует общество для помощи крестьянам и сталкивается с бюрократическими препонами: требуется не только сочинить устав такого общества, но и утвердить его у министра внутренних дел, подав тому прошение через губернатора («гувернера», как каламбурит Орлов). Жалуеться он и на то, что всем заправляют поставленные администрацией земские начальники — «один родственник гувернера, один князь и т. д.» (там же, 434). Формально чеховская сентенция отвечает именно на эти жалобы. Чехов начинает с цитаты из Псалтири, которая перекликается с фразой Орлова «один князь» и звучит каламбуром: «Не надейтесь на князи, на сыны человеческие...» (Пс. 145: 3), но затем, однако, призывает надеяться не на Бога, как в Библии, а на «отдельных людей». Эта часть письма представляет собой своего рода утешение: Чехов говорит Орлову, что, как бы ни были плохи институты, есть отдельные люди — проводники прогресса.

Однако со всем вышесказанным («товарищеский» шутливый тон, общие «земские» убеждения, утешение, вера в прогресс, надежда на будущее, несмотря на неудачи в настоящем, и т. д.) очень плохо увязывается инвектива в адрес интеллигенции — «лицемерной, фальшивой, истеричной, невоспитанной, ленивой». Ясно, что сказанное не относится к собеседнику (Чехов, конечно, подразумевает, что адресат письма принадлежит к «отдельным людям») и, более того, нарочито рисует нечто ему противоположное по характеру. Орлов — как раз очень искренний, спокойный (вспомним:

похожий на священника), деликатный человек, большой труженик. Чехов отделяет адресата-интеллигента от интеллигенции, оставляя в ее составе «накопителей» и потенциальных предателей — людей нестойких в убеждениях и потому всегда готовых к отступничеству: с течением времени у них материальное побеждает духовное, личное — общественное, более того, либеральная интеллигенция сплошь и рядом переходит в лагерь реакции⁴. Указание на то, что «притеснители» интеллигенции «выходят из ее же недр», со ссылками на Каткова, Победоносцева и Вышнеградского, не очень «работает» в контексте данной переписки, ведь факты, которые приводил Орлов, к этой теме не имеют отношения: препятствующие полезной работе интеллигенции родственник губернатора и князь не выходили из ее недр.

Сам доктор, разумеется, ни в чем не упрекал своих товарищей, а только выражал надежду, что со временем ослабнет административный гнет:

...вспыхнула бы искорка, и потекла бы теплым живительным огоньком, согревая и возбуждая всех нас, интеллигентных работников, к отрядной деятельности на пользу родной мужицкой деревни...⁵

Вполне вероятно, что чеховские слова вызвали у него недоумение.

Таким образом, кажущаяся монолитной декларация в контексте переписки с Орловым выглядит довольно странной, нелогичной, смотрится «инородным телом» и может быть объяснена не столько как выражение давно сложившихся убеждений Чехова, сколько как выплеск сиюминутного раздражения. Причины этого раздражения можно понять как из данного письма, так и из других написанных тогда же чеховских писем. Чехову были не по душе ни зимняя Ялта, ни ялтинское общество:

Ялта зимой — это марка, которую не всякий выдержит. Скука, сплетни, интриги и самая бесстыдная клевета (Чехов 1974–1983, II 8, 100).

В это время Чехов как никогда раньше чувствовал себя бездомным: дом в Аутке «почти еще не начинался», дом в Кучукое

⁴ Менее чем за полгода до письма к Орлову был написан «Ионыч».

⁵ Цит. по: Кузичева 2011, 589.

оказался «годен только для летнего жилья» (там же), с продажей Мелихова ничего еще не было решено; писатель подумывал о возвращении в Москву и о покупке там домика на окраине. Он неоднократно повторял, что болезнь отправила его в ссылку, и именно эта метафора поссорила его с ялтинской интеллигенцией: телеграмма Немировичу после триумфальной постановки «Чайки», содержащая обидные для ялтинцев слова («Сижу в Ялте, как Дрейфус на острове Дявола»; там же, П 7, 370), была без ведома автора напечатана в газете «Новости дня» — на что Чехов жалуется Орлову. По всей видимости, вся сумма этих раздражающих факторов и привела в обсуждаемом письме к инвективе, выраженной так талантливо и афористично, что ее можно принять за символ веры.

Однако на самом деле и критика, и кратко обозначенная в конце письма позитивная программа (вера в прогресс) во многом обусловлены ситуацией — «томлением» в Ялте и ссорой с местной интеллигенцией — и зависимы от жанра письма и реакции адресата: вполне возможно, что об «отдельных личностях» говорится в том числе и для того, чтобы Орлов не принял критику на свой счет.

Все эти наблюдения свидетельствуют о том, что даже самые яркие декларации Чехова не следует принимать за выражение определенной программы.

Пожалуй, единственная константа чеховского мировоззрения, проявившаяся в письме к Орлову, — это неприятие готовых оценок, «ярлыка» и «фирмы» (там же, П 3, 11), что было характерно как для ранних, так и для поздних чеховских текстов, в том числе в упоминаемой в данном письме пьесе «Дядя Ваня». В этом смысле «интеллигент» в глазах Чехова действительно не стоял выше «мужика», и наоборот. Однако обобщенная характеристика интеллигенции не просто несправедлива, но самой своей обобщенностью противоречит чеховскому способу мышления: «...в подходе к конкретному человеку любая априорная оценка может оказаться ложной — „ярлыком“. А оценивать и исследовать необходимо, с точки зрения Чехова, именно *этого* человека, а не его социальную роль, общественное положение и проч. „Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем“, *никто не больше никого* — такова исходная установка чеховского художественного мира» (Сухих 2007, 312).

Литература

- Архипенко 2009 — *Архипенко Н. А.* Концепт «ИНТЕЛЛИГЕНТ» // Концептосфера А. П. Чехова: Сб. статей. Ростов н/Д: Южный федеральный ун-т, 2009. С. 210–222.
- Бушканец 2009 — *Бушканец Л. Е.* А. П. Чехов и социально-психологические особенности разночинной интеллигенции конца XIX — начала XX в. // Диалог с Чеховым: Сб. науч. трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 211–226.
- Водясова 2013 — *Водясова Л. П.* Репрезентация концепта «интеллигентность» в художественных и эпистолярных произведениях А. П. Чехова // II Молинские чтения: Материалы научно-практической конференции. Саранск: Мордовский гос. пед. ин-т, 2013. С. 17–22.
- Звизняцковский 2012 — *Звизняцковский В. Я.* Аксиография Чехова: Система ценностей «чеховского интеллигента» в жизни и творчестве писателя, в современном мире и в школьном изучении: Пособие для учителя. Винница, 2012.
- Катаев 1999 — *Катаев В. Б.* Боборыкин и Чехов: (К истории понятия «интеллигенция» в русской литературе) // Русская интеллигенция: История и судьба. М.: Наука, 1999. С. 382–396.
- Катаев 2002 — *Катаев В. Б.* Чехов и русская интеллигенция: реальность и мифы // Таганрогский вестник. Материалы Международной конференции «Личность А. П. Чехова. Истоки. Реальность. Мифы». Таганрог, 2002. С. 4–13.
- Кузичева 2011 — *Кузичева А. П.* Чехов. Жизнь «отдельного человека». СПб.: Балтийские сезоны, 2011.
- Родионова 2012 — *Родионова О. И.* А. П. Чехов о русской интеллигенции // Интеллигенция и мир. 2012. № 3. С. 121–137.
- Семкин 2010 — *Семкин А. Д.* О русском интеллигенте: некоторые параллели в творчестве Чехова, Зощенко, Довлатова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: Сб. статей. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 269–280.
- Соболевская 2003 — *Соболевская Н. Н.* Чехов и сборник «Вехи»: диалог во времени // Книга и литература в культурном контексте. Новосибирск, 2003. С. 383–395.
- Степанов 2002 — *Степанов А. Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914) / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 976–1007.
- Сухих 2007 — *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГУ, 2007.

A. Stepanov

Chekhov and the Intelligentsia: Notes on the Subject

Keywords: Anton Chekhov; intelligentsia; zemstvo activity.

The article attempts to correct generally accepted opinion about Chekhov's attitude towards the Russian intelligentsia. According to the author, both the thesis about Chekhov as the spokesman and personification of its best features, and the thesis about his "disbelief" in it, based on the often quoted lines from a letter to Ivan I. Orlov, written in 1899, are in fact incorrect. Any Chekhov's judgments must be considered in a specific historical and literary context, showing the dependence of assessments on the problems and circumstances that worried him at the moment.

**Загадки книги «с хорошей надписью»:
«Дьяволиада» М. А. Булгакова в чеховском доме**

Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Дьяволиада», М. П. Чехова, М. П. Чехов, Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, образ В. И. Ленина, прототип.

В статье говорится об экземпляре книги М. А. Булгакова «Дьяволиада. Рассказы» (1926), подаренном автором М. П. Чеховой в феврале 1928 г. Анализируется автограф писателя и пометы на тексте повести «Роковые яйца», одна из которых указывает на В. И. Ленина как прототип профессора Персикова. Рассмотрены приемы создания образа Ленина в произведениях Булгакова, символика цвета и чисел в повести «Роковые яйца».

В Доме-музее А. П. Чехова в Ялте в личной библиотеке М. П. Чеховой хранится книга М. А. Булгакова «Дьяволиада. Рассказы» (издательство «Недра», 1926). На титульном листе дарственная надпись сестре писателя:

Дорогой и милой Марии Павловне Чеховой. Искренне Михаил Булгаков 21/II 1928 г.

Появление этой книги в чеховском доме — одна из несложных загадок, но все же требует разъяснения. В книге «Михаил Булгаков и Крым» один из ее соавторов, Г. А. Шалюгин, высказал следующее предположение: «Зимой 1928 года Михаил Афанасьевич направил в Ялту „Дьяволиаду“, изданную в 1926-м. Видимо, ее привезла в Ялту Ольга Леонардовна Книппер-Чехова» (Шалюгин 1995, 69). В музейной документации (научной инвентарной карточке) история поступления этого экземпляра звучит уже не предположительно, а утвердительно: «Привезена в Ялту Книппер О. Л. для Чеховой М. П.» (Дом-музей А. П. Чехова в Ялте; полное описание номера по КП 848/168).

Как известно, Булгаков в 1928 году в Крыму не был и потому привезти сам не мог. Но версия о «направленной в Крым» книге, как и о причастности к этому Книппер, легко опровергается при обращении к переписке О. Л. Книппер и М. П. Чеховой. В первой половине 1928 года О. Л. Книппер тяжело болела и до начала июля не была уверена, что сможет приехать в Крым. Было бы странно связать точную февральскую дату дарственной надписи с гипотетической поездкой, которая осуществилась только во второй половине июля.

Есть и другая зацепка, заведомо ставящая под сомнение ссылку на Книппер. В марте 1940 года, когда Мария Павловна получила от Ольги Леонардовны известие о похоронах Булгакова, она так ответила ей:

Я тоже тяжело пережила смерть Булгакова. Он мне был всегда очень симпатичен. Мы познакомились в Ялте и даже немножко подружились — он преподнес мне книгу свою с хорошей надписью (Переписка 2016, 365).

Здесь в одной фразе Марии Павловны совмещены разные моменты общения с Булгаковым: знакомство в июле 1925 года, частые встречи в большой дружеской компании в Ялте в мае 1927 года и «преподнесение» книги в феврале 1928 года (заметим — единственной книги Булгакова в ее библиотеке). Упоминание в этом письме о книге явно выглядит как *сообщение* М. П. Чеховой, что было бы невозможно в том случае, если бы Ольга Леонардовна сама привезла дар Булгакова в ялтинский дом.

Но если Булгаков не был в Ялте в 1928 году и Ольга Леонардовна не причастна к доставке «Дьяволиады», то остается один вопрос: где была та, кому предназначалась книга «с хорошей надписью»? Ответ на этот вопрос поясняет и историю появления книги Булгакова в чеховском доме. Переписка свидетельствует, что 29 января 1928 года Мария Павловна выехала из Ялты в Москву и находилась там с 31 января по 5 марта (Переписка 2016, 6–7). Таким образом, в феврале в Москве Булгаков имел возможность лично преподнести ей книгу с автографом.

Пребывание «Дьяволиады» в Доме-музее А. П. Чехова привело к появлению новых загадок, уводящих вглубь текста, а значит, и смысла булгаковских сочинений. Книгу читали, на ее страницах остались три пометы простым карандашом. Все три сделаны на страницах повести «Роковые яйца», входящей в сборник.

Первая помета оставлена на 84 странице у следующего абзаца:

В дверь постучали.

— Ну? — спросил Персииков.

После фамилии Персиикова через дефис дописано: «Ленин».

Здесь, безусловно, важен контекст. Предыдущий абзац завершается словами о «красном острие луча», которым любитесь «Пер-

сиков-Ленин». Ниже идет абзац, где впервые звучит слово «Рокк» («Там до вас, господин профессор, Рокк пришел»), и необычная фамилия пришельца сразу же переводится в категорию фатума: «Рок с бумагой? Редкое сочетание...»

Поскольку профессор Персиков появился тут не впервые (речь о нем велась от начала повествования), то помета на этой странице носит характер внезапного узнавания. Такой же распознавательный вид имеет вторая помета — на 91 странице. Здесь последней строкой на странице оказалась немецкая фраза: «Vorsicht: Eier!!» Человек, читавший книгу, поспешил написать под этой строкой свой перевод: «осторожно: яйца!!» Стоило перевернуть страницу, как можно было прочесть такой же перевод («Осторожно: яйца!!») на следующей странице — в первой сверху строке.

Почерк этих словесных помет близок к почерку не Марии Павловны, а ее брата Михаила Павловича Чехова, жившего в ялтинском Доме-музее с 1925 года и состоявшего штатным научным сотрудником. Третья отметка в виде кружка вверху 97 страницы подтверждает принадлежность помет Михаилу Павловичу, так как знаки на книгах, сделанные рукой Марии Павловны, выглядят иначе: либо подчеркивания в тексте, либо палочки и галочки на боковых полях.

В мае 1927 года Михаил Павлович Чехов не меньше Марии Павловны общался с Булгаковым в Ялте, был участником дружеских вечеринок и поездок на пикники, где Булгакову отводилась роль «свадебного генерала» (Шалюгин 1995, 64). Как отмечает Г. А. Шалюгин, в ялтинской компании «Михаил Чехов и Михаил Булгаков оказались единственными, чьи литературные интересы создавали почву для общения и сближения» (Шалюгин 1995, 66). Вряд ли мы сможем теперь узнать, слышал ли Михаил Павлович от автора «Рокковых яиц» о Ленине как прототипе гениального ученого-изобретателя, вспомнилось ли ему это авторское признание в ходе чтения книги, или же сам он почувствовал в тексте нечто такое, что побудило его написать имя Ленина как расшифровку фигуры Персикова. Но в наших силах — проверить оправданность этой догадки, исходя из художественных особенностей текстов Булгакова.

Имя и отчество профессора Владимир Ипатьевич, а в обращениях к нему — Владимир Ипатьич, созвучно имени и отчеству Ленина — Владимир Ильич. Описание внешности и привычек героя складывается в следующий портрет:

Ему было ровно 58 лет. Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам. <...> ...глазки блестящие, небольшие <...> сутуловат. Говорил скрипучим, тонким, квакающим голосом <...> когда говорил что-либо веско и уверенно, указательный палец правой руки превращал в крючок и шурил глазки. ...говорил всегда уверенно, ибо эрудиция в его области была совершенно феноменальная... <...> ...детей не имел. Был очень вспыльчив, но отходчив... <...> Читал профессор на 4 языках, кроме русского, а по-французски и немецки говорил, как по-русски (Булгаков 1926, 44–45).

В этой характеристике из 1-й главы нами опущены следующие детали: «лицо гладко выбритое», «росту высокого», «на красном носу старомодные маленькие очки в серебряной оправе». Они ведут к другим прототипам и призваны отчасти замаскировать очень уж узнаваемый облик. Остальные черты весьма характерны и знакомы читателям по документальной лениниане — фото- и кинохронике: прищур глаз, высокий картавый голос, искаженный («квакающий») грамофонными записями, примечательная голова, феноменальная эрудиция, углубленное знание языков тех стран, где приходилось жить Ленину. В дни известности Персикова фотообъектив корреспондента фиксирует его изображение «в профиль, с открытым ртом и яростными глазами» — то есть в том ракурсе, в каком Ленин запечатлен на многих известных фото (позднее этот классический ракурс «фотографии на белой стене» передаст строка Маяковского в «Разговоре с товарищем Лениным»: «Рот открыт в напряженной речи...»).

Важнейшая деталь образа Персикова — «замечательная», лысая, «толкачом» (то есть круто закругляющаяся) голова — соответствует образу Ленина в двух предыдущих произведениях Булгакова. В дни прощания с Лениным Булгаков выстоял на лютom морозе многочасовую очередь к гробу вождя в Колонном зале Дома союзов. В день похорон 27 января 1924 года в газете «Гудок» был напечатан очерк Булгакова «Часы жизни и смерти», в котором голова мертвого Ленина изображена крупным планом: «Лежит в гробу на красном постаменте человек. Он желт восковой желтизной, а бугры лба его лысой головы круты» (Булгаков 1989, 377). В написанном в том же году рассказе «Воспоминание...» «крутые бугры лба» снова служат опознавательной приметой Ульянова-Ленина: «...от лампы на столе лежит круг. 22 января он налился красным светом, и тотчас вышло в свете предо мной

лицо из сонного видения — лицо с бородкой клинышком и крутые бугры лба...» (там же, 383).

В 1928 году, когда происходит действие повести, Персикову 58 лет — столько же было бы в этом году и Ленину. «Крутой лоб» Персикова упомянут в 5-й главе «Роковых яиц» («какая-то мысль омрачила его крутой лоб»), а искаженная газетной статьей фамилия «Певсиков» напоминает о картавом произношении его возможного прототипа.

Пониманию внутренних связей между очерком «Часы жизни и смерти», рассказом «Воспоминание...» и повестью «Роковые яйца» служит и цветовая символика Булгакова. Образ Ленина, прямо названного в очерке и иносказательно в рассказе, сопровождается красным и желтым: красным цветом кумачовых знамен революции и желтым цветом мертвого тела. В цветовых характеристиках, сопровождающих образ Персикова, также значимы красный и желтый. Обнаруженный профессором «луч новой жизни» — красного цвета, «красный заостренный меч». Революционная аллегория такого именно вида луча повторяется в следующей после «Роковых яиц» повести «Собачье сердце», в прямо высказанной угрозе представителя новой власти (Швондера) буржуазному элементу (профессору Преображенскому): «...пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красными лучами!» В момент своего открытия Персиков — «желтый и вдохновенный»; позднее он отбивается от газетчика, «пожелтев» от возмущения.

Но цветовые детали в облике Персикова этим не ограничены. Несколько раз о нем сказано «побагровел», в момент потрясения его «лицо сделалось бурым», может приобретать неживые цвета: «зеленя лицом, стал садиться на винтящийся табурет», «Персиков, разноцветный, иссиня-бледный, с сумасшедшими глазами, поднялся с табурета». Пик известности возносит его изображение над Москвой на киноэкране в зеленом, фиолетовом и красном («огненном») цвете:

...проезжая на трамвае по Охотному ряду, профессор увидел самого себя на крыше огромного дома с черною надписью «Рабочая газета». Он, профессор, дробясь, и зеленя, и мигая, лез в ландо такси, а за ним, цепляясь за рукав, лез механический человек в одеяле. Профессор на крыше, на белом экране, закрывался кулаком от фиолетового луча. Затем выскочила огненная надпись: «Профессор Персиков, едучи в авто, дает объяснение нашему знаменитому репортеру капитану Степанову».

Эпизодам с «разноцветным» Персиковым предшествовал очерк Булгакова «Золотистый город», посвященный открывшейся в августе 1923 года в Москве Первой всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке. Четвертая глава этого очерка под названием «Цветник-Ленин» описывала высокий портрет Ленина «из разноцветных цветов и трав»:

...на огромной площади утонула трибуна в гуще тысячной толпы. <...>

— Доро-гой! Ильич!!

<...>

К центру цветника непрерывное паломничество отдельных фигур. Там знаменитый на всю Москву цветочный портрет Ленина. Вертикально поставленный, чуть наклонный, двускатный щит, обложенный землей, и на одном скате с изумительной точностью выращен из разноцветных цветов и трав громадный Ленин, до пояса. На противоположном скате отрывок из его речи (Булгаков 1989, 343).

Не только экранный облик булгаковского профессора пародирует вид «цветника-Ленина», но и «объяснение нашему репортеру» выглядит как пародия на «отрывок из его речи».

В «Роковых яйцах» важна и символика чисел.

Гады, порожденные красным «лучом новой жизни», гибнут от небывалого мороза, грянувшего в ночь с 19-го на 20 августа — в праздник Преображения Господня (Бердяева 2001, 132). Полчища гигантских чудовищ двигались от Смоленской губернии на Москву, как армия Наполеона в 1812 году. Ответ Булгакова на давний пушкинский вопрос о «грозе двенадцатого года» («...кто тут нам помог? Остервенение народа, Барклай, зима иль русский бог?») в ситуации новой «грозы» вполне очевиден из-за выбора автором конкретных августовских дат.

Столь же значима дата, открывающая «Роковые яйца»: 16 апреля. Смысл этой даты (по новому стилю, которого придерживается Булгаков, о чем говорит спасительная дата Преображения 19 августа — по ст. ст. 6 августа) становится понятен в контексте известных исторических событий, центром которых был Ленин:

В 23:10 3 (16) апреля после почти десяти лет отсутствия на русской земле Владимир Ленин вышел из поезда на Финляндском вокзале. Оркестр тут же грянул «Марсельезу». Александра Коллонтай преподнесла Ленину огромный букет цветов... <...>

Сразу после <...> краткой речи Ленина подхватили на руки <...> солдаты и матросы и вынесли его на привокзальную площадь, где они подняли его на башню броневика, который позже стал символом его возвращения в Россию. Оттуда Ленин еще раз выкрикнул несколько приветствий и лозунгов, в том числе «Да здравствует мировая социалистическая революция!».

С вокзальной площади многотысячная процессия посреди ночи направилась к бывшему особняку Матильды Кшесинской, в котором большевики организовали свой штаб. По дороге толпа еще неоднократно останавливалась, и Ленин обращался к толпе с краткими речами (1917. Столкновение с бездной).

На следующий день на Всероссийском совещании Советов рабочих и солдатских депутатов в Таврическом дворце Ленин выступил с речью, где объявил свою политическую программу. Это были «апрельские тезисы» — реальный план захвата власти большевиками. По оценке участника совещания, члена исполкома Петроградского совета, внефракционного социал-демократа Николая Суханова, «Ленин провозгласил такой радикализм, что небу жарко стало». «Через две недели после возвращения Ленина на улицах города впервые после Февральской революции вновь прозвучала стрельба и пролилась кровь: начались стычки сторонников и противников Временного правительства» (1917. Столкновение с бездной). Завершением петроградских событий, начатых 16–17 апреля, стала Октябрьская социалистическая революция, раздувшая, по выражению Александра Блока, «мировой пожар в крови».

Начало событий булгаковской повести привязано к тем же апрельским числам:

16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета и директор зооинститута в Москве Персиков вошел в свой кабинет, помещающийся в зооинституте, что на улице Герцена. Профессор зажег верхний матовый шар и огляделся.

Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиной этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова.

Здесь начинает работать даже такая деталь, как время суток. Открытие красного луча, повлекшее за собой катастрофу, происходит на бессонную ночь Персикова с 16 на 17 апреля. Утром

17 апреля, «сумасшедше и вдохновенно глядя», Персиков формулирует важность открытия, которое вскоре получает известность в массах.

В контексте фактов ленинианы, ставших достоянием широкой общественности, расширенное значение получают и другие детали булгаковской повести. «Луч новой жизни» родился на улице Герцена: это реальный адрес московского института зоологии — места работы Персикова. Но такая реалья легко переходит в метафору, если вспомнить о роли Герцена в развитии революционной мысли в России и об оценке этой роли в трудах Ленина: «Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. <...> Он боролся за победу народа над царизмом <...>. Он поднял знамя революции» (статья «Памяти Герцена», 1912).

Луч обнаружен при свете лампы, его нет в спектре солнца, то есть это явление не природное, а кабинетное. Вдохновенная мысль профессора: «добыть его можно только от электрического света», — соотносится с ленинской идеей о значении электрификации в преобразовании России. В 1920 году, когда Ленин вынашивал план ГОЭЛРО, в Кремле состоялась его встреча с английским фантастом Гербертом Уэллсом. После визита в Страну Советов Уэллс написал книгу «Россия во мгле», где назвал Ленина «кремлевским мечтателем». Скрытая антитеза мглы и света — во всей многозначности этих понятий — углубляет лежащий на поверхности смысл высказывания ассистента профессора, приват-доцент Иванова: «Владимир Ипатьич, герои Уэльса по сравнению с вами просто вздор...»

Для решения своих насущных вопросов Владимир Ипатьич время от времени обращается на Лубянку, где его проблемы почти всегда находят понимание. Характерен его вопрос гостям с Лубянки о репортерах, мешающих работать:

— А нельзя ли, чтобы вы репортеров расстреляли? — спросил Персиков, глядя поверх очков.

Этот вопрос чрезвычайно развеселил гостей.

Такая сцена отражает одну из сторон реальной личности Ленина: «Слово „расстрелять“ стало для него таким привычным, что почти потеряло свой смысл. Расстрелять всех или таких-то — было для него все равно что отдать распоряжение перебить мух» (Шувалов 2017).

Важность ленинской темы для Булгакова — не секрет для булгаковедов. В комментариях к рассказу «Воспоминание...» В. И. Лосев пишет: «Ленин, как определяющая политическая личность, несомненно, был в поле политического зрения Булгакова. Не раз пытался он проникнуть в замыслы этого сложного человека, внимательнейшим образом следил за состоянием его здоровья во время болезни (аккуратно вырезал из газет правительственные сообщения о здоровье предсовнаркома и хранил их). И о том, какое значение придавал писатель этой личности, свидетельствует его дневниковая запись о смерти вождя: „22-го января 1924 года. 9-го января 1924 г. по старому стилю. Сейчас только (пять с половиною часов вечера) Семка сообщил, что Ленин скончался. Об этом, по его словам, есть официальное сообщение“. Тщательно выписаны и подчеркнуты дата записи (старый и новый стиль) и время получения сообщения (с минутами)» (Лосев 2002).

Пристальное внимание Булгакова к прессе не ослабело и в дни всенародного прощания с Лениным, в котором он также принял участие как репортер. Несколько публикаций этого времени представляют особенный интерес. 25 января 1924 года в газете «Беднота» было напечатано сообщение профессора М. С. Авербаха под названием «Глаза В. И. Ленина», где говорилось: «Владимир Ильич обладал особой конструкцией глаз, причем ему казалось, что он пользуется исключительно правым глазом. В этом его убедил знаменитый в свое время казанский специалист Адамюк. Года два назад я его впервые видел и обнаружил, что рабочий глаз его именно левый, он им читает, в то время как правым он смотрит вдаль, пользуясь им, например, на охоте. Открытие это было для Ильича новым и очень его обрадовало».

Автор работы «Последние дни... Булгаков о смерти Ленина» А. Ю. Панфилов, приведя сообщение профессора Авербаха, отметил связь с другим текстом: «Видимо, именно этот медицинский факт послужил основой для символического обобщения в статье „Портрет Ильича“, которая в тот же день за подписью „П. Ковров“ появилась в газете „На вахте“: „У Ленина было два глаза. Одним он глядел в телескоп, ясно видя висящие в пространстве мировые катастрофы революций. Другим — не отрываясь от микроскопа, разглядывая пылинки жизни и устанавливая, какую роль сыграет каждая из них в мировом пожаре“» (Панфилов 2009).

Метафорические образы этого замечательного пассажа: глаз, микроскоп, пылинки жизни и мировой пожар — в повести «Роковые яйца» получают реально-предметное значение. Цепь событий, ведущих к масштабной катастрофе, начинается с правого глаза, которым Владимир Ипатьич заглянул в окуляр микроскопа со сдвинутым фокусом:

Причиной этого был правый глаз Персикова, он вдруг насто-
рожился, изумился, налился даже тревогой. Не бездарная посред-
ственность, на горе республике, сидела у микроскопа. Нет, сидел
профессор Персиков! Вся жизнь, его помыслы сосредоточились
в правом глазу. <...>

Дело было вот в чем. Когда профессор приблизил свой ге-
ниальный глаз к окуляру, он впервые в жизни обратил внима-
ние на то, что в разноцветном завитке особенно ярко и жирно
выделялся один луч. Луч этот был ярко-красного цвета и из за-
витка выпадал, как маленькое острие <...> Просто уж такое не-
счастье, что на несколько секунд этот луч приковал наметанный
глаз виртуоза.

Поиск прототипов булгаковского героя всегда был направлен
в сторону естественно-научной профессорской среды. «В крити-
ческой литературе Персикову повезло... — отмечает В. В. Петелин. — Прототипами его называют разных ученых, от всемирно
известных Тимирязева и Павлова до мало кому известного про-
фессора Тарновского, статистика-криминалиста, с которым Бул-
гаков познакомился благодаря Любви Евгеньевне, она-то и назы-
вает его прототипом Персикова. Кроме того, называют известного
патологоанатома Абрикосова, ученого Северцова», московского
микробиолога А. Г. Гурвича (Петелин 2000, 140–141; см. также:
Чудакова 1988).

Прибавление имени Ленина к этому ряду людей науки не от-
меняет сделанных ранее наблюдений (основанных на таких сов-
падениях, как род занятий, место работы, отдельные черты внеш-
ности или привычек), но переносит акцент с наружных признаков
на сущностные совпадения. Если бы идея «Роковых яиц» своди-
лась к «опасности катастрофы», вызванной только лишь «необы-
чайно интенсивным развитием научной мысли» (Бердяева 2001,
124), вряд ли автор в такой мере опасался бы последствий собст-
венной дерзости, как это следует из дневниковой записи Булгакова
в конце 1924 года (до публикации повести): «Вечером у Никитиной
читал свою повесть „Роковые яйца“. Когда шел туда — ребяческое

желание отличиться и блеснуть, а оттуда — сложное чувство. <...> Боюсь, как бы не саданули за все эти подвиги „в места не столь отдаленные“» (Петелин 2000, 136). С первой и до последней страницы в повести Булгакова лейтмотивом проходит мысль о бедствиях, причиненных «таинственным, родившимся на улице Герцена в гениальных глазах лучом», о «неисчислимых человеческих жертвах», к которым в конце причислен и сам обладатель «гениальных глаз» со своими помощниками. Последний абзац у Булгакова не только подводит итоги истории о «роковых яйцах», но и содержит футурологический прогноз из года 1924-го в ненаступившее будущее, — весьма опасный прогноз для автора в случае расшифровки его эзопова языка: «О луче и катастрофе 28-го года еще долго говорил и писал весь мир, но потом имя профессора Владимира Ипатьевича Персикова оделось туманом и погасло, как погас и самый открытый им в апрельскую ночь красный луч». В этом контексте смысл последней даты в строке, завершающей повесть: «Москва, 1924 г. октябрь» — шире просто даты написания произведения (год смерти Ленина и годовщина октябрьского красного переворота)¹.

Напоследок еще об одной загадке экземпляра «Дьяволиады» в чеховском доме в Ялте. На титульном листе, выше дарственного автографа, сделана другая надпись: в три строки — таким образом, чтобы четвертой строкой оказалась типографски набранная фамилия автора: «*Эту книгу не нужно читать!* М. Булгаков». Почерк — Булгакова, но характер начертания букв отличается

¹ Когда статья была написана, а доклад прочитан на конференции «Чеховские чтения в Ялте» (апрель 2022 года), в ходе дискуссии обнаружилось, что намеченный ряд деталей в образе Персикова, указывающих на фигуру Ленина, во многом совпадает с наблюдениями и выводами булгаковеда Бориса Вадимовича Соколова — автора книги «Михаил Булгаков: загадки творчества» (Соколов 2008, 12–42). Приношу глубокую благодарность Андрею Дмитриевичу Степанову за информацию об этом источнике и предоставленную возможность познакомиться с данной книгой. Как выяснилось, одним из критических откликов на работу Б. В. Соколова была статья «„Вокруг Булгакова“: Персиков, Рокк и фантазии булгаковедов» (Стоякин 2021). Б. В. Соколов исходил из текста повести «Роковые яйца», который соотносил с документами эпохи; для меня побуждением к поиску прототипических черт Ленина у героя Булгакова стали пометы на страницах личной книги М. П. Чеховой. Существование этих помет, до сих пор оставшихся неизвестными, оспаривает суждение о произвольной исследовательской фантазии. Слово «Ленин», приписанное к имени Персикова читателем-современником, к тому же — несомненно лицом из булгаковского круга, приобретает силу документального свидетельства, с которым нельзя не считаться.

от дарственной надписи: и перо более тонкое, и почерк не такой размашистый. Что означает это предупреждение? Память о том, что первый тираж сборника «Дьяволиада», выпущенный летом 1925 года, был конфискован вскоре после выхода? Но такое предположение может быть снято тем обстоятельством, что в начале марта 1926 года Главлит дал разрешение на повторное издание сборника «Дьяволиада» взамен конфискованного, книгу отправили в «спешный набор», и второе издание благополучно вышло уже в конце апреля (Чудакова 1988).

Если приписка сделана все же одновременно с дарственной надписью 21 февраля 1928 года, то не скрыт ли в ней шуточный намек на события повести «Роковые яйца», до начала которых согласно сюжету оставалось меньше двух месяцев? Или надпись «Эту книгу не нужно читать!» появилась при следующих встречах Булгакова с М. П. Чеховой, когда ему показали хранимую в ялтинском доме книгу? Что стоит за этой припиской: горечь автора, дружеская шутка, намек на нечто, известное только посвященным?

Ответы на эти загадки предстоит искать новым исследователям.

Литература

1917. Столкновение с бездной — 1917. Столкновение с бездной. Специальный проект ТАСС к столетию Февральской и Октябрьской революций [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://1917.tass.ru/article/16-aprelya> (дата обращения: 30.03.2022).
- Бердяева 2001 — *Бердяева О. С.* Повесть «Роковые яйца» и ее место в творческой эволюции М. А. Булгакова // Некалендарный XX век: Материалы Всероссийского семинара 19–21 мая 2000 г. Великий Новгород, 2001. С. 121–132.
- Булгаков 1926 — *Булгаков М.* Дьяволиада. Рассказы. М.: Недра, 1926. — 160 с.
- Булгаков 1989 — *Булгаков М. А.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Худож. литература, 1989. Т. 2.
- Лосев 2002 — *Лосев В. И.* Комментарии // Булгаков М. Собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2002 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/71779-2-mikhail-bulgakov-vospominanie.html#book> (дата обращения: 29.03.2022).
- Панфилов 2009 — *Панфилов А. Ю.* Последние дни... Булгаков о смерти Ленина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://proza.ru/2009/02/09/246> (дата обращения: 28.03.2022).
- Переписка 2016 — О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2. М.: НЛЮ, 2016. — 696 с.

- Петелин 2000 — *Петелин В. В.* Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. М.: Центрполиграф, 2000. — 667 с.
- Соколов 2008 — *Соколов Б. В.* «Роковые яйца»: «красный луч» и его изобретатель // Соколов Б. В. Михаил Булгаков: загадки творчества. М.: Вагриус, 2008. С. 12–42.
- Стоякин 2021 — *Стоякин В.* «Вокруг Булгакова»: Персиков, Рокк и фантазии булгаковедов. 07.02.2021 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ukraina.ru/exclusive/20210207/1030406446.html> (дата обращения: 12.05.2022).
- Чудакова 1988 — *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.
- Шалюгин 1995 — *Шалюгин Г. А.* У Антона Павловича // Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А. Михаил Булгаков и Крым. Симферополь: Таврия, 1995. С. 50–75.
- Шувалов 2017 — *Шувалов А.* Кто вы, Владимир Ленин? По материалам книги: *Шувалов А. В., Пойзнер Б. Н.* Недуг коммунизма. Основы психопатологии власти. М.: КУРС, 2017 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.psyh.ru/kto-vy-vladimir-lenin/> (дата обращения: 06.04.2022).

A. Golovacheva

**Secrets of the Book “With a Good Inscription”:
“Diaboliada” by Mikhail Bulgakov in the Chekhov House**

Keywords: Mikhail Bulgakov, “Diaboliada”, Maria Chekhova, Michail P. Chekhov, The House-Museum of A.P. Chekhov in Yalta, the image of V. I. Lenin, the prototype.

The article deals with the copy of the book “Diaboliada. Stories” (1926) by Mikhail Bulgakov, which was presented by the author to Maria Chekhova in February 1928. autograph of the writer and the marks in the text of the story “The Fatal Eggs”. One of the marks points to V. I. Lenin as the prototype of Professor Persikov. The author of the article analyzes the methods of creating Lenin’s image in the works of Bulgakov and reveals the symbolism of color and numbers in the story “The Fatal Eggs”.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ, ИНТЕРТЕКСТ

Алла Степанова

Станционный смотритель — многоликий герой русской прозы

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Ф. В. Булгарин, В. И. Карлгоф, художественный прием, повествование, «маленький человек», литературная полемика.

В статье рассматриваются произведения русской прозы 1820–1830-х гг., главный герой которых — станционный смотритель. Исследуются приемы, с помощью которых В. Карлгоф, А. Пушкин, Ф. Булгарин создают образ станционного смотрителя, раскрывают его повседневную жизнь и внутренний мир. Большое значение при этом имеет повествовательная структура произведения, в том числе выбор рассказчика и слово героя о самом себе. На примере нескольких произведений можно проследить возникновение устойчивой связи одного из расхожих персонажей бытописательной прозы с типом «маленького человека».

Развитие бытописательной прозы, стремление охватить и запечатлеть пеструю и разноликую российскую действительность, интерес к героям из различной социальной среды актуализировали вопрос о приемах изображения: требовалось не только показать место того или иного персонажа в социальной иерархии, описать его домашний уклад, занятия и т. д., но и раскрыть внутренний мир, или, как сказано в начале пушкинского «Станционного смотрителя», «войти в положение» героя. О том, насколько насущной была эта задача, можно судить по разнообразию ее решений в прозе 1820–1830-х годов.

Представление об этом разнообразии могут дать произведения, в которых центральным персонажем оказался станционный смотритель. Это повесть В. И. Карлгофа «Станционный смотритель», опубликованная в 1827 году в журнале «Славянин», уже упомянутая повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель», написанная в сентябре 1830 года и увидевшая свет в октябре 1831 года в составе «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А. П.», и, наконец, «Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте, или Картинная галерея нравственных портретов» Ф. В. Булгарина, печатавшиеся им на страницах газеты «Северная пчела» весной 1831 года. Для нас эти про-

изведения интересны тем, что они созданы приблизительно в одно время — несколько раньше, чем физиологический очерк с его вниманием к социальным типам (преимущественно «низам») приобрел популярность в русской литературе, а вместе с тем и определенные жанровые клише. Кроме того, в литературе (начиная, по-видимому, с А. Н. Радищева) и в повседневном быту сформировался негативный образ смотрителя, нередко получавший сатирическое освещение.

Приведем пример из воспоминаний Н. А. Дуровой, относящийся к 1807 году:

...На одной станции Засс покричал на смотрителя за то, что он был пьян, говорил грубости и не хотел дать лошадей. Услыша громкий разговор, жена смотрителя подскочила к Зассу с кулаками и, прыгая от злости, кричала визгливым голосом: «Что за бессудная земля! смеют бранить смотрителя!» Оглушенный Засс не знал, как отвязаться от сатаны, и вздумал сдавить ее за нос; это средство было успешно; мегера с визгом убежала, а за нею и смотритель. Полчаса ждали мы лошадей, но, видя, что их не дают, расположились тут пить чай. Засс послал меня парламентаром к смотрителю вести переговоры о сливках. Неприятель наш был рад замирению, и я возвратилась с полною чашкою сливок. Через час привели лошадей, и мы очень дружелюбно расстались с проспавшимся смотрителем и его женою, которая, желая, мне особливо, счастливой дороги, закрывала нос свой передником (Дурова 2012, 88–89).

Взаимоотношения проезжающих «с подорожной по собственной надобности» и станционного смотрителя наглядно продемонстрированы на альбомном рисунке П. И. Челищева (1830-е): художник изобразил узнаваемую ситуацию — «Нет лошадей!». Помещик робко протягивает подорожную, смотритель же имеет «вид грозный и недоступный» (Корнилова 1982, 46)¹.

Повесть Карлгофа можно назвать первой попыткой преодолеть сложившиеся представления о «сословии смотрителей» — дать портрет одного из них, показав его непростую судьбу и богатый внутренний мир. У Карлгофа в должности станционного смотрителя служит персонаж, «не родившийся в этом состоянии», а «отказавшийся от честолюбия». Сын купца-миллионщика,

¹ Альбом П. И. Челищева хранится в ГЛМ; два рисунка из него (инв. № 2431/10 и 2431/11), на которых смотритель встречает помещика и фельдгегеря, были введены в научный оборот и подробно проанализированы А. В. Корниловой (см.: Корнилова 1982; Корнилова 1990).



«Нет лошадей!!... [встреча помещика — с подорожною по собственной надобности]». Рисунок П. И. Челищева. 1830-е

получивший образование в Гёттингенском университете, полюбил девушку-дворянку и поначалу был охотно принят в доме ее отца. Но внезапно богатый купец разорился, и вот уже его сыну отказано от дома невесты: отец девушки решительно выступил против мезальянса. Но влюбленные все равно повенчались, отказавшись от приданого и от жизни в столице. Так герой повести оказался станционным смотрителем в «П-ой губернии», в одной из дальних провинций. «В тишине и радостях» он служит «уже 12 лет», являя собой пример того, как «должность ничтожная в гражданском быту» может дать «покой сердечный» и «счастье семейное». В это время с ним и знакомится рассказчик, который почти не вмешивается в монолог-исповедь главного героя. Таким образом, с одной стороны, читателю дана возможность из первых уст узнать о жизни станционного смотрителя, но с другой — главный герой явно нетипичен: не случайно дом, круг чтения, манеры станционного смотрителя поначалу вызывают удивление рассказчика:

Шкаф, уставленный книгами, читаю сквозь стекла: «История» Миллота, сочинения Карамзина, Жуковского, его переводы ниже, романы Жанлис; еще ниже... но это уж верно случайно! Schillers Werke, Goethes Werke, Mendelsohn, Gerder! Над диваном из березового дерева (несравненно опрятнейшим многих диванов, на которых случалось мне сидеть в своей жизни) висели хорошей гравировки саксонские виды... <...> Странно было бы все это найти даже в комнатах какого-нибудь уездного заседателя (Карлгоф 1827, 98–99).

Как писал В. М. Маркович, «Карлгоф создавал философскую идиллию с оттенком консервативного утопизма: изображая жизнь смотрителя, он рисовал маленький рай, в котором гармонично разрешались все проблемы и противоречия бытия» (Маркович 1989, 79). О самой службе смотрителя в повести Карлгофа упоминается вскользь: «Прекрасная сельская природа, рыбная ловля, охота с ружьем, работа в огороде, должность весело занимают меня целый день...» (Карлгоф 1827, 106). Вместо этого развернута жизненная программа, основанная на двух тезисах: 1) «Человек образованный, не краснея, может занимать все возможные должности; всякая должность более или менее полезна обществу, следовательно, всякая более или менее почтенна» (там же, 99–100); 2) «Счастье семейное прочнее всякого другого» и способно сделать смотрителя «счастливее вельможи» (там же, 105).

По своему мировоззрению смотритель чрезвычайно близок рассказчику; сон, который рассказчик Карлгофа видит в финале (во сне он проживает ту жизнь, какой живет смотритель в повести), служит подтверждением безусловной справедливости представленной жизненной программы.

Переключки с повестью Карлгофа ощутимы и в «Станционном смотрителе» Пушкина, и в очерке Булгарина. Но опыт предшественника каждым из них был учтен по-своему: обратившись к образу станционного смотрителя практически в одно время, они создали совершенно непохожих персонажей.

Однако чуть ранее станционный смотритель появился у Булгарина в эпизоде романа «Иван Выжигин» (книга увидела свет в марте 1829 года), а у Пушкина в отрывке «Записки молодого человека» (датируется 1829–1830 годами). Как отметил В. Н. Турбин, образы смотрителя в повести Карлгофа, в романе Булгарина и в «Записках молодого человека» Пушкина остро полемичны по отношению друг к другу (Турбин 1978): каждый новый литературный вариант

смотрителя отвергал предыдущий. Эпизод из «Ивана Выжигина» (VI глава) и «Записки молодого человека» в связи с интересующей нас темой заслуживают внимания.

В отличие от Карлгофа, Булгарин показывал своего героя не прекраснородушным философом на почтовой станции, а плутом и взяточником:

Смотритель сидел в халате за столом и перевертывал книгу, где записываются подорожные. «Лошадей!» — закричал грозно Миловидин. «Нет лошадей, все в разгоне», — отвечал смотритель хладнокровно.

Смотрителя не смущают ни крики, ни угрозы:

«Если ты мне не дашь сию минуту лошадей, — сказал Миловидин, — то я запрягу тебя самого в коляску, с твоими чадами и домочадцами: слышишь ли?» — «Шутить изволите, — возразил с прежним хладнокровием смотритель. — Не угодно ли отдохнуть немного и откусать моего кофе, а между тем лошади придут домой». — «Черт тебя побери с твоим кофе! Мне надобно лошадей!» — воскликнул с гневом Миловидин. «Нет лошадей!» — отвечал снова смотритель. «Ты лжешь, по этой дороге никто не ездит, и я никого не встретил», — сказал Миловидин. «Извольте проверить почтовую книгу».

На угрозу побоев смотритель отвечает угрозой штрафа: «Вы напрасно изволите горячиться <...> извольте прочесть на стене почтовые постановления: вы увидите, что за оскорбление почтового смотрителя, пользующегося чином 14-го класса, положен денежный штраф до ста рублей».

После того как Миловидин предлагает смотрителю взятку, тот соглашается дать лошадей.

«Вижу, что с вами делать нечего, — сказал смотритель, — придется дать вам своих собственных лошадей. — Смотритель после этого высунул голову в форточку и закричал ямщикам: — Гей, ребята! запрягайте сивых, да поскорее, по-курьерски». — «Ты ужасный плут!» — примолвил Миловидин, получая сдачу. «Как же быть, ваше благородие, — отвечал смотритель. — Ведь жить надобно как-нибудь». — «Вот в том-то и вся беда, что у нас почти все делается *как-нибудь*», — сказал Миловидин, выходя из избы.

Завершался эпизод суждением о станционных смотрителях вообще:

Трое суток мы скакали по большой дороге, без всякого особенного приключения. На всякой станции делали нам некоторые затруднения, потому что в подорожной не было прописано: *по казенной надобности*. Но Миловидин угрозами, бранью, криком и деньгами побеждал закоснелое упрямство станционных смотрителей, которые, по большей части, исполнение своей должности поставляют в том, чтобы скорее отправлять курьеров и задерживать едущих по своей надобности (Булгарин 1830, 72–75).

В словах Миловидина «у нас почти все делается *как-нибудь*» В. Н. Турбин даже усмотрел отсылку к пушкинским строкам «Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь...» — выпад в адрес Пушкина (Турбин 1978, 70). Для Турбина не было сомнений в том, что образ смотрителя в «Записках молодого человека» был прямым ответом Пушкина в споре с Булгариным. Но есть ли основания для этого утверждения?

Пушкин ставил своих героев в такую же ситуацию: лошадей на станции нет, а проезжающий требует скорее ехать.

Приехав на станцию, я отдал кривому смотрителю свою подорожную и потребовал скорее лошадей. Но с неизъяснимым неудовольствием услышал я, что лошадей нет; я взглянул в почтовую книгу: от города * до Петербурга едущий шестого класса чиновник с будущим взял двенадцать лошадей, генеральша Б. — восемь, две тройки пошли с почтою, остальные две лошади взял наш брат прапорщик. На станции стояла одна курьерская тройка, и смотритель не мог ее мне дать. Если паче чаяния наскочет курьер или фельдъегерь и не найдет лошадей, то что с ним тогда будет, беда — он может лишиться места, пойти по миру. Я попытался подкупить его совесть, но он остался непоколебим и решительно отвергнул мой двугривенник. Нечего делать! Я покорился необходимости.

«Угодно ли чаю или кофею», — спросил меня смотритель. Я благодарил и занялся рассмотрением картинок, украшающих его смиренную обитель (Пушкин 1977–1979, т. 6, 385–386).

Возможно, что при той популярности, которой пользовался роман «Иван Выжигин», небольшой эпизод из него действительно был переосмыслен Пушкиным (совпадают, например, такие детали, как почтовая книга или предложение вышить кофе). Однако судить об этом наверняка довольно сложно: в отличие от колоритного героя Булгарина, смотритель в «Записках молодого человека» появляется как персонаж, лишенный, за исключением эпитета «кривой» (который в «Станционном смотрителе» достанется рыжему мальчишке), индивидуальных черт. Сближения между

прапорщиком и зрителем не происходит, а рассуждение прапорщика о том, что зритель «может лишиться места, пойти по миру», скорее всего, является косвенной передачей слов самого зрителя. Какой ответ литературному оппоненту мог быть заключен в образе этого героя и задумывался ли он как ответ Булгарину — можно только гадать.

И почему именно Булгарину, а, например, не Радищеву? Известно, что Пушкиным был приобретен экземпляр «Путешествия из Петербурга в Москву», «бывший в тайной канцелярии», для личной библиотеки. Известно и отношение поэта к сочинению Радищева².

В одной из начальных глав «Путешествия из Петербурга в Москву» рассказчик сталкивается с нерадивостью почтового комиссара, и их диалог чрезвычайно похож на процитированный фрагмент из «Ивана Выжигина» (невозмутимость почтового комиссара, игнорирование угрозы побоев, предложение путешественнику выпить чаю):

Почтового комиссара нашел я храпящего; легонько взял его за плечо. — Кого черт давит? Что за манер выезжать из города ночью. Лошадей нет; очень еще рано; взойди, пожалуй, в трактир, выпей чаю или усни. — Сказав сие, г. комиссар отворотился к стене и паки захрапел. Что делать? Потряс я комиссара опять за плечо. — Что за пропасть, я уже сказал, что нет лошадей, — и, обернув голову одеялом, г. комиссар от меня отворотился. <...> Из конюшни я опять возвратился к комиссару; потряс его гораздо покрепче. Казалось мне, что я к тому имел право, нашед, что комиссар солгал. Он второпях вскочил и, не продрав еще глаз, спрашивал: — Кто приехал? не... — но, опомнившись, увидя меня, сказал мне: — Видно, молодец, ты обык так обходиться с прежними ямщиками. Их бывали палками; но ныне не прежняя пора. — Со гневом г. комиссар лег спать в постелю. Мне его так же хотелось попотчевать, как прежних ямщиков, когда они в обмане приличались; но щедрость моя, давая на водку городскому повозчику, побудила софийских ямщиков запречь мне поскорее лошадей, и в самое то время, когда я намерялся сделать преступление на спине комиссарской, зазвенел на дворе колокольчик. Я пребыл доброй гражданин. И так двадцать медных копеек избавили миролюбивого человека от следствия, детей моих — от примера невоздержания во гневе, и я узнал, что рассудок есть раб нетерпеливости (Радищев 1992, 8).

² См.: Рукою Пушкина 1935, 603; Пушкин 1977–1979, т. 7, 245 («Александр Радищев»).

По словам Турбина, Пушкин «заступается за смотрителя», изображая его честным и совестливым. Действительно, смотритель отказывается от денег, предложенных прапорщиком («Я попытался подкупить его совесть, но он остался непоколебим и решительно отвергнул мой двугривенник. Нечего делать! Я покорился необходимости»). Но, на наш взгляд, дело обстоит не так просто: Пушкин не случайно передает всю ситуацию от лица прапорщика.

Слова «Нечего делать! Я покорился необходимости» отсылают к эпизоду на почтовой станции в «Письмах с Кавказа» (опубликованы в журнале «Московский телеграф» в мае–июне 1830 года под псевдонимом П. С.). В финале этого эпизода рассказчик сокрушался: «Но что делать: надобно было покориться необходимости!» Как и «Записки молодого человека», «Письма с Кавказа» начинаются с описания дороги: «Из самой Тулы выехали мы, как говорится, не в час, потому что перед нами ехал какой-то архимандрит, так же как и мы, лечиться на горячие воды, а за нами шла московская почта. Для одной почты берегли по 12-ти лошадей, а их и всего на каждой станции 14, следовательно, нам оставалось менее нуля, а на этом недалеко уедешь» (Письма с Кавказа 1830, 167–168), — этот пассаж перекликается с чтением записей из почтовой книги в «Записках молодого человека». Рассказчик в «Письмах с Кавказа» просит смотрителя нанять ему «вольных», а сам тем временем рассматривает интерьер почтовой станции — лубочные картинки с изображением Бобелины, колеса фортуны и Страшного суда (вместо «саксонских видов» в повести Карлгофа). В итоге станционный смотритель, наняв ямщика, обманывает своих постояльцев на пять рублей.

По сравнению с суммой в пять рублей «двугривенник» прапорщика в «Записках молодого человека» может быть знаком его неопытности, неискущенности в денежных вопросах. Примечательна эта последовательность: сначала прапорщик сообщает о бедах, грозящих смотрителю, если тот отдаст последнюю тройку, а затем о попытке «подкупить его совесть». Если принять предположение, что о бедах прапорщик говорит со слов самого смотрителя, то вполне возможно, что сумма, которая в прежние времена прельстила ямщиков у Радищева, попросту не устроила пушкинского смотрителя.

На наш взгляд, «Письма с Кавказа», где к тому же упоминается имя Пушкина³, более всего соотносятся с «Записками молодого

³ В следующем номере журнала публиковалось окончание «Писем», где герои обсуждают поэму Пушкина «Кавказский пленник» (Московский телеграф. 1830. № 11. С. 319–321).

человека»: можно говорить о совпадении не отдельных деталей, а композиционных элементов эпизодов⁴. Во всяком случае вряд ли Пушкин задумывал свою повесть как личный ответ Булгарину, изображившему зрителя в «Иване Выжигине» в общем для своего времени духе.

На основании сохранившегося плана «Записок молодого человека» («Зритель, прогулка, фельдъегерь. — Дождик, коляска, gentleman, любовь. — Родина», — Пушкин 1977–1979, т. 6, 541), а также первых строк повести Ю. Г. Оксман сделал вывод о том, что главный герой отправляется в город Васильков, в Черниговский полк и что повесть имела декабристскую тематику (в конце декабря 1825 года в Черниговском полку вспыхнуло восстание). Гипотеза Оксмана была поддержана Н. Я. Эйдельманом и Н. Н. Петруниной, исследователи сошлись во мнении, «что Пушкин замышлял повествование о юноше, проходящем школу жизненного воспитания в 1825 году в условиях брожения Черниговского полка и его открытого антиправительственного выступления» (Петрунина 1987, 73). Иначе говоря, главным героем начатой повести был молодой прапорщик, и ее ключевые события разворачивались вдали от почтовой станции, описание которой относится к «начальным эпизодам»⁵.

Все это довольно далеко от сюжета «Станционного зрителя» в цикле «Повестей Белкина». Из «Записок молодого человека» в новую повесть Пушкин почти дословно перенес лишь описание лубочных картинок на сюжет притчи о блудном сыне. И если в «Записках молодого человека» мотивы притчи должны были, вероятно, соотноситься с историей прапорщика⁶, то в «Станционном зрителе» — с судьбой самого зрителя и его дочери.

Для нас важно, что, несмотря на изменения в соотношении главного и второстепенного персонажей, Пушкин в обоих случаях использовал повествовательную конструкцию «зритель +

⁴ Эта связь двух текстов ранее не была отмечена. В. Е. Хализев и С. В. Шешунова проводили параллели между «Письмами с Кавказа» и «Станционным зрителем» Пушкина, но это сопоставление представляется менее убедительным (Хализев, Шешунова 1989, 50–51).

⁵ С этим утверждением, впервые высказанным Б. В. Томашевским (см.: Пушкин 1977–1979, т. 6, 541), не согласился М. Г. Харлап, увидевший в плане «Записок молодого человека» «весь сюжет „Станционного зрителя“ — историю любви „джентльмена“ и дочери зрителя» (Харлап 1995, 45), — хотя в «Записках» упоминается не дочь, а сын зрителя.

⁶ См.: Тюпа 1983, 74–75. В связи с этим неизбежно возникает вопрос о возможном раскаянии прапорщика после поражения декабристов.

рассказчик-путешественник», которая до сих пор неизменно была организующим стержнем сюжетов о смотрителях: увидеть смотрителя с близкого расстояния читатель мог с помощью героя-посредника — персонафицированного рассказчика. В «Записках молодого человека» рассказчик ставил себя на место смотрителя («что с ним тогда будет, беда») и после этого легко «покорялся необходимости». В «Станционном смотрителе» (истории, рассказанной титулярным советником А. Г. Н.), как показал С. Г. Бочаров, это приближение к персонажу происходит постепенно. В предисловии рассказчика «ораторская речь» («Кто не проклинал станционных смотрителей?..»), взгляд на «сословие смотрителей» со стороны (из одного мира с князем Вяземским, автором ироничного эпиграфа: «Коллежский регистратор, Почтовый станции диктатор») сменялись «апологией смотрителей» («постараемся войти в их положение») и, наконец, историей одного из них: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна» (Бочаров 1974, 157–174). Однако не менее важно и то, что прямая речь смотрителя в повести почти не звучит: рассказ Самсона Вырина передается титулярным советником А. Г. Н., и этот рассказ — лишь одно из звеньев сюжета. Свидетельства нескольких очевидцев, дополняя друг друга, складываются в целое, но между этими сообщениями (самого Вырина, титулярного советника, жены пивовара и рыжего Ваньки) возникают и содержательные лакуны, которые в результате создают эффект недосказанности, смысловой глубины, — образы героев перерастают социальные рамки и достигают общечеловеческой проблематики. Кроме того, повести цикла объединяет образ Белкина, не обладающего своим словом и голосом, и это также усложняет повествовательную структуру⁷.

По поводу рассказчика, полемизирующего в предисловии с эпиграфом из Вяземского, В. Е. Хализевым и С. В. Шешуновой было высказано следующее суждение: «Здесь Пушкин скрыто, но недвусмысленно пародирует нападки на своего друга как представителя „литературной аристократии“ со стороны „Северной пчелы“ и „Московского телеграфа“. Да и сам стиль рассказчика, „возвысившегося“ во вступлении до гневной патетики, вполне созвучен Булгарину и Полевому с их риторикой и бесконечными

⁷ Об этом писали довольно много; см., например, уже указанное классическое исследование С. Г. Бочарова.

назиданиями, претендующими на гуманность и демократизм» (Хализев, Шешунова 1989, 52). Этот пример приводится наряду с десятком других как доказательство полемики, которую Пушкин развернул в «Повестях Белкина» с Булгариным и его лагерем. Однако при отсутствии надежной аргументации (например, действительно ли можно говорить о различиях стиля публицистических выступлений двух партий?) данное суждение скорее свидетельствует о некоторой заикленности исследователей на поисках следов литературной полемики.

Если сравнивать «Станционный смотритель» Пушкина с повестью Карлгофа, то можно сказать, что Пушкин не только внес принципиальные изменения в фабулу («В повести Карлгофа станционный смотритель похищал чужую дочь, чтобы увести ее в идиллический мирок отдаленной почтовой станции. В повести Пушкина дочь увозят у самого смотрителя: движение фабулы повернуто едва ли не в обратном направлении», — Маркович 1989, 79), но и вместо необычного героя сделал центральным персонажем повести человека простого, ничем не выдающегося. Исследователи указывали на реалистичность пушкинского смотрителя — «бедного чиновника»; в литературоведении утвердилось мнение о том, что «Станционный смотритель» Пушкина стал первым произведением русской литературы, где возник тип «маленького человека» — героя, вызывающего сочувствие.

Итак, не отказываясь от предлагаемых литературными предшественниками довольно противоречивых решений (сатирическая традиция — с одной стороны, идеализированный образ смотрителя у Карлгофа — с другой), Пушкин переосмысляет их, синтезирует, усложняет. Как писал В. М. Маркович, «в „Повестях Белкина“ Пушкин стремился не к отрицанию шаблонных (или шаблонизированных) форм „низовой“ литературы, а к их „воскрешающему“ обновлению — в первую очередь к их освобождению от всего устаревшего и к активизации их возможностей, способных удовлетворить новым и более высоким требованиям» (там же, 65).

Булгарин, напротив, в «Отрывках из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте...»⁸ предпринял попытку решительно отвергнуть тот стереотипный подход, который им же самим был применен при изображении смотрителя в эпизоде романа «Иван Выжигин».

⁸ Северная пчела. 1831. № 78–80, 94, 108.

В этом смысле опыт Карлгофа с его нетипичным героем, по-видимому, показался Булгарину продуктивным. Булгаринский герой тоже стал станционным смотрителем вопреки происхождению и полученному образованию. «Родился я в почтенном духовном звании и... воспитан в семинарии», но «отказался от духовного звания, не чувствуя себя способным к оному» (Булгарин 1831, 12–13). Однако выбор службы герой Булгарина объясняет не обстоятельствами, а свойствами своего характера: «Разбирая философски все звания и должности, я избрал службу в почтамте, сем средоточии всех новостей, ожиданий, надежд, и если поныне не удовлетворил честолюбию своему и не обеспечил будущей участи, то по крайней мере угодил господствующей во мне страсти к прорицательству и догадкам» (там же, 14). (Под прорицательством и догадками подразумевается умение разбираться в людях.) В процитированных словах заметны отличия от жизненной позиции смотрителя Карлгофа: должность не удовлетворяет честолюбие булгаринского героя. Но она удовлетворяет его желание узнать свет, поэтому герой служит смотрителем не в провинциальной глуши, а на петербургском почтовом тракте:

Пользуясь моим положением, я на почтовой станции узнал свет и людей гораздо лучше, нежели многие умные и знатные, которые должны знать это по должности, и так пристрастился к моему месту, что не променял бы его на директорское, — если б только финансы мои были в лучшем состоянии (там же, 16).

Предоставляя возможность этому герою самостоятельно вести рассказ, Булгарин тем самым отказывается от схемы «смотритель + рассказчик» — и тут же сталкивается с различными сложностями. Повествовательные традиции малой прозы не предполагали подобного несоответствия социального статуса персонажа и его индивидуальных качеств. Булгарин и прежде охотно делился с читателями своими наблюдениями о быте и нравах различных сословий — то от лица безымянного рассказчика, то от имени вездесущего Архипа Фаддеевича, которого читатели легко отождествляли с автором, то от лица самих персонажей. В целом ряде очерков и фельетонов он строил повествование, как и в данном случае, в форме писем или записок⁹. Так что прием повествовательной маски для

⁹ Например, «Письмо от читателя „Отечественных записок“ к издателю „Северного архива“» (1823), «Отрывки из записок французского гувернера,

Булгарина не был новым, и в будущем он будет обращаться к нему не раз, безусловно рассчитывая на эффект узнавания персонажа; но в данном случае для создания образа зрителя (философа и интеллектуала, чьи записки начинаются с цитаты из Макиавелли и полны иронии и самоиронии) Булгарину потребовалось сложное объяснение этого характера, основанного едва ли не на психологическом парадоксе.

«Отрывки из тайных записок станционного зрителя на петербургском тракте...» задумывались как галерея «нравственных портретов», которая открывалась бы портретом самого зрителя; помимо названия, на это указывают и следующие слова:

Почтовая станция, как волшебный фонарь, мгновенно превращается в кабинет министра, в биржу, в спальню счастливых супругов, в столовую обжоры, в уборную кокетки, в госпиталь, в залу дипломатических совещаний — словом, почтовая станция принимает все виды и заменяет собою целые обширные города согласно званию, характеру и страстям проезжих (Булгарин 1831, 15).

Булгарину был необходим рассказчик, знающий людей, умеющий с ходу определять их статус, подмечать их характерные черты и т. д. Но публикация не была завершена: Булгарин успел напечатать лишь рассказы зрителя о приезде на станцию «его превосходительства» и двух чиновников — коллежского асессора из Петербурга и титулярного советника из провинции. В этом сочинении «министр народного просвещения К. А. Ливен усмотрел призыв к бунту, сделал представление императору, предлагая уволить цензора и наказать Булгарина» (Рейтблат 2016, 153).

Булгаринский зритель — не просто наблюдатель; в отличие от героя Карлгофа, ему приходится испытывать пренебрежительное отношение к себе: «Проезжающие почитают станционного зрителя более машиною, нежели человеком...» (Булгарин 1831, 16). Но это вовсе не «дрожащий зритель», о котором говорится в предисловии титулярного советника А. Г. Н., и не простодушный Самсон Вырин. Герой Булгарина научился извлекать

находившегося в России» (1823), «Ах, что ныне за время! (Письмо подьячего Задушатины из столицы к сердечному другу Цапцарапкину в провинцию)» (1827), «Письма странствующего лапландского философа Аслака Аслаксона Сара к друзьям его в Лапландию из разных европейских городов» (1828), «Письма провинциялки из столицы» (1830) и др. Сведения о публикациях см. в издании: Рейтблат 2016, 511–563.

выгоду из своего положения и освоил разные хитрости в обхождении с постояльцами: «...доставляя доход содержательнице трактира приманкою проезжающих, я сам пользуюсь безденежно столом, чаем и кофеем, т. е. тем, из чего другие бьются в свете, как рыба об лед. Весьма часто случается, что господа оставляют на столе недопитую бутылку вина в мою пользу, и редкий проезжий не подподчивает вежливого смотрителя пуншем, когда доложишь ему, что лошади готовы и ямщику приказано ехать хорошо» (там же, 18). (В пушкинской повести с проезжающими умела обращаться Дуня.) Это обыватель, живущий повседневными заботами и интересами, но обыватель, высказывающий крамольные мысли, отзывающийся о сильных мира сего свысока и поучающий их. Так, рассказ о двух чиновниках заканчивался политической аллегорией: «...благо конюшни зависит от попечительности хозяина и от его умения выбирать кучеров, форейторов и присмотрщиков. Избрав даже хороших кучеров, все-таки надобно присматривать за ними в оба глаза. Конюшню должно навещать неожиданно, а не торжественно, чтоб кучера не имели времени приготовиться к принятию хозяина, который обязан строго наблюдать, чтоб корм доставался лошадям, а не кучерам...» (там же, 41) — и так далее.

В результате образ станционного смотрителя (рассказчика) вышел намного интереснее и сложнее других персонажей (объектов изображения), чьи портреты получились довольно плоскими, тенденциозными. По-видимому, проблема заключалась в том, что образ болгаринского смотрителя возник на пересечении разнонаправленных жанровых и повествовательных стратегий — повести и очерка. С одной стороны, болгаринского рассказчика можно рассматривать в ряду таких персонажей, как Белкин, Рудый Панько, Ириной Гомозейка, — непрофессиональных литераторов, что задавало определенное восприятие приписанных им сочинений. «Однако ж что значит быть автором! Я задумал писать о других, а до сих пор не остановился, расписывая о себе» (там же, 19), — говорит герой Булгарина. С другой стороны, в отличие от названных героев, смотритель Булгарина не условен, не выключен из сюжета, и главное — «галерея нравственных портретов» лишена новеллистического начала, это серия статических характеристик, не предполагающих развития¹⁰.

¹⁰ См. также: Маркович 1993. С. 114–117.

И все-таки попытку Булгарина преодолеть жанровые ограничения очерка, сочетать несочетаемое, нельзя назвать полным провалом. Не считал ее неудачей и сам автор, без изменений включив «Отрывки...» в 1836 году в собрание своих сочинений — сняв лишь указание «Продолжение впредь», которым заканчивалась газетная публикация (во всяком случае, незавершенность текста Булгарина не смущала). В очерке Булгарина «почтамтский служитель ниже 14-го класса» не просто описывал, но критиковал стоящих выше его по рангу и иронизировал над ними. И вышестоящие чиновники, которые в итоге запретили продолжение публикации, отреагировали на нее подобно Макару Девушкину, узнавшему себя в герое гоголевской «Шинели»: «...зачем же других обижать, когда тебя не затрогивают!» Как неожиданно это ни прозвучит, но «Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте...» отделяет не такая уж большая дистанция от «Бедных людей» Достоевского, где «маленький человек», обретя собственный голос, раскроет свой внутренний мир, а предметом изображения станет его самосознание. Однако, передоверив своему герою бичевание чужих пороков, Булгарин лишил его сочувствия читателей — важной составляющей литературного типа «маленького человека».

Литература

- Бочаров 1974 — *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. — 207 с.
- Булгарин 1830 — *Булгарин Ф.* Иван Выжигин, нравственно-сатирический роман. Ч. 1. Изд. 3-е, испр. СПб.: Типогр. А. Смирдина, 1830.
- Булгарин 1831 — *Булгарин Ф.* Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на петербургском тракте, или Картинная галерея нравственных портретов // Булгарин Ф. Сочинения: В 4 т. СПб., 1836. Т. 2. С. 11–44.
- Дурова 2012 — *Дурова Н.А.* Кавалерист-девица. СПб.: Азбука, 2012. — 378 с.
- Карлгоф 1827 — *Карлгоф В.* Станционный смотритель // Славянин. 1827. № 7. Отд. 2. С. 96–113.
- Корнилова 1982 — *Корнилова А.В.* Картинные книги. Л.: Детская литература, 1982. С. 46–48.
- Корнилова 1990 — *Корнилова А.В.* Мир альбомного рисунка. Л.: Искусство, 1990. С. 138–179.
- Маркович 1989 — *Маркович В.М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1989. Т. 13. С. 63–87.

- Маркович 1993 — *Маркович В.М.* О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла: Проблемы истории и теории. Сб. ст. СПб.: СПбГУ, 1993. С. 113–134.
- Петрунина 1987 — *Петрунина Н.Н.* Из истории одного замысла // *Zeitschrift für Slawistik*. Berlin, 1987. Bd. 32. № 1. S. 70–77.
- Письма с Кавказа 1830 — *П.С.* Письма с Кавказа // Московский телеграф. 1830. № 10. С. 167–196.
- Пушкин 1977–1979 — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
- Радицев 1992 — *Радицев А.Н.* Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. СПб.: Наука, 1992. (Литературные памятники).
- Рейтблат 2016 — *Рейтблат А.И.* Фаддей Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции. М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 630 с.
- Рукою Пушкина 1935 — Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л.: Academia, 1935. — 926 с.
- Турбин 1978 — *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М.: Просвещение, 1978. — 239 с.
- Тюпа 1983 — *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 67–81.
- Хализев, Шешунова 1989 — *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высшая школа, 1989. — 79 с.
- Харлап 1995 — *Харлап М.Г.* Из этюдов о прозе Пушкина: («Станционный смотритель» и «Записки молодого человека») // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 2. С. 42–50.

A. Stepanova

A Stationmaster as a Many-Faced Hero of Russian Prose

Keywords: Alexandre Pushkin, Tadeusz Bulharyn, Wilhelm I. Karlhof, artistic technique, narration, “little man”, literary controversy.

The article deals with the works of Russian prose of the 1820s – 1830s, where the main character was a stationmaster. The author analyzes the methods by which W. Karlhof, A. Pushkin, Th. Bulharyn were creating the image of a stationmaster, revealing his daily life and inner world. In this case, the narrative structure of the work, including the choice of the narrator and the hero's word about himself, is of great importance. On the example of several works, one can trace the emergence of a stable connection between one of the common characters of everyday writing and the type of “little man”.

Людмил Димитров

Дорога ко дну: Траектории русской драматургии XIX века

Ключевые слова: поэтика драмы, архетипический сюжет, А. П. Чехов, М. Горький, «На дне», система персонажей.

В статье намечен путь русской драматургии через общий архетипический сюжет, от Грибоедова до Чехова. Автор исследует вопрос о том, входит ли в эту парадигму и пьеса М. Горького «На дне», написанная в начале XX в., но раньше «Вишневого сада», знаменующего конец классической традиции. Проводятся параллели с ранними пьесами Чехова и выдвигается тезис о том, что Горький, следуя той же поэтике, не может превзойти достижений своего старшего современника.

Задача этой статьи и необычна, и фундаментальна — показать, как русская драма XIX века (а начинается она с выдвижения на первый план героя, в своих высоких порывах, увы, терпящего крах, — Чацкого), пытается объяснить неудержимый распад личности, прослеживает ее обессиливание и массовизирование и в конечном счете «достигает дна». Иначе говоря, меня интересует, как взаимоотношения «личность — общество» проявляются в двумерном драматургическом ракурсе: как бытовые и экзистенциальные конфликты, с одной стороны, и как абстрактные экстатические позиции о мире и человеке — с другой.

Придерживаюсь той точки зрения, что от Грибоедова до Чехова драматургия интерпретирует в оспаривающихся и дополняющихся вариациях следующий архетипический сюжет. В некое общество попадает человек со стороны. Его появление нарушает установленные стереотипы, чем и обусловлена завязка. Естественная реакция коллектива, в который проник чужак, — изгнать его как можно скорее. Но если в «Горе от ума» общество справляется с этой проблемой и Чацкий изгнан, то в «Вишневом саду» оно само вынуждено отступить: прежние владельцы покидают имение, продав его «мужику», сыну крепостного.

Но если обратиться к хронологии литературного процесса на рубеже XIX и XX веков, при жизни Чехова, можно заметить несоответствие между фактографией и несколько странной, но недвусмысленным образом установленной литературной периодизацией, что позволяет ставить вопрос о ее пересмотре. Горького часто

называли не переходным, медиативным писателем, а типичным представителем XX века, и в результате эмблематическими для нового времени оказывались не только те его произведения, которые были написаны после демаркационного 1917 года, но и более ранние, а их трактовка, разумеется, оказалась идеологически подчинена соцреализму. Не останавливаюсь на том, как поздний Горький, вжившийся в роль вождя и народного трибуна, в выступлениях и мемуарах методично и «нормативно» подменял не только контекст, но и интерпретацию своих ранних текстов. Существеннее в данном случае, что он начинал в драматургии как неофициальный, добровольный «подмастерье» Чехова, сознательно и настойчиво интересуясь его мнением о своих произведениях, как и мнением Толстого (другой вопрос, был ли он согласен с их оценками и насколько мог следовать их советам); словом, его ранние писательские опыты вращивались, крепили и поощрялись последними могиканами классической эпохи. С этим связан серьезный и, как мне кажется, недостаточно проясненный вопрос: «На дне» не воспринимается как пьеса золотого века, и по своим формальным показателям она действительно выходит за его рамки. При всем том, на мой взгляд, это произведение не просто отличается от поэтики предшествующей ему русской драмы, но резонирует как раз с ее открытиями. Более того, буквально «вклинивается» в историю ее развития еще до того, как оно завершилось: подлинный финал русской драматургии XIX века — «Вишневый сад» Чехова, написанный после пьесы Горького. Это в очередной раз показывает, что традиционная периодизация литературного процесса нуждается в уточнениях, когда речь идет о драматургии.

Под «вклинивается» имею в виду не только сопоставление с пьесами Чехова. Настаиваю на том, что Горький в прямом смысле слова пользуется техникой Чехова, в ранние годы находясь в поисках собственной творческой манеры и пригодной сценической модели. Он прибегает к скрытому цитированию из различных, написанных в XIX веке, общепризнанных образцов драматургии. Скажу более ясно. Еще при своем появлении «На дне» с некоторой снисходительностью, даже с некоторой иронией была названа «чеховской» пьесой. Дефиниция — не имеет значения, кому она принадлежит, — вообще не лишена оснований. Если Чехов, образно говоря, заполняет освобожденное Тургеневым провинциальное дворянское поместье (гнездо) своими драматическими сюжетами

и тем самым вдыхает в него новую жизнь, то Горький моделирует собственное пространство, следуя за Чеховым, и выстраивает свои сюжеты через реминисцентные ситуации. Не умаляю значение оригинальных моментов в его общем замысле показать жизнь группы людей, оказавшихся в безвыходном положении, вынужденных жить в переполненном ночлежном доме, деградировавших, — но как драматургу Горькому не хватало опыта, и он прибегает к чужим открытиям и решениям.

Читая «На дне», мы испытываем ощущение, будто попали в знакомую пьесу: я имею в виду чеховский этюд «На большой дороге». И я далеко не первый, кто проводит подобную ассоциацию. То же самое отметил еще рецензент газеты «Русские ведомости» (10 февраля 1912 г., № 33): в изображении «сбившихся с жизненного пути людей Чехов был как бы предшественником Максима Горького и его „На дне“» (Чехов 1974–1983, С 11, 404). Понимаю, что дата процитированной публикации может вызвать возражения. Одноактный этюд был найден через восемь лет после смерти Чехова и опубликован его сестрой, Марией Павловной, во втором сборнике «Слово», посвященном десятой годовщине со дня кончины писателя (Москва, 1914). Это не означает, что ранее текст был совершенно неизвестным. Сохранился рукописный экземпляр с резолюцией цензуры, запрещавшей постановку (от 29 мая 1885 г.); очевидно, в рукописи его читали многие из окружения автора — писатели, театральные деятели и издатели. Мог читать и Горький. Документального подтверждения только что сказанному нет, но косвенные доказательства можно найти при сопоставлении двух пьес.

И «На большой дороге», и «На дне» — заглавия, указывающие на топос. Различна перспектива: путь горизонтален, а дно (каким бы оно ни было) подразумевает вертикальное, нисходящее направление. «Большой путь» — пространство инициации, перемены, встреч, панорама судеб и характеров; «дно» — тоже образ собирательный, но связанный с неизбежной редукцией: дно принимает в себя обломки чего-то распавшегося, что не могло удержаться или всплыть на поверхность, выроненного, ненужного, осевшего; в отличие от пути, дно ассоциируется с мраком, непроглядностью, (грехо)паденьем, возвращение наверх немислимо, всё, очутившееся на дне, обречено на ассимилирование и исчезновение.

У Чехова место действия обозначено как кабак, у Горького — как ночлежка в подвале. То есть начальные ассоциации, вызванные

заглавиями, хотя и остаются в подсознании читателя, резко корректируются. В чеховском этюде перспектива прервана и перенесена (сжата) в помещение, где нашли приют спасающиеся от бури люди; так кабак, сохраняя свои функции, преобразуется в постоянный двор, в свою очередь трансформируя и сам путь в перекресток. Все посетители испытывают там ощущение вынужденного, но временного убежища: переждав бурю, они могут разойтись по своим делам. Замкнутое пространство ночлежного дома в значительной степени более тревожно и зловеще, чем кабак: это последняя остановка, симулякр неизменности, необратимости, безвыходности; одновременно пансион, сиротский дом, лазарет, но и своеобразный карцер, чему один из героев уподобляет и кабак у Чехова («Словно привал арестантский...»).

Отчасти идентичны и характеристики некоторых персонажей. Если вообще можно говорить об иерархии, то она касается прежде всего списков действующих лиц, которые по формальному признаку начинаются именами содержателей заведений: кабатчиком Тихоном Евстигнеевым и хозяином ночлежки Михаилом Ивановичем Костылевым. В каждой пьесе есть один обедневший дворянин (разорившийся помещик Семен Сергеевич Борцов / 33-летний Барон), странник (Савва / Лука) и один молодой человек, в отдельные моменты, согласно логике сюжета, действующий в качестве протагониста (Егор Мерик / Васька Пепел). В обеих пьесах есть такой персонаж, как неверная жена. На имплицитном уровне различия ощущаются намного сильнее. У Чехова высокое и низкое пересекаются, но высокое, хотя и травестировано в конкретной ситуации, внутренне сохранено. Когда в лице отчаявшегося и спившегося Борцова Мерик распознает господина, у которого когда-то служил, то испытывает к нему сострадание; у Горького, наоборот, деградировавший Барон постоянно подвергается насмешкам, каждый пытается унижить его былой аристократизм, и только отдельные реплики и ремарки говорят о его происхождении и отличают его от остальных персонажей. «Дно» обесмысливает сословную иерархию: титул превращается в унижительное прозвище.

На постоялом дворе, на большой дороге случайно и на короткое время встречаются разные категории людей; независимо от постигшего их бедствия (некоторые из них, как и в пьесе Горького, находятся между жизнью и смертью), эти люди сохраняют не только достоинство, но и амбиции, они осмеливаются бороться и отстаивать

свои позиции и идеалы. Ночлежка в пьесе «На дне» дала приют барону, актеру, проститутке, вору, слесарю, картузнику, торговке пельменями, сапожнику, двум крючникам, страннику; даже содержатель и его жена не имеют предыстории, кто они — неизвестно. Общее ощущение диалогов и реплик каждого в отдельности такое, что жизнь — нечто такое, что нужно вытерпеть.

Чеховский этюд заряжает драму Горького и другими конфликтными положениями, обладающими неподдельной театральностью. Имею в виду тот факт, что сюжет «На дне» сконструирован на основе нескольких, присвоенных оттуда мотивов: кража, расторгнутый брак, болезнь, смерть (естественная и насильственная). Из первого действия выясняется сравнительно мало подробностей: один из обитателей приюта крутит любовь с женой содержателя, который знает об этом, ревнует, но вынужден смириться, так как зависит от своего соперника: тот покупает за бесценок украденные им вещи и перепродает их. Этот мотив, хотя и довольно подробно разработан Горьким, репродуцирует ситуацию из этюда «На большой дороге», сохраняя основополагающую деталь: дорогие краденые вещи — это часы. Вот как выглядят сами параллели:

Б о р ц о в. Хоть это подло и мерзко с моей стороны, но что же делать? Я решаюсь на эту мерзость, будучи невменяем... Меня и на суде оправдали бы... Возьми, но только с условием: вернуть мне потом, когда буду обратно из города идти. Даю тебе при свидетелях... Господа, вы будьте свидетелями! (*Достает из-за пазухи золотой медальон.*) Вот он... <...> (*Подает Тихону медальон.*)

Т и х о н (*рассматривает медальон*). Краденые часики... Ну да ладно, пей... (*Наливает водки.*) Трескай...
(Чехов 1974–1983, С 11, 193–194.)

П е п е л. Деньги — принес?

К о с т ы л е в. Какие? Погоди...

П е п е л. Деньги, семь рублей, за часы — ну?

К о с т ы л е в. Какие часы, Вася?.. Ах, ты...

П е п е л. Ну, ты гляди! Вчера, при свидетелях, я тебе продал часы за десять рублей... три — получил, семь — подай! Чего глазами хлопаешь? Шляется тут, беспокоит людей... а дела своего не знает...

К о с т ы л е в. Ш-ш! Не сердись, Вася... Часы — они...

С а т и н. Краденые...

К о с т ы л е в (*строго*). Я краденое не принимаю... как ты можешь...

(Горький 1970, 117–118.)

Другой реминисцентный мотив, подчиненный Горьким его художественной задаче, взят из драмы Чехова «Иванов». Речь идет об Анне, умирающей супруге слесаря Андрея Митрича Клеща, которую он буквально бросил и уже перестал делать вид, что заботится о ней и интересуется ею; ее смерть даже была бы облегчением для всех.

Эта сюжетная линия, центральная для второго акта, напрямую восходит к отношениям Иванова со смертельно больной еврейкой Саррой, принявшей православное имя Анна Петровна. Совпадает не только имя умирающей жены: у Горького приблизительно так же развиваются отношения героини с супругом (правда, Иванов — главный герой одноименного произведения, тогда как Клещ — один из многих).

Среди самых показательных особенностей пьесы «На дне», свидетельствующих об ее общности с поэтикой драматургии XIX века, — это неожиданное появление героя извне. Здесь это пожилой странник Лука. У него нет биографии, фамилии, документов; на вопрос Барона о паспорте Лука отвечает уклончиво. С его появлением в первом действии заканчивается экспозиция. Лука — своеобразный постаревший Чацкий. Его неожиданное вторжение и дальнейшее воздействие на большинство обитателей «дна» подобно пришествию лжемессии (Лука-вого), который в разговорах с Сатиным (отсылка к сатане) и другими персонажами произносит утешительную ложь, выступая в не совсем удающейся ему роли проповедника. Пребывание Луки в ночлежке не ограничено сценическим действием: многие из его проявлений скрыты от зрителей и становятся известны только после исчезновения Луки. Из реплик Сатина в четвертом действии выясняется, что старик беседовал с каждым, находил способ воздействовать наедине, и подверженные его внушениям герои еще слышат монотонный голос, рассказывающий какую-то притчеобразную историю, очевидно соответствующую их собственной истории. Узнав об его исчезновении, все понимают, что, находясь среди них, Лука изрекал прописные истины, пользуясь их наивностью, замешательством и беспомощностью.

Несмотря на немалое число афористичных реплик, встречающихся в пьесе «На дне», в памяти поколений запечатлелись главным образом слова Сатина о человеке, произнесенные в четвертом действии: «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!

Че-ло-век! Надо уважать человека!» Это самый скучный момент во всей пьесе, но по воле автора разговор персонажей стремится к эффектному пуанту в финале, хотя и недостаточно мотивированному. И интерпретаторы десятки лет разгадывают его смысл... На мой взгляд, имплицитная философия в пьесе «На дне» близка размышлениям Гамлета о человеке как о «венце всего живущего», и однако «ни один из людей» принца не радует. Над гибнущим миром возвышается абстракция человек. Подобный тезис созвучен традиционному гамлетизму русской драмы, при этом шекспировский концепт переосмыляется в условиях все более теряющего человеческий облик и люмпенизирующегося общества. Как будто жизнь каждого из обитателей ночлежки кончилась, и постчеловеки в преддверии ада ожидают свой приговор.

Ко времени работы над пьесой относится короткая переписка между Горьким и Чеховым. Прочитав пьесу, 29 июля 1901 года Чехов в письме выражает свое мнение о ней взвешенно, но двусмысленно:

Она нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия. Настроение мрачное, тяжкое, публика с непривычки будет уходить из театра... <...>. Из IV акта Вы увели самых интересных действующих лиц (кроме актера), и глядите теперь, чтобы чего-нибудь не вышло от этого (Чехов 1974–1983, II 11, 12).

В начале августа Горький отвечает — слегка небрежно и до известной степени высокомерно:

За четвертый акт — не боюсь. И — ничего не боюсь, вот как! (Горький 1970, 603.)

Привожу эти известные цитаты из переписки, потому что хочу закончить тезисом, с которого начал, — о решающем влиянии Чехова на формирование Горького-драматурга.

Казалось бы, молодой автор возражает и недооценивает аргументированный отзыв мэтра, но на самом деле охотно изучает его поэтику, использует его приемы и имитирует/симулирует его театральный язык. И здесь мы оказываемся перед парадоксом. Приемы чеховской драматургии, которые Горькому удается постичь и использование которых ведет к успеху его собственных пьес, в тот момент уже преодолены Чеховым. Несмотря на то что уже написаны

«Чайка», «Дядя Ваня» и только что вышла пьеса «Три сестры», начинающий энтузиаст способен освоить не их, а ранние сценические опыты Чехова — произведения, которые предшествовали эволюционному скачку, превратившему Чехова в классика мировой драматургии. Молодой последователь Чехова перекраивает пьесы «На большой дороге» и «Иванов», соответствующие принципам традиционной драмы: иерархической системе персонажей и сюжетообразующей функции главного действующего лица. Но уже в «Чайке» (и это важно не только для русской, но и европейской драматургии) действие строится без ведущего протагониста, тут каждое действующее лицо могло бы организовать вокруг себя всю событийность и мыслиться как главное. Пьесы Чехова и Горького представляют разные этапы развития драматургии и театральной практики.

И еще одно наблюдение. Дно, вынесенное в название пьесы, — разумеется, метафора, но имеющая свою историю в драматургии XIX века. В этой связи укажу на пьесу Пушкина «Русалка» — хорошо известную и часто цитировавшуюся, в том числе Чеховым. Она достраивает архетипный сюжет, заложенный Грибоедовым. В самом конце пьесы (пусть и неоконченной, но в психологическом плане исчерпывающей мотив отмщения), автор приводит терзающегося князя на берег Днепра и предохраняет его от уготованной ему смерти: утонувшая дочь мельника была брошена князем, теперь она послала к князю их дочь-русалку, чтобы заманить его в воду. Но хотя бы в рамках существующего текста князь не идет ко дну, а остается в живых, истерзанный, но благородный в своем раскаянии. Дно предстанет перед нашими глазами в полной мере только у Горького. И как бы далеки ни были друг от друга эти два произведения, образ дна задает неслучайную преемственность: в этом смысле пьеса Горького завершает архетипический сюжет русской классической драматургии. После финала пьесы «На дне» на пространстве русской драмы XIX века останутся только лишь стволы срубленных вишен.

Литература

- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Горький 1970 — *Горький М.* Полное собрание сочинений: В 25 т. Т. 7. М.: Наука, 1970.

L. Dimitrov

**The Road to the Lower Depths.
Trajectories of Russian 19th Century Drama**

Keywords: poetics of drama, archetypal plot, Anton Chekhov, Maxim Gorky, “The Lower Depths”, dramatis personae.

The article outlines the path of Russian drama through the general archetypal plot, invariably maintained by the dramatists from Griboyedov to Chekhov. The author seeks arguments as to whether and how this paradigm fits Gorky’s “The Lower Depths”, written in the early 20th century, but earlier than “The Cherry Orchard”, which has marked the end of the classical tradition. The author draws parallels between Chekhov’s early plays, and puts forward a thesis that although Gorky follows the same poetics, as Chekhov, he fails to surpass the achievements of his older contemporary.

Иван Бунин и Лев Шестов: точки пересечения

Ключевые слова: Бунин, Шестов, Лев Толстой, Чехов, экзистенциализм, «Освобождение Толстого», «О Чехове».

Статья посвящена анализу творческого взаимодействия И. А. Бунина и Льва Шестова. Отказываясь от ряда поверхностных суждений, ранее высказанных в научной литературе, автор полагает, что основная точка сближения двух авторов — это тексты о Л. Н. Толстом, написанные каждым из них. Внимательное отношение к суждениям Шестова о других писателях — в частности, об А. П. Чехове — никак не отразилось в творчестве Бунина (за исключением нескольких выписок, воспроизведенных в набросках книги «О Чехове»). Шестовский дискурс в «Освобождении Толстого» рассмотрен в статье текстуально. Автор статьи полагает, что финал «Освобождения Толстого» нельзя понять иначе как в контексте экзистенциального (но не шестовского) дискурса. Подробно исследованы возражения Бунина по поводу шестовской концепции творчества Чехова. В целом, Бунин не выступает учеником Шестова, он ведет с ним философский диалог на равных. Можно говорить и о том, что экзистенциальная философия ближе Бунину, чем любое другое учение XX столетия.

Лев Шестов, существенно повлиявший на развитие русской литературы Серебряного века и литературы русской эмиграции, а также на философию XX столетия, перечитывается сегодня, с одной стороны, как предшественник французского экзистенциализма¹, с другой — как едва ли не самый литературоцентричный философ русской традиции. На первый план при этом выходят личные и идейные связи Шестова с писателями-современниками. Одним из первых в поле зрения исследователей попал И. А. Бунин, с которым Шестов был дружен и даже состоял в отдаленном родстве: жена Шестова Анна Елеазаровна, в девичестве Березовская, приходилась двоюродной сестрой отцу В. Н. Буниной, в девичестве Муромцевой. Интересно, что не только Вера Николаевна, дружившая с ней с ранних лет, но и Иван Алексеевич называли Анну Николаевну «тетушкой» (Бунин, Бунина, Зуров 2014, 667).

¹ Известно, что Шестов повлиял на А. Камю (он много цитирует Шестова в «мифе о Сизифе» — хотя и не всегда соглашается с ним), периодически ссылки на Шестова появляются у Ж. Делёза («Ницше и философия»); есть мнение, что Шестов повлиял на творчество Ж. Батая (Ричардсон 1994).

В 2010 году появилась обстоятельная статья Л. А. Колобаевой «Иван Бунин и Лев Шестов: Литературно-философские переключки» (Колобаева 2010). В ней были собраны, во-первых, биографические свидетельства о дружеских встречах и разговорах писателя и философа, а также намечены заявленные в заглавии «переключки»: с одной стороны, «типологическая близость», с другой — «веяния» философии Шестова, воспринятые Буниным. Типологическая близость, по мнению автора, проявляется в том, что и Бунин, и Шестов были погружены в литературу и находились вне групп и течений, испытывали симпатию к Л. Н. Толстому и А. П. Чехову, выражали некую общую «философию трагедии». Под «веяниями» подразумевается влияние книги Шестова «На весах Иова» на книгу Бунина «Освобождение Толстого» (точнее, главы «На Страшном суде», посвященной позднему творчеству Толстого, на XVI главу произведения Бунина; а также главы о Достоевском, где говорится о «двойном зрении» некоторых писателей, — но Бунин применяет метафору Шестова не к Достоевскому, а к Толстому) — и вообще предпочтение «жизни» перед «идеями» («Жизнь Арсеньева»), особое понимание любви («Темные аллеи») и т. п. Начав с интересных биографических фактов и точечных сопоставлений-цитат, исследователь неминуемо приходит к «сопряжению далековатых идей», ибо смотрит на творчество Бунина предельно традиционно (повторяя общие места буниноведения полувековой давности: «Освобождение Толстого» в ее изложении — эссе, «Жизнь Арсеньева» — роман потока жизни) и применяет к нему традиционно-философские соображения, близкие при желании и Шестову, и Бердяеву, и Кьеркегору.

Помимо этой статьи, следует выделить несколько работ последних лет, осмысляющих значение Шестова в философской рефлексии классической русской литературы и опосредованно затрагивающих нашу тему. Так, в статье И. И. Евлампиева «Лев Шестов против великих идей русской литературы» анализируются общие недостатки литературной концепции Шестова. Автор полагает, что Шестов в работах о великих писателях XIX столетия создал слишком прямолинейный стереотип, согласно которому и Толстой, и Достоевский загоняются в рамки «экзистенциального эгоизма» (Евлампиев 2018, 522). Соглашаясь, что к Толстому, Достоевскому и даже Чехову философ применяет один и тот же подход, мы, со своей стороны, хотели бы отметить, что это однообразие —

следствие новизны подхода (в какой-то мере именно однообразии приемов анализа становится доказательством успешности экзистенциального философствования по поводу литературы), а также полемики с символистским перечитыванием классики, ничуть не менее однообразным в плане приемов и методов.

Один из важных моментов статьи С. А. Гарциано «Концепция памяти в автобиографической поэтике В. В. Набокова в свете литературно-философских исканий первой волны эмиграции (И. А. Бунин, Н. А. Бердяев, Л. И. Шестов)» — сравнение художественной памяти в произведениях с проблемой перцепции «я», разработанной в книгах И. А. Бунина, Л. Шестова и Н. А. Беряева. Интересно, что Бунин в этом построении отнесен к мыслителям эмиграции (действительно, размышления Бунина о памяти могут быть рассмотрены как философская концепция). По мнению автора, Шестов и Бунин принципиально различны в понимании автобиографического жанра: Шестов считает, что автобиография должна быть «фактуальна» и не имеет эстетического значения (Гарциано 2018, 489), Бунин же достигает высочайшей эстетизации автобиографического нарратива. Отмечая очевидное расхождение с одним из тезисов статьи Л. А. Колобаевой, мы склоняемся в пользу решения С. А. Гарциано: «Жизнь Арсеньева» написана скорее вопреки идеям Шестова, чем вслед его философствованию.

Наконец, в 2019 году появилась чрезвычайно интересная работа О. А. Коростелева «„Он мог бы стать подлинным украшением нашей критики“. Георгий Адамович о Льве Шестове» (Коростелев 2019), в которой собраны воедино все суждения одного из главных литературных критиков эмиграции о философе. Из нее мы, во-первых, черпаем целый ряд конкретных суждений. Во-вторых, общая тональность суждений Г. В. Адамовича указывает на то, что Шестов, по его мнению, весьма тонко понимает литературу. Эта работа свидетельствует о том, что однообразие подхода Шестова к литературе, на которое указывает И. И. Евлампиев, совершенно не ощущалось современниками — включая самых тонких ценителей словесности, к каковым, безусловно, принадлежал Адамович.

В целом можно сказать, что литература о связи сочинений Льва Шестова с творчеством Ивана Бунина не слишком обширна и далеко не исчерпывающа. Мы хотели бы предложить существенно иной взгляд на проблему.

Начнем с того, что «переключки» Шестова и Бунина по-настоящему проявляются только в двух книгах о писателях, искать влияние (или даже «веяния») Шестова в «Жизни Арсеньева» и «Темных аллеях» — все равно что говорить о «веяниях эпохи». Во-вторых, следует четко отделить завершённую книгу «Освобождение Толстого» от книги «О Чехове»: последняя остановилась на уровне набросков. Книгу на основе этих набросков написала В. Н. Бунина с участием Л. Ф. Зурова, причем вторая часть книги появилась только потому, что Издательство имени Чехова не устроил слишком маленький объем первой части (Бунин, Бунина, Зуров 2014, 8, 256, 267, 270, 272–275, 281, 283). В-третьих, влияние Льва Шестова на эти книги (преимущественно на «Освобождение Толстого») проявляется не столько в цитировании отдельных мест, сколько в манере и логике изложения. Нарратив «Освобождения Толстого», как известно, соединяет несколько разнородных дискурсов². В англоязычной традиции внимание исследователей обращено в первую очередь на дискурс буддийский (Марулло 1998) — из-за чего другие дискурсы остаются в тени. Одним из таких дискурсов, ранее не отмеченных, стал дискурс шестовский.

Сравним IV главу «Освобождения Толстого» с III и IV главами статьи Шестова о Достоевском «Преодоление самоочевидностей» (с этой статьи, впервые опубликованной в 8, 9 и 10 книгах журнала «Современные записки» в 1921–1922 годах, начинается — если не считать предисловия — книга «На весах Иова»). Центральная мысль Шестова заключается в противопоставлении логики здравого смысла, причинно-следственного восприятия мира — необычной мысли Достоевского, которая разрушает «правила» этого мира во имя уникального, исключительного, не поддающегося правилам. Собственно, и понравившаяся Бунину легенда об ангеле, наделяющем некоторых смертных лишней парой глаз — двойным зрением (цитируется в начале XVI главы «Освобождения Толстого»), становится чем-то вроде художественного эпиграфа к этой центральной мысли. Со ссылкой на Плотина (наверное, самый любимый Шестовым философ древности) выстроено рассуждение о «деятеле», который всегда ограничен; о том, что «действует» тот, кому не под силу созерцать и думать. Достоевский, по мнению Шестова, попробовал быть «человеком вообще», но — начиная с «Записок

² Подробнее см.: Пономарев 2002; Пономарев 2019, 123–138.

из подполья» — получил двойное зрение, ушел от «действительно-го», размеренного к сознательному нарушению согласованности и гармонии.

В IV главе «Освобождения Толстого» одна из самых важных мыслей книги (в силу композиционной сложности невозможно говорить здесь о центральной мысли) выстраивается очень похоже (но насыщенной по количеству ассоциаций — со ссылкой на Книгу Иова и жизнь Будды): Толстой попробовал себя в качестве «деятели», но стал испытывать отвращение от «деятельности», отказался от нормы, правила — всего, что формирует бессмысленную «действительность».

Продолжая рассуждение о важнейшей роли «Записок из подполья» в творчестве Достоевского, Шестов переходит к самоуничтожению главного героя:

...«я самый гадкий, самый смешной, самый мелочный, самый завистливый, самый глупый из всех на земле червяков». Такими признаниями пересыпаны все «Записки». И, если вам угодно, можете добавить от себя, сколько придет в голову, превосходных степеней от разных унижительных слов: подпольный человек ни от чего не откажется, все примет и еще поблагодарит вас за изобретательность. Но не торопитесь торжествовать над ним: такие же признания вы найдете в книгах и исповедях величайших святых. Все они считали себя «самыми» — непременно *самыми* — безобразными, гнусными, пошлыми, слабыми, бездарными существами на свете (Шестов 1929, 39).

Тот же ход встречаем и в IV главе «Освобождения Толстого»:

— Я испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость моей прежней жизни...

Какая «мерзость», какие смертные грехи числились за ним? Только те, что называются «грехами святых», всегда считавших себя самыми страшными грешниками. Но все равно: сколько лет и с какой ожесточенностью скоблил он черепицей проказу своих грехов («не было ни одного самого страшного преступления, которого бы я не совершал») <...> (Бунин 1937, 53).

Отличие «Освобождения Толстого» от «Преодоления самоочевидностей» в том, что рассуждение Шестова последовательно и едино, а композиционный принцип книги Бунина — скрещение дискурсов, благодаря чему один тип нарратива перебивает другой, сформулированная мысль сменяется противоположной или даже

логически несочетаемой с предыдущей — с тем чтобы вернуться снова через несколько глав. Кроме того, наиболее мощно у Бунина звучит дискурс «священного текста» (заимствованный из мифопоэтики символизма и определяющий жанр «житийной биографии», к которому — с определенными оговорками о бунинской жанровой индивидуальности — следует отнести и «Освобождение Толстого»³), поэтому сравнение дневников Толстого с самобичеванием святых у Бунина подчеркнуто и требует символического прочтения, а у Шестова не выходит за рамки типологического сопоставления.

Статья Шестова о Толстом «На Страшном суде. (Последние произведения Л. Н. Толстого)» в книге «На весах Иова» идет следом за статьей о Достоевском и во многом продолжает центральное рассуждение первой статьи. Ее исходный тезис: «Только исключительные люди, в редкие минуты напряженнейшего душевного подъема, научаются слышать и понимать загадочный язык смерти» (Шестов 1929, 94) — в целом развивает все ту же идею особого зренья, метафору лишней пары глаз. Бунин, таким образом, перекладывая мысли Шестова о Достоевском на Льва Толстого, по сути не столько полемизирует с Шестовым, сколько продолжает логику рассуждений философа.

Отличие в том, что Шестов говорит о трех писателях «с двойным зрением»: Гоголь, Достоевский, Толстой. А Бунин выделяет лишь Толстого, полагая, что Гоголь и Достоевский — феномены меньшего масштаба.

По мнению Шестова, «Записки сумасшедшего» — ключ ко всему творчеству Толстого (как «Записки из подполья» — ключ к творчеству Достоевского). Философ несколько раз повторяет неожиданные эпитеты, вдруг появившиеся в этом тексте: «белый квадратный ужас». Такое же повторение необычных эпитетов Толстого с указанием на почти модернистскую новизну их употребления свойственно и книге Бунина. А бунинский комментарий к «Запискам сумасшедшего» на новом витке повторяет уже хорошо знакомую нам мысль IV главы «Освобождения Толстого»:

Всеми силами стремился человек одолеть в себе того подлинного, главного, каким родился, — стремился прожить жизнь «как все», «практически, положительно», семьянином, отцом, хозяи-

³ Подробнее см.: Пономарев 2004; Пономарев 2019, 123–138.

ном, заглушал «красное, белое, квадратное» беспримерным количеством «занятий», окружал себя, чтобы не быть «одному», семьей, потомством, многолюдным домом... Но нет, не удалось (Бунин 1937, 209–210).

Интересно, что именно в работах Шестова о Толстом появляются многие легендарные (полулегендарные) персонажи, сравнения с которыми станут узловыми в книге Бунина. В еще дореволюционной работе Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. (Философия и проповедь)» (1900 г., переиздавалась в эмиграции) упоминается царевич Сиддхартха в контексте, касающемся толстовских «Мыслей, вызванных переписью в Москве»:

Автор «Войны и Мира», так мастерски нарисовавший нам все ужасы 12-го года, видевший пред собой тысячи смертей и убийств, самые страшные и отвратительные проявления человеческой жестокости и низости и вышедший твердым из жизненных испытаний, не мог смутиться зрелищем нужды, подобно тому индийскому юноше, который, впервые вырвавшись из дворца, увидел больного, старика и нищего (Шестов 1900).

У Шестова это сравнение лишь усиливает эффект, подчеркивает скрытую цель Толстого, заинтересованного не столько нищетою, сколько собственной проповедью. У Бунина сравнение будет использовано как уподобление — один из распространенных приемов мифопоэтики.

В «Освобождении Толстого» царевич Готами (Сиддхартха) упоминается несколько раз. Уже первое упоминание (в I главе) — в списке «благородных юношей, покинувших родину ради чужбины». В V главе краткое изложение жизнеописания Будды связано с идеей «выхода из Цепи». Важное место занимают три выезда из дворца: встречи с больным, стариком и нищим.

Праведник Иов — еще более яркий пример. Для Шестова — это в какой-то мере воплощение всей его философской системы (не случайно имя Иова вынесено в заглавие книги 1929 года): борьбы между практическим разумом и уникальным случаем, верой. Для Бунина же история Иова — нечто вроде транспонированной в вечность биографии Льва Толстого.

Трудно сказать, повлияли ли на Бунина метафоры Шестова, однако близость этих метафор идеям «Освобождения Толстого» (почерпнутым, как уже было сказано, из иной философско-

литературной традиции — «житийных биографий» эмигрантской литературы, восходящих к мифопоэтике символизма) не кажется случайной. Речь, по-видимому, должна идти не о влиянии и не о «переключках», а о метафорическо-мифологическом мышлении русского Серебряного века. Что не исключает особого внимания Бунина к сочинениям Шестова.

Думается, именно из работ Л. Шестова, посвященных Толстому, Бунин черпал уверенность в правоте собственных выводов. Называя Толстого философом, он неминуемо полемизировал с авторитетным мнением, утверждавшим, что Толстой крайне далек от философии. Мнение это (еще в дореволюционной России) было столь распространено, что даже близкий Бунину М. Алданов высказал его как очевидное в книге «Загадка Толстого» (Берлин, 1923):

Алданов в своей книге «Загадка Толстого» перечисляет количество смертей в его произведениях и недоуменно спрашивает: зачем собрал Толстой за свою долгую художественную жизнь такой огромный художественный материал на тему смерти? «Если мыслимо создать философию смерти, ее должен был создать Толстой. Но он не воспользовался для этических обобщений богатствами своей сокровищницы. <...> Естествоиспытатель сделал свое дело. Философ прошел мимо» (Бунин 1937, 229–230).

Философ Лев Шестов (в отличие от писателя Алданова) занимал иную позицию. В книге «На весах Иова» (статья «На Страшном суде»; начало IV главы) он приводит известное мнение Платона: философия есть не что иное, как приготовление к смерти и умирание.

И если прав Платон, а не Аристотель, то в последние десятилетия своей жизни Толстой дает нам образец истинно философского творчества. Все, что он делал, имело только один смысл и одно назначение: ослабить свою связь с текущим и преходящим, с «общим миром», сбросить со своего жизненного корабля тот тяжелый балласт, который придает ему равновесие, но, вместе с тем, не дает ему оторваться от земли (Шестов 1929, 107).

И еще четче — в VIII главе:

Если прав Платон, что философы ни к чему иному не стремятся, как к умиранию и к смерти, *ἀποθνῆσκειν καὶ τεθνᾶναι*, то нужно признать, что мало кто из наших современников так всецело отдавал себя философии, как Толстой (Шестов 1929, 130–131).

Работа же «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» предлагает почти такое же понимание философии великого художественно-го произведения, какое постоянно встречается у Бунина:

У нас для обозначения происшедшей в творчестве гр. Толстого перемены говорят, что он от художественной деятельности перешел к философии: об этом очень жалеют, ибо предполагается, что гр. Толстой, будучи отличным, гениальным художником, как мыслитель, философ — очень плох. <...> Но «Война и мир»? Разве «Война и мир» не истинно философское произведение, написанное художником? (Шестов 1900).

В книге «На весах Иова» Шестов противопоставляет школьной философии (вершина которой — философия И. Канта) философию Достоевского и философию Толстого. Кант, полагает Шестов, создал не критику, а апологию чистого разума. Подлинную критику чистого разума предложил Достоевский, а за ним (по-своему, по-другому) и Толстой. Разум не способен познавать истины. Глава о Достоевском завершается тем, что Бог — это «каприз», случайность; никак не общее правило, которым руководствуется «человек вообще». Сила мысли Толстого, по мнению Шестова, в том, что писатель однажды осознал: истина никак не может быть необходимой и общеобязательной.

Для такого человека «случай», столь гонимый и презираемый наукой и «нашим я», становится главным предметом любознательности. Он решается воспринимать, ценить и даже выявлять скрытое в «случайном» и невидное для озабоченного земными делами и подавленного общественными требованиями разума откровение...

Таким был последний великий философ древности — Плотин. Таким был и Толстой (Шестов 1929, 121).

И вновь, близость восприятия «стержня» Толстого у Шестова и Бунина трудно назвать «веяниями». Скорее, эта общность имеет какие-то глубинные философские основы, ибо экзистенциализм в шестовском варианте довольно близок Бунину — отменой правил и обязательств, речевой свободой, неразличением философии (в традиционном понимании) и (в традиционном понимании) литературы.

Чем ближе к финалу произведения, тем влиятельнее становится экзистенциалистский дискурс. В последней главе Бунин демонстрирует умение мыслить экзистенциалистски, не опираясь на

шестовские образцы. Приводя Толстого к победе над смертью, Бунин упирает исключительно на внутреннее чувство Толстого (Шестов завершал свое рассуждение о Толстом совершенно иначе⁴):

Все же <...> чувство «иног жития вечного» обрел. А ведь все в чувстве. Не чувствую этого «Ничто» — и спасен (Бунин 1937, 254–255).

Вне экзистенциального мышления этот финал кажется скормленным и невразумительным. Не соответствующим грандиозности первых откровений «Освобождения Толстого»: «освобождение от смерти найдено». Однако с точки зрения экзистенциализма — чувства, противостоящего разуму, — это самый убедительный финал, какой только может быть в книге. Таким образом, только экзистенциальный подход позволяет понять саму логику Бунина.

При этом Шестов не влияет на Бунина напрямую, как полагает Колобаева. Бунин мыслит о Толстом как экзистенциалист — в ряде случаев совершенно самостоятельно.

Перейдем к восприятию Буниным и Шестовым личности А. П. Чехова. Широко известно, что лучшим сочинением о своем давнем друге Иван Алексеевич считал работу Шестова «Творчество из ничего» (1908). Об этом он писал в «Воспоминаниях» (Бунин 1950, 90) и набросках к книге «О Чехове» (Бунин 1955, 116), многократно говорил друзьям и знакомым: «...я постоянно, десятки раз слышал от Бунина, что это — единственно верная статья о Чехове и что Чехов именно „жестокий талант“» (Коростелев 2019, 442).

Показательны и слова Г. В. Адамовича, приведенные О. А. Коростелевым в общей подборке статей и отрывков, посвященных творчеству Шестова: «Шестов в суждениях о Чехове — лишь частично союзник Бунина и оставляет его на полдороге. По-видимому, сам Бунин убедился в этом, когда в последние годы жизни перечитал „Творчество из ничего“: расхождение запечатлено в тех оговорках, которые воспроизведены в посмертной бунинской книге, Чехову посвященной» (Коростелев 2019, 451).

⁴ Шестов в «На весах Иова» приходит к иному выводу. Толстой, считает Шестов, так и не сказал последнего слова (то есть не дал окончательного ответа о спасении): новой жизни отца Сергия в одноименном рассказе посвящено лишь три строчки, ибо жизнь в Сибири не может заглушить страхи героя. Так же не ясен финал «Смерти Ивана Ильича». И лишь в рассказе «Хозяин и работник» ощущается откровение смерти.

Действительно, ряд выписок из давней работы Шестова, который Бунин делает для своей книги, сопровождается словами сомнения. Завершаются выписки из Шестова фразой: «Кой на что я возражу ему» (Бунин 1955, 120). Трудно сказать, какова была бы центральная мысль этой бунинской книги; можно лишь утверждать, что она далеко ушла бы от жанра житийной биографии. В последние годы жизни Бунин стремительно освобождался от остатков модернистской поэтики, вне которой житийная биография невозможна⁵. Житийную биографию Чехова в 1954 году выпустил Б. К. Зайцев. Бунин читал отрывки из этой работы, она его всерьез раздражала — прежде всего религиозным подтекстом и остатками биографической «житийности», в 1950-е годы уже казавшимися рудиментарными. Вероятно, шестовский подход к Чехову ближе Бунину в первую очередь тем, что в основе его лежит идея случайности человеческого бытия.

В Чехове нет и не может быть той божественной идеи, которую когда-то Бунин увидел в Толстом. Чехов — противник любых идей (идеалистическое философствование его раздражает, оно всегда банально и вкладывается в уста пустых героев, — отмечает Шестов; всерьез Чехов воспринимает только позитивизм, который искренне ненавидит), потому что любые мировоззрения и «высокие идеи» шаблонны. Писатель отвергает любые философские системы, включая новейшие и наиболее приемлемые — например, толстовство. Эта концепция работы Шестова Бунину, безусловно, близка — в силу органического неприятия системного (кантовского) мышления.

В выписках Бунина из статьи «Творчество из ничего», приведенных в книге «О Чехове», преобладают цитаты из первых глав. Бунин сочувственно списывает начальный тезис о том, что молодой Чехов был похож на «порхающую птичку», но затем, в 1888–1889 годах (ему было 28–29 лет), писатель будто «надорвался». «Скучная история» и «Иванов», по Шестову, — такие же ключи к творчеству Чехова, как одни и другие «Записки» к Достоевскому и Толстому. Бунин же полемически комментирует: Шестов думает, что Чехова сломил пустой, незначительный случай. Вероятно, Бунин уверен, что случай не был «пустым». Наиболее вероятное объяснение — смерть от туберкулеза старшего брата Николая.

⁵ Подробнее см.: Пономарев 2019.

Второй полемический момент связан со следующим тезисом Шестова: пережившись, Чехов теми или иными способами, все двадцать пять лет своего серьезного (а не раннего юмористического) творчества, убивал человеческие надежды. Герои Чехова, утверждает философ, погружены в собственную безнадежность, положение их безвыходно, они бьются головой о стену. Выписав далее из «Творчества из ничего» фразу о молодежи, которая оценила огромный талант Чехова и полюбила его, Бунин комментирует: «Как же могло ценить молодое поколение такого „убивателя“? — спрошу я» (Бунин 1955, 117). Соглашаясь с тем, что Чехов — беспощадный талант, Бунин возражает на тезис о безысходности, которая, по Шестову, царствует в мире Чехова. Трудно сказать, как именно развивал бы Бунин эту мысль, если бы смог дописать книгу. Дойдя до «творчества из ничего» (у чеховского человека ничего нет, он все должен создать сам), он вдруг переключается на Н.А. Бердяева: выписки из Шестова неожиданно разбавляет цитата из «Самопознания», в которой тоже использовано выражение «творчество из ничего». У Шестова это понятие имеет лишь негативный аспект (ничто способно породить только пустоту). Для Бердяева же «из ничего» означает «не из мира»: творчество всегда есть акт абсолютной свободы, в нем всегда присутствует новизна, ничем не детерминированная. Эта неожиданная поправка Шестова Бердяевым (к творчеству которого Бунин всегда относился с настороженностью — как к любой системной философии) отчасти раскрывает специфику бунинского подхода к Чехову. Отметим, что поправка сделана в русле экзистенциального философствования: этот свободный элемент творчества, возникающий из ничего, похож на ту самую случайность, которой (если верить Шестову) боится Чехов.

Еще Бунин сомневается в верности прямолинейного сближения Чехова с Толстым («Скучной истории» со «Смертью Ивана Ильича»), а также указывает на странную трактовку «Чайки»: если в этой пьесе «везде царит самодержавный случай» (Бунин 1955, 119), как можно говорить о predeterminedности жизни любого чеховского героя?

Таким образом, если в «Освобождении Толстого» Бунина интересуют преимущественно совпадения его точки зрения с точкой зрения Шестова, то в книге «О Чехове» он (отметив удачные наблюдения) собирается спорить с самой шестовской концепцией.

Следует констатировать: близость мысли Бунина и Шестова проявляется преимущественно в одном бунинском тексте — «Осво-

бождении Толстого». Впрочем, шестовский дискурс — лишь один из многих в этом произведении. Ближе к концу книги, говоря о значении личности Льва Толстого, Бунин обнаруживает способность к самостоятельному философствованию в духе экзистенциализма (совершенно не соглашаясь с Шестовым в итоговой оценке Толстого). В книге «О Чехове», как и в более раннем «Освобождении Толстого», мнение Шестова должно было стать одним из важных вкраплений. Однако тут предполагалась принципиальная полемика: центральное понятие статьи Шестова о Чехове Бунин переосмысляет, превращая в противоположность. Так или иначе, из всех философских систем XX века художественному философствованию Бунина максимально близок экзистенциализм в шестовском варианте. При этом трудно назвать Бунина «учеником», он каждый раз выступает зрелым полемистом, преображая рассуждения Шестова, растворяя их в собственной мысли.

Литература

- Бунин 1937 — *Бунин Ив.* Освобождение Толстого. Paris: YMCA-Press, 1937.
- Бунин 1950 — *Бунин И.* Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950.
- Бунин 1955 — *Бунин И. А.* О Чехове. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1955.
- Бунин, Бунина, Зуров 2014 — «Когда переписываются близкие люди...». Письма И. А. Бунина, В. Н. Буниной, Л. Ф. Зурова к Г. Н. Кузнецовой и М. А. Степун (И. А. Бунин: Новые материалы. Вып. 3) / Сост., подгот. текста, научный аппарат Е. Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводит. статьи Е. Р. Пономарева. М.: Русский путь, 2014.
- Гарциано 2018 — *Гарциано С. А.* Концепция памяти в автобиографической поэтике В. В. Набокова в свете литературно-философских исканий первой волны эмиграции (И. А. Бунин, Н. А. Бердяев, Л. И. Шестов) // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2). С. 486–498.
- Евлампиев 2018 — *Евлампиев И. И.* Лев Шестов против великих идей русской литературы // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева. М.: Водолей, 2018. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2). С. 512–523.
- Колобаева 2010 — *Колобаева Л. А.* Иван Бунин и Лев Шестов: Литературно-философские переключки // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. Т. 69. № 1. С. 8–19.

- Коростелев 2019 — *Коростелев О.А.* «Он мог бы стать подлинным украшением нашей критики». Георгий Адамович о Льве Шестове // «Сложная целостность» литературы: Исследования и публикации. К юбилею В.А. Келдыша / Отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 414–455.
- Марулло 1998 — *Marullo T.G.* If you see the Buddha. Studies in the Fiction of Ivan Bunin. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1998.
- Пономарев 2002 — *Пономарев Е.Р.* Дискурсивные сплетения в «Освобождении Толстого» // И.А. Бунин в диалоге эпох. Воронеж, 2002. С. 81–101.
- Пономарев 2004 — *Пономарев Е.Р.* Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111
- Пономарев 2019 — *Пономарев Е.Р.* Преодолевший модернизм: Творчество И.А. Бунина эмигрантского периода. М.: Литфакт, 2019.
- Ричардсон 1994 — *Richardson M.* Georges Bataille. [London]: Routledge, 1994.
- Шестов 1900 — *Шестов Л.* Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (Философия и проповедь) // <http://www.vehi.net/shestov/dobro.html> (дата обращения: 30.05.2022).
- Шестов 1929 — *Шестов Л.* На весах Иова (Странствования по душам). Париж, 1929.

E. Ponomarev

Ivan Bunin and Lev Shestov: Points of Intersection

Keywords: Ivan Bunin, Lev Shestov, Lev Tolstoy, Anton Chekhov, existentialism, “The Liberation of Tolstoy” by Bunin, “On Chekhov” by Bunin.

The article is devoted to the analysis of the creative interaction of Ivan Bunin and Lev Shestov. Rejecting a number of superficial judgments previously expressed in the scholarly literature, the author argues that the main point of convergence between the two writers is the texts about Lev Tolstoy, written by each of them. Attentive attitude to Shestov’s judgments about other writers — in particular, about Chekhov — was not reflected in Bunin’s works in any way (with the exception of a few extracts reproduced in the outlines of the book “On Chekhov”). Shestovian discourse, discovered by the author in “The Liberation of Tolstoy”, is textually analyzed. The author of the article believes that the unclear final of “The Liberation of Tolstoy” can not be understood otherwise than in the context of existential (but not Shestov’s) philosophy. The next point are Bunin’s objections to Shestov’s conception of Chekhov’s creativity. In general, Bunin does not act as a follower of Shestov, he equally conducts a philosophical dialogue with Shestov. Existential philosophy is closer to Bunin than any other tradition of the 20th century.

**«Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса
и «Совершенство» Владимира Набокова**

Ключевые слова: Бирс, Набоков, романтизм, мистика, потустороннее, интертекст, воображение, свобода воли.

В настоящей статье сделана попытка сопоставить два рассказа: «Случай на мосту через Совиный ручей» А. Бирса и «Совершенство» В. Набокова — текст, написанный под влиянием Амброза Бирса. Это влияние сказалось в заимствовании Набоковым нарративной стратегии Бирса, ряда мотивов и образов. Кроме того, наследуя традиции европейского романтизма, оба писателя визуализировали опыт, не вполне связанный с эмпирической реальностью, то есть мистическое озарение. Эту задачу оба решали схожим образом, однако в ее решении мы находим существенные различия, связанные с разными представлениями писателей о человеке, о свободе воле и о воображении.

Влияние американского писателя Амброза Бирса, ветерана Гражданской войны в США, прославившегося в 1890-е годы своими военными рассказами, на Владимира Набокова, неоднократно отмечалось исследователями (Телетова 1997, 782–785; Долинин 2004, 37). Однако эта тема, как нам представляется, на сегодняшний день не получила должной, обстоятельной разработки. Историки литературы обратили внимание главным образом на то, что в рассказах «Катастрофа» (1924), «Пильграм» (1930), «Совершенство» (1932) Набоков использует прием ложного развития сюжета, заимствованный из программного рассказа Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890). Н. Телетова обнаружила в этих текстах ряд любопытных параллелей, и прежде всего переход персонажей, наделенных воображением, из мира земного в мир потусторонний (Телетова 1997, 782–786). Вместе с тем пристальное чтение рассказов Бирса и Набокова позволяет нам увидеть, что Набоков активно использует целый арсенал бирсовских приемов, образов и мотивов. Более того, он не просто ведет с Бирсом диалог и создает три оригинальные версии «Случая на мосту через Совиный ручей», а вольно или невольно вступает с Бирсом в определенного рода полемику.

В настоящей статье, в силу ограниченности ее объема, мы оставим за скобками тексты Набокова «Катастрофа» и «Пильграм» и сосредоточимся на сопоставлении рассказов «Случай на мосту

через Совиный ручей» и «Совершенство». Прежде всего попытаемся кратко напомнить содержание обоих произведений.

В первой части рассказа Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» рассказчик бесстрастно описывает подготовку казни плантатора Пейтона Факуэра. Плантатор стоит на мосту, который становится для него эшафотом, с петлей на шее и связанными за спиной руками. Видимо, он осужден за какое-то серьезное военное преступление. Глаза Пейтона Факуэра не завязаны. Он закрывает их, пытается перед смертью сосредоточиться на мыслях о жене и детях, и думает о спасении, но слышит лишь стук секундной стрелки на своих часах, который с каждым ударом становится все сильнее и оглушительнее. Во второй части рассказа мы узнаем, что Пейтон Факуэр был патриотом Юга, но не смог вступить в армию конфедератов и, томясь в праздности, тешил себя надеждой когда-нибудь совершить ради своей родины героический жертвенный подвиг. Как ответ желаниям Пейтона Факуэра, возле его дома появляется всадник, объясняющий стратегическую важность моста через Совиный ручей и возможную печальную участь, уготованную тому, кто решится поджечь этот мост. Всадник оказывается шпионом северян. Сама диверсия, предпринятая Пейтоном Факуэром, в рассказе опущена, как и его арест, и в третьей части читатель вновь возвращается к месту казни. В тот момент, когда приговор приводится в исполнение и палачи из-под ног Пейтона Факуэра убирают доску, веревка обрывается и несостоявшийся диверсант падает в воду. Начинается ожесточенная, героическая борьба за жизнь. Оказавшись в воде, Пейтон Факуэр ценой огромных усилий освобождает от веревки руки, сначала одну, потом другую. Затем избавляется от петли на шее и с большой ловкостью уклоняется от выстрелов своих палачей. Он ныряет, потом всплывает, попадает в водоворот и вскоре оказывается на спасительном берегу среди сверкающего песка и огромных деревьев, между которыми струится волшебный райский свет. Отдохнув, он направляется через лес домой. Наступает ночь, и лесной мир, через который он идет, выглядит необитаемым. Наконец, видимо уже утром, он оказывается у ворот своего дома. Ему навстречу выходит жена, о которой Пейтон Факуэр все это время думал. И тут на него обрушивается яростный удар, все погружается во мрак, и мы видим тело Пейтона Факуэра покачивающимся под стропилами моста через Совиный ручей. Героическая борьба за жизнь, бегство были всего лишь игрой его воображения перед смертью.

В этом рассказе, как неоднократно подчеркивают исследователи (Linkin 1988, 138–141), писатель ловко манипулирует восприятием читателя, заставляя поверить в фантазии Пейтона Факуэра. Бирс открывает рассказ, имитируя бесстрастный нарратив записного картографа и разведчика, который ведет разговор со «знанием фронтовых обычаев» (Cheatem 1985, 222), «имитируя стиль военного донесения» (Davidson 1974, 268) и настраивая читателя на то, что

повествование полностью свободно от фантазии и абсолютно объективно. При этом повествование понемногу инъецируется мыслями Пейтона Факуэра о спасении, которые в таком «объективном» контексте выглядят крайне достоверными. И потому, когда Пейтон Факуэр, болтаясь в петле и умирая от удушья, сочиняет свой рассказ, читатель продолжает доверять нарратору, который теперь этого уже совершенно не заслуживает. Однако финал — картина покачивающегося на веревке под стропилами моста Пейтона Факуэра — не является неожиданным. Он постепенно готовится Бирсом, который деликатно, тонкими намеками, включенными в разворачивающееся обманное повествование, созданное воображением героя, дает понять читателю, что Пейтон Факуэр умирает. Эти намеки открывают физиологический (натуралистический) и символический планы текста. В данном контексте ограничимся лишь упоминанием крупных звезд, которые Пейтон Факуэр видит, пробираясь через мертвое пространство леса: «Взглянув вверх из этой расщелины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединялись в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл» (Бирс 1999, 19). Воображению Пейтона Факуэра, открывается *terra incognita* (Ames 1987, 64), потустороннее. Этому потустороннему миру и принадлежат звезды, являющиеся визуальными знаками Замысла (судьбы), который явно враждебен герою. Открывающаяся картина звездного неба, наблюдаемого им, для него непривычна. Это не те созвездия, не то сочетание звезд и планет, которое видно с земли. Звезды необычно крупные и находятся ближе к наблюдателю, чем всегда. Это означает, что душа Пейтона Факуэра уже покинула земной мир и созерцает звездное небо с какого-то иного ракурса. Путеводные звезды, которые видит Пейтон Факуэр, не дарят никакой надежды. Напротив, их расположение имеет зловещий смысл, и они предрекают герою окончательную гибель. Впрочем, сам он еще не до конца это понимает.

В рассказе «Совершенство» также возникает ложный сюжетный ход, который, впрочем, не развернут и сведен к нескольким предложениям.

Русский эмигрант Иванов, географ по специальности, дает уроки подростку Давиду. Повествование строится на повторяющемся в разных вариациях противопоставлении этих двух персонажей. Иванов от природы наделен наблюдательностью и сильным воображением, а Давид

наивен и глуп. У Иванова слабое сердце, а Давид — отличный спортсмен. У Иванова белая кожа, а Давид смуглый и загорелый. Давид спит в белой пижаме, Иванов из экономии ложится в постель голым. Они вдвоем отправляются на поезде на курорт и останавливаются в двухэтажном доме, где ночью Иванов вспоминает свою замужнюю возлюбленную, которая десять лет назад забеременела от него и умерла после выкидыша. От жары у Иванова начинаются приступы сердечной болезни. Иванов и Давид ходят, как положено курортникам, на пляж, где Иванов обгорает. В один из дней они пропускают пляжные развлечения и по настоянию Иванова отправляются в лес. Лес оказывается живописным, и Иванов вдохновенно о нем говорит своему ученику, которому, однако, метафизические рассуждения учителя совершенно неинтересны. Ему хочется на пляж, туда, где вода и солнце. Кульминация наступает, когда Иванов видит, как Давид тонет. Давид на самом деле не тонет, а только разыгрывает своего учителя. Тем не менее Иванов бросается в воду, чтобы спасти Давида, но его слабые усилия оказываются тщетными. Он выходит на пустой берег, полный вины и раскаяния, видит вокруг себя знаки смерти и внезапно понимает, что Давид не умер. А читатель в свою очередь понимает, что это умер Иванов, а не Давид. За порогом жизни воображение Иванова пробуждается, открывая ему красоту потустороннего мира, в то время как в реальном мире, на пляже, отдыхающие суетятся и пытаются найти его тело.

«Совершенство» реализует ряд важных поисков Владимира Набокова, систематизированных в монографии Дж. Коннолли (Connolly 1992, 34). Здесь также возникает очевидная отсылка к библейскому сюжету о Давиде и Голиафе: роль Давида, убившего Голиафа, отводится мальчику Давиду, ставшему невольным убийцей Иванова-Голиафа. Интересна в этом отношении сцена, где Иванов пытается показать Давиду, как следует бросать в море камни, чтобы они подпрыгивали на воде. У Иванова ничего не получается, и Давид показывает ему, как надо правильно бросать. Подобно библейскому Давиду, убившему Голиафа камнем, Давид у Набокова умеет обращаться с камнями. В другом, более раннем, эпизоде Давид бросает мяч и едва не разбивает раковину: «Давид высвободил из сетки пестрый мяч, который, ошалев от радости, чуть не сбил с этажерки рогатую раковину» (Набоков 2019, 406). Раковина — устойчивая эмблема человеческой жизни, единства макро- и микрокосма. В данном случае раковина (человек) подвергается угрозе со стороны бросившего в нее мяч (камень), подобно Голиафу, в которого Давид бросает камень. Важно и то, что раковина связана с морской стихией, в которой погибнет Иванов, а также с рождением и возрождением, которое утонувший Иванов переживет.

В роли Голиафа выступает Иванов. В рассказе подчеркивается его высокий рост, а когда Иванов едет в лифте давать урок Давиду, ему кажется, что он растет. Здесь возникает еще одна аллюзия, отсылающая читателя к знаменитой книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес», которую Набоков хорошо знал и, как известно, перевел на русский язык. Алиса у Кэрролла в зависимости от сказочных обстоятельств то непомерно растет, то уменьшается.

Прежде чем перейти к разговору о проблемах пересечения рассказов Бирса и Набокова, отметим, что приемы, мотивы и образы в текстах двух писателей нередко служат разным целям. И здесь необходимо кратко обозначить некоторое различие авторов в их понимании человека, творческого воображения и свободы воли.

Взгляды Амброза Бирса сложились большей частью под влиянием обстоятельств, в которых он казался. Это братоубийственная Гражданская война в США, безудержная экономическая конкуренция второй половины XIX века с ее почти неуправляемой войной корпораций и, наконец, коррупция, которая в 1880-е и 1890-е годы захватила гражданские институты. Идеологические и религиозные доктрины подсказали Бирсу образ человека как существа порочного, лишённого благодати (кальвинизм) (Brazil 1980, 232) и агрессивного, вовлеченного в борьбу всех против всех (социал-дарвинизм) (Baltrum 2009, 227–231). Кальвинизм выдвигал идею предопределения, а социал-дарвинизм ставил человека в полную зависимость от внешних обстоятельств — в зависимость, которую в том числе провозглашали представители европейских натуралистических школ, чьи тексты были Бирсу очень хорошо знакомы. В свою очередь литературная готика, широко распространенная в США, убедила Бирса в иррациональности мира и высшего Замысла, их равнодушии и даже враждебности человеку. Этим и объясняется специфика бирсовского героя, в частности Пейтона Факуэра: он порочен, несмотря на внешнее благообразие, он одержим стремлением выжить, он воин, точнее, «театрально разыгрывает роль воина» (Morgone 2013, 317), и вовлечен в борьбу всех против всех. И наконец, он трагичен в своем столкновении с непостижимым Замыслом, которому нет никакого дела до его представлений о правде и справедливости. Более того, герой лишен свободы воли и является игрушкой судьбы, неизбежно приводящей его к смерти.

Владимир Набоков не столь пессимистичен. Он был убежден в обратном — в свободе человеческой воли (Александров 1999, 56).

В отличие от Бирса, Набоков отрицал детерминизм (Хасин 2001, 36), зависимость человека от внешних обстоятельств, и отстаивал идею случая, непредсказуемости, неожиданного поворота событий. Взаимоотношение человека с трансцендентным, с потусторонним не носит в его текстах трагического характера. Трансцендентное у Набокова не равнодушно и не враждебно человеку (Александров 1999, 71), оно проникнуто любовью и расположено к нему. Персонаж Набокова наделен способностью обретать единство с трансцендентным миром, которое сам автор называет «космической синхронизацией».

Оба писателя, развивая традиции западноевропейского романтизма (Долинин 2004, 34), особую роль уделяют творческому воображению субъекта, которое способно преодолевать пределы эмпирического мира и открывать в субъекте и окружающей его реальности дух, достигая области трансцендентного. Однако их различное представление о человеке определяет разное отношение к воображению.

В рассказе Бирса воображение Пейтона Факуэра не является свободным, как и весь строй его сознания. В момент казни оно подчинено желанию выжить и движется в соответствии с литературными клише. Пейтон Факуэр — плохой рассказчик, сочиняющий откровенно вторичный текст. Кроме того, до конца преодолеть эмпирическую реальность у него не получается. Она вторгается в его фантазии, указывая на то, что он висит в петле и задыхается. По ту сторону жизни у Бирса — небытие и мрак, ничто.

У персонажей Набокова воображение преодолевает земное, «проникает в трансцендентное» (Александров 1999, 40), предъявляя эмпирическое как проявление трансцендентного (Rutledge 2011, 184), как воплощение платоновской идеи. Эмпирический мир вторгается в художественную реальность, созданную воображением, но он не может ее разрушить. Открывшаяся Иванову область трансцендентного не таит в себе ничего зловещего и враждебного и не создает ситуацию трагической разорванности субъекта и Замысла вселенной.

Судьба является важнейшим концептом в рассказе Амброза Бирса. Она — режиссер театрального действия, которое здесь разыгрывается. Пейтон Факуэр ни при каких обстоятельствах, даже силой воображения, не может преодолеть ее притяжение: он обязательно погибнет, несмотря на все свои усилия. Визуальным кор-

релятом этого мотива становится петля на шее Пейтона Факуэра и веревка, стягивающая его руки за спиной. Сам герой, таким образом, неподвижен, он связан судьбой, он ее игрушка.

Набоков использует мотив связанности, скованности, зажатости, заимствуя его у Бирса, но соотносит его не столько с Замыслом или судьбой, сколько с привязанностью к эмпирической реальности. Состояние героя передается метафорой — в эпизоде, где Иванов заходит в воду, чтобы спасти Давида: «Тело было в тесном, мучительно-холодном мешке, нечем было дышать, сердце напрягалось невероятно» (Набоков 2019, 411). Иванов, подобно Пейтону Факуэру, оказывается в воде. Однако он также описывается как повешенный, которому надели на голову мешок. Иванов задыхается, как и герой Бирса. Мотив тесноты, скованности, которую испытывает Иванов в поезде, когда они с Давидом едут на балтийский курорт, сопровождается важной деталью: «В поезде было тесно, и новый мягкий воротничок (легкая вольность, летнее баловство) обратился в тугой компресс» (там же, 406). Воротничок давит на шею Иванова подобно петле, которая затянута на горле Пейтона Факуэра. В «Совершенстве», в тот момент, когда воображение Иванова оказывается скованным, возникает упоминание помутнения в стекловидном теле глаза. Это помутнение названо рассказчиком «узелком», еще раз отсылающим к петле на шее Пейтона Факуэра и веревке, которая связывает его руки: «Но невозможно было сосредоточить мысль на них, — все ускользало куда-то в сторону, полуоборотясь с приветливым и таинственным лукавством, — ускользало неудержимо, как те прозрачные узелки, которые наискось плывут в глазах, если прищуриться» (там же, 409–410). Незадолго до того момента, как Иванов окажется в воде и поплывет, задыхаясь, в его глазах возникнут эти «узелки»: «Башмаки были уже полны песку, он их медленно снял, после чего снова задумался, и снова поплыли неуловимые прозрачные узелки, — и так хотелось вспомнить, так хотелось...» (там же, 411)

Когда Пейтон Факуэр в своем воображении наконец скидывает веревку, то она извивается в воде подобно ужу (в оригинале — *watersnake*): «He watched them with a new interest as first one and then the other pounced upon the noose at his neck. They tore it away and thrust it fiercely aside, its undulations resembling those of a watersnake» (Bierce 1909, 13).

Он с растущим вниманием следил за тем, как сначала одна, потом другая [рука] ухватилась за петлю на его шее. Они сорвали ее, со злобой отшвырнули, она извивалась, как уж (Бирс 1999, 14).

В «Совершенстве» Набокова тема змеи возникает дважды. Первый раз — в начале рассказа, где змеиной коже уподобляются карты римлян (Набоков 2019, 402). Второй раз — и это для нас существенней — в самом конце, когда выбравшийся на берег, а на самом деле утонувший, Иванов заворачивается в траурный черный плащ со змеевидной застежкой:

Дрожа и склоняясь к пепельному песку, он кутался в черный плащ со змеевидной застежкой, который видел некогда на приятеле-студенте, в осенний день, давным-давно, — и так жаль было матери Давида, — и что ей сказать: я не виноват, я сделал все, чтобы его спасти, — но я дурно плаваю, у меня слабое сердце, и он утонул... (там же, 411).

Кутаясь в плащ с застежкой в виде змеи Иванов тем самым обнаруживает перед читателем свою связанность, несвободу.

Мотив неотвратимой судьбы также реализуется у Бирса звуками секундной стрелки на наручных часах Пейтона Факуэра. Эти звуки с каждым мгновением усиливаются и воспринимаются плантатором как удары молота, как похоронный звон, который мешают ему сосредоточиться на мысли о спасении (Бирс 1999, 10). Очень скоро приговор приведут в исполнение, и тело Пейтона Факуэра будет покачиваться под стропилами моста через Совиный ручей «словно гигантский маятник» (Бирс 1999, 13). Тем самым Пейтон Факуэр совпадает со временем и со своей судьбой.

В рассказе «Совершенство» также возникают и часы — их носит на руке Давид, и ритмичный механический стук, производимый им:

Белокурый, худой, в желтой вязаной безрукавке, стянутой ремешком, со шрамами на голых коленях и с тюремным оконцем часиков на левой кисти, Давид в неудобнейшем положении сидел за столом и стучал себя по зубам концом самопишущей ручки (Набоков 2019, 401–402).

Эпизод постукивания ручкой по зубам перекликается в тексте со сценой, где Иванов будет вспоминать русских мужиков, со стучащими от холода зубами выбегающих из воды:

Мужики выбегали из воды, — раскорякой, прикрываясь ладонями с грубым целомудрием. Стуча зубами, надевали рубахи прямо на мокрое тело (там же, 405).

Здесь соединяются образы, важные для Бирса: вода, стук и покидание воды. Пейтон Факуэр, Иванов, русские мужики из детского воспоминания Иванова выберутся из воды на берег. Отметим попутно, что вода — территория «общения с иным миром» (Rutledge 2011, 92).

Стук часов Пейтона Факуэра передается в рассказе «Совершенство» хлопаньем флагов, которое Иванов слышит на пляже незадолго до смерти: «Устроившись посредине глубокой воронки, вырытой Давидом, и подложив под локоть газетный лист, он слушал яркое, тугое хлопанье флагов» (Набоков 2019, 407). И далее: «Смуглые флаги возбужденно хлопали и указывали все в одну сторону, но там еще не происходило ничего. Вот песок, вот глухой плеск моря» (там же, 410). Флаги, издающие хлопки, отбивают время и одновременно являются указателями судьбы. Они направлены в сторону моря — туда, где герой примет свою смерть. Кроме того, на протяжении всего рассказа Иванов слышит громкий стук своего большого сердца, который также предвещает скорую смерть:

...он видел себя со стороны, нечистую, раздраженную бритвой кожу, лоск черного пиджака, пятна на обшлагах, слышал свой фальшиво оживленный голос, откашливание и даже то, что Давид слышать не мог, — неуклюжий, но старательный стук давно большого сердца (там же, 404).

Этот мотив стука сердца повторится в рассказе еще раз: «Домой пришлось идти в гору, сердце отлучалось и спешило вернуться, чтоб отбухать свое и вновь удалиться» (там же, 406–407). Наконец, в финале, пережив смерть и воскресение, Иванов слышит «хлопанье ветра» (там же, 414).

Набоков, как мы видим, по-своему реализует мотив связанности, скованности, подбирая веревке и петле, которые возникают у Бирса, вполне обыденные, повседневные эквиваленты: воротничок, помутнение в стекловидном теле глаза и застежку, а похоронному стуку часов Пейтона Факуэра — хлопанье флагов, постукивание ручкой по зубам, стук зубов и стук сердца.

Еще одной явной параллелью в рассказах «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Совершенство» становится упоминание

возлюбленных, о которых думают перед смертью Пейтон Факуэр и Иванов. Здесь сказывается, правда, несколько опосредованно, влияние ранней романтической традиции, согласно которой возлюбленная персонажей, испытывающих мистическое томление, то есть стремление к мировому духу, к бесконечному, является земным воплощением трансцендентного. Мистический путь к этой области, путь к возлюбленной определяется как высший вид любви и отречения. Романтические персонажи часто теряют конкретную цель (они узнают, что возлюбленная умирает), но само стремление к поиску бесконечного в земной юдоли в них остается. У Бирса и у Набокова женщины лишены романтического, платонического ореола и имеют отчетливый земной облик: в «Случае на мосту через Совиный ручей» подчеркивается физическая красота и здоровье жены Пейтона Факуэра, в «Совершенстве» упоминаются натуралистические подробности смерти возлюбленной Иванова. Однако обе сохраняют статус романтических возлюбленных. Образ женщины, вызываемый в памяти, и в рассказе Бирса, и в рассказе Набокова предшествует мистическому приключению героев, как это часто случается в произведениях романтиков — например, в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса, где герою перед его мистическим путешествием явилось во сне в голубом цветке лицо Матильды. Пейтон Факуэр, стоя на мосту через Совиный ручей, думает о жене. Потом, уже находясь в пути, он все время продолжает о ней думать: «К вечеру он обессилел от усталости и голода. Но мысль о жене и детях гнала его вперед» (Бирс 1999, 19). В финале, перед самой гибелью, он наконец ее встречает и бросается к ней в объятия. Эта сцена — ходульное «романное клише» (Cheatem 1985, 221). Впрочем, Пейтон Факуэр думает не только о жене, которая прекрасна, но и о своих детях.

У Набокова эта ситуация из рассказа Бирса решена несколько иначе: Иванов незадолго до смерти, то есть до своего мистического путешествия, вспоминает покойную возлюбленную и думает о своем неродившемся ребенке: «Десять лет тому назад, в Сербии единственная женщина, которую он в жизни любил, чужая жена, забеременела от него, выкинула и через ночь, молясь и бредя, скончалась. Был бы сын, мальчишка такого же возраста» (Набоков 2019, 407). Это воспоминание приходит к герою ночью, когда пространство, где он находится, озаряется мистическим лунным светом. «Луна ощупью добралась до умывальника и там облюбовала один из фа-

цетов стакана, а потом поползла по стене» (там же, 407). Луна — распространенный романтический символ, обозначающий женское начало. Таким образом, оба автора, предъявляя женщин своих героев, ориентируются на романтическую традицию.

Само мистическое путешествие в рассказах Амброза Бирса и Владимира Набокова начинается с географической карты. В «Случае на мосту через Совиный ручей» и в «Совершенстве» мы наблюдаем движение от карты к трансцендентной реальности, то есть от обобщающего знания, представления о мире к знанию сверхчувственному. Бирс во время Гражданской войны был профессиональным топографом, разведчиком (Fatout 1954, 391–400). В его задачу входило составлять карты местности, где должна была пройти военная операция. Начало рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей» исследователи справедливо характеризуют как своего рода нарративную карту (Conlogue 1999, 263):

Позади одного из часовых никого не было видно; на сотню ярдов рельсы убегали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом. По всей вероятности, в той стороне находился сторожевой пост. На другом берегу местность была открытая — пологий откос упирался в частокол из вертикально вколоченных бревен, с бойницами для ружей и амбразурой, из которой торчало жерло навешенной на мост медной пушки (Бирс 1999, 8).

Далее в тексте карта постепенно трансформируется в трехмерную реалистическую картину. Однако ближе к финалу, когда фантазии Пейтона Факуэра разоблачаются, эта картина снова утрачивает объем и превращается в карту: «Черные стволы могучих деревьев стояли отвесной стеной по обе стороны дороги, сходясь в одной точке на горизонте, как линии на перспективном чертеже» (там же, 19). Знание сменяется видением, а затем снова становится знанием.

Владимир Набоков, как и Бирс, в рассказе «Совершенство» пользуется приемами картографа. М. Шраер подробнейшим образом описывает в своей книге эти приемы (Шраер 2000, 46). Иванов, как мы помним, по образованию географ, и рассказ начинается с того, что во время урока он чертит параллельные линии. Карта в рассказе определяется как первоначальное знание, подталкивающее к творческому воображению, которое может открыть земной и даже сверхчувственный мир:

Как прекрасны, например, старинные карты. Дорожные карты римлян, подобные змеиной коже, длинные и узорные, в продольных полосках каналобразных морей; александрийские, где Англия и Ирландия, как две колбаски; карты христианского средневековья, в пунцовых и травяных красках, с райским востоком наверху и с Иерусалимом — золотым пупом мира — посередине (Набоков 2019, 402).

Схема постепенно обретает зримость, трехмерность, а знание сменяется воображением. Набоков в данном случае идет по следам Бирса, однако различие в том, что Бирс возвращает свой нарратив обратно к карте, а Набоков уводит его в иной мир, где нет места рациональному знанию и расчету.

В романтической традиции, которой и Бирс, и Набоков отдают дань, всякое мистическое путешествие обязательно связано с образом дороги. Дорога принадлежит эмпирическому миру и одновременно служит метафорой внутреннего пути, становления персонажа. В ранних романтических текстах она ведет в неведомое, в невидимый потусторонний мир. Бирс и Набоков часто в своих текстах показывают нам дорогу (улицу), уходящую вдаль и теряющуюся из виду. Она становится визуальным образом внутреннего движения персонажа. При этом и Бирс, и Набоков предъявляют ее предельно конкретной и в тоже время наделенной символическим подтекстом.

В «Случае на мосту через Совиный ручей» железная дорога появляется в самом начале повествования — и сразу же исчезает из поля зрения, скрывшись в лесу: «...на сотню ярдов рельсы убежали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом» (Бирс 1999, 8). Еще одно изображение дороги возникает в фантазии Пейтона Факуэра ближе к финалу его псевдопутешествия:

Наконец он выбрался на дорогу и почувствовал, что она приведет его к дому. Она была широкая и прямая, как городская улица, но, по-видимому, никто по ней не ездил. Поля не окаймляли ее, не видно было и строений. Ни намек на человеческое жильё, даже ни разу не залаяла собака (Бирс 1999, 19).

Дорога — визуальный образ, созданный фантазией Пейтона Факуэра, которая слабеет, поскольку его мозг умирает. Именно поэтому образ лишен подробностей: дорога пуста, необжита и теряет трехмерность, превращаясь в условный знак, нанесенный на карту. Она ведет не к осуществлению мечты, а к смерти.

В «Совершенстве также упоминаются улицы и дороги. Иванов оказывается в поезде, который едет по железной дороге через лес к балтийскому курорту, месту гибели героя. Он вспоминает русскую лесную дорогу; наконец, по пологой сонной и мертвой улице он спустится к морю, где ему суждено будет умереть.

Таким образом, Бирс и Набоков, используя образ дороги (улицы) объективизируют, визуализируют внутреннее мистическое путешествие, в которое отправляются их персонажи.

Лес — еще один романтический топос, связывающий рассказы Бирса и Набокова. В сентиментальной готике (Анна Радклиф) лес предстает пугающим, тревожным, средоточием зловещих сил, враждебных человеку, пространством, где могут обитать разбойники. Романтики описывают пространство леса как двойственное. Показателен в этом отношении пример Людвига Тика: лес воплощает идею природы и руссоистски противостоит городу, цивилизации, как в романе «Странствия Франца Штернбальда». В лесу, вне городской суеты, в одиночестве, человек обретает самого себя. Здесь возможно мистическое прозрение. Но романтический лес может сохранять и смыслы, вложенные в этот топос сентиментальной готикой, то есть заключать себе угрозу человеческому сознанию, наполнять его ужасом и безумием (повесть «Руненберг»). Таким образом, лес двойственен и заключает в себе светлое и темное, космос и хаос, покой и разрушение.

У Бирса в самом начале рассказа лес представлен без каких-либо оценок и коннотаций — он, как мы помним, просто включен рассказчиком как знак, нанесенный на нарративную карту. Затем следует мистическое озарение Пейтона Факуэра, и лес преобразуется, становясь волшебным и райским. Ближе к финалу лес снова выглядит будто нанесенным на карту, но при этом необитаемым, непознаваемым и равнодушным к персонажу (Ames 1987, 64). Мистик сопричастен всем формам жизни; оказавшись в лесу, он слышит речь растений и понимает ее. Пейтон Факуэр ее слышит, но не понимает: «Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и снова — он ясно слышал шепот на незнакомом языке» (Бирс 1999, 19–20). Дело в том, что лес, нарисованный воображением Пейтона Факуэра, оказывается не областью свободы, а территорией небытия, которую герою нужно пройти, чтобы окончательно исчезнуть.

У Набокова лес появляется в самом начале путешествия, когда поезд едет через буковый лес, а затем накануне гибели Иванова, когда они с Давидом вместо пляжа отправляются в лес на прогулку. Образ леса опять возникает незадолго до смерти персонажа. Этот эпизод и изящную игру Набокова анализирует в своей книге М. Шраер (Шраер 2000, 57). Нас же в данном контексте интересует семантика топоса. Территорией пустоты, небытия, пространством, чуждым человеку, он здесь не является. Напротив, лес вдохновенно описывается Ивановым как место, органичное человеку, как обитель, где зарождается его жизнь:

Лес был густой, со стволов спархивали окрашенные под кору пяденицы. Давид шел молча и нехотя. «Мы должны любить лес, — говорил Иванов, стараясь развлечь воспитанника. — Это первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума» (Набоков 2019, 409).

Равнодушной территорией небытия, открывшейся воображению, в дальнейшем окажется у Набокова песчаный берег, который у Бирса как раз станет тем местом, где Пейтон Факуэр будет переживать мистическое озарение. Набоков, как мы видим, полемичен в отношении Бирса: он сохраняет топосы из рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей», но меняет их семантику на прямо противоположную.

Переход персонажей в рассказах Бирса и Набокова в мир трансцендентный сопровождается болевым шоком, за которым следует физическая смерть. Визуальной эмблемой, передающей боль и предсмертные конвульсии, становится молния. Пейтон Факуэр в тот момент, когда падает с моста, чувствует, что сквозь его тело проходят огненные потоки:

Мучительные, резкие боли словно отталкивались от его шеи и расходились по всему телу. Они мчались по точно намеченным разветвлениям, пульсируя с непостижимой частотой. Они казались огненными потоками, накалявшими его тело до нестерпимого жара (Бирс 1999, 13).

Пейтон Факуэр понимает, что сам становится огнем, заключенным в облаке, то есть электрическим разрядом (там же, 13).

В рассказе «Совершенство» в момент физической гибели героя Набоков также использует этот образ. Когда Иванов бросается в воду, он испытывает странное ощущение, что сквозь него про-

ходит «молниевидный перебор пальцев по клавишам» (Набоков 2019, 411).

Мистическое озарение, которое переживают Пейтон Факуэр и Иванов, связывает Бирса и Набокова с романтической традицией. Переживая мистическое откровение, видение трансцендентного, проникая в область свободы и духа, романтический герой открывает этот дух в себе, обнаруживая сопричастность всем жизненным формам. Он слышит музыку, сокрытую в мире, и даже может различать тайный язык растений и животных.

Пейтон Факуэр переживает озарение, когда выбирается на песчаный берег:

Он зарывал пальцы в песок, пригоршнями сыпал его на себя и вслух благословлял его. Крупные песчинки сияли, как алмазы, как рубины, изумруды: они походили на все, что только есть прекрасного на свете. Деревья на берегу были гигантскими садовыми растениями, он любовался стройным порядком их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал, как пение эоловой арфы. Он не испытывал желания продолжать свой побег, он охотно остался бы в этом волшебном уголке, пока его не достигнут (Бирс 1999, 18).

Воображение Пейтона Факуэра достигает области запредельного и создает аллегорическое изображение Рая. Герой в своем мистическом озарении переживает райское блаженство. Однако здесь несложно заметить скрытую иронию Бирса, которая присутствует на протяжении всего рассказа (Cheatem 1985, 221). Создавая картину райской жизни, он дает читателю понять, что герой не спасся физически, а, наоборот, умер и попал на тот свет. Сама же райская картина намеренно строится Бирсом как компиляция литературных штампов из У. Блейка, С. Т. Кольриджа и П. Б. Шелли. Если в своей гражданской жизни Пейтон Факуэр находился во власти пропагандистской, милитаристской риторики политиков Юга (Davidson 1974, 265), то в своем мистическом озарении он оказывается во власти риторики романтической (Linkin 1988, 147). Далее в рассказе Бирса Пейтон Факуэр движется сквозь обитель смерти (лес) к мраку и небытию.

В свою очередь Набоков, описывая мистическое озарение в рассказе «Совершенство», нисколько не пародирует, а, напротив, предельно серьезен. В его случае озарение, проникновение в область

трансцендентного — вожденная цель воображения, которое является главным качеством подлинной, то есть творческой личности. И здесь существенно, что движение воображения не детерминировано, как у Бирса, и не предсказуемо: оно связано с внутренней свободой человека. В «Совершенстве» Набоков меняет последовательность, которая присутствует в тексте Бирса. Иванов сначала проходит сквозь обитель смерти, а затем переживает мистическое озарение. Существенно, что Набоков на этот раз сосредоточен именно на появлении персонажа в обители смерти, а озарение передается лишь двумя фразами. Иванов, подобно герою Бирса, выбирается из воды на песчаный берег, и здесь начинается ложный сюжетный ход:

Он вышел на песок. Песок, море и воздух окрашены были в странный цвет, вялый, матовый, и все было очень тихо. Ему смутно подумалось, что наступили сумерки, — и что теперь Давид давно погиб, и он ощутил знакомый по прошлой жизни острый жар рыданий. Дрожа и склоняясь к пепельному песку, он кутался в черный плащ со змеевидной застежкой, который видел некогда на приятеле-студенте, в осенний день, давным-давно, — и так жаль было матери Давида, — и что ей сказать: я не виноват, я сделал все, чтобы его спасти, — но я дурно плаваю, у меня слабое сердце, и он утонул... (Набоков 2019, 411).

Нечеткость образов говорит о слабости внутреннего зрения и скованности воображения. Иванов пока еще не способен различить свет в окружающих его жизненных формах. Он только встал на путь озарения и пока лишь проходит область небытия. Нечеткость видимых форм, отсутствие света и глухота имеют и бытовое, физиологическое объяснение, выдающее ложность сюжетного хода и заблуждение Иванова: герой находится под водой. Именно поэтому он ничего не слышит, а образы перед его глазами оказываются размытыми. Среди образов смерти и пограничья жизни и смерти оказывается пепельный песок, который видит герой, когда ему кажется, что он вышел из воды. Набоков вновь использует образ из рассказа Бирса, однако у него песок не искрится на солнце, как перед глазами Пейтона Факуэра. Песок окрашен в пепельный цвет, цвет смерти и, что существеннее, раскаяния: Иванов чувствует свою вину за то, что не смог спасти Давида. Далее в «Совершенстве» следует мистическое озарение, и образы смерти сменяются коррелятами пробудившегося зрительного воображения: «Только

тогда были сняты тусклые очки. Ровный, матовый туман сразу прорвался, дивно расцвел, грянули разнообразные звуки — шум волн, хлопанье ветра, человеческие крики...» (там же, 412). Набоков использует зрительную метафору расцветшего тумана, дополняя ее звуками и создавая аудиовизуальный комплекс, передающий проникновение воображения в область трансцендентного.

Визуальная поэтика, в том числе связанная с репрезентацией озарения, в рассказах обоих авторов сопровождается интересной игрой света и темноты. Подобного рода игра обнаруживается во многих произведениях русской литературы начала XX века (Иоффе 2011, 330–353). В рассказе Бирса свет, как правило, связан с солнцем, с дневным временем и жизнью, в то время как темнота, тень, мрак — с наступлением ночи и смертью. Бирс чередует свет и темноту. Когда Пейтон Факуэр падает в воду, свет слабеет, почти пропадает, затем, по мере того как герой всплывает на поверхность, свет усиливается. Бирс визуализирует прохождение персонажем этапов смерти и возрождения. «Факуэр не просто погибает, — замечает М. Б. Ямпольский, — он и возрождается» (Ямпольский 1996, 13). Световой эффект усиливается и достигает кульминации в эпизоде мистического озарения, где свет оказывается не только внешним, усиливающим ощущение зримости материальных жизненных форм, но и внутренним, обнаруживаемым в песчинках. Позже, когда герой идет через лес, день уходит, свет угасает, и наступает ночь. Крупные золотые звезды, которые видит Пейтон Факуэр, обозначают присутствие темноты. Однако уже в следующем эпизоде, где героя встречает жена, снова сверкает солнце: «Он стоит у ворот своего дома. Все осталось как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает на утреннем солнце» (Бирс 1999, 20) И наконец, в финале мир окончательно погружается в темноту, и зримые формы навсегда исчезают. Бирс, таким образом, чередует свет и темноту, но общее движение его рассказа направлено из света в тень, из дня в ночь (Frazer 1977, 178).

В «Совершенстве», чередование света и темноты происходит несколько иначе. Иванов приезжает на курорт, и солнечный свет наделяет загорающих на пляже темнотой загара. Кроме того, он травмирует кожу: Иванов сгорает, чувствует боль ожога и объявляет своему ученику Давиду, что избыток солнца вреден. Защищаясь от солнечного света, Иванов надевает солнцезащитные очки, и видимый мир погружается в полумрак, пограничную ситуацию

между светом и темнотой. Переживая в своем воображении переход из жизни в смерть, Иванов видит вещи, окутанные сумерками: «Ему смутно подумалось, что наступили сумерки, — и что теперь Давид давно погиб, и он ощутил знакомый по прошлой жизни острый жар рыданий» (Набоков 2019, 411).

Чередование света и темноты передается в рассказе контрастной игрой черного и белого цветов. Иванов символически отмечен тенью:

Он долговяз, смугл, не очень молод; черная борода, когда-то надолго отращенная и затем (в сербской парикмахерской) сбритая, оставила на его лице вечную тень: малейшая поблажка, и уже тень оживала, щетинилась (там же, 402).

Он носит черный костюм, намекающий на траур и смерть, а накануне гибели покупает черный купальный костюм, словно символически готовя себя к погребению. Черный цвет одежды Иванова контрастирует с белой пижамой Давида, а белое тело Иванова, не тронутое загаром, контрастирует с кофейным загаром Давида и загорелыми телами отдыхающих на пляже. Иванов подмечает контраст белого и темного (смуглого): «Когда по утрам Давид надевал купальные трусики, Иванова умиляло, что его кофейный загар внезапно переходит у поясицы в детскую белизну» (там же, 407).

Область света и область темноты, свет и тень, оказываются для Набокова нерасторжимы, в то время как Бирс их разделяет, противопоставляя.

Мы сделали попытку сравнительного исследования программного рассказа Амброза Бирса и рассказа Владимир Набокова, написанного под непосредственным влиянием Бирса. Это влияние сказалось не только в заимствовании Набоковым нарративной стратегии Бирса, но также в использовании той образной системы, которая возникает в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей».

Для нас было существенно отметить неразрывную связь Бирса и Набокова с западноевропейской романтической традицией и вставшую перед ними задачу передать мистическое озарение, которое переживают их персонажи. Эта задача решалась отчасти схожим образом, однако в решениях обоих авторов мы обнаруживаем различия, обусловленные разными представлениями о человеке, о свободе воли и о воображении.

Литература

- Александров 1999 — *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. — 321 с.
- Бирс 1999 — *Бирс А.* Страж мертвеца. Рассказы. СПб.: Азбука, 1999. — 448 с.
- Долинин 2004 — *Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
- Иоффе 2011 — *Иоффе Д.* К проблеме светоносных лучей солнца и религии в контексте культурных устремлений русского модернизма. Заметки к теме // Художник и его текст: Русский авангард: история, развитие, значение. М.: Наука, 2011. С. 330–353
- Набоков 2019 — *Набоков В.В.* Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, 2019. — 850 с.
- Телетова 1997 — *Телетова Н.* Владимир Набоков и его предшественники // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: РХГА, 1997. С. 779–790.
- Хасин 2001 — *Хасин Г.* Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб.: Летний сад, 2001. — 188 с.
- Шраер 2000 — *Шраер М.Д.* Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. — 384 с.
- Ямпольский 1996 — *Ямпольский М.Б.* Демон и Лабиринт. (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 336 с.
- Ames 1987 — *Ames C. R.* Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story "An Occurrence at Owl Creek Bridge" // *American Literary Realism, 1870–1910.* 1987. Spring. Vol. 19. № 3. P. 52–53.
- Baltrum 2009 — *Baltrum J.* Bierce aboard the *Beagle*: Darwinian Discourse and *Chickamauga* // *The Explicator.* 2009. Vol. 67. № 3. P. 227–231.
- Bierce 1909 — *Bierce A.* The Collected Works of Ambrose Bierce. Vol 2. Dodo Press, 1909. — 221 p.
- Brazil 1980 — *Brazil J.* Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context // *American Literary Realism, 1870–1910.* Vol. 13. № 2. Autumn, 1980. P. 225–237.
- Cheatem 1985 — *Cheatem G.* Point of View in Bierce's "Owl Creek Bridge" // *American Literary Realism, 1870–1910.* 1985. Spring–Autumn. Vol. 18. P. 219–225.
- Conlogue 1999 — *Conlogue W.* Beating the Bounds with Ambrose Bierce, or Learning to Read without Getting Shot // *Studies in Short Fiction.* 1999. № 36. P. 263–267.
- Connolly 1992 — *Connolly J. W.* Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other. Cambridge University Press, 1992. — 296 p.
- Davidson 1974 — *Davidson C. N.* Literary Semantics and the Fiction of Ambrose Bierce // *A Review of General Semantics.* Vol. 31. № 3. (September 1974). P. 263–271.

- Fatout 1954 — *Fatout P.* Ambrose Bierce, Civil War Topographer // *American Literature*. Vol. 26, № 3. (Nov., 1954). P. 391–400.
- Frazer 1977 — *Frazer H.M.* Points South: Ambrose Bierce, Jorge Luis Borges and the Fantastic // *Studies in 20-th Century Literature*. Vol. 1. Issue 2. 1977. P. 173–191.
- Linkin 1988 — *Linkin H.K.* Narrative Technique in “Occurrence at Owl Creek Bridge” // *The Journal of Narrative Technique*. 1988. Spring. Vol 18. № 2. P. 137–152.
- Morrone 2013 — *Morrone P.J.* Disciplinary Conditioning and Self-Surveillance in Ambrose Bierce s War Fiction // *The Midwest Quarterly*. 2013. Vol 54. Issue 3. P. 310–325.
- Rutledge 2011 — *Rutledge D.* Nabokov’s Permanent Mystery: the Expression of Metaphysics in His Work. North Carolina; London, 2011. — 213 p.

A. Astvatsaturov

**“An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce
and “Perfection” by Vladimir Nabokov**

Keywords: Bierce, Nabokov, romanticism, mystics, otherworld, intertextuality, imagination, free will.

The author attempts to make a comparative study of two short stories: “An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce and Vladimir Nabokov’s “Perfection”, written under the direct influence of Bierce. This influence was reflected in Nabokov’s borrowing of Bierce’s narrative strategy, motifs and individual images. Besides, following the tradition of European Romanticism, both writers visualized an experience that does not fully relate to empirical experience, a mystical vision. This task was solved partly in a similar way, but in the decisions of both authors we find differences due to different ideas about man, free will and imagination.

Нарративный палимпсест

Ключевые слова: палимпсест, нарратив, интертекстуальность, Ж. Женетт, Б. Пастернак, «Доктор Живаго».

Статья посвящена осмыслению одной из разновидностей интертекстуальных связей, которая с легкой руки Женетта именуется «палимпсестом» (в переносном, не источниковедческом значении). В поле зрения оказались отдельные литературные нарративы Пушкина, Достоевского, Чехова и некоторых русских писателей XX века. Особое внимание сосредоточено на романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго», своего рода образце нарративного палимпсеста.

Среди множества возможных интертекстуальных связей совершенно особое место по праву принадлежит нарративному палимпсесту. Интеллигибельная метафора «палимпсеста» обязана своим происхождением Марселю Прусту, размышлявшему о «палимпсесте памяти». В научный обиход она была вовлечена Жераром Женеттом в статье 1966 года «Пруст-палимпсест», утверждавшей, что «прустовское письмо <...> есть палимпсест, где смешивается и накладывается друг на друга несколько фигур и смыслов, которые присутствуют все сразу и которые возможно расшифровать только в их совокупности» (Женетт 1998, 101). Впоследствии Женетт посвятил явлению палимпсестных сходжений целую книгу (Genette 1982).

В современной нарратологии палимпсест мыслится как повествовательная ткань, сквозь которую, как сквозь поверхностный слой, проступают система персонажей, возможно, имена, отдельные сюжетные узлы, мотивная структура или отдельные существенные мотивы, некоторые иные характерные особенности другого нарративного текста (претекста). Когда сквозь одну рассказываемую историю конструктивно просматривается другая, это способно создавать немаловажные смысловые напряжения. В предельном случае мы можем наблюдать «иерархию просвечивающих друг через друга текстов вплоть до главного — архитекта» (Шатин 1997, 222). Нарративный палимпсест не следует отождествлять с «бродячими сюжетами» (басенными, например) или с постмодернистской коллажностью, хаотизирующей картину мира. В отличие от подражания, феномен палимпсеста не упрощает, а углубляет

возникающие смысловые комплексы, поскольку предполагает наличие не только известной претекстовой канвы, но и креативной инновационности.

В русской литературе нарративный палимпсест возникает в прозе Пушкина, одним из конструктивных принципов поэтики которого явился «принцип ориентированности на тексты других писателей <...> на совокупность мотивировок <...> сюжетные блоки, на ряд персонажей» (Шатин 1987, 55) — ориентированности, ведущей к «художественному вымыслу иного, более высокого качества» (там же, 5). Наиболее очевидный пример — «Барышня-крестьянка», претекстом которой легко опознается «Игра любви и случая» Пьера Мариво, чье творчество, в свою очередь, обнаруживает в своих корнях площадную арлекинаду (французская модификация итальянской импровизационной «комедии масок»).

Активным культивированием нарративных палимпсестов отличается творчество Достоевского, который «черпал материал для строительства своих произведений из многих областей знаний, разных слоев культуры и довольно часто несколько идей и событий, существующих параллельно в исторических анналах, биографиях современников, произведениях русской и мировой литературы и газетных сообщениях, сливались в его творческом процессе в одно целое, обретая форму сюжетной линии его романов» (Баршт 2019, 73). Палимпсестность такого рода впоследствии пародируется К. Вагиновым в «Трудах и днях Свистонова».

В поэтике раннего Чехова важная роль принадлежала стилизации (см.: Кубасов 1998), которая могла проявляться также и в качестве нарративного палимпсеста, как, например, в рассказе «Отец», где легко угадываются претексты Достоевского (в частности, фигура Мармеладова). Наиболее очевидная и не раз отмечавшаяся палимпсестная связь существует между «Чайкой» и шекспировским «Гамлетом». Вообще, для «антииерархического построения мира» с «позиции со-искателя» (Сухих 1987, 167–168) поэтика палимпсеста оказалась весьма эффективной. Последняя пьеса Чехова сверкает множеством палимпсестных граней, значимых, однако, «лишь в ее тематическом аспекте» (Катаев 1989, 237).

Существенный рост концептуально-смысловой значимости нарративных палимпсестов наблюдается в литературе постсимволистского периода. Здесь фоновый текст приобретает функцию «кода» для корректного и более глубокого прочтения нового

шедевра. Таким кодовым нарративом для «Мастера и Маргариты» Булгакова выступает «Фауст» Гёте, а для внутритекстового романа Мастера — Евангелие. В конструктивном основании романа Гроссмана «Жизнь и судьба» угадывается ткань многофигурной толстовской наррации «Войны и мира». Нарративная структура средневекового жития присутствует в основании поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (см.: Шатин 2015, 185–194), а в наше время — романа «Лавр» Е. Водолазкина.

Пожалуй, наиболее ярким примером нарративного палимпсеста в русской литературе можно назвать роман Б.Л. Пастернака «Докторе Живаго». Ключом к многослойному прочтению произведения может служить палимпсестное соотношение разнокультурных модификаций единого имени: Юрий — Егорий — Георгий. У Пастернака христианская история предстает «в виде культурного палимпсеста, в котором различные версии священных текстов наслаиваются друг на друга» (Гаспаров 1993, 267). Наиболее очевидна особая значимость книжного жития святого Георгия и устных духовных былин о Егории Храбром. Стихотворение «Сказка» обнаруживает под собой змееборческие (так называемые «малые») духовные стихи «Егорий и Елизавета» и «Чудо со змием». В частности, вместо однозначного торжества героя стихотворение заканчивается его обморочным состоянием, что явственно восходит к «Чуду со змием», которое завершалось чередующимися «обмираниями» и воскресаниями угодника (Веселовский 2009, 248). Роман же в целом многими своими чертами позволяет угадывать «Егория Храброго» («большой стих» героико-миссионерского содержания).

Палимпсестный механизм бытования речевой культуры эксплицирован автором в самом тексте романа:

Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в последних словах ворожеи заподозрить начальные места какой-то летописи, Новгородской или Ипатьевской, наслаивавшимися искажениями превращенные в апокриф. <...> Отчего же тиранья предания так захватила его?¹ (ч. XII, гл. 7).

Как бы в ответ на этот вопрос палимпсестное наслаивание оказывается принципом художественного мышления самого романного героя:

¹ Текст романа цитируется по изданию: Пастернак 2010.

Постепенно перемарывая написанное (палимпсестное действие. — В. Т.), Юрий Андреевич стал в той же лирической манере излагать легенду о Егории Храбром <...> Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич видел сзади, как он уменьшается, удаляясь (ч. XIV, гл. 9).

Такого рода наслоения вообще свойственны культурной памяти. Далеко не бесосновательны предположения о палимпсестном вытеснении из фольклорного сознания одной исторической ипостаси былинного Егория — основателя двух Юрьевых монастырей Ярослава Мудрого (при крещении Георгия) — и замене его на другую ипостась, на Юрия Долгорукого, основавшего два города Юрьева и построившего несколько церквей во имя своего святого (см.: Лазарев 1953). Кстати, вымышленный Пастернаком топоним Юрятин принято соотносить с именем главного героя романа, однако гораздо убедительнее отнесенность названия города к имени соответствующего святого, то есть героя житий и духовных стихов.

Эти духовные стихи могут рассматриваться как палимпсест по отношению к более архаичной былине о Добрыне-змеборце (Миллер 1892, 36). И наконец, само житие святого Георгия Каппадокийского — очевидный палимпсест относительно «реликтовой языческой обрядности весенних скотоводческих и отчасти земледельческих культов и богатой мифологической топики, в частности драконоборчества» (Аверинцев 1991, 274).

Расчленение романа на две книги (при общей нумерации частей необязательное) до известной степени аналогично двухчастной композиции большого духовного стиха о воителе за христианскую веру. В первой части Егорий претерпевает «двенадцать мук», а во второй странствует по Руси. Что касается романа, то действие первой книги протекает по преимуществу в Москве (отлучения из дому носят временный характер), а во второй части доминирует скитальческий жизнеуклад героя (даже после возвращения в Москву). Кстати, в одном из вариантов былинного текста «Егорий жил на святой Руси / На святой Руси в каменной Москве, / Тут стали Егорья его мучити» (Соколов 1995, 141).

Опустошаемая революцией Москва в первой книге романа подобна былинному Чернигову, который в сказании «разорен стоит». Здесь «бедствия семьи Живаго достигли крайности. Они нуждались и погибали» (ч. VI, гл. 14). Почти во всех известных вариантах былинный герой подвергается захоронению живым («замуравли-

вали травой муравой, / Да засыпали желтым песком, / Да заваливали серым камнем»). Вспомним, что московские «погибели» доводят романного героя до болезни, во время которой в его сознании масса «червивой земли осаждаст, штурмует <...> бросаясь на него своими глыбами и комьями» (ч. VI, гл. 15). При этом следующая за болезнью VII часть хоть и называется «В дороге», отнесена к первой книге, что закономерно. Юрий Андреевич едет на Урал неохотно, подчиняясь настояниям жены и тестя. Это еще не его собственное, не экзистенциальное движение. Странствие души героя, а затем и телесное скитание, начнется только в Варыкине. К тому же инспирированный загадочным братом Евграфом увоз Живаго из гибельной Москвы напоминает былинное нежданное освобождение беспомощного Егория высшими силами: «тучей гремучею» да «ветрами буйными».

Одним из ключевых моментов духовных стихов о Егории Храбром является тридцатилетнее заточение в «погреб», представляющем собой подземный дом (землянку), специально выкапываемый для него и оборудуемый прочнейшим настилом. И эта составляющая древнерусского текста угадывается под семантическим слоем XX столетия. В романе на всем его протяжении погреб и землянки упоминаются столь часто, что вырастают в немаловажный лейтмотив произведения, сопряженный с жизненным разладом, разрухой, разбоем. А в некоторых вариантах легенды прямо говорится о том, что устрешенные чудищем православные разбежались по лесам, вырыли там себе землянки и жили с волками. В партизанских главах Ливерий делит свою землянку (именуемую также блиндажом, что соответствует описаниям былинного «погреб») с доктором, не только удерживая его в отряде, но и насильственно делая его своим собеседником. Поскольку отказ от участия в партизанской жизни был бы равносителен смертному приговору, то вынужденно обитающий в подземном доме доктор фактически похоронен заживо.

В основании мотивной структуры духовных стихов о праведном Егории Б. М. Соколов усматривал «мысль о подчинении всей природы — живой и мертвой — человеку, если он исполняет повеление Божие» (Соколов 1995, 76). В заклинаниях, обращаемых Егорием к природным «заставам» (лесам, горам, рекам), природа одушевляется и христианизируется: «Ой же, вы, леса, леса темные / Полноте-ко врагу верить — / Веруйте-ко в Господа распятого»

(там же, 81). Горам праведник обещает: «Я на вас на горах на высокоя / Построю церковь соборную, / У вас будет служба Господняя» (там же, 70). В сущности, так же относится к природе и Юрий Андреевич, который «полушептал или мысленно обращался <...> ко всей Божьей земле, ко всему расстилавшемуся перед ним, солнцем озаренному² пространству» (ч. XI, гл. 7). В его стихах «земля и небо, лес и поле» ловят звук песни («Весенняя распутица»), а в стихотворении «На страстной» он говорит о лесе, об отдельных деревьях и о самой земле как о верующих христианах.

Следует также отметить, что духовные стихи о святом воителе обычно заканчиваются славой не ему, а высшей фигуре миропорядка. Например: «Славен Бог и прославился. / Велико имя Господне по всей земли!» (Соколов 1995, 149). Поэтическое завершение романа «Гефсиманским садом» вполне аналогично этому.

Система персонажей большого духовного стиха о Егории включает в себя фигуры его матери, с которой он, как и Юра Живаго, разлучен с малых лет, а также трех сестер, утративших веру и одичавших от лесной жизни: их тела обросли древесной корой. Праведник их очищает, отправляя на Иордан-реку для крещения.

На жизненном пути романного героя также встречаются три сестры — *девы вековуши* (ч. VIII, гл. 6). Вместо былинной матери четвертую фигуру представляет Елена Прокловна, заменившая их старшую (четвертую) сестру в статусе хозяйки Варыкина и являющаяся матерью Ливерия — былинного злого «царевича», угнетающего Юрия Андреевича. Здесь мы имеем очевидную инверсию — весьма характерное явление для поэтики палимпсеста. Инверсированы и взаимоотношения героя с сестрами: одна из них (Серафима) как раз проповедует христианскую веру (ее речи отзвучатся в стихах о Магдалине); другая служит библиотекарем, хранительницей духовного наследия; третья стрижет, бреет, очищает обросшего в лесах Живаго. В эпизоде стрижки при этом угадывается любопытная подробность из духовных стихов: былинный Егорий неожиданно просит Елизавету Прекрасную «поискать» в его запущенной «буйной» голове, то есть очистить его от паразитов.

В исторической плоскости романного повествования полюсами оказываются «старая жизнь и молодой порядок» (ч. VI, гл. 9), губительный для главных героев произведения. И в этом отношении

² Ср. в былине: вопреки предсказанию своего мучителя «Повидив Егорий свету белага, / Свету белага, солнца краснага» (Соколов 1995, 131).

также можно отметить палимпсестную инверсию. Живаго проричает: «Наступивший порядок обступит нас с привычностью леса» (ч. VI, гл. 4), тогда как Егорий враждебно обступившие его леса закликает: «Расступитесь, леса, разойдитесь / И стойте, леса, будто по-старому!» (Соколов 1995, 147).

В конечном счете, самой большой инверсией романного сюжета относительно сюжета легендарного является утрата героем Лары, подразумевавшейся под девой «Сказки»: «Что я наделал? Отдал, отрекся, уступил» (ч. XIV, гл. 13) Комаровскому, этому погубившему ее жизнь «чудищу», как назовет его Лара, которое «мotaется и мечется по мифическим закоулкам Азии» (ч. XV, гл. 14), — еще один проблеск мифологической подосновы текста. Уступая свою возлюбленную, доктор поступает подобно родителям былинной девы Елизаветы, а не по примеру своего святого.

Яркую, но текстуально не мотивированную метафору разворачивает поэт Живаго в обращенном к утраченной Ларе внутреннем монологе:

Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури,
врывающей море до основания, ложатся на песок следы сильнейшей,
дальше всего доплескавшейся волны (ч. XIV, гл. 13).

Биографический опыт героя, исходя из романного текста, не несет в себе мотивировки этого образа, которая, однако, проступает из палимпсестной канвы произведения. Действие духовного стиха о Егории и Елизавете совершается на берегу «синя моря», на «песке сыпучем», а при устрашающем появлении лютотого Змея с самого дна морского «всколебнувшееся» море очень далеко разливается.

По принципу палимпсеста целый ряд мотивных слов средневекового претекста проступает в тексте романа. Так, в речь дворника Маркела, встречающего возвратившегося с фронта Юрия Андреевича, вплетается былинное словечко: «покамест ты там богатырствовал» (ч. VI, гл. 1). А былинные «руки белые» становятся доминирующей и почти единственной конкретной чертой внешнего облика героини в романном тексте: «Ее руки поражали, как может удивлять высокий образ мыслей» (ч. II, гл. 13); «Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые» (ч. XII, гл. 9); «две большие, белые до плеч, женские руки протягивались к нему» (ч. XIII, гл. 10); «А я пред чудом женских рук...» (из стихотворения «Объяснение»).

Два ключевых слова двухчастной духовной былины — «муки» и «заставы» (препятствия на пути героя). Второе слово в этом архаичном значении обнаруживается в стихах Юрия Живаго («Навстречу конным или пешим / Заставам здешних партизан»), и как раз в тех, где появляется былинный персонаж — «древний соловей-разбойник» («Весенняя распутица»).

Одна из «застав» на пути Егория — «застава серых вовков» (Соколов 1995, 139). Однако в иных вариантах былины отношения Егория с волками складываются иначе: «Встретились Егорию волки прискучи / <...> Соберитесь вы, волки! / Будьте вы мои собаки, / Готовьтесь для страшныя драки» (Афанасьев 1990, 72). Этот мотив восходит к архаичному почитанию Георгия как палимпсестного христианского заместителя языческой фигуры весеннего бога Ярилы — «скотного бога», покровителя земледелия и пастушества. Вследствие этого наложения святой Георгий предстает «повелителем волков, которые иногда именуются его „псами“» (Аверинцев 1991, 274). Знаменательно, что мороз, волки и темный еловый лес возникают в сознании Юрия Живаго как неотъемлемые атрибуты картины русского Рождества (ч. III, гл. 10). При этом маленький Юра на могиле матери уподобляется волчонку, а доктор Юрий Андреевич лечит волчанку.

Не приходится удивляться, что упоминания о волках сконцентрированы во второй, скитальческой книге романа, где они упоминаются 17 раз и манифестируют весьма существенный для него мотив. Преображенные поэтическим вдохновением, они «уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы» (ч. XIV, гл. 9). И хотя в житейской практике доктор отнюдь не выступает повелителем звериного начала, ситуация результативного «повеления» однажды прорывается в романский текст из претекста:

Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что это волки, они по-собачьи, опустив зады, затрусили прочь с поляны, точно мысль доктора дошла до них (ч. XIV, гл. 8).

Весьма знаменателен мотив евангельского чтения в сопоставляемых текстах. Святой Егорий странствует, «книгу Вангалий (то есть Евангелий. — *В. Т.*) все читаючи, / Веру христианскую прославляючи» (Соколов 1995, 135). В прозаическом тексте соответ-

ствий этому мотиву не находится, но в стихотворении «Рассвет» герой романа пишет: «Всю ночь читал я Твой завет / И как от обморока ожил», — что отсылает к «обмороку конного» (Егория-Георгия) в «Сказке». Вследствие своего всенощного чтения лирический герой рвется «к людям, в толпу», дабы «всех поставить на колени», подобно своему былинному прообразу прославляя возрожденную веру.

Не будучи средневековым рыцарем веры, Живаго в своей палимпсестной глубине остается мифологическим культурным героем, приносящим людям небывалые ранее культурные ценности. Это косвенно подкрепляется характерным для мифологического мышления наличием у него брата-помощника («мальчика в дохе») с именем, имеющим значение «благописания». Улавливая «состояние мировой мысли и поэзии» (ч. XIV, гл. 8) и притом следуя завету Христа, как и его святой покровитель, Юрий Андреевич инкарнирует, «провидчески» вовлекает в повседневную человеческую жизнь из высшей сферы бытия, из вечности новую культурную реальность — поэтические шедевры, с которыми читатель имеет возможность тут же ознакомиться. В концовке прозаического романного текста «составленная Евграфом тетрадь Юрьевых писаний» (архаичность последнего слова значима) оказывается носителем свободной мироустройства, достигаемого моральным восстановлением «родного города автора» — Москвы (покровителем которой, как известно, считается святой Георгий). «Свобода души пришла <...> будущее расположилось ощутимо внизу на улицах <...> Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю <...> проникало их (Гордона и Дудорова. — *В. Т.*) и охватывало неслышимую музыкой счастья, разливавшейся далеко кругом» (ч. XVI, гл. 5). Подобная концовка, отдающая соцреалистическим оптимизмом, могла бы показаться искусственной и слащавой, если бы не воспроизводила дух своей палимпсестной основы — традиционного финала легенды о Егории Храбром (Георгии-змееборце).

Согласно справедливому суждению И. П. Смирнова, пастернаковский роман «похож на постмодернистский имитационный текст, не являясь им», поскольку «вбирает в себя сюжетные ходы предшествующих ему философских романов, чтобы стать репрезентативным текстом <...> выявляющим смысл парадигмы» (Смирнов 1996, 56), тогда как постмодернистское письмо свидетельствует об иссякании некоторой парадигмы.

Кодовые палимпсесты обильно встречаются в творчестве Владимира Набокова (см.: Давыдов 2004). Вообще, палимпсестное письмо представляется потенциально богатой перспективой развития литературы новейшего времени — альтернативной постмодернистским коллажности, сериальности, ризоме.

Литература

- Аверинцев 1991 — *Аверинцев С. С.* Георгий // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1991.
- Афанасьев 1990 — Народные русские легенды А. Н. Афанасьева. Новосибирск: Наука, 1990.
- Баршт 2019 — *Баршт К. А.* Достоевский: этимология повествования. СПб.: Нестор-История, 2019.
- Веселовский 2009 — *Веселовский А. Н.* Избранное: Традиционная духовная культура. М.: РОССПЭН, 2009. — 624 с.
- Гаспаров 1993 — *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1993.
- Давыдов 2004 — *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1.
- Катаев 1989 — *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989.
- Кубасов 1998 — *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1998.
- Лазарев 1953 — *Лазарев В. Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Византийский временник. Т. VI. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 186–223.
- Миллер 1892 — *Миллер Вс. Ф.* Экскурсы в область русского народного эпоса. М., 1892.
- Пастернак 2010 — *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М.: Эксмо, 2010. (Русская классика). — 624 с.
- Смирнов 1996 — *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Соколов 1995 — *Соколов Б. М.* Большой стих о Егории Храбром / Подгот. текста, вступит. статья, комментарии В. А. Бахтиной. М.: Наследие, 1995.
- Сухих 1987 — *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1987.
- Шатин 1987 — *Шатин Ю. В.* «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск: НГПИ, 1987.

- Шатин 1997 — *Шатин Ю. В.* Миня и палимпсест // *Ars interpretandi*: Сб. статей к 75-летию Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997.
- Шатин 2015 — *Шатин Ю. В.* Русская литература в зеркале семиотики. М.: Языки славянской культуры, 2015.
- Genette 1982 — *Genette G.* *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.

V. Tiupa

Narrative Palimpsest

Keywords: palimpsest, narrative, intertextuality, Gérard Genette, Boris Pasternak, “Doctor Zhivago”.

The article is devoted to the study of one of the varieties of intertextual links, which was called by Gérard Genette “a palimpsest” (in figurative, non-sourceological sense). The focus is on the individual literary narratives of Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, and some 20th century Russian writers. Particular attention is focused on Boris Pasternak’s novel “Doctor Zhivago”, a kind of example of narrative palimpsest.

Чеховский след в деревенской прозе XX века

Ключевые слова: А. П. Чехов, А. И. Солженицын, В. Г. Распутин, В. П. Астафьев, деревня, крестьянин, связь, традиция.

Деревенская тема, в целом не характерная для Чехова, представлена такими значительными произведениями, как повести «Мужики» и «В овраге». Именно они оставили след в деревенской прозе XX в., причем наиболее заметно в произведениях, стоявших особняком в литературном ряду тех лет: в рассказе А. Солженицына «Матренин двор», повести В. Распутина «Пожар» и повести В. Астафьева «Печальный детектив». Анализ показал, что их связь с «идейными» повестями Чехова обнаруживается на мотивном и персонажном уровнях и в общем принципе изображения деревенской жизни.

Деревенская тема — одна из сквозных в русской классической литературе, предстающая то в качестве главной, то проходящая по касательной, а крестьянские образы часто встречаются и в произведениях, которые посвящены совсем другим темам и проблемам. Писатели запечатлевали разные ипостаси крестьянского типа. С одной стороны, русский крестьянин воплощал в себе народную мудрость, народную мораль, выступал хранителем традиций, носителем православных ценностей. С другой стороны, ему присущи грубость, жестокость, он невежествен, запуган, совмещает простодушие и хитрость, трудолюбие и лень, милосердие и беспощадность. Народники, рисуя патриархальный мир, предпочитали идеализировать деревню и крестьянина. И. С. Тургенев в «Записках охотника» представил реалистичные образы в их разнообразии и порой полярности, при этом в основе изображения у него лежит поэтизация крестьянина как национального типа. Л. Толстой, выведя в «Войне и мире» противоположные, но привлекательные народные характеры в образах Тихона Щербатого и Платона Каратаева, во «Власти тьмы» нарисовал картину жестокого мира деревни.

Для Чехова собственно деревенская тематика, безусловно, не характерна. В немногих произведениях, где представлены крестьянские персонажи и картины народной жизни, он следовал именно критической линии, предпочитая суровую правду. Чехов изобразил быт деревни и крестьян без прикрас и был раскритикован не только народниками, но и Л. Толстым за «клевету» на народ

(конкретно в связи с повестью «Мужики»). Между тем у Чехова в этом мрачном царстве «свет и во тьме светит». Непосредственно процессы, происходящие в современной ему деревне, он запечатлел в повестях «Мужики» (1897) и «В овраге» (1900), которые отразили его личные впечатления в период жизни в Мелихове, в частности пожар в 1895 году. В ряде других, например «На даче», «В родном углу», деревенская тема сопутствующая. Значительный след в деревенской прозе XX века, в которой можно заметить и влияние народнической традиции изображения народа, и «знаньевской» традиции, в частности М. Горького, и «жесткого реализма», оставили именно «Мужики» и «В овраге». В разной степени чеховское влияние ощутимо и у В. Распутина, и В. Белова, и Ф. Абрамова, причем каждый из них нашел свой ракурс темы и раскрыл ее под своим углом зрения. Особо следует выделить произведения, стоявшие особняком в ряду деревенской прозы и вызвавшие в свое время широкий общественный резонанс: рассказ «Матренин двор» А. И. Солженицына, повесть В. Г. Распутина «Пожар» и повесть В. П. Астафьева «Печальный детектив», в которых очевидна преемственность чеховского подхода. Речь при этом может идти об общем принципе изображения деревенской жизни, о сходных мотивах, а не об интертекстуальности, реминисценциях и аллюзиях.

А. И. Солженицын в рассказе «Матренин двор» явно ориентировался на Чехова, конкретно — на повесть «В овраге», рассматривая ее сквозь призму своих представлений о русском праведничестве. По сюжету чеховская повесть — это, как писали современники, «старая история о торжестве зла и неправды» (Альбов 2002, 395), но по своей сути не об их нравственной победе. Чехов был свидетелем становления новых, буржуазных отношений в деревне, и ее мир изображен у него как царство насилия, обмана и греха. Липа словно воплощает толстовскую теорию непротивления — не осознанно, а по своей природе. «У этого кроткого существа не от тупости душевной, а от кротости и чистоты смиренного сердца даже мысли не мелькает о том, что можно протестовать, жаловаться, можно даже ненавидеть и мужа, и злую невестку, и весь цыбукинский дом, богатство которого целиком построено на постоянном обмане и жестокой неправде» (Курдюмов 2002, 320). После страшного убийства ее ребенка Липа, жертва бесчеловечности «оврага», не озлобилась и не отчаялась, не отвернулась от жизни и от людей. Христианская доброта и милосердие Липы распространяются

даже на старика Цыбукина, выжитого из дома Аксиной и ставшего нищим. Встретив его на дороге, она поклонилась и поздоровалась, «губы у него дрожали, и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть» (Чехов 1974–1983, С 10, 180).

Липа, ее мать, старики-странники — деревенские праведники. Именно идею праведничества прежде всего увидел Солженицын в чеховской повести. В статье «Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни» он писал: «Есть такие прирожденные ангелы, они как будто невесомы, они скользят как бы по верх этой жижи, нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами ее поверхности? Каждый из нас встречал таких, их не десятеро и не сто на Россию, это — праведники, мы их видели, удивлялись („чудаки“), пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали им тем же, они располагают, — и тут же погружались опять на нашу обреченную глубину» (Солженицын 1991, 27). «Вся повесть — не столько о злодеях, сколько о праведниках», в ней «целая вереница праведников», которые показаны «безо всякой натяжки» и «без выписанной святости» (Солженицын 2016, 712).

Писатель, на наш взгляд, осознанно выступил с позиции преемственности, утверждая рассказом «Матренин двор», что праведничество на Руси не исчезло и праведников надо искать в народной среде. Крестьянка Матрена — праведница советской эпохи. Между двумя произведениями нет общего ни на уровне сюжета, ни на уровне повествования. «Матренин двор» написан от первого лица — лица автора, декларирующего автобиографичность рассказа и достоверность истории: была такая деревня во Владимирской области и такая женщина, у которой квартировал писатель. Чеховский сюжет, напротив, вымышлен, при этом, как отметил Горький, «все эти люди, хорошие и дурные, живут в рассказе Чехова именно так, как они живут в действительности. <...> В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности» (Горький 2002, 327). Документальность повествования, с одной стороны, и фикциональность — с другой, при всей противоположности выполняют у Солженицына и Чехова общую художественную функцию: осмысление жизненного поведения персонажей с позиции не сиюминутности, а большого времени, с точки зрения не бытия, а бытия. Человеческий тип персонажей один и тот же, и судьба их схожа своим трагизмом. Матрена всю жизнь проработала в колхозе, потеряла

здоровье, похоронила шестерых своих детей, была брошена мужем и теперь доживает век в бедности и одиночестве, терпя множество несправедливостей. Несмотря на это, Матрена, как и Липа, не озлобилась и не замкнулась, она осталась светлым человеком, сохранив «лучезарную улыбку» и умение находить светлое в жизни. Подобно чеховской героине, Матрена не могла без работы: «Я заметил: у нее было верное средство вернуть себе доброе расположение духа — работа» (Солженицын 2006, 120). Упоминая о «застенчивой» религиозности Матрены, Солженицын обусловил ее жизненную позицию христианскими ценностями, носительницей которых предстает героиня. В статье писатель утверждал, что таких «не десятеро и не сто на Россию», в рассказе же она одна и совершенно одинока. Жизнь праведника в XX веке оказалась еще безотраднее: в отличие от Липы, круг духовного существования Матрены значительно уже, она и после гибели осталась непонятой даже родственниками, вызывала раздражение, ей никто не сочувствовал. Липа находит сочувствие у матери, у старика, встреченного в ночном поле, в конце повести она среди людей. Липа продолжает жить и вместе с автором верит/чувствует, что, «как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет» (Чехов 1974–1983, С 10, 165). Эта лирическая нота звучит в повести неоднократно, Чехов обозначает горизонт света. Пространство Липы бесконечно: дорога, степь и — шире — вся Россия; старик в поле, утешая ее, подтверждает: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!» (там же, 175). Пространство цыбукинского зла очерчено «оврагом». У Солженицына обратное разделение: пространство Матрены — только двор, за его пределами находится убогий мир стяжательства и равнодушия. Приоритет материальных благ сопряжен писателем с моральной ущербностью человека, этому противопоставлены высокие душевные качества бессребреницы — и здесь он наследует идею, заложенную в чеховской повести.

Повествовательные манеры писателей контрастны. Восхищаясь свойственными повествованию Чехова ненавязчивостью авторской позиции, отсутствием прямых характеристик персонажей и описаний душевных переживаний, Солженицын, в отличие от него, проводит свою идею открыто, с публицистическим пафосом, с «выписанной святостью» героини. Финал представляет собой одновременно сентенцию и панегирик:

Не гналась за обзаводом... Не выбивалась, чтобы купить вещи и потом беречь их больше своей жизни. <...> Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша (Солженицын 2006, 145).

Экстраполируя и развивая чеховский образ праведницы в иных пространственно-временных координатах и социально-исторических условиях, Солженицын в свойственной ему эпически-публицистической манере придал образу глобальное значение.

Повести «Пожар» (1985) В. Распутина и «Печальный детектив» (1986) В. Астафьева, написанные в манере «жесткого реализма», представляют современную им деревню/село и нравы вопреки установке, которой следовала большая часть советской литературы, и в адрес писателей тоже прозвучали обвинения в клевете и очернении. На первый взгляд, «Пожар» и «Печальный детектив» вообще не имеют ничего общего с Чеховым: открытая социальная направленность, публицистичность, сюжет, тип повествования — все не чеховское. Тем не менее чеховский след проявляется в общем идейном пафосе произведений и в точке зрения на народную жизнь. Публицистический пафос «Пожара» и «Печального детектива», обнаживших нравственный кризис, который общество переживало в 1980-е годы, объективно был направлен против идеализированных представлений о народе как хранителе традиционных моральных устоев, подобно тому как этический и идейный пафос «Мужиков» был направлен против идеализации православного патриархального «мужичка», что и заметили современники.

Распутин, разделявший неопочвеннические взгляды своего времени, воплотил в характере главного героя повести Ивана Петровича лучшие черты народного правдолюбца, носителя патриархальных ценностей, его устами высказана авторская боль за крушение/забвение вековых традиций. Пожар — это и единственное событие, организующее сюжет, и кульминация психологического состояния героя, и «момент истины», высветивший душевную ущербность и практическую несостоятельность односельчан. Пожар подвел итог давним размышлениям Ивана Петровича о человеке, стал рубежом, за которым для персонажа начиналась другая жизнь, не в поселке. Пожар — не только конкретный знак беды, но и символ: накопившаяся отрицательная энергия вышла из берегов и взорвала хрупкое равновесие между привычным течением

жизни и хаосом. В чеховских «Мужиках» пожар выполняет те же художественные и сюжетные функции (можно сопоставить и с пожаром как кульминационной точкой пьесы «Три сестры»): он обнажил беспомощность и несостоятельность мужиков, погибает муж Ольги, и затем она уходит из деревни. Все «были пьяны, спотыкались и падали, и у всех было беспомощное выражение» (Чехов 1974–1983, С 9, 295), «мужики стояли толпой возле, ничего не делая, и смотрели на огонь. Никто не знал, за что приняться, никто ничего не умел...» (там же, 296). В повести Распутина во время пожара на складах люди ведут себя сходным образом: кричат, мечутся, ищут воду, но не нашлось никого, кто сумел бы организовать их в разумную силу. Многие были пьяны и не столько стремились потушить огонь, сколько растаскивали товары со складов, именно это потрясает героя: грабеж на пожаре как переход последней черты, общая беда не сплотила людей. В повести вопрос «что будем делать?» — не о последствиях пожара, это вековечный вопрос русской литературы «что делать?». Герой сам себе отвечает на него: «Будем жить», вторя многим чеховским героиням. Будет жить и чеховская Ольга Чикильдеева, таков ее выраженный не в слове, а в поступке ответ жестокости, с которой она столкнулась в деревне. Чехов разрушает все патриархальные представления о мужике и противостоит глянцу их литературных воплощений. Кажется, что дискредитируется всё: «На Илью пили, на Успенье пили, на Воздвижение пили...» (там же, 306–307), «брань слышалась непрерывно <...> и видно было, что они привыкли к ней с колыбели» (там же, 290). При этом Чехов не пишет одной краской, он видит и выделяет нравственно чистых людей, а мрачному быту противопоставляет природу. В «Пожаре» общая картина нарисована одной краской, чеховским пейзажам нет места, и неслучайно: это поселок лесозаготовителей, здесь вырубают лес, природа обезображена, у людей утрачена связь с землей.

Финалы произведений внешне совпадают: герои уходят. Однако их уход отмечен различием настроений и ощущений. У Распутина герой разочарован во всем, во что верил, ощущает внутреннюю пустоту, он намерен жить, но не знает как:

Иван Петрович все шел и шел, уходя из поселка и, как казалось ему, из себя, все дальше и дальше вдавливаясь-вступая в обретенное одиночество. И не потому только это ощущалось одиночеством, что не было рядом с ним никого из людей, но и потому

еще, что и в себе он чувствовал пустоту и однозвучность (Распутин 1985, 460).

У Чехова Ольга решает вернуться в Москву, она идет странницей, не усомнившейся в христианских заповедях, глубоко в ней укорененных, возможно, странницей и останется, она в дороге и просит милостыню «тонким певучим голосом», предвосхищая образ Липы. Автор и герой «Пожара» осуждают людей и ищут причины нравственной деградации в том, что «порвалась связь времен». Чехов же, как и его крестьянские героини, не судит мужиков, потому что «в жизни их нет ничего, чему нельзя было бы найти оправдания» (Чехов 1974–1983, С 9, 311). Чехов запечатлел подлинный быт крестьян в эпоху, когда, казалось бы, связь времен сохранялась, но и тогда он видел жестокость, пьянство, невежество, разобщенность в крестьянской среде. Тем не менее концентрация негативного оказывается выше в «Пожаре», и финальный уход героя — жест отчаяния и бессилия. В чеховской повести сопряжены обнажение грубой действительности, обличение пороков — и страдание, гуманное чувство к униженным, понимание причин, порождающих дикие нравы.

В «Печальном детективе» В. Астафьева зло уже тотально. Писатель сконцентрировал в городке Вейске и окрестных деревнях буквально все зло, увиденное им в современной жизни. Он нанизывает эпизод за эпизодом один страшнее другого: подвыпивший парень мимоходом «заколлот трех человек»; пьяницы, помянув на кладбище отца, забыли опустить гроб в могилу; и так далее. Главный герой, бывший оперативник и начинающий писатель Сошнин, носитель авторской позиции, противопоставит злу криминальному как честный милиционер и злу онтологическому как порядочный и совестливый человек. Честность, совестливость, активная жизненная позиция, а также склонность к философским размышлениям сближают его с персонажем Распутина. Они оба рефлектирующие герои, стремящиеся осмыслить и свою жизнь, и общую, в отличие от живущих не умом, а душевными устремлениями чеховских Липы и Ольги. С другой стороны, Сошнин, проявляющий себя в экстремальных ситуациях волевой личностью, способной победить обстоятельства, опровергает поговорку «один в поле не воин», и это отличает его от распутинского персонажа. Однако действительность настолько угнетает Сошнина, что ему тоже вслед за чеховскими героями хочется «бросить все и уйти»: «Сошнину до крику захотелось уехать

на край света, уехать тихо, тайком ото всех, прежде всего от себя» (Астафьев 1986, 96). Мотив ухода, прозвучав, не реализовался: герой возвращается в свой старый дом, к семье, разрешив личный конфликт, но проблема онтологической природы зла в человеке, которая занимает его не меньше конкретных моральных и социальных проблем, остается мучительной загадкой. Сошнин, безусловно, тоже относится к праведникам, живущим по совести и правде, он олицетворяет «добро с кулаками». Кроме него, в повести есть деревенские персонажи, прямо соотнесенные с чеховскими Липой и Ольгой Чикильдеевой: живущие в поселке у железной дороги тетя Граня, старец Аристарх Капустин, Лавря, Маркел Тихонович. Этих персонажей, воплощающих разные грани народного характера, объединяет то же сострадательное отношение к падшим, принятие страдания и христианское прощение. В повестях Астафьева и Распутина открыто высказаны обвинения порождающим и творящим зло. Чехов в «Мужиках» и в повести «В овраге» другим художественным языком также выражает неприятие тех, «кто богаче и сильнее» и творит зло. В этом объяснении и одновременно осуждении зла и порожденных им пороков в сочетании с выявлением и утверждением светлого начала в «темном царстве» заключается общий нравственный посыл писателей разных эпох.

Таким образом, соприкосновение талантливых русских советских авторов деревенской прозы обнаруживается с «идейными» произведениями Чехова деревенской тематики на мотивном и персонажном уровнях и в общем принципе изображения жизни деревни.

Литература

- Альбов 2002 — *Альбов В. П.* Два момента в развитии творчества Чехова // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 368–403.
- Астафьев 1986 — *Астафьев В.* Жизнь прожить (Печальный детектив). М.: Современник, 1986.
- Горький 2002 — *Горький М.* По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 327–332.
- Курдюмов 2002 — *Курдюмов М.* <М. А. Каллаш.> Сердце смятенное. О творчестве А. П. Чехова // А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. СПб.: РХГИ, 2002. С. 284–423.

- Распутин 1985 — *Распутин В. Пожар* // Распутин В. Век живи — век любви: Повести и рассказы. М., 1985. С. 400–461.
- Солженицын 1991 — *Солженицын А. И.* Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // Новый мир. 1991. № 5. С. 3–47.
- Солженицын 2006 — *Солженицын А. И.* Матренин двор // Солженицын А. И. Собрание сочинений: Рассказы и крохотки. М.: Время, 2006. С. 116–148.
- Солженицын 2016 — *Солженицын А. И.* Окунаясь в Чехова // А. П. Чехов: pro et contra: Антология. Т. 3 / Сост., вступит. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. С. 685–716.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

E. Petukhova

Chekhov's Trace in the Village Prose of the 20th Century

Keywords: Anton Chekhov, Aleksandr Solzhenitsyn, Valentin Rasputin, Victor Astafyev, village, character, peasant, connection, tradition.

The author argues that village theme, which is generally regarded as not characteristic for Chekhov, is represented in such significant works by the writer as the novellas “Muzhiki” (“Peasants”) and “V ovrage” (“In the Ravine”). These texts has left their traces in the village prose of the 20th century, and most noticeably in the works that stand apart from the literature of those years: in the story of “Matrenin dvor” (“Matrena’s Yard”) by Aleksandr Solzhenitsyn, the novel “Pozhar” (“The Fire”) by Valentin Rasputin, and the novel “Pechalny detektiv” (“A Sad Criminal Story”) by Victor Astafyev. The author proves that their connection with Chekhov’s “ideological” stories may be found at the levels of motivations and characters, and in the general principle of village life description.

**К вопросу о чеховских заглавиях в современном мире:
альбом «Одинокому везде пустыня» рок-группы «Звери»**

Ключевые слова: А. П. Чехов, Рома Зверь, группа «Звери», заглавие, русский рок.

В статье рассматривается специфика функционирования чеховских заглавий в современном мире на примере песен группы «Звери» из альбома «Одинокому везде пустыня» (2020). Делается вывод о том, что в актуальной культуре заглавия произведений Чехова зачастую отрываются от текстов, которым они предшествуют, и, становясь самостоятельными формулами-текстами, обретают автономные от источников смыслы, в результате чего разворачиваются в новые текстуальные манифестации со своими смыслами.

В 1993 году И. Н. Сухих опубликовал статью «Поэтика чеховских заглавий» (Сухих 1993). В этой работе на основе типологии заглавий, некогда предложенной Сигизмундом Кржижановским (Кржижановский 1931), Сухих создает свою заголовочную типологию, проецируемую на заглавия у Чехова. Разделив на объективные и субъективные, выделенные Кржижановским 8 типов (персонажные, местоуказующие, временные, ситуационные, предметные, формообразующие, обобщенные, непосредственно-оценочные), И. Н. Сухих в итоге приходит к справедливому выводу, что «в поэтике озаглавливания он (Чехов. — Ю. Д.) верен самому себе» (Сухих 1993, 66), то есть можно сказать следующее: не только собственно текстами, но и их заглавиями Чехов тоже создает свой уникальный и неповторимый художественный мир.

Примечательно, что в том же сборнике, где была напечатана статья Сухих, оказалась еще одна работа о заглавиях у Чехова (Левитан 1993): ее автор заметил, что чеховское заглавие может быть «многозначно и к концу рассказа читателю может открыться смысл, противоположный тому, который представлялся в начале чтения» (там же, 68–69), в качестве примера приводится рассказ «В родном углу»; более того, у Чехова «заглавие может даже дезориентировать читателя, стать интригующим» (там же, 69), как пример выбран рассказ «Скрипка Ротшильда». То есть заглавия у Чехова обладают зачастую уникальной поэтикой. К тому же общеизвестно, что сам писатель весьма серьезно относился к озаглавливанию:

«Одно из настойчивых требований, которые предъявлял Чехов к своим и чужим произведениям, — это требование, чтобы заглавие строго отвечало содержанию, не заставляло ожидать того, чего автор не даст ему» (Семанова 1960, 172).

Отмечается исследователями и эволюция чеховских заглавий: «Если в раннем творчестве писателя и собственно заглавие, и подзаголовок выполняли функцию „свернутого текста“, давали наиболее полную информацию о нем, то позднее в отсутствии подзаголовка эту функцию берет на себя собственно заглавие. Оно становится более емким, неоднозначным. <...> ...потенциально они [заглавия поздних произведений Чехова. — Ю. Д.] обладают различными смыслами, актуализация которых зависит от воспринимающего сознания» (Грицай 2010, 33), а в результате «возникает конфликт между характером заглавия и проблематикой произведения (предельно упрощенное заглавие, казалось бы, не соответствует глобальным мировоззренческим вопросам, поднимаемым в произведении), и в процессе их сопоставления возникают разные понимания» (там же, 33–34). Таким образом, следует признать, что поэтика заглавия у Чехова — проблема, требующая к себе внимания в силу неординарности, уникальности этой поэтики. И на основе такой уникальности рождается явление тоже уникальное в своем роде — заглавия литературной классики в современном мире могут обретать новую жизнь.

Мы обратимся к сравнительно недавнему художественному примеру эксплуатации чеховских заглавий в наши дни, к системе случаев, где несколько заголовков из наследия Чехова обрели статус формул, осмысленных во многом автономно от текста-источника. Речь пойдет об альбоме «Одинокому везде пустыня» рок-группы «Звери». Этот альбом вышел в свет 17 апреля 2020 года и назван он чеховской цитатой — той самой фразой, что была выгравирована на печати, которую Чехов использовал для писем; есть сведения, что эти же слова были написаны на кольце отца писателя — Павла Егоровича. И одна из восьми песен альбома названа «Одинокому везде пустыня», другие же семь названы заглавиями чеховских рассказов. Вот полный список песен в порядке их следования в альбоме: «Дама с собачкой», «Попрыгунья», «Человек в футляре», «Палата № 6», «Каштанка», «Душечка», «Одинокому везде пустыня», «Жизнь прекрасна». Сразу скажем, что большинство заглавий (пять) относятся к персонажному (по Кржижановскому)

типу, применительно к которому Сухих отмечает «типологичность героев» (Сухих 1993, 65); «Жизнь прекрасна»¹ можно отнести к непосредственно-оценочному типу, а «Палату № 6» определить в метоказующий тип.

На первый взгляд, перечисление названий песен наглядно предсказывает: альбом «Зверей» состоит из лирических вариаций чеховской эпики, то есть еще до прослушивания альбома можно предположить, что каждая песня (может быть, за исключением заглавной) должна являть собой перекодировку того или иного рассказа Чехова в лирический текст. И авторские метатексты тоже призваны поддержать такой подход, — на странице группы «Звери» в социальной сети выход альбома сопровождался репликой к поклонникам: «Советуем прочитать все причастные к альбому рассказы, мы проверим»². А сам лидер группы Рома Зверь (кстати, он земляк Чехова: родился в Таганроге и прожил там до двадцати двух лет) во время концерта на платформе Wink в прямом эфире 1 мая 2020 года так объяснил появление альбома «Одинокому везде пустыня»: «Захотелось отрок-н-роллить Чехова. Чехов ведь известный рок-н-ролльщик». И на обложке альбома изображен вписанный в записку черным пером и отбрасывающий три тени узнаваемый силуэт Чехова в пальто, котелке и с тростью. Потому нет ничего удивительного в том, что поклонники «Зверей» услышали в песнях альбома чеховские тексты-источники, поняли песни как своего рода лирические переработки чеховских рассказов.

Вот только если присмотреться к текстам песен из альбома «Одинокому везде пустыня», то всё оказывается несколько иначе. Дело в том, что эти песни к чеховским текстам-источникам имеют далеко не столь очевидное отношение, как могло бы быть при попытке переделать рассказы в слова песен, перекодировать

¹ Кстати, выход альбома на странице группы «Звери» в социальной сети сопровождался цитатой именно из рассказа «Жизнь прекрасна» Чехова: «Жизнь пренеприятная штука, но сделать ее прекрасной очень нетрудно. Для этого недостаточно выиграть 200 000, получить Белого Орла, жениться на хорошенькой, прослыть благонамеренным — все эти блага глупы и подаются привычке. Для того, чтобы ощущать в себе счастье без перерыва, даже в минуты скорби и печали, нужно: а) уметь довольствоваться настоящим и б) радоваться сознанию, что „могло бы быть и хуже“» (URL: https://vk.com/wall169304654_51172; дата обращения: 19 апреля 2022 г.).

² URL: https://vk.com/wall169304654_51172 (дата обращения: 19 апреля 2022 г.).

эпический нарратив в лирику, адаптировать старые тексты в угоду нашим дням или даже песенно-лирически озвучить впечатления от литературной классики. В случае с песнями из альбома «Одинокому везде пустыня» группы «Звери» мы имеем дело с оригинальным развертыванием хрестоматийных чеховских заглавий в новые и зачастую далекие от источников тексты.

Здесь нужно сделать следующее пояснение. С заглавиями хрестоматийной классики, а особенно включенной в школьную программу по литературе, происходит довольно любопытный процесс: заглавия зачастую теряют связь с теми текстами, которые они изначально номинируют, и становятся при этом самостоятельными формулами со своими смыслами, оказываясь в культуре на правах автономных текстуальных манифестаций. Выпускник советской или российской школы часто не помнит самих текстов, которые, вполне возможно, даже не прочел, но вот названия их навсегда остаются в памяти. И так получается, что именно в эти активно цитируемые названия и вкладываются какие-то далекие от классического текста-источника смыслы, входящие в культуру. В результате хрестоматийные заглавия отрываются от своих первичных текстов, теряют связь с ними, но становятся самостоятельными и самоценными текстами-источниками для грядущих текстов-реципиентов.

Этот процесс характерен и для целого ряда чеховских заглавий, ставших в культуре века минувшего и нынешнего века самостоятельными текстами-формулами, которые в виде цитат обретают себя в новых контекстах. И русский рок не остался в стороне от этого процесса; укажем, например, на то, что в наследии Александра Башлачёва есть песня «Палата № 6», а в его песне «Похороны шута» среди прочих персонажей появляется «дама с собачкой» (см. об этом: Доманский 2000); «дама с собачкой», а вместе с ней и «чайка» встречаются и в песне группы «Ундервуд» «Платье в горошек» (см. об этом: Скорлупкина 2016). Можно отыскать и другие примеры отсылок к заглавиям Чехова в рок-культуре, однако такого глобального обращения к ним, какое случилось в альбоме «Зверей», не только в роке, но и в песенной культуре вообще еще не было: семь из восьми песен альбома названы чеховскими заглавиями, а еще одна, как отмечалось выше, озаглавлена цитатой с печати Чехова — «Одинокому везде пустыня». И именно эта песня, давшая название и всему альбому, оказалась на нем самой чеховской:

По крупицам, по кусочкам
Все стремится в одну точку.
Лайки, колокольчики, подписки,
Тихие кладбищенские списки,
Ночь звенит бутылками пустыми.
Одинокому везде пустыня.
Помаленьку, потихоньку
Деньги, деньги. Только толку?
Все равно в конце, в холодной яме
Счетчик абсолютно обнуляют.
Все мы обнулимся и остынем.
Одинокому везде пустыня.

Здесь достаточно обратить внимание на по-чеховски случайную и вместе с тем такую важную в смысловом плане систему деталей или на не менее чеховский художественный пессимизм.

Что же касается семи песен, прямо отсылающих к чеховскому художественному наследию, то все они являются наглядными примерами того, как в классические заглавия, ставшие в культуре самостоятельными текстами-формулами, вкладываются новые смыслы, далекие от привычных читающей публике чеховских значений. Вот начало песни «Дама с собачкой»:

Тайно из фляжки тянет винишко
На светофоре в новенькой тачке
Девушка-бес, грустная книжка,
Дама с собачкой, дама с собачкой.
И пока желтый на светофоре,
Где-то прекрасные звезды сторают,
Где-то любви разгорается море,
Дама с собачкой не успевают,
Не успевают.

Хрестоматийная чеховская героиня переместилась в современный нам мир, став «светской львицей, львицей-царицей», спешащей на любовное свидание; последнее сближает героиню песни с чеховской Анной Сергеевной, но все остальное весьма далеко от исходящих из текста Чехова характеристик героини рассказа. Однако новые смыслы прекрасно соотносятся с текстом-формулой «дама с собачкой», в своей автономности от исходного текста предполагающего как раз те трактовки, которые эксплицированы в песне «Зверей»: «девушка-бес» «в новенькой тачке» и прочие характеристики современной дамы.

В смысловом плане близки такой даме с собачкой и две другие чеховские заглавные героини, нашедшие себе место в песнях из альбома «Зверей», — «Душечка» и «Попрыгунья». Душечка скрашивает существование в страшном мире алкоголем (дама с собачкой тоже не чужда этой страсти: она, напомним, «тайно из фляжки тянет винишко»), что, конечно же, помогает мало — мир не становится менее страшным; и утешаться остается лишь тем, что жизнь в этом мире скоротечна:

Темы кончаются, шутки кончаются.
Если не пить, то становится грустно,
А если пить, мир, как люстра, качается,
Тянет сорвать вдребезги люстру.
<...>
Песни кончаются, люди кончаются.
Роскошь общения — это искусство.
Всё в болтовню ни о чем превращается.
Только все это ни капли не грустно.
Из ниоткуда — всё в никуда.
Ты говоришь, тебе грустно всегда.
Душечка моя, будь уверена,
Все мы здесь немножечко временно.

У попрыгуньи из одноименной песни жизненная стратегия иная — привлечь противоположный пол, сделав таким образом из жизни сказку:

Ты не шлюха и не лгунья,
Просто ты такая с детства.
Попрыгунья, попрыгунья,
Мастер флирта и кокетства.
У тебя улыбок разных
Всяких так на миллион,
У тебя прокачены
Движения «хамелеон».
Попрыгунья, попрыгунья,
Ты звонишь мне по ночам,
Требуешь уверенно,
Чтобы я к твоим очам
Вдруг предстал немедленно...
Ты не можешь перестать,
Дело не в кокетстве,
Просто жить как в сказке
Ты решила с детства.
<...>

Мастер флирта и кокетства.
Сказка ложь, да правда в ней
Без намеков даже,
В мире нет таких парней,
Что тебе откажут.

Как видим, все три чеховские героини — дама с собачкой, душечка, попрыгунья (заметим, что заглавные номинации-характеристики для них в последующей культуре оказались куда как важнее, нежели личные имена, имеющиеся в самих рассказах) — представлены в художественном мире альбома «Одинокому везде пустыня» как три типа современных дам, довольно богемных, реализующих себя в мире самыми доступными и распространенными способами — через алкоголь и плотские утехи. Согласимся, эти смыслы далеки от чеховских «Дамы с собачкой», «Душечки» и «Попрыгуньи», но очень хорошо соответствуют значениям тех текстов-формул, которыми заглавия этих рассказов стали впоследствии в культуре. Стоит обратить внимание и на то, что песни «Попрыгунья» и «Душечка» построены как прямые (эксплицированные местоимениями второго лица) обращения субъектов к героиням песен, то есть оценочные номинации из чеховских заглавий становятся характерологическими номинациями с точки зрения субъекта-мужчины по отношению к эксплицированному адресату-женщине, каждая из которых воплощает определенный поведенческий тип, удачно обозначенный чеховскими номинациями — *попрыгунья* и *душечка*. То есть героини рассказов Чехова сначала, под пером автора, «свернулись» в однословные заглавия-характеристики, а потом в культуре «развернулись» в новых героинь, далеких от заглавных героинь рассказов «Попрыгунья» и «Душечка» Чехова, но очень удачно подпадающих под характеристики текстов-формул «Попрыгунья» и «Душечка» с позиции субъекта-мужчины.

Весьма интересные смыслы возникли в песне «Человек в футляре», где сама эта заглавная формула оказалась развернута в текст; футляр представлен как то, что необходимо каждому человеку в «нашем» «прекрасном» мире:

В мире таком прекрасном, как наш,
Каждому нужен отдельный блиндаж,
Стены нужны и потолок,
Толстая дверь и хитрый замок.

Нужен всего один экземпляр,
Собственно личный отдельный футляр.
Всё зловеще замерло ночью на бульваре,
Хорошо, когда тепло, человек в футляре.

Очевидно, что в первом стихе песни перед нами ирония, построенная на обыгрывании еще одного заглавия — знаменитой антиутопии Олдоса Хаксли. И уход от этого прекрасного нашего мира в футляр рассматривается как благо. Современному человеку необходимо уединиться, прятать себя в «отдельный блиндаж», где, как следует из финала песни «Зверей», «в самом конце все лежат в темноте». Внешний мир враждебен («Всё зловеще замерло ночью на бульваре»), а чтобы укрыться от него, как раз и нужен «собственно личный отдельный футляр». Обратим внимание на то, что футляр именно такой — «собственно личный отдельный». Чеховский Беликов стремился именно к этому, но он был устрашающим мир одиночкой, то есть футляр для него — возможность агрессии по отношению к тому хорошему, что есть в мире. В песне же «Зверей» футляр — способ уйти от ужасного мира и, соответственно, способ сохранить себя; в таком значении футляра чеховская заглавная формула не просто поменяла оценочный знак, она эксплицировала принципиально иной смысл, и прежде существовавший в обыденном и оторванном от текста рассказа Чехова ее понимании: формула «человек в футляре» оказывается близкой к тем «башням» и «раковинам», в которых личность скрывается от враждебного мира. Между тем нельзя отбрасывать и возникающую иронию в песне «Зверей» по отношению к таким людям, к обывателям, которые уходят от мира в свои блиндажи. Смысл же, как представляется, в парадоксальном соединении этой иронии и серьезного понимания необходимости ухода каждого в свой футляр, а свернутый носитель такого смысла — оторвавшаяся от чеховского рассказа и зажившая собственной жизнью формула «человек в футляре».

Похожее парадоксальное сочетание иронии и серьезного видим и в актуальной в социальном плане песне «Палата № 6», вот фрагмент:

В шестой палате всего бояться,
Не надо танцев, нельзя смеяться.
И в новостях всё та же жесьть,
Какую кнопку ни нажать,
Везде в палате номер шесть.

И вроде некуда бежать.
Кола и ром, нам два двойных,
Мы за добро тратим в бою.
Два чистых паспорта, денег мешок.
Будет у нас все хорошо.

Сама формула «палата № 6» давно уже вышла далеко за пределы чеховского рассказа, прозрачно характеризуя самые разные явления — от умственного состояния того или иного конкретного человека до состояния страны и даже всего мира. В песне «Зверей», как видим, показано положение человека, оказавшегося в страшном мире, прямо названном чеховской знаменитой формулой. Здесь, как и во многих случаях до этого, мотив сумасшествия, реализованный в рассказе Чехова, обрел смыслы, связанные с ужасами мира, смыслы, привычно уже свернутые в формулах «мир сошел с ума» и «этот безумный, безумный, безумный мир». И хотя «вроде некуда бежать», все же идея бегства остается, заманчиво приглашая оптимистической перспективой — «будет у нас все хорошо».

Заявленный в песне «Палата № 6» поиск возможности уйти от страшного мира, уйти туда, где «будет у нас все хорошо», своеобразно соединяется с идеей футлярности как спасения из песни «Человек в футляре» в еще одной песне из альбома «Одинокому везде пустыня» — в песне «Жизнь прекрасна» (кстати, завершающей альбом):

Вот бы нам построить мир и в нем
Поселиться, только нам вдвоем,
Без унылых человеческих драм
Просто целоваться до утра.
<...>
Все слова на свете ни о чем,
Все слова и буквы ни при чем.
Кот ученый залатает цепь,
Устрицы, шампанское в конце.
Ясно то, что ничего не ясно.
Ясно, ясно то, что жизнь прекрасна.

Конечно, тут можно увидеть сходства с рассказом Чехова «Жизнь прекрасна», в котором есть подзаголовок «Покушающимся на самоубийство» — подзаголовок, указывающий на юмористический характер рассказа. Впрочем, при всем очевидном юморе рассказ этот может быть прочитан и как вполне серьезная рекомендация человеку, которому «для того, чтобы ощущать

в себе счастье без перерыва, даже в минуты скорби и печали, нужно: а) уметь довольствоваться настоящим и б) радоваться сознанию, что „могло бы быть и хуже“» (Чехов 1975, 235). Однако сама формула «жизнь прекрасна» в последующей своей жизни оказалась значительно шире того, что предполагалось в небольшом рассказе Чехова. И в песне «Зверей» эта ширина как раз и оказалась востребована: жизнь прекрасна в мире, где есть только двое влюбленных, которые этот мир и построили только для себя, то есть перед нами тот самый «отдельный блиндаж» (из песни «Человек в футляре»), куда необходимо и важно уйти от страшного мира «Палаты № 6». А раз так, то жизнь, конечно, прекрасна, но прекрасна она только тогда, когда человек может отгородиться от остального мира. Согласимся, не очень чеховское решение, но зато очень актуальное для сегодняшнего мира и сегодняшнего человека. Ну а формула «палата № 6» продолжила свой путь в виде самостоятельного текста.

Уход от мира декларируется и в песне «Каштанка», которая, помимо прочего, интересна тем, что в ней чеховское заглавие сталкивается с цитатой из более близкого нам по времени классика — Егора Летова; программный мотив одной из самых известных его песен — «Моя оборона» — инкорпорируется в текст «Каштанки» из альбома «Зверей»:

Пьяные псы в придорожном трактире
Лают за жизнь в пластмассовом мире.
Это за маму, это за папу,
Полный стакан в озябшую лапу.
<...>
Пьяные псы в придорожном трактире
Лают за жизнь в пластмассовом мире.
Выбора нет — это ясно давно.
Смерть или старость. Смерть все равно.
Сердце тук-тук, вздыблена шерсть.
Ну кто ты есть? Кто ты есть?
Кто ты есть, Каштанка?
Кто ты против танка?

Как видим, в заимствованном из Летова пластмассовом мире (песня «Моя оборона» начинается словами «Пластмассовый мир победил») Каштанка ничтожно мала, и единственный исход из этого мира — смерть. И, как уже было в песнях «Дама с собачкой», «Душечка», в какой-то степени в «Палате № 6» и «Жизнь прекрасна»,

жизнь не столько даже скрашивается, сколько усугубляется алко-голем; такой уход от страшной действительности возможен, удобен, но никак не может быть признан оптимальным; равно как не оптимален и уход в футляр. Похоже, какие бы выходы ни предлагались, все они не могут полностью отделить личность от «нашего» «прекрасного» мира.

Таким образом, все песни альбома «Одинокому везде пустыня» складываются в довольно пессимистическое единство, что весьма близко позднему Чехову. Заглавия же чеховских рассказов, ставшие ключевыми составляющими в семи песнях из восьми, оторвавшись от конкретных источников, сформировали новые тексты и, соответственно, новые смыслы. Однако вот тут следует сказать, что художественная интерпретация хрестоматийных названий рассказов классика у группы «Звери» вышла, несмотря на отрыв от самих произведений, очень чеховская. На этом основании попробуем подвести итоги.

Уже не первое десятилетие в культуре происходит процесс, при котором классические заглавия становятся самостоятельными и завершенными текстами, вместе с этим лишаясь конкретной привязки к исходным текстам. Но зато эти тексты-заглавия становятся формулами, по сути своей предельно универсальными, то есть допускающими множество разнообразных толкований. В таком качестве эти тексты-формулы могут разворачиваться в новые тексты «под пером» других авторов. Собственно, даже внутри самих рассказов Чехова происходило нечто подобное, ведь «заглавие чеховского рассказа в процессе развития сюжета как бы расцветает, разворачивается, поворачивается разными гранями и приобретает новые оттенки смысла» (Левитан 1993, 73). Как видим, данный процесс характерен и для жизни чеховских заглавий в последующей культуре, и для последующего осмысления этих заглавий, примером чему и является альбом группы «Звери» «Одинокому везде пустыня», где хрестоматийные названия развернулись в новых контекстах, от исходных далеких, но при этом не менее значительных. Следовательно, приходится признать, что для дня сегодняшнего чеховские заглавия — это уже не «свернутый текст» относительно того, что за ним следует; это текст сам по себе — со смыслами, зачастую далекими от смысла самого рассказа, но смыслами, закрепленными и закрепляемыми в культуре и способными формировать новые тексты.

Литература

- Грицай 2010 — *Грицай Н.А.* Заглавия в чеховской эпике: к проблеме «точек зрения» // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2010. № 2(45). С. 28–34.
- Доманский 2000 — *Доманский Ю.В.* «Дама с собачкой» в стихотворении А. Башлачева «Похороны шута» // Чеховские чтения в Твери: Сборник науч. трудов. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2000. С. 84–91.
- Кржижановский 1931 — *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. — 34 с.
- Левитан 1993 — *Левитан Л.С.* Стилевая функция заглавий чеховского рассказа // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс, 1993. С. 67–73.
- Семанова 1960 — *Семанова М.* О чеховских заглавиях // Звезда. 1960. № 1. С. 171–175.
- Скорлупкина 2016 — *Скорлупкина Д.Г.* Контаминация культурных кодов: «Чужое слово» в поэтике группы «Ундервуд» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Екатеринбург; Тверь, 2016. Вып. 16. С. 216–223.
- Сухих 1993 — *Сухих И.Н.* Поэтика чеховских заглавий // Стиль прозы Чехова. Даугавпилс, 1993. С. 61–66.
- Чехов 1975 — *Чехов А.П.* Жизнь прекрасна! (Покушающимся на самоубийство) // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 3. М.: Наука, 1975. С. 235–236.

Ju. Domansky

On the Question of the Titles of Chekhov's Works in the Modern World: the Album "Wilderness Is Everywhere for the Lonely One" by the Rock Band "Zveri" ("Beasts")

Keywords: Anton Chekhov, Roma Zver', "Zveri" band, title, Russian rock music.

The article considers the specificity of Chekhov's titles functioning in the modern era, and the songs from the "Zveri" band's album "Wilderness Is Everywhere for the Lonely One" (2020) as an example. It is concluded that in modern culture the titles of Chekhov's works are often separated from the texts they precede, and they become independent formulaic texts, acquiring meanings that are autonomous from the source texts; as a result, they unfold into new textual manifestations with their own meanings.

ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ

Сергей Кибальник

К вопросу о криптопоэтике чеховских «Трех сестер»

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Три сестры», И. Н. Потапенко, Л. С. Мизинова, автобиографический, прототип, криптопоэтика.

В статье исследуется вопрос о том, не представляет ли собой поэтика затемнения биографического подтекста пьесы «Три сестры» особую криптопоэтику. Он рассмотрен на примере Вершинина и Маши. Показано, что в них есть закамуфлированные, но все же распознаваемые черты И. Н. Потапенко и Л. С. Мизиновой — и не только их. Причем возможность расшифровки их прототипов не только не исключена, но и, быть может, оставлена автором намеренно.

Проблемы автобиографического подтекста у Чехова затрагивались в исследованиях И. Н. Сухих неоднократно. На примере героя «Трех сестер» Соленого о нем писал В. Б. Катаев (Катаев 2002). Намеченный им подход был развит в некоторых моих работах об этой пьесе применительно к Чебутыкину, Андрею и Наташе (Кибальник 2021, Кибальник 2022).

В настоящей статье исследуется вопрос о том, не соотносятся ли также и некоторые другие ее герои с окружением Чехова. И не представляет ли собой чеховская поэтика затемнения биографического подтекста особую криптопоэтику, предусматривающую существование определенных шифров к прототипичности ее героев?

1

В связи с этим приходит на ум предположение о том, что вся пьеса, которую Чехов создавал с августа по декабрь 1900 года, есть отчасти символическое претворение крымских гастролей МХТ апреля того же года. В таком случае сюжетная ситуация «*военные на постое*» оказывается всего лишь криптографической метафорой реальной ситуации «*театр на постое*»¹, пережитой Чеховым *нездолго до создания «Трех сестер»*.

Б. А. Лазаревский полагал «несомненным», что «Мария Павловна это одна из „трех сестер“» (цит. по: Чехов 1974–1983, С 13, 423). Скорее всего, он имел в виду Ольгу, учительницу женской гимназии,

¹ Здесь и далее курсивом выделено мной. — С. К.

которая постепенно становится ее начальницей. М.П. Чехова была учительницей женской гимназии Л.Ф. Ржевской в Москве и обсуждала с братом свой переход на службу в Ялтинскую гимназию (Чехова 1966, 191). В 1903 году она, по слухам, могла даже стать ее начальницей, однако раздумала переезжать в Ялту (Кузичева 2004, 381).

Да ведь и начинается пьеса с явно автобиографического воспоминания Ольги о смерти отца: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина». Между тем Павел Егорович Чехов скончался 12 октября 1898 года, то есть действительно почти ровно за год до начала работы Чехова над «Тремя сестрами».

Отдаленно настроение начальной сцены пьесы, по-видимому, соотносится с собственными воспоминаниями Чехова об этой недавней утрате. Получив телеграмму сестры и письмо брата Ивана о смерти отца, он писал М. П. Чеховой 14 октября 1898 года: «Жаль отца, жаль всех вас; сознание, что вам всем приходится переживать в Москве такую передрыгу в то время, как я живу в Ялте, в покое, — это сознание не покидает и угнетает меня все время» (Чехов 1974–1983, П 7, 295).

«Он был генерал, командовал бригадой, между тем *народу шло мало*» (Чехов 1974–1983, С 13, 119), — вспоминает Ольга о похоронах отца. Не все из семьи Чехова могли быть и на похоронах Павла Егоровича. Так что замечание Ольги также, по-видимому, автобиографично.

Сказать о Павле Егоровиче, что он был «генерал» и «командовал бригадой» можно, конечно, только в переносном смысле²: семья была у него большая, и он с ней, пока дети не выросли, действительно обращался как с солдатами. Мемуаристы не раз поминают слова Чехова о «былом деспотизме» и «жестокости» отца (Чехов в воспоминаниях 1986, 306). Им вторит Андрей из чеховской пьесы: «Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием». Фраза Ольги: «Отец приучил нас вставать в семь часов» (Чехов 1974–1983, С 13, 131, 123), возможно, также прямо метит в Павла Егоровича, как известно требовавшего, чтобы дети вставали к заутрене.

² Впрочем, это было бы вполне логичным продолжением трансформации ситуации «театр на постое» — в «военные на постое». Недаром шуточные наименования К.С. Станиславского и В.И. Немировича как «генералов» МХТ встречаются в письме О.Л. Книппер от 1 мая 1899 г.: «...в Ялте — сплошной шумный праздник — *генеральские наезды*, кормление их, езда в театр, там овации, гвалт, цветы, адреса...» (Переписка 1996, т. 3, 168).

Автобиографичен и сквозной символический мотив пьесы, звучащий в словах Маши, в том числе и в финале: «Маша (*сдерживая рыдания*). У лукоморья дуб зеленый, *златая цепь на дубе том...* златая цепь на дубе том... Я с ума схожу...» (там же, 185). Это ведь указание не только на местонахождение гурзуфской дачи, на которой Чехов начинал писать «Три сестры», и на «златую цепь законного брака, которой уже связана и сама Маша» (Звиняцковский, Панич 2002, 82, 92), но и на цепи, приковавшие Чехова к Крыму. Про то, что в Ялте он «*в ссылке*, быть может и прекрасной, но все же ссылке» (см., например: Чехов 1974–1983, П 8, 284), Чехов писал и говорил не переставая.

2

Средняя сестра Прозоровых Мария в пьесе также служит в гимназии. Тайна ее прототипа становится ясна из писем И. Н. Потапенко. «...вчера с Гольц и *сестрами* были в Эрмитаже...» (Переписка 1996, т. 2, 354). О каких «сестрах» идет речь, становится понятно из мемуаров М. П. Чеховой: «Я и Лика подружились с Игнатием Николаевичем. Мы стали называться *его „сестрами“*, перешли на „ты“». Здесь же она приводит письмо Потапенко к ней самой: «Милая *сестренка* Маша! Помнишь ли ты своего бедного брата, столь внезапно отторженного судьбой *от своих сестер?*» (Чехова 1966, 145).

Если учесть, что Лика вскоре после этого станет любовницей Потапенко, невольно возникает вопрос: не являются ли отношения Маши с Вершининым в «Трех сестрах» снова — как и в «Чайке» между Ниной и Тригориным — отзвуком романа с Потапенко? Тем более что Потапенко звали *Игнатий* Николаевич, а Вершинина — Александр *Игнатъевич*³. Кстати, фамилия «ВершИнин» акцентологически то же, что «ТригОрин». Между тем то, что основным прототипом Тригорина был Потапенко, общепризнанно.

Кстати, Потапенко 1856 года рождения, так что к моменту создания пьесы ему шел сорок четвертый год. Вершинину идет «сорок третий» (Чехов 1974–1983, С 13, 127). Если же сопоставить с биографией Чехова слова Ольги о смерти отца, то действие пьесы происходит в 1899 году, когда Потапенко шел именно сорок третий год жизни.

³ Точно так же, как Вершинина, звали другого меликовского завсегдатая, музыканта Иваненко, однако последний имеет с ним мало общего.

Женатый, как и Потапенко, «во второй раз» и также имеющий двух дочерей, Вершинин еще до своего появления так охарактеризован Тузенбахом:

Он делает визиты и везде говорит, что у него жена и две девочки. И здесь скажет. *Жена какая-то полоумная*, с длинной девической косой, говорит одни высокопарные вещи, философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу. Я бы давно ушел от такой, но *он терпит и только жалуется* (там же, 122).

Достаточно сопоставить эту характеристику с фрагментом парижского письма Л. С. Мизиновой к Чехову 3 (15) апреля 1894 года, чтобы заметить сходство: «Он (Потапенко. — С. К.) заходит иногда утром на 1/2 часа и, должно быть, потихонько от жены. *Она угощает его каждый день сценами, причем истерика и слезы через полчаса. Он объясняет все ее болезнями, а я так думаю, что просто это притворство и ломанье!*» (Переписка 1996, т. 2, 321). Дальнейшие упоминания Вершининым своей семейной жизни (Чехов 1974–1983, С 13, 143, 156, 163) только усиливают впечатление сходства.

Да и в остальном фигура Вершинина напоминает героев Потапенко и его самого. «Многоговорение» героя напоминает его «многописание», необоснованные претензии Вершинина на «философствование» — склонность героев Потапенко к демагогическим рассуждениям, постоянные толки Вершинина о счастливом будущем человечества — неизменность и одновременно неестественность «счастливых концов» в произведениях Потапенко, поверхностный оптимизм — репутацию «здорового» (в противоположность «унылому» Чехову) таланта, какую Потапенко создавала литературная критика.

Недаром и сама семантика фамилии «Вершинин», по-видимому, отражает, с одной стороны, его склонность к мечтаньям о высоком, а с другой, возможно, иронически намекает на их поверхностность и легковесность.

По-видимому, образ Вершинина имеет отчасти даже криптопародийный характер по отношению к Потапенко. Ведь страдания собственных детей рождают в Вершинине только квазихудожественные литературные ассоциации:

И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал,

что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было! (Чехов 1974–1983, С 13, 163).

Жесткость этой криптопародии смягчена в пьесе только тем, что в идее Вершинина о прекрасном будущем и жертвенности нынешних поколений по отношению к грядущим слышен отзвук речей Астрова, а в конечном итоге самого Чехова, каким его облик запечатлен в многочисленных воспоминаниях (Чехов в воспоминаниях 1986, 509, 510).

Вдобавок у Вершинина бывают проблески трезвого мышления:

Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? <...> Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним замучились?

Впрочем, они случаются у него, только когда он «немножко не в духе», как объясняет его состояние Маша, или когда он «не обедал, ничего не ел с утра» (Чехов 1974–1983, С 13, 143), если принять его собственную версию. И главное, он почему-то так и не проецирует эти справедливые рассуждения на себя.

Еще более удостоверяет прототипичность Потапенко по отношению к Вершинину письмо Л. С. Мизиновой к М. П. Чеховой от февраля 1895 года: «Я верю, что Игнатий меня любит больше всего на свете, но *это несчастнейший человек. У него нет воли, нет характера*, и при этом он имеет счастье обладать супругой, которая не останавливается ни перед какими средствами, чтобы не отказаться от положения m-те Потапенко! *Она играет на струнке детей* и его порядочности... Когда он написал ей все и сказал, что совместная жизнь невозможна, она жила здесь в Париже и целые дни покупала тряпки... *А ему писала, что убьет себя и детей*». О ни на чем не основанном оптимизме Потапенко Мизинова в том же письме писала Марии Чеховой так: «*Он верит в наше будущее*, строит планы, но *я знаю, что ничего не будет*» (Чехова 1966, 149, 150).

3

Соответственно, образ Маши в пьесе — это отчасти воплощение характера Л. С. Мизиновой. Кстати, хотя ранее ее образ преломился в Ариадне (Полоцкая 1979, 97–109) и Нине Заречной, нельзя

сказать, что это просто очередное ее изображение. Ведь в главной героине «Ариадны» (1895) отозвались также и черты Л. Ф. Яворской (Чехов в воспоминаниях 1986, 110–111; Полоцкая 1979, 110–120), а в «Чайке» внешние контуры судьбы Мизиновой (любовные отношения с Потапенко, не порвавшего с семьей, рождение ребенка, отсутствие средств и помощи) переданы почти без изменений.

В пьесе обстоятельства адюльтера иные: Вершинин не увозит Машу (которая в «Трех сестрах» и сама замужем) и не оставляет ее с ребенком. В этом плане он скорее напоминает ветеринарного врача Смирнина из чеховской «Душечки» (1899). Во время пожара и после своего отъезда Вершинин даже оставляет семью на попечение Прозоровых (не столько, впрочем, Маши, сколько Ольги) (Чехов 1974–1983, С 13, 158, 183–184).

Однако между Машей из «Трех сестер» и Ликой немало общего. Как и М. П. Чехова, Лика была в начале 1890-х годов учительницей в гимназии Л. Ф. Ржевской. Чеховская Маша играет на фортепьяно, причем, по словам знающего в этом толк Тузенбаха, играет «великолепно, почти талантливо» (там же, 161). Почти так же знакомые характеризовали то, как пела Л. С. Мизинова, в 1890-е годы серьезно учившаяся пению.

Напоминает Маша Ликю темпераментом и манерами. Вначале она откровенно скучает, пренебрежительно обращается со своим мужем Кулыгиным⁴, но с появлением Вершинина оживляется.

При этом она, как и Вершинин — а впрочем, и как чеховский Астров в «Дяде Ване», — то и дело посвистывает (там же, 120, 156). Ей присущи резкие выражения: «Опять, *черт подери*, скучать целый вечер у директора!» (там же, 134), «*Вытью рюмочку винца!* Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!» (там же, 136) — и даже несколько экстравагантное поведение. Так, в досаде на то, что у Вершинина «жена опять отравилась» и он был вынужден уйти, Маша *кричит* на нянюку Анфису и «мешает» карты пасьянса, разложенного Федотиком (там же, 149).

Между тем до этого Маша никак не реагировала на просьбы Вершинина дать ему чаю. Как и некоторые другие героини пьесы, она знает о предстоящей дуэли и полагает, что «не следует им позволять» (там же, 178), однако так ничего и не предпринимает. Так же

⁴ После замужества Маша, должно быть, носит фамилию «Кулыгина», что акцентологически то же, что и «Мизинова».

«равнодушно» Маша реагирует на слова Ирины о проигрыше Андрея (там же, 145). Возмущаясь тем, что Андрей заложил «этот дом в банке, и все деньги забрала его жена, а ведь дом принадлежит не ему одному, а нам четверым!» (там же, 165), она так ничего и не делает, чтобы изменить положение вещей (там же, 185).

Сравним это с отзывом М. П. Чеховой о Мизиновой: «у Лики были некоторые черты, чуждые брату: *бесхарактерность, склонность к быту богемы*» (Чехова 1966, 144). Сестра Чехова знала, о чем говорила: в Мелихове «тайком от Антона они с Ликой нюхали табачок, *пропускали рюмочку*» (Кузичева 2004, 348).

Сравним отмеченные выше черты чеховской Марии Сергеевны с фрагментами из писем к Чехову Лидии Стахиевны: «За это *черт Вас задави*, как говорит Ольга Петровна...», «Ну да *черт с ними...*», «Если Вы действительно думаете обо мне так, как желаете это показать в каждом своем письме, т. е. что *и ленива-то я, и характер дурной, и придирчива* и т. д. ...», «Вы когда-то *говорили, что любите безразличных женщин — значит, не соскучитесь и со мной*», «...я *всегда реву. Реву при письме, реву без писем! Тоска такая, что не знаю, что и поделоть!*», «Вообще, *жизнь не стоит ни гроша*», «Без вас скучно. *Не с кем побраниться...*», «Вы пишете возмутительные письма в три строчки — это *эгоизм и лень отвратительные*», «Напишите же, *не будьте с... с...*» (Переписка 1996, т. 2, 280, 294, 298, 300, 312, 339).

Сопоставим характеристику Маши также и с фрагментами из писем Чехова к Лике Мизиновой: «Бибиков, который был у меня и видел Вас и сестру, написал в Петербург, что он „видел у Чехова девушку удивительной красоты“. Вот Вам *предлог поссориться и даже подраться с Машей*», «Сейчас получил от Вас письмо. Оно сверху донизу полно *такими милыми выражениями, как „черт вас задави“, „черт подери“, „анафема“, „подзатыльник“, „сволочь“, „обожралась“* и т. п.», «...желаю всего самого лучшего, здоровья, денег, жениха с усами и отличного настроения. *При Вашем дурном характере последнее необходимо...*», «*Не будьте кислы, как клюква...*» (Переписка 1996, т. 2, 309, 318, 337, 338).

Все это, разумеется, стоит воспринимать с поправкой на то, что Маша в пьесе представлена любящей и пользующейся взаимностью со стороны Вершинина. Переписка же Мизиновой с Чеховым запечатлевает историю ее романа с Потапенко, как она выглядела в глазах оставшегося при этом в стороне Чехова.

Тем не менее сходство героини и ее прототипа бросается в глаза. Даже упорное утопическое стремление трех сестер «в Москву!» находит параллель в письмах Мизиновой к Чехову: «Если бы я имела возможность *убежать в Австралию* — то была бы счастлива!» (Переписка 1996, т. 2, 346).

Мизинова не раз упрекала Чехова в том, что ее портреты в его произведениях хотя и узнаваемы, но неверны (см.: Полоцкая 1979, 97–109). В «Трех сестрах» он как будто бы наконец решил восстановить справедливость по отношению к ней. В то же время, судя по всему, писатель стремился сделать это так, чтобы черты ЛИки в Маше (а акцентологически это одно и то же) не бросались в глаза.

4

Впрочем, на этот раз Чехов и в самом деле мог не очень опасаться, что читатель узнает Мизинову и Потапенку. Тем более что Маша и Вершинин, как и большинство других героев пьесы, судя по всему, имеют не одного прототипа. По-видимому, их отношения — отчасти также преломление романа М. П. Чеховой и И. А. Бунина, который в то время был женат и имел сына, но находился в разъезде с женой (Кузичева 2004, 367, 368).

Особого сходства в Вершинине с Буниным, впрочем, нет. Разве что в речах первого можно заметить похожие не совсем основательные претензии на философствование, которое было присуще творчеству последнего. Так, в неожиданных ретроспекциях Вершинина («*Прежде человечество было занято войнами*, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить...», «...я подумал, что *нечто похожее происходило много лет назад*, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал» (Чехов 1974–1983, С 13, 184, 163)), по-видимому, преломился один из художественных приемов Бунина, послуживший даже поводом к пародиям на него.

Например, в пародии на Бунина «Пирог с груздями» (1908), принадлежащей А. И. Куприну, читаем:

Сижу я у окна, задумчиво жую мочалку, и в дворянских глазах моих светится красивая печаль. <...> *Кто знает, может быть, тысячу лет тому назад так же сидел и грезил и жевал мочалку другой, неведомый мне поэт?* (Куприн 1912, 7, 111).

Вершинин не в состоянии оставаться дома. Коль скоро провести вечер у Прозоровых с Машей оказывается невозможно, он готов отправиться куда угодно, хотя бы даже с ее мужем: «Федор Ильич, поедemте со мной куда-нибудь! Я дома не могу оставаться, совсем не могу... Поедемте!» (Чехов 1974–1983, С 13, 156). Возможно, в этом отразилась «непоседливость» Бунина. «Его *всегда тянуло куда-нибудь уехать*», — вспоминает о нем знавший его в молодые годы Н. А. Телешов (Телешов 2001, 94).

В фамилии же «Вершинин» можно видеть неполную анаграмму шуточного прозвища, данного Бунину Чеховым: «Букишон» (Бунин 1960, 654), а в инициалах героя (А. И. — Александр Игнатьевич) — перевернутые инициалы Бунина (И. А. — Иван Алексеевич). Впрочем, последние возможные «отражения» Бунина в Вершинине, несомненно, менее специфичны и вероятны.

Итак, биографический подтекст некоторых героев пьесы имеет не только гибридный, но и намеренно затемненный характер. Тем не менее возможность расшифровки биографического подтекста не только не исключена, но и, быть может, оставлена автором намеренно. Чтобы это хотя бы со временем могли сделать его самые близкие знакомые. Как это происходило, например, с «Дядей Ваней», о премьерных спектаклях которого А. И. Суворина писала: «...у людей это вызывает раздумье и меланхолию, а у меня смех, так как *лично многих своих близких вижу и слышу*» (цит. по: Рейфилд 1996, 210).

Литература

- Бунин 1960 — *Бунин И. А.* Воспоминания // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960.
- Звоняцковский, Панич 2002 — *Звоняцковский В. Я., Панич А. О.* «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 93–99.
- Катаев 2002 — *Катаев В. Б.* Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 120–128.
- Кибальник 2021 — *Кибальник С. А.* Доктор Чебутыкин и издатель Суворин. (О криптопоэтике чеховских «Трех сестер») // Новый филологический вестник. 2021. № 3. С. 142–154.
- Кибальник 2022 — *Кибальник С. А.* Пьеса А. П. Чехова в аспекте крипто- и психопоэтики «Трех сестер» // «Чужое: мое сокровище!»: Сб. статей памяти В. А. Кошелева. Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2022 (в печати).

- Кузичева 2004 — *Кузичева А. П.* Чеховы. Биография семьи. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. — 468 с.
- Куприн 1912 — *Куприн А. И.* Собрание сочинений. М.: Изд. Т-ва А. Ф. Маркса, 1912. Т. 7.
- Переписка 1996 — Переписка А. П. Чехова: В 3 т. М.: Наследие, 1996.
- Полоцкая 1979 — *Полоцкая Э. А. П.* Чехов. Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. С. 97–109.
- Рейфилд 1996 — *Рейфилд Д.* Переписка и творчество. (Загадка чеховской переписки) // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. С. 205–224.
- Телешов 2001 — *Телешов Н. А.* Записки писателя. <Фрагмент> // И. А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2001. С. 95–96.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Чехов в воспоминаниях 1986 — А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986.
- Чехова 1966 — *Чехова М. П.* Из далекого прошлого. М.: ГИХЛ, 1966.

S. Kibalnik

On Crypto-Poetics of Chekhov's "Three Sisters"

Keywords: Chekhov, "Three sisters", Ignaty N. Potapenko, Lidia S. Mizinova, autobiographic, prototype, crypto-poetics.

The article raises the question: whether the poetics of obscuring the biographical subtext in "Three Sisters" represent a special crypto-poetics? This problem is to be solved on the example of Masha and Vershinin line in the play. The author demonstrates that these characters have camouflaged, but still recognizable features of Lidia S. Mizinova and Ignaty N. Potapenko, and not only them. Moreover, the possibility of deciphering this biographical subtext was not excluded by the author, and probably was intentionally allowed by him.

Фаталист Чехов

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. Ю. Лермонтов, эпистолярный жанр, поэтика, экзистенциальные вопросы.

В статье анализируется «программное» письмо А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г., в котором Чехов обсуждает судьбу своего литературного поколения. Лермонтовский «Фаталист», заключительная часть «Героя нашего времени», выявляется как возможный источник этого письма и ключ к пониманию чеховской концепции «фатализма».

«Не могу понять, — говорил он, — как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!».

Приведенная цитата — воспоминания Бунина о Чехове (Бунин 1988, 160). Упомянутый в них «он» — Лермонтов. «Вещь», после написания которой «и умереть можно», — «Тамань».

Почему Чехов выделяет именно эту часть «Героя нашего времени»? Предположение Б. М. Эйхенбаума заключается в том, что «из маленького и ничем особенно не кончающегося приключения сделана новелла, в которой ощущается каждое ее слово, каждое движение» (Эйхенбаум 1987, 273). Связующую нить от повествовательной стратегии «Тамани» к чеховской поэтике протягивает и А. К. Жолковский: «особенность „Тамани“ именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. <...> Событийные ружья не стреляют» (Жолковский 1994, 281).

К данным наблюдениям можно добавить важную для «Тамани» роль подтекста, недоговоренностей — свойств, которые также станут определяющими для поэтики Чехова. Наконец, язык прозы Лермонтова. Согласно еще одному мемуаристу, Чехов «не раз» говорил: «...я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» (считается, что под «рассказом» Чехов имеет в виду именно «Тамань»; Шукин 1960, 463). Кажется, что, говоря эти слова, Чехов исходил из собственного опыта. Поэзия чеховской прозы включает в себя лермонтовское начало¹. Сравним: «Янко не боится

¹ Примечательна в этом отношении часто цитируемая характеристика из письма Чехова Я. П. Полонскому: «лермонтовская „Тамань“ и пушкинская

ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей» (Лермонтов 1976, 54); «оно [«носатое чудовище», то есть пароход] не боится ни потемок, ни ветра, ни пространства, ни одиночества» (Чехов 1974–1983, С 7, 337). Можно также заметить, как описание лунной ночи в «Тамани» подготавливает чеховский «импрессионизм» и искусство подбора деталей:

Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона (Лермонтов 1976, 51–52).

Интерес к Лермонтову (и «Тамани», в частности), однако, выходит за рамки поэтики. Обратим внимание, что «Тамань» в мемуарах Бунина упоминается рядом со смертью: в устах неизлечимо больного писателя «тогда и умереть можно» — не просто фигуративное выражение. Любопытно, что в тех же мемуарах Бунин воспроизводит другое высказывание Чехова, в котором смерть и литературная судьба оказываются в тесной, хотя и не очевидной, связи: «Читать же меня будут все-таки только семь лет, а жить мне осталось и того меньше: шесть» (Бунин 1988, 166). Если же вернуться к оценке «Тамани», то чеховское «тогда и умереть можно» прочитывается двояко. Нужно успеть написать «такую вещь» до того, как умрешь. А может быть, наоборот: отсрочка с осуществлением этого замысла отодвигает приход смерти?

Так или иначе, упоминание смерти, как и возможность знания о ее точной дате, отсылает к другой лермонтовской новелле, являющейся частью «Героя нашего времени», протагонисты которой — вначале поручик Вулич, а затем и сам Печорин — решаются «испытать судьбу». Речь, конечно, идет о «Фаталисте». Напомним: заключительная часть лермонтовского романа разворачивается вокруг спора о «предопределении»: действительно ли судьба человека «написана на небесах» или он способен «своеволью располагать своею жизнью»?

В отличие от «Тамани» и «Княжны Мери», эта часть романа нечасто возникает в сравнительных чеховских штудиях. Счастливое исключение — работа Кэтрин О'Коннор (O'Connor 2018). Анали-

„Капитанская дочка“, не говоря уж о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» (Чехов 1974–1983, II 2, 177).

зируя письмо Чехова от 28 июля 1888 года, посвященное путешествию писателя на пароходе «Дир», исследовательница выявляет отсылающий одновременно к «Тамани» и «Фаталисту» лермонтовский пласт, настолько важный, что, по ее мнению, через голову прямого адресата, младшего брата Чехова, Михаила, письмо можно считать адресованным его тезке — Михаилу Лермонтову. Вывод, который можно сделать из этого анализа, по-новому высветляет вопрос о глубинном, при всем различии исторического и литературного контекстов, родстве двух писателей, еще нуждающемся в настоящем осмыслении.

Позволю себе также остановиться на конкретном письме Чехова, неназванным адресатом которого, как я попытаюсь показать, является автор «Фаталиста». Важность этого письма А. С. Суворину от 25 ноября 1892 года не нуждается в доказательствах. Редкая биография или обзор творчества Чехова обходится без его цитирования. Понятно почему. Известно, с какой настойчивостью Чехов уклонялся от прямого, иначе говоря, внехудожественного выражения своей позиции, общественной и литературной. Данное же письмо — своеобразный манифест, да еще и написанный как бы от лица целого поколения, один из тех редких случаев, когда Чехов выражает свою позицию в открытой и развернутой форме (конечно, неудивительно, что в случае Чехова площадкой для обнародования такого «манифеста» стало именно личное письмо).

Краткая предыстория. В ноябрьском номере «Русской мысли» за 1892 год опубликована «Палата № 6». Суворин отзывался на повесть письмом, по всей видимости разочарованным (как и другие письма Суворина Чехову, оно не сохранилось). Ответ Чехова на критику Суворина — длинный, растянувшийся на две печатных страницы абзац, которым открывается чеховское письмо. Состоит он из нескольких частей:

Вы горький пьяница, а я угостил Вас сладким лимонадом, и Вы, отдавая должное лимонаду, справедливо замечаете, что в нем нет спирта. В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал, и это Вы хорошо даете понять (Чехов 1974–1983, П 5, 132).

Дальнейшее — попытка разобраться в причинах такого положения вещей. Чехов предлагает собеседнику оставить «в стороне» «Палату № 6» и себя самого: «Будем говорить об общих причинах

<...> и давайте захватим целую эпоху». Он рассуждает о своих сверстниках, не давших миру ни одной «капли алкоголя», и при этом не отделяет себя от них (из писателей упомянуты Короленко, Надсон, все «нынешние» драматурги, из художников — Репин, Шишкин). Причина — «в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения»: «У нас нет „чего-то“ <...> и это значит, что поднимите подол нашей музе, и Вы увидите там плоское место». Болезнь эта, как становится ясно из дальнейшего, — отсутствие целей:

Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас (там же, 133).

Итак, «они» — писатели, которых мы называем «вечными». Этим писателям противопоставляются «мы» — литераторы чеховского поколения:

А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. <...> Не знаю, что будет с нами через 10–20 лет, тогда, быть может, изменятся обстоятельства, но пока было бы опрометчиво ожидать от нас чего-нибудь действительно путного, независимо от того, талантливы мы или нет. Пишем мы машинально, только подчиняясь тому давно заведенному порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут... (там же, 133–134).

Остановимся на минуту, чтобы отметить две вещи. Во-первых, последовательность Чехова: мысль о разрыве поколений, например, он уже высказывал несколько лет назад в письме Д. В. Григоровичу. Убеждая Чехова «бросить писанье наскоро и исключи-

тельно мелких рассказов», Григорович предложил ему тему для романа — самоубийство семнадцатилетнего юноши. В ответ Чехов заметил:

Обещая успех этой теме, Вы судите по себе, но ведь у людей Вашего поколения, кроме таланта, есть эрудиция, школа, фосфор и железо, а у современных талантов нет ничего подобного, и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогают серьезных вопросов (Чехов 1974–1983, П 2, 174).

Во-вторых, отношение Чехова к своему поколению в общем совпадает с тем, как это поколение (и Чехов как один из его наиболее талантливых представителей) воспринималось современной критикой. «Новое поколение (80-х годов) родилось скептиком, и идеалы отцов и дедов оказались над ним бессильными», — констатировал, например, один из критиков. Отталкиваясь от этого высказывания в статье с характерным названием «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890), влиятельный Н. К. Михайловский декларировал: «При всей своей талантливости г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат [ср. у Чехова: «пишем мы машинально». — *Р.Л.*]. Кругом него „действительность, в которой ему суждено жить и которую он поэтому признал“ всю целиком, с быками и самоубийцами, колокольчиками и бубенчиками. Что попадет на глаза, то он и изобразит с одинаково „холодную кровью“ [ср. у Чехова: «мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну». — *Р.Л.*] (Михайловский 2002, 91)².

Чехов одновременно более пессимистичен и более оптимистичен, чем Михайловский. С одной стороны, как мы сейчас увидим, он не верит в возможность излечения своей «болезни». С другой — способен разглядеть ее положительные стороны:

Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром... (Чехов 1974–1983, П 5, 134).

² О статье Михайловского см.: Степанов 2002, 976–993.

По Чехову, таким образом, само по себе осознание «болезни» придает ей осмысленность, а «скрытые от нас хорошие цели», которые эта болезнь имеет, как бы восполняют отсутствие сверхличных «целей», отличавших предыдущие поколения писателей.

Неожиданный оптимизм этого заключения возникает не на пустом месте. Он связан со знаменательной, хотя и по-чеховски не бросающейся в глаза трансформацией: на месте «мы» (писатели чеховского поколения) теперь появляется «я» (сам Чехов)³. На уровне «мы» ситуация представляла вполне безнадежной и жестко предопределенной. Даже некоторая открытость будущему («Не знаю, что будет с нами через 10–20 лет, тогда, быть может, изменятся обстоятельства») не ослабляла фатализма, поскольку целиком увязывала изменения с переменной внешних обстоятельств, нисколько не зависящих от индивидуальных усилий или даже степени личного таланта («было бы опрометчиво ожидать от нас чего-нибудь действительно путного, независимо от того, талантливы мы или нет»).

При переходе к «я», однако, все оказывается сложнее, неоднозначнее, а предопределенность перестает быть окончательной и тотальной. Вспомним: «Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее». Дело не только в том, что автор отказывается выбирать между двумя одинаково неприемлемыми для него крайностями — самоубийством и самообманом, — а в том, что таким образом он преодолевает детерминизм своей жизненной и писательской ситуации, обнаруживая тем самым зону личного (свободного) поступка, выбора и как бы нащупывая возможность собственного, индивидуального пути.

«Я», таким образом, противопоставлено «им» — писателям с четко сознаваемыми целями, но и не тождественно «нам», писателям чеховского поколения, у которых нет «ни ближайших, ни отдаленных целей». Иначе говоря: то, что не по силам целому поколению, оказывается возможным для «отдельного» человека.

Уловить эти оттенки важно, поскольку, как уже говорилось, в данном письме мы имеем дело с программным высказыванием писателя, который сознательно избегал всякого рода программ. Не менее важно и другое: в том, как Чехов формулирует свою позицию, ощущается оглядка на Лермонтова, прежде всего на известное размышление Печорина из «Фаталиста»:

³ О соотношении «я» и «мы» у Чехова см.: Катаев 2004, 292–295.

Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтобы освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждений и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою...

И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли (Лермонтов 1976, 137–138).

Нетрудно заметить, что в обоих текстах присутствует та же динамика: вначале наделенные уверенностью/сознанием цели предшественники, «они»; затем — лишённые этой уверенности/сознания современники, «мы» (в обоих случаях переход от «они» к «мы» осуществляется с помощью противительного союза «а»: «А мы»); наконец — переход от «мы» к «я» с характерным для него переключением интонационного регистра. Отметим также, что мотивные переключки между двумя текстами могут приобретать характер диалога, развития. Печорин, например, размышляет об отсутствии у его поколения «страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце». «А я лично даже смерти и слепоты не боюсь» — как будто отзывается, вполне по-печорински, на это высказывание Чехов.

Вероятной представляется и связь письма с авторским предисловием к «Герою нашего времени». Кажется, например, что необычное обращение к Суворину: «Вы горький пьяница, а я угостил Вас сладким лимонадом» — могло быть навеяно лермонтовским:

«Довольно людей кормили сладостями <...> нужны горькие лекарства» (Лермонтов 1976, 8). Более знаменательна переключка между тем, как оба писателя отказываются принять на себя роль врача. Лермонтов: «Но не думайте однако <...> чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. <...> Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (там же). Чехов: «Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...» Остается добавить, что, снижая характерным для него жестом пафос своего высказывания, Чехов тут же перебивает себя шутливой поэтической строкой: «Недаром, недаром она с гусаром!» Стоит ли удивляться, что эта строка — чуть измененная цитата из Лермонтова (эпиграмма «Толстой»), которая как бы выводит на поверхность незримое до сих пор присутствие автора «Паруса».

Лермонтов для Чехова — поэт одинокого противостояния, пример осуществления своей литературной судьбы в условиях зияющего промежутка, когда прежние ценности утратили свою силу, а новые еще не утвердились. Привлекать Чехова могла и противоречивая природа лермонтовского «фатализма», вопрос о котором, как неоднократно отмечалось, остается неразрешенным, а проблема личного выбора и ответственности — животрепещущей и неснятой, независимо от веры или неверия в предопределение.

Выражением такого — мягкого, неокончательного, иначе говоря, иронического — фатализма может служить письмо Чехова сестре, относящееся к тому же ялтинскому периоду его жизни, что и цитированные ранее мемуары Бунина:

В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах, но так как я раз в месяц принимаю касторовое масло, то все это на меня не действует. Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может убежать от смерти, хотя бы был Александром Македонским, — и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего (Чехов 1974–1983, II 7, 327)⁴.

⁴ В «Художественной философии Чехова» И. Н. Сухих цитирует это письмо как выражение мировоззренческой позиции Чехова (Сухих 2007, 335).

Два императива, два «надо»: первое из них призывает к смирению перед лицом «неизбежно необходимого». Второе — к необходимости исполнения «своего» (то есть личного) долга, как бы вопреки любой «неизбежности» и предопределенности. В том-то и дело, что у Чехова эти два «надо» не отменяют друг друга. Скорее наоборот: как почти всегда бывает с оппозициями у этого писателя, они связаны «непрерывною цепью»: «дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Вместо заключения... В споре человека с «неизбежно необходимым» окончательная победа, казалось бы, всегда — за последним. Но окончательная ли? Сама композиция лермонтовского романа как будто исключает возможность однозначного ответа. Да, перелистывая журнал Печорина, заключительной частью которого является «Фаталист», читатель знает, что героя уже нет в живых. Но в финале романа, как замечает упоминавшийся ранее Эйхенбаум, «вместо траурного марша звучат поздравления с победой над смертью» (Эйхенбаум 1969, 303). Эйхенбаум назвал этот финал «торжеством искусства над логикой фактов — или, иначе, торжеством сюжетосложения над фабулой» (там же, 302). Другими словами, перед нами «торжество» художественного преображения действительности над самой действительностью, вымысла над жизненной правдой, жизнью, «какая она есть».

Вспомним в этой связи еще раз чеховские слова из воспоминаний Бунина: «Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!». Конец человеческой жизни предопределен и заранее известен, но остается возможность написать «такую вещь», как лермонтовская «Тамань», «да еще водевиль хороший», сделав их — в глазах читателей и собственных глазах — бытием, которое потеснит факт смерти.

Литература

- Бунин 1988 — *Бунин И. А.* О Чехове // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 6. С. 146–221.
- Жолковский 1994 — *Жолковский А. К.* Семиотика «Тамани» // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 276–282.
- Катаев 2004 — *Катаев В. Б.* «Все мы» Чехова и «Мы» Евгения Замятина // Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 292–301.

- Лермонтов 1976 — *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 4. С. 7–142.
- Михайловский 2002 — *Михайловский Н.К.* Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисл., общ. ред. И.Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 80–92.
- Степанов 2002 — *Степанов А.Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 976–1007.
- Сухих 2007 — *Сухих И.Н.* Художественная философия Чехова // Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2007. С. 302–337.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Щукин 1960 — *Щукин С.Н.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. С. 453–467.
- Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. С. 231–305.
- Эйхенбаум 1987 — *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 140–286.
- O'Connor 2018 — *O'Connor K.T.* Chekhov's Letter to Lermontov (to Mikhail Chekhov, from the ship Dir, 28 July 1888) // Chekhov's Letters: Biography, Context, Poetics / Ed. by C. Apollonio and R. Lapushin. Lanham: Lexington Books, 2018. P. 252–258.

R. Lapushin

Chekhov the Fatalist

Keywords: Anton Chekhov, Juri Lermontov, epistolary genre, poetics, existential questions.

The article focuses on Chekhov's "programmatic" letter to A.S. Suvorin from 25 November 1892 in which the writer discusses the fate of his literary generation. It shows "The Fatalist," the final chapter of Lermontov's "The Hero of Our Time", to be a possible point of reference for this letter and a key to Chekhov's own concept of "fatalism".

Наталья Няголова

**Концепт «Юг» в творчестве
Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова
(Предварительные замечания)**

Ключевые слова: культурные оппозиции, архетип, античность, поэтика, семантика.

В статье рассматривается концепт «юг» в двух текстах русской классической литературы — в романе «Подросток» Ф. М. Достоевского и повести «Палата № 6» А. П. Чехова. Данный топос входит в созвучие со своеобразной геомифологией русского XIX века. Миф «юга» выявляет «варяго-греческую» семантику, а также античную мифориторическую установку, определяющую русскую культуру начала столетия. У Достоевского и Чехова отношение «север» (Россия) — «юг» (Греция) строится как сенсорная, пластическая оппозиция. В «Подростке» сюжет картины Клода Лоррена «Асис и Галатеея» является контрапунктом «заката» Европы. У Чехова «теплая» Греция-Эдем становится отрицанием «холодной» и «болезнетворной» России.

«География исключительно легко превращается в символику», — утверждает Ю. М. Лотман в исследовании «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» (Лотман 2000, 303). Вокруг оппозиции «север — юг» за три столетия развития русской литературы сложилось три различных смысловых комплекса. Их формирование зависит от различных факторов — идеологических, политических, эстетических. В фокусе внимания настоящей интерпретации находятся эстетические обстоятельства, обусловившие формирование комплекса смыслов, связанных с тремя элементами «Эллада — юг — рай» в произведениях двух наиболее ярких представителей русской литературы пореформенного периода XIX века — Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова.

1. Историко-идеологическая предыстория российского «юга». По наблюдениям Д. С. Лихачева, домонгольская Русь ориентировалась более всего на ось «север — юг», соответствующую пути «из варяг в греки» (Лихачев 1990, 5). Л. О. Черная отмечает, что во многих русских апокрифических текстах происходит смешение севера и запада (которые семантически объединяются вокруг топоса ада) и юга и востока, содержащих значение «рай» (Черная 2000, 31–32).

Актуализации культурно-мифологической оппозиции «север — юг» в российском общественном сознании в период правления

Екатерины II уделяют внимание в своих исследованиях А.Л. Зорин и О.М. Гончарова (Зорин 2001; Гончарова 2008). О царствовании Екатерины II как о времени рождения «греческого проекта» говорит А.Л. Зорин: «Знаменитый „греческий проект“ Екатерины II, без сомнения, одна из самых масштабных, детализированных и амбициозных внешнеполитических идей, которые когда-либо выдвигались правителями России» (Зорин 2001, 33). Интерес Российской империи к бывшим византийским территориям, и в частности к взятию Константинополя, стал основой нового «греческого проекта». Для «европейской биографии» России, которую так активно пыталась создать Екатерина, связи «Византия — Петербург» было уже недостаточно. Идеологические интерпретации пошли еще дальше — к образу Древней Греции, языческой колыбели культурной Европы. «Античная Греция трактовалась как тождественная Византии, Россия — как новое воплощение их обеих» (Виролайнен 2008, 237). В условиях екатерининского «греческого проекта» были созданы предпосылки для мощного проникновения и усвоения античной культуры в России, что создало основы так называемой «мифориторической культуры», просуществовавшей в российских условиях несколько десятилетий. В очередной раз «юг» обрел измерения «востока», ибо речь шла о Константинополе, столице Восточной Римской империи. Складывалась идея тесно связанной и в то же время относительно автономной двойной империи, в которой будут объединены «звезда Востока» и «звезда Севера» (Зорин 2001, 35). Отсюда возникло и название столь важного для судьбы славянских народов на Балканах «восточного вопроса», предполагавшего завоевание проливов Россией.

Идея отождествления России с Византией, активизация координаты «юг» в российской политике и идеологии связана с несколькими факторами:

- новый, «европейский» статус империи, которая нуждалась в древней «культурной биографии»;
- принадлежность к православию: Москва и Петербург воспринимались как производные образы Константинополя, при этом религиозная преемственность приравнивалась к культурной (Зорин 2001, 36);
- своеобразный тип колонизаторской практики, заложенной в этом проекте, при которой колонизаторы и колонизируемые зеркально порождают мифы друг о друге.

Присоединение Крыма к империи в 1774 году — первый и особенно важный шаг в реализации проекта — внесло новые нюансы в культурную оппозицию «север — юг». О. М. Гончарова отмечает: «Одновременно Крым переосмыслился и как греческое пространство. Старым городам давали новые „греческие“ имена: Севастополь, Симферополь, Феодосия (Кафа), Евпатория (Гулев), Левкополь и т. д. Таким образом, Крым становится пространством устройства „новой Греции“»; «...Екатерина и себе легко „приписывала“ эллинские черты; для своих современников она была „российской Минервой“, ей писали оды на древнегреческом языке (например, ода „Екатерине II <...> истинной покровительнице греков, сочиненная на еллиногреческом языке“ Г. Балдани)» (Гончарова 2008, 19).

О двузначности Крыма как культурного топоса пишет М. Н. Виролайнен в статье «Северо-Юг России» (Виролайнен 2008, 235–248). Она определяет Крым как носителя семантики «юга» в русском сознании на протяжении трех веков — XVIII, XIX, XX. В крымской мифологии — «программе-минимум» «екатерининского греческого проекта» — проступала определенная «эллинская» доминанта, которая в силу метонимического переноса воплощала не только Древнюю Грецию, но и Византию. Таврида все отчетливее обретала измерения Эдема, причем не только благодаря прекрасному климату и буйной растительности. Следующим этапом в усвоении «юга» империей станет его перемещение на сам «север» — создание «таврических топосов» в Петербурге.

В начале XIX века произошла новая актуализация категории «юг» в русском сознании. В ментальной карте семантика оси «север — юг» претерпела изменения, и это связывается с критической установкой русского романтизма:

— осмысление Россией самой себя как севера, противостоящего и Западу, и Востоку в условиях зарождающейся культурной поляризации XIX века (Лотман 1985, 6);

— неудовлетворенность романтического героя окружающей действительностью заставляет его искать и поэтизировать культурные территории, которые должны оспаривать и компенсировать недостатки «холодного» севера. Суровому климату Петербурга противопоставляются теплые краски итальянских городов и неземная красота восточных пейзажей. В очередной раз происходит сближение юга и востока вокруг архетипа «рай»;

— романтический «рай» обретает две ипостаси — восточный, «вольный» и экзотический пейзаж Кавказа (с вариациями в сторону Персии и татарского Крыма) и вегетативное средиземноморское буйство итальянского пейзажа, в котором «классический миф Италии легко трансформировался в миф романтический» (Федоров 2007).

После заката романтизма Италия как «юг» сохранялась в русской поэзии, но этот комплекс был лишен семантики рая, поскольку в 1840–1880 годах Италия уже присутствовала в русской литературе в «диалектических оценках», которые представляли ее как страну с мучительными проблемами.

2. *Элементы семантического ряда и их знаковость.* Достоевский написал роман «Подросток» в 1875 году. В нем почти дословно повторяется не попавшая в печать часть предыдущего романа писателя «Бесы», описывающая сон Версилова. Эта часть организована вокруг сюжета картины Клода Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей»:

Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — «Асис и Галатеея»; я же называл ее всегда «Золотым веком», сам не знаю почему. Я уж и прежде ее видел, а теперь, дня три назад, еще раз мимоездом заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то была. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине — уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... (Достоевский 1990, 593–594).

В литературоведении этому узловому моменту романа посвящено множество интерпретаций. С. М. Соловьев считает, что в этой картине заключена «мечта Достоевского», восхитительный сон, отражение которого писатель не находит в действительности (Соловьев 1979, 158). Е. В. Степанян-Румянцева видит в картине

Лоррена «детство человечества» и «его закат», объединенные логикой «мифа о Сатурновом царстве» (Степанян-Румянцева 2013). К. А. Баршт определяет картину как один из «идеальных пейзажей» в творчестве Достоевского, представляющий «рай на земле», «Царство Истины» (Баршт 2007, 27). Картина «Золотого века», по мнению Н. А. Тарасовой, — это «двойственный мотив сна: с одной стороны, связанный с образом „счастливого и невинного“ человечества; с другой — метафорически передающий взгляд на историю Европы...» (Тарасова 2012, 131). Но наиболее многогранно, как кажется, оценена семантика этой части романа Константином Мочульским: «В „Подростке“ вместо Апокалипсиса мы находим идиллию». Картина Клода Лоррена в сжатом виде отражает все идеи романа — поиски Бога, представления о миссионерской роли России, проблемы отцовства, драматическое созревания человеческого духа.

Традиционно роман «Подросток» рассматривается как одна из диалогических реплик Достоевского на романы Толстого. Дворянской «породе» Болконских и Ростовых Достоевский противопоставляет «случайное семейство», а исторической правде в «Войне и мире» — правду мифа в «Подростке» (Донских 2006, 53–54). И этот миф со всей его многозначностью воплощен в картине Клода Лоррена. Как осуществляется эта мифологизация на дискурсивном уровне?

В сущности, описание вовсе не отображает весь сюжет картины, а включает в себя определенные его элементы, семиотическое выделение которых выстраивает нужное для целей романа «прочтение» оригинала.

Картина Лоррена, согласно роману Достоевского, показывает морской пейзаж в некоем «уголке Греческого архипелага». Такое начало описания картины в очередной раз актуализирует один из важнейших локусов романа — локус угла, который в поэтике произведения имеет далеко не только пространственное значение. Как признается Аркадий Долгорукий, «моя идея — угол» (Достоевский 1990, 189). Это апокалиптический рай «конца света». Далее следует описание природы («волны», «скалы», «острова», «солнце») и описание людей («прекрасные», «счастливые», «невинные», «веселые», «сильные»). Но реальный сюжет картины Лоррена в романе Достоевского отсутствует. Не говорится ни слова о центральном персонаже картины — Циклопе, который разрушит любовную

идиллию Ациса и Галатеи. По мнению Т. А. Касаткиной, глаз Циклопа в литературной интерпретации Достоевского становится глазом солнца, которое остается в мире избавившегося от Бога человечества (Касаткина 2003, 17). Но в самом тексте сна Версилова свидетельства в пользу такой интерпретации отыскать сложно.

Хронотоп литературной картины строится по двум координатам: «Греция — колыбель европейской цивилизации» и время — «3000 лет назад». Они однозначно приводят к мифологическому хронотопу изображения, который, по словам М. М. Бахтина, характеризуется тем, что «начало и конец в мифе равноценны». Таким образом, через пейзаж Достоевский передает последний и первый день человечества. Смысл этого монтажа можно назвать идеологическим — сон о «колыбели-закате» Европы отображает в виде картины видение русского европейца, напрямую связанного с Древней Грецией и спасающего ее заветы на закате Европы. На этом уровне реализации картина актуализирует все еще не забытые сюжеты екатерининско-потемкинского проекта, в котором Эллада являет собой духовное родословие империи с точки зрения своей культурной и религиозной генетики.

Картина Лоррена в «Подростке» наделена и другим, психологическим смыслом. Ее эдемско-апокалиптическая атмосфера отражает страшное раздвоение в душе Версилова (а в какой-то степени и в душе Аркадия) — между преисподней плоти и спасительным светом духовного. «Двоедушием страдают все герои романа, так или иначе тяготеющие к полюсу Версилова. <...> Двоение, как эпидемия, нарастающими волнами распространяется от центра этого мира, от Версилова» (Викторович 2022).

Преобладающий идеологический и религиозный смысл «Золотого века» проявляется ярче при сравнении с другим южным пейзажем в Пятикнижии Достоевского. В «южном городе» Севилье на «стогны жаркие» снисходит Господь, чтобы встать против непобедимой триады «чуда, тайны и авторитета». Юг западной церкви связывается семантически с кострами инквизиции и испепеляющим пламенем аутодафе. Это не эдемский рай Эллады, это город-блудница, город над бездной и город-бездна (Топоров 1987, 122), очередная проекция города порока и страдания — Вавилона, Содомы, Гоморры.

Через двадцать три года после выхода романа Достоевского, в 1892 году, А. П. Чехов обратился к тому же семантическо-

му комплексу в повести «Палата № 6». За эти четверть века Россия пережила ряд потрясений. Наступило последнее десятилетие XIX века с его интересом к маргинальному герою, к камерным формам, к фрагментарности. Текст «Палаты № 6» чаще всего прочитывается через призму художественного пространства. Пространственная модель, построенная на оппозиции «открытое — закрытое», характерна для прозы Чехова послесахалинского периода. В основу «топографии» повести лег «хронотоп тюрьмы», включающий два концентрических уровня реализации — больничную палату и провинциальный город (Степанов 2006). Эта замкнутость, герметичность пространства стала открытием и для поздней чеховской драматургии, превратившей дворянскую усадьбу в тюрьму — убежище, амбивалентное, символическое, мифологическое пространство, в котором герои побеждены убийственным однообразием повседневной жизни и силой своих воспоминаний.

В структуре «Палаты № 6» В. М. Маркович прослеживает действие двух противоположных нарративных «сил»: «Бессюжетная структура „заряжает“ повесть тяготением к однозначному представлению о мире, где все расчленено, обусловлено и оценено. Дискуссии, которые ведут герои, и, главное, взаимодействие высказываемых идей с движением сюжета вносят в „Палату...“ иную устремленность. Появляется возможность различных подходов к тому, что воспринимается героями как объективная действительность» (Маркович 2006, 99–100).

В повести Чехова архетипические конструкции можно найти не только в плане нарративной структуры. Само пространство в ней, разделенное оппозицией «открытое — закрытое» (коннотируемые как «добро» и «зло»), по сути повторяет древнюю мифопоэтическую схему, основанную на двух основных пространствах — ада и рая. В описании больничной палаты тоже можно выделить целый ряд мифологических элементов:

В больничном дворе стоит небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы. Передним фасадом обращен он к больнице, задним — глядит в поле, от которого отделяет его серый больничный забор с гвоздями. Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек.

Если вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдёмте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама. Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с синими полосками, никуда не годная, истасканная обувь — вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает душливый запах (Чехов 1974–1983, С. 8, 72).

В этом описании используются и характеристики периферии как особого пространственного кода, и специфика топоса леса из волшебной сказки, и образы из античной мифологии — пса Цербера и перевозчика в небытие Харона. Общая картина палаты приводит к представлению об Аиде — царстве мертвых, а диалог Громова и Рагина строится по античной сюжетной схеме «разговор в царстве мертвых» (Маркович 2006, 105).

К приведенным наблюдениям об «адских» коннотациях больничной палаты в повести можно добавить еще одну важную характеристику. Этот «ад» подчеркнута материален. Он состоит из гипертрофированных тел, тяжелых запахов, старых, деформированных, негодных предметов. Человеческое присутствие подвергается неожиданным «заменам» — «в ваннах держали картофель» (Чехов 1974–1983, С. 8, 83).

Многие из исследователей-чеховедов пишут об иллюзорности «ухода» его героев. Эти уходы нередко принимают очертания мечты или бреда (Степанов 2006). Немало написано о чеховском «через 100–200 лет» как о синониме невозможного желания и утешения. В глубинах угасающего сознания доктора Рагина возникает бегущее стадо оленей, «необыкновенно красивых и грациозных» (Чехов 1974–1983, С. 8, 126).

Эта хрупкость и эфемерность мечты воплощается и в характеристиках пространств, представляющих архетип «рая» в творчестве Чехова. Эти характеристики — «недолговечность», «преходящность», «мимолетность». Золтан Хайнади анализирует три проекции рая в творчестве Чехова в произведениях «Степь», «Черный монах» и «Вишневый сад», в которых реализуются черты одной из ипостасей христианского рая — Эдема, райского сада (Хайнади 2004).

Образ рая возникает и в «Палате № 6» — неожиданно, лаконично, в контексте споров Рагина и Громова:

— Идите, проповедуйте эту философию в Греции, где тепло и пахнет померанцем, а здесь она не по климату. С кем это я говорил о Диогене? С вами, что ли?

— Да, вчера со мной.

— Диоген не нуждался в кабинете и в теплом помещении; там и без того жарко. Лежи себе в бочке да кушай апельсины и оливки. А доведись ему в России жить, так он не то что в декабре, а в мае запросился бы в комнату. Небось, скрючило бы от холода (Чехов 1974–1983, С 8, 100).

Так в убогой, убийственной вони больничной палаты возникает мечта о свободных просторах Эллады с ее философией, теплым климатом, плодородием. Россия конца XIX века — это снова «север», но не величественный и мессианский, а холодный, болезненный, бесприютный край несправедливости и безнадежности. Этот райский мир — вегетативный, экзотический (его эмблемами становятся апельсины и оливки — плоды, неизвестные для российского климата). В этом раю уравниваются «внутреннее» и «внешнее», что невозможно в российском «климате». В раю нет той обыденщины, материальности, столь удушающей и губительной для чеховских героев. Этот рай свободный, потому что он «теплый». Тема холода проходит лейтмотивной нитью через всю структуру повести. Персонажи Чехова в самые драматичные моменты своего существования покрываются холодным потом, их конечности холодеют, они постоянно дрожат от холода. В этом холодном, русском мире полноценное человеческое существование невозможно, ибо, как говорит Громов:

Я знаю только <...> что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! (Чехов 1974–1983, С 8, 101).

Для Громова человек — «теплое» создание, и герой восполняет все свое утраченное право на жизнь через слово, через свои экзотические монологи, в которых живет тоска по миру, противостоящему абсурду «здесь и сейчас», по миражам античного юга, где под апельсиновыми деревьями люди занимаются философией и наслаждаются своим существованием.

В пьесе «Дядя Ваня» в мрачном, заурядном и безнадежном кабинете Войничкого висит карта Африки. Стоя перед ней, доктор Астров восклицает:

Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. (*Подходит к карте Африки и смотрит на нее.*) А должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело! (Чехов 1974–1983, С 13, 114).

Эта карта дает необозримые горизонты пространству и желаниям. Карта Африки выполняет функции возвышенной альтернативы пространству «здесь», она выражает семантическую ориентированность русской драмы на максимум «Кто живет здесь, для него нет спасения нигде» (Мильдон 1992, 226). Прикованность героя к одному-единственному месту — уже трагедия, но у него нет ни желания, ни сил сменить пространство, потому что пространство уже стало временем — упущен некий, пусть и воображаемый, момент возможных перемен или возможного счастья. Астров говорит об Африке как о бесконечно далеком месте, где сейчас «жарница страшная», где все отличается от осеннего вечера в комнате Ивана Петровича. Диссонанс между местом действия и упомянутыми «другими» местами наиболее точно передает «циклическое существование, жизнь без выхода, столь мощно воплощенную в дяде Ване и в разной степени в каждом из других персонажей пьесы» (Madorskaia, 2004). Карта «никому здесь не нужная», потому что она лишь свидетельствует о невозможности мечты, счастья и перемен. Она не дает никакой реальной надежды на выход, а лишь констатирует искаженное «время-пространство». В этом смысле карта Африки становится предметом-двойником картограммы Астрова, которая также является цветной хроникой угасания живой «флоры и фауны», пространства, превратившегося за последние 50 лет в опустошенное, бедное и агонирующее.

К этому типу «рая» в творчестве Чехова — миражному, иллюзорному, невозможному — относится и картина греческого юга в повести «Палата № 6». Он не имеет никакого идеологического смысла, он далек от какой-либо конкретики. Он — картина в стиле «модерн», прагматично-декоративная, визуализирующая философские цитаты в разговоре Рагина и Громова и придающая им пластическую яркость. Древняя Греция в этой картине — знак, создающий ту особую и зачастую псевдомифологическую атмосферу «модерна», превращающую пространство в функцию всепоглощающего монстра-времени (Звиняцковский 1996, 23).

3. *Историко-литературная перспектива концепта.* Представленные варианты реализации семантического ряда «Эллада — юг —

рай» в произведениях Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова демонстрируют различную семантику, достигаемую сочетанием одних и тех же структурных элементов, но ориентированных на разные социокультурные и эстетические контексты.

После 1861 года, в так называемый «пореформенный период» русской литературы, особое место в ней заняла «семейная тема». На это есть как минимум две причины. С одной стороны, новые процессы в жизни империи, изменения в государственном устройстве, существовавшем веками, создавали дестабилизацию в социальном бытии отдельного человека. На фоне драматических общественных трансформаций появилась необходимость в смене вех, личная жизнь человека вновь становилась актуальной и значимой. Но писатели второй половины XIX века представляют семью как микромодель общества, в которой все катастрофы «большого мира» резонируют особенно болезненным и деструктивным образом. Уже в произведениях первого большого художника этой эпохи, Ивана Сергеевича Тургенева, итальянский юг приобретает особый статус пристанища для его чувствительных, но потерявших ориентиры героев (Гревс 1922, 64–105).

Но это была уже не Италия романтических грез поэтов начала века. Италия у Тургенева — образ зачастую двойственный, амбивалентный, «это и райское сакральное пространство, локусы которого создают иллюзию вертикального пути, отрешенности от земного, реального мира („остроконечная башня святого Георгия“, „золотой шар Доганы“... и др.); и мертвое, губительное место одновременно: „Венеция умирает, Венеция опустела“, — говорят вам ее жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей“» (Лихтарович 2007). В Венеции находит свою смерть Дмитрий Инсаров, устремленный к другому югу, который останется недостижимым вожделением его сердца и ума — Балканскому югу, странствам Болгарии.

Позже, в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина», гонимые обстоятельствами, светским обществом и собственной судьбой, Анна и Вронский, по модели героев романтизма, будут искать свой «потерянный рай» в Италии, но, несмотря на преклонение перед красотой и культурой этой страны, она не станет их счастливым пристанищем, и там зародятся первые ростки губительной для их отношений ревности.

Даже такой романтический мотив, как отражение женской красоты в портрете Анны (Ghini 2004), который, казалось бы, вполне логично возникает в атмосфере опьяняющей ум и чувства Италии, в романе терпит дискредитацию, еще раз подтверждая наблюдение Шкловского о том, что «Толстой считал невозможным мимезис реальности и чаще предпочитал создавать, а не копировать действительность» (Ghini 2004).

У Достоевского «рай» приобретет новые измерения — им станет навсегда потерянная Швейцария для «положительно прекрасного человека» князя Мышкина и для «гражданина кантона Ури» Николая Всеволодовича Ставрогина. Но болезненное отношение почвенника Достоевского к Западу ищет новые лица для его «рая Христова». И вновь в истории русской культуры Восток и Юг сходятся и сливаются в картине острова Греческого архипелага, через который в своем сне-экфрасисе русский европеец Версильов будет искать опору для мессианизма русского дворянства. Античная гармония, пройдя через размеренность русского классицизма, вновь станет формой, несущей в себе силу Божественного.

И эта же Эллада, родина философов и поэтов, станет идеалом для параноика Ивана Дмитриевича Громова, «мужчины лет тридцати трех», то есть находящегося в возрасте Христа. Для него она будет южным раем — всем тем, чем Россия не является. А ведь и сам Антон Павлович — уроженец тех земель, на которых растут вишневые сады и о которых В. А. Слепцов еще в 1877 году писал: «Таганрог — это греческое царство» (цит. по: Чудаков 1987, 4).

Модель «Эллада — рай» в русской литературе второй половины XIX века — результат своеобразной культурной атмосферы конца века. В ней происходит слияние воедино конца и начала, при этом специфический европейский *fin de siècle* воспринимается как рождение некоей новой хронологии (Матич 2004: 101). В этой модели заложено также предчувствие новой актуализации модели в русском Серебряном веке, который даже берет свое название из истории римской литературы. Тогда Эллада вновь становится пространством духовного паломничества русской интеллигенции, а за стилизованными образами Античности в работах русских модернистов начала XX века будут вырисовываться очертания очередного навеки потерянного русского рая.

Перевод с болгарского Светослава Сивкова

Литература

- Баршт 2007 — *Баршт К.А.* Женевский миф в творческом процессе Ф. М. Достоевского // Slavica Gandensia. The International Review of the Belgian Association of Slavists 34 // <http://www.pushkinskiydom.m/LinkQick.aspx?fileticket=MeskemjyoLs⁰/o3D&t abid=10084> (дата обращения: 11. 01. 2014).
- Викторович 2022 — *Викторович В.* «Подросток»: роман познания и веры. Курс лекций // <https://orden-bezdna.livejournal.com/648469.html> (дата обращения: 06.06.2022).
- Виролайнен 2008 — *Виролайнен М.Н.* Северо-Юг России // Крымский текст в русской культуре. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 235–248.
- Гончарова 2008 — *Гончарова О.М.* Крым как Византия (вторая половина XVIII века) // Крымский текст в русской культуре. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 7–22.
- Гревс 1922 — *Гревс И.* Образы Италии в творчестве Тургенева // Начала: журнал истории, литературы и истории общественности. 1922. № 2. С. 64–105.
- Донских 2006 — *Донских О.* Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека») // Критика и семиотика. 2006. № 9. С. 51–77.
- Достоевский 1990 — *Достоевский Ф.М.* Подросток // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8. Л.: Наука, 1990.
- Звизняцковский 1996 — *Звизняцковский В.Я.* Чехов и стиль модерн. (К постановке вопроса) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М: Наука, 1996. С. 23–30.
- Зорин 2003 — *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: НЛЮ, 2001.
- Касаткина 2003 — *Касаткина Т.А.* Два образа солнца в романе «Подросток» // Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Коломна: КГПИ. С. 29–37.
- Лихачев 1990 — *Лихачев Д.* О национальном характере русских // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 3–6.
- Лихтарович 2007 — *Лихтарович В.А.* Венеция в романе И.С. Тургенева «Накануне» // Материалы XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 13 апреля 2007 г. // http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/lichtarovich_va.doc.pdf (дата обращения: 16. 01. 2014).
- Лотман 1985 — *Лотман Ю.М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5–22.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман М. Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000.

- Маркович 2006 — *Маркович В.М.* «Архаические» конструкции в «Палате № 6»: предварительные замечания // Чеховские чтения в Оттаве. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 96–111.
- Матич 2004 — *Матич О.* Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов. М.: НЛО. С. 90–121.
- Мильдон 1992 — Мильдон В. Открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме. СПб.: Артист-Режиссер-Театр, 1992.
- Соловьев 1979 — Соловьев С. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М.: Советский писатель, 1979.
- Степанов 2006 — *Степанов А.Д.* Чеховская «абсолютнейшая свобода» и хроно-топ тюрьмы: предварительные замечания // Международная научная конференция, посвященная 70-летию профессора В.М. Марковича // <http://www.lit.phil.spbu.ru/article.php?id=11> (дата обращения: 14. 01. 2014).
- Степанян-Румянцева 2013 — *Степанян-Румянцева Е.* Словесное и пластическое в «Подростке» // Вопросы литературы. 2013. № 2.
- Тарасова 2012 — *Тарасова Н.* Образ заходящего солнца в романе «Подросток»: Достоевский и Диккенс // Русская литература. 2012. № 1. С. 124–132.
- Топоров 1987 — *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121–132.
- Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Накануне // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1981. С. 159–428.
- Федоров 2007 — *Федоров Ф.П.* Италия в русской поэзии второй половины XIX века // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21 // <http://www.utoronto.ca/tsq/21/fedorov21.shtml> (дата обращения: 10. 01. 2014).
- Хайнади 2004 — *Хайнади З.* Архетипический топос // Литература. 2004. № 29 (605) // <http://www.lit.1september.ru/article.php?ID=200402903> (дата обращения: 13. 01. 2014).
- Черная 2000 — *Черная Л.О.* Образ «Запада» в русской культуре XI–XVII вв. // Россия и Запад: Диалог или столкновение культур. М.: Российский институт культурологии, 2000. С. 31–46.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Чудаков 1987 — *Чудаков А.П.* Антон Павлович Чехов. Биография писателя. М.: Просвещение, 1987. — 175 с.
- Ghini 2004 — *Ghini G.* Власть портрета (Икона, русская литература и табу на прогнет) // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 11 // <http://www.utoronto.ca/tsq/11/GiuseppeGhini.shtml> (дата обращения: 14. 01. 2014).
- Madorskaia 2004 — *Madorskaia M.* Overcoming the Resistance of Chekhov's Drama: Louis Malle's Vanya on 42nd Street // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 10 // <http://www.utoronto.ca/tsq/10/index10.shtml> (дата обращения: 03. 01. 2014).

N. Niagolova

**The Concept of “South” in the Works
by Fyodor Dostoevsky and Anton Chekhov**

Keywords: cultural oppositions, archetype, antiquity, poetics, semantics.

The article discusses the concept of “South” in two texts of Russian classic literature, Fyodor Dostoevsky’s novel “The Adolescent” and Anton Chekhov’s novella “Ward No 6”. This concept is in harmony with the specific geomythology of the Russian 19th century. The myth of the South reveals the “Varangian-Greek” semantics, as well as the ancient – mythological and rhetorical – orientation that defines Russian culture at the beginning of the century. In Dostoevsky and Chekhov, the relationship North (Russia) – South (Greece) is built as a sensory, plastic opposition. In “The Adolescent”, the plot of Claude Lorrain’s painting “Acis and Galatea” is a counterpoint to the “decline” of Europe. In Chekhov, “warm” Greece-Eden becomes a negation of “cold” and “diseaseful” Russia.

**А. П. Чехов и В. А. Слепцов:
опыт литературоведческого расследования**

Ключевые слова: В. Слепцов, М. Горький, А. Чехов, литературные параллели, литературные связи.

Статья посвящена контекстуальному содержанию высказывания А. П. Чехова (в записи М. Горького) о том, что благодаря писателю В. Слепцову он понял интеллигенцию и себя самого. В исследованиях, посвященных Чехову, литературные связи с творчеством В. Слепцова (за исключением отрывочных констатаций) не рассматривались. В статье устанавливается, что Чехов мог знать о Слепцове, какие его сочинения мог читать и насколько важным оказалось это чтение. Но главное — Чехов нашел в произведениях Слепцова близость своему мироощущению, в котором синтезировались скептицизм и стремление к изящной осмысленной жизни. Это позволило Чехову перестать ощущать себя маргиналом в условиях обвинений критиков.

Когда речь идет о сопоставлении творчества А. П. Чехова и других писателей, можно опереться на достаточно большой пласт материалов. Сопоставления творчества Слепцова и Чехова у современников носят крайне отрывочный характер. Лев Толстой сказал о Чехове, что он первоклассный юморист и в прошлом с ним могли сравняться только Гоголь и Слепцов (Семенов 1986, 275). Есть и высказывание Горького 1922 года в предисловии к изданию романа Слепцова «Трудное время»: «Крупный, оригинальный талант Слепцова некоторыми чертами сроден чудесному таланту А. П. Чехова; хотя Слепцов совершенно не владел вдумчивой, грустной лирикой, чутьем природы и мягким, однако точным языком Антона Чехова, но острота наблюдений, независимость мысли и скептическое отношение к русской действительности очень сближают этих писателей, далеких друг другу в общем» (Горький 1949, 219). Отрывочные указания на близость поэтики Чехова-юмориста Слепцову с его сценками были высказаны К. И. Чуковским (Литературное наследство 1963, 11) и М. Л. Семановой (Семанова 1970, 5–26).

В нашем случае в распоряжении исследователя есть, собственно, одна надежная фраза из письма М. Горького Д. Н. Овсяннико-Куликовскому: «...у Помяловского любопытен Череванин, а у Слепцова — Рязанов. <...> Однажды А. П. Чехов сказал мне, что

Слепцов лучше многих научил его понимать русского интеллигента, да и самого себя» (Горький 2002, 269).

В 1880-е годы Чехов мог слышать о Слепцове, недавно скончавшемся (в 1878 году) от общих знакомых. Это был Н. С. Лесков, с которым Чехов достаточно тесно общался с 1883 года и до смерти Лескова в 1895 году. Лесков и Слепцов были в молодости близко знакомы; кроме того, Лесков памфлетно изобразил Слепцова в нашумевшем романе «Некуда» в образе Белоярцева, крайне безнравственного человека, а Слепцов неоднократно высмеивал Лескова в критических фельетонах. Слепцов был знаком и с А. С. Сувориным, фельетоны Незнакомца к тому же не раз были высмеяны Слепцовым. Еще один общий знакомый Слепцова по 1860-м годам был сотрудником «Нового времени» — В. П. Буренин. Это только те, кого по отношению к Чехову можно назвать «ближним кругом». Но все они вряд ли рассказали бы о Слепцове что-то хорошее: несмотря на общие убеждения молодости, они разошлись с ним в общественно-политических спорах. Был еще один общий знакомый — А. М. Скабический. Но даже если разговор и заходил о 1860-х годах, которые очень интересовали Чехова, то мы не знаем, вспоминали ли знакомые при этом Слепцова и обсуждалась ли его знаменитая Знаменская коммуна, любвеобильность, бывшая предметом обвинений, да и все остальные сплетни, — никаких свидетельств не сохранилось.

С этого указания на отсутствие источников и начнем литературоведческое расследование — жанр, которым мастерски владеет И. Н. Сухих.

Между тем в биографии Слепцова и Чехова есть то, что сближает двух интеллигентов-разночинцев (Слепцов, хотя и вышел из дворян, был одним из самых типичных «шестидесятников»). В 1853 году Слепцов поступил на медицинский факультет Московского университета, он проучился всего год (этот факультет Чехов закончил в 1884 году), но «медицинский» взгляд на жизнь (острая наблюдательность, «постановка диагноза» персонажам, здоровый скептицизм), видимо, успел у него сформироваться. Эти же особенности мироощущения были и у Чехова. Потребность в деньгах привела к тому, что в 1875 году Слепцов, продешевив, продал право на издание своих сочинений издателю Полякову, как Чехов — издателю Марксу. Последние годы жизни Слепцов был болен, к раку добавилась скоротечная чахотка, хотя испытал и краткое счастье —

гражданский брак в Л. Ф. Ламовской, начинающей писательницей (литературный псевдоним — Л. Нелидова); он умер, не дожив до сорока двух лет. Чахотка, поздний брак, ранняя смерть типичны для жизни разночинца, похожие события находим и в биографии Чехова.

Помимо сходства биографий интеллигентов-разночинцев середины и второй половины века, отметим и общность личностных черт.

Молодость Слепцова пришлась на 1860-е годы, это время подготовки реформ, подготовки к «делу», увлечения позитивизмом. Молодость Чехова — это уже 1880-е, когда общественного оптимизма уже не было, но молодость во всех ее проявлениях «выплескивалась» из Чехова. Однако с возрастом в мировосприятии Чехова произойдут перемены, и в его высказываниях проявятся те же настроения, что и у Слепцова. Вот типичный фрагмент из дневника Слепцова 1863 года: «Прямо передо мною, по ту сторону реки, стояла серая громада домов, накрытая сверху серыми тучами. Влево опять тоже сплошная масса — Адмиралтейство и мрачная фигура Исаакия. Дальше чуть-чуть виднелся дворцовый мост со своими неуклюжими будочками на середине; а там какой-то зеленоватый туман, что-то тусклое и холодное. Тучи стали всё гуще завлакивать восток... и вдруг мне пришло в голову: отчего это человек только тогда считает себя ссыльным, когда его куда-нибудь сошлют» (Литературное наследство 1963, 334). И вспомним фрагмент воспоминаний И. Л. Щеглова-Леонтьева: «Как раз ему попался конец первого акта, заключающийся словами старика-профессора перед портретом Пушкина: „Черт меня догадал родиться в России... с душой и талантом!“ Последнюю фразу Чехов прочел вполголоса про себя с особенной выразительностью и обратился в мою сторону. „Это у вас, Жан... откуда?“ — „Это — слова Пушкина из письма жене“. — „Как это странно... мне именно сегодня приходили в голову почти те же слова!“» (Щеглов-Леонтьев 1947, 42–43).

Слепцов был красив, изящен, остроумен, пользовался успехом у дам (злые языки писали о нем как о ловеласе и утверждали, что рядом с его комнатой всегда ожидали беседы с ним 7–8 женщин, как в приемной у врача). Ходили сплетни и о любвеобильности Чехова. И при этом оба были внешне холодны и слегка отстранены в общении. Общей была и манера говорить: «Он постоянно как

будто намекает на что-то отдаленное, одному ему знакомое, чего он в настоящую минуту не хочет объяснить, но что он может это объяснить впоследствии; что существуют такие вещи, которые знакомы только посвященным, и что он, Слепцов-Рязанов, один из таких посвященных, и что он показывает так немного, немного открывает завесу, а там всякий догадывайся сам» (Литературное наследство 1963, 523). А вот запись из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой: «Я познакомилась наконец с Чеховым. Молча пожали друг другу руки и ни одного слова не сказали. Чехов за столом молчал. Когда заговорили о винах, посоветовал только не пить русских вин, потому что от них скоро стареют. <...> Сам Чехов не из разговорчивых. Как Люба ни старалась его занимать, оживленного разговора не вышло. Он или нехотя отвечает, или начинает изрекать, как Суворин: „Ермолова плохая актриса, она не интеллигентна, от нее Москвой несет... Федотова лучше. Если актриса не играет в комедии, она не актриса. Горький хороший писатель, у него доброты много. Энгельгардта нельзя читать, потому что он полон злобы“» (Литературное наследство 1977, 306 и 310). Отсюда и сомнения современников в уме каждого. В. И. Танеев, защищая Слепцова, писал: «Он был очень умен и много думал, видел, наблюдал. Результаты его мыслей и наблюдений были всегда интересны» (Литературное наследство 1963, 522). Вопрос о том, умен ли Чехов, был поднят еще в 1880-е годы в суворинском кругу, а потом продолжился в полемике после смерти «старика Суворина»; отказывали в «уме» Чехову и деятели народнической критики.

Общность биографического опыта, мировоззрения, личностных особенностей разночинного типа, из которых мы отметили лишь отдельные, определили и ряд типологических схождений в творчестве.

Прежде всего, речь идет о развиваемом каждым из писателей жанре сценки. Слепцов считается одним из самых ярких мастеров жанра: это небольшое произведение, уместяющееся в одной-двух колонках журнальной или газетной страницы и представляющее собой «картинку с натуры», организующий центр которой — диалог. Мастерство Слепцова проявлялось в динамичной экспозиции (которая строилась практически на перечислении, при этом детали были подобраны безошибочно и узнаваемо), великолепной речевой характеристике; Слепцов использовал включение речи героя в повествование. «Случайная» деталь также предвосхищает

Чехова. Юмор в его «Уличных сценах», «Деревенских сценах», «Сценах в полиции», в отличие от сенок современников, строился не просто на комических ситуациях, а на изображении привычки к ненормальным условиям жизни, то есть общем с Чеховым мироощущении. Самой «чеховской» считается сценка «Спевка» (1862). Не зная имени автора, читатель в ряде случаев легко примет сценки Слепцова за чеховские. Даже в маленьком наброске «О Нижегородской железной дороге», в парадоксальности ситуации, уже просвечивает Чехов: «Нет, ты, Паша, послушайся меня: не женись. Ей-богу, не женись. Ты знаешь Лазаревское кладбище. Но вот я нынешнее лето видел — унтер-офицер на кладбище свою жену зонтиком бил, всю голову ей расковырял, а сам все приговаривает: ах ты, мой ангел с дырочкой. Вот смех-то был» (Литературное наследство 1963, 59). Не случайно Слепцов в конце жизни часто говорил о том, что нужны «новые формы».

Читал ли Чехов в бытность сотрудником юмористических изданий Слепцова? Когда вообще Чехов мог прочитать Слепцова?

Г. И. Россолимо вспоминал: «2 мая 1900 года вечером ко мне зашел А. П. Чехов. У меня он застал нашего общего учителя, Александра Богдановича Фохта. Благодаря последнему вечер прошел с большим оживлением. А. Б., талантливый чтец, художественно цитировал и беллетристов, и поэтов, делился своими воспоминаниями о знаменитых драматических артистах. Уступая нашим настойчивым просьбам, он прочел несколько рассказов Слепцова („Спевка“, „В вагоне 3-го класса“ и др.). Чтение было настолько живо и замечательно по художественной передаче, что А. П. Чехов хохотал до колик в животе» (Россолимо 1986, 432; скорее всего, встреча была в 1899 году). Но Чехов, хотя и прочитал Слепцова до встречи с Фохтом, вряд ли познакомился с его сценками в 1880-е годы: сомнительно, чтобы ему попадались разрозненные публикации Слепцова в журналах начала 1860-х годов, а первое собрание сочинений (Сочинения В. А. Слепцова. Т. I–II. СПб.: С. Звонарев, 1866) уже разошлось. Так что жанр сценки в творчестве Чехова связан с лейкинской традицией, просто два талантливых писателя развивали этот жанр в схожем направлении. Возможно, Чехов прочитал Полное собрание сочинений Слепцова в одном томе, которое вышло в 1887–1888 году (СПб.: тип. Н. А. Лебедева — 471 с.). В него вошли: 1) «Спевка», 2) «Отрывок из путевых заметок пешехода», 3) «Сцены в больнице», 4) «Питомка», 5) «Ночлег»,

6) «Свиньи», 7) «На железной дороге», 8) «Вечер», 9) «Мертвое тело»¹, 10) «Рыболовы», 11) «Трудное время», 12) «Хороший человек». После выхода этого издания за несколько лет появились новые статьи о Слепцове и оживился интерес к нему. Следующее издание (Полное собрание сочинений. Изд. 3-е, доп., с биографическим очерком, сост. А. Н. Сальниковым. СПб.: В. И. Губинский, 1903. — 651 с.) вызвало публикацию новых статей и материалов, и можно предположить, что именно в связи с ним примерно в 1903 году и состоялся разговор Чехова и Горького о Слепцове.

В 1890-е годы появляются отголоски чтения произведений Слепцова в творчестве Чехова.

В очерке Слепцова «Вечер» 1862 года есть эпизод:

В то же время в людской происходит следующее: за столом, на котором горит ночник, сидит ткач и пишет письмо. У стола стоит крестьянская баба, старуха, повязанная белым платком, и плачет, ежеминутно сморкаясь в конец того же платка. В растворенное окно виден двор; неподалеку, на погребнице, слышны голоса: «Акулина?» — «Чего?» — «Где давишняя сметана, что от обеда осталась?» — «Не знаю». — «Кто же знает?» — «А я почем знаю», и прочее.

— Ну, еще-то что же писать? — спрашивает у старухи ткач.

— Да ты как написал-то, касатик? Почитай-кася, я послушаю.

— Вот написал, что, мол, любезному нашему сыну, Егор Тимофеевичу, низко кланяемся и желаем тебе доброго здоровья.

— Ну! Ну!

Баба внимательно смотрит в письмо.

— Ну, что, мол, живы-здоровы. Чего ж еще? <...>

Старуха следит за его пером и молча утирает беспрестанно набегающие слезы.

— Дальше что?

— Да ты про что?

— Писать-то, писать что еще?

— Да ты, я чай, сам лучше знаешь. Где мне тебя учить?

— Почем же я знаю, что писать? Дура! Нешто я сидел у тебя в нутре?

Старуха задумывается. <...>

— Пиши: которые типерича любезному нашему сыну, Егор Тимофеевичу, посылали мы тебе, любезному нашему... То бишь, нет; не так... Которые посылали мы два рубля денег...

¹ У Слепцова есть «деревенские сцены в трех картинах» «Мертвое тело» (впервые опубликовано в 1866 г.). Рассказ Чехова с таким же названием написан в 1885 г. Скорее всего, это совпадение названий.

— Да уж это писано: которые посылали два рубля денег... Вот они! гляди сюда!

— Да, да, писано. Ну так вот как пиши: любезному нашему... Нет, опять не так. Как живем мы: слава Богу, а что будет впереди, не знаем.

— А, дура-черт беспонятная! Говорят, писано и это.

— Ну, уж теперь не знаю, как и сказывать. Окроме этих, у меня и слов больше нет (Слепцов 1903, 128–130).

Очерк был опубликован в слепцовском томе 1887–1888 года. А 1 января 1900 года в «Петербургской газете» появилась чеховская более глубокая вариация темы — рассказ «На Святках», в котором героиня пытается найти слова для письма родителям в деревню и который литературоведы ранее не соотносили со слепцовским текстом, а только с историей горничной Чеховых и впечатлениями от ялтинской и таганрогской водолечебниц.

Чехов гордился тем, что «всегда в своих произведениях презирал провинцию» (Чехов 1974–1983, П 8, 108–109). Его предшественником, безусловно, был Слепцов в «Письмах об Осташкове», в которых жизнь провинциального города построена на безнравственных экономических началах и вызывает «чеховскую» тоску. Читал ли Чехов «Письма об Осташкове»? Посмотрим:

И там же Нил Алексеевич расскажет вам, что он умеет танцевать кадрили и что у них в городе все свое: и пожарная команда, и певчие, и кузнецы, и рыбаки, и сапожники, и резчики, и золотильщики, и что даже фотография есть своя, что по зимам бывает клуб, танцевальные вечера, музыкальные вечера, а на театре «Горе от ума» и «Разбойников» представляют; а завтра утром съездите вы поклониться угоднику, а потом уезжайте скорей из Осташкова. Когда вы вернетесь домой — вы всем расскажете, что вы видели, а может быть, даже и статейку об этом напишете, в которой как очевидец самым убедительнейшим образом будете доказывать, что в Осташкове все есть, решительно все, что нужно порядочному городу... (Слепцов 1970, 171).

Если мы вспомним начало рассказа «Ионыч», то увидим тот же прием: взгляд на город со стороны (когда «приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни») и изнутри («то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы»; Чехов 1974–1983, С 10, 24).

В Осташкове есть городской сад, где играет оркестр из граждан города, библиотека, книги в которой при высокой грамотности никто не читает, и — самое интересное! — обыватель:

Но замечательно, что пока говоришь с ними о промышленности или просто болтаешь о разных мелких предметах, все идет хорошо; но как только сведешь речь на городское управление, на достоинства и недостатки их общественной жизни, так в то же мгновение человек как-то свихивается и начинает молоть бог знает что (Слепцов 1970, 211).

Сравним:

Старцев бывал в разных домах и встречал много людей, но ни с кем не сходилась близко. Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его. Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти (Чехов 1974–1983, С 10, 36).

Так «Письма об Осташкове» «просвечивают» в рассказе «Ионыч».

Есть переключки между «Рассказом неизвестного человека» и началом романа «Хорошие люди» (вспомним «хмурых людей» Чехова), который был напечатан в сборнике 1887–1888 года под другим названием (и с перепутанными страницами); между очерком «В больнице» и «Палатой № 6»; схожи принципы изображения деревенской жизни в «Мужиках» Чехова и деревенских очерках Слепцова, которого обвиняли в «поверхностно-скептическом» отношении к деревне.

Если Чехов познакомился с произведениями Слепцова после издания 1887–1888 года, то это был период серьезного внутреннего кризиса Чехова: «В январе мне стукнет 30 лет... Здравствуй, одинокая старость, догорай, бесполезная жизнь!» (1889 г.; Чехов 1974–1983, П 3, 300). Проявлением нового настроения у Чехова стало внезапно развившееся «равнодушие» (о том, что он «оравнодушел», Чехов часто сообщал в письмах начала 1890-х годов), ощущение торжества бессмысленности, фальши окружающей жизни, кризиса собственного творчества.

И возможно, Слепцов «подсказал» Чехову один из путей выхода — Сахалин, поскольку Слепцов был известен своими путешествиями и путевыми очерками. Но речь идет не только о самой поездке, но и о книге «Остров Сахалин».

У Слепцова был цикл очерков, получивший название «Владемирка и Клязьма». Важной их особенностью был необычный материал и сама манера рассказывания: это повествование «простака», наблюдателя, который ходит по фабрикам, крестьянским избам, вроде бы просто фиксирует, без идеализации, то, что видит, хотя за этим возникает вполне определенная страшная картина. Вот так Слепцов начал свой цикл:

Часу во 2-м пополудни купил я сайку у Рогожской заставы и пошел по Владимирскому шоссе. <...> Впереди стояло серое облако, ровное, бесприветное, застилавшее целую половину неба; одним углом своим оно как будто хотело захлестнуть холодное солнце; тянулось, тянулось к нему и захлестнуло-таки. И после этого точно будто посвежело в воздухе, несмотря на то что солнце и прежде светило только из приличия и уж решительно не грело. Но колорит на всем, как говорят художники, вдруг похолодел, сереньким чем-то подернуло все: и осеннюю траву, уж и без того сероватую, и дорогу, и столбы, и галок, одиноко летящих против ветра и как будто скучающих, покрыло тем водянистым, бесцветным колоритом, который так скверно действует на человека, какими бы мечтами и планами ни была занята голова его <...> Особенно поразит эта необъятность кругом и над головой, а ветер кажется такую грозною, поглощающей силой, что как будто исчезаешь перед ней. И сознаешь только, что вот что-то движется и заливаешь тебя и какая-то невозможная для человека власть скрыта в этом движении (Слепцов 1970, 29–31).

Эта цитата интересна не только своими отголосками в начале рассказа «Студент» («Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно» (Чехов 1974–1983, С 8, 306) или деталями, характерными для чеховских пейзажей (гудение проволоки, завывание ветра и пр.). В слепцовском цикле может крыться одна из разгадок «Острова Сахалина».

Слепцов так сформулировал роль повествователя:

...каждый, смотрящий на дело изучения серьезно и желающий извлечь из наблюдения существенную пользу, должен поставить

себе за правило: выбрать себе по возможности самую ничтожную, самую невыгодную роль и скромно пребывать в ней, почти не показывая признаков жизни. Если я хочу застать чужую жизнь врасплох, то понятно, что я сам должен уничтожиться и притаить дыхание, чтобы не возмутить покоя в интересующем меня болоте (Слепцов 1970, 227–228).

Чеховский «простак» также ведет статистику, фиксирует облик поселений и записывает беседы с сахалинцами. Особенности поэтики очерков могли помочь Чехову в процессе работы над книгой о Сахалине найти подходящую интонацию повествования:

То, что Вы когда-то читали у меня, забудьте, ибо то фальшиво. Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал избирать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла немножко юмористической (А. С. Суворину, 28 июля 1893 г.; Чехов 1974–1983, II 5, 216–218).

Чеховский повествователь — тот же «простак»:

5 июля 1890 г. я прибыл на пароходе в г. Николаевск, один из самых восточных пунктов нашего отечества. <...> Гостиницы в городе нет. В общественном собрании мне позволили отдохнуть после обеда в зале с низким потолком — тут зимою, говорят, даются балы; на вопрос же мой, где я могу переночевать, только пожали плечами. Делать нечего, пришлось две ночи провести на пароходе; когда же он ушел назад в Хабаровку, я очутился как рак на мели: камо пойду? Багаж мой на пристани; я хожу по берегу и не знаю, что с собой делать. Как раз против города, в двух-трех верстах от берега, стоит пароход «Байкал», на котором я пойду в Татарский пролив, но говорят, что он отойдет дня через четыре или пять, не раньше, хотя на его мачте уже развевается отходный флаг. Разве взять и поехать на «Байкал»? Но неловко: пожалуй, не пустят, — скажут, рано. Подул ветер, Амур нахмурился и заволновался, как море. Становится тоскливо (Чехов 1974–1983, С 14–15, 39–40).

Но продолжим двигаться к главному. Что помог Слепцов понять Чехову в себе самом, тем более в кризисный для него момент рубежа 1880–1890-х годов?

Многие критики, а затем и исследователи рассматривают Слепцова прежде всего как революционера и борца базаровского типа.

К. И. Чуковский вообще трактовал слова Слепцова о пасмурном дне как указание на реакцию. Чехов увидел в самом писателе, его автобиографическом повествователе и ряде героев не социальные, а социопсихологические черты. Слепцов в таком случае становится писателем более интересным, носителем сложного двуединого мирозерцания.

С одной стороны, это мирозерцание трагическое, это глубоко ироническое и скептическое отношение к неустройству российской жизни, к ее бессмыслице и мертвой форме. Именно это определяет специфику повествователя, скептического наблюдателя, умного и уставшего человека. В подобной позиции Чехов в конце 1880-х годов видел сначала свой изъян (Слепцова обвиняли в том, что он не сокрушается и не негодует, что у него «мертвое сердце», Чехова обвиняли в «фотографировании» жизни, в том, что у него «холодная кровь»), а благодаря Слепцову он мог осознать ее как оправданную и типичную для интеллигентного, живущего без иллюзий человека.

Самое крупное произведение Слепцова — повесть «Трудное время» (1865). И если Слепцов что-то помог понять Чехову, то прежде всего благодаря ей. Главного героя, интеллигента Рязанова, воспринимали как «остаток революционных элементов», жертву реакции и одновременно как пророка, который наконец-то разъяснит происходящее, как сохранить силы для дальнейшей борьбы в период репрессий, покажет правильный путь. Другие читатели тогда и позже увидели в Рязанове негодяя: он не откликнулся на чувство женщины, разрушил семейное счастье друга, вел себя грубо и, при всей своей принципиальности и честности, оказался бездушен; он насмеялся над человеком, который делает дело, и вообще Рязанов разрушает чужие надежды. Думается, Чехов заметил в герое нечто другое. Скептицизм Рязанова помогает ему почувствовать фальшь всего вокруг, за внешней объективностью в Слепцове-Рязанове-Чехове скрывается, как уже было отмечено выше, стоицизм и затаенная страстность. Это позволило Чехову перестать ощущать себя маргиналом в условиях обвинений критиков.

Важно отметить, что для мирозерцания Слепцова важны размышления о красоте, изяществе и умении наслаждаться жизнью. М. Л. Семанова писала: «Л. Ф. Нелидова в своем романе „На малой земле“, посвященном Слепцову (он изображен под фамилией Сви-

ридова), рассказывает, что еще в юности разработал „теорию наслаждения“, которую противопоставил и животному эгоизму страдания, самопожертвования» (Литературное наследство 1963, 436). Вспомним, что Чехова современники обвиняли в нищезанятии, в том, что он апологет «этического индивидуализма» (в том числе Л. Толстой, Л. Шестов и многие другие), воспринимая развитие личностного начала в нем самом и его героях как чуть ли не отступление от национальной традиции.

В последние годы жизни Чехова вокруг него снова появились люди, которые в молодости лично знали Слепцова. Но теперь это были те, кто Слепцова высоко ценил. В 1898 году Воронцова, которая близко знала Слепцова, поступила на должность фельдшерицы в Солнышевскую лечебницу близ станции Лопасня, где работал Чехов; в ее письмах часто встречается имя врача Веры Андреевны Глуховской-Павловской, хорошей знакомой Чехова. Л. Ф. Нелидова, спутница Слепцова в последние годы его жизни, после его смерти поселилась близ Воскресенска, вышла замуж; Чехов летом 1903 года гостил у Маклаковых (Лидии Филипповны и ее пасынка, В. А. Маклакова, который стал известным юристом и депутатом Государственной думы и писал о Чехове в воспоминаниях) (Литературное наследство 1963, 508).

Если бы не случайная фраза М. Горького в письме Овсяннико-Куликовскому в 1912 году, мы бы не узнали, как важно было для Чехова прочитать Слепцова.

Литература

- Горький 1949 — *Горький М.* О Василии Слепцове // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 24: Статьи, речи, приветствия 1907–1928 годов. М.: Гослитиздат, 1949. С. 219–220.
- Горький 2002 — *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма: В 24 томах. Т. 9. М.: Наука, 2002.
- Литературное наследство 1963 — Литературное наследство. Т. 71: Василий Слепцов. Незвестные страницы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 647 с.
- Литературное наследство 1977 — Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой / Публ. Н. И. Гитович // Литературное наследство. Т. 87: Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х гг. М.: Наука, 1977. С. 304–318.
- Россоломо 1986 — *Россоломо Г. И.* Воспоминания о Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. литература, 1986. С. 428–438.

- Семанова 1970 — *Семанова М.Л.* В.Л. Слепцов // Слепцов В.А. Избранные произведения. Л.: Худож. литература, 1970. С. 5–26.
- Семенов 1986 — *Семенов С.Т.* О встречах с Чеховым // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. литература, 1986. С. 271–276.
- Слепцов 1903 — Полное собрание сочинений В.А. Слепцова. СПб.: В.И. Губинский, 1903.
- Слепцов 1970 — *Слепцов В.А.* Избранные произведения. Л.: Худож. литература, 1970.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Щеглов-Леонтьев 1947 — *Щеглов-Леонтьев И.Л.* Воспоминания о А. П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1947. С. 396–415.

L. Bushkanets

Anton Chekhov and Vassily Sleptsov: Literary Investigation

Keywords: Vassily Sleptsov, Maxim Gorky, Anton Chekhov, literary parallels, literary connections.

The article is devoted to the contextual content of Anton Chekhov's statement (in Maxim Gorky's record) that due to the writer Vassily Sleptsov, he could understand the intelligentsia and himself. In studies devoted to Chekhov, literary connections with Sleptsov's work (except of fragmentary statements) were not considered. The author argues that Chekhov could have known about Sleptsov and could have read his works; this reading turned out to be important for Chekhov. But the main thesis is that Chekhov found Sleptsov's works close to his worldview, which synthesized skepticism and the desire for an elegant, meaningful life. It allowed Chekhov to stop feeling like a marginal in the face of accusations from his critics.

Чехов и Ожешко: к постановке проблемы

Ключевые слова: А. П. Чехов, Э. Ожешко, повесть «Моя жизнь», роман «Над Неманом».

Чехов отправил в библиотеку Таганрога около 10 книг польской писательницы Э. Ожешко. В статье делается попытка гипотетически расширить кругозор чтения Чехова, показать его интерес к другой литературе и попытаться определить степень ее влияния.

Польская литература в России никогда не пользовалась такой популярностью, как в последней трети XIX — начале XX века. «Нет ни одного более или менее талантливого современного польского писателя, произведения которого не переводились бы тут же на русский язык и о котором русская критика не сказала бы своего доброго слова», — писала газета «Неделя» в 1885 году¹. Польские переводы и русская беллетристика печатались в одних и тех же журналах — «Современный мир», «Север», «Русское богатство», «Вестник Европы» и др. И конечно, в «Русской мысли» В. М. Лаврова, который практически самостоятельно выучил польский язык и стал прекрасным переводчиком, помещал на страницах журнала с 1881 года свои переводы произведений польских писателей. Именно он подарил 2 марта 1896 года Чехову книгу Элизы Ожешко² «Над Неманом»³ с надписью: «Дорогому другу Антону Павловичу Чехову от преданного и любящего переводчика В. Лаврова. 18-III/2–96»⁴.

С конца 1895 года Чехов находился в своеобразном творческом кризисе, на просьбу А. А. Тихонова (Лугового) прислать что-нибудь в «Ниву» в конце декабря 1895 года писал из Мелихова:

¹ Е. Б. Русско-польские литературные отношения // Неделя. 1885. № 454. С. 1584. Цит. по: Гитович 2018, 205.

² Элиза Ожешко (Ожешкова; 1841–1910) — польскоязычная писательница, в 1905 г. выдвигалась на Нобелевскую премию; подробнее о ней см., например, статью на сайте *Wirtualna biblioteka literatury polskiej*: URL: <https://literat.ug.edu.pl/autors/orzeszk.htm> (дата обращения: 03.05.2022).

³ Ожешкова Э. Над Неманом: Роман в трех частях / Перев. с польск. В. М. Лаврова. М.: Изд. ж. «Русская мысль», 1896. — 552 с. (см.: Балухатый 1930, 271). Роман «Над Неманом» (“Nad Niemnem”, 1887) считается вершиной творчества писательницы.

⁴ Эта книга указана С. Балухатым в Описании чеховской библиотеки под № 247. Книга не сохранилась.

«Готового у меня нет ничего, определенного срока назначить Вам не могу, так как работаю я лениво, муза моя капризна и непостоянна, но могу с уверенностью сказать, что рассказ я Вам дам непременно и что хочется работать для „Нивы“» (Чехов 1974–1983, П 6, 112). Однако за работу приняться не смог⁵.

Писатель уезжает из Москвы в Мелихово 5 марта, увозя подарок Лаврова — роман польской писательницы — с собой. Брату Александру 8 марта Чехов пишет: «Я вожусь с пьесой («Чайка». — *Н. И.*). Переделываю» (там же, 127–128), и 15 марта 1896 года через И. Н. Потапенко передал «Чайку» в Петербург на рассмотрение Театрально-литературного комитета, затем начались пасхальные праздники, гости, а 29 марта 1896 года пришлось в оправдание писать Тихонову (Луговому): «Спасибо „Ниве“ за гостеприимство, которое она предлагает мне, но уввы! я уже начинаю испытывать угрызения совести. Очень уж долго я обещаю <...> мне очень хочется печататься в „Ниве“ <...> я все поджидаю сюжета посимпатичнее, покрасочнее, чтобы не наскучить читателю „Нивы“» (там же, 135), и уже 8 апреля из Мелихова Потапенко: «Пишу роман для „Нивы“» (там же, 137). Однако вскоре об этом произведении напишет Тихонову (Луговому) так: «Многоуважаемый Алексей Алексеевич! Сим извещаю Вас, что рассказ, который я пишу для „Нивы“, уже подваливает к концу второго листа. Называться он будет, кажется, „Моя женитьба“ — наверное еще не могу сказать, — сюжет из жизни провинциальной интеллигенции» (там же, 145).

Роман Ожешко, полученный Чеховым в дар и скорее всего прочитанный, мог дать творческий импульс к работе. Оба произведения на «сюжет из жизни провинциальной интеллигенции», схож и тип главного героя, выламывающегося из своей среды. Такой тип личности, идущий наперекор жизненному течению, был близок и самой Ожешко, оказывавшей поддержку участникам польского восстания 1863 года, занимавшей активную личную и общественную позицию, близок и Чехову, который не пошел по уготован-

⁵ Чехов заканчивал в конце 1895 г. «Дом с мезонином» и досадовал на гостей, не дающих работать; был в начале 1896 г. в Москве, с 4 по 14 января в Петербурге, выезжал в Серпухов по делу строительства Талезжской школы. В Мелихове 22 января состоялось венчание М. П. Чехова и О. Г. Владыкиной, а 25 января Чехов опять уезжал в Петербург, вернулся с Суворинным в Москву 14 февраля; 18 февраля возвратился в Мелихово, в гостях Г. М. Чехов, 22 февраля приезжали Маша и Лика, 29-го уезжал в Серпухов и опять в Москву.

ной ему по рождению и воспитанию дороге. В обоих произведениях присутствует автобиографизм.

У Ожешко главная героиня романа «Над Неманом»⁶ — панна Юстына⁷ Ожельская, из шляхетства, дворянства, как и герой Чехова в «Моей жизни» — Мисаил Полознев, оба они уходят из своей среды в другую, демократическую, и начинают заниматься физическим трудом. Понимая, какие психологические, эмоциональные, физические испытания предстоит вынести человеку, уходящему из налаженной и обеспеченной жизни, Чехов в центр повествования ставит мужчину, а не женщину, но по судьбе они схожи.

Как точно отмечал В. Б. Катаев, «сделав кого-либо предметом наблюдения и изучения и создавая затем литературный персонаж, Чехов меняет пол этого персонажа на противоположный» (Катаев 2018, 103). Любопытный совет писатель дал в феврале 1892 года Л. А. Авилковой: «...то, что есть Дуня, должно быть мужчиною. <...> Сделайте <...> Дуню офицером, что ли...» (Чехов 1974–1983, П 4, 359). Героиня Ожешко — Юстына Ожельская — «должна быть мужчиною», она поступает как мужчина, смело и решительно⁸. В «Бабьем царстве», опубликованном в «Русской мысли» в 1894 году, Анна Акимовна мечтает о браке с простым рабочим Пименовым, мечтает о семье и детях, и мечты, казалось бы, «были честны, возвышенны, благородны» (там же, С 8, 298), но вскоре они представляются героине «как фальшивое место, как натяжка. И она думала также, что ей уже поздно мечтать о счастье, что всё уже для нее погребло и вернуться к той жизни, когда она спала с матерью под одним одеялом, или выдумать какую-нибудь новую, особенную

⁶ Возможно, после прочтения романа «Над Неманом» Чехов также решил написать роман, но уже после начала работы меняет жанр — рассказ. Первоначальное название — «Моя женитьба» — вполне могло бы после «гендерной перестановки» — «Мое замужество» — в какой-то мере соответствовать названию романа Ожешко.

⁷ Польское имя Justyna в переводе В. М. Лаврова — Юстина. В современных изданиях романа Ожешко указывают имя переводчика Лаврова, но имя героини пишут так, как произносится, — Юстына.

⁸ Юстына полюбила изнеженного и избалованного эгоцентрика Зыгмунта Корчинского, тяжело переживает, теряет надежду на счастье. Скужающий и разочарованный в неудавшейся семейной жизни, Зыгмунт пытается вновь обратить ее «в какую-то игрушку своей прихоти» (Ожешко 1985, 75), но она решительно разрывает отношения. Мисаил же подчиняется всем решениям Маши Должиковой, планам, игре в хождение в народ, потому что любит. Принимает и ее решение расстаться.

жизнь уже невозможно» (там же, 298)⁹. Чехов не верит, что женщине под силу кардинально изменить свою жизнь и уйти в другую среду. Герой-мужчина позволил писателю избежать «суждений о различиях и особенностях женского и мужского типов мировоззрения и способов ориентации» (Катаев 2018, 109), ненужных сопоставлений, связанных с «женским вопросом», эмансипацией.

Чехов и Ожешко дают читателю схожую концепцию личности главного героя. Обладая рефлексирующим сознанием, герои понимают свое реальное положение и тяготятся им, страстно желая вырваться. Так, панну Юстыну мучит вопрос: «А кто была она сама? Каково ее место и значение среди тех, под чьим кровом она жила?» (Ожешко 1985, 80). Она чувствует горечь, оскорбленную гордость и достоинство и признается Марте, что давным-давно поняла свое положение, «но только еще никак не могу с ним примириться и, наконец, никогда не примирюсь» (там же, 14). Марта замечает:

Желала бы я знать, что ты можешь сделать? Если не примириться, то надо или веревку на шею, или в реку кинуться. Каждый человек сперва приходит в отчаяние, а потом покоряется судьбе <...> Если хочешь знать, всякий человек сначала сопротивляется, а потом, как овца на бойню, смирехонько идет своей дорогой... (там же, 14).

Сама Марта побоялась в свое время решительно изменить свою судьбу, пойти против общественного мнения и выйти замуж за бедняка, любимого человека, за что и расплачивается — болезнью и несчастьем. Именно она говорит Юстыне: «А все-таки ты, Юстына, какая-то странная! Почему бы тебе не жить, как другие панны? <...> Почему не быть, как все?» (там же). Мисаил Полознев тоже окружающим кажется «странным», никто не понимает, почему он не хочет жить «как все», не хочет «сидеть, писать, выслушивать глупые или грубые замечания и ждать, когда <...> уволят» (Чехов 1974–1983, С 9, 192). Юстына Ожельская и чеховский

⁹ Чеховские <Записи на отдельных листах> (л. 18) к «Бабьему царству», не вошедшие в произведение, поясняют первоначальный замысел писателя. Анна Акимовна думает ночью: «Что ее так сильно тянет к рабочей среде? Грязь, клопы, вонь? Нет, это противно. Нецивилизованность? Нет, и не это. Она бы ни за что не согласилась отказаться от своего образования, напр<имер>, от французского яз<ыка> и уменья читать хорошие книги... Бедность? Нет, она не хотела бы быть бедной... Что же? А то, что-то очень здоровое, сильное, божеское, что было у ее отца и у матери, а у нее вот нет» (Чехов 1974–1983, С 17, 204).

герой рефлексировать над своей принадлежностью к дворянскому сословию, у них есть возможность, казалось бы, вести предлагаемую обстоятельствами жизнь (переписывать бумаги и получить наследство / выйти замуж за обеспеченного человека), но испытывают страстное стремление вырваться из жалкой, постыдной, унижительной ситуации, потому что ощущают свое двойственное, неопределенное положение. Даже внешне есть определенное сходство, что-то «недворянское». Мисаил был одет бедно, не по моде, и про его «очень узкие брюки и большие, неуклюжие сапоги говорили, что это <...> макароны на кораблях» (там же, 192). Он не просит помощи у отца, как и панна Юстына у дяди. Она удивляет окружающих тем, что одевается на свои несчастные гроши, ботинки бережет и часто бегаёт босиком, ни шляпки, ни перчаток не носит. Она, по характеристике аристократа Ружица, «в одно и то же время и дворянка и не дворянка, воспитанная и не воспитанная, бедная и не бедная... Словом, бог знает что» (Ожешко 1985, 129). Ян Богатырович, бедный шляхтич, которого полюбила Юстына, оценивает ее положение, прилагая «мерку собственной независимости и труда»: «Грустно и стыдно пользоваться чужим богатством: стоять высоко, да не на своих ногах, быть молодым и здоровым, а жить стариком в вечной праздности...» (там же, 200–201). Мисаил Полознев, ощущая себя «пролетарием, нищим, живущим на шее отца», тоже считает, что «небогатые же и необразованные люди добывают себе кусок хлеба физическим трудом, и я не вижу основания, почему я должен быть исключением» (Чехов 1974–1983, С 9, 193).

Герои не надеются, что кто-то может допустить, что у них есть «какие-то свои жизненные и духовные запросы» (Ожешко 1985, 200), что их могут понять, а «как <...> хотелось, чтобы меня поняли!» (Чехов 1974–1983, С 9, 194). Они хотят обрести смысл своей жизни, сделать ее наполненной трудом, пользой, ощущать свою необходимость. Внутренняя, никем не видимая духовная работа, приводит их к решению порвать со своей средой, и они от, казалось бы, внешней пассивности неожиданно для всех переходят к реализации того, к чему чувствуют сильную тягу, к чему устремлены. И панна Юстына, и Мисаил сумели преодолеть инертность в себе, страх перед возможными изменениями, не приняли «общественное» мнение, даже мнение близких людей, проявили непокорность перед диктатом силы, психологическим давлением.

Юстына Ожельская не хочет «ни лгать, ни притворяться» (Ожешко 1985, 14), если можно «поступать по-своему, то поступаю так, и никого это не касается» (там же, 15). Пани Эмилия Корчинская дает ей точную характеристику: «...она добра, очень добра, но со странностями <...> Она всегда поступает не так, как другие» (там же, 24). И у Мисаила Полознева «намерение <...> начать новую рабочую жизнь, было <...> непоколебимо <...> предстояла однообразная, рабочая жизнь с проголодью, вонью и грубостью обстановки, с постоянной мыслью о заработке и куске хлеба» (Чехов 1974–1983, С 9, 196), но думать обо всех этих будущих невзгодах ему было весело. Героев Ожешко и Чехова сближает чувство ответственности за принятое решение, готовность к каждодневному труду и умение получать от этого радость, работать без отдыха, испытывать всякие лишения и все-таки быть счастливым.

Ни Ожешко, ни Чехов не скрывают, насколько тяжела и трудна физическая работа и земледельца, и рабочего, мастерового, насколько это другая среда, в которой есть и грубость, и жадность, и стяжательство. Но вера в благотворное влияние физического труда прослеживается в обоих произведениях.

Изменение положения героев дает им возможность установить дружеские, близкие отношения с другими людьми, с которыми сталкивает жизнь, — с жителями села Богатыровичи (Юстына), с мастеровыми (Мисаил). Их не сразу понимают, принимают, но по достоинству оценивают их трудолюбие, личностные качества, и со временем они находят понимание и уважение.

Есть определенное сходство между двумя другими героями этих произведений — Ансельмом Богатыровичем и Редькой, Андреем Ивановым, подрядчиком малярных работ. Оба прожили тяжелую жизнь, оба владеют жизненной мудростью, оба болеют таинственной болезнью (Ожешко 1985, 185), часто находятся на грани жизни и смерти, но воля к жизни оказывается сильнее. Они помогают и поддерживают непростые решения молодых людей, в их словах житейская выстраданная мудрость: «Глубоко нужно рыть, чтобы до воды добраться... А с человеком еще трудней: с ним сколько бы лет ни прожил вместе, всех тайн не узнаешь», «У бога и муха, коли он прикажет, воином станет» (там же, 215), «у людей сильно чувствующих и много страдавших, не только на теле, но и в душе образуются такие морщины, которые уже никогда не разглядятся» (там же, 218). Редька часть повторял: «Тля ест траву, ржа — желе-

зо, а лжа — душу. Господи, спаси нас грешных!» (Чехов 1974–1983, С 9, 215).

Схожа и общая тональность в финале этих произведений. Начинается новая жизнь героев, они стойко выдерживают все испытания, способны в этой новой жизни найти хорошее, обретая осознание своего личного вклада в эту новую жизнь:

Я жил теперь среди людей, для которых труд был обязательен и неизбежен и которые работали как ломовые лошади, часто не осознавая нравственного значения труда <...> А главное, я жил теперь на свой собственный счет и никому не был в тягость! (там же, 216).

Не бесцельное прозябание, не трагическое осознание своей нужности, а осмысленная жизнь, на радость себе и окружающим людям.

Для обоих произведений характерно разрешение внутреннего личного конфликта между предлагаемым или навязываемым обществом образом жизни, связанным с принадлежностью к сословию, воспитанием, подчиненностью среде, и стремлением к личному осознанному выбору, когда возврат невозможен.

Для произведений польской и русской литературы характерно внимание к социальным проблемам, к изображению переживаний человеком кризисной ситуации, поиска выхода из нее, изображение мироощущения и поведения человека в это непростое время. Уход героев у Ожешко и Чехова рассматривается как прогрессивный, демократический процесс, имеющий значение не только для конкретно-исторической эпохи, но и вневременное значение.

Исходя из внутренних переключек обоих произведений на уровне проблематики, тем, положений, образов, можно с большой долей вероятности утверждать, что Чехов читал роман Ожешко¹⁰, получил творческий импульс к работе, но выстроил сюжет на другом материале и по-другому.

После завершения работы над «Моей жизнью» в начале октября 1896 года Чехов отправил подарок Лаврова¹¹ в таганрогскую

¹⁰ Возможно, Чехов читал статью В. А. Гольцева «О повестях Элизы Ожешко. (По поводу ее двадцатипятилетия литературной деятельности)» в журнале «Русская мысль» (1891. Сентябрь. С. 43–58) или критическую статью «Элиза Ожешкова. Повести и рассказы. Перевод В. М. Лаврова» в журнале «Мир Божий» (1895. № 8; http://az.lib.ru/o/ozheshko_e/text_1895_povesti_oldorfo.shtml).

¹¹ Книга Ожешко не сохранилась в Таганрогской библиотеке.

библиотеку, туда же отправил следующие книги Ожешко: «Хам. История одной любви» (М., 1892), «Дикарка» (М.: Посредник, 1894), «Повести и рассказы» (М.: Русская мысль, 1895), «Над Неманом. Роман в трех частях» (М.: Русская мысль, 1896), «Милорд — Бабушка» (М., 1896), «Меньшая братия» (СПб., 1889), «Повести и рассказы» (М., 1900), «Панна Роза. Великий. Среди цветов» (М., 1898)¹². Многие книги польской писательницы были получены в дар от переводчика В.М. Лаврова. Конечно, часто Чехов отправлял книги по просьбе П. Ф. Иорданова¹³, несомненно одно: все присланные Чеховым книги прошли строгий отбор, если бы они не соответствовали художественным критериям писателя, он не стал бы их отправлять в библиотеку родного города. Именно Чехов положил начало «инострannому отделению» в Таганрогской библиотеке. «Польский роман, — как отмечала И. Е. Гитович, — печатавшийся на страницах толстых русских журналов рядом со своей литературой, был для читателя образцом западноевропейского романа, от которого интуитивно ждали художественных открытий» (Гитович 2018, 209). Маловероятно, что Чехов, державший в руках книги Ожешко, не читал их.

Мы можем, пусть пока гипотетически, расширить круг чтения Чехова, увидеть его интерес к другой литературе и попытаться определить степень ее влияния.

Литература

- Балухатый 1930 — *Балухатый С.* Библиотека Чехова // А. П. Чехов и его среда / Ред. Н. Ф. Бельчиков. Л.: Academia, 1930. С. 197–423.
- Гитович 2018 — *Гитович И. Е.* Польская литература в круге чтения российского интеллигента 80-х — 90-х годов XIX века: попытка построения парадигмы исследования // Итог как новые проблемы: Статьи и рецензии разных лет об А. П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении / Сост. Л. Е. Бушканец, Н. Ф. Иванова, Э. Д. Орлов. М.: Литературный музей, 2018. С 181–206.
- Иванова 2012 — *Иванова Н. Ф.* «Европейская» библиотека Чехова в Таганроге // «Европа чете Чехов». Велико Търново 7–9 октомври 2010. Доклади и съобщения. — Велико Търново, 2012. С. 187–196.

¹² Список книг Э. Ожешко, отправленный писателем в Таганрог, восстанавливается по письмам Чехова к П. Ф. Иорданову и по описанию С. Балухатым Чеховской библиотеки. Об этом в нашей статье: Иванова 2012, 190.

¹³ *Павел Федорович Иорданов* (1858–1920) — городской санитарный врач и член Городской управы в Таганроге, заведующий библиотекой; позднее — городской голова.

- Катаев 2018 — *Катаев В.Б.* Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений» // Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018.
- Ожешко 1985 — *Ожешко Э.* Над Неманом: Роман / Пер. с польского В. Лаврова; предисл. Б. Стахеева. Минск: Нар. света, 1985. — 383 с.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

N. Ivanova

Anton Chekhov and Eliza Orzeszkowa: Problem Statement

Keywords: Anton Chekhov, Eliza Orzeszkowa, Chekhov's story "My Life", Orzeszkowa's novel "On the Niemen".

The author argues that Chekhov has sent about 10 books by the Polish writer Eliza Orzeszkowa to the Taganrog library. The article attempts to hypothetically expand Chekhov's circle of reading, and to show his interest in other literature and try to determine the degree of its influence.

Традиционная культура в произведениях А. П. Чехова

Ключевые слова: А. П. Чехов, традиционная культура, национальная самобытность.

В статье показано, что основу национальной самобытности Чехова составляет связь с традиционной культурой. Освоение народной традиции происходило и произвольно, через детские и юношеские впечатления писателя, и сознательно, посредством книг по этнографии и фольклору, которые он читал в течение жизни. В творчестве Чехова традиционная культура представлена эксплицитно (временем действия, элементами фольклорных жанров и пр.) и имплицитно (связь повести «Степь» и фигуры Егорушки с обрядами «зеленого Юрия» и пр.).

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

Известный фольклорист Л. И. Емельянов в свое время утверждал: были писатели, «которых... трудно поставить в сколько-нибудь конкретное отношение к фольклорным традициям (Гончаров, Чехов, Бунин, Куприн)» (Емельянов 1978, 192). Другой известный фольклорист, Д. Н. Медриш, выразился менее категорично: «Сама постановка вопроса — Чехов и фольклор — может показаться неправомерной, и не столько потому, что подобная задача почти не ставилась, сколько как раз в свете тех выводов, которые были получены в немногочисленных исследованиях на эту тему. Если свести проблему к учету упоминаний фольклорных жанров или сюжетов в произведениях писателя либо случаев цитирования им лирических песен и колядок или использования пословиц и поговорок, то результаты окажутся более чем скромными. <...> Творчество едва ли не любого русского писателя, не исключая и современников Чехова, дает при подобном подходе материал и более обильный, и более разнообразный» (Медриш 1980, 208). Правда, ученый опроверг это утверждение собственными работами о «глу-

бинном» чеховском фольклоризме (Медриш 1980) и обстоятельной статьей «Фольклоризм» в энциклопедии «А. П. Чехов» (Медриш 2011, 299–304).

Однако само понятие «фольклоризм» применительно к творчеству Чехова представляется нам неправомерным. Оно подразумевает сознательное и целенаправленное обращение к фольклорным произведениям с целью цитирования, заимствования или стилизации. Такие случаи в чеховских произведениях действительно редки.

Фольклор, то есть словесное народное творчество, является частью более общего понятия — традиционной культуры. Традиционная (или народная) культура — это пласт национальной культуры, существующий преимущественно в устной форме, отражающий традиционную картину мира, то есть представления о природе, устройстве мира и общества, «правильном» и «неправильном» поведении, отношениях человека с миром сверхъестественного и т. д., воплощенные в текстах разной знаковой природы: художественных (сказки, песни, былины и пр.) и нехудожественных (суеверия, приметы), вербальных и невербальных (акциональных, ментальных). Традиция — это и содержание, и способ функционирования народной культуры. Связь писателя с фольклором может быть подтверждена его знанием фольклорных текстов, хотя сами эти тексты бытуют в устной передаче и в виде вариантов. Связь же с традиционной культурой в целом не требует специального подтверждения, поскольку она зафиксирована в бытовых и «праздничных» явлениях, календаре, играх, предметах и языке.

На рубеже прошлого и нынешнего столетий широкое распространение получила этнолингвистика, которая изучает язык сквозь призму человеческого сознания, менталитета, бытового и обрядового поведения, мифологических представлений и мифопоэтического творчества. Этнолингвисты ввели понятие «культурная терминология»: это особая группа «слов», одновременно принадлежащих как языку, так и культуре и дающих представление о «картине мира», традиционном мировоззрении социума (Толстая 1989; Толстой 1995). «Культурный термин», или «культурное слово», может функционировать и в литературе, если рассматривать произведение как развернутое высказывание. Это означает, что при помощи культурных терминов можно восстановить и индивидуальную картину мира писателя как представителя определенной

культурной традиции, поскольку всякий человек, говорящий на родном языке, воспроизводит комплекс «свернутых» значений, содержащийся в культурных «словах».

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

Во-вторых, путем специального изучения. Из 121 наименования источников, к которым так или иначе обращался Чехов во время подготовки диссертации «Врачебное дело в России», 38 наименований — по народной медицине, суевериям, традициям и фольклору. Причем некоторые из них в нескольких томах. В личной библиотеке писателя есть книги по фольклору и этнографии (Ларионова 2016).

Надо учитывать, что в конце XIX — начале XX века традиционная культура была живым и актуальным явлением. Она составляла часть культурного фона всякого небольшого провинциального города и даже больших столичных городов. В Таганроге, где вырос Чехов, были театр, музыкальные и литературные вечера, но сохранялись и народные праздники, приметы, суеверные представления. Главным образом они бытовали в купеческой и мещанской среде. То есть материал традиционной культуры не надо было ниоткуда черпать, вычитывать — он окружал Чехова всю жизнь.

Надо учитывать и еще одно обстоятельство. Традиционная культура рубежа XIX–XX веков — это преимущественно городская культура. Это крестьянская культура, перенесенная на городскую почву и видоизменившаяся. Это своего рода субкультура, которая сохраняет традиционную основу, но приспособливает ее к повседневности. У нее другие функции, не ритуально-магические и регулятивные, а развлекательные. Сакральное заменилось профанным, бытовым.

В этот период традиционная культура оказалась в двойственном положении. С одной стороны, она стремилась приспособиться к новой среде бытования. Высокие жанры фольклора вы-

теснялись, их место занимал городской, или жестокий, романс, анекдот, частушка, авантюрная сказка и пр. Эти новации «не содержали никакого идущего из глубины времен мифологического или исторического смысла... не обладали изяществом сказки или старинной народной песни... но, напротив, выглядели грубыми, стилистически неряшливыми, как бы сделанными наспех» (Неклюдов 2003, 6–7). С другой стороны, она подвергалась критике образованных городских слоев. Так, печатные издания юга России постоянно обращались к теме суеверий, разоблачая их, например, газета «Донские областные ведомости» напечатала заметку И. Б–ова «Из округа», где описывались «варварские» народные методы лечения многих болезней (1873, № 20), цикл статей П. Никулина «Народные поверия, суеверия и предрассудки» (1876, № 42, 49), заметку А–ова «Народные поверия и приметы» (1880, № 3) и т. д.

Как к варварству относился к явлениям народной культуры и Александр Чехов. В одном из писем брату из Таганрога он предлагал сюжет из жизни — образец глупости: девчонка, которую заставили стеречь стадо, чтобы избавиться от «должности», сочинила, что корова заговорила человеческим языком; корову убили, а бабы, чтобы избавить деревню от дьявольского наваждения, провели опахивание (Письма А. П. Чехову 1939, 90–91). Обряд опахивания — один из самых древних и сложных. Письмо Ал. П. Чехова, хоть и саркастическое, имеет важное этнографическое значение, поскольку свидетельствует о сохранности обряда в провинции в конце XIX века. В другом письме Александр Павлович рассказал, что позвал к рожаящей жене повивальную бабку, которая «понесла такую околесную с системой запугивания, что я устыдился и позвал акушерку» (Письма А. П. Чехову 1939, 117).

Известно, что лучше всего в памяти хранятся культурные впечатления детства и ранней юности. Можно смело сказать, что именно южнорусская традиция послужила основой таких рассказов, как «В рождественскую ночь», «Перед свадьбой», «Петров день», «Двадцать девятое июня», «День за городом», «Ведьма» и т. д. Показательным является небольшой очерк-рассказ «Ярмарка», в основу которого, по мнению комментаторов, «положены действительные впечатления от поездки в один из заштатных подмосковных городов», скорее всего, в Воскресенск (Чехов 1974–1983, С 1, 588). Вполне вероятно, однако есть одна деталь, которая заставляет

в этом усомниться. В приведенной афише балаганного представления читаем (там же, 251):

9 часов вечера цена местам
1 место — 50 к.
2 место — 40 к.
3 место — 30 к.
4 место — 20 к.
Галдарея — 10 к.

Слово «галдарея» будто даже выделено графически. Для земляков Чехова — это привет от писателя. Потому что «галдарея» (галерея) — диалектное малороссийское слово, встречается в «Мертвых душах» Гоголя и до сих пор употребляется на Дону. Нам пока не удалось обнаружить документальных свидетельств о балагане и народном театре в Таганроге, однако фольклористы говорят об «удивительной, неожиданной для театроведов и историков театра кукол картине, чрезвычайно богатой „кукольным искусством“ на территории всей России, в том числе и на юге страны» (Некрылова 2017, 131). В Москве и Петербурге народный театр был обычным явлением на рубеже веков. Любопытно, что столичные впечатления у Чехова обрели южнорусскую форму.

Очень точную картину состояния народной традиции в городской среде представляет небольшой рассказ «Красная горка». Так называется первое воскресенье после Пасхи, конец Фоминой недели. Кстати, Фомина неделя — один из наиболее часто упоминаемых праздников в письмах Чехова. В комментариях к рассказу со ссылкой на Лейкина сказано, что материал Чехов черпал из книги И. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» (Чехов 1974–1983, С 3, 584). Действительно, работая над диссертацией «Врачебное дело в России», Чехов читал и книгу Снегирева, и книгу М. Забылина «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия». Он и сам записывал рецепты народной медицины. Возможно, именно эта хорошо знакомая писателю традиция народного знахарства, альтернативная официальной науке, вызвала к жизни замысел «исторической» медицинской диссертации.

«Красная горка» — это повествование не столько о самом празднике, сколько о том, «что было» и «что стало». Рассказ и начинается словами: «Так называется у нас... у древних же...». Ключевой для нас фразой является:

Так как от невежества мы ушли, но к цивилизации, слава богу, еще не дошли, а обретаемся на золотой середине, то этот языческий праздник сохранился и до нашего времени во всей своей полноте (там же, 215).

Фраза эта свидетельствует о следующем. Во-первых, в основу рассказа легли личные впечатления писателя, а не книга Снегирева, потому что она вышла в 1837 году, который «нашим временем» не назовешь. Во-вторых, речь идет о существовании праздника именно в городской среде, поскольку песни, которые поют парни и девки, — это не народные песни. Как замечательны эти деревенские «парни и девки», послужившие в городе коридорными или горничными и поющие «Наш Китай — страна свободы» или «Когда супруг захочет вдруг!» Или наоборот, древние «кавалеры и барышни», которые воспевают Сварога или И. С. Аксакова, «сомкнувшись в тесный grand-rond»!

Из воспоминаний М. П. Чеховой известно, что некоторые суеверия были живы в чеховском семействе: «Бабка Ефросинья Емельяновна была простой крестьянкой-хохлушкой, носила очипок. <...> Однажды в Княжей в погребе дверь так забухла, что ее никак не могли открыть. Наивная бабка думала, что дверь изнутри держит домовой. — Як вин до соби потяг, рассказывала она потом. <...> На углу Елизаветинской улицы и того переулка, который выходит к новому базару, стоял дом Овчинникова, в котором кто-то (кажется, хозяин) повесился. Дети Чеховых боялись ходить мимо этого дома» (Мария Павловна вспоминает 2004, 213–214).

В письмах Антона Павловича традиционно-культурные «следы» очень редки. Он регулярно поздравляет своих корреспондентов с Пасхой, упоминает Масленицу и Рождество, но никакого мифологического или религиозного чувства в связи с этими праздниками нет. В письме М. М. Чехову он шутит: «Поздравь, если веришь в Новый год и в его особенности. Как только пробило полночь, я ошибся, следовательно, целый год буду ошибаться...» (Чехов 1974–1983, П 1, 17). Вскоре после покупки Мелихова, когда долги еще велики, иронически пишет Н. М. Линтваревой: «По ночам у нас кричат совы, предвещаая продажу нашего имения с аукциона» (там же, П 5, 45). Такая примета, действительно, бытует на юге России. Филин относится к числу «зловещих» птиц. Говорят: филин (сова, сыч) кричит — хозяина выживает (Гура 1997, 568). Эту же примету вспомнит в «Вишневом саде» Фирс. В других письмах

Чехов подшучивает над суеверной матерью: «Моя мать сказала, что и „Дачный муж“, и „Предложение“ провалятся непременно, так как Вы ставите их под 13 число» (И.Л. Леонтьеву-Щеглову; там же, П 3, 191), «Мне снилось, что я получил Станислава 3 степени, мать говорит, что мне предстоит нести крест» (А.С. Суворину; там же, 193), «Мамашу прошу не беспокоиться и не давать веры дурным снам» (Чеховым; там же, П 4, 96) и т. д. Традиционная культура в этих примерах настолько обычна и повседневна, что не рефлексивируется, не осознается как что-то внешнее.

Однако творчество писателя представляет иную картину. В нем традиционная культура представлена эксплицитно и имплицитно. В первом случае ее реалии названы и определяют сюжет, характеристики героев и т. д. Например, временем действия некоторых рассказов являются народные праздники («В рождественскую ночь», «Петров день», «29 июня»), используются пословицы и поговорки, приметы, элементы быличек и преданий («Беседа пьяного с трезвым чертом», рассказы о кладах в «Степи»), песни («Лучинушка» в «Ионьче») и т. д. Некоторые рассказы целиком построены на материале традиционной культуры, как, например, «масленичный» рассказ «Блины» или «свадебные» «Перед свадьбой» и «Кухарка женится».

Кумулятивную структуру, как в народной кумулятивной сказке, имеют рассказы «Налим», «Опекун», «Смерть чиновника» и пр. Это, с одной стороны, служит средством создания комического, а с другой — способствует проявлению чеховского лаконизма. Как сказал по поводу таких рассказов И. Н. Сухих, первым обративший внимание на их сходство с народной сказкой, «парадокс чеховской краткости может быть сформулирован таким образом: краткость, сжатость чеховского повествования возникает именно благодаря повторам и соотношениям разнообразных элементов текста» (Сухих 1987, 67), то есть кумуляции. Кумулятивные сюжеты, в отличие от других, не оставляют возможности для непредсказуемого развития событий. Они однозначны и ясно выражают авторскую позицию. Кроме того, в народной кумулятивной сказке почти нет социальной сатиры. Чехов же использует этот прием в том числе и как сатирический.

Народная культура у Чехова не орнаментальна, но всегда функциональна. Обращение к ней позволяет писателю художественно воплотить наиболее узнаваемые жизненные ситуации средствами

фольклорной условной типизации, разрушить ожидания воспитанного в традиции читателя, что создает комический эффект, пародировать популярные и общеизвестные фольклорные сюжетные модели, включать в рассказы народную смеховую стихию.

Во втором случае элементы народной культуры располагаются на разных уровнях текста и требуют специального этнокультурного комментария. Например, мы уже показывали, что образ Егорушки в «Степи» структурно связан не с «комплексом св. Георгия», как полагают некоторые исследователи (Сендерович 1994; Зубарева 2017), а с фольклорным образом «Георгия вешнего», или «зеленого Юрия», центрального персонажа Егорьева (Юрьева) дня, покровителя обрядов перемены статуса, объезжающего на коне поля и луга, чрезвычайно популярного на юге России (Архипенко, Ларионова 2011).

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

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

Но таков символ и в традиционной культуре. Не случайно Е. Фарыно сказал, что за чеховскими мотивами стоят «скорее мифологемы народной культуры, чем просто реалистические детали бытового уровня» (Фарыно 1999, 33). Как же читатели (и зрители) «опознают» в обычных предметах и явлениях символы? Очевидно, они видят в обыденном какой-то другой смысл, помимо

прямого вещественного или событийного, и этот смысл рождается из диалога между тем, что предлагает писатель, и культурной матрицей, существующей в сознании зрителя или читателя. А матрица формируется всей предшествующей традицией, начиная с мифа и ранних форм фольклора. Поэтому, когда Наташа в «Трех сестрах» предпочитает елям цветочки, она находится целиком в рамках традиционной культуры в ее городском, мещанском изводе. И цветочки становятся символом воспроизводящей экспансии, «женскости» Наташи именно в контексте этой культуры. Равно как ели, которые в народной традиции связаны с бесплодием и смертью, экстраполируют эту свою символику на сестер.

Но связь чеховского творчества с народной культурой не прямолинейна. Чехов преобразует каноническую традицию порой до неузнаваемости.

Сохранение структуры с переменной значения вплоть до противоположного в фольклоре В. Я. Пропп назвал «обращением». Любопытно, что этот же механизм мы встречаем у Чехова по отношению к народной традиции в ее разных проявлениях. В рассказе «Налим» герои пытаются руками вытянуть из реки рыбу, как в сказке тянут репку: Любим — за Герасима, Ефим — за Любима, пастух Василий — за Ефима, барин Андрей Андреич — за Василия. Тянут-потянут... Не вытянули. Вся сказочная конструкция распалась, оказалась бесплодной. В рассказе «На пути» этнографически и фольклорно точно воспроизведена структура Рождества. Казалось бы, праздник состоялся, обрядовые действия совершаются, вплоть до колядования. Но изображены они в рассказе причудливо, с противоположным смыслом. Обновления, возрождения мира и человека не происходит. Может начаться, но не начинается любовь Иловойской к Лихареву. Может начаться, но не начинается духовное возрождение Лихарева. Случайная встреча может обернуться, но не оборачивается семьей, родством, обретением дома, прекращением странничества. Рождество состоялось как календарное событие, но не как трансцендентное. И трудно согласиться с А. С. Собенниковым, что Чехов, «копираясь на символику Рождества и святков, говорит об онтологическом единстве мира, где противоположные качества... снимаются актом чуда рождественской ночи» (Собенников 1998, 141–142). В рассказе Чехова как раз этого чуда и не происходит. Герои оказались исключены из циклического времени и естественного

хода событий. Чехов «обращает», трансформирует не только святочный обряд, но и литературную традицию «святочных рассказов» со счастливым концом.

С. Ю. Неклюдов писал об отношении литературы и народной культуры: «...любой носитель культурной традиции гораздо в большей степени, чем это принято думать (и чем он сам это полагает), владеет „фольклорным“ знанием, получая его из детского чтения, из речевого обихода, насыщенного фразеологическими и провербиальными формами, из отзвуков устных текстов, эхо которых неминуемо достигает каждого. Попадая в силовые поля религиозно-мифологической традиции или литературной фантазии, эта „семантическая пыль“ при благоприятных обстоятельствах способна кристаллизироваться в семиотических текстах культуры» (Неклюдов 2009, 31). Это в полной мере относится и к творчеству Чехова, для которого народная культура выступает в роли материала или инструмента.

Выявление элементов традиционной культуры в творчестве Чехова позволяет лучше понять неповторимость его творческой манеры, увидеть его особое место в литературе рубежа XIX–XX веков, еще классической, но уже рождающей новые художественные формы. Традиционная культура и фольклор стали для многих чеховских произведений текстопорождающей моделью, определяющей их жанровую природу, композицию, систему персонажей, образы пространства и времени.

Литература

- Архипенко, Ларионова 2011 — *Архипенко Н. А., Ларионова М. Ч.* Этнокультурный комментарий к повести А. П. Чехова «Степь»: структура, содержание и перспективы // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 2. С. 32–41.
- Гура 1997 — *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997.
- Емельянов 1978 — *Емельянов Л. Н.* Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978.
- Зубарева 2017 — *Зубарева В.* Настоящее и будущее Егорушки: «Степь» в свете позиционного стиля // Десять шагов по «Степи» (Ten steps along the “Steppe”). Idyllwild, CA: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2017. С. 6–33.
- Ларионова 2016 — *Ларионова М. Ч.* Фольклор и этнография в книгах личной библиотеки А. П. Чехова // Личная библиотека А. П. Чехова:

- литературное окружение и эпоха. Ростов н/Д: Foundation, 2016. С. 6–16.
- Мария Павловна вспоминает 2004 — Мария Павловна вспоминает... // Шалюгин Г. А. Чехов: «Жизнь, которой мы не знаем...». Симферополь: Таврия, 2004. С. 209–242.
- Медриш 1980 — *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980.
- Медриш 2011 — *Медриш Д. Н.* Фольклоризм // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 299–304.
- Неклюдов 2003 — *Неклюдов С. Ю.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 5–26.
- Неклюдов 2009 — *Неклюдов С. Ю.* Традиции устной и книжной культуры // Слово устное и слово книжное: Сб. статей. М.: РГГУ, 2009. С. 15–40.
- Некрылова 2017 — *Некрылова А. Ф.* Народный театр кукол на юге России // Театр и театральность в народной культуре. М.: ГИИ, 2017. С. 130–145.
- Письма А. П. Чехову 1939 — Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М.: Соцэкгиз, 1939.
- Сендерович 1994 — *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994.
- Собенников 1998 — *Собенников А. С.* Судьба и случай в русской литературе: от «Метели» А. С. Пушкина к рассказу А. П. Чехова «На пути» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 137–144.
- Сухих 1987 — *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1987.
- Толстая 1989 — *Толстая С. М.* Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. / Ин-т славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1989. С. 215–230.
- Толстой 1995 — *Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 15–27.
- Фарыно 1999 — *Фарыно Е.* К не востребовавшей мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku.* Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1999. S. 28–38.
- Шулепова 2004 — *Шулепова Э. А.* «Гений места» и его провинция // Таганрогский вестник: Материалы Международной научной конференции «Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения». Таганрог: Лукоморье, 2004. С. 8–12.

M. Larionova

Folk Culture in the Works by Anton Chekhov

Keywords: Anton Chekhov, folk culture, national identity.

The article suggests that the basis of Chekhov's national identity depends on his connections with the folk culture. Writer's mastery of the folk tradition took place both involuntarily, through his childhood and youth impressions, and consciously, through books on ethnography and folklore, which he has been reading during his life. In Chekhov's works, folk culture is represented explicitly (the time of action, elements of the folklore genres, etc.) and implicitly (connection of the story "The Steppe" and the figures of Yegorushka with the rites of Zelyonyi Yuri ('Green Yuri'), the feasts of Saint George (with Yuri being the Slavic form of the name of George), etc.

**«Ни одного врача не убил»:
медицинские работники в творчестве М. Зощенко**

Ключевые слова: М. Зощенко, врач, болезнь, медработник, страх, недоверие, опасность, врачевание, абсурд.

В творчестве Зощенко тема врача сводится к трем вариантам. 1. Негативный: врач осознается как принципиально «другой», то есть как враг, в этом его сходство с носителем культуры или представителем официоза. 2. Позитивный: на врача простодушный герой до поры уповает как на чудо. 3. Врачи и медицина есть не более и не менее чем очередное обстоятельство жизни, ландшафт, в котором существует простодушный герой, фон, позволяющий более отчетливо его разглядеть, лучше понять.

1. На первый взгляд, отношение М. Зощенко к медицинской теме и медработникам можно обозначить как окрашенное нарочитым, показным цинизмом равнодушие, неоднократно заявленное в творчестве писателя по отношению к отдельным областям жизни.

Например, про детей он высказывался так: «Конечно, об чем может быть речь — дети нам крайне необходимы. Государство без них не может так гладко существовать» («Происшествие»; *Нервные люди* 2008, 571). То же как будто и здесь: «Конечно, я иду не против медицины. Эта профессия, я бы сказал, тоже необходимая в общем механизме государственного строительства. Но особенно увлекаться медициной, я скажу, нехорошо» («Любитель»; там же, 362).

Это лукавство. Медицинская тема для Зощенко — тема сверхважная. А. К. Жолковский пишет в «Поэтике недоверия»: «С точки зрения разоблачительной сверхзадачи, приписываемой Зощенко культурно-социологической школой, необъяснимо обилие у него рассказов на темы болезней, нервов, отравлений, заразности, лечения, взаимоотношений с врачами, больничных и курортных нравов и т. д.» (Жолковский 1999, 19).

И действительно, Зощенко к этим темам возвращается снова и снова (не забудем, он и сам, в сущности, профессиональный больной, без всякой иронии, превративший свою болезнь в литературу). Естественно, особую роль начинает играть в его творчестве фигура врача.

2. Кто же такие врачи? И какие они?

Представители этой группы населения просто поражают своим разнообразием. Соответственно, варьируется (что для нас наиболее важно) и отношение зощенковского героя к ним.

Например, они могут быть богаты и представлять собой ценную добычу: «Ежели медик, — думает Васька, — тем лучше. Медики эти всегда серебро в буфете держат» («Вор»; Разнотык 2008, 344).

Они могут быть знамениты и вызывать почтение: «Больных принимал фельдшер Иван Кузьмин. Был он маленький, старенький и ужасно знаменитый. Все вокруг знали его, хвалили и называли без причины хирургом» («Пациентка»; Разнотык 2008, 576).

Врач может быть привлекательной женщиной и пробуждать вполне предсказуемые желания: «Докторша ему попалась молодая, интересная особа» («Операция»; Нервные люди 2008, 384). И дальше: «Главное, что докторша молодая. Охота была Петюшке пыль в глаза ей пустить...» (там же, 384).

Среди врачей могут попадаться личности фантастически предприимчивые, герой поражен и даже испытывает некоторое восхищение: «Было бы славно, если б попался врач вроде этого. Впрочем, сильно сомневаюсь, что еще раз встречу такого же боевого медика» («Клинический случай»; Личная жизнь 2008, 399).

Отдельный разговор о народных целителях, знахарях: «А вечером велит бабе своей, не жалея никаких денег, пригласить знаменитого Егорыча с Малой Охты» («Медик»; Разнотык 2008, 543). Впрочем, профессиональные доктора и безграмотные самородки существуют параллельно и находятся в отношениях здоровой конкуренции: «Главное, все медики отказались лечить эту девчонку. Руками разводили, черт ее знает, чего тут такое. Дескать, медицина в этом теряется. А тут простой человек, без среднего образования, может, в душе сукин сын и жулик, поглядел своими бельмами на девчонку, подумал, как и чего, и, пожалуйста, — имеете заместо тяжелого недомогания здоровую личность» («Медицинский случай»; Нервные люди 2008, 520).

3. Хотя следует отметить, в большинстве случаев отношение к медикам совсем иное. Мягко говоря, недоверчивое. Это агрессивное неприятие в принципе самого профессионального сообщества, как сказал спустя полвека Вознесенский, «белохалатной касты врачей»:

Врачей белохалатная каста
держит в невежестве этот талантливый
и трудолюбивый народ.
Они верят, что химические лекарства
способны вылечить, а не наоборот.
(Вознесенский 1984, 235)

Итак, агрессия. От сравнительно мягкой констатации: «Можно сказать, всю свою жизнь я ругал знахарей и всяких таких лекарских помощников» («Медицинский случай»; Нервные люди 2008, 520) — до простодушного признания: «Могу, товарищи, с гордостью сказать: за всю свою жизнь ни одного врача не убил» («Гипноз»; Нервные люди 2008, 254).

Причиной ненависти к медработнику может быть суровое заключение о состоянии здоровья: «„У вас, — говорит, — полная девальвация. Где, — говорит, — печень, где мочево́й пузырь, распознать, — говорит — нет никакой возможности. Очень, — говорит, — вы сносились“. Хотел я этого фельдшера побить, но после остыл к нему. „Дай, — думаю, — сперва к хорошему врачу схожу, удостоверюсь“» («Лимонад»; Нервные люди 2008, 289).

Вывести из себя может, напротив, и отрицание болезни: «Приходит коммунальный врач и говорит — симуляция. Чуть я за эти самые слова врача не убил» («Четыре дня»; Нервные люди 2008, 243–244).

Иногда нападение оказывается невозможным из-за слабости больного:

Хотел я с этим лекпомом схлестнуться, но поскольку у меня была высокая температура, тридцать девять и восемь, то я с ним спорить не стал. Я только ему сказал:

— Вот погоди, медицинская трубка, я поправлюсь, так ты мне ответишь за свое нахальство («История болезни»; Личная жизнь 2008, 174).

Однако все может завершиться и самым ужасным образом: «Очень худая профессия у врачей. Главное — пациент нынче пошел довольно грубоватый. Не стесняется. Чуть что не понял — драться лезет или вообще убивает врача каким-нибудь предметом» («На посту»; Нервные люди 2008, 246).

4. В чем же причина такого отношения? Об этом, в частности, писал А.К. Жолковский в «Поэтике недоверия». Дело в общем ощущении опасности, исходящей от иной реальности, лежа-

щей вне сферы банальных интересов, будь то культура, которую простодушный герой пытается освоить-присвоить, институты государственной власти, с которыми он пытается ужиться, или медицина, которую он боготворит, ненавидит и которую боится. Но медицина в гораздо большей степени, чем культура, несет опасность для обывателя.

Это опасность прямая, вполне очевидная, связанная с причинением тяжкого вреда здоровью: «Нынче, граждане, в народных судах все больше медиков судят. Один, видите ли, операцию погаными руками произвел, другой — с носа очки обронил в кишки и найти не может, третий — ланцет потерял во внутренностях или же не то отрезал, чего следует» («Медик»; Разнотык 2008, 542).

Иногда даже смертельная: «И действительно, взял этот ученый со старичка недорого, впрыснул ему что следует, а через два дня старичок и ноги протянул — помер» («Европа»; Разнотык 2008, 427).

Опасность может представлять и вполне приличный врач, если он в неадекватном состоянии, например хохочет: «Режет и хохочет. На ногу посмотрит и от смеха задыхается. Аж рука дрожит. А могла бы зарезать со своей дрожащей ручкой! Разве можно так человеческую жизнь подвергать опасности?» («Операция»; Нервные люди 2008, 386).

Немудрено, что даже отпетый уголовник, вор-рецидивист, забравшись в дом к медику, испытывает робость: «Руки опустил даже Васька. Хотел было в соседнюю комнату идти — страшно. С расположения сбился. К медику еще влезешь — ланцетом по привычке чикнет» («Вор»; Разнотык 2008, 345).

Но чаще всего причиной опасности оказывается вопиющий непрофессионализм. Ну ладно, народные целители со своими причудливыми способами лечения: «...велит больному писать записку — дескать, я здоров, и папаша покойный здоров, во имя отца и святого духа. И эту записку велит проглотить» («Медик»; Разнотык 2008, 544). Но не лучше и профессиональная медицина:

Ну, позвал я, конечно, лекаря. За пуд овса. Лекарь пересыпал овес в свой мешок и говорит: «Медицина, — говорит, — бессильна что-либо предпринять. Не иначе, как помирает ваша бабочка».

— От какой же, — спрашиваю, — болезни? Извините за нескромный вопрос. — Это, — говорит, — медицине, опять-таки, неизвестно («Жених»; Разнотык 2008, 484).

Или еще проще: «Медик меня внимательно осмотрел и говорит: „Может, ангина, а может, паратиф. Выяснится, когда померете...“» («Что-нибудь особенное»; *Нервные люди* 2008, 403).

Такова медицина на протяжении всей истории человечества, в «Голубой книге» читаем:

У нее [королевы Австрахильды] было, по-видимому, какое-то внутреннее заболевание, поскольку лучшие врачи того времени терялись <...> Хотя <...> за полтора года она переменяла девять врачей <...> ей делалось все хуже <...> «Я, говорит... ваше величество <...> надеялась, что это порядочные люди <...> а они вон куда загнули — я теперь, как видите, умираю, наверно, через этих врачей» <...> «А я их на пушечный выстрел к себе не подпускаю [говорит король Гунтрам]. Это вы дали маху» <...> «Вот я теперь и прошу вас отрубить головы у этих медицинских работников» <...> — «Что другое <...> а это сделаю с превеликим удовольствием». <...> И это, конечно, произошло оттого, что королева, наконец, сильно разочаровалась в медицине, что было вполне естественно в ее критическом положении («Голубая книга»; *Голубая книга* 2008, 496–498).

О влиянии Гоголя на творчество Зоценко, о теснейшей творческой связи двух сатириков написано много, поэтому ограничимся простой констатацией очевидного: доктора у Зоценко, несомненно, часто списаны прямо с доктора Гибнера. Впрочем, сознательная установка на неказание медицинской помощи (клятва Гиппократа, перевернутая буквально с ног на голову) может быть в новые времена результатом не только лени и невежества, но и государственной экономии:

Больных мы, милый, теперича отваживаем. Которые, знаешь ли, мнимые, лодыри или с мелкими медицинскими болезнями — отваживаем. <...> Фельдшер меланхолически потрогал живот больного рукой и сказал: Объективных признаков нетути. Желудок лояльный. Пуп стоит на месте... Здоров. Ступай себе («Случай на заводе»; *Разнотык* 2008, 687–688).

Комплекс причин, обусловивших внимание писателя к медицине, определен А. К. Жолковским именно в связи с ее потенциальной опасностью: «Напряженный интерес Зоценко к медицине лежит на пересечении целого ряда его инвариантов: ипохондрической сосредоточенности на проблемах физического и психического здоровья и омоложения; веры в спасительную силу разума и науки; и недоверчивой охраны границ собственной личности, в частно-

сти телесных, объясняющей, в частности, его боязнь врачей и предпочтению самолечения. Медицина часто предстает у Зощенко как источник опасности, а то и более или менее прозрачная и политически допустимая — эзоповская — метафора власти» (Жолковский 1999, 73).

В одном из самых знаменитых произведений Зощенко, в «Истории болезни», опасность достигает пика, поскольку медицинское учреждение здесь оказывается просто воротами в смерть (начиная с вступительного объявления о выдаче трупов и до финальной пуганицы с извещением о смерти героя). По справедливому замечанию Жолковского, «История болезни» продолжает мольеровскую традицию «изображения врачевания как убийства» (Жолковский 1999, 74). Отметим лишь, что Зощенко не только следует определенной традиции, но и оказывается предвестником одной из самых страшных форм антиутопии конца XX века, связанной с больницей как эшафотом.

5. Что смягчает эту окраску? В лучшем случае, ирония: «Похудел тоже очень отчаянно. Даже блохи меня перестали кусать. Истинная правда. Врач осмотрел меня и говорит: „Это, говорит, у вас нервы распатавшись. Катайтесь ежедневно на коньках — и всю вашу нервную систему как рукой сымет. И снова блохи начнут кусать“» («Берегите здоровье»; Нервные люди 2008, 428). Или, например, так: «Хороший такой, понимающий медик. Я у него пятый год лечусь. И ничего, болезнь не хуже» («Больные»; Нервные люди 2008, 425). А очень робкая попытка защитить встречается чуть ли не единственный раз:

Доктор медицины говорит: Мне, — говорит, — все это очень оскорбительно. И поскольку я послан с ударной бригадой в колхоз, как доктор медицины, то мне, — говорит, — просто неинтересно видеть, как меня спихивают с вагона чуть не под колеса и роются в моем гардеробе. <...> Дежурный с агентом почтительно поклонились и вышли из вагона, рассуждая о том, что, конечно, и среди этой классовой прослойки — не все сукины дети («Доктор медицины»; Нервные люди 2008, 666–667).

Нам не кажется универсальной и все объясняющей психоаналитическая концепция западных исследователей (Т. П. Ходж, Л. Х. Скоттон, Вера фон Вирен и в первую очередь А. К. Жолковский) о глубинных мотивах страха перед медициной. Подводя итог,

отметим, что в творчестве Зощенко тема врача, на наш взгляд, сводится к трем вариантам.

1) Негативный. Врач осознается как «другой», как носитель принципиально иного знания, в этом его сходство с носителем культуры или представителем официоза. Само существование чуждой герою мудрости опасно, оно приравнивается простодушным героем к агрессии против его привычного мира, — отсюда ответная агрессия, попытка чужую мудрость отрицать (уничтожить) или освоить (присвоить).

2) Позитивный. Как ни парадоксально, при всем страхе перед медициной простодушный герой до поры уповает на врача как на чудо. К нему обращается в минуты отчаяния и даже по такому поводу, как омоложение. Чаще всего эти ожидания кончаются крахом. Иногда успехом, но парадоксальным:

Родители говорят: «Скажите, она не станет после этого факта дурочкой?» Лекарь говорит: «Этого я не могу вам сказать. Мне, говорит, дело сообщить ей дар речи. И это есть налицо». <...> А девочка, действительно, заговорила. Действительно верно, она немного в уме свихнулась, немножко она такая стала придурковатая, но говорит, как пишет («Медицинский случай»; Нервные люди 2008, 522).

Но дело не в этом — дело в ожидании чуда; разочаровавшись в этих ожиданиях, Зощенко и начнет создавать собственную медицинскую теорию.

3) Врачи и медицина есть не более и не менее чем очередное обстоятельство жизни, ландшафт, в котором существует простодушный герой, фон, позволяющий более отчетливо его разглядеть, лучше понять.

Здесь мы должны признать: у коллизии «простодушный герой и медицина» действительно есть немалое и неслучайное сходство с коллизиями «герой и революция», «герой и общественный договор», «герой и бюрократия».

Общее здесь — прежде всего мощная составляющая абсурда, который пронизывает все существование героя. И перед этим абсурдом отступает любая медицина — как и любая наука, любая логика. И даже здравый смысл. Именно бессилие медицины перед идиотизмом жизни становится подлинной темой поздних «медицинских» рассказов Зощенко. Человек, например, приходит к врачу с просьбой: «Так-то я здоров, но страдаю бессонницей. Я сплю

худо, дайте мне каких-нибудь капель или пилюль» («Врачевание и психика»; *Личная жизнь* 2008, 26). А кончается визит так:

— Позвольте, — говорит врач, — так вам мешают спать?

— И мешают, конечно, и не спится. Комната небольшая, проходная. Работаешь много. Устаешь. Питание все-таки среднее. А ляжешь — не спится...

— Ну а если тихо? Если, предположим, в комнате тихо?

— Тоже не спится. Сестра на праздниках уехала в Гатчину с детьми. Только я начал засыпать, соседка несет тушилку с углями. Оступается и сыплет на меня угли. Я хочу спать и чувствую: не могу заснуть — одеяло тлеет. А рядом на мандолине играют. А у меня ноги горят...

— Слушайте, — говорит врач, — так какого же черта вы ко мне пришли?! Одевайтесь. Ну, хорошо, ладно, я вам дам пилюли (там же, 29–30).

И самое здесь интересное — что врач становится тоже точно таким же носителем абсурда. Поскольку действительно нет принципиальной разницы между человеком, сующим палец в рот зевающей соседке, или пароходом, не пролезавшим под мост, — и врачом, забывающим очки в разрезанном животе пациента и общающимся с пациентом в таком ключе:

Если вы поправитесь, что вряд ли, тогда и критикуйте, а не то мы действительно от трех до четырех выдадим вас в виде того, что тут написано, вот тогда будете знать («История болезни»; *Личная жизнь* 2008, 174).

Литература

- Вознесенский 1984 — *Вознесенский А.А.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1984.
- Жолковский 1999 — *Жолковский А.К.* Поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.
- Голубая книга 2008 — *Зощенко М.М.* Голубая книга. Возвращенная молодость. История одной перековки. М.: Время, 2008.
- Личная жизнь 2008 — *Зощенко М.М.* Личная жизнь. Рассказы и фельетоны 1932–1946. М.: Время, 2008.
- Нервные люди 2008 — *Зощенко М.М.* Нервные люди. Рассказы и фельетоны 1925–1930. М.: Время, 2008.
- Разнотык 2008 — *Зощенко М.М.* Разнотык. Рассказы и фельетоны 1914–1924. М.: Время, 2008.

A. Syomkin

**“I haven’t Killed a Single Doctor.”
Medical Professionals in Mikhail Zoshchenko’s Works**

Keywords: Mikhail Zoshchenko, physician, illness, medical professional, fear, distrust, danger, healing; absurdity.

The author argues that in Zoshchenko’s art, the theme of the doctor is reduced to three options. 1. Negative, when the doctor is perceived as fundamentally “different”, i. e. as an enemy, having some similarity to a carrier of culture or a representative of officialdom. 2. Positive, when the simple-minded hero trusts in the doctor for the time being as a miracle. 3. Doctors and medicine are just another circumstance of life, a landscape where there a simple-minded hero does exist, a background that allows one to see him more clearly and to understand better.

ТЕАТР И КИНО

Галина Коваленко

Новый театральный текст: демократия или анархия?

Ключевые слова: А. П. Чехов, Х.-Т. Леман, В. Вигг, Р. Габриа, Д. Хуснияров, постдраматический театр, сценический текст, «Чайка», «Дядя Ваня», «Моя дорогая Héléne», «Иванов».

В статье анализируются три спектакля петербургского театрального сезона 2021/22 года: «Чайка» Тверского ТЮЗа, «Моя дорогая Héléne» Петербургского академического театра имени В. Ф. Комиссаржевской, «Иванов» Петербургского ТЮЗа, претендующие на режиссуру в эстетике постдраматического театра. При всем различии спектаклей им свойственно общее поверхностное восприятие этой эстетики, в результате чего анархический подход к драматургии Чехова привел к недовоплощению его замысла в спектакле Вероники Вигг и к примитивной, грубой трактовке его пьес в петербургских театрах.

Принципиальные изменения, произошедшие в мировом театре в 1970–1980 годы, на протяжении почти 30 лет исследовал немецкий театральный теоретик и критик Ханс-Тис Леман, автор монографии «Постдраматический театр» (1999). В русском переводе монография вышла в 2013 году. Термин «постдраматический театр» прочно вошел в театроведение и критику, хотя инструментарий, которым пользуются при анализе этого явления, восходит к структурализму и постструктурализму. Суть самого явления в том, что литературный текст первоисточника заменяется сценическим текстом, и режиссер, по сути, становится единственным автором спектакля, по своему усмотрению интерпретируя авторский текст. Часто речевой дискурс заменяется музыкальным, пластическим или видеорядом. Сегодня деконструкция и демонтаж текста увеличивает отчуждение театра от драмы. Влияние молодежной субкультуры приносит провокативный элемент, иногда полностью меняя авторский замысел. Драматургия Чехова, как и во все театральные времена, является пространством экспериментов, приводящим к разным художественным результатам, иногда по-настоящему художественным, но это встречается нечасто¹.

¹ См.: Коваленко 2015, 275–283.

В сезон 2021/22 года в Петербурге было показано три спектакля по Чехову в эстетике постдраматического театра, которая пришлась по вкусу не только театрам всего мира, но и публике. Зачастую создатели спектакля используют привычный, много раз апробированный арсенал постдраматического театра, направленный на осовременивание классики, — в большинстве случаев ограничиваясь костюмами, частым использованием воды, наличием ванны в интерьере, видеорядом. Все это имеет место в спектакле Тверского театра юного зрителя «Чайка» Чехова в постановке Вероники Вигг — режиссера, получившего профессиональное образование в Англии, живущей там и часто ставящей в Европе. Судя по ее интервью, приведенному в программке к спектаклю, она с трепетом относится к этой пьесе Чехова. Она считает ее «пьесой-ловушкой», стремясь «разглядеть в каждом герое симпатичного и близкого нам человека», хотя трактовка некоторых персонажей резко расходится с этим утверждением. Художник-постановщик Дмитрий Горбас и художник по свету Александр Рязанцев сделали все, чтобы спектакль соответствовал режиссерскому замыслу. Старый дом в стиле «архитектуры» дач советского периода — с протекающей крышей и тазами, куда стекает дождевая вода. Ванная комната со старой ванной переходит в жилую комнату, назовем ее гостиной. В ней находится и «колдовское озеро», которое заменяет сценический люк, заполненный водой. Все «выстреливает», как то самое чеховское ружье. Дорн ныряет в озеро, Аркадина над ванной моет голову, ей поливает почему-то Сорин, в последней сцене в ванну прыгнет Нина, топчя ее дно резиновыми сапогами — шла пешком по грязи. Время от времени возникает видеоряд с прекрасным садом, где бродит мальчик с льяными волосами и в белой рубашонке — возможно, Треплев в детстве. Спектакль начинается, сопровождается и заканчивается песней Ольги Чикиной «Белый сад», в которой автор бесхитростно и трогательно размышляет о быстротечности жизни. Сад рождает ассоциации и с последней пьесой Чехова «Вишневый сад», равно как ассоциируются с персонажем этой пьесы лакеем Яшей работник Яков и его таинственный двойник. Оба актера (Иван Жамойтин и Сергей Грищенко, играющий в другом составе Треплева) убедительны. Такой прием характерен для постдраматического театра и свидетельствует о логике режиссера.

Чеховские персонажи Аркадина, Треплев, Тригорин, Нина — люди творческие. Воля режиссера — интерпретировать их как лю-

дей талантливых, бездарных или неудачников, но в любом случае занимающихся искусством. Менее всего это относится к трактовке образа Аркадиной (Татьяна Романова). Она удивительно вульгарна, ничто не говорит о том, что она актриса. Конечно, она тщеславна — чего стоит только «Как меня принимали в Харькове!». Однако прежде чем она стала знаменитой актрисой провинциальной сцены, Аркадина служила на казенной сцене, в императорском театре — в Александринском в Петербурге или в Малом в Москве, что должно прочитываться или угадываться. Пьеса осовременена, и возможно, Аркадина играла в одном из академических театров и вряд ли была столь далека от творчества, как нам ее показали. Так решали в некоторых тюзовских спектаклях в советские времена роли отрицательных учительниц. Работавший в Калининском ТЮЗе Роман Виктюк называл это «тюзятиной». Вероника Вигт такой трактовкой принижает противоречивый образ, созданный Чеховым, у которого никогда быт не затмевает бытие.

Назначение на роль Нины Дарьи Астафьевой, что называется, в яблочко. Она экспрессивная, нервная, думающая молодая актриса и могла бы обойтись без привычных штампов, часто присущих современным трактовкам девушки-чайки. Режиссер самовольно заменяет чеховскую реплику в монологе Нины о ее призвании, в котором она говорит о счастье быть актрисой: «...пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» (Чехов 1974–1983, С 13, 58) вызовом современной старлетки: «...чувствую себя *прекрасно!!!*» (курсив мой. — Г. К.). Невнятен и как писатель, и как сын, жаждущий материнской любви, Треплев (Дмитрий Федоров). В нем не чувствуется творческого начала. Решение образа Тригорина (Андрей В. Иванов) значительно интереснее — он умен, интеллигентен, временами ощущается сложность его натуры. Понятно его увлечение Ниной. Признание Нине о трудной, иногда мучительной жизни писателя актер пропускает через себя, и это — один из самых удачных эпизодов спектакля. В образе Дорна (Михаил Хомченко) чувствуется Чехов: актер создал тип чеховского врача. Ему не мешают ни ванна, ни вода, ни ныряние в озеро-люк. Это человек профессионального долга, хорошо воспитанный и потому терпимый и деликатный по отношению к Полине Андреевне (Ольга Лепоринская). Странно, что этот характер решен, как характер Достоевского. Полина Андреевна — страстотерпица, униженная и оскорбленная. Это не свойственно поэтике Чехова, как и жестокое отношение к ней со стороны Шамраева (Виктор

Дегтярев), в сценах с женой напоминающего Федора Павловича Карамазова, хотя в других сценах он вполне чеховский персонаж, недалекий, грубоватый тип. Маша (Надежда Мороз), юная, искренняя, и симпатичный недотепа Медведенко (Роман Клоков) существуют в ансамбле друг с другом и партнерами.

Нельзя не отметить, что в Петербурге на XXI международном театральном фестивале «Радуга» спектакль имел большой успех. Чехов любим во всем мире, и «Чайка» на афише Тверского театра юного зрителя — событие, и потенциал для совершенства спектакля, бесспорно, имеется.

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

В сценографии Анвара Гумерова есть много интересного: скухими деталями намечена неяркая, одухотворенная природа, контрастирующая с несчастливой жизнью персонажей. На ее фоне выразительно звучит монолог о вырубленных лесах и нищенствующих, невежественных мужиках. Режет глаз огромная кровать на первом плане, на которой происходят невинные супружеские игры четы Серебряковых.

Режиссер обошелся без няньки Марины и Телегина: в такой режиссерской трактовке им нет места. Появился новый персонаж — Стрелочник (Василий Гетманов). Ему передан монолог Астрова о лесах: таким вдохновенным и страстным был молодой Астров, который



Войницкий («Моя дорогая Héleine». Театр имени В. Ф. Комиссаржевской)



Елена Андреевна, Серебряков, Соня («Моя дорогая Héleine». Театр имени В. Ф. Комиссаржевской)

теперь спившийся потерянный человек (Богдан Гудыменко). Войницкий (Денис Пьянов) также спившийся, опустивший человек. Душа этих людей закупорена. В спектакле нет интеллигентных людей. Стоит отметить, когда нетрезвому Астрову видится материализовавшийся, умерший у него под хлороформом мужик (снова Богдан Гудыменко), он пробуждается. Совесть в нем живет. В спектакле много клоунады. Мария Васильевна Войницкая (Елена Симонова) в несуразной лисьей шапке лишена объема, свойственного персонажам Чехова. Остался только грубый гротеск. Серебряков (Анатолий Журавин), постаревший бонвиван, — водевильный тип. Он вызывает смех у публики, становясь едва ли не главным персонажем. Между тем Чехов психологически оправдал все его действия. Режиссер ничего, кроме демонстрации плоти в разных ситуациях, не предложил молодой актрисе Елизавете Фалилеевой (Елена Андреевна), лишь продекларировав ее роль в жизни окружающих мужчин. Идея ее победительного женского начала поддерживается демонстрацией на экране телевизора картины Эдуарда Мане «Завтрак на траве», с обнаженной женщиной и мужчинами в черных сюртуках, и женскими портретами Ренуара. Сценически эта идея не поддерживается.

В молодой актрисе Софии Большаковой (Соня) чувствуется большой потенциал для воплощения этого образа, оставшегося пока только потенциалом. Иногда режиссер прибегает к символам: дважды появляется лось, напоминая о страстной речи Астрова о лесах и истреблении птиц и зверей. Апофеоз достигается в финале, когда, стоя на спине уже муляжа лося, Стрелочник, alter ego Астрова, вновь страстно говорит о гибели природы. Опущен финальный монолог Сони: ей не к кому его обратить. Дядя Ваня ухитрился утаить один пузырек с морфием и отравился, как и намеревался. На заднем плане, на столе, на котором демонстрировался мужик, умерший под хлороформом Астрова, теперь лежит труп дяди Вани. Соня остается наедине с хозяйственными книгами.

Классика не может не меняться с течением временем, и интерпретаций было и может быть множество, но эстетические и моральные идеалы остаются. Иначе придется только горько иронизировать, подобно Ионеско в «Лысой певичке». На вопрос, что такое мораль, следовал ответ: «А это как посмотреть».

Чехов писал Суворину 25 ноября 1892 года: «Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть» (Чехов 1974–1983, II 5, 133).

Отсутствующий в этом спектакле Телегин подвел итог шумно-го скандала с выстрелами: «Картина, достойная кисти Айвазовского» (там же, С 13, 105). Фраза эта стала всем известным афоризмом, не требующим разъяснения.

В Петербурге в Театре юных зрителей состоялась премьера пьесы Чехова «Иванов» в постановке Дениса Хусниярова. Пьеса 1887 года (по авторскому определению, драма) остро современна, хотя ряд проблем намечен пунктирно. Актуален герой с его поисками высшего смысла бытия, оказавшийся в экзистенциальной ситуации выбора. Он в долгах, имение запущено. Управляющий Боркин предлагает запрудить реку и построить плотину. Если соседи будут возражать, взять с них деньги и закрыть вопрос. Несколько десятилетий назад болтун Боркин воспринимался как прожектор, сегодня его предложение вполне деловое. Злободневны разговоры о ссудной кассе помещицы Лебедевой и рассуждения о займе и страховке богатой вдовы Бабакиной.

Хуснияров стремится осовременить персонажей Чехова, чтобы мы, как в зеркале, увидели свое отражение и воскликнули: «На зеркало неча пенять».

Сценографы Александр Мохов и Мария Лукка позволили развернуть действие на большом пространстве с минимумом предметов. В центре сцены кабинетный рояль: в доме постоянно звучат дуэты виолончели и рояля. И вряд ли бы на нем могли стоять жестяные ведра с цветами — сансевиерией, известной как «щучий хвост». Назначение рояля утилитарно: внутри спрятаны бутылки со спиртным и закуска; на нем исполняет дикарский танец Боркин, и почему-то из него появляется жена Иванова Анна Петровна. Надругательство над роялем творится в течение всего спектакля, хотя его наличие подчеркивает выразительная, полная драматизма музыка композитора Виталия Истомина.

Иванов (Александр Иванов) старше персонажа Чехова, которому 35 лет. Чеховский герой — выпускник Московского университета, интеллеktуал, совсем недавно активный земский деятель, ощутивший бесполезность и бессмысленность своего существования. Этого не понимают окружающие его люди. Актер произносит текст, не прожитый им. К тому же у него проблемы с русским языком, в частности с ударениями. В исповедальном монологе Иванова, когда он подвергает себя всем казням египетским, предчувствуется развязка: «Просто хоть пулю в лоб!..» (там же, С 12, 53), но у актера

это не прозвучало. Героя называют то Ива́новым, то Ивано́вым. Ударение на второй слог — признак недворянского происхождения. Режиссер, лишив героя дворянского звания, ничего этим не прояснил. В Иванове не чувствуется личность, он болтун.

Остальные персонажи лишены объема. Симпатичен Лебедев (Алексей Титков), но он всего лишь добряк. Трудно вообразить, что в свое время он окончил Московский университет, читал Гегеля и Бэкона, что явствует из текста. Недаром Иванов ездит к нему в «совиное гнездо», хотя там заправляет жена Лебедева — Зюзюшка (Антонина Введенская). Актриса ограничивается талантливо представленным гротеском. Граф Шабельский (Борис Ивушин) — хнычущий старик, постоянно парящий ноги в тазу. Между тем граф человечен, живет памятью об умершей жене и при всех его сарказмах по отношению к Анне Петровне — единственный, кто ей сочувствует. Он страдает от своего положения приживала. Доктор Львов (Константин Федин) не раскрыт. В нем не чувствуется преданности медицине, веры в науку, влюбленности в жену Иванова. Он рубит с плеча, его конфликты с Ивановым не прояснены, хотя у Чехова этот молодой разночинец не приемлет Иванова в социальном плане. В Саше (Анна Слынько) ключом бьет молодость, от нее веет свежестью, но поверить в ее любовь к Иванову трудно: в нем отсутствует мужская манкость и, главное, способность мыслить и чувствовать.

Наиболее убедительна Анна Петровна (Анна Дюкова), вносящая в спектакль лиризм. Мягкость, интеллигентность говорят о незаурядности ее героини. Актриса передает драматизм ее жизни в доме Иванова, сложность отношений с ним. И грубым, неуместным кажется «клюквенный сок», хлынувший из горла Анны Петровны в сцене в доме Лебедевых. Столь же неуместно ее погружение в ванну. Эта ходячая метафора переходит из спектакля в спектакль в ряде театров Петербурга, теряя свой смысл.

Радует возвращение на родную сцену Ирины Соколовой в крошечной роли картежницы Авдотьи Назаровны. Мастерство актрисы проявляется в выразительной сдержанности, с какой она играет второстепенную роль, создав ансамбль со своими молодыми партнерами Иваном Стрюком и Ильей Божедомовым, которые обошлись без вставных клоунад. По воле режиссера клоунада — единственная характерная черта Боркина (Олег Сенченко), хотя у Чехова в Боркине при всем шутовстве ощущается нарождающийся тип мелкого предпринимателя.

Театр обратился к пьесе Чехова, вызывающей множество современных ассоциаций. Но нельзя передать дыхание времени, только переодев персонажей в джинсы.

Эстетика постдраматического театра открывает большие возможности для интерпретаций, позволяет по-настоящему вдохнуть то, что немцы называют *der Geist der Zeitgeist* (дух времени). Но формальное использование ряда приемов этого театрального феномена не может дать художественный результат. Режиссеры трех рассмотренных спектаклей стремились приблизить Чехова к нашему времени, но Чехов сопротивляется упрощению. Стремление демократизировать Чехова, сделать его более доступным среднему современному зрителю привело, вероятно не по воле режиссеров, к анархии, — иными словами, к тому, что если зрители не обратятся к текстам Чехова, то они никогда не узнают подлинного смысла пьес, признанных во всем мире великими.

Литература

- Коваленко 2015 — *Коваленко Г.В.* Чехов в пространстве постдраматического театра // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово 3–7 июля 2014 г. Мелихово, 2015. С. 275–283.
- Чехов 1974–1983 — *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

G. Kovalenko

New Theatre Text: Democracy or Anarchy?

Keywords: Anton Chekhov, Hans-Thies Lehmann, Veronica Wigg, Roman Gabria, Denis Husnjarov, postdramatic theatre, scenic text, “The Seagull”, “Uncle Vanya”, “My Dear H el ene”, “Ivanov”.

The essay is focused on three performances of Petersburg season 2021/2022: “The Seagull” (Tver Youth Theatre), “My Dear H el ene” (The Komissarzhevskaya Theatre), “Ivanov” (St. Petersburg Youth Theatre), which are pretending to be directed following the aesthetic of postdramatic theatre. With all the differences in these performances, they are characterized by a common superficial perception of this aesthetics, as a result of which the anarchic approach to Chekhov’s dramaturgy led to the underestimation of his idea in the performance of Veronica Wigg and to a primitive, rough interpretation of his plays in St. Petersburg theaters.

**«Театр Антона и Михаила Чеховых» — уникальное явление
литературного театра XX века**

Ключевые слова: Антон Чехов, Михаил Чехов, постановки чеховских рассказов.

В статье дается обзор отношения великого актера и режиссера Михаила Александровича Чехова к творчеству Антона Павловича Чехова. Хотя М. Чехов не ставил пьес своего дяди, он испытывал большой интерес не только к ним, но и к рассказам, многие из которых были им поставлены и сыграны. Сохранившиеся отзывы об этих постановках (С. М. Волконского, В. Ф. Ходасевича и др.) позволяют понять природу актерской манеры и метода М. Чехова. Кроме того, в конце жизни артист работал над записками, «картинками из жизни Станиславского, Вл. Немировича и Чехова». К статье прилагается список ролей М. Чехова в пьесах и инсценированных рассказах А. Чехова.

В истории русского театра имя Михаила Александровича Чехова (16/28 августа 1891 г., Петербург — 30 сентября 1955 г., Лос-Анджелес) связано с основанной Константином Станиславским и Леопольдом Сулержицким Первой студией МХТ, в которую он поступил в 1912 году. Крупные роли молодой Чехов сыграл в Студии. И только Хлестакова (1921) — вне ее стен, в самом Московском Художественном театре (МХТ). Чехов стал директором Первой студии, и когда она в 1924 году получила статус МХАТа 2-го, был его руководителем до 1928 года. Там Чехов играл Гамлета, сенатора Аблеухова («Петербург» А. Белого) и другие роли.

Время, когда М. Чехов пришел в театр, было ознаменовано театральными исканиями учеников и оппонентов Станиславского. Наряду с Мейерхольдом и Станиславским, М. Чехов был одним из самых известных театральных деятелей в Советской России. Современники называли его самым блестящим из учеников Станиславского. Однако в середине 1920-х годов, когда МХАТ 2-й находился в творческих поисках, актеры выступили против того направления пути, которое предлагал М. Чехов. Нужно сказать, что еще в 1919 году он стал членом Русского антропософского общества (РАО) в Москве, превратившись из атеиста в мистика. Даже после закрытия РАО (1923) Чехов защищал свою театральную концепцию как от критиков, которые обвиняли его в «болезненном мистицизме» и отрыве от современности, так и от внутритеатральной оп-

позиции. В 1928 году вместе с женой Ксенией Карловной (урожд. Зиллер; 1897–1970) он уехал из России. Причины отъезда Чехова связаны с его театральной и религиозной верой: после начатой против него травли он был вынужден уйти из МХАТа 2-го, в просьбе о предоставлении ему театра классического репертуара ему было отказано. Уезжая, Чехов еще не знал, останется ли он в Европе или вернется на родину. Через год стало ясно, что вернуться невозможно. Начался, по словам И. Сталина, «год великого перелома»; это было время первой пятилетки, коллективизации, а также политических процессов и «генеральной чистки». Вскоре будут репрессированы друзья Чехова по РАО. Но Чехов не будет разрывать связи с Советским Союзом, оставаясь советским подданным до 1946 года, когда получил американское гражданство. В 1928–1930 годах Чехов работал в Берлине, в 1930–1932 годах — в Париже, в 1932–1934 годах — в Латвии и Литве. В 1936–1938 годах Студия Чехова работала в Англии, а с 1939 года в Америке (Бюклинг 2000). До сих пор методы актерского искусства Михаила Чехова востребованы театрами и театральными студиями всего мира.

Известно, что Антон Чехов первым заметил одаренность своего племянника, которому было тогда всего четыре года. Чехов писал сестре после встречи с семьей брата Александра в Петербурге: «Его сын удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Думаю, что из него выйдет талантливый человек». Тема «Антон и Михаил Чеховы» рассматривается в воспоминаниях современников и в статьях Я. Билинкиса и др. (например: Билинкис 1986).

В художественный мир дяди его племянник окунулся, исполняя роли в инсценированных рассказах, начиная с Первой студии вплоть до последнего выступления на сцене в Сан-Франциско в 1944 году. Михаил Чехов не играл в «большой драматургии» Чехова, за исключением ролей Епиходова («Вишневый сад») и Вафли («Дядя Ваня»). Примечательно, что он не только никогда не ставил ни одной чеховской пьесы, но ни разу не высказал намерения обратиться к ним. В 1920-е годы почти всем, не исключая руководителей МХТ, драматургия Чехова казалась устаревшей, слишком вялой, и ставили ее крайне редко. В Первой студии использовали отрывки из чеховских рассказов как педагогический материал для упражнений по важнейшим элементам системы Станиславского — по перевоплощению и вживанию в «предполагаемые

обстоятельства». В 1916 году в Первой студии был поставлен спектакль на основе одноактных пьес и рассказов А. Чехова¹. Естественно, что Михаил Чехов использовал отрывки из чеховских рассказов в собственной студийной работе (1919–1922). В дальнейшем, отходя от системы Станиславского в поисках своего метода актерского искусства, Михаил Чехов испытывал неизменный интерес к творчеству дяди. Следует подчеркнуть, что принципы режиссуры пьес А. Чехова в Художественном театре глубоко повлияли на метод воспитания актера М. Чехова. Например, понятие «атмосферы» и использование ее в работе актера и подготовке спектакля исходит из «настроения» чеховских постановок.

Юмор был одной из сильнейших сторон творческой индивидуальности Михаила Чехова. У него была своя философия, согласно которой юмор помогает многое познать в искусстве и вносит особую легкость в творческую работу, — как писала его ученица Мария Кнебель, впоследствии известный режиссер и педагог. Умение А. П. Чехова видеть смешное и через смешное раскрывать глубоко человеческое было бесконечно дорого и близко Михаилу Чехову (Кнебель 1967, 71).

Образы в чеховских рассказах — это особая область творчества Михаила Чехова. Так, в Париже Театр Чехова открылся концертом инсценированных чеховских рассказов в зале «Гаво» 1 апреля 1931 года. Чехов играл в рассказах «Утопленник», «Жених и папенька», «Торжество победителя» и «Свидание хотя и состоялось, но...». Труппой Чехова были исполнены также «Вверх по лестнице», «Язык до Киева доведет», «Мыслитель» и «Калхас». Впервые зрители русского Парижа могли оценить Чехова — актера и режиссера, и в нем признали «огромное явление современного театра», писал С. М. Волконский, бывший директор Императорских театров, педагог и критик («Последние новости», 7 апреля 1931 г.). Спектакль шел на фоне скудного оформления, без декораций, все внимание было сосредоточено на актерам, прежде всего, конечно, на Михаиле Чехове.

Волконский отмечал «безактерскую чистоту исполнения» Михаила Чехова, которая заставила вспомнить о правдивости изображения человека в произведениях Л. Толстого. «У Чехова все правдиво, где нужно — чеканно, где нужно — слитно, и все так дивно цельно и сделано не для нас, зрителей, а по своему внутренно-

¹ По словам С. Бирман, именно с обращения к рассказам Чехова и началась работа по «системе» (Бирман 1962, 129).

природному закону». Одну из «прелестей» комизма актера Чехова Волконский находил во второстепенной роли слова в его игре: «настоящее, самое комическое слово, то, в котором самое зерно смеха, он как-то заволакивает. Слово куда-то спрячется, как земляника под листок: иногда оно в такой степени скромно, что мы почти что „догадываемся“ о нем. Эта бережность комического воздействия на зрителя в конце концов много сильнее, чем комическое настаивание». Чехов держит зрителя на противоположном полюсе того пошлого выдвигания, которое ищет эффекта. Наоборот, у Чехова «слово утопает в настроении, и последнее становится главным моментом совокупной сценической жизни».

В июне 1931 года Театр Чехова показал серию спектаклей из репертуара МХАТа и его студий: «Эрик XIV» А. Стриндберга, «Потоп» Х. Бергера, «Двенадцатая ночь» и «Гамлет». В цикле статей поэт и критик Владислав Ходасевич предпринял попытку определить актерскую сущность Чехова. По мнению Ходасевича, итоговым спектаклем был прекрасно сыгранный «Чеховский спектакль». В нем основные качества артиста обнажились с полной ясностью. «Комизм Михаила Чехова несравненно глубже, сложнее и интереснее, нежели его трагизм», — заявляет Ходасевич. В исполнении Чехова персонажи рассказов оказываются философичнее и, парадоксально, более трагичны, чем сыгранные им Гамлет или Эрик XIV. «Ибо в том и заключается главная сила Михаила Чехова и его неотразимое обаяние, что в комическом персонаже он умеет пронизательно вскрыть весь его жизненный трагизм. Поэтому игра Чехова приобретает большое человеческое значение» («Возрождение», 16 июня 1931 г.).

Артист показывал четыре совершенно разных лица и четыре формы комического трагизма. Наибольшей силы Чехов достигал, по мнению Ходасевича, в «Торжестве победителя» — монологе, переосмысленном скорее в духе Достоевского, чем Антона Чехова. В трудном искусстве короткой сцены Чехов проявлял искусство «насыщенной краткости». В быстрых сменах типов и настроений способность актера к перевоплощению умножилась в десять раз, отмечал Ходасевич. Критик указывал на превосходные словесные интонации в «Утопленнике», на мимику и жесты в «Свидании». В «Торжестве победителя» Чехов демонстрировал особенное умение «жонглировать» способами переживания, с одной стороны, и отчуждения — с другой. В этой сценке он играл двойную роль мелко чиновника-подхалима, который превращается в величественную

фигуру «его превосходительства», торжествуя победу над своим бывшим начальником. Сквозь речи рассказчика Чехов показывает и Курицына: «Чехов не преобразается в два образа, а именно показывает обоих одновременно, одного сквозь другого, и делает это совершенно изумительно», — восхищается Ходасевич.

В исполнении сценки «Свидание хотя и состоялось, но...» вещи участвовали в действии, становились партнерами во внесловесной игре. О внешней и внутренней динамике исполнения Чехова писал С. М. Волконский: «Трудно передать, до какой степени это разработано, до какой степени искусно поставлена постепенность опьянения и до чего находчиво использованы окружающие предметы, — вся столь скромная, скупая бутафория внешней обстановки. Фуражка, пуговицы тужурки, стул, бутылки пива и любовное письмо на синей бумажке, чашка вместо стакана, брызги и лужи пивной влаги, все участвует, все подвергается вовремя и способствует, как бы сказать, оркестровке данного момента. И с какой удивительной ритмичностью и сочетанием физического движения с движением внутренним!» Волконский определяет стиль чеховского театра так: «Мы положительно испытали благородство натурализма там, где могли бы опасаться переборщениия в сторону пошлости. Ни одного момента пошлости даже на самом краю самых опасных в этом отношении мест. Вот, конечно, в чем самая большая его заслуга».

В заключение Волконский вернулся к старой полемике с режиссерами МХТ с их уклоном к «натурализму». Критик приводил в пример знаменитые мхатовские паузы в чеховских постановках. Сравнивая их с актерским искусством Михаила Чехова, Волконский указывает на «самостоятельный путь актера Чехова». Если излюбленные в МХТ паузы были «просто-напросто остановки, прорехи в действии», у бывшего директора МХАТ 2-го можно заметить нечто другое: «У Чехова все живет, у него та настоящая „психологическая пауза“, которая либо живет смыслом предыдущего слова, либо предсказывает будущее слово. Это та пауза, которая отличает личность от безразличия, художественное чтение от простой грамотности». В исполнении чеховских рассказов проявлялось «человековедение» артиста Чехова. Волконский пытался определить сложную гамму чувств, возбужденных Чеховым. «Ведь не герой, не романтик, он изображает человеческое ничтожество, и тем не менее нас тянет в этот убогий мир нищенски-глубинных переживаний, где ничтожество и величие чередуются, смех и горе сосуществуют» («Последние новости», 17 июня 1931 г.).

В феврале 1935 года русский Париж увидел знакомую серию чеховских инсценировок. Михаил Чехов с русской «Пражской» труппой открыл гастроль рассказыми «Торжество победителя», «Ведьма» и «Забыл!». В репертуаре были также «Ночь перед судом» и «Юбилей». В этот раз Чехов еще более углубил ноту личной боли, доведя ее до предела, до всемирной тоски, как отмечал Волконский. Критик анализировал чеховскую манеру игры, ее смешанную жанровую природу. «Чехов-автор меня не смешит, — писал Волконский. — Чехов-исполнитель смешит, но странным, горьким смехом. В нем особенная, лично ему присущая боль. Боль душевная окрашивает те разнообразные переливы, в которых выражается юмор этого удивительного актера. Этот болезненный колорит не позволяет причислить его к комикам». Отмечая физические особенности Михаила Чехова — отсутствие ярких голосовых средств, почти полное отсутствие жестикующей, наконец, отсутствие настоящей мускульной энергии, — Волконский не считал возможным отнести Чехова к актерам «драматическим». «У Михаила Чехова своя, ему одному свойственная манера. В нем все своеобразно» («Последние новости», 5 февраля 1935 г.).

Сознательное отношение к творчеству, умение мыслить на сцене были свойственны Чехову-актеру и создателю метода актерской игры. Наблюдения Волконского об игре Чехова подтверждают некоторые общие законы актерского искусства: «В этой игре поражает всякого, умеющего следить за творческими приемами играющего, неотступная сознательность, с которой Чехов „ведет“ свою роль. В нем нет случайностей, даже в моменты счастливейших „находок“. Ведь сочетание находки с заранее предустановленным и есть то ценнейшее, в чем заключается так называемый „Дар Божий“, — писал Волконский и продолжал: — Эту драгоценную форму творчества — мгновенного, внезапного, в пылу, казалось бы, беззаветного, затуманенного увлечения — мы все время ощущаем, когда смотрим на Чехова. Полный уход в свой „образ“ обеспечивает ему правильность выбора, когда его влечет, манит новая подробность. Вот почему разнообразие в исполнении той же самой роли так интересны: каждая новая черточка есть необманное раскрытие нового уголка человеческой природы».

Чеховские образы (Антон и Михаил) на сцене переходили в нереалистический план, достигая своего рода символизма. Появились уже знакомые почитателям Чехова сравнения его ролей в «Утопленнике» и «Торжестве победителя» с образами Гоголя и Достоевского. Зрители вспомнили знаменитое исполнение роли

Хлестакова. Так, Илья Сургучев вспоминал: «Если бы Чехов-дядя писал „Ревизора“, то Хлестакова он написал бы именно таким, каким играет его Чехов-племянник. Свойства, „качества“ таланта оказались однородными и на литературной, и на театральной дороге. Замечательное явление, почти физиологического свойства» («Возрождение», 5 февраля 1935 г.).

С русской труппой, переименованной в «Артисты Художественного театра», Чехов впервые играл в Америке зимой–весной 1935 года. Кроме «Ревизора» и других пьес, в репертуаре были и «Чеховские рассказы». Харольд Клэрман, видный американский режиссер, восхищался умением Чехова, настоящего гения среди актеров, соединить правду и искренность с ярко экспрессивными и одновременно очень свободными красками.

Последовали годы благотворной работы на юге Англии, в англо-американской Студии Михаила Чехова (Дартингтонхолл, 1936–1938 гг.). После переезда Студии в Америку, в Риджфилд, недалеко от Нью-Йорка, она стала профессиональным американским театром «Артисты театра Чехова» (1939–1942). Осенью 1942 года, успешно совершив три гастрольные поездки по многим штатам Америки, Театр Чехова должен был закрыться из-за войны. Помимо преподавательской работы, Чехову были открыты также и двери американского театра. Это стало очевидным на прощальном спектакле «Артистов театра Чехова». Премьера «Вечера одноактных пьес и рассказов Чехова» (на английском языке) состоялась 26 сентября в Барбизон-театре. Молодыми актерами, учениками Чехова, при его участии были исполнены «Хороший конец», «После театра», «Рассказ госпожи NN», а также «Ведьма» и «Забыл!». Постановка — Михаила Чехова, художник — Мстислав Добужинский.

Возможность увидеть Чехова на сцене (впервые после гастролей русской труппы в Америке в 1935 году!) обрадовала его русских друзей, а также американских учеников чеховской Студии, которые впервые увидели своего мастера на сцене. Ученик Чехова, известный актер Форд Рейни рассказывал мне, что Чехов запрещал молодым артистам приходить на спектакль. «Но, конечно, мы все пошли посмотреть его», — сказал Рейни, вспоминая о том, как виртуозно Чехов играл с вещами и как после окончания спектакля вся русская публика хлынула на сцену. «Им нужно было вступить в контакт с любимым артистом».

Если довериться воспоминаниям и рецензиям, будущее Чехова в американском театре было обеспечено. В «Ведьме» юмор был понят и принят зрителями, и публика смеялась буквально до слез. Видный американский критик Джон Мейсон Браун называл дебют Чехова, этого замечательного артиста, хорошей и волнующей новостью. Отмечая, что в целом Театр Чехова представлял собой смелую попытку профессионализма и ансамблевой игры, Браун писал о Чехове, что он обладает всеми лучшими качествами русской школы актерской игры. «В нем система Станиславского расцветает на родной почве. Он необычайно талантливый характерный актер: как комик он не только смешон, но и способен выразить поразительную глубину». Критик предсказал Чехову блестящее будущее в американском театре и в Голливуде («Нью-Йорк телеграм», 28 сентября 1942 г.).

Актером американского театра Чехов, однако, не стал. Он переехал в Лос-Анджелес. В Голливуде в 1943–1953 годах Чехов снялся в десяти фильмах; его самая известная кинороль — профессор психиатрии Брюлов в «Зачарованном» Альфреда Хичкока (1945).

Последнее выступление артиста на сцене состоялось в русском благотворительном спектакле в Лос-Анджелесе в 1944 году. В июле 1946 года на симпозиуме по проблемам драмы в мировом театре Михаил Чехов и Мстислав Добужинский выступали на тему «Антон Чехов и его влияние на русскую культуру». Возможно, это выступление дало Чехову толчок к работе над биографическими повестями не только об Антоне Чехове, но и о своих учителях в МХТ — В. Немировиче-Данченко и К. Станиславском. Эти повести были основаны на опубликованных материалах, они связаны единством замысла о творческом пути трех замечательных людей.

Об этих «записках» Чехов писал В. М. Зензинову 12 ноября 1948 года (в ответ на его письмо-просьбу о разрешении читать отрывки из воспоминаний Чехова «Жизнь и встречи», опубликованных в 1944–1945 годах в американском «Новом журнале», — видимо, на вечере в честь 50-летия основания МХТ). Цитирую часть из этого ранее не опубликованного письма (хранится в Бахметевском архиве, Нью-Йорк):

«Конечно, Вы можете использовать для чтения на вечере все, что Вы пожелаете из моих „Встреч“. Я понимаю, что материал этот устарел, но, к великому своему сожалению, ничего не могу

предложить Вам нового. Есть у меня, правда, кое-какие записки, но они в таком черновом, неудобночитаемом состоянии, что я не рискну послать их Вам; на обработку же, боюсь, не найду времени. Кроме того, в них не содержится ничего, что непосредственно касалось бы Художественного Театра: это картинки из жизни Станиславского, Вл. Немировича и Чехова ДО их встречи, т. е. до возникновения Худ[ожественного] Театра.

Для чтения с эстрады не смогу порекомендовать Вам никого, так как не знаю, кто из русских артистов живет в Нью-Йорке. От Акима Михайловича Тамирова [бывший артист МХТ, который жил и снимался в кино в Лос-Анджелесе. — Л.Б.] слышал, что он собирается в Нью-Йорк, очень интересуется подготовляемым Вами вечером и рад был бы принять в нем участие. (Он даже сказал, что с особым удовольствием прочел бы мои записки.) <...> Между прочим, А. М. Тамиров может бесконечно и очень занимательно рассказывать о Худ[ожественном] Театре. С. В. Рахманинов любил его слушать» (М. Чехов (Лос-Анджелес) — В. М. Зензинову (Нью-Йорк), 12 ноября 1948 г. Архив В. М. Зензинова. Бахметевский архив, Нью-Йорк).

Театр Антона и Михаила Чеховых — уникальное явление литературного театра XX века, которое перешагнуло границы многих стран и десятилетий: из царской России — в Европу и, наконец, — в послевоенную Америку.

Роли М. Чехова в пьесах и инсценированных рассказах Антона Чехова

1909 — Вафля («Дядя Ваня», 20 января), Чебутыкин («Три сестры», 24 октября), Соленый («Три сестры», 6 ноября) в Театральной школе имени А. С. Суворина при театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр).

1910 — участвует в вечере памяти А. П. Чехова в бывшем зале Кононова (17 января); Чебутыкин в 1-м акте «Трех сестер» и Хирин в «Юбилее» на вечере, посвященном 50-летию со дня рождения Чехова (18 января); Епиходов («Вишневый сад», 14 ноября) в Суворинском театре.

1912, 7 ноября — участие в массовой (среди гостей на балу) в 3-м акте «Вишневого сада» (МХТ).

1913–1917, 1919 — Епиходов («Вишневый сад», МХТ).

1916–1917 — репетиции роли Треплева («Чайка») со Станиславским (спектакль не был осуществлен).

1919–1920 — Вафля («Дядя Ваня»).

1921, 13 ноября — на открытии Третьей студии исполнял рассказ Чехова «Торжество победителя».

1922 — чтение рассказов А. П. Чехова в Москве, на гастролях Первой студии в Риге и др. городах.

1925 — гастролы в Киеве и др. городах. «Свидание хотя и состоялось, но...», «Торжество победителя»; принимает участие в вечере, посвященном А. П. Чехову (26 декабря, Политехнический музей); участвует в концерте в Колонном зале Дома союзов. Исполняет рассказы Чехова (27 декабря).

1926 — участвует в «Утре памяти А. П. Чехова», читает монолог Треплева из 3-го действия (31 января, малая сцена МХТ). Гвоздики в «Свидание хотя и состоялось, но...» (8 ноября, Большой театр). М. Чехова избрали почетным членом Общества А. П. Чехова и его эпохи.

1928, 5 января — гастролы в Нижнем Новгороде: «Жених и папенька», «Забыл!!».

1930, 8 ноября — Париж, зал «Мажестик», с группой русских артистов: «Забыл!!», «Жених и папенька», «Утопленник».

1931 — Париж, концерт в зале Гаво (4 апреля), играет инсценированные чеховские рассказы «Свидание хотя и состоялось, но...», «Жених и папенька», «Торжество победителя», «Утопленник», «Забыл!!». Гастролы в Риге с той же программой (21 и 28 апреля, Театр русской драмы), в Митаве (26 апреля), в Париже (13 июня, 20–27 и 29 ноября (добавляются рассказы «Ведьма» и «Шампанское»), декабрь).

1932 — гастролы в Риге (10 апреля), Либаве (26 апреля), Двинске (14 мая), Каунасе (30–31 мая), Тарту (7, 11 ноября), Таллинне (8–10 ноября).

1933 — Варшава (16, 17, 18 апреля), Рига (7 июня).

1935 — гастролы Пражской труппы (Артисты Художественного театра) с участием М. А. Чехова: Нью-Йорк (24, 28, 29 февраля; 3, 12, 17, 24 марта); Филадельфия и Бостон (апрель).

1942 — Нью-Йорк (13 июня). Театр артистов Чехова (The Chekhov Players). Прощальный спектакль на английском языке, Риджфилд (сентябрь), Нью-Йорк (26–27 сентября). Благотворительный спектакль в пользу Американско-русского общества

медицинской помощи Советскому Союзу. Вечер инсценированных рассказов А. П. Чехова (декабрь); Голливуд, кинопроба в рассказе «Забыл!!» (декабрь).

1944, апрель — Голливуд. Благотворительный концерт голливудского Общества взаимопомощи русско-американских артистов в пользу больных и престарелых коллег в Сан-Франциско.

1954 — М. А. Чехов был режиссером на генеральной репетиции юбилейного спектакля, посвященного 50-летию со дня смерти А. Чехова (Лос-Анджелес).

Литература

Билинкис 1986 — *Билинкис Я.* Чеховы: великий актер и великий писатель // Актер, персонаж, роль, образ: Сборник науч. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1986. — 168 с.

Бирман 1962 — *Бирман С.* Путь актрисы. М.: ВТО, 1962. — 292 с.

Бюклинг 2000 — *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. (Современная западная русистика. Т. 30). — 550 с.

Кнебель 1967 — *Кнебель М.* Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. — 583 с.

L. Byckling

“Theater of Anton and Mikhail Chekhov” as a Unique Phenomenon of the 20th Century Literary Theater

Keywords: Anton Chekhov, Mikhail Chekhov, staging of Chekhov’s stories.

The article gives an overview of the attitude of the great actor and director Mikhail Alexandrovich Chekhov to the art of Anton Pavlovich Chekhov. Although M. Chekhov did not stage his uncle’s plays, he had a great interest not only in them, but also in his short stories, many of which were staged and played by him. The surviving reviews of these productions (by S. M. Volkonsky, V. F. Khodasevich, and others) make it possible to understand the nature of M. Chekhov’s acting style and method. In addition, at the end of his life, the artist worked on notes, containing “pictures from the life of Stanislavsky, Vl. Nemirovich and Chekhov”. The list of M. Chekhov’s roles in A. Chekhov’s plays and staged stories is attached to the article.

Елена Стрельцова

Камерный театр и акмеизм

Ключевые слова: режиссер, актер, актриса, поэт, акмеизм, экзотизм, художественная программа, Серебряный век.

В статье рассмотрены связи петербургского периода (1906–1916) деятельности А. Я. Таирова (1885–1950), эстетики символизма и арт-кабаре «Бродячая собака» с периодом рождения и становления московского Камерного театра (1914–1949). Показано влияние на режиссерское творчество Таирова идей и поэтики акмеизма, а также воздействие ведущей роли поэта на художественную программу театра: И. Анненский, Н. Гумилёв, С. Городецкий, О. Мандельштам, А. Ахматова.

Александр Таиров приехал из Петербурга в Москву в 1913 году, обогащенный опытом театра Веры Комиссаржевской и Передвижного театра Павла Гайдебурова. Именно в домосковском периоде (1906–1913) скрыты истоки и таировского театростроительства, и таировского обращения к акмеизму, и таировской режиссуры. Как повлияли на Таирова Павел Гайдебуров и его Передвижной театр? Первая режиссерская постановка Таирова — «Гамлет» с Гайдебуровым в роли Гамлета (Таиров — Лаэрт). Гайдебуровский театр строился по центростремительной модели: в центре — актриса. У Гайдебурова — Надежда Скарская. У Таирова — Алиса Коонен. У Жоржа Питоева, еще одного ученика Гайдебурова, — Людмила Питоева. Дело не только в моделях частного театра, хотя ученичество у Павла Гайдебурова в этом смысле не стоит недооценивать. Дело также в том, что для будущего творчества Таирова и его спутников программным изначально было стремление увидеть на театральных подмостках сильную личность, лечить людей от тяжелой болезни времени — неверия, говорить о человеческом очищении через свободный, радостный труд и любовь-милосердие.

Из актерской практики Таирова следует одно из важнейших положений его режиссуры: режиссер не может состояться без собственных актерских накоплений. Иначе он не имеет права называться мастером сцены. Умение показывать, исполнять любую роль ценится молодым Таировым выше, нежели «метод» рассказывания. Начало противостояния как «условности» Мейерхольда, так и «натурализму» МХТ обнаруживается в режиссерских экспериментах Таирова задолго до открытия Камерного театра.

Таиров-петербуржец — участник театральной и литературной жизни. Он активен в создании художественной среды, атмосферы общего творческого пространства, «эстетического космоса». В начале 1900-х годов этот «космос» связывался и с театром, и прежде всего с поэзией. Это время и это пространство творчества имеет название — Серебряный век.

В 1910 году Мейерхольд поставил в Башенном театре, в знаменитой квартире Вячеслава Иванова на Таврической улице, пьесу Кальдерона «Поклонение кресту» в переводе Бальмонта. Посетителями «Башни» были те, с кем Таиров познакомился в мейерхольдовский сезон (1906–1907) у Комиссаржевской: Блок, Кузмин, Городецкий, Чулков, Ремизов, Пяст, Гумилев, Ахматова, Судейкин, Сомов, Добужинский. Для дальнейших постановок Башенного театра предполагались пьесы, среди которых одной из главных называлась «Сакунтала»¹. Первое упоминание драмы Калидасы как основы репертуара символистского театра существовало в контексте пьес Античности, имен Шекспира, Кальдерона, Сервантеса и Михаила Кузмина. С большой долей вероятности можно утверждать, что выбор «Сакунталы» для открытия Камерного театра (как и «Поклонение кресту», «Сакунталу» перевел Константин Бальмонт) связан был не только с неосуществленными театральными проектами «своих», символистов круга «Башни» и «Аполлона», но и с «кларизмом» Михаила Кузмина.

Кузмин появился как нельзя вовремя.

Первое стихотворение его первой книги² начиналось строчками, прозвучавшими тогда как откровение:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку...

<...> Все устали от слога высокого, все хотели «прекрасной ясности», которую провозгласил Кузмин.

И редко чье имя произносилось с большим вниманием и надеждой, чем тогда имя Кузмина. И не только читателями, но и людьми, чье одобрение вряд ли можно было заслужить не по праву, — Вс. Ивановым, Иннокентием Анненским. Для лучшей части тогдашней поэтической молодежи имя Кузмина было самым дорогим (Иванов 1994, 107).

¹ См.: Дмитриев 2009, 114; Богомолов, Малмстад 2013, 366, примеч. № 399.

² Дебютная книга М. Кузмина «Сети» вышла в 1908 г.

И хотя Михаил Алексеевич Кузмин не принадлежал ни к символистам, ни к акмеистам, он, поэт и музыкант, — личность, едва ли не определяющая начало самостоятельной деятельности молодого Таирова.

Таиров, как многие художники, артисты, музыканты, философы, поэты, был своим в знаменитой «Бродячей собаке». Он выступал сотворцом разнообразных мини-спектаклей, рождающихся в этом арт-кабаре.

Петр Потемкин, Хованская, Борис Романов, кто-то еще — прогнав с эстрады поэта Мандельштама, пытавшегося пропеть (Боже, каким голосом!) «Хризантемы», — начинают изображать кинематограф. Цыбульский душераздирающе аккомпанирует. Заменяя надписи на экране, Таиров объявляет: «Часть первая. Встреча влюбленных в саду у статуи Купидона. (Купидона изображает Потемкин, длинный и худой, как жердь.) Часть вторая: Виконт подзревает... Часть третья...»

Понемногу «Собака» пустеет. Поэты, конечно, засиживаются дольше всех. Гумилёв и Ахматова — царскосёлы, ждут утреннего поезда, другие сидят за компанию (Иванов 1994, 342).

Состязания поэтов здесь были обязательны. Поэты читали не по-актерски. Осип Мандельштам, например, не столько читал, сколько «с ритмичным воем» (А. Левинсон), «нараспев тянул строки стихов» (А. Дейч), «никаких жестикюляций, взвизгов, выкриков и прочего „артистизма“» (К. Надирадзе). Его протяжное пение было похоже «на заклинание или молитву» (К. Мочульский). Блок, не без ехидства, подобную манеру называл «общегумилёвским распеванием», поскольку так читали все петербургские акмеисты³. Такой тип чтения, чтение-распев, был тогда необычен, экзотичен. Факт знаменательный, дающий возможность предположить, что для Таирова поэтические турниры «Собаки» не прошли бесследно. Известно, что в спектаклях Камерного театра существовал особенный стиль голосоведения, ритмизованного произнесения стихотворных текстов, когда «местами <...> речь непосредственно переходила даже в пение» (Таиров 1970, 153).

Открытая в ночь на новый, 1912 год «Бродячая собака» официально называлась «Художественное общество интимного театра». Зрители делились на «своих» и «фармацевтов» — на арго арт-кабаре так называли случайных посетителей. И быть может, самые

³ Цит. по: Лекманов 2000, 405–414.

первоначальные импульсы таировской трактовки камерности в названии его театра надо искать здесь, в попытке создания атмосферы для захватывающего взаимного творчества: «свои» вычерпывают свой объем смыслов, «фармацевты» знакомятся с чем-то им неведомым. И кто такие «свои»?

Владислав Ходасевич писал о них:

«Люди символизма» и его окрестностей умеют узнавать друг друга. В них что-то есть общее, и не в писаниях только, но также в личностях. Они могут и не любить друг друга, и враждовать, и не ценить высоко... Но это связь одной эпохи. Они — свои, «поневоле братья» перед лицом <...> современников-чужаков. И с чужими такими, сколько бы они ни заключали союзов, литературных, журнальных или каких угодно, порода все-таки себя выдаст, связь рано или поздно окажется искусственной и либо ослабнет, либо порвется вовсе. <...> Люди символизма «не скрещиваются». Тут — закон, биология культуры (Ходасевич 1954, 155).

Если считать акмеизм «окрестностями» символизма, то жизнь и творчество Гумилева, Ахматовой, Мандельштама и Тαιрова закон «не скрещивания» абсолютно подтвердили.

В 1910 году (акмеизм еще не объявлен самостоятельным направлением)⁴, ссылаясь на Оскара Уайльда, Николай Гумилев писал о слове поэта в стихах:

«Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альты или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венецианцев и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, — у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто внимательно оттачивал кусок прозы, употребляя усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм (Гумилев 1989, 399).

Именно в «Бродячей собаке» в декабре 1912 года Сергей Городецкий прочел доклад об акмеизме. Накануне отъезда Тαιрова в Москву Гумилев и Городецкий, акмеист и адамист, начали атаки на символизм. Гумилев и Тαιров — ровесники. Городецкий

⁴ Программные статьи Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и Городецкого «Некоторые течения современной русской поэзии» были напечатаны в первом номере журнала «Аполлон» за 1913 г.

и Таиров знакомы с 1908 года: артист читал в концертах стихи Городецкого и Блока⁵. С «кларистом» Кузминым дружны с 1907 года, со времен Передвижного театра, куда Таиров пришел после Театра Комиссаржевской. В 1912 году в Русском драматическом театре А. К. Рейнеке (бывшем Панаевском) Александр Яковлевич поставил «Изнанку жизни» Хасинто Бенаvente, где впервые работал с Сергеем Судейкиным (художник спектакля) и Михаилом Кузминым (музыка). Постановщик танцев — Борис Романов. Связи между «своими» были многогранными и уникальными. Этот «эстетический космос», сила притяжения и захватили Таирова, и повлияли на него. В создании нового московского театра открытость Таирова-петербуржца, собирателя и строителя, для взаимодействия с партнерами, приносящими иной, во многом незнакомый культурный опыт, сослужит в высшей степени важную службу.

Начиная с 1914 года Александр Таиров взял курс на собиранье «своих». Он привлек в Камерный театр К. Бальмонта («Сакунтала», «Саломея»); М. Кузмина («Духов день в Толедо»); Любовь Столицу («Голубой ковер»); в «Принцессе Брамбилле» стихи написаны Павлом Антокольским. Вадим Шершеневич перевел «Ромео и Джульетту» (1921); Валерий Брюсов — «Федру» (1922). Сигизмунд Кржижановский инсценировал (по схеме Честертона) «Человека, который был Четвергом» (1923). В 1927 году «Антигону» перевел Сергей Городецкий, «Оперу нищих» Брехта в 1930 году — Шершеневич. Даже «Богатырей» (1926) переделывал поэт, хоть и Демьян Бедный. Круг имен (надо не забыть и московское окружение: близки Камерному театру Цветаева, Василий Каменский, Мариенгоф, Балтрушайтис) есть тот самый «эстетический космос», притяжение которого Таиров распространил на Москву. Это, собственно, весь Серебряный век в лицах, делах, взаимосвязях, столкновениях.

Б. Ростоцкий в статье «Новые течения в театре» одним из первых отметил, что художественная программа Камерного театра сродни программе акмеистов, и эта связь «отчетливо сказалась уже в первом спектакле Камерного театра — „Сакунтале“ Калидасы. <...> „Сакунтала“ в сценическом истолковании Камерного театра оказалась во многом близкой по духу экзотике „африканских“

⁵ Артист Таиров в блоковском «Балаганчике», знаменитой постановке Мейерхольда в Театре Комиссаржевской, вместе с Екатериной Мунт были Первой парой влюбленных.

стихов Н. Гумилева, например его „Жирафу“. Сама необычность образов древнеиндийской драмы в их эффектно-декоративной цветистости призвана была противостоять прозаизму серой, мещанской повседневности» (Ростоцкий 1977, 109, 135). Отмечено верно, однако это лишь дань «духу экзотики», часть целого. Акмеизм воспринят новым театральным режиссером, полагаю, гораздо более глубоко. Таиров нашел, понял, оценил жизнестроительную и театростроительную идею, силу акмеизма, «миры» и «земли», в общем не тронутые театром. И начал космос акмеистов осваивать, покорять, как начал осваивать-покорять «миры» и «земли» художников, принесших его театру заслуженную славу.

Программная идея акмеизма — возвращение слову ясности в поэзии, отказ от мистической туманности и приятие земного мира в его красочности, первозданной чистоте, звучности. Эстетика акмеизма немислима без поэтизации чувств, воспевания радостей жизни, первозданных эмоций, первобытно-биологической красоты человека.

Одним из основополагающих постулатов художественной программы Камерного театра были отказ от готовых, написанных пьес и создание для постановки собственных сценариев. Таиров писал:

Театр обращается к *литературе* (здесь и далее курсив Таирова. — *Е. С.*) лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития *материалу*.

Только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора (Таиров 1970, 145).

Позиция не новая. Новое вот что: отрицая пьесу и драматурга, он вовсе не отрицал поэта и поэтическое слово в объеме, определенном Гумилевым с помощью Оскара Уайльда. Уайльдovская «Саломея» (тоже переведена Бальмонтом) с Коонен была одним из самых убедительных доказательств сложнейшей партитуры взаимодействия в спектакле ясного поэтического слова, ритма стиха, мелодики речи и сценического движения; статики и динамики⁶. Таиров убежден:

Помощником театра в создании пьесы должен быть поэт. Ибо только ему, его дарованию и его мастерству, дано облечь речь акте-

⁶ См. подробнее: Сбоева 2010, 344–346.

ра в нужный ритмический рисунок и придать ей завершённую художественную форму в те моменты сценического действия, когда потребует этого пафос собственной эмоции. <...> Так было почти всегда, что почти всегда поэт был неизменным творческим помощником актёра и театра (Таиров 1970, 150).

Отметим важность двух обстоятельств.

Первое обстоятельство.

По существу, Таиров дал главную схему едва ли не любого своего спектакля первого десятилетия жизни Камерного театра: совершенный ритмический рисунок — завершённая художественная форма — эмоция, подчинённая безукоризненной сценической форме⁷. Таировская идея — стих одновременно и кнут, и пряник — во многом объясняет внешнюю экзотику репертуара. В качестве идеала он приводит Калидасу, его стих как соединительную ткань между прозаическими отрывками. И — ирландскую литературу. Сразу после «Сакунталы» был взят в работу Джон Синг, пьеса «Ирландский герой». Обе — обращение режиссёра к определённому типу пьесы, в которой изначально заданы как ритмический рисунок (чередования стиха и прозы), так и «энциклопедия эмоций». Обе, кроме того, принципиальны с точки зрения выбора героя. В финале «Сакунталы» царь Душианта взят в рай, стал «войска небожителей вожатым» (Калидаса 1973, 277). В поэтической драме «Ирландский герой» рассказано, как «мнимое отцеубийство превратило робкого и забитого парня Кристи в смельчака, отличного спортсмена, покорителя женских сердец — в удалого молодца» (Ряполова 2001, 48)⁸. Иначе говоря, и Калидаса, и Синг прежде всего открывают в таировском театре линию трагического переживания, избыточности страсти, некоего высшего предназначения героя, будь то простак или царь. Для каждого — своя высота, своё предназначение. Далее «простак» не будет, будут пьесы авторов-поэтов, в центре которых — герои-поэты: «Сирано де Бержерак», «Фамира Кифарэд».

Второе обстоятельство.

Именно поэту Таиров отводил роль главного помощника в рождении так называемого синтетического актёра. Актёра-мастера *учат поэты* (курсив здесь и далее мой. — Е. С.). Поэт, давая

⁷ К. Державин определил это «триединство» так: «Каждая пьеса — энциклопедия эмоций» (Державин 1934, 54).

⁸ См. также: Марков 1983, 510.

актеру возможность игры интонационными вариациями, диктовал жесткую форму, «иго» точного рисунка роли, мизансцены, композиции всего спектакля. Стих давал объемность жесту, скульптурность позам, когда за внешней статикой скрывались огромные чувства, внутренняя динамика страсти. Тут и встречались «барельефность», скульптурность, идущие от живописи, пластических искусств, и укрупненность, предметность, вещность, идущие от акмеизма. Пластике тела, его раскрепощенности Таиров призывал учиться у Айседоры Дункан. От акмеизма был «внутренний синтетизм», «гимнастирование души» столько же, сколько и «гимнастирование тела». В прозе (то есть в пьесе драматурга) артист волен делать что угодно, она для выражения эмоции, для разных степеней ее накаленности бесформенна. Стих, слово в поэзии, вынуждают артиста не выходить за определенные рамки ритма, жестко дисциплинируют эмоцию, заставляя ее идти в глубину, формируя темперамент. Что и надобно режиссеру для актера театра трагедии.

«Стих есть *высшая* форма речи». Предельно ясная формула Гумилева.

Трагедия — *высший* жанр для сцены. По Таирову. Две прекрасной ясностью отмеченные позиции. В этой точке, полагаю, сосредоточение Таирова на акмеизме как самом близком природе его творчества не столько даже направлении, сколько отношении к жизни и искусству. В переводе с греческого «акме» — *высшая* степень чего-либо, цвет, цветущая пора, зрелость, вершина, острие. Камерный театр с точки зрения акме есть вершина того, что было создано Серебряным веком в русском театре, в театре трагедии в первую очередь. По гумилевской формуле, его, Николая Степановича, художественное влияние на все, что делал Таиров, очевидно. Не только в смысле согласия театра с теоретическими манифестами поэтов, акмеистов-адамистов, с образной системой, поэтикой их стихотворений. Влияние личности лидера акмеизма, внутренний диалог с поэтом-воином не были кратковременными. В последний раз Гумилев у Таирова появился внесценическим персонажем в спектакле «Оптимистическая трагедия».

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыплется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет.

Присутствие Гумилева, расстрелянного в 1921 году, в советском спектакле 1933 года — знак верности Таирова собственному художественному кредо. Поэт, его стих, возникая из небытия, брали на себя роль защитников, декларировали связь с прошлым, с культурой, красотой, мужеством, понятием чести. Внесценический образ рыцарствен. Поэт, поклоняющийся Даме сердца, помогал «комиссару в юбке» усмирить бунт на борту корабля. Режиссер, поклоняющийся первой актрисе театра и жене, Алисе Коонен, выстраивал спектакль как античную трагедию с трагической героиней в центре. Прототипом Комиссара была Лариса Рейснер. Поэтесса, красавица, «олимпийская богиня», возлюбленная Гумилева. И тогда сюжет разветвляется, уходит в глубину времен. И соотносится с темой любви-милосердия, любви-прощения царя Душианты, поэта-воина, и прекрасной Сакунталы, — темой, которая в 1914 году дала жизнь Камерному театру.

Если понимать трагедию с точки зрения акме, то есть как вершину сценического искусства Камерного театра, то очевидно учительство Анненского. Центральность личности и творчества Иннокентия Анненского для молодого театра нельзя переоценить. Это и «Фамира-кифарэд», и «Федра». Но не только. Без влияния переводов Анненского, в частности трагедии Еврипида «Ипполит», а также статьи «Трагедия Ипполита и Федры», театр трагедии в режиссерской программе, концепции и практике Александра Таирова, быть может, не состоялся бы вовсе. Коонен вспоминала, что Таиров ввел в «Федру» «смелую новацию: в одной из сцен пятого акта развитие сюжета было дано не по Расину, а по Еврипиду. И любопытно, что не только в Москве, но и в Париже, где так велик культ Расина, где на представлениях его трагедий старые театралы сидят с текстом в руках, никто этого новшества не заметил» (Коонен 1985, 267). «Смелая новация» означает прямую связь с Серебряным веком и сквозной его мифологичностью.

Анненский справедливо считается предтечей акмеизма. Сами акмеисты (прежде всего Гумилев, Ахматова, Мандельштам) почитали Анненского главным своим учителем. Нелишне напомнить и то, что в 1914–1916 годах был написан мандельштамовский цикл о Федре, и поэт священнодейственно читал нараспев торжественные, великолепные свои пятистопные ямбы:

Я опоздал на празднество Расина,
Я не увижу знаменитой Федры...⁹

Таиров и Коонен великолепно знали мандельштамовские стихи о Федре и «все время прислушивались к ним во время репетиций Расиновой трагедии» (Бачелис 1988, 143)¹⁰.

Поэтический мир мифа у Анненского — смысловое пространство размышлений о современном человеке, точнее — о человеке-художнике, творце и бунтаре. Неслучайно усилен акцент: название у Анненского — «Фамира-кифарэд», название у Таирова — «Фамира Кифарэд». Изменилась роль буквы — укрупнился смысл художественного высказывания: трагедия Дара (музыканта, поэта, художника, артиста, режиссера) выносилась в высокие небесные сферы. В «Фамире Кифарэде» не только «начинается» «Федра», но и «заканчивается» «Сакунтала».

В поэтической драме Калидасы есть 1-й поэт и 2-й поэт, придворные поэты, есть упражнения в искусстве музыкальных импровизаций. Сам царь — талантливейший художник: Сакунтала на портрете, им писанном, — как живая. Первый исполнитель Душианты Олег Фрелих в спектакле, статный и гордый красавец, обладатель прекрасного голоса, был почти идеальным героем (для Калидасы мечта об идеальном властителе — сквозной мотив поэтического творчества)¹¹. Тем сильнее потрясала зрителей сцена предательства-неузнавания любимой.

Таким образом, репертуар московского частного театра при внешнем разбросе и экзотичности выбора выстраивался как целостная система, основанная на поэтике и принципах акме; как цикл произведений, внутренне связанных образом нового героя (прежде всего) и новой героини.

⁹ Цит. по: Лекманов 2000, 409.

¹⁰ Размышляя о трагизме начала 1920-х гг., исследовательница пишет о «горькой теме Федры в лирике Мандельштама. В 1914-м: „Зловещий голос... так — негодующая Федра — стояла некогда Рашель“; „Я не увижу знаменитой «Федры»... Когда бы грек увидел наши игры“ (1915); „Черным пламенем Федра горит среди белого дня... — Любовью черною я сердце запятнала“ (1916); и наконец, как бы прямо соотносящееся с игрой Коонен: „В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой... не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом, в час мировой войны, Федра — Россия...“ (1916)».

¹¹ Реконструкции спектакля «Сакунтала» в полном объеме до сих пор нет. См.: Марков 1983, 508; Янгиров 1992, 53, 55 (афиша); Захарьин 1973, 14.

В финале «Сакунталы» Душианта и его вновь обретенная жена — «новый Адам» и «новая Ева». Герой и героиня «стали жить в зеленом раю, два умных зверя» (Городецкий 1917, 8). С этой точки зрения спектакль Таирова связан со вторым манифестом акмеизма в варианте Сергея Городецкого — адамизмом (мужественно-твердый, ясный взгляд на жизнь). Сакунтала, ее избранник, их сын встретились на небесах:

Втроем все уселись вокруг:
Супруга, и сын, и супруг,
То Вера, Расцвет и Завет —
Творения тройственный свет.
(Калидаса 1973, 294)

Гармония между «высоким» и «низким», семья, одновременно «земная» и «небесная», едва ли не впрямую иллюстрирует один из основных принципов поэтики акмеизма. Например, в финальных строках стихотворения «Ты земля — я сумрак звездный!..» это выглядит так:

И — зачатый в криках счастья —
Твой ребенок, мой и твой,
Будет разум сладострастья,
Будет звездный и земной!¹²

Семья воссоединилась в священной пύстыни; в спектакле — на Небесной горе, что и делает «Сакунталу» мистерией. Они боготворят природу, прославляют любовь-прощение, верят своим богам. «Потустороннее», память о непознаваемом, и «посюстороннее», «бытовое» во множестве его значений, возникают картиной прекрасной ясности.

Подвиг, слава, высшее предназначение — и осознание греховности, смирение, несовершенство. Такое равновесие «мистического» и «земного» открывает совпадение духовных ситуаций в «Сакунтале» и у акмеистов. И отсылает к чеканным гумилевским строкам «Фра Беато Анжелико»:

...На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.
<...>
Есть Бог, есть мир — они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,

¹² Стихотворение Владимира Гиппиуса цит. по: Лекманов 2000, 31.

Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Красочный мир для акмеистов детально предметен. «Урок акмеизма» для Камерного театра — и в особом отборе реалий. Они становятся в спектаклях «действующими лицами». Плотность смысла присуща не только слову. В поэтическом, трагическом восприятии мира, дорогого Таирову, режиссеру необходима «плотность», значительность вещи.

Сама вещь, деталь, предмет — способ выявления внутреннего состояния героя или героини. Вот знаменитое ахматовское: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки». Перчатка «действует», выводит наружу смятение, отчаяние покинутой женщины. Или — «высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка»... Облачко-шкурка — взгляд вверх, жест и поза самооберега, защита от боли в момент расставания с любимым. Детальна предметность ахматовской «страны любви». Такова и смысловая плотность вещи в «стране любви» Таирова и Коонен. Это энергия эмоционального воздействия ярко-алого плаща в «Федре». Плащ-страсть. Плащ-кровь. Плащ-огонь вины. «Играли» и необычность фактуры, и интенсивность цвета. Коонен «гордо объясняла, что плащ сделан из знаменитой русской ткани, которая называется бумазея <...> что бумазея хорошо принимает краску» (Коонен 1985, 284). Или — шлема на голове героини:

Грубо изваянный, камню подобный шлем пригнетал голову Федры. В тяжелых шлемах и в тяжелых доспехах на остальных действующих лицах как бы заключалась сила земного тяготения. Объем и вес первичных чувств многообразно подчеркивались в этом спектакле¹³.

Или — перстня в «Сакунтале». Второе название Калидасовой драмы — «Перстень-примета». Движение сюжета — через разлуку, неузнавание к соединению — связано прежде всего с вещью-оберегом. В «Саломее» перстень, простая «мелкая» деталь, тоже станет «предметом жизни и смерти». Или — энергия воздействия кифары в спектакле «Фамира Кифарэд». И знак величия самой музыки, музыки небесных сфер, и знак страдальческого смирения смертного.

¹³ Цит. по: Берковский 1969, 316.

Отбор реалий, как грим и костюм, был подчинен закону, который «определяло не бытовое правдоподобие, не историческая имитация и не зрелищная нарядность, а та же подвижная выразительность действия, средство проявить или прикрыть жест, движение, ритм игры, их встречу с ответным жестом, движением, ритмом игры партнера по сцене» (Эфрос 1934, XVI).

Широка и значительна была сфера влияния акмеистических принципов и с точки зрения переключек с минувшими эпохами: экзотизм востока и запада, севера или юга. Мандельштам называл эти эстетические ассоциации тоской по мировой культуре. Поэтому столь часты у акмеистов обращения к мифологическим сюжетам и образам, к культурной памяти мира. Акмеизм есть поэтика преодоления культурного разрыва. В таком стремлении преодоления — жизнестроительные, художественные устремления Таирова. Не только с первооткрывательством экзотизма востока, но и с экзотизмом запада: Брехт, О'Нил. Камерный театр — театр спектаклей-серий, внутренних и внешних циклов.

Творчество крупных, выдающихся художников редко умещается в границах одного течения-направления. Например, творчество Анненского, что в литературоведении убедительно доказано, есть передаточное звено от «золотого века» русской поэзии (XIX век), через Серебряный век (рубеж XIX — начало XX века) к веку «железному» (некалендарный XX век). Творчество Таирова, режиссера одновременно масштабного и эмоционально глубокого, ни на кого не похожего и вобравшего, однако, многое из палитры режиссеров, художников, поэтов, тоже не вмещается в рамки одного направления. Потому, надо полагать, его театральные начинания связывают и с символизмом (Марков), и с классицизмом (Берковский, Хмельницкая), и с футуризмом (Луначарский), и с имажинизмом (Державин). И тем не менее. Таировский Камерный театр — последний по времени возникновения крупный частный театр России. Он имел хорошо продуманную, выверенную по высшим образцам поэзии художественную программу. Сложилась она прежде всего «космосом акмеизма». Как для акмеизма символизм был «достойным отцом» (Гумилев), так для Камерного театра «люди символизма» были во все времена живыми и жизнеспособными. Камерный театр с его «акмеистической сердцевиной» — последний голос, прощальное эхо Серебряного века, его культуры и благородства.

Литература

- Бачелис 1988 — *Бачелис Т.* Заметки о символизме. М.: Гос. институт искусствознания, 1988.
- Берковский 1969 — *Берковский Н.Я.* Таиров и Камерный театр // Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969.
- Богомолов, Малмстад 2013 — *Богомолов Н., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. (ЖЗЛ).
- Городецкий 1917 — *Городецкий С.* Адам. М.: Универсальная библиотека, 1917.
- Гумилев 1989 — *Гумилев Н.* Жизнь стиха // Забытая книга. М.: Худож. литература, 1989.
- Державин 1934 — *Державин К.* Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л.: Гослитиздат, 1934.
- Дмитриев 2009 — *Дмитриев П.В.* Аполлон (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. СПб.: Балтийские сезоны, 2009.
- Иванов 1994 — *Иванов Г.* Собрание сочинений: В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 3.
- Захарьин 1973 — *Захарьин Б.* Калидаса и его творчество // Калидаса. Избранное: Драмы и поэмы / Пер. с санскрита С. Липкина. М.: Худож. лит., 1973.
- Калидаса 1973 — *Калидаса.* Шакунтала, или Перстень-примета // Калидаса. Избранное: Драмы и поэмы. М.: Худож. лит., 1973.
- Коонен 1985 — *Коонен А.* Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985.
- Лекманов 2000 — *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000.
- Марков 1983 — *Марков П.А.* Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983.
- Ростоцкий 1977 — *Ростоцкий Б.* Новые течения в театре // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). Кн. 3: Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977.
- Ряполова 2001 — *Ряполова В.А.* Театр Аббатства (1900–1930-е годы): Очерки. М.: Летний сад; Индрик, 2001.
- Сбоева 2010 — *Сбоева С.* Таиров. Зарубежные гастроли Московского камерного театра: Европа и Америка. 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
- Таиров 1970 — *Таиров А.Я.* Записки режиссера: Статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО, 1970.
- Ходасевич 1954 — *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во Чехова, 1954.
- Эфрос 1934 — *Эфрос А.* Введение // Камерный театр и его художники. 1914–1934. М.: ВТО, 1934.
- Янгиров 1992 — *Янгиров Р.* Жизнь вслух и про себя: Об Олеге Фрелихе // Московский наблюдатель. 1992. № 10.

E. Streltsova

Kamerny Theater and Acmeism

Keywords: director, actor, actress, poet, Acmeism, exoticism, art program, Silver Age.

The article considers the links between Alexandre Tairov's Petersburg period (1906–1913), aesthetics of Symbolism and art cabaret “The Stray Dog”, on the one hand, and the period of birth and strengthening of Moscow Kamerny Theatre (1914–1949), on the other hand. It also shows the influence of Acmeism ideas and poetics on Tairov's directing creativity, and the impact of poets' leading role on the theatre art program: Innokenty Annensky, Nikolay Gumilyov, Sergei Gorodetsky, Osip Mandelstam, Anna Akhmatova.

**А. П. Чехов и дореволюционное кино:
об экранизации рассказа «В море»**

Ключевые слова: А. П. Чехов, рассказ «В море», символизм, дореволюционное кино, экранизация, А. Н. Уральский, «Русская золотая серия».

В статье рассматривается история первой экранизации рассказа А. П. Чехова «В море» — фильм «За право первой ночи» (1916, режиссер А. Уральский). Картина не сохранилась, и анализ строится на источниках разного рода: либретто фильма, рецензии, рекламные материалы. Статья показывает, что фильм «За право первой ночи» был поставлен на границе трех искусств — литературы, театра и кинематографа, — под ощутимым влиянием эстетики символизма. Через экранизацию малоизвестной новеллы кинематограф делал первые шаги к освоению чеховской драматургии.

Дореволюционное кино к А. П. Чехову обращалось неоднократно, однако долгое время наиболее плодотворным материалом для экранизации считались комические рассказы писателя. Первым чеховским текстом, заинтересовавшим кинематографистов, стала знаменитая «Хирургия» (1884), и в период с 1908 по 1914 год вышло семь экранизаций этого рассказа (Вишневский 1945). Драмы по Чехову в дореволюционном кино были редкостью, в этот период кинематограф еще только готовился к переводу «серьезного», не-комического Чехова на свой язык. Важным этапом в этом процессе стала экранизация рассказа «В море» (1883) — картина «За право первой ночи» (альтернативное название «В море»; 1916, режиссер А. Уральский).

Впервые рассказ был опубликован в 1883 году, однако впоследствии текст был более известен по изданиям начала 1900-х: второму собранию сочинений А. Ф. Маркса (Чехов 1903, 126–129) и альманаху «Северные цветы», где он был опубликован под названием «Ночь» (Чехов 1901, 37–41). Как отмечают авторы комментариев к академическому собранию сочинений Чехова, «критики единодушно — иные в очень резких выражениях — обрушились на Чехова за сотрудничество в „декадентском альманахе“» (Чехов 1975, 530). Позднее на особый контекст этой публикации обратил внимание кинокритик В. Ф. Ахрамович: «Рассказ этот стоит особняком в творчестве А. П. Чехова, — недаром впервые он был напечатан в „Северных цветах“, альманахе издательства „Скорпион“»

(Ахрамович 1916, 15). Среди других авторов альманаха — поэты-символисты К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, З. Н. Гиппиус, А. А. Курсинский. Для нашей темы последнее имя особенно примечательно: в середине 1910-х годов писатель, поэт, драматург и переводчик Курсинский был главным сценаристом и заведующим литературным отделом кинофирмы П. Г. Тимана и Ф. Ф. Рейнгардта, которая выпускала «Русскую золотую серию» фильмов и среди них — картину «За право первой ночи»¹.

Возникает соблазн предположить, что Курсинский, оказавшийся под одной обложкой с Чеховым в 1901 году, и стал автором сценария экранизации 1916 года. Но это все-таки представляется маловероятным: с началом Первой мировой войны Курсинский отправился на фронт и его связи с кинематографическим миром почти разрушились. Вполне возможно, сценарий к фильму написал упомянутый выше Ахрамович, который руководил литературными делами кинофирмы позднее². Однако отход Курсинского от дел не означал отказа «Русской золотой серии» от символистского колорита. Во-первых, влияние Курсинского, стоявшего у истоков серии, ощущалось и после его отбытия в армию. Во-вторых, Ахрамович тоже был достаточно тесно связан с символистской и модернистской культурой: он работал в издательстве «Мусагет», вращался в Ритмическом кружке Андрея Белого, переводил близкого символисту польского писателя Пшибышевского. Ахрамович или некто, работавший с Ахрамовичем (имя сценариста нам неизвестно), по-видимому, решил подчеркнуть в экранизации связь чеховского рассказа с культурой символизма.

Новелла Чехова (думаю, что жанр точнее будет определить именно так) строится на «я-повествовании»; молодой матрос рассказывает о том, как они с отцом пытались подглядывать за новобрачными, но вместо страстной любовной сцены увидели отвратительную картину: пастор, молодой супруг, продает свое право первой брачной ночи богатому банкиру. Диалоги матросу не слышны, их заглушает «шум парохода», и происходящее он понимает по мимике и жестам. В середине 1910-х годов можно было установить связь между этим сюжетом и известной пьесой М. Метерлинка

¹ Подробнее о работе Курсинского в кино см.: Kovalova, Ranneva 2020, 366–388. См. также русскоязычный вариант статьи: Ковалова, Раннева 2021, 243–264.

² О В. Ф. Ахрамовиче см.: Рябчикова 2021; Соболев 2019.

«Там, внутри», которая ко времени первой публикации чеховского рассказа еще не была написана, но к 1916 году, когда вышла в прокат экранизация, издавалась в России неоднократно (1905, 1908, 1909) и была известна по постановке К. С. Станиславского в МХТ (1904). Структура этой пьесы тоже двухплановая: Старик и Незнакомец беседуют между собой, а через окно наблюдают за немой семейной сценой; подглядывание связано с тяжелой тайной: семья скоро узнает о том, что одна из дочерей утонула. Связь этой пьесы с эстетикой символизма очевидна, и неслучайно Станиславский ставил ее в переводе поэта-символиста К. Д. Бальмонта. Примечательно, что постановками Метерлинка живо интересовался Чехов; Станиславский вспоминал: «Подходила весна 1904 года. Здоровье Антона Павловича все ухудшалось. <...> Однако, несмотря на болезнь, жизнерадостность не покидала его. Он очень интересовался спектаклем Метерлинка, который в то время усердно репетировался. Надо было держать его в курсе работ, показывать ему макеты декораций, объяснять мизансцены» (Станиславский 2007, 299).

Можно ли установить, использовалась ли в фильме «За право первой ночи» эта необычная двухплановая структура чеховской новеллы, которая в XX веке легко соотносилась с театром Метерлинка? Ни сам фильм, ни сценарий не сохранились. В таких случаях историкам кино часто помогают либретто — краткие описания сюжета (на современном языке — синопсисы), публиковавшиеся в кинопрессе и программах кинотеатров 1900–1910-х годов. Однако либретто фильма «За право первой ночи» весьма необычно: оно строится на цитатах из чеховского текста, иногда неточных, а иногда — довольно точных. Можно даже установить, что анонимный автор этого текста работал с вариантом из собрания сочинений Чехова, а не с публикацией в «Северных цветах». Либретто завершается следующим образом: «Сын вынес его по крутой, извилистой лестнице наверх, где уже шел настоящий осенний дождь» (Новые ленты 1916, 156). Новелла Чехова, опубликованная во втором Собрании сочинений Маркса, заканчивается очень похоже: «Я вынес его по крутой, извилистой лестнице наверх, где уже шел настоящий осенний дождь...» (Чехов 1903, 129). Однако в «Северных цветах» финал несколько иной: «Я вынес его по крутой, извилистой лестнице наверх, где уже начиналась настоящая осенняя буря» (Чехов 1901, 41).

Сравнивая либретто фильма с новеллой Чехова, можно выделить два сюжетобразующих различия, которые, по-видимому, на-

шли отражение и в фильме. Во-первых, автор либретто отказался от «я-повествования»: это действительно трудно было бы отразить на киноэкране середины 1910-х годов. Во-вторых, чеховский «пастор» в либретто обозначен как абстрактный «новобрачный». Это смягчение интриги (одно дело «обычный» человек продает жену, другое дело — служитель церкви) связано, по-видимому, с цензурными условиями. Единых цензурных законов в дореволюционной России не было, а практика предполагала запрет лишь на изображение православных церковников: «Инсценировка православных духовных лиц (священников, монахов, монахинь, епископов, патриархов) не может быть допущена» (Вся кинематография 1916, 69). Однако создатели фильма, судя по всему, решили, что изображение протестантского пастора в столь неприглядном виде также может вызвать вопросы у цензоров, которые просматривали все выпускаемые картины в обязательном порядке.

Либретто, столь близкое к чеховскому тексту, представляет, таким образом, ценный материал для изучения ранней русской кинопрозы, но о структуре фильма говорит довольно скупо. К счастью, фильм достаточно широко обсуждался в прессе, и о нем можно судить по рецензиям. Судя по отклику Ахрамовича, который, вероятно, и сам принимал участие в создании фильма, чеховская структура новеллы легла в основу не только либретто, но и кинокартины: «Режиссеру г. Уральскому пришла счастливая мысль экранизировать этот рассказ: действительно, материал в высшей степени благодарный и кинематографический. Вся драма разворачивается мимически, — стук машины заглушает все реплики действующих лиц. Главное действие заключается как раз в том, что видят подсматривающие матросы» (Страницы экрана 1916, 15). Подсматривающие матросы наблюдают драму первой брачной ночи, зритель подсматривает за матросами и оказывается в центре своеобразного «кино в кино», а если учитывать метерлинковский контекст рассказа, сформировавшийся вокруг него уже в XX веке, то в центре «кино в театральном кино».

Визуальный облик фильма, судя по рецензиям, был ориентирован на некоторую театральность, которая, впрочем, была свойственна и другим постановкам «Русской золотой серии» с участием выдающегося художника В. Е. Егорова, в частности известному фильму «Портрет Дориана Грея» (1915, режиссер В. Мейерхольд). Картина снималась не на натуре, а в павильонных декорациях.

«Исключительно хороша световыми эффектами декорация моря, написанная художником г. Егоровым», — отмечал корреспондент «Экрана России» (На премьерах 1916, 27). В журнале «Проектор» находим более подробное описание постановки: «Палуба парохода в ненастную ночь; сцена в трюме, куда пробираются двое матросов; колебания света и тени от качающейся в руке одного из них лампочки; матросская каюта, столовая парохода — все это своего рода технические шедевры экрана» (Критическое обозрение 1916, 16). Такое ощущение, что постановщики фильма (режиссер Уральский, художник Егоров, оператор Анкизе Брицци) хотели буквально перевести на язык кино метафоры чеховской прозы: «Видны были только тускнеющие огни оставленной гавани да черное, как тушь, небо» (Чехов 1975, 268).

Интересно рассмотреть и роль «надписей» (титров) в фильме. В русской кинокритике середины 1910-х годов большое влияние получила точка зрения, согласно которой титры играют в фильме важнейшую эстетическую роль: «Киноповесть состоит из двух равно существенных элементов: мимических эпизодов, разыгранных артистами, и литературных отрывков; иными словами, из собственно картин и надписей. В противоположность прежней кинодраме, считавшей надпись нежелательным элементом, которого надо было по возможности избегать, киноповесть считает надписи (словесные образы) таким же самостоятельным художественным элементом, как и картину (экранные образы)» (Петровский 1916, 3). В сохранившихся экранизациях «Русской золотой серии» — например, в фильмах «Крейцера соната» (1914, режиссер В. Гардин) и «Отцы и дети» (1915, режиссер В. Висковский) — надписи представляют собой обширные цитаты из соответствующих литературных текстов. По такому же принципу, судя по рецензиям, строилась и выпущенная другой кинофирмой картина по рассказу Чехова «Рассказ неизвестного» (1916, режиссер В. Демерт): «Повествование ведется от лица неизвестного, рассказывающего грустный эпизод своей жизни, и отдельные места иллюстрируются кинематографическими сценами. В результате зрителю все время приходится читать надписи, которых гораздо больше, чем снимков, а это, несомненно, действует утомляюще» (Аргус 1916, 12).

Структура картины «За право первой ночи», судя по рецензиям, была совсем иной. Рецензент журнала «Проектор» отмечал: «В пьесе мало титров, да они и излишни, так как художественная

выразительность игры артистов дает зрителю больше, чем страница надписей» (Критическое обозрение 1916, 16). В «Хронике» «Театральной газеты» ответ на вопрос о титрах еще более четкий: «Картина идет почти без надписей» (Хроника 1916, 17). Значит ли это, что создатели фильма выступили против положения, согласно которому литературная надпись является важным элементом художественного фильма? Вероятно, нет. В уже процитированной выше статье «Кинодрама или киноповесть» читаем: «Идеальной киноповестью надо считать не ту, в которой нет надписей, а ту, в которой каждому из этих элементов отведено подобающее место...» (Петровский 1916, 3) Экранизируемый материал в данном случае просто не требует надписей, а столь характерные для продукции «Русской золотой серии» цитаты были отодвинуты на периферию и даже за пределы фильма — в текст либретто. Фильм «За право первой ночи» стал, таким образом, интересным экспериментом в области использования титров: вес их минимизировался не ради отказа как такого, а ради акцента на художественные приемы, на которых строится новелла Чехова. Немая сцена в спальне, составляющая сюжетное ядро рассказа, должна была оставаться немой.

Продажа возлюбленной, очередная вариация истории об изнасиловании и соблазнении, прекрасно вписывается в типовой набор сюжетных ситуаций, востребованных ранним кино. Описывая сюжетные схемы дореволюционных фильмов, киновед Н. М. Зоркая показала, что они строятся вокруг мотива обольщения, который принимает в картинах разные формы (Зоркая 1976, 195–208). В фильме Уральского знакомая зрителю и хорошо узнаваемая схема присутствует, однако этот сюжетный план уравнивается (возможно, отчасти заслоняется) другим — гораздо более типичным: линией отца и сына, которые подглядывают за новобрачными. Интересно, что реклама фильма, опубликованная в журнале «Сине-Фоно», подчеркивает именно эту линию: на ней мы видим не молодых супругов и сладострастного банкира, а двух одиноких матросов — старого и молодого.

Заслуживает внимания замечание главного редактора журнала «Сине-Фоно»: «Двухактная драма „На море“ лишней раз подтверждает то положение, что при хорошем исполнении, интересном сюжете и художественной постановке картина небольшого метража может произвести более сильное впечатление, чем самый

„потрясающий боевик“ в пять частей» (Среди новинок 1916, 68). Действительно, кинодрамы в 1916 году обычно состояли из пяти-шести частей, а метраж фильма «За право первой ночи» (800 м) был значительно короче средней кинопьесы соответствующего периода. Создатели фильма не стали искусственно усложнять фабулу, что было бы вполне ожидаемым ходом: можно было бы дать предысторию отношений новобрачных, более подробно показать предпосылки интереса банкира к героине. Вместо этого автор сценария и режиссер попытались адаптировать для экрана не только чеховский сюжет, но и жанр: вместо традиционной кинодрамы (или — в терминах критики 1910-х годов — «киноповести») получилась киноновелла. Вполне возможно, генетически жанр этого фильма был связан не только с жанром чеховского текста, но и с жанром одноактной пьесы, в котором была написана пьеса Метерлинка «Там, внутри».

Важно иметь в виду, что Метерлинок оказал существенное влияние на ранний русский кинематограф и киномысль. Так, например, восходящая к эстетической системе Метерлинка идея о кинематографе как о «золотом молчании» легла в основу теоретических статей кинодраматурга А. С. Вознесенского, который считается русским профессиональным киносценаристом (Вознесенский 1915а, б, с). Под влиянием концепции Метерлинка о «театре молчания» в 1910 году Вознесенский написал «драматический примитив без слов» «Слезы» (Вознесенский 1910), легший в основу одноименного фильма, поставленного Е. Ф. Бауэром в 1914 году. «Слезы» Бауэра и Вознесенского стали важным событием в кинематографе 1910-х годов. Метерлинок повлиял на еще одного известного кинодраматурга 1910-х годов — уже упоминавшегося выше Курсинского.

Небольшой фильм «За право первой ночи» был, таким образом, сделан на границе трех искусств — литературы, театра и кинематографа, под ощутимым влиянием эстетики символизма. Через экранизацию малоизвестной новеллы кинематограф делал первые шаги к освоению чеховской драматургии. О переводе пьес Чехова на язык немое кино в 1910-е годы нечего было и думать, но работа над его рассказами, особенно тесно связанными с эстетикой театра (будь то театр символистский или реалистический) готовила почву для будущего. Первые экранизации пьес Чехова появились уже в эпоху звукового кино.

РУССКАЯ ЗОЛОТАЯ СЕРИЯ.
ЗАКОНЧЕНО СЪЕМКОЙ



ВЪ МОРѢ.

Жуткая драма въ 2-хъ частяхъ

Съ участ. арт, Худож театра . . . Хохлова и Церетелли.
„ Драм, театра . . . Визарова и Дмитріева.
„ Париж, театра . . . г-жа Бемэ.

РУССКАЯ ЗОЛОТАЯ СЕРИЯ.



Реклама фильма «За право первой ночи» («В море»)
Журнал «Сине-Фоно». 1916. № 9–10. С. V

Литература

- Аргус 1916 — Аргус. По кинематографам // Обзорение кинематографов. 1916. № 3090. 4 мая.
- Ахрамович 1916 — Страницы экрана // Театральная газета. 1916. № 17.
- Вишневский 1945 — *Вишневский В. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госкиноиздат, 1945.
- Вознесенский 1910 — *Вознесенский А.* Слезы // РГАЛИ. Ф. 2371. Оп. 1. Ед. хр. 7.
- Вознесенский 1915а — *Вознесенский Ал.* Высшее искусство // Журнал журналов. 1915. № 45. С. 5.
- Вознесенский 1915б — *Вознесенский Ал.* О золотом молчании // Вестник кинематографии. 1915. № 115/17–18. С. 42–43.
- Вознесенский 1915с — *Вознесенский Ал.* Искусство будущего (Мысли об экране) // Журнал журналов. 1915. № 47. С. 8–9.
- Вся кинематография 1916 — Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга / Под ред. Ц. Ю. Сулиминского. М.: Чибрарио де Годэн, 1916.
- Зоркая 1976 — *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976.
- Ковалова, Раннева 2021 — *Ковалова А. О., Раннева А. Н.* Символизм в раннем русском кино и сценарист-призрак Александр Курсинский // Киноведческие записки. 2021. № 114/115. С. 243–264.
- Критическое обозрение 1916 — Критическое обозрение // Проэктор. 1916. № 7–8.
- На премьерах 1916 — На премьерах кинематографа // Экран России. 1916. № 2–3.
- Новые ленты 1916 — Новые ленты // Сине-Фоно. 1916. № 1.
- Петровский 1916 — *Петровский И.* Кинодрама и киноповесть // Проэктор. 1916. № 20.
- Рябчикова 2021 — *Рябчикова Н. С.* Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: У истоков русской кинотеории // I Вишневский сборник. М.: 1895, 2021 (в печати).
- Соболев 2019 — *Соболев А. Л.* К биографии Витольда Ахрамовича // Скрещения судеб. Literarische und kulturelle Beziehungen zwischen Russland und dem Westen. A Festschrift for Fedor B. Poljakov / Eds. L. Fleishman, S. M. Newerkla, M. Wachtel. (Stanford Slavic Studies. Vol. 49). Berlin et al.: Peter Lang, 2019.
- Среди новинок 1916 — Среди новинок // Сине-Фоно. 1916. № 9–10.
- Станиславский 2007 — *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2007.
- Страницы экрана 1916 — Страницы экрана // Театральная газета. 1916. № 17.

Хроника 1916 — Хроника // Театральная газета. 1916. № 11.

Чехов 1901 — *Чехов А. П.* Ночью // Северные цветы: Альманах книгоиздательства «Скорпион». М.: Скорпион, 1901. С. 37–41.

Чехов 1903 — *Чехов А. П.* В море // Чехов А. П. Полное собрание сочинений: В 23 т. Т. 12. СПб.: А. Ф. Маркс, 1903. С. 126–129.

Чехов 1975 — *Долотова Л. М., Отульская Л. Д., Чудаков А. П.* Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 2. М.: Наука, 1975.

Kovalova, Ranneva 2020 — *Kovalova A., Ranneva A.* Symbolism in Early Russian Cinema and the Ghostwriter Aleksandr Kursinskii // The Russian Review. 2020. Vol. 79. № 3. P. 366–388.

A. Kovalova

**Anton Chekhov and Pre-revolutionary Cinema:
Notes on the Adaptation of the Short Story “On the Sea”**

Keywords: Anton Chekhov, short story “On the Sea”, Symbolism, pre-revolutionary cinema, adaptations, Alexander Ural’skii, “Russian Golden Series”.

The article is focused on the history of the film “For the Right of the First Night” (“*Za pravo pervoj nochi*”, 1916, dir. by A. Ural’skii). The film is lost, and the analysis is based on various sources: the film’s libretto, reviews, promotional materials. The article shows that this film was placed on the border of three arts — literature, theatre, and cinema — under the tangible influence of the aesthetics of Symbolism. Through the adaptation of a little-known short story, cinema took the first steps towards adapting Chekhov’s drama.

ЗАМЕТКИ, РАЗМЫШЛЕНИЯ

Федор Двинятин

«На святой Руси петухи поют...»: к происхождению и ранней эволюции контекста

Ключевые слова: топики, Горький, Короленко, «петухи поют», поэтическая традиция.

Процитированные М. Горьким строки «На святой Руси петухи поют, / Скоро будет день на святой Руси» можно рассматривать как некое подобие литературного топоса. Источник — публикация народной песни В. Дементьевым; в иной языковой и метрической форме приводится В. Короленко. Славянофилы подчеркивали, что преобразования уже начались; революционные демократы ждали их в будущем: строки цитировались различно. Метрическая форма колеблется между четырехсложным хореем с дактилической клаузулой и сдвоенным пятисложником фольклорного типа.

Когда мы еще были студентами, Игорь Николаевич Сухих и Геннадий Владимирович Иванов познакомили нас с точечной, но захватывающей и символически нагруженной филологической проблемой: кто в действительности является автором строк «На святой Руси петухи поют, / Скоро будет день на святой Руси»?

Самый известный (по крайней мере, в советское время) источник этих строк — очерк М. Горького «В. Г. Короленко» (Горький 1923–1928, т. 16, 234). За десять лет до того Горький включил эти строки в той же редакции в «Русские сказки» (V; там же, т. 13, 263), а затем — в «Жизнь Клима Самгина» (ч. 2). Он ссылался на рассказ Короленко, где приводились эти строки, а авторство их приписывал Н. В. Бергу, однако у того они не отыскивались.

Эпоха корпусных и компьютерных технологий предоставила новые возможности для поиска. В 2016 году на проходившейся в СПбГУ международной научной конференции «Интертекстуальный анализ: принципы и границы» я высказал предположение, что исходной точкой эволюции приводимого Горьким фрагмента является публикация народного свадебного плача В. А. Дементьевым (Двинятин 2018, 86). Интересно, что Ф. Д. Нефедов уверял, будто текст был записан им в Кологривском уезде¹.

¹ Здесь есть определенная хронологическая загадка. Во всех известных мне (кратких) биографиях Ф. Д. Нефедова (см., например: Панфилов 1999, 289–291; Иванова 2010, 188–192) не отмечаются его контакты с писательски-

В публикации Дементьева рассматриваемые строки и окружающий контекст выглядят так:

В свадебный день невеста встает с постели в петухи, когда все еще спят, и, одеваясь, воет:

Плач 19

Уж вы петухи, мои петухи,
Ранние обужатели,
Поскору обужаетесь,
Меня молоду будите.
На Руси да петухи поют,
На святой Руси Бог день дает,
Добры мѡлодцы коней поят,
Красны девицы воду носят,
Уж как мне да молодешеньке
Нет ни выходу, ни выступу,
Мне не спится, ни лёжится,
Мне как темная ноченька.
(Дементьев 1855, 97)

Свидетельство Нефедова выглядит так:

Это было в конце пятидесятих годов, в то время, которое тогда любили называть временем общественного пробуждения, новых веяний, зарею будущего... В это время сложилась и в народе песня, которую мне удалось записать в Кологривском уезде:

На Руси да петухи поют,
На святой Руси Бог день дает!

В студенческом кружке, в который попал юноша Левитов, был и известный Кельсиев... (Нефедов 1877, 455).

У Короленко соответствующие строки появляются в очерке «На затмении», в редакции 1892 года:

В окне хибарки, только что оставленной старушкой, мерцал огонек зажженной ею лампадки и петух хрипло в первый раз прокричал свое кукареку, чуть слышное из-за стенки.

ми и фольклористическими кружками до 1856 г., а знакомство с Дементьевым относится к 1859 г. Между тем Нефедов приводит тот же текст и ссылку на Кологривский уезд, что и в публикации Дементьева за 1855 г. Или Дементьев знал эту песню и без Нефедова (интересующие нас строки слово в слово), или существовал какой-то канал передачи текста, записанного совсем юным Нефедовым, Дементьеву.

На святой Руси петухи кричат,
Скоро будет день на святой Руси...

неизвестно откуда всплыло в моей памяти прелестное двустишие давно забытого стихотворения, от которого так и дышит утром и рассветом... «Ох, скоро ль будет день на святой Руси, — подумал я невольно, — тот день, когда рассеются призраки, недоверие, вражда и взаимны недоразумения между теми, кто смотрит в трубы и исследует небо, и теми, кто только припадает к земле, а в исследовании видит оскорбление грозного Бога? (Короленко 1893, 49–50).

Но еще раньше² строки процитированы в стихотворении, посвященном Всеславянскому съезду 1867 года (в единственном источнике, по которому они мне известны, приводятся без имени автора):

На Руси да петухи поют,
На святой Руси Бог день дает,
Встал могучий богатырь — народ
И в поту лица работает.
Чует сердце милость Божию,
Будет жатва изобильная,
Соберем добро мы в житницы
И братьев из плена выручим. <...>
(Первый Всеславянский съезд 1867, 58)

Таким образом, пунктирно открывающаяся история этой «цитаты», или этих «строк», в первую очередь показывает, что, собственно, нет единой цитаты или единых строк, а есть варьирующий от автора к автору и от текста к тексту пучок близких, но не идентичных контекстов. По-видимому, этот пучок все же не является «топосом» в том относительно строгом понимании, в котором заново введенное в филологию Э. Р. Курциусом понятие топоса применялось к текстам постриторической эпохи участниками специального исследования, осуществлявшегося в СПбГУ (А. Д. Степанов, И. Э. Васильева, О. В. Овчарская, К. С. Оверина, Е. А. Филонов

² Есть возможность исправить одну неточность (Двинятин 2018, 86). Первая обнаруженная цитация строк про поющих петухов сделана в докладе Совета Комитета грамотности Вольного экономического общества о присуждении В. Г. Короленко Золотой медали (Труды 1896, 204). Этот доклад, со ссылкой на авторство К. К. Арсеньева, приводит Н. К. Михайловский в своей хронике «Литература и жизнь» в «Русском богатстве» (Михайловский 1895, 102).

и автор этих строк)³, но он близок топике рядом своих признаков: варьированность, наличие ядра и периферии, множественность значений, семантическая валентность, поднимающая случай над уровнем простой формулы.

Варьируется как форма приводимых строк (собственно их текст — это, так сказать, внутренний аспект), так и их понимание, толкование, введение в определенный идеологический контекст (это более содержательный и в то же время «внешний» для самих строк аспект — но не только внешний, см. ниже).

В содержательном аспекте прочитывается тяжба за аллегорическое понимание строк о петухах и грядущем дне между славянофильским и народническим пониманием, причем славянофильское относится к 1850–1860-м годам, а народническое к 1870–1890-м. Эти два мировоззрения не антагонистичны, и между ними есть сближения; в данном случае определяющую роль играет, например, сочувствие народной речи, склонность к цитированию мужицких реплик и фольклорных строк. Базовое аллегорическое значение представители обоих подходов понимают одинаково (да его и едва ли возможно понять как-либо иначе): наступление «дня» как светлого, лучшего времени. Но различие в том, что для славянофилов вполне приемлемо понимание, по которому новый день начинается уже сейчас, и поэтому они приводят первоначальный контекст без исправления, в настоящем времени, к тому же с исконным упоминанием Бога. Нефедов, так сказать, посередине: он цитирует записанный им же самим, по его уверению, текст, естественно, без исправлений, но уже придает ему оппозиционный и освободительный «эзопов» смысл (у славянофилов «эзоповского» не было). Короленко подхватывает этот освободительный смысл и делает решающий шаг в преобразовании строк: устраняет Бога (Бог появится в его пассаже несколькими строками ниже, в полемическом контексте) и вводит будущее время. Последнее очень показательно: день еще не наступает, он в грядущем, он только предчувствуется. Глагол «поют» (возможно, как более «благостный») Короленко заменяет дисгармоническим «кричат». Горький, чуждый, разумеется, народничества как такового, но с благодарностью и симпатией относившийся к некоторым его представителям,

³ См.: Двинятин 2018; Двинятин 2019; Леоненко, Овчарская 2018; Оверина 2018; Филонов 2018; Степанов 2018; Степанов 2019; Васильева 2018; Оверина, Степанов 2019; Васильева, Двинятин, Степанов 2020; Филонов 2020.

прежде всего к Короленко, и уж, конечно, бывший на стороне освободительного движения в широком смысле, удерживает короленковский тип цитации. При этом Горький возвращается к исходному и этимологически связанному с «петухом» глаголу «поют»: петухам, в отличие, например, от Буревестника (дважды «кричит» и четырежды «крик»), положено все-таки петь, а не кричать⁴.

В формальном аспекте примечательно стиховое преобразование. В тексте, опубликованном Дементьевым, два хореических девятисложника. Это скорее четырехстопные хорей с дактилической клаузулой и характерным для русского народного стиха допущением факультативного ударения на последнем слоге строки; потенциально они могут становиться и пятистопными хорейями с мужской клаузулой. Этот же размер задают наши строки, использованные как начальные, в стихотворении 1867 года. Короленко — насколько можно пока судить, первый — преобразует их в кольцовский пятисложник: десятисложные строки, состоящие из двух пятисложников каждая⁵. Во второй строке прирост слога лексически обеспечивается заменой «Бог... дает» на «скоро будет», а в первой — ритмообразующего «да» на удваиваемое «святой», благодаря чему создается микрокольцо «На святой Руси — на святой Руси», отсутствующее в исходной публикации.

⁴ Знал ли Горький только «редакцию» Короленко? — тогда он прозорливо восстановил глагол «поют». Но возможно, ему был доступен и другой источник; в таком случае на метрическую форму цитаты это не повлияло, она приведена по Короленко.

⁵ Эти два размера — четырехстопный хорей с фольклорными ассоциациями и сдвоенный пятисложник народного типа — В. А. Западов (применительно к поэзии конца XVIII в.) предлагал различать как структуры «3–7» и «3–8» соответственно в рамках единого «русского размера» или «склада» (Западов 1999). Этим двум размерам, а также третьему, родственному им — двухударному акцентному стиху с дактилической клаузулой — посвящено специальное подробное исследование (Бейли 2010); у всех трех есть общие черты: ударение на третьем с начала и третьем с конца слогах строки. По указаниям Дж. Бейли, и народный Х4д и стих 5–5 характерны для свадебных песен, а Х4д — особенно для свадебных причитаний. Исходная народная песня — как раз свадебное причитание, но нужно, конечно, заметить, что ее подлинный ритмический строй не вполне ясен, он мог быть искажен при записи. Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием и сдвоенный пятисложник сочетаются или смешиваются начиная с первых случаев литературного использования, прежде всего в новаторских вещах Н. А. Львова и особенно в «Добрыне» (где, в частности, ритмический репертуар не ограничивается этими двумя типами).

Предлагаемое решение выглядит предварительным. В нем есть лакуны и, возможно, даже некоторые недостоверности. В 2016 (доклад) и 2018 (публикация) годах Игорь Николаевич предлагал мне опубликовать имеющиеся материалы отдельно и более развернуто, чем это было сделано. Я долго надеялся продвинуться в изысканиях дальше, однако это, по-видимому, остается на долю исследователей более ответственных и дотошных. Цель заметки — хотя бы в самом малом вернуть долг и выразить благодарность учителям.

Литература

- Бейли 2010 — *Бейли Дж.* Три русских народных лирических размера. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Васильева 2018 — *Васильева И.Э.* Топос в культуре Нового времени: к постановке проблемы // Мир русского слова. 2018. № 4. С. 70–78.
- Васильева, Двинятин, Степанов 2020 — *Васильева И.Э., Двинятин Ф.Н., Степанов А.Д.* Два вида топосов // Acta Universitatis Lodzianensis. Folia litteraria Rossica. 2020. № 13. С. 161–171.
- Горький 1923–1928 — *Горький М.* Собрание сочинений: В 21 т. Берлин: Книга, 1923–1928.
- Двинятин 2018 — *Двинятин Ф.Н.* Поэтическая традиция — топка — интертекстуальность // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб., 2018. С. 80–92.
- Двинятин 2019 — *Двинятин Ф.Н.* Формула или топос? // Мир русского слова. 2019. № 2. С. 66–70.
- Дементьев 1855 — *Дементьев В.* Деревенские свадьбы в Кологривском уезде Костромской губернии: (Отрывок из путевых заметок) // Москвитянин. 1855. № 7. С. 65–134.
- Западов 1999 — *Западов В.А.* «Русские размеры» в поэзии конца XVIII века // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969). СПб.: Наука, 1999. С. 391–400.
- Иванова 2010 — *Иванова Т.Г.* Нефедов Филипп Диомидович // Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. Пробный выпуск. М., 2010. С. 188–192.
- Короленко 1893 — *Короленко В.* Очерки и рассказы. Кн. 2. М., 1893.
- Леоненко, Овчарская 2018 — *Леоненко С.О., Овчарская О.В.* Топосы нового времени: (К постановке проблемы) // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб., 2018. С. 263–283;
- Михайловский 1895 — *Михайловский Н.К.* Литература и жизнь // Русское богатство. 1895. № 5. С. 78–102 (2-я паг.).
- Нефедов 1877 — *Нефедов П.Д.* Александр Иванович Левитов. Письмо к редактору // Вестник Европы. 1877. Т. III. С. 452–464.

- Оверина 2018 — *Оверина К. С.* «Фиалковые глаза»: топос и его функционирование // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб., 2018. С. 284–297.
- Оверина, Степанов 2019 — *Оверина К. С., Степанов А. Д.* Топосы у Чехонте и Чехова // Ученые записки Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. 2019. № 4 (22). С. 1–4.
- Панфилов 1999 — *Панфилов А. Ю.* Нефедов Филипп Диомидович // Русские писатели: Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 289–291.
- Первый всеславянский съезд 1867 — Первый Всеславянский съезд в России: Его причины и значение. М.: Тип. Шюман и Глушкова, 1867.
- Степанов 2018 — *Степанов А. Д.* Понятие «топос» — проблема границ // Мир русского слова. 2018. № 2. С. 41–46.
- Степанов 2019 — *Степанов А. Д.* Топос «все люди смертны» в русской литературе постриторической эпохи // Русское слово в многоязычном мире. СПб., 2019. С. 1947–1951.
- Труды 1896 — Труды императорского Вольного экономического общества. 1896. Т. 2. Отчет о деятельности бывшего СПб. Комитета грамотности И. В. Э. О. за 1895 год (отдельная пагинация). С. 202–204.
- Филонов 2018 — *Филонов Е. А.* «И скорби начертали морщины на челе...»: О судьбе романтического топоса // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб., 2018. С. 298–315.
- Филонов 2020 — *Филонов Е. А.* «Бытие как книга»: топос — формула — клише (к проблеме топики Нового времени) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Т. 17. 2020. № 2. С. 196–216.

Feodor Dvinjatin

**“In Holy Russia, Roosters are Crowing...”:
to the Origin and Early Evolution of the Context**

Keywords: topics, Maxim Gorky, Vladimir Korolenko, “Roosters are Crowing”, poetical tradition.

The author argues that the lines, once cited by Maxim Gorky: “Na svyatoj Rusi petuhi poyut, Skoro budet den’ na svyatoj Rusi” (“In Holy Russia, roosters are crowing. Soon there will be a day in Holy Russia”), can be regarded as a kind of literary topos. Their source could be a publication of a folk song by V. Demytyev. Vladimir Korolenko brought the lines in a different linguistic and metrical form. The Slavophiles had emphasized that the transformation had already begun; the Revolutionary Democrats had expected them in the future: the lines were quoted in various ways. The metric form fluctuates between a four-foot trochee with a dactylic clause and a folklore type double pentasyllable.

Образ и сюжет: комментарии и этюды

Ключевые слова: русская литература, заметки, диалогичность, Гоголь, Л. Толстой, Булгаков, Шукшин.

Небольшие заметки, посвященные различным аспектам истории русской литературы, объединяют имена Пушкина и Гоголя, Льва Толстого, Булгакова и Шукшина. Все сопоставления носят гипотетический характер, однако вскрывают потенциальные связи между произведениями, далеко отстоящими одно от другого. Своеобразная «диалогичность», которая достигается благодаря обнаружению межтекстовых связей и аллюзий, позволяет сблизить, казалось бы, несопоставимые произведения.

«Лучшие книги XX века читаются как свидетельство, пророчество, провокация. О том, чего в них было больше, станут гадать читатели века XXI» (Сухих 2004, 9). Эта мысль И. Н. Сухих распространяется, видимо, и на книги века XIX, поэтому публикуемые ниже разнообразные заметки и выписки, объединяя, казалось бы, несоединимые имена Грибоедова и Шукшина, Гоголя и Замятина, не претендуют, естественно, на что-то большее, чем указание на любопытную параллель или отдаленное сходство. Чего здесь больше — свидетельства или провокации, — судить уже читателю.

Мной уже предпринималась попытка сопоставления образов двух заботливых отцов, негодующих на несостоявшихся своих зятей, обманувших ожидания столь почтенных особ, как Фамусов и Городничий (Глушаков 2020, 78). Не исключено, что некоторая связь есть между знаменитыми снами, описанными Грибоедовым в «Горе от ума» и Гоголем в «Ревизоре», а также в финальных сценах «посрамления отцов»:

А. С. ГРИБОЕДОВ «ГОРЕ ОТ УМА»

С о ф и я
Посмутном сне безделица тревожит;
Сказать вам сон: поймете вы тогда.
<...>
Мы в темной комнате. <...>
Какие-то не люди и не звери

Н. В. ГОГОЛЬ «РЕВИЗОР»

Г о р о д н и ч и й. Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! пришли,

Нас врознь — и мучили сидевшего
со мной. <...> понюхали — и пошли прочь.

Ф а м у с о в

Да, дурен сон; как погляжу... <...>

Который же из двух?

«Ах! батюшка, сон в руку!»

Ф а м у с о в

Сюда! за мной! скорей! скорей!

Свечей побольше, фонарей!

Где домовые? Ба! знакомые все
лица!

Г о р о д н и ч и й. <...> Убит, убит,
совсем убит! Ничего не вижу.
Вижу какие-то свинные рыла вме-
сто лиц, а больше ничего...

Ф а м у с о в

Побойся бога, как? чем он тебя
прельстил?

Сама его безумным называла!

Нет! глупость на меня и слепота
напала!

Все это заговор, и в заговоре был

Он сам, и гости все. За что я так
наказан!..

Г о р о д н и ч и й (*бьет себя по лбу*).
Как я — нет, как я, старый дурак?
Выжил, глупый баран, из ума!.. <...>
До сих пор не могу прийти в себя.
Вот, подлинно, если Бог хочет нака-
зать, так отнимет прежде разум.

В лесковском «Левше» памятно описание чудесного «аглицкого изобретения»: «...из чистой из аглицкой стали в изображении блохи нами выкована и в середине в ней завод и пружина. Извольте ключиком повернуть: она сейчас начнет дансе танцевать». Однако еще в «Мертвых душах» почтмейстер в неумелое оправдание своей повести о капитане Копейкине приводит такую историю: «...в Англии очень усовершенствована механика, что видно по газетам, как один изобрел деревянные ноги таким образом, что при одном прикосновении к незаметной пружинке уносили эти ноги человека Бог знает в какие места, так что после нигде и отыскать его нельзя было» (Гоголь 1951, 205). Эта невиданная механика и волшебная пружинка в некотором роде соединяет два классических произведения.

Известная революционная песня Л. П. Радина, написанная в 1897 году, открывается таким куплетом:

Смело, товарищи, в ногу!
Духом окрепнем в борьбе,
В царство свободы дорогу
Грудью проложим себе.
(Песни 1988, 286)

Жизнеутверждающий пафос последней строки ставится под сомнение текстом-предшественником — некрасовской «Железной дорогой» (1864):

Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.
Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.
(Некрасов 1990, 146)

Из «игрового» диалога *подпольных* людей.
«Записки из подполья» Ф. М. Достоевского:

Потому что я только на словах поиграть, в голове пометчать, а на деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего! Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить (Достоевский 1989, 54).

«Калина красная» В. М. Шукшина:

— Я прошу тебя, — сказала Люсьен после некоторого молчания, — не тронь его. Нам все равно скоро конец, пусть он живет. Пусть пашет землю — ему нравится.

— Нам — конец, а он будет землю пахать? — Губошлеп показывал в улыбке гнилые зубы свои. — Где же справедливость? Что он, мало натворил?

— Он вышел из игры... (Шукшин 1996а, 228).

Существует гипотеза об актуальности для жизнетворческой стратегии Шукшина «комплекса Гамлета». Здесь имеется в виду сложный психологический комплекс писателя (степень действительности которого остается все же гипотетичной): его непростые отношения с отчимом, проецирование ситуации убитого (репрессированного) отца и вторичного замужества матери на коллизию

шекспировской трагедии. Если принять эту гипотезу, можно предположить, что рассказ «Змеиный яд» — это осколок шекспировского зеркала в художественном мире Шукшина.

Максиму Волокитину пришло в общежитие письмо. От матери. «Сынок, хвораю. Разломило всю спинушку и ногу к затылку подводит — радикулит, гад такой. Посоветовали мне тут змеиным ядом, а у нас нету. Походи, сынок, по аптекам, поспрошай, может, у вас есть. Криком кричу — больно. Походи, сынок, не поленись...»

Максим склонился головой на руки, задумался. Заболело сердце — жалко стало мать. Он подумал, что зря он так редко писал матери, вообще почувствовал свою вину перед ней. Все реже и реже думалось о матери последнее время, она перестала сниться ночами... И вот оттуда, где была мать, замаячила черная беда (Шукшин 1996, 176).

Мотив змеиного яда отсылает к шекспировскому тексту: по официальной версии, от случайного укуса змеи и погибает отец Гамлета. Описание болезни матери соотносимо с нравственными муками Гертруды («Гамлет, пощади! / Твои слова — как острия кинжалов / И режут слух»). Шукшинский герой в некотором роде только тогда предается рефлексии, его душа начинает жить и чувствовать (он впервые плачет), когда перед ним открывается дилемма: возвращаться к матери или оставаться в прежнем положении. Это отдаленно напоминает гамлетовскую коллизию, но нерегулярная степень ее проявления говорит о неосознанном характере присутствия шекспировских мотивов в рассказе.

Один из центральных образов стихотворения Николая Рубцова «В горнице моей светло» (1965) — полуистлевшая лодка — неоднократно получала самые разнообразные интерпретации. Но, кажется, не были пока указаны некоторые генеалогические линии, благодаря которым этот образ непосредственно связан с русской классической поэзией.

Напомним в самых общих чертах семантическую регистрацию этого замечательного произведения: при свете «ночной звезды» лирический герой наблюдает видения, которые наполняют текст мифологемой сна, возвращающего героя в прошлое. Очевиден биографизм стихотворения: мать поэта умерла, когда будущему поэту шел шестой год. Образ лодки как связующего

звена между мирами вполне очевиден, однако лодка либо была разбита, либо просто пришла в негодность с течением времени. В первом прочтении актуализируется семантика пушкинского «Ариона», вторая часть которого рисует сходную картину *пост-*событийной действительности:

Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.
(Пушкин 1959, 173)

Сравните у Рубцова:

Буду поливать цветы,
Думать о своей судьбе,
Буду до ночной звезды
Лодку мастерить себе...
(Рубцов 1982, 54)

Второе прочтение отсылает к стихотворению «Есть и в моем страдальческом застое...» Ф. И. Тютчева — заветного для Рубцова поэта. Именно здесь возникает образ тени¹, смерти близкого человека и, наконец, сам образ лодки:

И я один, с моей тупой тоскою,
Хочу сознать себя и не могу —
Разбитый челн, заброшенный волною,
На безымянном диком берегу.
(Тютчев 1965, 197)

Мать Шукшина, М. С. Куксина, обладала несомненным талантом: ее воспоминания о сыне, «сны» и «плачи» имеют явственную фольклорную основу. Один из мотивов воспоминаний — тяга сына к чтению — возможно, имеет свою традицию. Например, в устных воспоминаниях о детстве Сергея Есенина его мать Татьяна Федоровна говорила: «Читал он очень много всего. И жалко мне его было, что он много читал, утомлялся. Я подойду погасить его огонь, чтобы он лег, уснул, но он на это не обращал внимания, он опять зажигал и читал. Дочитается до такой степени, что не спавши поедет

¹ См. анализ этого рубцовского образа: Глушаков 2019, 148–149.

учиться опять. Это такое его было жадность к учению, и знать все хотел он. Он читал очень много, уж я не знаю, как сказать сколько, а начитан очень много»².

Свидетельства Т. Ф. Есениной были записаны на кинолентку в 1955 году и неоднократно демонстрировались по телевидению. В этих воспоминаниях, помимо гордости за успехи сына, чувствуется растерянность перед такой тягой к чтению, желание «уберечь» от возможных непредсказуемых последствий. Чтение прямо сопрягается с реальной опасностью: *просвещение* соотносится с образом света, *огня*, который может и причинить вред родному человеку.

М. С. Куксина рассказывала: «Помню, как появилась у Васи „болезнь“ — увлекся книгами. Всегда у него под ремень в брюках была книга подоткнута. Читал без разбора, подряд. Читал и по ночам: карасину нальет, в картошку фитилечек вставит, под одеялом закроется и почитывает. Ведь, что думаете, — однажды одеяло прожог. Стал неважно учиться, я тогда и вовсе запретила строгонастроено читать. Так нет — стал из школьного шкапа брать тайно от меня. Ох, и помаялась я с ним, не знала уж, что и делать дальше, как отвадить от чтения-то!» (Варламов 2015, 28).

В рассказе «Гоголь и Райка» Шукшин писал: «Маме нравилось, что я много читаю. Но вот выяснилось, что учусь я в школе на редкость плохо. Это пришла и рассказала учительница. Они с мамой тут же установили причину такого страшного отставания — книги. (Парень-то я был не такой уж совсем дремучий.) А тут еще какая-то дура сказала маме, что нельзя, чтобы парнишка так много читал, что бывает — зачитываются» (Шукшин 1996, 98).

Чтение, которое балансирует на грани умопомешательства и связано с риском сжечь дом и погибнуть в огне, становится сложным мотивом, в котором только частично значимы реалии малограмотной деревенской жизни. Это мотив, отбрасывающий тень в будущее (которое рисуется юному читателю прекрасным и светлым), в какой-то мере предвещает яркую, но короткую жизнь Есенина и Шукшина.

В пьесе Трехлева упоминается пленник, брошенный в колодезь:

Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодезь,
я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что

² См. видеозапись: <https://www.youtube.com/watch?v=5rupo-qIr5k> (дата обращения: 19 апреля 2022 г.).

в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет, лишь когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас... («Чайка», д. 1).

Самым известным персонажем, брошенным в глубокий колодец, был Иосиф (сын Иакова), прозванный Прекрасным («...в гармонии прекрасной...»). В Житии Иосифа Прекрасного находим и мотив пьесы Треплева («...сознания людей слились с инстинктами животных»): «Иосиф пошел вслед за своими братьями и нашел их в Дофаиме. Когда он издалека увидел их, то сильно им обрадовался, потому что любил их. Те тоже увидели его издалека, и не успел он приблизиться к ним, как они уж разъярились на него, как дикие звери...» (Жития 2004, 632).

Из диалога «Мертвых душ» и «Мастера и Маргариты»:

Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила... (Гоголь 1951, 71).

— А-а! Вы историк? — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

— Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история! (Булгаков 2018, 22).

Два отеческих наставления: «Горе от ума» и «Мертвые души».

М о л ч а л и н

Мне завещал отец:

Во-первых, *угождать* всем людям без изъятия —

Хозяину, где доведется жить,

Начальнику, с кем буду я служить...

(Грибоедов 1991, 94).

Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего *угождай* учителям и *начальникам*. Коли будешь *угождать начальнику*, то, хоть и в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь (Гоголь 1951, 225).

Один бинокль и две ревнивые женщины.
Анна Григорьевна Достоевская. Дневник 1867 года:

Во мне, как во всякой ревливой женщине, пробудилась страшная ревность. Я сейчас рассудила, что он, вероятно, пойдет к моей сопернице. Я тотчас же села на окно, рискуя выпасть из окна, и навела бинокль в ту сторону, из которой он пошел и из которой он должен был воротиться. Уже сердце мое испытывало все муки несчастливой покинутой женщины, глаза мои поневоле стали наполняться слезами от слишком пристального взгляда, но Федя не показывался³ (Достоевская).

Софья Андреевна Толстая. Дневник 1910 года, 7 октября:

Опять поднялся разговор о посещении Черткова <...>

Так и вышло. Весь день я себя готовила к этому ненавистному посещению, волновалась, не могла ничем заниматься; и когда в открытую форточку услыхала звук рессорного экипажа, со мной сделалось такое ужасное сердцебиение, что я думала, что умру сейчас же. Я побежала смотреть в стеклянную дверь, какое будет их свидание, смотрю, — занавес только что задернул Л. Н. Я бросилась в его комнату, отдернула занавес, взяла бинокль и смотрела — будут ли какие особенные выражения любви и радости. Но Л. Н. знал, что я смотрю, пожал Черткову руку и сделал неподвижное лицо. Потом они о чем-то долго говорили, Чертков нагнулся близко, показывая что-то Л. Ник-у. Но я поторопила ванной, послала Илью Васильевича сказать, что ванна готова и может остыть, и Чертков встал, они простились и — расстались.

Весь вечер меня трясло ужасно; я не плакала, но мне всякую минуту казалось, что я сейчас вот-вот умру (Толстая 1978, 208).

Л. Н. Толстой как-то подсказал тему для исследования, которое могло бы получить в наши дни так называемую «Шнобелевскую премию»:

Виноградов читает в Оксфордском университете о положении русского крестьянства в XIII веке.

Л. Н.: И ничего другого?

— Ничего другого.

— А имеет слушателей?

³ http://dugward.ru/library/dostoevskiy/dostoevskaya_1867_1.html

- Много.
- Празднх людей много.

Потом Л. Н., обращаясь к Сереже, сыну Варвары Валерьяновны:

- Ты будешь читать о положении башмачников в Шлезвиг-Гольштейне в XI веке? (Литературное 1979, 372).

Кажется, еще не написано специальное исследование о языке тех «проработочных» и обличительных статей, которыми была заполнена советская печать в период борьбы со всяческими «космополитами», «очернителями» и «пачкунами». Но одна риторическая составляющая здесь очевидна: многие инвективы используют принцип скороговорки, с ее искусственно усложненной артикуляцией. Делалось это, видимо, для того, чтобы вызвать у читателя эффект замедленного чтения, суггестивного по своей психологической сути: использование фамилий здесь приводило к расчеловечиванию, достигаемому из-за того, что читатель испытывал чувство досады из-за невозможности *проговорить* такие сложные языковые конструкторы и переносил раздражение на самих «виновников» своего поражения. Так достигалось единодушное осуждение «троцкистского блока» или «вакханалии мейерхольдовщины»⁴.

В известном рассказе «Кляуза» Василий Шукшин описал не только свое возмущение перед узаконенным хамством ничтожного винтика советской иерархической машины (вахтерша в больнице), перед подавлением свободы, но и передал ощущение *страха и беспомощности*. Писатель уловил главное — не только и не столько личное и социальное противоречие, но экзистенциальный конфликт, разделивший мир *здесь и там*, и почти кафкианское *существо* («Я тогда повернулся к НЕЙ и сказал: „Ты же не человек“»)»

⁴ См.: «Под видом восстановления „чистой театральности“ комедии дель арте В. Мейерхольд и его подручные насаждали самую откровенную декадентщину... Только вмешательство партии и правительства положило конец оголтелой вакханалии мейерхольдовщины» (Дживилегов 1954, 8). Об этом хорошо сказано А. Г. Битовым: «История геноцида языка могла бы быть написана конкретно, научно. Этаким ГУЛАГ для слов. Язык как ГУЛАГ» (Битов 1991, 200).

на границе этого мира. Существо, которому дано право «пускать или не пускать».

Нечто подобное испытал на себе, а затем и описал в эссе «Человек без „я“» У. Х. Оден: «Однажды во время войны я провел долгий и утомительный день в Пентагоне. Выполнив задание, я шел по длинному коридору с одним лишь желанием — поскорее попасть домой. Когда я подошел к турникету, стоящий неподалеку охранник строго спросил: „Вы куда?“ — „Я хочу наружу“, — объяснил я. „А вы и так снаружи“, — ответил он. На мгновение я почувствовал себя Йозефом К.» (Оден 2016, 117).

Бело-розовое счастье: Евгений Замятин и Владимир Луговской.

...провозглашен наш исторический «Lex sexualis»: «всякий из номеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер».

Ну, дальше там уж техника. Вас тщательно исследуют в лабораториях Сексуального Бюро, точно определяют содержание половых гормонов в крови — и вырабатывают для вас соответствующий Табель сексуальных дней. Затем вы делаете заявление, что в свои дни желаете пользоваться номером таким-то (или таким-то), и получаете надлежащую талонную книжечку (розовую). Вот и все (Замятин 1967, 22).

— Я думаю, простое будет счастье —
Стать человеком и самим собой.
И человек окажется велик,
А коммунизм огромен непомерно.
— Нет, — возразил художник, — к нам придет
Другое бытие. Дома коммуны.
Стеклянные. Кабины для работы.
Кабины сна. Кабины для любви,
Задрапированные белым шелком.
(Луговской 1966, 353)

Два обиженных постояльца: Хлестаков и Достоевский.

Х л е с т а к о в (голосом вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе). Вниз, в буфет... Там скажи... чтобы мне дали пообедать.

О с и п. Да нет, я и ходить не хочу.

Х л е с т а к о в. Как ты смеешь, дурак!

О с и п. Да так; все равно, хоть и пойду, ничего из этого не будет. Хозяин сказал, что больше не даст обедать.

Х л е с т а к о в. Как он смеет не дать? Вот еще вздор!

О с и п. «Еще, говорит, и к городничему пойду; третью неделю барин денег не платит. Вы-де с барином, говорит, мошенники, и барин твой — плут. Мы-де, говорит, этаких шерамыжников и подлецов видали».

Х л е с т а к о в. А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это.

О с и п. Говорит: «Этак всякий приедет, обживется, задолжается, после и выгнать нельзя. Я, говорит, шутить не буду, я прямо с жалобой, чтоб на съезжую да в тюрьму».

Х л е с т а к о в. Ну, ну, дурак, полно! Ступай, ступай скажи ему. Такое грубое животное! (Гоголь 1951, 28).

Мне объявили в отеле, что мне не приказано давать ни обеда, ни чаю, ни кофею. Я пошел объясниться, и толстый немец-хозяин объявил мне, что я не «заслужил» обеда и что он будет мне присылать только чай» (Достоевский 1985, 129).

В отличие от «толстого немца-хозяина», хозяин русской гостиницы все же проявил участие: Хлестаков получил суп и жаркое. Правда, остался и этим недоволен.

В «Записках» М. И. Глинки о Несторе Кукольнике говорится: «Однажды в течение вечера он необыкновенно ясно и дельно изложил словесно историю Литвы по моему желанию. Когда я изъявил мое удивление, он отвечал, улыбаясь: «Прикажет государь, завтра буду акушером» (Русская 1870, 384).

В знаменитом кинофильме «Чапаев» легендарный герой приказывает: «Экзаменовать коновала на фельдшера!»

Из дневника Н. Гусева от 13 января 1908 года известны слова Льва Толстого: «Писать стихи — это все равно что пахать и за сохой танцевать» (Гусев 1973, 84).

Во втором томе «Мервых душ» читаем:

Полковник принял Чичикова отменно ласково. По виду он был предобрейший, преобходительный человек: стал ему рассказывать

о том, скольких трудов ему стоило возвесть имение до нынешнего благосостояния; с соболезованием жаловался, как трудно дать понять мужику, что есть высшие побуждения, которые доставляет человеку просвещенная роскошь, искусство и художество; что баб он до сих <пор> не мог заставить ходить в корсете, тогда как в Германии, где он стоял с полком в 14-м году, дочь мельника умела играть даже на фортепиано; что, однако же, несмотря на все упорство со стороны невежества, он непременно достигнет того, что мужик его деревни, идя за плугом, будет в то же время читать книгу о громадных отводах Франклина, или Вирг<илиевы> Георгики, или Химическое исследование почв (Гоголь 1951а, 62–63).

Диалог двух стихотворений.

Н. Добролюбов «Первая любовь» (1853):

Вечер. В комнатке уютной
Кроткий полусвет.
И она, мой гость минутный...
Ласки и привет,

Абрис миленькой головки,
Страстных взоров блеск.
Распускаемой шнуровки
Судорожный треск...

Жар и холод нетерпенья...
Сброшенный покров...
Звук от быстрого паденья
На пол башмачков...

Сладострастные объятья.
Поцелуй немой, —
И стоящий над кроватью
Месяц золотой...

(Добролюбов 1963, 461)

Б. Пастернак «Зимняя ночь» (1946):

...На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.
И падали два башмачка
Со стуком на пол,

И воск слезами с ночника
На платье капал. <...>
(Пастернак 2005, 533)

В 1921 году Ленин встретился с американским бизнесменом А. Хаммером⁵, который подарил вождю бронзовую отливку по модели немецкого скульптора Г.-В. Рейнхольда. Это была скульптура сидящей на книгах Ч. Дарвина обезьяны, всматривающейся в человеческий череп.

Через четыре года будет написана повесть «Собачье сердце» с восторженной записью в дневнике доктора Борменталья: «О, дивное подтверждение эволюционной теории!» — и известным печальным финалом этого едва начавшегося социально-биологического эксперимента.

Литература

- Битов 1991 — *Битов А.* Повторение не пройденного // *Знамя.* 1991. № 6. С. 192–206.
- Булгаков 2018 — *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2018.
- Варламов 2015 — *Варламов А.* Шукшин. М.: Молодая гвардия, 2015. (ЖЗЛ).
- Глушаков 2010 — *Глушаков П.С.* Мотив — структура — сюжет: Литературные заметки. М.: Кабинетный ученый, 2020.
- Глушаков 2019 — *Глушаков П.* Простодушное понимание // *Новый мир.* 2019. № 11. С. 140–158.
- Гоголь 1951 — *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. Т. 6. [М.; Л.]: Изд. АН СССР, 1951.
- Гоголь 1951а — *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. Т. 7. [М.; Л.]: Изд. АН СССР, 1951.

⁵ В воспоминаниях об этой встрече есть любопытный мотив: «Я чувствовал себя так, как будто меня подняли на вершину горы, с которой была видна вся Россия, и Ленин сказал: „А теперь выбирай, чем ты хочешь заняться“. Передо мной простиралась необъятная страна с неисчислимыми природными богатствами, неисчерпаемыми запасами рабочей силы и почти нетронутыми потенциальными возможностями, и предлагалась дружеская поддержка ее вождя, в то время, пожалуй, самого могущественного человека в мире. У меня захватило дух от представившихся возможностей» (Хаммер 1988, 76). Ср.: «Тогда дьявол взял Его с собой в святой Иерусалим, вознес Его на самую высокую башню храма <...> После этого дьявол перенес Христа на высокую гору и показал Ему все царства мира во всем их великолепии. Он сказал Иисусу: „Я дам Тебе все это, если Ты падешь предо мной ниц и поклонисьшя мне“» (Мф. 4: 5–7).

- Грибоедов 1991 — *Грибоедов А. С.* Горе от ума. М.: Книга, 1991.
- Гусев 1973 — *Гусев Н. Н.* Два года с Л. Н. Толстым. М.: Худож. лит., 1973.
- Дживилегов 1954 — *Дживилегов А.* Итальянская народная комедия. М.: Изд. АН СССР, 1954.
- Добролюбов 1963 — *Добролюбов Н. А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 7. М.; Л.: ГИХЛ, 1963.
- Достоевская 1867 — *Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. http://dugward.ru/library/dostoevskiy/dostoevskaya_1867_1.html
- Достоевский 1985 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28, кн. 2. Л.: Наука, 1985.
- Достоевский 1989 — *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4. Л.: Наука, 1989.
- Жития 2004 — Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четких-Миней св. Димитрия Ростовского (репринт). Т. VII. Месяц март. Киев: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004.
- Замятин 1967 — *Замятин Е.* Мы. Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967.
- Литературное 1979 — Литературное наследство. Т. 90: У Толстого (1904–1910). «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 1. М.: Наука, 1979. С. 372.
- Луговской 1966 — *Луговской В.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. (Библиотека Поэта. Большая серия).
- Некрасов 1990 — *Некрасов Н. А.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Современник, 1990.
- Оден 2016 — *Оден У. Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М.: Изд. Ольги Морозовой, 2016.
- Пастернак 2005 — *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 4. М.: СЛОВО/SLOVO, 2005.
- Песни 1988 — Песни русских поэтов: В 2 т. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1988.
- Пушкин 1959 — *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1959.
- Рубцов 1982 — *Рубцов Н. М.* Избранное. М.: Худож. лит., 1982.
- Русская 1870 — Русская старина. 1870. Т. II.
- Сухих 2004 — *Сухих И. Н.* Двадцать книг XX века. Эссе. СПб.: Паритет, 2004.
- Толстая 1978 — *Толстая С. А.* Дневники. Т. 2. М.: Худож. лит., 1978.
- Тютчев 1965 — *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. М.: Наука, 1965.
- Хаммер 1988 — *Хаммер А.* Мой век — двадцатый. Пути и встречи. М.: Прогресс, 1988.
- Шушкин 1996 — *Шушкин В. М.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Raprint Publishers, 1996.
- Шушкин 1996а — *Шушкин В. М.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Raprint Publishers, 1996.

P. Glushakov

Image and Plot: Comments and Studies

Keywords: Russian literature, notes, Gogol, Leo Tolstoy, Bulgakov, Shukshin.

The author contaminates small notes dedicated to different aspects of Russian literary history, united by the names of Nikolai Gogol, Leo Tolstoy, Mikhail Bulgakov and Vassily Shukshin. Though all comparisons are hypothetical, they reveal potential connections between works that are far removed from one another. A kind of “dialogueness”, which is reached due to the detection of intertextual connections and allusions, makes it possible to bring together seemingly disparate works.

Владимир Звиняцковский

Заповедник симулякров, или Реальный комментарий

Ключевые слова: С. Д. Довлатов, Пушкин, повесть Довлатова «Заповедник», комментарии И. Н. Сухих к повестям Довлатова, симулякр.

Автор вспоминает о встрече с Довлатовым-экскурсоводом в Пушкинских Горах в 1977 году. Эти воспоминания и довлатовские суждения об изменениях, происходящих с людьми в критических обстоятельствах, соотносятся с опытом эвакуации и эмиграции в 2022 году и размышлениями о природе реального комментария — в частности, к повестям Довлатова.

И меня абсолютно не привлекают лавры современного Вергилия. Достаточно того, что я работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике.

Сергей Довлатов. «Зона»

1. Азбука небытия

Вспомнились дурацкие анкеты, которые мы затевали в студенческие годы, с вопросами типа: «Какую книгу ты взял бы с собой на необитаемый остров?»

Спросили бы лучше — «в эвакуацию». Тогда еще помнили, что это такое. А с 24 февраля 2022 года наши дети и внуки в Украине стали заново узнавать, что такое эвакуация.

Так какую же книгу я взял с собой?

Ученый мальый, но педант, я взял с собой ту книгу, по поводу которой начал очередную статью. А статью я начал согласно указанию моего ежедневника: «Двуликий Довлатов. Статья в сб. к 70-летию И. Сухих. Срок посылки по адресу Andrey Stepanov. Deadline 31.03.22». Я, видите ли, полагал, что от 24 февраля до 31 марта ляжет отрезок бытия, пригодный для писания. Отрезок лег малоприспособный, и то ли бытия, то ли небытия. Но я все-таки пишу. Сила инерции?

А почему Довлатов «двуликий»?

Тут своя история, и эту историю я как-то рассказал Игорю Николаевичу Сухих за завтраком в кафе таганрогской гостиницы. Было солнечное сентябрьское утро. Азовское море блистало фоном порту, расположенному через дорогу от нас. В тот же день Игорь

подарил мне только что изданную им книгу Довлатова с такой вот надписью: «Володе Звиняцковскому — собрату по научной судьбе — первый комментарий к автору, которого он видел, а я — нет. 14.9.2013 — Таганрог». Сегодня эта книга путешествует со мной в качестве единственной, чрезвычайной и полномочной представительницы всей сотни тысяч книг моей домашней библиотеки.

...А было так. Летом 1977 года, надеясь куда-нибудь ото всех удрать и не расставаться ни днем, ни особенно ночью, мы с моей будущей бывшей женой (так бывает), девятнадцатилетние, случайно увидели объявление о туре за сто рублей с проживанием и питанием: Псков — остров Белова на Псковском озере, с заходом оттуда на «ракете» в Тарту, — Пушкинские Горы. Плюс стоимость ж/д билетов Киев—Псков, с ночной пересадкой на станции Дно (точно не помню, но вроде бы рублей пятнадцать стоил один билет в один конец). Со стипендий (30 руб. в месяц, моя повышенная 45 руб.) весь год откладывали, оно и набежало...

В общем, усталые, но довольные достигли мы последней части маршрута, и это была неделя, как тогда говорили, в Пушгорах.

Поселились, оформились в постоянную группу туристов, получили постоянного автобусного гида, мужичка не шибко грамотного, от методички ни на шаг не отступавшего и с местным говорком. Поскольку по заповедной территории автобусы не ходят, он все экскурсии начинал так: «Сегодня мы в Михайловское (Тригорское, Петровское и т. д.). Подъезжаем *пошти* вплотную и дальше топаем ровно час четыре километра по Пёрышкину» (Пёрышкин, кто не помнит, — автор советского школьного учебника по физике).

Пока топали от «*пошти* вплотную», туристы знакомились и мирно беседовали между собой. К нам пристала пожилая интеллигентная пара из Ленинграда. Старички уже на первой экскурсии заметили, что мы искренне интересуемся не только друг другом, но и Пушкиным, и посоветовали ходить не только на дообеденные экскурсии, но и на послеобеденные лекции. «Нет уж, спасибо, сыты по горло университетскими». — «Среди так себе лекторов есть один парень, чернобородый, его послушайте: такое вряд ли вы услышите от своих профессоров, для которых Пушкин — *их всё*». И назвали нам фамилию, которую мы, конечно, забыли сразу же, как только нашли лектора в расписании. И нас можно понять: кому и что могла сказать фамилия Довлатов в 1977 году?

Помню, что речь шла о женщинах Пушкина. Донжуанский список нас не поразил, мы о нем всё знали. Поразила, помнится, доселе незнакомая нам цитата из письма Булгарина к Стороженко на смерть Пушкина: «Жаль поэта... а человек был дрянной. Корчил Байрона, а пропал, как заяц. Жена его, право, не виновата».

По этому поводу я (единственный из всей довольно равнодушной публики полупустого лектория) подошел к лектору по окончании «мероприятия» — с каким-то вопросом, казавшимся мне тогда ехидным, типа «а как же невольник чести и т. п.?». Обаятельный лектор, перешедший на тон негромко-неофициальный, говорил с нами уважительно, как с ровней (впрочем, он был очень молод!), своим нежным бархатистым голосом. Быть может, потому, что в беседе принимала участие моя девушка? Впрочем, девушка молчала, но внимательно и все более сочувственно его слушала. Я прямо кожей ощущал, как быстро она попадает под его обаяние, и потому поспешил вежливо поблагодарить и удалиться.

Когда же много лет спустя я впервые читал «Заповедник», то далеко не сразу понял, что автор мне несколько знаком. Ведь в книге нет точных дат. А мое мимолетное, но устойчивое впечатление об обаятельном лекторе никак не накладывалось на «клик» автора-повествователя «Заповедника», отсюда и первоначальное, рабочее название этой статьи — «Двуликий Довлатов».

Есть такие книги XX века, в которых без пол-литра не разберешься. А есть такие, в которых — без комментария.

Первый лик экскурсовода Алиханова — альтер эго писателя Довлатова — косит под первый тип героев книг (в которых без пол-литра не разберешься). В этой первой версии и сам Довлатов — альтер эго Алиханова — неминусом должен быть принят читателем за человека неспособного к развитию, ни на гран не измененного даже эмиграцией.

Но так не пойдет, ибо если не по поэтике, то хотя бы по этике Довлатова «в критических обстоятельствах люди меняются. Меняются к лучшему или к худшему. От лучшего к худшему или наоборот» («Зона»).

Кто двое суток без отдыха и сна путем эвакуации пробирался в эмиграцию и потом хоть три дня в ней был, как я на сегодняшний день, 13 марта 2022 года, когда пишу эту строку в словацкой деревне Росине близ города Жилина, — тот знает, что в более «критических обстоятельствах», наверное, трудно побывать.

Вдруг оказывается, что тебя больше нет. Ни здесь и нигде. Оказывается, что мы и были нашим домом (крошечные две комнаты, но из окон виден весь Киев) и нашей работой (мы учили детей). Мы не просто были всем этим довольны и другого не хотели. Мы просто *были* этим всем и больше не были ничем. Теперь нас нет. Для нас война кончена, но кончена и жизнь. Прямо сейчас я вижу в окне, как в пронзительно-голубом словацком небе, обрамленном горами, последнюю белую черту подводит реактивный самолет.

Предыдущий абзац есть не что иное, как попытка подражания Довлатову (основанная, разумеется, и на личном опыте). А если мы вернемся к оригиналу, то есть к довлатовской сентенции в «Зоне» о том, как меняются люди в критических обстоятельствах, то увидим, что и поэтика этой сентенции с этикой заодно. Ведь логически третье предложение не требуется, оно ничего не добавляет ко второму. Но оно требуется ритмически, оно «дожидается» поэтически, оно — вопреки биографической очевидности — чисто эмоционально, помимо всяких доказательств, утверждает наличие у автора некоего абсолютного знания про что такое хорошо и что такое плохо.

И только выучив азбуку небытия (это когда тебя нет, а ты, сидя во облацех, судишь живых и мертвых «с высшей точки зрения»), ты понимаешь и природу этого абсолютного знания. Знания ни про что. Знания симулякров.

Симулякр есть изображение без оригинала, репрезентация чего-то, чего на самом деле не существует. Литература симулякров совершает именно то, что автор романа «Мать» безосновательно приписывал автору рассказа «Дама с собачкой», а именно — убивает реализм. То есть убивает именно тот художественный метод, который впервые во всемирной истории искусств поставил во главу угла познавательную функцию художественной деятельности.

Следующий смысл познания (за самим познанием) — изменение. Бессилие познать есть бессилие изменить. Если жизнь в принципе непознаваема, то вопрос о функции, о самом смысле существования художника становится единственно актуальным для самого художника.

Советская власть давно уже не является формой правления, которую можно изменить. Советская власть есть образ жизни нашего государства («Зона»).

Вот гениальная мысль о сущности любого государства того типа, где некий набор официальных симулякров «в ответе за всё»,

за всех подданных своих и даже чужих, без малейшего интереса к моему мнению о том, хочу ли я, чтоб кто-то был за меня «в ответе», или спасибо — обойдусь. Чем дольше длится власть непрошенных советов как образ жизни, тем меньше остается людей, смеющихся сказать «спасибо — обойдусь без ваших советов».

Что тут еще неясно и что тут еще можно познавать? Не имея больше дела с «формой правления, которую можно изменить», обойтись без ваших советов можно, лишь бежав от вас как можно дальше и умерев как можно раньше, пока вы и туда не пришли. Что и сделал Сергей Довлатов. Такая вот азбука небытия.

2. Дорогой симулякров

Вернувшись теперь к «Заповеднику», мы ясно видим, что сквозь первый лик Алиханова — Вергилия по *внутреннему* аду его, Алиханова, собственной души, якобы ничем не интересующейся во *внешнем* мире, кроме собственной жены, — постепенно проступает второй его лик.

Второй лик Алиханова — лик экскурсовода в Пушкинском заповеднике, якобы наивного и, главное, честного гида по *внешнему* и якобы мало ему интересному «миру Пушкина».

Второй лик не альтернативен первому: он именно *проступает* под первым, как заклеенный пленкой подлинный текст письма, если это письмо немного подержать на пару. Проступает в данном случае даже не текст, а картинка под картинкой. Под мученическим ликом повествователя своего внутреннего ада — лик подмигивающий.

Творческий лик русскоязычного американского постмодерниста, создателя персонажа-симулякра на фоне целого заповедника симулякров на том самом месте, где наивный читатель ожидает увидеть портрет экскурсовода 1970-х годов на фоне музея Пушкина, в «хозяйстве» С. С. Гейченко.

И вот тут уж никак не обойтись без комментария к этому, как пишет И. Н. Сухих, «псевдодокументализму». Собственно, процесс снятия пленки и называется реальным комментарием.

Бедный наивный читатель и не подозревал, что ему был нужен этот комментарий. Ему с Довлатовым было и так хорошо. Но вот явился И. Н. Сухих и впервые в истории издания Довлатова тщательно его откомментировал. И текст всех трех книг, включенных в составленную им одну — «Зона», «Компромисс» и «Заповедник»,

но особенно последней, — так сказать, заиграл новыми красками. Ведь в «Заповеднике» Довлатов отказался от курсивов «Зоны» и «Компромисса», то есть от автокомментария. Атавизмы автокомментария (или самопародия на автокомментарий?), правда, есть, и они помогают вдумчивому читателю сразу для себя установить характер отношения довлатовского искусства к действительности — начиная прямо с дороги в Пушгоры.

Вот Алиханов доехал до Пскова. Пока туристы обедают (а ему обедать с перепоя неохота), он выходит на бульвар:

Я опустил на пологую скамейку.
Вынул ручку и блокнот.
Через минуту записал:

Любимая, я в Пушкинских Горах,
Здесь без тебя — уныние и скука,
Брожу по заповеднику, как сука.
И душу мне терзает жуткий страх...

И так далее.

Мои стихи несколько опережали действительность. До Пушкинских Гор оставалось километров сто.

Изображение без оригинала. Симулякр. От него до действительности может оставаться километров сто, или лет сто пятьдесят, или данного события в данном месте не было и быть не могло, не суть важно. «Вновь оштукатуренные стены кремля наводили тоску».

«На самом деле, — комментирует И. Н. Сухих, — известняковые стены Псковского кремля никогда не штукатурились. Можно дискутировать, это неточность памяти или художественный прием, демонстрация мотива всеобщей подмены, проявляющейся уже по пути в заповедник». Я бы и дискутировать не стал, да и коннотации слова «кремль» очевидно включают подмену и тоску.

Чтобы отправить адресату очевидно плохие стихи про Пушгоры, написанные в 100 км от них, во Пскове, Алиханов тут же зашел в лавку и

...приобрел конверт с изображением Магеллана. Спросил зачем-то:

— Вы не знаете, при чем тут Магеллан?

Продавец задумчиво ответил:

— Может, умер... Или героя дали...

Трудно представить себе такого читателя Довлатова, который не знал бы, кто такой Магеллан. Зачем комментировать? А вот зачем: «*Магеллан Фернан* (ок. 1480–1521) — португальский мореплаватель. Почтовые конверты с изображением выпускались обычно к юбилейным датам». Почему советские издатели конвертов поспешили настолько, что уже в 1976 году можно было купить конверт, выпущенный к 500-летию юбилею Магеллана? Ведь, как указывает комментатор за четыре страницы до того, Довлатов работал экскурсоводом в Пушкиногорском заповеднике в 1976–1977 годах, то есть впервые ехал на работу именно в 1976 году. И откуда вообще взялось это «ок.»? Из каких-то советских источников? (Современные нам источники, например Википедия, называют дату рождения Магеллана с гораздо большей уверенностью: «20 ноября (по другим данным 17) 1480 года».) Или комментатор решил здесь подыграть автору, чьи «наблюдения» над симулякрами снова «опережали действительность»?

3. Я помню чудное мгновенье

Неделя «в воздухе одном» с С. Довлатовым, авторитетно подтвержденная И. Сухих его дарственной надписью (см. начало статьи), кажется, дает и мне определенные права если не комментатора, то очевидца, которому нет никакого смысла подменять историческую действительность симулякрами (ведь очевидец, свидетель, мемуарист и не претендует на художественное, то есть абсолютное знание).

Каким запечатлелся этот псковско-пушкиногорский мир образца 1977 года в памяти тогдашнего киевского студента? Вот, например, Псков, и в частности Псковский кремль, произвел на меня как раз впечатление подлинности. Понятия не имея о том, что за год до меня здесь писал стихи Довлатов, и вообще не зная, кто это такой, я тоже написал здесь плохие стихи, интересные лишь попыткой противопоставления официозу:

Псковский кремль — не Московский кремль:
чайки, а не «чайки» гоняют голубей,
и никто не правит из этого кремля,
областного совета по туризму окромя.

Совет сей, где экскурсоводы отмечали путевки, помянут и в «Заповеднике», а вот чайки с устья реки Великой — нет. Меня же они

больше всего и поразили в кремле, они казались гостями из какого-то иного, морского, северного мира, непохожего на опостылевшую нам реальность одинаковых хрущевок СССР (что Псков, что Киев). И если московские Царь-пушка и Царь-колокол, которые я уже имел счастье повидать, ничем не отличались от своих изображений на конвертах (слова «симулякр» я тогда еще не знал), то всё в нашей поездке по Псковщине, начиная прямо с Псковского кремля, казалось именно настоящей, подлинной и доселе неведомой нам Россией — всё, включая даже «наше всё».

Мы ведь помнили, конечно, совет любимого поэта содрать «хрестоматийный глянец» с другого любимого поэта, но делать это не умели. А научили нас этому как раз С. С. Гейченко своим воплощенным миром «Пушкиногорья» и С. Д. Довлатов своим трагическим рассказом о живом человеке, который, по мнению его современника, пропал как заяц.

Выход из заповедника симулякров — обращение к чему-то или кому-то живому, вот как Довлатов к нам, студентам, или Алиханов — ведя экскурсию на глазах у собственной жены: «Теперь я обращался к ней. Рассказывал ей о маленьком гениальном человеке, в котором так легко уживались Бог и дьявол». Интересно, что высказывание Булгарина про зайца в тексте этой экскурсии тоже фигурирует, мысленно тянет за собой «Жена его, право, не виновата» и таким образом замыкает круг, возвращая нас к посвящению «Заповедника»: «Моей жене, которая была права».

Кстати, о Гейченко. Мешало ли нашему благорастворению в этом искусственном оазисе любимого XIX века наличие посреди усадьбы Михайловское деревянного флигеля, где жили «старосветскими помещиками» Семен Степанович и Любовь Джелаловна? Помнится, их коллекция самоваров была выставлена перед флигелем напоказ, я еще удивлялся, как никто самовары те не тырит... Нет, все это скорее помогало нам воочию убедиться в обитаемости усадьбы, и спасибо им, что воссоздали и сохранили сей оазис на момент августа 1977 года (позже не знаю — бывать не приходилось).

Впрочем, Алиханов, как и мы, еще не знающие слова «симулякр», именно в этом смысле изначально настроен скептически к гейченковской концепции подлинности, агрессивно наезжая на верных его.

Приверженица концепции беспомощно отбивается:

— Мало вам природы? Мало вам того, что он бродил по этим склонам? Купался в этой реке. Любовался этой дивной панорамой...

Ну чего, думаю, я к ней пристал?

Ну чего, в самом деле? Лето, природа, молодость, река, любимые женщины: и «он», и мы с Алихановым знали тут свои чудные мгновенья. Ну разбросал Семен Степанович декоративные валуны с пушкинскими цитатами... Так ведь искусство в те далекие времена действительно принадлежало народу, со всеми вытекающими отсюда последствиями. А народ не обязан знать стихи на память. С другой стороны, персонажу, позиционирующему себя немножко диссидентом, показаться перед женой немножко снобом тоже не запретишь:

Когда мы огибали декоративный валун на развилке, я зло сказал:

— Не обращайтесь внимания. Это так, для красоты...

И чуть потише — жене:

— Дурацкие затеи товарища Гейченко. Хочет создать грандиозный парк культуры и отдыха.

Сейчас сказали бы — заповедник симулякров. Что и требовалось доказать.

Сегодня в эмиграции я заканчиваю эту статью «согласно дедлайну» (звучит на самом деле страшновато).

У меня нет ностальгии по 1977 году. У меня вообще нет никакой ностальгии; видимо, эта способность за последний месяц напрочь отмерла (так, по крайней мере, я сказал сегодня моим студентам в Масариковом университете в Брно). Или она еще вернется? Те, кто помоложе, в таких случаях надеются: жизнь покажет. Не знаю. После 1977 года жизнь мне много чего показала такого, чего я от нее никак не ожидал. Но, кажется, так ничему и не научила.

Дорогой Игорь, с круглой датой тебя! Увидимся ли в лучшем мире? Будем веровать в него, так увидимся.

*2022, февраль–март
Киев (Украина) — Росина (Словакия) — Росице (Чехия)*

V. Zvinyatskovsky

Nature Reserve of Simulacra, or Real Comment

Keywords: Sergei Dovlatov, Pushkin, Dovlatov's story "Pushkin Hills", comments by Igor Sukhikh to Dovlatov's stories, simulacrum.

The author recalls his meeting with Sergei Dovlatov, at that time the guide in Pushkin Hills, in 1977. These memories and Dovlatov's judgments about the changes that happen to people in critical circumstances correlate with the experience of evacuation and emigration in 2022 and reflections on the nature of real commentary, in particular, to Dovlatov's stories.

Несколько слов о «Жизни Клима Самгина»

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», новаторство.

В эссе в свободной форме излагаются некоторые мысли о новаторстве «Жизнь Клима Самгина» — романа, в котором мир дан в восприятии одного человека, делящегося с нами своими мыслями и впечатлениями, а сюжет, в сущности, отсутствует. Роман лишен христианской тематики и нравочений, полон живых образов, оригинальных мыслей и выражений. Однако у романа есть и недостатки — как при изображении отдельных персонажей, так и в композиции в целом. В заключение автор обосновывает злободневность романа Горького для сегодняшнего дня.

Вернулся из Петербурга, с Горьковских чтений. Выступил, наверное, плохо, скучно, — сужу по тому, что не задали ни одного вопроса. Мог бы утешиться мыслью, что ошарашил публику, все в шоке и не в силах дискутировать; но ничего такого особенного не сказал, ибо говорил о произведении, которое мне действительно нравится и которое считаю одним из выдающихся достижений русской прозы — о «Жизни Клима Самгина». Что же я о нем сказал? Что это новаторский роман; возможно, по этой причине еще не понятый и по достоинству не оцененный.

В чем заключается новаторство? Это довольно просто объяснить: в XIX веке роман по своей сути был авторско-повествовательным, одни писатели двигали персонажами, как пешками (а вот теперь она пойдет на бал, а там ее ожидает большое счастье, но, надо же, некий скотина соблазняет ее и все рушится; этого я на всякий случай не сказал, зальчик был полон толстоведов), другие поглубже влезали в их шкуру, но дистанцию сохраняли (например: бегают по городку повествователь, все видит, обо всем слышит, сам ни в чем не участвует, но нам рассказывает); третий вариант — кто-то рассказчику сообщает, как он встретил какого-то незнакомца, а тот ни с того ни с сего стал ему рассказывать, как он встретил одного знакомого... ну и так далее. В XX же веке на сцену выходит «лирический» или «не-лирический», но все-таки герой и вытесняет рассказчика. Роман становится интимным, мир дан в восприятии одного человека, делящегося с нами своими мыслями и впечатлениями. Основу этому заложил, разумеется, Марсель Пруст, чье влияние на европейскую литературу огромно. Вот и Горький написал такой «интимный» роман, возмож-

но под влиянием Пруста, а возможно — эпохи. Все, что происходит в «Климе Самгине», подается нам именно и только через восприятие того же самого Самгина — alias Максима Горького, ибо такого рода произведения неавтобиографическими не бывают априори. Показать не мир вообще, а мир внутри героя, внутренний мир, постоянно оценивающий внешний, — такая манера в тот момент была нова, по крайней мере в русской литературе. Ни Толстой, ни Достоевский, ни Гоголь, ни Тургенев так не писали.

Второе новаторство — «Клим Самгин» по сути лишен сюжета. Тут нет ни убийства, вокруг чего все бы завертелось, ни адюльтера, — нет вообще интриги, если таковой не считать историю России с 1880-х годов по 1910-е примерно. Клим Самгин просто живет, растет, превращается из мальчика в подростка, из подростка — в юношу, из юноши — в мужчину, и все думает, думает, старается понять и себя, и Россию.

Третье новаторство — почти полное отсутствие христианской тематики и особенно христианских нравоучений. Вот это мне особенно нравится. Терпеть не могу, когда писатель делит героев на положительных и отрицательных на основе догм христианской морали, всячески пытаюсь нам внушить, что, по его мнению, хорошо, а что плохо.

Бессюжетный роман требует от автора заметно большего мастерства, чем сюжетный (нет интриги, которой можно привлечь читателя и держать его на поводке), и Горький это мастерство обнаруживает. «Самгин» написан «вкусно», на каждой странице можно найти оригинальные мысли, выражения, сравнения, образы. Выступая, я привел несколько примеров, сейчас не буду, каждый может найти сам.

Замечательно у Горького получились женские образы: и Нехеева, и Лидия Варавка, и Варвара, и Никонова, и особенно, конечно, Алина, эта «русская Нана» — но такая самобытная, такая именно русская, что ощущения вторичности не возникает. Пленительный образ. Вообще здорово, без ханжества, показана любовь. Если для классиков XIX века, несчастных людей, половая жизнь, по крайней мере вне брака, была жутким грехом, то Горький на это дело смотрит спокойно, у него все такие сношения происходят без нравственных судорог, по симпатии, влечению и, единственное, дают пищу для размышлений (вспомнил вдруг реплику Лидии: «Но как же так, Бог — и половые органы!»).

Конечно, есть у «Самгина» и недостатки, — как без этого, нет ни одного хорошего романа без недостатков. Писать без сюжета трудно, Горький выдерживает это напряжение примерно полтора тома, потом качество текста начинает падать, Самгину уже не хватает оригинальных мыслей, он как бы растворяется в действии. Менее удачны, по сравнению с женскими, мужские персонажи (кроме самого Самгина, естественно), их много, и один не очень отличается от другого. Даже при отсутствии сюжета романист должен следить за тем, чтобы не вводить новых персонажей начиная примерно с половины произведения: у Горького они всё появляются и появляются, и естественно, уже не способны вызвать прежнего интереса и сопереживания. И наконец, начало эпопеи, ода террористам той поры — она может нормального читателя просто отвлечь от романа; но надо это выдержать, кусок недлинный и написан, как мне кажется, лишь для того, чтобы роман напечатали — ведь дальше начинается что-то совсем другое.

Однако вернемся к достоинствам, ибо их больше. Такое повествование без интриги позволяет Горькому создать широкую историческую панораму той эпохи. (Кстати, замечательно описаны Ходынка, 9 января, Манифест и прочие массовые мероприятия.) Мы видим странную картину: власть воюет с народом, а народ — с властью, притом воюет не очень-то и сознательно, а просто так, ради каприза, что ли («озорники», как говорит Горький). И в какой-то момент начинаешь думать, насколько похоже все, о чем пишет Горький, на сегодняшнюю Россию. Демонстрации, аресты, глупые полицейские, буйные демонстранты... И еще яснее понимаешь, что именно в ту эпоху (конец XIX — начало XX века) Россия и рухнула. Так что «Самгин» еще и весьма злободневный роман.

K. Käsper

A Few Words about “The Life of Klim Samgin”

Keywords: Maxim Gorky, “The Life of Klim Samgin”, innovation.

The essay expresses in free form some thoughts about the innovative features of “The Life of Klim Samgin” — a novel characterizes by the point of view of one person who shares his thoughts and impressions with us, and by the absence of the plot. The novel is devoid of Christian themes and moralizing, it is full of vivid images, original thoughts and expressions. However, the novel also has some shortcomings, both in the depiction of individual characters, and in the composition as a whole. In conclusion, the author substantiates the actuality of Gorky’s novel for our days.

Мы должны любить ложь

Ключевые слова: М. М. Зощенко, критика, романтизм, сатира.

Автор рецензии на том «Мих. Зощенко: pro et contra» (СПб., 2015), подготовленный И. Н. Сухих, положительно оценивает этот труд и одновременно жалеет, что в том не были включены самые ранние подражательные опыты писателя, которые показали бы нам другого Зощенко — романтика и адепта символизма. На взгляд автора, восприятие Зощенко как социального сатирика не позволило критике увидеть близкого Гоголю писателя-мистика, которого угнетала не столько власть хамов и тиранов над телом, сколько власть материи над духом. Зрелый Зощенко, отказавшись от романтического толкования своей тоски, лишил себя едва ли не единственного лекарства. Десятилетиями пытаюсь раздавить собственный романтизм, Зощенко надорвался в этой борьбе.

Томище за тысячу плотно набитых довольно мелкими буквами страниц «Мих. Зощенко: pro et contra» (СПб., 2015) вышел в могучей серии, где уже просияли Ахматова, Блок, Гоголь и Салтыков-Щедрин, и вобрал в себя тексты 1915–2009 годов, тексты, которые счел наиболее существенными составитель и комментатор Игорь Сухих. Правда, на презентации тома в музее Зощенко составителю пришлось-таки давать разъяснения, почему ему не удалось включить труды М. Чудаковой и М. Крепса, но это уже был спор славян между собою. А для сдачи кандидатского минимума, сказал мне профессор Сухих, материала даже с избытком. Однако при всем том выбросить из книги совершенно нечего (на мой вкус, там слишком часто остранение именуется отстранением, но корректорам законы не писаны), в ней нет ни одного суждения, которое не было бы интересным если не по глубине, то по его социальной значимости. Подозреваю, что в *зощенковедении* эта книга надолго выйдет в чемпионы по индексу цитирования, поскольку в ней именитыми авторами со всех сторон разобраны все важнейшие произведения неклассического классика, как он назван в предисловии.

Но — особенности его таланта раскрываются не только в тех вещах, которые ему удаются блестяще, но также в тех, которые ему совершенно не удаются, а потому очень жаль, что в книгу не вошли хотя бы некоторые из самых ранних зощенковских миниатюр, где юный штабс-капитан предстает наивным эпигоном символизма, тяготеющим скорее даже к Оскару Уайльду, чем к Метерлинку:

уж больно много там бижутерии. «Костюм маркизы. (*Ноктюрн*)»: «Я увидел тебя в этом костюме цвета твоих глаз и понял, что люблю тебя, люблю, как редко кто умеет любить... Я хочу тебя, голубую маркизу, опять увидеть в музыке... Фу, какая ты смешная в этих голубых тряпках...». «Каприз короля»: «На окраине города — белый замок... Замок вассала Огумы... Ковры и шкуры, камни-бриллианты и золото всюду... Ночью из замка Огумы бежала красавица Геда...»

Огума, Геда — как это, должно быть, звучало в весеннем Петрограде Восемнадцатого года! «И тени росли и вытягивались, и сплетались в причудливые фигуры. И в каждой тени была нежная печаль по уходящему солнцу», — кто бы, уважаемые граждане, угадал на литературной викторине автора этих строк?

Красота в искусстве слова романтическому штабс-капитану явно не давалась, но все-таки он стремился к ней настолько страстно, что даже не боялся показаться смешным. И его письма революционной эпохи, если не принимать во внимание напыщенность, тоже дышат романтизмом — стремлением возвыситься над обыденностью. Матери из Архангельска (декабрь 1917-го) о предложении выгодно жениться, чтобы выбраться из нищеты: «Но мудрость такая пригодна кроту! Я вижу здесь женщин: многие из них обезьяны со смешными ужимками и обезьяньими ласками»; «И пока я дерзко смеюсь всем в лицо. Всем... И с тайным страхом спрашиваю себя: „Силен ли ты? Не лучше ли сразу? Ведь помни: чем сильнее борьба, тем больше мучений“».

Будущей жене В. В. Кербиц-Кербицкой в январе 1918-го: «Это был месяц, когда я думал, что вот еще миг — и я взойду на высоту, может быть, на Голгофу, где Мудрость небожителей и истина богов, где счастье...» (Мудрость, да еще и с большой буквы, пребывающая на Голгофе вместе с истиной и счастьем, — это стоит запомнить!)

Той же В. В. Кербиц-Кербицкой в августе 1924-го: «Я говорю о женщинах, и у меня никогда не бывает желания объяснить их. Это скучный, ненужный труд. Это даже преступление. Ведь объясненный бог — не бог, а объясненная женщина поистине потеряет много»; «И мы должны любить ложь. И мы верим ей, ибо как можем мы поверить правде, если правда всегда скучна и часто уродлива, а ложь нежна, красива и таинственна». Это откровенный манифест романтизма — держаться за красивую, таинственную выдумку вопреки скучной и уродливой правде обыденности.

Н. Русанову-Замысловскую («первая любовь») в апреле 1916-го Зоценку прямо-таки умоляет не позволять ему разрушить красивую сказку: «Будьте как сказка: всегда желанная, будьте в этом лесу нимфа, у омута — омут, на берегу русалка... Только одно лето... Я говорил Вам это... Не отдавайтесь мне. Сейчас, когда я еще не опьянен близостью Вашей, я так прошу: не отдавайтесь мне. Потом я буду просить, умолять ласково и требовательно, может быть, соглашусь на все условия — не верьте. Будьте неуловимы».

Снова В. В. Кербиц-Кербицкой, март 1920-го: «Пока я посылаю тебе 2 любимейшие мои книги — конечно, Блок и, конечно, Ницше».

«Нездешний» Блок («Было так ясно на лице его: Царство мое не от мира сего») и гиперромантик Ницше («Что такое обезьяна по сравнению с человеком? Посмешище либо мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для Сверхчеловека — посмешищем либо мучительным позором»). Таковы были кумиры молодого Зоценко, о котором столько десятилетий спорили, представитель он мещанства или обличитель оно-го (этот спор с избыточной, может быть, даже полнотой представлен в книге как pro, так и contra). А царство его, между тем, было не от мира сего.

Как и любого из нас. Ибо человек живет не только в миру, но и в мироздании, и социальные унижения так глубоко нас ранят именно потому, что открывают нам глаза на нашу мизерность перед безмерностью вселенной, нашу беспомощность перед смертью, старостью, болезнями, утратами, и Зоценко переживал этот экзистенциальный ужас с не меньшей пронзительностью, чем Толстой и Бунин. Его угнетала не столько власть хамов и тиранов над телом, сколько неизмеримо более страшная и унижительная власть материи над духом. Изображая простачка, он оскорблялся вещами более чем серьезными — почему, например, человек главным образом состоит из воды, что он, гриб или ягода? Да и все остальное в человеке в высшей степени посредственное, уголь, кажется...

А между тем даже Ходасевич не выводит Зоценку из-под невысокого социального небосвода, используя его прозу буквально для извлечения статистических данных: «И вот, не только без натяжек и придилок, но даже нарочно обходя намеки, темные места, трудно квалифицируемые факты, — в этих девяносто девяти эпизодах я насчитываю *по крайней мере* тридцать пять отчетливо выраженных уголовных деяний, совершаемых то в одиночку, то скопом.

Для рассказов из повседневного быта — процент подавляющий. Но надо еще заметить, что это — процент *деяний. Людей*, которые их совершают, — гораздо больше. Определяя на глаз, скажу, что в девяносто девяти рассказах Зощенко мы встречаем по крайней мере девяносто девять людей, которым есть за что ответить перед судом. Как уже сказано, Зощенко нам изображает жизнь повседневности, обывательскую — ту, которую ежечасно видит вокруг себя».

Однако, если бы Зощенко ужасала в нашем мире только советская повседневность, то жизнь в других странах представлялась бы ему идеалом, но их светлый образ тоже не вызывает у него ничего, кроме насмешки: там уж очень исключительно избранное общество, кругом миллионеры расположились, Форд на стуле сидит, опять же фраки, дамы, одного электричества горит, может, больше как на двести свечей, все как на подбор красивые, ходят в шелковых платьях и в голубых подштанниках, в ваннах чуть ли не ежедневно моются, а главное — масса бодрости, веселья и вранья. А потому все, кто в Советской России корчил европейца, носил имя Теодор или Андреус, в мире Зощенко оказывались особенно смехотворными. А *Мишель* Синягин еще и жалким до слез. Тогда как естественные порождения российско-советского быта жалкими не были.

Зощенко населил советское мироздание невероятно забавными не людьми, но *куклами*, как и у Гоголя, *лишенными внутреннего мира*, — лишенными теплых и горьких воспоминаний, любви к родителям и детям, ночной тоски, тревог за будущее, — что позволяло потешаться над ними, не испытывая сострадания. Да и сострадать особенно нечему: *они никогда не приходят в отчаяние, мир не вызывает у них ни ужаса, ни отвращения*. И, вопреки нашей интеллигентской привычке считать свое мироощущение единственно правильным, именно такое отношение к миру представляется зрелому Зощенко здоровым. Только наша привычка всех классиков считать «своими» и мешает нам воспринять то, что черным по белому написано в комментариях к «Возвращенной молодости».

Интересно отметить, что некоторые знаменитые люди рассматривали свою хандру и «презрение к человечеству» как нечто высокое, малодоступное простым смертным, полагая при этом, что это не признаки физического нездоровья и не результат неправильной жизни, а что-то возвышенное и исключительное, полученное ими в силу большого назначения жизни.

Обычно биографы из почительности поддакивают этим мыслям и утверждают, что гениальный человек не мог ужиться в той пошлой обстановке, которая окружала его.

Между тем хандра есть совершенно определенное физическое состояние, вызванное либо неправильной работой нервных центров, а стало быть, и неправильной работой внутренней секреции, либо нерасчетливой тратой энергии, не пополненной вовремя. Сколько мог заметить автор из тех же биографий, физически здоровый человек с неутомленным мозгом не имел ни презрения к людям, ни хандры, ни ужасов пошлости, а если находил эту пошлость, то работал и боролся за то, чтоб улучшить будущее. Но, заболев, всегда приобретал эти свойства.

Вот и Маяковский застрелился из-за «крайнего утомления мозга и неумения создать себе сколько-нибудь правильный отдых», и Толстой пережил свой знаменитый «арзамасский ужас» вследствие «физического упадка и нервной болезни».

Персонажи самого Зоценко с этой точки зрения отменно здоровы. Хотя в тех же комментариях он указывает еще более совершенные образцы — обезьян.

Здоровый мозг (в данном случае, скажем, мозг обезьяны) имеет ту чрезвычайно резкую особенность, что он реагирует только лишь на то, что есть в данную минуту. Этот мозг как бы не помнит ничего другого, кроме того, что есть. Он имеет короткую реакцию.

Вот обезьяну ударили. Она реагировала на это со всей силой своего темперамента. Но вот ей дали виноград — и счастье ее не омрачается воспоминаниями об ударе. Этот здоровый мозг как бы лишен всяких воспоминаний.

Мозг же больной, ненормальный (как крайность, допустим, мозг психически больного), напротив того, имеет ту резкую особенность, что он все время, постоянно и без перерыва что-то такое помнит.

Так что архангельское сравнение женщин с обезьянами с высот этой мудрости может быть прочитано как комплимент. А призыв бывшего кумира Ницше относиться к человеку как к обезьяне, которую необходимо преодолеть, — да помнил ли Зоценко, готовый возвести в эталон недочеловека, об этом сверхчеловеческом высокомерии? А также о том, что чем сильнее борьба, тем больше мучений?

Стараясь отмыть Чехова от обвинений в «мотивах тоски, уныния, трагической неудовлетворенности», Зоценко настаивает на том, что Чехов на самом деле был «жизнерадостным, любящим людей, ненавидящим всякую несправедливость, ложь, насилие,

фальшь», — как будто можно ненавидеть несправедливость, ложь, насилие и фальшь и при этом любить людей, которые непрестанно все это творят! И как будто это бог знает какая доблесть — жизне-радостность! В нашем трагическом мире страдание и трагическая неудовлетворенность вовсе не болезнь, а норма. И те знаменитые люди, которые рассматривали свою хандру и презрение к человечеству как нечто высокое, были совершенно правы. А если даже и физиология вносила какую-то долю в их душевную боль из-за, очень мягко выражаясь, несовершенства мира, они все равно были правы, давая ей красивое объяснение, ибо красота — это своего рода жемчужина, которую душа выращивает, чтобы прикрыть какую-то рану.

Так что, отказавшись от романтического толкования своей тоски, Зоценко лишил себя едва ли не единственного лекарства, а всеми своими гигиеническими ухищрениями он излечиться от нее, разумеется, не мог. Как наверняка не мог избавиться и от неприязни — с неизбежной примесью зависти — к тем, кто ухитряется жить и не страдать: ничто так не раздражает людей мучительно неудовлетворенных, как люди, довольные жизнью, — быдло, выражаясь современным аристократическим языком. Зоценко же провел расчеловечивание «быдла» с такой ослепительной (если хотите, гениальной) яркостью и внешним правдоподобием, что заставил интеллектуалов видеть реальных людей в фантомах, лишенных главных человеческих даров — воображения и памяти.

Однако люди простые, не слишком удаленные от мира персонажей Зоценко, не умеющие ценить языковую виртуозность и гротеск, но ценящие прежде всего житейское правдоподобие, не увидели в «байках» Зоценко ничего ни правдивого, ни забавного. «На правду это писание не похоже и от сказок отстало», «Пустое все. Не коренное», «Не верится в эту пустоту», «Весу в нем мало», «У него берется для описания все самое обыкновенное, а на деле прикидывается на манер выдуманного», «Есть смех, но он не умный», «С его речью надо брать большие, правдоподобные случаи. А то он на смехульки рассыпается», «От дурусти послушать можно», «Над словами только смешно, а над положением человеческим редко когда смешно», «Чудно у него: люди разные описаны, а разговор у них одинаковый». Все это выбранные места из записей учителя и журналиста А.М. Топорова, в конце 1920-х регулярно читавшего вслух алтайским крестьянам.

Дарование Зошенко было невелико по размеру, по широте охвата, — подводя итог его писательской судьбе, склонен был считать Георгий Адамович, сопоставляя, однако, его с самим Кафкой, которого, впрочем, тоже не считал гением. Гениальность не внутреннее свойство писателя, а его социальный статус, поэтому о гениальности не спорят, за нее борются — не доказывают, а навязывают. Но если Кафка концентрирует ужас перед бессилием человека, то Зошенко скорее намекает на выход: превратись в обезьяну, и проживешь вполне даже сносно.

Выход невозможный прежде всего для него самого.

Мне кажется, Зошенко десятилетиями пытался раздавить собственный романтизм и надорвался именно в этой борьбе.

A. Melikhov

We Must Love Lies

Keywords: Mikhail Zoshchenko, criticism, romanticism, satire.

The author of the review on the volume “Mikh. Zoshchenko: pro et contra” (St. Petersburg, 2015), prepared by I. N. Sukhikh, positively evaluates this work and at the same time regrets that the writer’s earliest imitative experiments were not included in it. These works could show us another Zoshchenko, a romanticist and an adherent of Symbolism. According to the author, the perception of Zoshchenko as a social satirist did not allow critics to see a mystic writer close to Gogol, who was oppressed not so much by the power of boors and tyrants over the body, but by the power of matter over the spirit. The mature Zoshchenko, having abandoned the romantic interpretation of his melancholy, has deprived himself of almost the only remedy. For decades, trying to crush his own Romanticism, Zoshchenko overstrained himself in this struggle.

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ ИГОРЯ НИКОЛАЕВИЧА СУХИХ¹

Авторефераты

Проблема «молодого поколения» в русской демократической литературе конца 1870-х — начала 1880-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Л., 1979. — 15 с.

Художественный мир Чехова: Истоки, границы, принципы, эволюция. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Л., 1990. — 26 с.

Монографии

Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. — 182 с.

Рец: *Руднев А. П.* // Общественные науки в СССР. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. 1988. № 1. С. 97–100; *Полоцкая Э. А.* // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т. 48. Вып. 1. С. 83–85; *Николаева С. Ю.* // Русская литература. 1988. № 1. С. 228–231.

2-е изд., значит. расшир. и доп. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. — 490 с. Рец.: *Ахметшин Р.* // Чеховский вестник. 2008. № 23. С. 14–30.

Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. — 384 с.

Рец.: *Князев С.* Артур Шопенгауэр, читатель Довлатова // Независимая газета. Книжное обозрение «Ex libris НГ». 1997. 22 мая; *Князев С.* Путеводитель // Час пик. 1997. № 88. 18 июня. С. 15; *А. М.* Первая монография о Довлатове // Книжное обозрение. 1997. № 27. 8 июля. С. 3; *Вольтская Т.* «Шаг в сторону от собственного тела» // Знамя. 1998. № 2. С. 227–228; *Давтян Л.* Похожим быть хочется только на Чехова // Культура. 1998. № 21. 11–17 июня. С. 10.

2-е изд., испр. и доп. СПб.: Нестор-История, 2006. — 275 с. Рец.: *Костырко С.* // Новый мир. 2007. № 6. С. 221. *Кузнецова А.* // Октябрь. 2007. № 5; *Булкина И.* // НЛЮ. 2007. № 88.

¹ Библиография подготовлена А. Д. Степановым и А. С. Степановой. Используются сведения из ежегодных университетских отчетов И. Н. Сухих, материалы его персональной страницы на сайте СПбГУ (<https://pureportal.spbu.ru/ru/persons/игорь-николаевич-сухих/publications/>), а также материалы каталогов Российской государственной библиотеки (Москва) и Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург). Информация о переизданиях, а также о рецензиях указана только для монографий и учебников. Сборники, составленные И. Н. Сухих, датируются по первой публикации; статьи — по первой публикации либо по позднейшей редакции.

Переиздания — СПб.: Азбука, 2010. — 284 с. Рец.: *Владимирский В.* Опыт понимающего чтения // Питерbook: Круг Чтения. 2010. 2 октября (<http://www.krupaspb.ru/piterbook/recenzii?nn=957>); СПб.: Пальмира, 2017. — 284 с.; М.: РИПОЛ Классик; СПб.: Пальмира, 2019. — 284 с.

Книги XX века: русский канон. М.: Независимая газета, 2001. — 352 с.

Рец.: Независимая газета. *Ex libris*. 2001. № 1. С. 1; *Александров Н.* // Старое литературное обозрение. 2001. № 2; Книжное обозрение. 2001. № 7. 19 февраля. С. 4; *Мирошкин А.* Свидетельский канон // Книжное обозрение. 2001. № 8. 26 февраля. С. 7; *Синяков С.* Книговерть // Вечерний клуб. 2001. № 10. 10–15 марта. С. 11; *Басинский П.* Пророчество или провокация? // Литературная газета. 2001. 21–27 марта. С. 4; То же // Книжный развал. 21–27 марта. С. 4; Витрина. 2001. № 4. Апрель. С. 55; *Рахаева Ю.* Канонизация. Т. 1. // Известия. 2001. № 83. 15 мая. С. 8; *Кукулин И.* Чтение после пророчества и провокации // Независимая газета. *Ex libris*. 2001. № 22. 21 июня; *Мирошкин А.* На книжной лестнице // Первое сентября. 2001. № 15; *Дмитренко С.* // Первое сентября. 2001. № 41; *Дмитриев Д.* Русская литература XX века: разные тексты или гипертекст? // Новый мир. 2001. № 9; *Соколов Б.* // Первое сентября. 2002. № 80; *Мирошкин А.* Десять свидетельств о XX веке // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 329–336.

Двадцать книг XX века: Эссе. СПб.: Паритет, 2004. — 544 с.

Рец.: Литературная газета. 2004. № 12–13. 31 марта — 6 апреля. С. 1; *Каспер К.* Умно и с любовью // Нева. 2004. № 10. С. 252–254; *Рубашкин А.* От Чехова до Битова. Ученый размышляет о литературе XX века // Санкт-Петербургские ведомости. 2005. 1 июня.

Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. М.: Время, 2010. — 416 с. (Диалог).

Рец.: *Костырко С.* // Новый мир. 2010. № 7; Читаем вместе. 2010. № 7. Июль; *Немзер М.* Дробное целое // Вокруг света. 2010. № 10. С. 194; *Турков А.* Когда все «на русском языке» // Дружба народов. 2010. № 12; *Пасичник В.* // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 402–403; *Павлов О.* Помнить всю жизнь // Перемены. Толстый веб-журнал. 2012. 6 апреля (<http://www.peremenu.ru/blog/11394>).

2-е изд. — 2011.

Испанский перевод: *Chéjov en vida: Una biografía en documentos*. Alba Editorial, 2011.

Проза советского века: три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко. СПб.: Журнал «Нева», 2012. — 216 с.

Рец.: *Григорян А.* // Прочтение. 2013. 5 июня (<http://prochtenie.ru/reviews/26819>); <Без подписи>. С умом и страстью // Книжное обозрение. 2013. № 10. Июнь.

Русский канон: книги XX века. М.: Время, 2013. — 863 с. (Диалог).

Переиздание — СПб.: Азбука, 2019. — 764 с. (Новый культурный код).

Рец.: Независимая газета. *Ex libris*. 2013. 14 февраля. С. 1 (http://www.ng.ru/five/2013-02-14/1_5books.html); Литературная газета. 2013. № 27, 3–9 июля. С. 7 (<http://lgz.ru/article/-27-6421-03-07-2013/ruatiknizhie-27>); <Без подписи>. Канон по Сухих // Читаем вместе. 2013. № 8/9. Август-сентябрь. С. 19 (<http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/review.php?book=3404&pn=4>).

Русская литература для всех. (Классное чтение!): [В 3 т.] СПб.: Лениздат: Книжная лаборатория, 2013. [Т. 1]: От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова. — 544 с.; [Т. 2]: От Гоголя до Чехова. СПб.: Лениздат: Книжная лаборатория, 2013. — 496 с.; [Т. 3]: От Блока до Бродского. СПб.: Лениздат: Книжная лаборатория, 2013. — 736 с.

Рец.: *Владимирский В.* Русская литература не для всех // Питер-бук: Круг чтения. 2013. 4 февраля (<http://www.krupaspb.ru/piterbook/recenzii.html?nn=1457>); *Владимирский В.* Литература для всех // Санкт-Петербургские ведомости. 2013. № 64. 8 апреля; <Без подписи>. Всем о литературе // Читаем вместе. 2013. № 4. Апрель (<http://www.chitaem-meste.ru/pages/review.php?book=3172&pn=4>); *Григорян А.* Триста эссе о русской литературе // Знамя. 2013. № 9 (<http://magazines.russ.ru/znamia/2013/9/26g.html>).

Переиздания — СПб.: Лениздат, 2017, 2018, 2021; СПб.: Азбука-Аттикус, 2021, 2022.

От... и до...: Этюды о русской словесности. СПб.: Росток, 2015. — 860 с.

Рец.: *Шабалева Т.* // Эксперт. 2016. № 1. (<https://expert.ru/2016/01/12/knigi-na-yanvar>).

Русский литературный канон: (XIX–XX вв.) СПб.: Изд-во РХГА, 2016. — 472 с.

Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб.: Азбука, 2016. — 544 с.

Переиздание — 2018.

От... и до...: этюды о русской словесности. Книга вторая. СПб.: ООО «Арт Бук», 2021. — 576 с.

Учебники, учебно-методические пособия

- Шеншин и Фет: жизнь и стихи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. — 32 с.
2-е изд.: СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2008. — 50 с.
- «Вишневый сад» А. П. Чехова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. — 24 с.
Переиздание — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — 24 с.
- Роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. — 58 с.
- Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2014. — 352 с. (Русский мир: учебники для высшей школы).
- Теория литературы. Практическая поэтика: Хрестоматия для высших учебных заведений Российской Федерации / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2014. — 496 с. (Русский мир: учебники для высшей школы).
Рец.: *Кормилов С. И.* // Вестник МГУ. 2016. № 6. С. 173–185.
- В соавт. с Г. В. Ивановым.* История русской литературы второй половины XIX в. Ч. II (1870–1890-е годы) // Кафедра истории русской литературы. Учебные программы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. С. 105–120.
- История русской литературной критики // Там же. С. 233–241.
- Литературная критика: жанры и поэтика // Учебные программы по дополнительной специализации «Литературная критика и редактирование». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 22–26.
- Литература (базовый уровень): Учебник для 10 класса. М.: Академия, 2007. — 480 с. (Среднее (полное) общее образование).
Рец.: *Белокурова С. П.* Как роман... Об учебнике И. Н. Сухих «Русская литература. XIX век» // Литература. 2007. № 6. С. 46–47; *Мурин Д. Н.* «Книга обязательно предполагает читателя...» О новом учебнике литературы для школы // Литература. 2007. № 16. С. 26–29.
2-е изд.: В 2 ч. М.: Академия; СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. Ч. 1–240 с.; Ч. 2–272 с. Переиздания — 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2017, 2018, 2019, 2020.
- Литература (базовый уровень): Учебник для 11 класса: В 2 ч. Ч. 1–240 с. М.: Академия, 2007. Ч. 2–272 с. М.: Академия; СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2008. (Среднее (полное) общее образование).

[2-е изд.]: М.: Академия; СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2008. — 528 с.

В 2 ч.: М.: Академия, 2010. Ч. 1—352 с.; Ч. 2—368 с. Переиздания — 2011, 2012, 2014, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021.

Рец.: *Быков Д.* // Что читать. 2009. № 4. Апрель. С. 12; *Голубь Н.* Второе дыхание школьной литературы // Литературная газета. 2009. № 30. 22 июля; *Кочеткова Н.* Долгая дорога к школе // Известия-Неделя. 2009. 16 октября.

Литература: Программа для 10–11 классов (базовый уровень). М.: Академия, 2008. — 32 с.

Литература: Учебник для 9 класса общеобразовательных учреждений: В 2 ч. М.: Академия; СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2012. Ч. 1—224 с.; Ч. 2—256 с. (Основное общее образование).

Переиздания — 2013, 2018.

Литература: 9 класс: Учебник для русскоязычных школ Республики Таджикистан: материалы для апробации. СПбГУ, Филологический фак., Таджикский нац. ун-т. СПб.: МИРС, 2012. — 92 с.

В соавт. с С. П. Белокуровой. Литература: 9 класс: Практикум / Под ред. И. Н. Сухих, С. П. Белокуровой. М.: Академия, 2014. — 413 с. (Основное общее образование).

В соавт. с С. П. Белокуровой. Литература: 9 класс: Книга для учителя / Под ред. И. Н. Сухих, С. П. Белокуровой. М.: Академия, 2015. — 287 с. (Основное общее образование).

В соавт. с С. П. Белокуровой. Русская литература в 10 классе (базовый уровень). Книга для учителя: [методическое пособие: среднее (полное) общее образование] / Под ред. И. Н. Сухих. М.: Академия; СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2008. — 223 с.

Переиздание — М.: Академия, 2014.

В соавт. с С. П. Белокуровой. Литература: 10 класс (базовый уровень): Практикум. М.: Академия; СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2008. — 173 с. (Среднее (полное) общее образование).

Переиздания — 2011, 2012, 2013, 2014, 2017.

В соавт. с С. П. Белокуровой, М. Г. Дорофеевой, И. В. Ежовой. Литература в 11 классе (базовый уровень): Книга для учителя: методическое

пособие: среднее (полное) общее образование / Под ред. И. Н. Сухих. М.: Академия; СПб.: Ф-т филологии и искусств, 2010. — 270 с. — (Среднее (полное) общее образование).

Переиздание — М.: Академия, 2014.

В соавт. с Т. В. Рыжковой, М. С. Костюхиной, Г. Л. Вириной, И. Р. Николаевой. Литература: Учебник для 5 класса общеобразовательных организаций: В 2 ч. / Под ред. И. Н. Сухих. Ч. 1—272 с.; Ч. 2—286 с. М.: Академия, 2010. (Основное общее образование).

Переиздания — 2013, 2015, 2019, 2020.

В соавт. с Т. В. Рыжковой и др. Литература: Учебник для 6 класса общеобразовательных организаций: В 2 ч. / Под ред. И. Н. Сухих. М.: Академия, 2010. Ч. 1—301 с.; Ч. 2—318 с. (Основное общее образование).

Переиздание — 2014, 2015, 2020, 2021.

В соавторстве с Ю. В. Малковой и др. Литература: Учебник для 7 класса общеобразовательных организаций: В 2 ч. / Под ред. И. Н. Сухих. М.: Академия, 2011. Ч. 1—366 с.; Ч. 2—348 с. (Основное общее образование).

Переиздания— 2012, 2013, 2015, 2016, 2021.

В соавт. с Ю. В. Малковой. Литература: 7 класс: Книга для учителя с тематическим планированием / Под ред. И. Н. Сухих. М.: Академия, 2014. — 317 с.

В соавт. с Т. М. Воителевой. Русский язык и литература (базовый уровень). Программа для 10–11 классов. М.: Академия, 2014. — 92 с.

В соавт. с В. М. Груздевой, М. Б. Нагзибековой, М. Т. Таировой. Литература: 6 класс: Учебник для русскоязычных школ Республики Таджикистан: В 2 ч. М.; СПб.: Просвещение [и др.], 2014. Ч. 1. — 285 с.; Ч. 2. — 381 с.

В соавт. с Ю. В. Малковой, Т. В. Рыжковой, Л. В. Копосовой, В. М. Груздевой, М. Б. Нагзибековой, М. Т. Таировой. Литература: 7 класс: Учебник для русскоязычных школ Республики Таджикистан: В 2 ч. М.; СПб.: Просвещение [и др.], 2014. Ч. 1. — 367 с.; Ч. 2. — 351 с.

В соавт. с Т. В. Рыжковой, И. Н. Гуйс. Литература: 8 класс: Учебник для русскоязычных школ Республики Таджикистан: В 2 ч. М.: Просвещение [и др.], 2014. Ч. 1. — 318 с.; Ч. 2. — 245 с.

В соавт. с В. М. Груздевой, М. Б. Нагзибековой, М. Т. Тауровой. Литература: 9 класс: Учебник для русскоязычных школ Республики Таджикистан. М.; СПб.: Просвещение [и др.], 2014. — 335 с.

Составление, комментирование

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике: Сб. / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — 384 с.

Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике: Сб. / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. — 407 с.

Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике: Сб. / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. — 335 с.

Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика / Сост., вступит. ст. и коммент. В. Березиной, И. Сухих. Л.: Худож. лит., 1990.

Чехов А. Рассказы из жизни моих друзей / Сост., общ. ред., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Культ-информ-пресс, 1994. — 620 с. (Домашняя библиотека прозы).

Толстой Л. Н. Семейное счастье: Повести и рассказы / Сост., общ. ред., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. — 631. (Домашняя библиотека прозы).

Чехов А. П. Детвора: Рассказы / Послесл. и примеч. И. Сухих. СПб.: Юни-мет, 1998. — 319 с.

Анненков П. В. Критические очерки / Сост., подг. текста, вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. — 416 с.

Зоценко М. М. Избранное / Сост., общ. ред., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Нева; Культ-информ-пресс; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. — 702 с.

[Коммент. к публикации переписки И. А. Гончарова с И. И. Монаховым] // Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / Отв. ред. С. А. Макашин; Т. Г. Динесман. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 541–559.

Зоценко М. М. Сочинения. 1920-е годы / Вступит. ст. и примеч. И. Сухих. СПб.: Кристалл, 2000. — 1070 с.

Война из-за «Войны и мира»: Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2002. — 477 с.

Русская трагедия: Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2002. — 477 с.

А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанов. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. — 1072 с.

- Чехов А. П.* О любви / Сост. И. Н. Сухих, А. С. Страхова; вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. — 384 с. (Азбука-классика).
- Зощенко М. М.* Нервные люди: Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. — 892 с.
- Бабель И.* Как это делалось в Одессе: Рассказы / Сост., ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. — 283 с.
- Толстой Л.* Крейцерова соната: Повести / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2004. — 352 с.
- Чехов А. П.* Психопаты / Вступит. ст. и сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–24. (Азбука-классика).
- Чехонте А.* Пестрые рассказы / Сост. И. Н. Сухих, А. С. Страхова; вступит. ст. И. Н. Сухих; примеч. А. С. Страховой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–26. (Азбука-классика).
- Чехов А. П.* Тайный советник: Рассказы о детях / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2005. — 316 с. (Азбука-классика).
- Бабель И. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. М.: Время, 2006.
- Тургенев И. С.* Степной король Лир / Сост., вступит. ст., примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2006. — 320 с. (Азбука-классика).
- Чехов А. П.* Чайка: Пьесы / Вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2006. — 288 с. (Азбука-классика).
- Чехов А. П.* Три сестры: Пьесы / Коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2006. — 288 с. (Азбука-классика).
- Некрасов Н. А.* Размышления у парадного подъезда / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. — 224 с.
- Заметки петербургского зеваки: Очерки / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих; коммент. С. О. Шведовой. СПб.: Азбука-классика, 2007. — 352 с. (Азбука-классика).
- Фет А. А.* «Еще люблю, еще томлюсь...» / Сост. и вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. — 352 с. (Азбука-классика).
- Бунин И. А.* Митина любовь / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. — 348 с.
- Лермонтов М. Ю.* Мой демон: Стихотворения / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. — 238 с.
- Зощенко М. М.* Разнотык: Рассказы и фельетоны, 1914–1924 / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 845 с. (Собрание сочинений).
- Зощенко М. М.* Нервные люди: Рассказы и фельетоны, 1925–1930 / Сост. и примеч. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 749 с. (Собрание сочинений).
- Зощенко М. М.* Сентиментальные повести / Сост. и примеч. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 636 с. (Собрание сочинений).

- Зоценко М.М.* Личная жизнь: Рассказы и фельетоны, 1932–1946 / Сост. и примеч. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 638 с. (Собрание сочинений).
- Зоценко М.М.* Голубая книга / Сост. и прим. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 814 с. (Собрание сочинений).
- Зоценко М.М.* Шестая повесть Белкина / Сост. и прим. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 589 с. (Собрание сочинений).
- Зоценко М.М.* Перед восходом солнца: Рассказы и фельетоны, 1947–1956 / Сост. и примеч. И. Сухих. М.: Время, 2008. — 782 с. (Собрание сочинений).
- Олешиа Ю.К.* Зависть. Избранные произведения / Сост. и вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2008. — 282 с.
- Бабель И.Э.* Одесские рассказы / Сост., ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2008. — 283 с. (Азбука-классика).
- Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: исследования. Статьи / Сост., вступит. ст., общ. ред. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. — 952 с.
- Толстой Л.Н.* Детство. Отрочество. Юность / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2009. — 416 с.
- Петр Великий в русской литературе: Воспоминания. Оценки. Образ / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Геликон плюс, 2009. — 550 с. (Программа «Путь Петра Великого»).
- Чехов А.П.* [Собрание сочинений]. Пестрые рассказы / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов, И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2010. — 544 с.
- Чехов А.П.* [Собрание сочинений]. О любви: Рассказы, повести / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. — 544 с.
- Чехов А.П.* [Собрание сочинений]. Хмурые люди: Рассказы и повести / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. — 544 с.
- Чехов А.П.* [Собрание сочинений]. Дуэль: Повести / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. — 576 с.
- Чехов А.П.* [Собрание сочинений]. «Иванов» и другие: Пьесы / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2010. — 512 с.
- Бунин И.А.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. ст. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. — 797 с.
- Зоценко М.М.* Малое собрание сочинений / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. — 894 с.
- Довлатов С.Д.* Уроки чтения: филологическая проза / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. — 379 с.
- Довлатов С.* Рассказы из чемодана / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. — 446 с.

- Довлатов С.Д.* Блеск и нищета русской литературы. Филологическая проза / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. — 253 с.
- А. П. Чехов: Pro et contra. Т. 2: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): Антология / Сост., вступит. ст., общ. ред. И. Н. Сухих, коммент. А. С. Степановой. СПб.: РХГА, 2010. — 1093 с.
- Довлатов С.* Лишний: Повести, рассказы / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2011. — 512.
- Довлатов С.* Иная жизнь / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2011. — 315 с.
- Толстой Л.Н.* Крейцеров соната. Смерть Ивана Ильича. Дьявол. Отец Сергей / Ст., коммент. И. Н. Сухих. М.: Бертельсманн Медиа Москау; Харьков: Клуб семейного досуга, 2012.
- Бабель И.Э.* Собрание сочинений: В 3 т. / Вступит. ст., сост. и примеч.: И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2012.
- Есенин С.А.* Поэзия: избранное / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. — 414 с. (Великие шедевры мировой классики).
- Зоценко М.М.* Перед восходом солнца / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. — 352 с.
- Довлатов С.* Рассказы из чемодана / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2012. — 448 с.
- Довлатов С.* «Заповедник» и другие истории / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2013. — 544 с. (Главные книги).
- Чехов А.П.* Чайка. Повести. Рассказы. Пьеса / Сост., ст., коммент. И. Н. Сухих. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013.
- Чехов А.П.* Вишневый сад. Повести. Рассказы. Пьеса / Сост., ст., коммент. И. Н. Сухих. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013.
- Довлатов С.* Соло на ундервуде / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2014. — 416 с. (Вечные книги).
- Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы / Сост., ст. и коммент. И. Н. Сухих. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2014. — 432 с.
- М. М. Зоценко: pro et contra: личность и творчество М. М. Зоценко в перекрестье мнений (1915–2009): Антология / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Академия исследования культуры, 2014. — 1085 с.
- Зоценко М.М.* Литература продолжается...: избранное / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Полиграф, 2015. — 831 с.
- Куваев О.* Территория: Повести и рассказы / Сост., вступит. ст. и коммент. И. Н. Сухих. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2015. — 381 с.
- А. П. Чехов: Pro et contra. Т. 3: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века. (1960–2010): Антология / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. — 880 с.

- Довлатов С.Д.* Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. И. Сухих. СПб.: Азбука, 2019.
- Гранин Д.А.* Собрание сочинений / Сост. и общ. ред. И. Н. Сухих. Т. 1: Искатели / Вступит. ст. А. М. Туркова; подг. текста и коммент. Д. М. Бреслера. М.: РИПОЛ классик; СПб.: Пальмира; Фонд сохранения и популяризации наследия Даниила Гранина, 2019. Т. 2: После свадьбы / Подг. текста и коммент. Д. М. Бреслера. М.; СПб.: Пальмира, 2020. Т. 4: Молодая война. СПб.: Фонд Даниила Гранина; Росток, 2022 / Подг. текста и коммент. А. А. Смертиной; Т. 5: Неожиданное утро. СПб.: Фонд Даниила Гранина; Росток, 2022 / Подг. текста и коммент. А. А. Смертиной.
- И. С. Тургенев: pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие И. С. Тургенева в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей: Антология / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих; отв. ред. Д. К. Богатырев. СПб.: РХГА, 2019. — 1167 с.
- Петр Великий. Современники. Историки. Философы. Писатели: Антология / Сост., подг. текста, вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Геликон Плюс, 2020. — 637 с.
- Н. А. Некрасов: pro et contra: Антология / Сост., вступит. ст., коммент. И. Н. Сухих; отв. ред. Д. К. Богатырев. Т. 1. СПб.: РХГА, 2022. — 728с.

Научное редактирование

- Юрий Тынянов. Биобиблиографическая хроника (1894–1943) / Сост. В. Ф. Шубин; науч. ред. И. Н. Сухих. СПб.: Арсис, 1994. — 78 с.
- От Ермолая-Еразма до Михаила Булгакова: Статьи о русской литературе / Сост. Сонг Иль Ким, И. Н. Сухих; науч. ред. И. Н. Сухих. СПб.: Б. и., 1997. — 190 с.
- Чехов Ал. П., Чехов А. П.* Воспоминания, переписка / Сост., коммент. Е. М. Глушанской, И. С. Кузьмичева; науч. ред. И. Н. Сухих. М.: Захаров, 2012. — 953 с. (Биографии и мемуары).

Статьи, рецензии

1978

- Заметки о Некрасове: Об эпитафии к рассказу В. Г. Короленко «Эпизоды из жизни искателя; О двух примечаниях к главе «Пир на весь мир» // Русская литература. 1978. № 1. С. 184–185.
- «Эпизод из жизни ни павы ни вороны» А. О. Осиповича-Новодворского. (К вопросу о своеобразии жанра и образной системы) // Филологические науки. 1978. № 1. С. 66–73.

1979

- «Эпизоды из жизни „Искателя“» В. Г. Короленко и литературная деятельность писателя в начале 1880-х гг. // Вестник Ленинградского ун-та. 1979. Т. 14. Сер. истории, языка и литературы. Вып. 3. С. 44–49.

1982

Философия литературы М. М. Бахтина // Вестник Ленинградского ун-та. Сер. истории, языка и литературы. 1982. Вып. 1. № 2. С. 45–52.

1983

Загадочный «Черный монах»: проблема интерпретации повести А. П. Чехова // Вопросы литературы. 1983. № 6. С. 109–125.

В соавт. с В. Ф. Шубиным. [Рец.] Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983 // Звезда. 1983. № 11. С. 203–204.

1985

«С высшей точки зрения» // Вопросы литературы. 1985. № 1. С. 150–171. [О художественной философии Чехова].

Пути, им проложенные (Образ мира у Чехова) // Звезда. 1985. № 1. С. 137–141.

Рядом с Чеховым // Литературное обозрение. 1985. № 2. С. 53–55. [Рец.: Писатели чеховской поры. Избранные произведения писателей 80–90 годов: В 2 т. / Сост. и коммент. С. В. Букчин. М., 1982; Спутники Чехова: Собрание текстов / Сост., вступит. ст. и коммент. В. Б. Катаев. М.: Изд-во МГУ, 1982].

«Остров Сахалин» в творчестве Чехова // Русская литература. 1985. № 3. С. 72–84.

«От жизни той, что бушевала здесь...» Ф. И. Тютчева // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 187–198.

Снова с «Нови» // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 42–57.

1986

Тургенев, Базаров и критики // Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. Л., 1986. С. 5–25.

Уроки Добролюбова. К 150-летию со дня рождения // Звезда. 1986. № 2. С. 177–181.

Чеховский анекдот: эволюция и функция // Диалектика формы и содержания в языке и литературе. Тбилиси, 1986. С. 157–159.

Проблемы – вне жанров // Литературное обозрение. 1986. № 8.

Проблема финала «Истории одного города» // Стиль и время. Развитие реалистического повествования. Сыктывкар, 1986. С. 53–65.

Открылась бездна... (К 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова) // Звезда. 1986. № 11. С. 172–176.

Воздух трагедии // Литературная Россия. 1986. № 51. С. 16. [Рец.: *Русские Г.* Время птицы. М., 1985].

1987

- По законам искусства: заметки о современном очерке // Звезда. 1987. № 1. С. 200–208.
- В соавт. с А.В. Сухих.* Путь к Чехову // Литература в школе. 1987. № 1. С. 67–69. [Рец.: *Богданов В.А.* Лабиринт сцеплений. Введение в поэтику и проблематику чеховских новелл, а шире — в искусство чтения художественной литературы. М., 1986].
- К проблеме чеховского хронотопа // Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература. Даугавпилс, 1987. С. 91–92.
- Земли неведомые — земли открытые // Литературное обозрение. 1987. № 3. С. 90–94. [Взгляд на проблему: город — человек — литература].
- Всеволод Гаршин: портрет и вокруг // Вопросы литературы. 1987. № 7. [Рец.: *Латынина А.* Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986]. [Рец.:] Ленинградские писатели-фронтовики. 1941–1945. Л., 1985 // Звезда. 1987. № 8. С. 202–203.
- В дороге и дома // Литературное обозрение. 1987. № 8. С. 73–77. [Рец.: *Заботы наших дней.* Публицистика ленинградских писателей. Л., 1986; *Из реки по имени Факт:* Первая книга молодых публицистов. Л., 1986; *Ивин М.* Брусника еще не поспела. Л., 1987; *Горышин Г.* Уроки доброты. Л., 1986; *Ставский Э.* Мысли о богатстве. М., 1986].
- Ответственность перед темой: Книги о революционных демократах в серии «Пламенные революционеры» // Звезда. 1987. № 11. С. 199–206.
- О системе жанров в раннем творчестве Чехова // Вестник Ленинградского ун-та. 1987. № 23. Вып. 4. С. 39–44.
- Достоинство жанра // Звезда. 1987. № 12. С. 194–196. [Рец.: *Плоткин Л.* О русской литературе. Л., 1986].
- А. П. Чехов и Н. А. Некрасов // II Некрасовские чтения. Ярославль, 1987. С. 30–31.

1988

- Драматическая сцена М. Е. Салтыкова-Щедрина «Выгодная женитьба» // Анализ драматического произведения / Под ред. В. М. Марковича. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 243–249.
- «Вишневым сад» А. П. Чехова // Анализ драматического произведения / Там же. С. 347–365.
- Движение концепции // Русская литература. 1988. № 2. С. 238–241. [Рец.: *Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986].
- Непогодь после пожара // Литературное обозрение. 1988. № 1. С. 63–66. [Рец.: *Генатуллин А.* Непогодь: Повесть // Октябрь. 1987. № 4].
- Тяжесть мысли // Нева. 1988. № 6. С. 161–164. [Поэзия Б. Слуцкого].

- Додумывать до конца: К характеристике современной литературной ситуации // Литературное обозрение. 1988. № 6. С. 33–37.
- Писатель, читатель и издатель на исходе XX века // Нева. 1988. № 9. С. 182–183. [Выступление на круглом столе].
- Уважение к минувшему // Литературное обозрение. 1988. № 11. С. 103–104. [Рец.: Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги Саратовской филологической школы. Саратов, 1985].

1989

- Война и мир вокруг «Войны и мира» // Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 5–25.
- В соавт. с В. Ф. Шубиным.* «Так началась моя работа...» (Юрий Тынянов в Петербургском-Петроградском университете // Очерки по истории Ленинградского университета. Т. 6. Л., 1989. С. 45–54.
- Правды не может быть слишком много: некоторые наблюдения над жанром // Литературное обозрение. 1989. № 2. С. 4–12. [Специфика документальной прозы: *Адамович А., Гранин Д.* Блокадная книга; *Алексиевич С.* У войны — не женское лицо; и др.]
- Эта тема пришла... // Звезда. 1989. № 3. С. 193–200. [Лагерная тема в современной прозе].
- Период ремонта гильотины: о жанре сатиры в современной литературе // Нева. 1989. № 3. С. 28–32. [Сатира и юмор в современной литературе: *Орлов В.* Аптекарь // Новый мир. 1988. № 5–7; *Жванецкий М.* Жизнь моя... // Аврора. 1988. № 9–10; *Искандер Ф.* Пирсы Валтасара // Знамя. 1988. № 9; *Пьецух В.* Веселые времена. М., 1988].
- Осмысление опыта // Нева. 1989. № 1. С. 191–192. [Рец.: История русской драматургии. Вторая половина XIX — начало XX века (до 1917 года). Л., 1987].
- Еще раз о природе художественного своеобразия «деревенской сцены» Н. А. Некрасова «Осенняя скука» // III Некрасовские чтения. Ярославль, 1986. С. 17–18.
- Трудные истины Виталия Семина // Литературное обозрение. 1989. № 1. С. 60–62. [Рец.: *Семин В.* Что истинно в литературе. М., 1989; *Семин В.* Страницы из переписки последних лет // Новый мир. 1988. № 1].
- Последняя книга ученого // Звезда. 1989. № 3. С. 205–206. Подпись: И. Николаев. [Рец.: *Макогоненко Г. П.* Пушкин и Гоголь. Л., 1987]. [Рец.:] *Кавторин В.* Утро третьего дня: Повести и рассказы. Л., 1988 // Литературное обозрение. 1989. № 4. С. 58–59.
- Драма мысли: О публицистике Федора Абрамова и не только о ней // Литературное обозрение. 1989. № 7. С. 9–15. /1,2 л./

[Рец.:] *Меттер И.* Пятый угол. (Нева. 1989. № 1) // Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 68–69.

Как в кино... // Нева. 1989. № 10. С. 177–185. [Произведения В. Козлова]. Вокруг «оттепели» // Звезда. 1989. № 11. С. 184–192. [Публицистика об эпохе 1960-х гг.]

[Примечания к разделу «Чехов»] // Долинин А. С. Достоевский и другие. Л., 1989. С. 468–471).

1990

Идавний-давний спор... («Гроза» А. Н. Островского) // Драма А. Н. Островского «Гроза» в русской критике: Сб. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 5–26.

Последний романтик. (Н. А. Полевой) // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л.: Худож. лит., 1990. С. 4–16.

Сборник «Детвора» // Сборники А. П. Чехова / Отв. ред. А. Б. Муратов. СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. С. 76–83.

Маленькая трилогия (проблема цикла) // Сборники А. П. Чехова / Отв. ред. А. Б. Муратов. СПб.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. С. 138–148.

Смерть героя в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе / Отв. ред. В. Я. Лакшин. М.: Наука, 1990. С. 65–76.

Вопросы без ответов // Искусство Ленинграда. 1990. № 3. С. 3–9. [Современная культурная ситуация].

[Рец.:] *Вагинов К.* Козлина песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989 // Нева. 1990. № 6. С. 191.

[Рец.:] *Рейхерт Л.* Постигание kota. Л., 1991 // Нева. 1990. № 7. С. 182.

1991

«Леонид Андреев — автор вроде бы известный...» // Нева. 1991. № 2.

Белинский был (?) особенно любим // Вечерний Ленинград. 1991. № 133. 11 июня.

Владимир Щировский (1909–1941) // Звезда. 1991. № 5. С. 3.

Поэзия невернувшихся // Литературное обозрение. 1991. № 6. С. 10–15. [О поэтах, погибших на Великой Отечественной войне (П. Коган, М. Кульчицкий, Н. Майоров и др.)].

История и теория литературной критики: современное состояние и перспективы изучения: Ответы на вопросы анкеты // Русская литературная критика. Вып. 2. Саратов, 1991. С. 20–21.

1992

Откуда и куда? // Нева. 1992. № 1. С. 237–248. [Современная литературная ситуация].

Несвоевременный юбилей // Санкт-Петербургский университет. 1992. № 7. 3 апреля. С. 5. [А. И. Герцен].

- Спрашивая Герцена // Нева. 1992. № 4. С. 262–268.
 [Рец.:] *Кушнер А.* Ночная музыка. Л., 1991 // Нева. 1992. № 4. С. 269.
 [Рец.:] *Арцыбашев М.* Тени утра. М., 1991 // Нева. 1992. № 5/6. С. 349.
 Дальнее зрение // Литературное обозрение. 1992. № 5/6.
 [Рец.:] *Грачев Р.* Ничей брат. Л., 1991; *Ефимов И.* Метаполитика. Л., 1991;
Корнилов В. Избранное. М., 1991; *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы.
 М., 1991 // Нева. 1992. № 7. С. 254–257.
 Чехов и «возвращенная» литература // Звезда. 1992. № 7. С. 149–154.

1993

- Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе / Отв. ред. В. Я. Лакшин. М.: Наука, 1993. С. 26–32.
 Поэтика чеховских заглавий // Стиль прозы Чехова / Ред. Л. М. Цилевич, Л. С. Левитан, А. Н. Неминуций. Даугавпилс: Даугавпилсский пед. ин-т, 1993. С. 61–66.
 [Рец.:] Летний сад: Литературный альманах. Л., 1993 [книга не вышла] // Литературное обозрение. 1993. № 1/2.
 Писатель с «философского парохода» // Нева. 1993. № 2. С. 228–246. [М. А. Осоргин].
 Обреченная (?) книга // Нева. 1993. № 3. С. 233–238. [Роман «Мать» М. Горького].
 О разных Горьких // Привет, Петербург. 1993. № 10. 24 марта.
 Летописец Чуковский // Привет, Петербург. 1993. № 21. 9 июня.
 О разных Маяковских // Привет, Петербург. 1993. № 25. 7 июля.
 Метаморфозы прямой речи // Нева. 1993. № 5/6.
 [Рец.:] Бездна. «Я» на границе страха и абсурда. СПб., 1992 // Нева. 1993. № 5/6. С. 336. [Тематический номер журнала «Арс» («Искусство Ленинграда»)].
 [Предисловие к стихам В. Щириковского] // Слово и дело. 1993. № 9.
 [Рец.:] *Чуковский К.* Из дневника. 1932–1969 // Знамя. 1992. № 11–12 // Нева. 1993. № 10. С. 305–306.
 [Рец.:] *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию. М., 1992 // Нева. 1993. № 11. С. 291–292.

1994

- Голос. О ремесле писателя Д. (Сергей Довлатов) // Звезда. 1994. № 3. С. 181–187.
 Генерал Краснов: пером и шашкой // Нева. 1994. № 3. С. 263–275.
 В созвездии ОПОЯЗа // Нева. 1994. № 10. С. 275–285. [Ю. Н. Тынянов].
 Жизнь человека: версия Чехова // Чехов А. П. Рассказы из жизни моих друзей. СПб.: Культ-информ-пресс, 1994. С. 5–28.

- Чехов: роман рассказчика // Культура. 1994. № 21. 4 июня.
Меценат из Мелихова // Деловая жизнь. 1994. № 12 (26). Июнь. С. 15.
[А. П. Чехов].
Военный летчик с Планеты людей // Деловая жизнь. 1994. № 14 (28).
Июль. С. 16. [А. де Сент-Экзюпери].
Михаил Зоценко как зеркало нашей жизни // Деловая жизнь. 1994. № 15
(29). Август. С. 23.
Профессор Т. — писатель Тынянов // Деловая жизнь. 1994. № 21 (35). Ок-
тябрь. С. 23.
[Анкета о Пушкине:] «Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все
приближается» // Дома у Пушкина / Российский журнал искусств
«Арс-Петербургу». СПб.: АО «Арсис», 1994. С. 9–10.

1995

- Утопия Маяковского // Маяковский и современность. СПб., 1995.
С. 20–32.
Белый пудель и другие. (А. И. Куприн) // Звезда. 1995. № 9. С. 165–166.
Златовратский Николай Николаевич // Русские писатели XI — начала
XX века: Библиогр. словарь: Кн. для учащихся / Под ред. Н. Н Ска-
това; сост. В. А. Котельников, Ю. М. Прозоров. М.: Просвещение, 1995.
С. 212–213.
Михайловский Николай Константинович // Там же. С. 263–265.
Помяловский Николай Герасимович // Там же. С. 337–339.
Чехов Антон Павлович // Там же. С. 453–459.
Станный классик // Деловая жизнь. 1995. № 1 (38). Январь. С. 23.
[А. С. Грибоедов].
Родился в Таганроге // Деловая жизнь. 1995. № 3 (40). Январь. С. 23.
Прощание из ниоткуда // Час пик. 1995. № 69. 19 апреля. С. 3. [В. Е. Мак-
симов].
Ничто не вернется. Всему предназначены сроки... // Час пик. 1995. № 95.
31 мая. С. 15. [О. Ф. Берггольц].
Хармс, Чармс и Жан-Филипп Жаккар // Час пик. 1995. № 108. 21 июня.
С. 15. [Рец.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангар-
да. СПб., 1995].
Чехов, Бунин и декадент Урениус // Звезда. 1995. № 10. С. 137–139.
«Три сестры» (Театр им. И. Франко, Киев. Режиссер-постановщик — Анд-
рей Жолдак (Девятый Международный театральный фестиваль «Бал-
тийский дом». 3 октября 1999 г.) // Чеховский вестник. 1999. № 5.
С. 67–68.
Мир Фета: мгновение и вечность // Звезда. 1995. № 11. С. 123–133.
[Примечания] // Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб., 1995.
С. 309–310.

1996

- «Искать, все время искать...». Толстой и его герои в поисках счастья // Толстой Л. Н. Семейное счастье: Повести и рассказы. СПб.: Культинформ-пресс, 1996. С. 5–26.
- Будущее у Чехова // Нева. 1996. № 2. С. 195–199.
- Жанровая система Чехова (1888–1904) // Памяти Григория Абрамовича Бялого: к 90-летию со дня рождения / Отв. ред. А. Б. Муратов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 115–121.
- Пути утопии // Русская мысль. 1996. № 4120. 4–10 апреля. С. 12. [Рец.: Русские утопии. СПб., 1995].
- Роман рассказчика // Невское время. 1996. 3 августа. [С. Довлатов].
- Зона: два ада и чужие голоса // Нева. 1996. № 9. С. 196–210.

1997

- [Рец.:] «Пьеса без названия» (Академический Малый драматический театр, Санкт-Петербург) // Чеховский вестник. 1997. № 2. С. 38–39.
- Будущее у Чехова // Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk: Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20–24 Oktober 1994 / Hrsg. von V. B. Kataev, R.-D. Kluge, R. Nohejl. München: O. Sagner, 1997. S. 137–142.
- Чеховские сюжеты и сюжет судьбы // Чехов А. П. Повести и рассказы / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. М.: Синергия, 1997. С. 5–44.
- Смех и слезы в вишневом саду // Чехов А. П. Пьесы / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. М.: Синергия, 1997. С. 5–34.
- О чем речь? // Огонек. 1997. № 1. С. 43. [Предисловие к публ.: Довлатов С. Жизнь коротка // Там же. С. 43–45].
- Предисловие // От Ермолая-Еразма до Михаила Булгакова. Статьи о русской литературе. СПб., 1997. С. 4–5.
- «ОНО» Салтыкова // Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб., 1997. С. 214–233.

1998

- «Путешествие в Стамбул» (О поэтике прозы И. Бродского) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 232–236.
- Чехов в Пушкине. (К парадигмологии русской литературы) // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 10–19.
- Благослови детей и зверей («Детский» Чехов) // Чехов А. П. Детвора: Рассказы. СПб.: Юнимет, 1998. С. 283–303.
- Струна звенит в тумане (1903. «Вишневый сад» А. Чехова) // Звезда. 1998. № 6. С. 230–238.

- Чеховские писатели и литератор Чехов // Автоинтерпретация: Сб. ст. / Под ред. А. Б. Муратова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. С. 134–140.
- Об опыте чтения в сердцах // Русская литература. 1998. № 3. С. 317–319. [По поводу статьи Г. Аслановой «В плену легенд и фантазий»: А. Фет, поэт и человек].
- Русская литература: свидетельство? пророчество? провокация? // Звезда. 1998. № 4. С. 234–238.
- Между Марксом и Богородицею (1906–1907. «Мать» М. Горького) // Звезда. 1998. № 10. С. 227–235.
- Судьба М. Зощенко // Литература в школе. 1998. № 5. С. 54–65.
- «Мастер и Маргарита»: три романа Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб., 1998. С. 435–452.

1999

- О городе Солнца, еретиках, энтропии и последней революции (1920. «Мы» Е. Замятина) // Звезда. 1999. № 2. С. 222–232.
- Поэт в зеркалах (1937–1938. «Дар» В. Набокова) // Звезда. 1999. № 4. С. 219–228.
- Диалог с Пушкиным // Паблик рилейшнз-диалог. 1999. № 4. Март.
- Русские странники в поисках Китежа (1926–1929. «Чевенгур А. Платонова») // Звезда. 1999. № 8. С. 222–235.
- Прыжок над историей («Петербург» А. Белого) // Белый А. Петербург / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Кристалл, 1999. С. 5–42.
- Догма долга (1925–1926. «Разгром» А. Фадеева) // Звезда. 1999. № 10. С. 224–233.
- О звездах, крови, людях и лошадях (1923–1925. «Конармия» И. Бабеля) // Звезда. 1999. № 12. С. 222–231.
- Несостоявшийся роман // Наш следопыт. 1999. № 24. С. 18–20. [Чехов и Л. С. Мизинова].
- Формула счастья А. К. Толстого // Наш следопыт. 1999. № 26. С. 18–20.
- Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб.: Звезда, 1999. С. 261–265.
- [Рец.:] «Три сестры». Театр им. И. Франко. Киев. Режиссер-постановщик А. Жолдак // Чеховский вестник. Вып. 5. 1999. С. 66–68.

2000

- Поэтический образ как архетип («Соловьиный сад» Блока и «вечный дом» Булгакова) // Онтология стиха: Сб. ст. памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова / Ред. Е. В. Хворостьянова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. С. 261–265.

- Жизнь и критика П. В. Анненкова // Анненков П. В. Критические очерки. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 3–30.
- [Вступит. ст. к публикации переписки И. А. Гончарова с И. И. Монаховым] // Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования / Отв. ред. С. А. Макашин; Т. Г. Динесман. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 539–541.
- Три судьбы, три поэтики Михаила Зощенко // Зощенко М. М. Сочинения. 1920-е годы. СПб.: Кристалл, 2000. С. 5–36.
- Три урока самиздата // История ленинградской неподцензурной литературы (1950–1980 годы) / Сост. Б. И. Иванов, Б. А. Рогинский; ред. Б. И. Иванов СПб.: ДЕАН, 2000. С. 154–158.
- [Рец.:] *Егоров Б. Ф.* Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999 // Новая русская книга. 2000. № 1. С. 74–75.
- [Рец.:] *Дмитриев А.* Закрытая книга. М., 2000 // Новая русская книга. 2000. № 3. С. 30–32.
- Из гоголевской шинели (1923–1930. «Сентиментальные повести» М. Зощенко) // Звезда. 2000. № 2. С. 218–227.
- Грустная жизнь веселого писателя // Наш следопыт. 2000. № 6. С. 18–20. [М. М. Зощенко].
- Евангелие от Михаила (1928–1940. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Звезда. 2000. № 6. С. 213–225.
- О смерти, войне, судьбе и родине – русской и советской (1941–1945. «Василий Теркин» А. Твардовского) // Звезда. 2000. № 8. С. 221–230.
- Одиссея казачьего Гамлета (1925–1940. «Тихий Дон» М. Шолохова) // Звезда. 2000. № 10. С. 219–230.
- Так жили поэты // Наш следопыт. 2000. № 12. С. 18–20. [А. Ахматова и Н. Гумилев].
- Человек, придумавший детектив // Наш следопыт. № 13. С. 17. [Э. По].
- Тайны «Гулливера» // Наш следопыт. № 16. С. 17.
- Полет над Планетой людей // Наш следопыт. № 16. С. 18–20. [А. де Сент-Экзюпери].
- «Сентиментальные повести» М. Зощенко и классическая традиция // Памяти Георгия Пантелеймоновича Макогоненко. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. С. 173–184.
- Добычин и Хармс: два абсурда и метафизика прозы // Добычинский сборник. Вып. 2. Даугавпилс, 2000. С. 133–138.
- 2001**
- Шеншин и Фет: жизнь и стихи // Фет А. А. Стихотворения. СПб., 2001. С. 5–68. (Новая библиотека поэта. Малая серия).
- Русская любовь в темных аллеях (1937–1945. «Темные аллеи» И. Бунина) // Звезда. 2001. № 2. С. 219–228.

Живаго жизнь: стихи и стихии. (1945–1955. «Доктор Живаго» Б. Пастернака) // Звезда. 2001. № 4. С. 220–234.

Жить после Колымы (1954–1973. «Колымские рассказы» В. Шаламова) // Звезда. 2001. № 6. С. 208–220.

Душа болит («Характеры» В. Шукшина, 1973) // Звезда. 2001. № 10. С. 223–232.

Сказание о тритоне (1958–1968. «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына) // Звезда. 2001. № 12. С. 215–226.

2002

Война и мир вокруг «Войны и мира» // Война из-за «Войны и мира». Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 7–32.

И давний-давний спор... («Гроза» А. Н. Островского) // Русская трагедия. Пьеса А. Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 7–34.

Сказавшие «Э!»: Современники читают Чехова // А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанов СПб.: РХГИ, 2002. С. 7–44.

Однажды была земля (1976. «Прощание с Матерой» В. Распутина) // Звезда. 2002. № 2. С. 226–235.

Сочинение на школьную тему (1964–1971, 1978–... «Пушкинский Дом» А. Битова) // Звезда. 2002. № 4. С. 224–234.

Пытка памятью (1978. «Старик» Ю. Трифонова) // Звезда. 2002. № 6. С. 218–229.

Заблудившаяся электричка (1970. «Москва – Петушки» В. Ерофеева) // Звезда. 2002. № 12. С. 220–229.

Совместно с С. В. Друговейко-Должанской, А. М. Мелиховым, Д. В. Шиманским. Литературные премии // Мир русского слова. 2003. № 1. С. 24–32.

2003

Живаго жизнь: стихи и стихии // Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. СПб., 2003. С. 5–50.

«Доктор Живаго»: пятьдесят восьмой и другие годы // Там же. С. 743–763.

Чеховский человек на rendez-vous // Чехов А. П. О любви / Сост. И. Н. Сухих, А. С. Страхова. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 5–26.

Опыты режиссерского чтения // Чеховский вестник. 2003. № 13. С. 14–16. [Рец.: *Розовский М.* К Чехову... М.: РГГУ, 2003. — 439 с.]

- Клэр, Машенька, ностальгия (1930. «Вечер у Клэр» Г. Газданова) // Звезда. 2003. № 4. С. 218–227.
- Баллада о добром генерале (1996. «Генерал и его армия» Г. Владимова) // Звезда. 2003. № 6. С. 220–230.
- У прозрачной стены (1931. «Портрет»; 1935. «Город Эн» Л. Добычина) // Звезда. 2003. № 8. С. 224–233.
- Самоубийца (1926–1929. «Самоубийца» Н. Эрдмана) // Звезда. 2003. № 12. С. 214–223.
- Три судьбы Михаила Зощенко // Зощенко М. М. Нервные люди: Избранное / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 5–46.
- Главная книга Зощенко // Зощенко М. Голубая книга / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 5–24.
- Книга вторая: кафки Зощенко // Зощенко М. История болезни / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 5–24.
- Из гоголевской шинели // Зощенко М. М. Сентиментальные повести / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 5–22.
- Равнодушный прохожий или новый пророк? (Поэтика и проповедь Антона Чехова) // Педагогические идеи русской литературы. Коломна, 2003. С. 113–114.
- Пророков нет в отечестве своем... // Невское время. 2003. 11 декабря. [А. Солженицын и В. Шаламов].
- Обожженные солнцем // Бабель И. Э. Как это делалось в Одессе / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2003. С. 5–25.

2004

- Трое из двадцатых // Факультет чудиков. Г. Гор. Л. Рахманов. М. Слонимский / Ред. Я. Гордин. СПб.: Звезда, 2004. С. 453–462.
- Чехов и Добычин: два «события» и метафизика прозы // Добычинский сборник. Вып. 4. Даугавпилс, 2004. С. 140–147.
- Антоша Чехонте: взгляд их XXI века // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2004. Т. 63. № 5. С. 16–18.
- Сон: эстетическая феноменология и литературная типология // Пушкин и сны: Сновидения в фольклоре, литературе и жизни человека. Материалы международной конференции 3–7 июля 2003. СПб.: КПО «Пушкинский проект», 2004. С. 29–39.
- На разрыв аорты. (Владимир Высоцкий) // Высоцкий В. Мой Гамлет. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–24.
- Агенты и пациенты доктора Чехова // Чехов А. П. Психопаты / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–24. (Азбука-классика).
- Чехонте без Чехова // Чехонте А. Пестрые рассказы / Сост. И. Н. Сухих, А. С. Стрехова. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5–26.

Московский текст бродяги Гиляя // Гиляровский В. Москва и москвичи / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-Аттикус, 2004. С. 5–26.

Адольф Маркс на русской ниве // Петербург. 1903. СПб., 2004. С. 7–10.

Хранитель предания // Доцент Геннадий Владимирович Иванов. Памяти филолога. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. С. 38–42.

«Наш Чехов» в пространстве современной культуры. Материалы круглого стола // Наш Чехов: Сб. статей и материалов. Иваново, 2004. С. 37–41, 49–50, 61–63.

2005

От стиха до пули. (Поэты, погибшие на Великой Отечественной войне) // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне / Сост., подгот. текста и примеч. М. А. Бениной и Е. П. Семенович. СПб.: Академический проект, 2005. С. 5–54. (Новая библиотека поэта. Большая серия).

Попутчик в Стране Советов: Исаак Бабель в тридцатые годы // Зарубежные записки. 2005. № 4. С. 175–184.

Детский Чехов // Чехов А. П. Тайный советник: Рассказы о детях / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5–34.

Мои белесоватые... // Тургенев И. Записки охотника / Вступит. ст. И. Н. Сухих; примеч. А. С. Страховой. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5–24.

«Угол великого русского искусства» // Час пик. 2005. № 11. 16–22 марта. С. 15. [Двадцатилетие спектакля «Братья и сестры» в Малом драматическом театре (Санкт-Петербург)].

Великая Сушь // Литературная газета. 2005. № 45–46. 2–8 ноября. С. 4. [Диалог с А. Столяровым о школьном учебнике литературы].

[Цикл статей в рубрике «Русская литература. XIX век»] // Звезда. 2005. № 9–12.

2006

[Цикл статей в рубрике «Русская литература. XIX век»] // Звезда. 2006. № 1–10.

Обожженные солнцем // Бабель И. Э. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. И. Н. Сухих. М.: Время, 2006. Т. 1. С. 8–31.

Киндербальзам среди кентавров // Бабель И. Э. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. И. Н. Сухих. М.: Время, 2006. Т. 2. С. 5–39.

Попутчик в стране Советов // Бабель И. Э. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. И. Н. Сухих. М.: Время, 2006. Т. 3. С. 5–26.

Иван Тургенев: вечные образы и русские типы // Тургенев И. С. Степной король Лир. СПб.: Азбука, 2006. С. 5–30. (Азбука-классика).

Художественный мир Некрасова. Спор об искусстве: поэт как гражданин // Мир русского слова. 2006. № 3. С. 56–64.

Драма Чехова: «я напишу что-нибудь странное...» // Чехов А. П. Чайка: Пьесы. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 5–46.

2007

[Цикл статей в рубрике «Русская литература. XIX век»] // Звезда. 2007. № 1–4, 9–12.

«Страстный к страданию поэт!..» // Некрасов Н. А. Размышления у парадного подъезда. СПб., 2007. С. 5–28.

Эпос Некрасова: русский вопрос // Некрасов Н. А. Кому на Руси жить хорошо. СПб.: Азбука, 2007. С. 5–20.

Петербургские типы: Гоголь, Григорович и другие... // Заметки петербургского зеваки: Очерки / Сост. И. Н. Сухих; коммент. С. О. Шведовой. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 5–12.

Жизнь и стихи Афанасия Фета // Фет А. А. «Еще люблю, еще томлюсь...»: Стихотворения / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. С. 5–58.

Жизнь и судьба чеховского подтекста // Чеховиана: Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007. С. 308–314.

Сны Михаила Булгакова. Сон первый: гибель Дома // Зарубежные записки. 2007. № 10. С. 144–145.

Чехов: сахалинский вопрос // Литература. 2007. № 8. С. 4–15.

Иван Бунин, зрение и память // Бунин И. А. Митина любовь / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. С. 317–344.

Лирика Лермонтова: страсть и холод // Лермонтов М. Ю. Мой демон: Стихотворения / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2007. С. 5–24.

Зачем тревожился-сочинял // Литература. 2007. № 2. С. 31–32. [Представление учебника: *Сухих И. Н.* Литература: Учебник для 10 класса. Базовый уровень. М., 2007].

Год и жизнь русского слова // Аргументы недели. 2007. № 48. 29 ноября — 5 декабря. С. 24.

Серебряный век: лики модернизма // Литература. 2007. № 24. 15–31 декабря. С. 10–14.

2008

[Цикл статей в рубрике «Русская литература. XIX век»] // Звезда. 2008. № 7–12.

Гоголек // Зощенко М. М. Разнотык: Рассказы и фельетоны, 1914–1924 / Сост. И. Сухих. М.: Время, 2008. С. 5–97.

Тынянов и Кюхля: избирательное сродство // Тынянов Ю. Кюхля. СПб.: Азбука, 2008. С. 393–413. (Азбука-классика).

- «Остается только метафора...» // Олеша Ю. К. Зависть: Избранные произведения / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 5–28.
- Суровый сатирик: путем Эзопа // Салтыков-Щедрин М. Е. Истории одного города. Сказки. СПб.: Искусство, 2008. С. 3–8.
- Сны Михаила Булгакова. Сон второй: квартирный вопрос // Булгаков М. А. Рассказы. Повести. Пьесы. Жизнь господина де Мольера. М.: АСТ, 2008. С. 5–28.
- Сны Михаила Булгакова. Сон третий: вечный дом // Булгаков М. А. Александр Пушкин. Записки покойника. Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2008. С. 5–30.
- Сказки пишут для умных // Нева. 2008. № 6. [Предисловие к публ.: *Степанов А.* Сказки не про людей].
- Чехов в XXI веке: три этюда // Нева. 2008. № 8. С. 164–177.
- Комедия А. П. Чехова «Вишневым сад» // Золотой век русской литературы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 250–268
- К 90-летию со дня рождения А. И. Солженицына: [Ответы на вопросы анкеты] // Нева. 2008. № 12. С. 198–199.
- Чехов: биография как проблема. Несколько положений // Биография Чехова: Итоги и перспективы. Материалы международной конференции (Великий Новгород, 7–9 декабря 2008 г.). Великий Новгород, 2008. С. 2–37.
- «Временно исполняющий обязанности пролетарского писателя». Черная меланхолия Михаила Зощенко / Интервью с С. Нехамкиным // Аргументы недели. 2008. № 38. 18–24 сентября. С. 20.
- «Столб — это хорошо отредактированная сосна». Почему мы ничего не знаем о настоящем Михаиле Зощенко / Интервью с Н. Барсовой // МК в Питере. 2008. № 40. 1–8 октября. С. 18.
- Выдающийся писатель, родившийся благодаря революции / Интервью с Е. Елагиной // Час пик. 2008. № 37. 8–14 октября. С. 15.
- Вопросы литературы / Интервью с А. Коваловой об издании Собрания сочинений М. Зощенко // Сеанс. 2008. 6 октября.

2009

- [Цикл статей в рубрике «Русская литература. XIX век»] // Звезда. 2009. № 1–12.
- Достоевский и Чехов: два скандала // Диалог с Чеховым: Сб. научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 321–327.
- Прыжок над историей: «Петербург» А. Белого // Серебряный век русской литературы: Сб. ст. по русской литературе начала XX века. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 51–75.
- Художественный мир лирики Блока. Поэма «Двенадцать» // Там же. С. 76–104.

- Роман Е. Замятина «Мы» // Там же. С. 114–141.
- «Сентиментальные повести» М. Зощенко // Там же. С. 142–159.
- Русские странники в поисках Китежа («Чевенгур» А. Платонова) // Там же. С. 171–200.
- Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) // Там же. С. 201–220.
- Евангелие от Михаила («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Там же. С. 221–245.
- «Пушкинский дом» Андрея Битова (1964–1971, 1978–...) // Роман Андрея Битова «Пушкинский дом». СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. (Текст и его интерпретация. Вып. 5). С. 3–38.
- Другая война: формула памяти: (Военная проза Д. Гранина) // Гранин Д. А. По ту сторону. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 5–28.
- Жизнь после жизни: Б. Ш. как мифолог А. Ч. // Мир Чехова: мода, ритуал, миф. Симферополь, 2009. С. 247–261. (Чеховские чтения в Ялте. Вып. 13). [Альтернативная биография Чехова в романе Б. Штерна «Эфиоп»].
- Лев Толстой и Николенка Иртенъев: три эпохи развития // Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. СПб.: Азбука, 2009. С. 5–24.
- Толстой Эйхенбаума: энергия постижения // Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: исследования. Статьи / Сост., общ. ред. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 3–28.
- Лики Петра // Петр Великий в русской литературе: Воспоминания. Оценки. Образ / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Геликон плюс, 2009. С. 7–26.
- Правда соловья. Почему Михаил Кураев стал писателем? // Нева. 2009. № 6. С. 155–165.
- Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа // Нева. 2009. № 12. С. 25–96.
- Круглый стол о Гоголе // Нева. 2009. № 3. С. 192–194.
- Учебник литературы: спрашивать, а не отвечать / Интервью с Е. Голубевым // Санкт-Петербургский университет. 2009. № 7. 20 апреля. С. 45–48.

2010

- Проза Бунина: зрение и память // Бунин И. А. Малое собрание сочинений / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. С. 5–34.
- Сергей Довлатов: проза по краям // Довлатов С. Д. Уроки чтения: Филологическая проза / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. С. 5–37.
- Филолог Довлатов: зачет по критике // Довлатов С. Д. Блеск и нищета русской литературы. Филологическая проза / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. С. 5–18.

- Шестикнижие Довлатова: путешествие в обратно // Довлатов С. Рассказы из чемодана / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2010. С. 7–40.
- Чеховед Скафтымов: размышления о методе. Несколько положений // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. С. 177–181.
- Сказавшие «О!»: Потомки читают Чехова // А. П. Чехов: Pro et contra. Т. 2: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века (1914–1960): Антология / Сост., общ. ред. И. Н. Сухих, коммент. А. С. Степановой. СПб.: РХГА, 2010. С. 7–54.
- К проблеме чеховского хронотопа // Мир Чехова: пространство и время. Симферополь, 2010. С. 8–31. (Чеховские чтения в Ялте. Вып. 15).
- О смерти, войне, судьбе и родине — русской и советской // А. Т. Твардовский: pro et contra: Личность и творчество А. Т. Твардовского в оценках деятелей отечественной культуры: Антология / Сост. А. М. Турков. СПб.: Изд-во РХГИ, 2010. С. 856–873.
- Рассказы из жизни моих друзей: «Детвора» и «Пестрые рассказы» // Чехов А. П. [Собрание сочинений]. Пестрые рассказы / Сост. И. Н. Сухих, коммент. А. Д. Степанов, И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–46.
- Рассказы из жизни моих друзей: О любви // Чехов А. П. [Собрание сочинений]. О любви: Рассказы, повести / Сост. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–30.
- Рассказы из жизни моих друзей: Хмурые люди // Чехов А. П. [Собрание сочинений]. Хмурые люди: Рассказы и повести / Сост. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–42.
- Рассказы из жизни моих друзей. Идеологические повести // Чехов А. П. [Собрание сочинений]. Дуэль: Повести / Сост. И. Н. Сухих; коммент. А. Д. Степанов. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–24.
- Драма Чехова: путь и суть // Чехов А. П. [Собрание сочинений]. «Иванов» и другие: Пьесы / Сост., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 5–42.
- Жизнь Поэта: правда и поэзия // Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. СПб.: Азбука, 2010. С. 5–28.
- Жизнь Чехова — успешно доказанная теорема / Интервью со С. Белокуровой // Литература. 2010. № 1. С. 6–8.
- Чехов как Толстой: опыт практической этики // Литературный календарь: книги дня. 2010. Т. 4. № 1. С. 15–16.
- «Рядом с Чеховым даже Толстой провинциал» / Интервью с Д. Каралисом // Невское время. 2010. 29 января.
- Зачем современному человеку Чехов? / Интервью с Е. Елагиной // Вечерний Петербург. 2010. 2 февраля.

- Поболит душа и перестанет / Интервью с П. Виноградовой // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 34. 1 марта. [Беседа о Ф. Абрамове].
 Русские хокку // Нева. 2010. № 4. С. 49–51.
 Об этом рассказе. [Н. Соколовская. «Тезки»] // Нева. 2010. № 9. С. 7.
 «Моцарт и Сальери»: три платоновских диалога // Литература. 2010. № 11. 1–15 июня.
 Сатирик и печальный поэт // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 146. 9 августа. [О М. Зощенко].
 Предмет особой важности. Как преподавать литературу в современной школе // Санкт-Петербургские ведомости. 2010. № 238. 17 декабря. С. 6. [Участие в круглом столе].

2011

- Сны Михаила Булгакова. Сон первый: гибель Дома // Булгаков М. А. Рассказы. Белая гвардия. Пьесы. М.: АСТ, 2011. С. 5–30.
 Чехов и Толстой в свете двух архетипов. Несколько положений // Чехов и Толстой. К 100-летию памяти Л. Н. Толстого. Симферополь, 2011. С. 5–15 (Чеховские чтения в Ялте. Вып. 13).
 Что остается потом? «Русский альманах»: тридцать лет спустя // Русский мир. Пространство и время русской культуры. 2011. № 6. С. 9–11.
 Панк Чацкий, брат Пушкин и московские дукаты. «Литературная матрица» как автопортрет // Нева. 2011. № 6. С. 169–187. [О сборнике «Литературная матрица» (СПб., 2010)].
 «Литературная матрица»: азбука ошибок // Литература. 2011. № 12. 16–30 июня. С. 42–45.
 Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765) // Нева. 2011. № 11. С. 193–202.
 Шестикнижие Довлатова: по обе стороны запретки // Довлатов С. Лишний: Повести, рассказы / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2011. С. 7–38.
 Сергей Довлатов: в круге третьем // Довлатов С. Иная жизнь / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2011. С. 7–30.
 Заглавия чеховские // А. П. Чехов: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 272–273.
 Зощенко // Там же. С. 489–390.
 Подтекст и подводное течение // Там же. С. 285–287.
 Скафтымов // Там же. С. 660.
 Литературная критика русского зарубежья // Литература русского зарубежья. (1920–1940): Практикум-хрестоматия. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 23–34.
 Михаил Андреевич Осоргин // Там же. С. 172–187.
 Михаил Андреевич Осоргин // Литература русского зарубежья. (1920–1940): Учебник. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 298–320.

- Один из нас, более или менее лишних // Санкт-Петербургские ведомости. 2011. № 160. 29 августа. [Интервью в связи с юбилеем С. Довлатова].
«Какая приятная неожиданность — семьдесят лет!» Сергей Довлатов догадывался, что мы будем отмечать его юбилей // Московские новости. 2011. № 110/2 сентября. С. 15.

2012

- [Цикл статей «Классное чтение»] // Нева. 2012. № 1–12.
- Война как мир: «Василий Теркин» Александра Твардовского // Твардовский А. Т. Василий Теркин: книга про бойца / Предисл., коммент. И. Сухих. СПб.: Азбука, 2012. С. 5–24.
- Исаак Бабель: сюжет судьбы // Бабель И. Э. Собрание сочинений: В 3 т. / Вступ. ст., сост. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука, 2012. Т. 1. С. 5–84.
- «Чтоб и мое степное пенье сумело бронзой прозвенеть» // Есенин С. А. Поэзия: избранное / Сост., примеч. И. Н. Сухих. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. — 414 с. (Великие шедевры мировой классики).
- Критика как литературоведение — критика как литература (Апрельские тезисы) // Костромской гуманитарный вестник. 2012. № 2 (4). С. 66–69.
- Прорицатель Белинский и живописец Гончаров: (К проблеме «Литература и критика») // Знамя. 2012. № 10. С. 158–166. [Общее заглавие: Настоящий Гончаров / С. Бочаров, И. Сухих, А. Немзер].
- «Шаги командора» // Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений в одной книге. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. С. 5–30.
- Сделано в СПб // Нева. 2012. № 1. С. 191.
- The Death of the Hero in Chekhov's World // Chekhov for the 21st Century / Ed. by С. Apollonio and A. Brintlinger. Bloomington, IN: Slavica Publishers, 2012. P. 89–107.
- «Перед восходом солнца»: история против психологии // Зощенко М. М. Перед восходом солнца / Вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. С. 5–18.
- «Каждая несчастливая семья...» Поздняя проза Толстого // Толстой Л. Н. Крейцерова соната. Смерть Ивана Ильича. Дьявол. Отец Сергей. М.: Бертельсманн Медиа Москау; Харьков: Клуб семейного досуга, 2012. С. 3–14.

2013

- Шестикнижие Довлатова: по обе стороны запретки // Довлатов С. «Заповедник» и другие истории / Сост. И. Сухих. СПб.: Азбука, 2013. — С. 7–44. (Главные книги).
- Шаги Командора (1929, 1931. «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова) // Звезда. 2013. № 3. С. 201–216.

- От трагедии до беспредела: драматические жанры // Литература — Первое сентября. 2013. № 10. С. 46–49.
- «О, вы!», «Увы...» и «Ах...»: лирические жанры // Литература — Первое сентября. 2013. № 11. С. 47–50.
- Русский поэт на rendez-vous // «Я вас любил...»: Любовная лирика Золотого и Серебряного века. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2013. С. 5–16.
- «Анна Каренина»: мысль семейная и жизнь по божью // Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 3–8.
- «Чайка» и окрестности // Чехов А. П. Чайка. Повести. Рассказы. Пьеса. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 3–8.
- «Вишневый сад» и окрестности // Чехов А. П. Вишневый сад. Повести. Рассказы. Пьеса. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 3–8.
- Преображенский и Шариков в Москве краснокаменной // Булгаков М. А. Собачье сердце. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 3–13.
- В лабиринтах «Мастера и Маргариты» // Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Бертельсманн Медиа Москау, 2013. С. 3–16.
- Феномен Серебряного века // История русской литературы XX века. М., 2013. С. 11–32.
- Тексты в клетке. Литературные роды и жанры // Литература. 2013. № 5.
- По ступенькам повествования. Эпические жанры // Литература. 2013. № 6.
- Литературное «всё». Жанровые разновидности романа // Литература. 2013. № 7.
- «Новая проза» Варлама Шаламова // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории: Сб. трудов Международной научной конференции, Москва — Вологда, 16–19 июня 2011 года. М.: [б. и.], 2013. С. 222–227.

2014

- Неклассический классик: Михаил Зощенко и русский канон XX века // М. М. Зощенко: pro et contra: личность и творчество М. М. Зощенко в перекрестье мнений (1915–2009): Антология / Сост., вступ. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Академия исследования культуры, 2014. С. 7–24.
- Белая дача: Одна экскурсия и три сюжета. Хроника в пяти главах с эпилогом // Нева. 2014. № 3. С. 174–182.
- Чехов в XX веке. Пять этюдов // Нева. 2014. № 3. С. 150–182.
- Об одном письме и одном поэте. Еще одна мистификация Бориса Садовского? // Текст и традиция. 2014. Т. 2. С. 26–36.
- Литературный канон: кто и как? // Текст и традиция. 2014. № 2. С. 423–434. [Диалог с А. Столяровым].

[Статьи о языке произведений русских классиков: Блок, Бродский, Булгаков, Бунин, Гоголь, Грибоедов, Державин, Достоевский, Есенин, Зощенко, Крылов, Лермонтов, Лесков, Маяковский, Некрасов, Островский, Пастернак, Платонов, Пушкин, Салтыков-Щедрин, Толстой, Тургенев, Цветаева, Чехов, Шолохов] // Русский язык. Школьный энциклопедический словарь / Под ред. С. В. Друговейко-Должанской, Д. Н. Чердакова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. — 583 с.

Анна Ахматова: биография — стихи — история // Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2014. С. 3–30.

Где кончается документ? Литература и словесность // Литература. 2014. № 2. С. 45–49.

Что происходит на границах? Жанровые семейства и межродовые жанры // Литература. 2014. № 3 С. 53–58.

Кто устанавливает имена? Жанровая матрица и авторские определения // Литература. 2014. № 5. С. 42–46.

Булгаковская коробочка. Базовые уровни художественного мира // Литература. 2014. № 10. С. 45–48.

Как изобразить ничего? Пространство художественного мира // Литература. 2014. № 11. С. 54–57.

Литературные сны: попытка классификации // Литература. 2014. № 12. С. 15–19.

Осип Манделштам: поэзия как поэтика. (Несколько положений) // Художественные традиции в русской литературе XX–XXI веков: Сб. статей и материалов IV Международной научной конференции «Мусатовские чтения — 2013». Великий Новгород, 2014. С. 141–148.

2015

О разных Зощенко // Зощенко М. М. Литература продолжается...: Избранное / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Н. Сухих. СПб.: Полиграф, 2015. С. 51–57.

Русские хокку-2. Стихи // Нева. 2015. № 4. С. 77–80.

«Территория» Олега Куваева: поэтика жанра // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13–20 сентября 2015 года) / Ред. кол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова и др. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. С. 639–644.

Мир полудня Олега Куваева // Куваев О. Территория: Повести и рассказы / Сост. И. Н. Сухих. М.: Бертельсман Медиа Москау, 2015. С. 3–14.

Бежит или тянется? Художественное время // Литература. 2015. № 1. С. 51–54.
Через ворота хронотопов. Время-пространство художественного мира // Литература. 2015. № 2. С. 41–58.

Как устроено действие? Сюжет и фабула литературного произведения // Литература. 2015. № 3. С. 46–51.

Как сделана «Курочка Ряба». Сюжеты фабульные и бесфабульные // Литература. 2015. № 6. С. 41–46.

От бедной Лизы до «внутреннего человека» // Литература. 2015. № 10. С. 15–18.

Родные, двоюродные, вечные... Персонаж/герой в структуре художественного мира // Литература. 2015. № 11. С. 40–45.

Русская литература в изгнании: место и время // Литература. 2015. № 10. С. 8–10.

2016

Чехов (1960–2010): новые опыты прочтения // А. П. Чехов: Pro et contra. Т. 3: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX века. (1960–2010): Антология / Сост., вступит. ст., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–24.

Русский литературный канон XX века: формирование и функции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Т. 17. № 3. С. 329–336.

Завершение классической традиции в творчестве А. П. Чехова // Русская литература и культура XIX века / [Коллективная монография] / Под ред. Н. Н. Акимовой. М.: Кнорус, 2016. С. 319–334.

Русский канон XX века: формирование и функции // Острова любви Борфедя: Сб. к 90-летию Бориса Федоровича Егорова. СПб.: Росток, 2016. С. 858–863.

Чеховский Шекспир: обратный отсчет // Чехов и Шекспир: По материалам XXXVI международной научно-практической конференции в Ялте (Ялта, 20–24 апреля 2015). М.: ГТЦМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 21–28.

2017

«Доктор Живаго»: пятьдесят восьмой и другие годы // Мир русского слова. 2017. № 1. С. 81–87.

Один день и вся жизнь // Маркосян-Каспер Г. Пенелопа: [роман] / После-словие И. Сухих. 2-е изд. СПб.: Свое изд-во, 2017. С. 331–334.

2018

Тургеневское: путь и поиск русской критики // И. С. Тургенев: pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие И. С. Тургенева в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей: Антология / Сост.: И. Н. Сухих; отв. ред. Д. К. Богатырев. СПб.: РХГА, 2018. С. 5–26.

- Ограницах интертекстуальности: чеховский текст и «интертекст» (несколько положений) // Интертекстуальный анализ: принципы и границы / Под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 26–35.
- Imaginary Chekhov? Yet Another Fabrication by Boris Sadovskoy // Chekhov's Letters: Biography, Context, Poetics: Crosscurrents: Russia's Literature in Context / Ed. by C. Apollonio, R. Lapushin. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018. P. 41–50.
- О чем же пел соловей? // Зоценко М. Сентиментальные повести. М.: Время, 2018. С. 296–312.
- Лица и голос глобального мира // Нева. 2018. № 1. С. 203.
- Осип Манделъштам: критика как поэтика (несколько положений) // Ученые записки Новгородского гос. ун-та им. Я. Мудрого. 2018. № 6 (18). С. 1–5.
- Два романа Михаила Лермонтова: автор и герой // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. СПб.; М: Речь, 2018. С. 5–62.
- Михаил Лермонтов: жизнь и стих // Лермонтов М. Ю. Лирика. Мцыри. СПб.: Речь, 2018. С. 395–420,

2019

- Ранний Чехов: черты писательской индивидуальности // Ранний Чехов: проблемы поэтики / [Коллективная монография] / Под ред. А. Д. Степанова. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 6–17.
- Жанровая система раннего Чехова // Ранний Чехов: проблемы поэтики / Там же. С. 18–46.
- Антоша Чехонте: взгляд из XXI века // Там же. С. 181–187.
- «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. (Евангелие от Михаила) // Acta Eruditorum. 2019. Вып. 32. С. 63–74.
- В соавт. с А. М. Мелиховым.* Что есть литература? // Текст и традиция. 2019. Т. 7. С. 449–454.
- Корней Чуковский: полвека с Некрасовым // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. Т. 20. № 2. С. 347–355.
- Судьба. Характер. Исповедь. К 90-летию В. М. Шукшина // Вопросы литературы. 2019. № 3. С. 29–30.
- Серебряный век: теории и поэты // Поэзия Серебряного века. М.; СПб.: Речь, 2019. С. 5–42.

2020

- Просто Чехов. Исполняется 160 лет со дня рождения писателя и «человечиссимуса» // Литературная газета. 2020. № 2/3. 22 января. С. 3.
- Лики Петра // Петр Великий. Современники. Историки. Философы. Писатели: Антология / Сост., подг. текста, вступит. ст. и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Геликон Плюс, 2020. С. 5–30.

- История легенды. О стихотворении И. Дегена «Мой товарищ в смертельной агонии...» // Новый мир. 2020. № 7. С. 185–193.
- Придумать и осуществить судьбу: Исполнилось 80 лет со дня рождения Иосифа Бродского // Литературная газета. 2020. 27 мая. С. 7.
- Маленькая поэтесса с огромным бантом: К 125-летию со дня рождения Ирины Одоевцевой // Литературная газета. 2020. 24 июня. С. 27.
- Нобелиат Собакевич // Новый мир. 2020. № 12. С. 168–170.
- Широк Есенин можно/нужно ли сузить // Новый мир. 2020. № 10. С. 176–179.
- Лирическая дерзость: Исполняется 200 лет со дня рождения Афанасия Фета // Литературная газета. 2020. 2 декабря. С. 10.

2021

- Уроки Федора Абрамова // Мир русского слова. 2021. № 1. С. 69–71.
- Формула времени: Илья Эренбург не только «озаглавил» период советской истории, но и стал его символом // Литературная газета. 2021. 27 января. С. 15.
- «Время...» Алексиевич: что и как? // Новый мир. 2021. № 1. С. 188–192.
- Гумилев и Зощенко: судьбы касанья // Новый мир. 2021. № 4. С. 172–175.
- Толстой и Чехов в свете двух архетипов // Знание — сила. 2021. № 7. С. 83–87.
- Дерзость мыслить // Новый мир. 2021. № 9. С. 187–189.
- Кому на Руси жить хорошо: версия Некрасова // Новый мир. 2021. № 12. С. 158–161.
- «Провиденциальный собеседник» (литературная критика О. Мандельштама) // *Carpe diem*: профессору Александру Анатольевичу Карпову ко дню семидесятилетия / Под ред. Е. Н. Григорьевой и др. СПб.: Росток, 2021. С. 289–300.
- Открытие поэта: Три лирические ипостаси классика мир постигал постепенно // Литературная газета. 2021. 8 декабря. С. 8–9.

2022

- Заблудившаяся электричка (1970. «Москва — Петушки» В. Ерофеева) // Венедикт Ерофеев и о Венедикте Ерофееве. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 394–418.
- «Мысль, описавшая круг»: К 120-летию со дня рождения Л. Я. Гинзбург // Литературная газета. 2022. 16 марта. С. 13.
- «Я про себя называю романом...»: К 120-летию со дня рождения Л. Я. Гинзбург // Русская мысль. 2022. Март. С. 32–33.
- «Мой Чехов» Корнея Чуковского. (1905–1969) // Новый мир. 2022. № 4. С. 187–189.
- Слева, где сердце: К 210-летию со дня рождения А. И. Герцена // Литературная газета. 2022. 6 апреля. С. 21.

- Константин Паустовский: сказка жизни. (К 130-летию со дня рождения) // Литературная газета. 2022. 25 мая. С. 15.
- Пушкин и Петр: вибрации меди / Интервью с С. Глезеровым // Санкт-Петербургские ведомости. № 100. 65 июня. С. 3.
- Профессор сказочных наук // Русская литература. 2022. № 3. С. 246–247. [Рец.: *Гольденберг А.Х., Путило О.О., Троткина Н.Е.* Профессор сказочных наук: Научная биография Д. Н. Медриша. М.: Флинта, 2021].
- Александр Пушкин. «Повести Белкина» // Полка. О главных книгах русской литературы. М.: Альпина нон-фикшн, 2022. С. 211–228.

Сведения об авторах

Астафьева Ольга Васильевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры языкового и литературного образования ребенка РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург); *e-mail: astafie@yandex.ru*

Аствацатуров Андрей Алексеевич — кандидат филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ; и. о. заведующего кафедрой междисциплинарных исследований в области языков и литературы Факультета свободных искусств и наук СПбГУ; директор Музея В. В. Набокова; *e-mail: a.astvatsaturov@spbu.ru*

Бушканец Лия Ефимовна — доктор филологических наук, заведующая кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений, Институт международных отношений, Казанский федеральный университет; *e-mail: lika_kzn@mail.ru*

Бюклинг Лийса — доктор философии, профессор-адъюнкт Хельсинкского университета (Финляндия); *e-mail: liisa.byckling@helsinki.fi*

Глушаков Павел Сергеевич — доктор филологических наук, независимый исследователь (Рига, Латвия); *e-mail: pavel.glushakov@gmail.com*

Головачева Алла Георгиевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва); *e-mail: alla.golovacheva@list.ru*

Двинятин Федор Никитич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка СПбГУ, доцент кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы Факультета свободных искусств и наук СПбГУ; *e-mail: f.dvinyatin@spbu.ru*

Димитров Людмил — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, Софийский университет им. Св. Климента Охридского (Болгария); *e-mail: ljudiv@abv.bg*

Доманский Юрий Викторович — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина; *e-mail: domanskii@yandex.ru*

Жолковский Александр Константинович — кандидат филологических наук, профессор Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес); *e-mail: alik@usc.edu*

Звиняцковский Владимир Янович — доктор филологических наук, профессор Института славистики Масарикова университета (Брно, Чехия); *e-mail: vyaz57@ukr.net*

Иванова Наталья Фёдоровна — кандидат филологических наук, доцент, руководитель Научно-образовательного Центра литературоведения

Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого; *e-mail: nft@inbox.ru.*

Капустин Николай Венальевич — доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета; *e-mail: nkapustin@mail.ru.*

Карнов Александр Анатольевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы СПбГУ; *aleksandrkarpoff@yandex.ru*

Карнов Николай Александрович — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы СПбГУ; *e-mail: shakspirr@mail.ru*

Каспер Калле — эстонский поэт, прозаик и драматург (Таллинн, Эстония); *e-mail: kkgohar@gmail.com*

Катаев Владимир Борисович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова; председатель Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры РАН; *e-mail: kataev2003@yandex.ru*

Кибальник Сергей Акимович — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН; профессор СПбГУ; *e-mail: kibalnik007@mail.ru*

Коваленко Галина Вячеславовна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург); *e-mail: galinadrama@mail.ru*

Ковалова Анна Олеговна — кандидат филологических наук, профессор Свободного университета (Москва); *e-mail: aokovalova@gmail.com.*

Лапушин Радислав Ефимович — доктор философии, ассоциированный профессор Университета Северной Каролины в Чапел-Хилле (США); *e-mail: lapushin@email.unc.edu*

Ларионова Марина Ченгаровна — доктор филологических наук, заведующая лабораторией филологии ФГБУН «Федеральный исследовательский центр Южный научный центр РАН»; профессор кафедры отечественной литературы Южного федерального университета (Ростов-на-Дону); *e-mail: larionova@ssc-ras.ru*

Мелихов Александр Мотельевич — российский прозаик и публицист (Санкт-Петербург); *e-mail: amelikhov@mail.ru*

Няголова Наталия — доктор философии, доцент кафедры русистики Великотырновского университета (Болгария); *e-mail: nniagolova@abv.bg*

Отрадин Михаил Васильевич — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ; *leynina@mail.ru*

Петухова Елена Николаевна — кандидат филологических наук, профессор, независимый исследователь (Санкт-Петербург); *e-mail: pen9@yandex.ru*

- Пономарев Евгений Рудольфович** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН; *e-mail: eponomarev@mail.ru*
- Сёмкин Алексей Данилович** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры литературы и искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург); *e-mail: gerasim.61@mail.ru*
- Собенников Анатолий Самуилович** — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Военного института железнодорожных войск и военных сообщений (Санкт-Петербург); *e-mail: assoben52@mail.ru*
- Спачиль Ольга Викторовна** — кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета; *e-mail: spachil.olga0@gmail.com*
- Степанов Андрей Дмитриевич** — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ; *e-mail: a.d.stepanov@spbu.ru*
- Степанова Алла Сергеевна** — кандидат филологических наук, заведующая редакцией классической литературы издательства «Азбука-Аттикус»; *e-mail: allastepanova@yandex.ru*
- Стрельцова Елена Ивановна** — кандидат искусствоведения, критик, историк театра (Москва); *e-mail: streltsovaei@gmail.com*
- Тюпа Валерий Игоревич** — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); *e-mail: v.tiupa@gmail.com*
- Файбисович Виктор Михайлович** — кандидат культурологии, доцент, ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа; *e-mail: victoire@yandex.ru*

Содержание

Территория словесности: научное творчество Игоря Николаевича Сухих. <i>А. Д. Степанов</i>	3
--	---

ПОЭТИКА

<i>Александр Жолковский</i> . «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей.....	8
<i>Александр Карпов</i> . «...Лучшее, что есть в мире, — это мечта». (О «волшебной сказке» И. В. Киреевского «Опал»)	32
<i>Михаил Отрадин</i> . Тщательно подготовленная неожиданность (О последней главе в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»)	42
<i>Николай Капустин</i> . О своеобразии идиллических мотивов в рассказе Чехова «Душечка»	52
<i>Анатолий Собенников</i> . Философия времени в драматургии А. П. Чехова: «Чайка»	62
<i>Ольга Спачиль</i> . Повторы в рассказе А. П. Чехова «Страх» в оригинале и переводе.....	72
<i>Николай Карпов</i> . К интерпретации стихотворения В. Набокова «Какое сделал я дурное дело...»	81

БИОГРАФИКА

<i>Ольга Астафьева</i> . К контекстуальной семантике стихотворения А. С. Пушкина «Клеопатра»	93
<i>Виктор Файбисович</i> . Литературный источник одной клеветы: Пушкин и Толстой-Американец.....	108
<i>Владимир Катаев</i> . Чехов и Книшпер перед судом «разоблачителей»	119
<i>Андрей Степанов</i> . Чехов и интеллигенция: заметки к теме	128
<i>Алла Головачёва</i> . Загадки книги «с хорошей надписью»: «Дьяволиада» М. А. Булгакова в чеховском доме	137

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ, ИНТЕРТЕКСТ

<i>Алла Степанова</i> . Станционный смотритель — многоликий герой русской прозы.....	150
<i>Людмила Димитров</i> . Дорога ко дну: Траектории русской драматургии XIX века	166
<i>Евгений Пономарев</i> . Иван Бунин и Лев Шестов: точки пересечения.....	175
<i>Андрей Аствацатуров</i> . «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса и «Совершенство» Владимира Набокова.....	189
<i>Валерий Тюпа</i> . Нарративный палимпсест	209
<i>Елена Петухова</i> . Чеховский след в деревенской прозе XX века	220

<i>Юрий Доманский</i> . К вопросу о чеховских заглавиях в современном мире: альбом «Одинокому везде пустыня» рок-группы «Звери»	229
---	-----

ПРОБЛЕМЫ И ГИПОТЕЗЫ

<i>Сергей Кибальник</i> . К вопросу о криптопоэтике чеховских «Трех сестер»	241
<i>Радислав Лапушин</i> . Фаталист Чехов	251
<i>Наталья Няголова</i> . Концепт «Юг» в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. (Предварительные замечания)	261
<i>Лия Бушканец</i> , А. П. Чехов и В. А. Слепцов: опыт литературоведческого расследования	276
<i>Наталья Иванова</i> . Чехов и Ожешко: к постановке проблемы	289
<i>Марина Ларионова</i> . Традиционная культура в произведениях А. П. Чехова	298
<i>Алексей Семкин</i> . «Ни одного врача не убил»: медицинские работники в творчестве М. Зощенко	310

ТЕАТР И КИНО

<i>Галина Коваленко</i> . Новый театральный текст: демократия или анархия?	319
<i>Лийса Бюклинг</i> . «Театр Антона и Михаила Чеховых» — уникальное явление литературного театра XX века	328
<i>Елена Стрельцова</i> . Камерный театр и акмеизм	339
<i>Анна Ковалова</i> . А. П. Чехов и дореволюционное кино: об экранизации рассказа «В море»	354

ЗАМЕТКИ, РАЗМЫШЛЕНИЯ

<i>Федор Двинятин</i> . «На святой Руси петухи поют...»: к происхождению и ранней эволюции контекста	364
<i>Павел Глушаков</i> . Образ и сюжет: комментарии и этюды	371
<i>Владимир Звиняцковский</i> . Заповедник симулякров, или Реальный комментарий	386
<i>Калле Каспер</i> . Несколько слов о «Жизни Клима Самгина»	396
<i>Александр Мелихов</i> . Мы должны любить ложь	399
Библиография трудов Игоря Николаевича Сухих	406
Сведения об авторах	441



КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НЕСТОР-ИСТОРИЯ» МОЖНО ПРИОБРЕСТИ БЕЗ НАЦЕНКИ В ОФИСАХ ИЗДАТЕЛЬСТВА

- Санкт-Петербург
Петрозаводская ул., д. 7, оф. 8
(150 м от ст. метро «Чкаловская»)
Телефон +7 960 243-32-82
E-mail: pr@nestorbook.ru
- Москва
Раушская набережная, 4/5, строение 1,
кабинет 204 (ст. м. «Новокузнецкая»)
Телефон +7(499)755-96-25
E-mail: nestor_history_moscow@bk.ru

КУПИТЬ
БУМАЖНЫЙ
ИЛИ
ЭЛЕКТРОННЫЙ
ВАРИАНТ
НАШИХ КНИГ
МОЖНО
НА САЙТЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
NESTORBOOK.RU

- На нашем сайте Вы можете оплатить книги и получить их в наших пунктах самовывоза в Москве и Санкт-Петербурге (по будням с 10 до 18)
- В другие города мы доставляем книги «Почтой России» по предоплате и наложенным платежом
- Электронные книги (в формате pdf) можно оплатить на сайте и скачать из личного кабинета или получить по электронной почте
- По всем вопросам, связанным с заказами через сайт, обращайтесь по телефону +7 (965)048-04-28 или пишете на e-mail: booknestor@gmail.com

КАК МОЖНО
ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
В КНИЖНЫХ
МАГАЗИНАХ

- Заказать на сайте магазина с доставкой на дом
- Заказать на сайте магазина и забрать из пункта самовывоза
- Не хотите ждать доставку? Отложите книгу в любом удобном для Вас магазине: рядом с домом, работой или учебной. Ваш резерв будет ждать Вас!
- Не нашли книгу в любимом магазине? Оставьте заявку, и мы доставим туда книги!

ЗАКАЗАТЬ
И ПРИОБРЕСТИ
КНИГИ
ИЗДАТЕЛЬСТВА
«НЕСТОР-
ИСТОРИЯ»
ВЫ МОЖЕТЕ
НА САЙТАХ
КНИЖНЫХ
МАГАЗИНОВ

МЫ СОТРУДНИЧАЕМ С ВЕДУЩИМИ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

- Интернет-магазин «Лабиринт»
- Интернет-магазин «Озон»
- Интернет-магазин «Москва»
- Интернет-магазин *Books.ru*
- Интернет-магазин *Esterum*
- «Читай-город»
- «Библио-глобус»
- «Буквоед»
- Московский Дом книги
- «Подписные издания на Литейном»
- «Книжная лавка писателя»
- Дом книги в СПб
- «Русское зарубежье»
- «Книжная лавка историка»
- «У Кентавра» (РГГУ)
- «Циолковский»
- «Фаланстер»
- РОСФОТО
- «Свои книги»
- «Дом университетской книги»

Сборник статей

ТЕРРИТОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ
Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих

*В оформлении обложки использована фоторабота
А. Д. Степанова.*

Корректор *Т. А. Бородулина*
Оригинал-макет *М. А. Гунькин*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 01.09.2022. Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 28. Тираж 100 экз. Заказ № 2718

Издательство «Нестор-История»
Тел. (812) 235-15-86
e-mail: nestor_history@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812) 235-15-86

По вопросам приобретения книг
издательства «Нестор-История»
звоните по тел. +7 960 243 32 82