

ЧЕХОВ 120
Рецепция Чехова в Европе



CHEKHOV 120
The European Reception of Chekhov

ЧЕХОВ 120
РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВА В ЕВРОПЕ

CHEKHOV 120
THE EUROPEAN RECEPTION OF CHEKHOV

ЧЕХОВ 120
РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВА В ЕВРОПЕ



CHEKHOV 120
THE EUROPEAN RECEPTION OF CHEKHOV

Szerkesztőség:
Regéczi Ildikó – főszerkesztő
Gula Marianna
Molnár Angelika
Natalija Njagolova

DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ – DIDAKT KIADÓ
Debrecen, 2026

Series Commentariorum de Arte Humana et Geographia 7.
Föld és Ember könyvek



Sorozatszerkesztő:
Keményfi Róbert – Regéczi Ildikó – Teperics Károly

A tananyag a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának támogatásával,
a Kari Kiadói és Jegyzetbizottság pályázatának keretében készült.

Nyelvi lektor:
Dmitrij Mazalevszkij

Fotó:
Első borító: Domokos Judit Anton Pavlovics Csehov *című mozaikja,*
amelyet a 2024. július 15–17-i konferencia emlékére adományozott
a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének. Fotó: Domokos Judit
Hátsó borító: Csehov-kiállítás a Debreceni Egyetemen a konferencia idején.
Fotó: Bódi Sándor (Debreceni Egyetem, M. Tóth Ildikó Sajtóközpont)

ISSN 2061-7763
ISBN 978-963-615-437-0 (pdf)

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó
Nyomdai előkészítés, borítóterv: Juhászné Marosi Edit
Nyomdai munka: Debreceni Egyetemi Kiadó
Felelős vezető: Karácsony Gyöngyi
Debrecen, 2026

Содержание – Contents

Предисловие 7
Foreword 10

ПОЭТИКА ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОТОК – CHEKHOV'S PROSE POETICS AND THE LITERARY CURRENT

Hajnády Zoltán: «Нулевое окончание» чеховских финалов 15
Josef Dohnal: Неконгруэнтность как признак чеховского текста (на примере рассказа *Слова, слова и слова*) 30
Horváth Géza: От звуков тишины к письменному дискурсу (к интерпретации рассказа А.П. Чехова *Тоска*) 39
Regéczi Ildikó: A.P. Chekhov's "Resistance to Ideology" under the Pressure of Tolstoy's Teaching 50
Rácz Ildikó Mária: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было» 61
Molnár Angelika: Постмодернистская интерпретация повести Чехова *Черный монах* 72
Szabó Tünde: Модификация образа «человека в футляре» в романе Г. Яхиной *Дети мои* 81
Makádi Zsófia: Старые и новые (повторные) переводы рассказа Чехова *Человек в футляре:* различие концепции переводов разных лет 91

РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЫ И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВЯЗИ – THE RECEPTION AND TYPOLOGICAL CONNECTIONS OF CHEKHOV'S DRAMAS

Андрей Дмитриевич Степанов: First Responses to *The Seagull:* Paradoxes of Reception 103
Сергей Акимович Кибальник: Почему чеховская *Чайка* в истолковании Александра Минкина не может взлететь? 111
Pálfalvi Lajos: Польский литературный герой – интерпретатор Чехова. *Белая ночь любви. Театральная повесть* Густава Херлинга-Грудзинского 121

Александр Васильевич Кубасов: Опера Петера Этвёша *Три сестры* и ее первая постановка в России 131
Александр Геннадьевич Степанов: Видоплясов и Епиходов: к типологии русского лакея..... 139

АДАПТАЦИИ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА НА ЭКРАНЕ – FILM ADAPTATIONS OF CHEKHOV'S PROSE

Kroó Katalin: Метафорическая транспозиция портрета в интерсемиотическом пространстве фильма-балета *Анюта*..... 155
Наталия Няголова: Чехов в кинематографе балканских стран – интерсемиотический аспект..... 167
Kalafatics Zsuzsanna: Диалог с чеховским текстом в фильме Кирилла Серебренникова *Рагин*..... 177
Татьяна Викторовна Коренькова: *Рассказ неизвестного человека* Чехова в зеркале киноинтерпретаций 188
Ilaria Remonato: A.P. Chekhov's *Rothschild's Violin* through the Intersemiotic Prism of Music and Cinema..... 201
Zoltán Dominika: Чеховская лаконичность на экране – вопросы трансмедийного перевода..... 222

СЦЕНИЧЕСКАЯ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЫ – STAGE AND FILM INTERPRETATIONS OF CHEKHOV'S DRAMAS

Светлана Викторовна Рудакова: *Чайка* А.П. Чехова в кинематографе: классические и современные интерпретации 241
Татьяна Шеховцова: Кинорецепция А. Чехова в сериале *Анна-детективъ*... 252
Juracsek Kata: Rewriting Chekhov – a Poetic Analysis of *Vanya* by Simon Stephens 260
Татьяна Борисовна Зайцева: Партитура художественного пространства в спектакле *Дядя Ваня* Малого драматического театра (Театра Европы) .. 271
V. Gilbert Edit: От концепта «бесстрастие и сострадание» к концепту «эмпатия на расстоянии» в творчестве Чехова 280

Чехов 120. Рецепция Чехова в Европе 291
Chekhov 120. The European Reception of Chekhov 302

Предисловие

Сборник является четвертой частью серии книг о чеховском творчестве, выпущенной в 2011 году в память о 150-летии со дня рождения писателя. Предыдущие части серии изданы на венгерском языке: *Közelítések – Közvetítések. A.P. Csehov* («Подходы – Переводы. А.П. Чехов»), *Csehov-újraírások* («Адаптации – Чехов»), *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov* («Диалог культур и средств коммуникации – Антон Павлович Чехов»).[1] Особенность настоящего сборника исследований заключается в том, что на этот раз открывается более широкая перспектива, поскольку помимо статей венгерских авторов в нем представлены интерпретации представителей круга международной русистики.

Статьи, включенные в сборник, написаны на английском и русском языках и опубликованы по единым формальным принципам. В связи с этим читателю англоязычных текстов может показаться необычным решение выделить курсивом все заголовки, что обусловлено необходимостью обеспечить единообразие оформления. В случае цитат из произведений А.П. Чехова на русском языке в качестве источника мы используем 30-томное собрание сочинений, без отдельного упоминания его в списке использованной литературы статей: Чехов, А.П. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.* АН СССР. Ин-т. мировой лит. им. А.М. Горького. Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. Москва, Наука, 1974–1983.

На этом месте я хотела бы выразить свою благодарность приглашенным коллегам-редакторам: Марианне Гула (редактору статей на английском языке), Ангелике Молнар и Наталии Няголовой (редакторам статей на русском языке), – а также лектору-носителю языка Дмитрию Мазалевскому за добросовестную

[1] *Közelítések – Közvetítések. A.P. Csehov*, szerk. Regéczi Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011; *Csehov-újraírások*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016; *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó, 2021.

и аккуратную профессиональную работу, проделанную для создания настоящего сборника.

Сборник исследований был подготовлен на основе мероприятия Института славистики Дебреценского университета – конференции, посвященной 120-летию со дня смерти Чехова, которая состоялась **15–17 июля 2024 года.** В качестве введения приведу отрывок из приветственной речи этой конференции, которая прошла в особых условиях.

Может ли закончиться период траура? Этот риторический вопрос имеет двойную направленность. Начнем с первого и самого важного для нас сейчас аспекта: поводом для нашей конференции стало 120-летие со дня смерти Антона Павловича Чехова. Конечно, мы оплакиваем не личность Чехова, поскольку мы не были родственниками или знакомыми этого русского писателя; хотя те из нас, кто присутствует здесь и долгое время интенсивно занимается его творчеством, возможно, ощущают, что в каком-то смысле связаны с его личностью. Мы собрались здесь из-за посмертной жизни его произведений, которая на самом деле (хотя бы хронологически) более значительна, чем та роль, которую эти тексты сыграли при жизни писателя. И уже один этот факт является поводом для празднования. Поэтому для исследователя Чехова юбилей – это скорее ситуация радости по поводу наследия, отделившегося от физического существования автора и продолжающего жить после него.

Многие из нас хотят разделить эту радость, так что другая сторона нашего первоначального вопроса связана именно с этим аспектом конференции. Может ли период траура закончиться, можем ли мы преодолеть травму, сопровождающую конец чего-либо? Я говорю о горе тех, кто причастен к русской культуре. Может ли наше потрясение и молчание смениться возвращением к жизни (профессиональной жизни)? Можем ли мы позволить себе вспомнить облик культурного наследия, статус которого пошатнулся под воздействием недавнего прошлого, поскольку «объект нашего исследования» проявил себя в мире так, как мы, исследователи русской литературы далекого XIX века, возможно, никогда не предполагали?

Можем ли мы позволить себе сделать вид, что преодолели нашу личную травму русиста? Можем ли мы взглянуть на наш объект с успокоившейся душой? Очевидно, что эти вопросы каждый человек решает в своей профессиональной деятельности самостоятельно. Однако участники, подавшие заявку на нашу конференцию, возможно, считают, что знания и новые результаты исследований даже в этой антикультурной, военной ситуации требуют права на отдельное существование, точнее, на то, чтобы они рассматривались как фактор воздействия только в аспектах, обеспечивающих смысл и духовно-душевное сохранение человеческого рода.

Поэтому, чтобы укрепить этот исследовательский подход, мы обращаем внимание на проблему влияния творчества Чехова на европейскую культуру, охватывающую различные исторические периоды. Мы пытаемся понять, в чем кроется художественное преимущество, обеспечивающее почти постоянный читательский и зрительский интерес к произведениям Чехова. Как сказал Х.Р. Яусс: С повторным восприятием художественных произведений прошлого происходит постоянная передача искусства прошлого и настоящего, традиционной значимости и нынешнего значения литературы *(История литературы как провокация)*. Анализируя отдельные фрагменты этого повторного восприятия, мы и сами хотим ориентироваться на актуальное значение, или, как пишет Х.-Г. Гадамер[2], на то, каким образом мы понимаем себя через литературу, а точнее, через чеховские тексты.

Ильдико Регеци

[2] См. «Каждая эпоха понимает дошедший до нее текст по-своему, поскольку он принадлежит целостности исторического предания, к которому она проявляет фактический интерес и в котором стремится понять самое себя.» Х.-Г. Гадамер. *Истина и метод.* Пер. с немецкого, общая редакция и вступительная статья Б.Н. Бессонова. Москва, Прогресс, 1988. 325.

Foreword

Our book is the fourth part of the Hungarian Chekhov series launched in 2011 to commemorate the 150th anniversary of A.P. Chekhov's birth. The previous parts in the series were: *Közelítések – Közvetítések. A.P. Csehov* ("Approaches – Appropriations. A.P. Chekhov"), *Csehov-újraírások* ("Rewriting Chekhov"), *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov* ("Dialogue between Cultures and Media – Anton Pavlovich Chekhov").[3] What makes this new volume distinctive is its broader perspective: in addition to the contributions of Hungarian authors, it features interpretations of Chekhov's works by a diverse group of international scholars in the field of Russian studies.

The studies included in the volume are written in English and Russian and follow a consistent formal style. As part of this effort toward uniformity, all titles are italicised – a choice that may seem unusual to readers of the English-language texts. For quotations from Chekhov's works in Russian, we refer to the standard 30-volume collected edition, without indicating this source in each bibliography:

Чехов, А.П. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.* АН СССР. Ин-т. мировой лит. им. А.М. Горького. Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. Москва, Наука, 1974–1983.

I would like to express my sincere gratitude to my co-editors, Marianna Gula (editor of the English-language papers), Angelika Molnár and Natalya Nyagolova (editors of the Russian-language papers), as well as to the native-language proofreader Dmitry Mazalevsky for their conscientious and meticulous professional assistance in preparing this volume.

[3] *Közelítések – Közvetítések. A.P. Csehov*, szerk. Regéczi Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011; *Csehov-újraírások*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016; *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó, 2021.

The background to this collection is the Chekhov Conference, organised by the Institute of Slavic Studies of the University of Debrecen **July 15–17, 2024,** to honour the 120th anniversary of Chekhov's death. By way of an introduction, I would like to quote from the opening speech of this special conference.

Can the process of mourning ever come to an end? This rhetorical question is twofold. Let us start with the first and – for now – the most important aspect for us: the reason for our conference is the 120th anniversary of the death of Anton Pavlovich Chekhov. Of course, we do not mourn Chekhov as a person, since we were not relatives or acquaintances of the Russian writer, although we, who are here and who deal intensively with his oeuvre, perhaps feel that we are almost connected to him. We have gathered here because of the afterlife of his works, which is (definitely even chronologically) more significant than the role these texts played during the writer's lifetime. And this fact alone is a cause for celebration. For a Chekhov researcher, this anniversary is, therefore, a situation of joy over a legacy that became independent from the physical existence of the author and lives on beyond it.

There are many of us who want to share this joy. The other side of the initial question refers to this latter aspect of the conference. Can the process of mourning end, can we overcome the trauma that accompanies the end of something? I am talking about the grief of those involved in Russian culture. Can our shock and silence be replaced by a return to life (professional life)? Can we allow ourselves to recall the look of a cultural heritage whose status has been shaken by the recent past, as the "object of our research" has become positioned in the world in a way that we, the researchers of the distant 19th century Russian literature, could have never imagined?

Can we allow ourselves to pretend that we have overcome our personal trauma as scholars working in the field of Russian studies? Can we look at our object with a calm spirit? These questions are obviously answered individually by each person in their professional life. However, the participants who applied for attendance at our conference might think that, even in this anti-cultural state of war, knowledge and new research results demand the right for independent existence or, more precisely, for being regarded as an influencing factor only in aspects that ensure the mental and spiritual preservation of the human race.

Therefore, in order to strengthen this researcher attitude, we turn our attention to the issue of Chekhov's literary influence on European culture spanning different historical periods. We try to understand what the artistic surplus is that maintains the unwavering interest of the readers and viewers in Chekhov's works? As H.R. Jauss says, with a new reception of the works of art of the past, there is also an interaction of the past and present art, the traditional validity and current significance of literature *(Literary History as a Challenge to Literary Theory)*. Analysing some fragments of

this new reception, we also want to be oriented towards the current significance of literature, as H.-G. Gadamer puts it,[4] towards how we understand ourselves through literature, more specifically, through Chekhov's texts.

Ildikó Regéczi

[4] Cf. Gadamer: "Every age has to understand a transmitted text in its own way, for the text belongs to the whole tradition whose content interests the age and in which it seeks to understand itself" (Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method.* London, New York, Continuum, 2004. 296).

Поэтика чеховской прозы и литературный поток



Chekhov's Prose Poetics and the Literary Current

Hajnády Zoltán

«Нулевое окончание» чеховских финалов

Творение удерживает открытость мира.
Das Werk hält das Offene der Welt offen.
M. Heidegger

«Чеховские рассказы не имеют ни начала, ни конца, они – сплошная середка, вроде черепахи, когда она спрячет хвост и голову», – отмечал Джон Голсуорси, добавляя, что «и хвост, и голова все же имеются, хоть и втянуты внутрь панциря».[1] Эта метафора точно передает специфику чеховской поэтики: смещение и ориентацию не на начало и конец, а на середину, что предполагает отказ от внешне расчлененной композиции при сохранении скрытой цельности. Минимизируя завязку и развязку, А.П. Чехов подчеркивает непрерывность и повседневность жизни, трансформируя традиционную линейную модель повествования и проблематизируя классическую триадическую схему «начало – середина – конец».

Статья посвящена конкретной, на первый взгляд частной, но методологически значимой проблеме – функционированию начала и конца в структуре художественного текста. В поэтике Чехова этот вопрос приобретает принципиальное значение. Незавершенность – одна из наиболее существенных проблем его произведений, которая до сих пор не получила достаточного объяснения в научной литературе. Основанием для анализа служат два характерных авторских высказывания: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П 5: 72) и «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем» (Бунин 512). Эти слова

[1] "Chekhov's stories have no beginning or end but stand in the middle like a turtle when it pulls in its head and tail. His imitators forget that the head and tail are still there, though drawn inside the shell; and as a result they give us pictures of sections of life devoid of all power to suggest the whole" [«Чеховские рассказы не имеют ни начала, ни конца, они – сплошная середка, вроде черепахи, когда она спрячет хвост и голову. Однако подражатели его подчас забывали, что и хвост, и голова все же имеются, хоть и втянуты внутрь панциря; и в результате дают нам картины отдельных отрезков жизни, лишенные всякой силы намекнуть на целое.»] (Galsworthy 136).

Чехова можно интерпретировать как выражение стремления писателя преодолеть нормативные композиционные рамки.

*

Чехов последовательно избегал жестких сюжетных схем, предпочитая открытую композицию, где целостност ь рождается не из фабулы, а из интерпретационной активности читателя. Его проза предвосхищает эстетику современной литературы, в которой язык становится не только средством изображения, но и событием самим по себе. Арпад Ковач убедительно показал, что именно способность превращать «бессобытийность» в событие составляет одну из ключевых особенностей чеховской новеллы и требует переосмысления традиционных представлений о событии и действии:

> В моменты, когда, как кажется, ничего не происходит, субъект оказывается во власти оптической иллюзии: континуальность времени сохраняется даже в состоянии бездействия, остающегося лишь ненаполненным в пространстве действия. Осознание этой незаполненности становится задачей прозаического языка. Новелла способна повествовать о бессобытийности как о с*обытии,* что наглядно демонстрирует творчество Чехова – одного из наиболее радикальных обновителей жанра. Эта способность проистекает из того, что новелла вместо линейного сюжетного развития представляет имманентное развертывание *единичного акта* – не его предысторию, не последствия и не действие, способствующее продвижению или задержке события, а сам акт: *диспозицию действия, его намерение и артикуляцию,* ту иерархию, которая достигает полноты, вписываясь в языковую ткань. Новелла предстает как аналитика единичного действия. Она не принадлежит сфере общего и не сводится к частному: каждый раз она сталкивает читателя с единичным и уникальным случаем, составляющим саму сущность событийности. В этом смысле она – еще до сюжетного поворота, нарушения границы или отклонения от нормы – ab ovo – уже манифестирует событие (выделено автором: Kovács 56; перевод мой – З.Х.).

Проблематика начала и конца (*arche* и *telos*) затрагивает не только литературу, но и философию, теологию, историографию. Однако в отличие от философии, сосредоточенной на истоках и финалах, искусство ориентировано преимущественно на «середину» – процессуальность, развитие действия, внутреннюю драматургию. В философском языке Н.А. Бердяева эта установка формулируется следующим образом:

> Дискурсивное мышление есть царство середины, никогда не начало и не конец. […] Доказательства всегда находятся в середине, а не в началах и не в концах, и потому не может быть доказательств истин начальных и конечных. […] Философия предполагает общение на почве начальных и конечных интуиций, а не серединных доказательств дискурсивной мысли (Бердяев 12, 19, 20).

*

Чехов не сразу пришел к осознанию нового поэтического принципа, согласно которому незавершенность может рассматриваться как полноценная форма развязки. В эпоху писателя художественное сознание продолжало находиться под влиянием аристотелевской модели драматургии, ориентированной на эмоционально насыщенные и философски акцентированные финалы. Показательно в этом контексте суждение Л. Шестова о пьесе *Иванов*: отмечая внутренние причины гибели героя, он подчеркивал, что поступок Иванова был продиктован не только логикой персонажа, но и внешними требованиями драматургической формы. По словам критика,

> Иванов застрелился, потому что Чехов не кончил еще своей борьбы, а драму нужно было кончать – того требует современная эстетика, которая от аристотелевских единств отказалась, но не допускает и мысли о возможности пьесы без развязки. Еще немного времени – и драматические писатели избавятся от этого стеснения: им разрешат открыто признаться, что они не знают, как и чем кончать. В повестях уже и теперь обходятся без конца (Шестов 51).

Публика конца 19 века еще не была готова отказаться от традиционного финала, что нередко побуждало авторов доводить повествование до завершения даже в тех случаях, когда это противоречило внутренней логике произведения. Между тем Шестов, предвосхищая намечающиеся изменения, усматривал в открытом финале потенциальную основу новой поэтики, которая впоследствии получила системное воплощение в зрелом творчестве Чехова.

*

В малой прозе Чехова трудно указать на непосредственных предшественников, с поэтикой которых его художественная система могла бы быть соотнесена; скорее следует говорить о предвестниках. Зарубежные авторы, традиционно рассматриваемые как предшественники Чехова – такие, как Эдгар Аллан По и Ги де Мопассан, – исходили из принципиально иного понимания природы рассказа как жанра. Для них принципиальным было четкое разграничение на-

чала и завершения повествования. Их произведения строились в соответствии со строго регламентированной структурой, включающей экспозицию и неожиданную развязку. Они полагали, что предсказуемый финал снижает читательский интерес к завершению рассказа. Особое значение концовке придавал По, утверждавший, что заключительное предложение рассказа или последняя строка стихотворения должны не только подводить итог повествованию, но и становиться его смысловой вершиной, источником напряжения или предвосхищения. Художественная композиция у По организуется ретроспективно – от финала к началу. С его точки зрения, завершение должно отсылать к началу, активизируя исходный смысловой пласт в восприятии читателя: «Здесь я должен сказать, что моя поэма получила свое начало с конца – как должны бы начинаться все художественные произведения…» (По).

Мопассан, в отличие от По, тяготел к реализму, однако влияние американского писателя ощущается в ряде его произведений – прежде всего в использовании готических элементов в рассказах *Орля (Le Horla)*, *Страх (La Peur)* и других.

Чехов был знаком с творчеством По и Мопассана, однако готическая романтика с ее мистицизмом и тщательно сконструированными развязками оставалась ему чужда. В зрелый период своего творчества Чехов, избегая стереотипных вступлений и эффектных финалов, окончательно отказался от подчеркнутых развязок, характерных для его предшественников, исходя из убеждения, что литература должна отражать не исключительное, а повседневное, делая предметом художественного анализа самые обыденные отношения. Если для По и Мопассана финал становился смысловым акцентом произведения, то у Чехова он утрачивает такую функцию: читателю предлагается самостоятельно восполнить смысловую недосказанность.

*

В отличие от упомянутых авторов, Чехов в своих рассказах и драмах не придавал финалу определяющего значения. Его размышления о концовках могут быть интерпретированы как своеобразная полемика с традицией, представленной, в частности, Мопассаном и По. Чехов полагал, что истинное мастерство писателя заключается не в эффектном завершении произведения, а в способности передавать мысли отрывисто и недосказанно – вопреки устоявшимся читательским ожиданиям. Подобный подход, однако, нередко вызывал неудовольствие публики, ориентированной на четко выстроенные и завершенные финалы. Финалы чеховских пьес в значительной степени приближаются к приемам эпического театра, в котором катарсис уступает место процессу рефлексии. Как отмечал Б. Брехт, «в драматическом театре мы испытываем жгучий

интерес к развязке, тогда как в эпическом театре – к развертыванию сюжета» (Брехт 234).[2]

В отличие от классической драмы, чеховские финалы не завершают сюжет, а открывают новые смысловые перспективы, превращая эпилог в своего рода пролог. Смещая акцент с внешнего действия на внутреннее состояние героя, Чехов проблематизирует аристотелевскую модель катарсиса как кульминационного эмоционального эффекта. Ему на смену приходит форма отсроченного воздействия – размышления и критического осмысления. Кульминация приобретает интроспективный характер и выражается в моменте осознания утраченных жизненных возможностей, как в реплике дяди Вани: «Глупо проворонил время» (С 13: 70). Эта трансформация связана с изменением типа персонажа: социальные характеристики постепенно уступают место экзистенциальной проблематике.

*

Завершения произведений Чехова принципиально расходятся с традиционной драматургической моделью, основанной на ярко выраженной кульминации и эффектной развязке. Одной из важнейших художественных инноваций становится «нулевое окончание» – антиклимактический финал,[3] при котором события остаются незавершенными, а жизненное течение мыслится как продолжающееся за пределами текста. Джозеф Конрад отмечал, что отсутствие четкой финальной точки (*zero ending*) является характерной чертой чеховского стиля:

> Похоже, он стремится скорее произвести впечатление, чем вывести мораль или навязать правило, и это впечатление нередко оставляет у читателя благодаря тому, что получило название «нулевого окончания» – эффекта, который можно описать лишь как отсутствие традиционной

[2] Мысль Б. Брехта находит подтверждение в суждении режиссера Вл.И. Немировича-Данченко, охарактеризовавшего драматургию *Трех сестер* следующим образом: «Фабула развертывается как в *эпическом* произведении, без тех толчков, какими должна пользоваться драматургия старого фасона – среди простого, верно схваченного течения жизни» (выделено автором: Немирович-Данченко 1979: 206).

[3] Финалы чеховских произведений соотносятся с батосом (от греч. βάθος – глубина) – стилистическим приемом преднамеренного снижения напряжения, известным также как антиклимакс. Чеховская развязка, как правило, не является кульминационным взрывом, а представляет собой эффект приглушенного напряжения. В его зрелом творчестве батос теряет комическое звучание и служит выразительным средством выявления скрытой трагичности повседневного.

развязки, паузу, ощущение незавершенности – иными словами, сама жизнь (Conrad 1926: 13, перевод мой – З.Х.).[4]

Финальные строки произведений Чехова, как правило, оставляют вопросы открытыми, создавая ощущение непрерывности бытия за пределами повествования. Статус персонажей остается неизменным: ситуация, изначально воспринимаемая как кризисная, к концу оборачивается окончательной безысходностью. Отказ от традиционной развязки при этом не снижает драматического напряжения, а напротив, усиливает его. Чехов сохраняет драматизм до последнего момента – и даже за его пределами. По наблюдению Дж. Конрада, чеховские тексты «полны неразрешенных напряжений» (Conrad 1972: 59), и часто обрываются на неожиданном месте, не предоставляя читателю четкой развязки. Таким образом, автор создает структуру, предполагающую активное соучастие читателя в завершении художественного высказывания. В контексте рецептивной эстетики именно эта неполнота становится источником творческого импульса интерпретации.[5]

*

Из-за предполагаемого отсутствия нравственного очищения М.И. Цветаева отрицала возможность катарсиса у Чехова. По ее мнению, художественный мир писателя лишен данного элемента, поскольку в нем не фиксируется внутренняя трансформация героев, а лишь изменение внешней ситуации. Цветаева трактовала подобную специфику как проявление структурной недостаточности чеховской поэтики. Между тем отсутствие традиционного катарсиса в финалах произведений Чехова представляется оправданным не столько как недостаток художественной системы, сколько как выражение принципиальной установки авторского метода. То, что в границах одной эстетической модели воспринимается как изъян, в контексте иной может обрести значение эстетического достоинства. При этом нравственное очищение не устраняется полно-

[4] "He seems to aim at producing an impression rather than seeking to point out a moral or enforce a rule, and this impression is often left on the reader by what has been called the ‚zero ending,' an effect which can only be described as the absence of a conventional solution, a pause, a sense of incompleteness – in other words, life itself" (Conrad 1926: 13).

[5] См. высказывание Гёте: «Неполнота продуктивна, свою Ифигению я писал, изучив греческую мифологию, но знания мои были неполными. Будь они исчерпывающими, пьеса так бы и осталась ненаписанной» (Гениус). Афоризм Гёте *„das Unzulängliche ist produktiv"* подчеркивает творческую силу неполноты; в чеховской поэтике именно принципиальная незавершенность становится источником эстетического напряжения и продолжения смысла.

стью, но реализуется через иные повествовательные механизмы, что требует специального анализа и будет рассмотрено в последующем изложении.

Цветаева с иронией называет Чехова «наируссейшим» писателем и «бытовиком» (Цветаева 595–596)[6], однако подобная оценка вызывает сомнения. Чехов не сводит художественное пространство к повседневному; напротив, быт у него подчинен бытию. Через репрезентацию обыденного он раскрывает возможности его эстетического преодоления. Воссоздавая повседневность, писатель выявляет ее скрытый потенциал к художественному преобразованию. Бытовые детали в его текстах становятся элементами особой эстетической реальности, призванной зафиксировать «тайный шифр» существования (Белый 48). Преображение обыденного составляет центральный принцип чеховского осмысления повседневности.[7]

*

Вопрос катарсиса в произведениях Чехова, на отсутствие которого указывала Марина Цветаева, требует переосмысления.[8] Согласно аристотелевскому пониманию, катарсис достигается посредством страха (*phobos*) и сострадания (*eleos*); однако данной интерпретации оказывается недостаточно для объяснения художественного эффекта чеховской драматургии. В его пьесах катарсис не сосредоточен исключительно в финале, а пронизывает все произведение, выступая формообразующим элементом внутренней структуры.

[6] Критика Цветаевой в адрес Чехова, по-видимому, связана с различием их эстетических установок. Для Цветаевой искусство предполагало эмоциональную напряженность и катарсическое воздействие, тогда как Чехов стремился к сдержанности, акцентируя внимание на повседневности и избегая драматических кульминаций. Это расхождение следует интерпретировать не как художественную несостоятельность, а как выражение фундаментального различия творческих принципов.

[7] Ср.: Danto, A.C.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art* («Преображение банального. Философия искусства»). Хотя Данто рассматривает феномен эстетизации обыденного в контексте современного искусства, его концепция оказывается релевантной для анализа художественного метода Чехова, направленного на выявлении скрытой значимости повседневного (Danto).

[8] М.И. Цветаева и М.М. Бахтин, исходя из различных поэтических установок, приходят к схожему выводу: традиционная модель катарсиса неприменима к финалам произведений А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского. Цветаева фиксирует отсутствие в чеховской драматургии привычного «нравственного очищения», что можно интерпретировать как стратегию отсроченного катарсиса. Бахтин, напротив, выявляет в художественном мире Достоевского иной механизм – «очищающий, амбивалентный смех», выполняющий катарсическую функцию в структуре полифонической прозы.

Такое понимание катарсиса существенно расходится с его классической трактовкой как акта очищения. У Чехова данная категория сближается с платоновским представлением об интеллектуальном просветлении (*phronesis*), то есть освобождении сознания от аффективных состояний, препятствующих осмысленному выбору. По мысли Платона, «Само разумение (фронезис) – средство такого очищения» (Федон 69/b, c). Тем самым катарсис у Чехова достигается не посредством эмоциональной разрядки, а благодаря рефлексии, которая позволяет миновать традиционные муки катарсиса и обрести иное, созерцательное измерение трагического. Тем самым чеховский катарсис обретает особую эмоциональную тональность – состояние «светлой печали», соединяющей в себе ранящее и исцеляющее начало. Эта амбивалентность определяет его специфическое воздействие на зрителя.

*

Таким образом, в драматургии Чехова катарсис приобретает специфическую форму, сопряженную с интеллектуальным постижением и внутренним преображением персонажей. Аналогичные принципы проявляются и в его прозе, где традиционная драматическая структура претерпевает трансформацию. В этом контексте показательно суждение Теодора Шторма, характеризовавшего новеллу как эпическую сестру драмы (*Schwester des Dramas*)[9] и подчеркивавшего ее композиционную строгость: новелла, подобно драме, концентрируется вокруг одного конфликта и кульминации, исключая второстепенные элементы и обладая замкнутой структурой.

У Чехова эта модель радикально изменяется: острый конфликт нередко отсутствует, финал сохраняет открытость, а кульминация и развязка теряют четкие контуры. Бессобытийность становится определяющей чертой как его прозы, так и драматургии. Драматическое напряжение сосредоточено в недосказанном, паузах и подтексте, где отсутствие становится источником новых смыслов. Драматический мир строится не столько на событиях, сколько на речевых актах, формирующих автономные языковые реальности. Их взаимодействие образует структуру драмы, где напряжение рождается из словесного, а не фабульного конфликта. Язык здесь не описывает, а конституирует действительность.

*

[9] Выражение встречается в предисловии Т. Шторма 1881 года, где он выступал в защиту жанра новеллы в ответ на критическую газетную статью (Storm 122–123).

Согласно Аристотелю, «законченность есть признак совершенства» (Аристотель кн. V, гл. 12, 1021b).[10] Художественное произведение, по его мысли, должно иметь начало, середину и конец как условие внутренней целостности. В противовес этому Чехов стремился отразить реальность в ее непрерывном течении, избегая жестких структурных рамок. Он исходил из предпосылки, что жизнь не подчиняется классической модели (экспозиция – кульминация – развязка), и настаивал на том, что завершенность не гарантирует художественной полноценности. Отсюда идея открытого финала: при внешней завершенности текст остается структурно незамкнутым. Фрагментарность сюжетной организации в его прозе и драматургии не разрушает единства, а напротив – является результатом сознательной стратегии. Как отмечает С. Заславский, «здесь получается структурный парадокс: именно кажущаяся незаконченность текста (обрыв сюжета), оказываясь мощным генератором смысла, как раз и удостоверяет его законченность» (Заславский 267).

Тем самым художественный принцип Чехова оказывается созвучен более поздним эстетическим концепциям, прежде всего «отсутствующей структуре» (*struttura assente*) У. Эко, связанной с его теорией «открытого произведения» (*opera aperta*). Последняя предполагает полисемичность текста и активную интерпретационную вовлеченность читателя, а также сопрягается с идеей «произведения в движении» (*opera in movimento*), акцентирующей его процессуальность и изменчивость (Эко). Эти положения позволяют рассматривать художественный текст не как статическую языковую форму, а как динамический семиотический процесс, где смысл возникает в конкретном культурно-коммуникативном контексте. Таким образом, концепция Эко находит прямой отклик в поэтике чеховского открытого финала, предполагающего незавершенность значения и активное участие читателя в интерпретации.

*

В современной литературе финал утрачивает традиционную завершенность. Ф. Кермод связывает эту тенденцию с ослаблением религиозной веры, которая на протяжении столетий придавала концовке трансцендентный смысл. В основе религиозного миропонимания, по его наблюдению, лежит идея спасения и искупления, предполагающая оправдание и очищение как завершение повествования. Однако в условиях секуляризации, подчеркивает Кермод, «конец

[10] Если для Аристотеля завершенность была условием совершенства, то у Чехова, напротив, художественная сила коренится в незавершенности. Здесь уместны слова Цветаевой, сказанные о Гёте, но применимые и к Чехову: «Совершенство – не есть завершенность, совершается здесь, вершится – Там. Где Гёте ставит точку – там только и начинается!» (Цветаева 15).

больше не неизбежен, он имманентен»,[11] то есть финал теряет внешний, метафизически предопределенный характер и становится частью внутренней структуры текста.

Ослабление религиозных ориентиров влечет за собой отказ от моральной телеологии в художественном дискурсе и стимулирует стремление к открытым интерпретациям. В подобном контексте незавершенные финалы функционируют как средство снижения дидактической нагрузки и устранения жесткой смысловой детерминации. Фрагментарность и структурная незавершенность начинают рассматриваться как художественное отражение экзистенциального опыта несостоявшейся жизни, связанного с утратой «полноты времени» и трансцендентного измерения бытия. Ю.М. Лотман предлагает концептуальную рамку, позволяющую осмыслить подобную трансформацию нарративной модели как переход от бинарной к тернарной структуре. По его словам,

> Параллельно бинарной модели в русской литературе рассматриваемого периода активно действует тернарная модель, включающая мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия. Мир жизни расположен между добром и злом. Эта тернарная модель, начинающаяся от Пушкина, проходит через Толстого и находит свое завершение в Чехове (Лотман 1994: 385).

Чехов органично вписывается в обозначенную парадигму: в его произведениях мир оправдан не категориями добра и зла, а самим фактом своего существования. Писатель последовательно избегает как апокалиптической, так и мессианской интерпретации действительности, характерной, в частности, для творчества Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя. В чеховской поэтике трансцендентность смещается в сферу эстетического, где преобразующую функцию приобретает категория красоты – как форма внутреннего преображения и способ перехода от повседневного к экзистенциально значимому.

Опираясь на мысль М. Хайдеггера о том, что «Метафорическое же имеет место только внутри метафизики» (Хайдеггер 2000: 92)[12] можно утверждать: если для философа метафора принадлежит самой метафизике, то у Чехова наблюдается обратная логика – метафизика заключена в метафоре, становясь ее поэтической формой выражения. Искусство в таком понимании сохраняет роль онтологического осмысления, беря на себя функцию, которая прежде

[11] "No longer imminent, the end is immanent" (Kermode 25).

[12] „Das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik" (Heidegger 1957: 89).

принадлежала религиозному дискурсу. Именно в этом Чехов видел высшее предназначение художественного творчества.

*

Венгерские философы Дьёрдь Лукач и Лео Поппер подчеркивали двойственную природу художественного произведения как одновременно завершенного и незавершенного. Лукач отмечал, что произведение искусства «не закончено в своей готовности» (*in der Fertigkeit unfertig*), тогда как Поппер утверждал, что оно «в своей незаконченности готово» (*in der Unfertigkeit fertig*) (Dialógus 65).[13] Согласно Л. Попперу, искусство открыто множественности интерпретаций и исключает возможность единственно верного прочтения. В противоположность Дь. Лукачу, рассматривавшему завершенное произведение как носителя монологической истины и отводившему реципиенту роль пассивного восприемника, Поппер подчеркивал, что смысл возникает в процессе взаимодействия текста и читателя. Его утверждение о произведении, которое «в своей незаконченности готово», предполагает сохранение цельности при отсутствии окончательной смысловой фиксации. Незавершенность, таким образом, становится сознательным элементом художественного замысла, открывая пространство интерпретации и активного вовлечения читателя в процесс конституирования значения.

Указанный принцип коррелирует с поэтикой Чехова, в чьих произведениях фрагментарность повествования не разрушает композиционного единства, но, напротив, стимулирует сотворчество читателя. Последний включен в интерпретационный процесс как активный соучастник, а не как пассивный восприемник. Квази-незавершенность чеховского текста придает восприятию динамический характер, поскольку завершенность осмысляется как результат индивидуального читательского акта. Этот принцип писатель сформулировал в письме: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П 4: 54).

*

Финалы рассказов и пьес Чехова нередко остаются открытыми: они лишены катарсиса и окончательной развязки в классическом смысле, создавая эффект переходного состояния, в котором судьбы персонажей мысленно продолжают-

[13] В переписке под заглавием *Dialog über Kunst* («Диалог об искусстве») Лео Поппер и Дьёрдь Лукач обсуждали природу искусства. Поппер рассматривал искусство как имманентный, самоценный эстетический опыт, тогда как Лукач трактовал его как форму отражения социальной реальности.

ся за пределами текста – в воображении читателя или зрителя. А. Хаузер характеризует этот прием следующим образом: «Чехов завершает свои новеллы и драмы с *Auftakt*» (нем. «затакт», «предваряющий такт») (Hauser 361). В чеховской поэтике музыкальный термин приобретает метафорическое значение: это не начало как таковое, а своеобразное вступление к финалу – особый тип развязки и ее восприятия.

Развязка у Чехова не носит характера кульминационного перелома, а развивается как поступательный процесс, заранее подготовленный множеством на первый взгляд незначительных деталей. Завершение формируется еще до финальных реплик – через мотивы и предзнаменования, организующие драматургию ожидания. Так, в рассказе *Дама с собачкой* финал оставляет героев в состоянии неопределенности, одновременно проецируя возможность будущих испытаний. В *Вишнёвом саде* последний удар топора символизирует не столько конец, сколько переход в новое, сопряженное с утратой состояние. В *Трех сестрах* судьбы персонажей не замыкаются в точке финала, а раскрываются через систему предвестий, пронизывающих композицию.

Финалы чеховских произведений соотносятся с концептом *Auftakt*: исход событий латентно заложен в начальных эпизодах, а финальная сцена реализует внутреннюю логику повествования. Однако нарратив не замыкается, а сохраняет открытость к дальнейшей интерпретации. Из трех временных измерений, представленных в чеховском мире, приоритет получает будущее как проекция возможного иного бытия – в отличие от экзистенциалистской модели, где оно окрашено тревогой и неуверенностью.

*

Чехов акцентирует незавершенность своих произведений не только на содержательном, но и на графопоэтическом уровне. В финалах он систематически прибегает к многоточию – знаку, маркирующему разрыв и отсутствие окончательного вывода. Этот элемент соотносится с понятием лакуны и выполняет двойственную функцию: указывает на смысловой пробел и одновременно формирует эффект открытого повествования, вовлекая читателя в интерпретацию. Как отмечал В.В. Набоков, многоточие – это «следы на цыпочках ушедших слов» (Набоков). Принцип прерывистости здесь выступает не только стилистическим приемом, но и основанием фрагментарной композиции. Многоточие выражает эмоциональное напряжение, не поддающееся прямой вербализации, выполняя роль «психологического эллипсиса». Таким образом, невербальные элементы текста обретают семантическую значимость, сопоставимую с вербальной образностью.

П.М. Бицилли указывает на еще одну черту чеховских финалов – мотив ухода[14], часто реализуемый через многоточие. Заключительные сцены нередко сопряжены с прощанием, отъездом, расставанием. Однако этот мотив не сводится к эскапизму: в ряде случаев он отражает внутреннюю трансформацию персонажа. Так, уход героинь в финалах *Невесты* и *Чайки* символизирует отказ от прежней среды и поиск новой парадигмы. Их движение можно интерпретировать как акт пространственной трансгрессии: событие здесь заключается в переходе в иное пространство, тогда как, по наблюдению Ю.М. Лотмана, «перемещение внутри отведенного ему пространства событием не является» (Лотман 1970: 288).

Фрагментарность чеховского письма проявляется и в переходах между временными планами. Как отмечено исследователями, композиционная открытость финалов связана с доминированием глаголов несовершенного вида (см. Онипенко 67–85). Часто фиксируется грамматический сдвиг от совершенного к несовершенному, отражающий изменение перспективы и влияющий на структуру повествования. Видовая оппозиция в русском языке актуализирует бинарные противопоставления: завершенное / незавершенное, конечное / бесконечное, временное / вневременное. Дополнительную неопределенность создают безличные конструкции («видимо», «казалось», «чувствовалось» и др.), размывающие границы нарратива. Количественная оценка частоты несовершенного вида, эллиптических конструкций и многоточий требует методов компьютерной лингвистики, что выходит за рамки данного исследования.

*

Таким образом, финалы произведений А.П. Чехова свидетельствуют о переосмыслении художественного текста как открытого смыслового пространства. Концовка с единственным смыслом не соответствовала его художественному видению: амбивалентность и смысловая незавершенность стали определяющими чертами поэтики. Художественный текст у Чехова не имеет одного-единственного подлинного смысла. Нулевая концовка не обеднила его творчество, но открыла новый этап развития, обогащая литературу новыми горизонтами понимания мира.

[14] В русском литературоведческом дискурсе «уход» не тождествен «бегству», «исчезновению», «эскапизму» или «добровольному изгнанию», хотя в европейских языках часто переводится именно так. В русской традиции он обозначает мотив освобождения от социальных ограничений и личностного обновления, символический выход в иное пространство. М. Виролайнен определяет мифологему ухода как «особое действие, наделенное специфическим значением, характерным для русской культуры» (Виролайнен 503).

Сила письма Чехова заключается в отказе от упрощения и насильственной однозначности. Финалы функционируют как семантически открытые гипертексты, расширяющие границы произведения и соотносящиеся с онтологическим пониманием творчества как акта раскрытия бытия – в духе хайдеггеровской идеи «Творение удерживает открытость мира» (Хайдеггер 1986: 35). Именно отсутствие однозначности и открытость финала делают чеховскую прозу и драму столь сложными и притягательными для современного читателя. Эти тексты не предлагают готовых решений, но инициируют самостоятельное осмысление фундаментальных вопросов существования, сохраняя статус живого, интерпретируемого феномена.

Литература

Аристотель. *Метафизика.* https://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/metaphiz.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 01.05.2025.)

Белый, А. Вишневый сад. *Весы*. 1904. № 2. 45–48.

Бердяев, Н. *Смысл творчества.* Москва, АСТ, Хранитель, 2007.

Брехт, Б. *Театр: Эстетика, драматургия, режиссура.* Москва, Искусство, 1965.

Бунин, И.А. *А.П. Чехов в воспоминаниях современников*. Москва, Изд. Художественной литературы, 1960.

Виролайнен, М.Н. *Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности.* Санкт-Петербург, Амфора, 2003.

Генис, А.А. *Кожа времени. Книга перемен.* Москва, Individuum, 2020. https://zotych7.livejournal.com/5233669.html (дата обращения: 01.05.2025.)

Заславский, О.Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдодооборванного текста. *Sign Systems Studies*. Vol. 34. 1. Tartu, 2006.

Лотман, Ю.М. *Структура художественного текста.* Москва, Искусство, 1970.

Лотман, Ю.М. О русской литературе классического периода. В: *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* Сост. Кошелев, А.Д. Москва, Гнозис, 1994.

Набоков, В. *Памяти А.И. Шигаева.* https://fb2.top/pamyati-l-i-shigaeva-38619/read (дата обращения: 10.12.2024.)

Немирович-Данченко, Вл.И. *Избранные письма. В 2 т.* Москва, Искусство, 1979.

Онипенко, Н.К. Объяснительные возможности лингвистического анализа прозы А.П. Чехова. *Гуманитарная парадигма* 2020. № 3 (14).

По, Э.А. *Философия творчества.* Пер. Аркадьевич, А.С. https://arheve.org/details/po-ea/filosofiya-tvorchestva (дата обращения: 25.05.2024.)

Хайдеггер, М. *Исток художественного творения.* Пер. с нем. Аверинцева, С.С. и др. Москва, Искусство, 1986.

Хайдеггер, М. *Положение об основании. Статьи и фрагменты.* Пер. с нем Коваль, О.А. Санкт-Петербург, Алетейя, 2000.

Цветаева, М. *Собрание сочинений в 7 томах.* Москва, Эллис Лак, 1994.

Шестов, Л. Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф.М. Достоевского). В: Шестов, Л. *Сочинения в 2-х томах.* Том 2. Москва, Наука, 1993.

Эко, У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* Пер. Погоняйло, А.Г., Резник, В.Г. Ред. Ермакова, М.Г.. Санкт-Петербург, Петрополис, 1998.

Conrad, J. *Last Essays* [Последние эссе]. London, Toronto, J. M. Dent & Sons, 1926.

Conrad, J. Unresolved Tension in Chekhov's Stories. 1886–1888. [Нерешенное напряжение в рассказах Чехова. 1886–1888.] *The Slavic and East European Journal* 16.1 (Spring 1972) 55–64.

Danto, A.C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art.* [Преображение обыденности. Философия искусства]. Cambridge, London, Harvard University Press, 1981.

Dialógus a művészetről: Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Dialog über Kunst [Диалог об искусстве. Сочинения Лео Поппера. Переписка между Лео Поппером и Дьёрдем Лукачем.] Budapest, T-Twins Kiadó, 1993.

Galsworthy, J. Chekhov's Stories. [Рассказы Чехова]. In: Galsworthy, J. *Critical Essays.* London, Duckworth, 1915.

Hauser A. *A művészet és irodalom társadalomtörténete* [Социальная история искусства и литературы]. II. kötet. Пер. Nyilas V. és Széll E. Budapest, Gondolat Kiadó, 1958.

Heidegger, M. *Der Satz vom Grund* [Положение об основании]. Pfullingen, Günther Neske, *1957.*

Kermode, F. *The Scene of an Ending: Studies in the Theory of Fiction.* [Чувство конца: исследования по теории художественной литературы]. Oxford University Press, 2000.

Kovács Á. *Az irodalmi esemény* [Литературное событие]. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013.

Storm, T. „Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881" [«Отозванное предисловие 1881 года»]. In: Storm, T. *Sämtliche Werke.* Leipzig, Hrsg. von Albert Köstner, 1920.

Josef Dohnal

Неконгруэнтность как признак чеховского текста (на примере рассказа *Слова, слова и слова*)[1]

Владимир Борисович Катаев в своей монографии *Проза Чехова: проблемы интерпретации* утверждает, что в чеховской юмористике можно наблюдать «варианты столкновения несовместимых ”знаковых систем”, возникших благодаря разному социальному статусу персонажей» (Катаев 46).[2] В таком случае можно задуматься над вопросом, насколько вообще возможны полностью сходные «знаковые системы» двух или больше людей, если учесть факт, что у каждого индивида свой единичный внутренний «мир», никогда точь-в-точь не совпадающий с подобным внутренним миром кого бы то ни было другого. Под вопросом и то, насколько оказались бы возможными сюжеты (не только чеховских) рассказов, если бы не расходились знаковые системы выступающих в них протагонистов. Продолжающий мысли В.Б. Катаева Андрей Дмитриевич Степанов в своей диссертации *Проблемы коммуникации у Чехова* констатирует: «Коммуникативную проблематику чеховских текстов обычно сводят к одной проблеме – отсутствию взаимопонимания» (Степанов) И это утверждение кажется нам обобщающим, требующим более подробного рассмотрения, так как оно скрывает в себе, по сути, те же вопросы о возможности полного взаимопонимания субъектов коммуникации и о его значении для разворачивания сюжетов литературных произведений.

[1] Статья разработана в рамках реализации проекта Erasmus+ «Инновация концепции и учебного плана программ докторантуры и повышение их эффективности» (The innovation of the concept and curriculum of doctoral study programs and increasing their effectivenesss, № 2021-1-SK01-KA220-HED-000022917).

[2] «Из множества этих готовых знаковых систем (в широком смысле слова), вобравших в себя социальные попытки регулирования живой действительности, черпают чеховские герои ориентиры своего поведения, добровольно или вынужденно регламентируют свою жизнь. У каждого из сотен чеховских персонажей своя система – правильная или неправильная, стройная или бессвязная, осознанная или автоматическая – доступных ему знаков, выдающая его принадлежность к определенному социуму, сословной, возрастной, профессиональной и т.п. группе» (Катаев 46).

Кроме обобщающих констатаций, хотя и правдивых, стоит уделять внимание более подробному изучению того, как именно в литературных произведениях Чехова воспроизводится коммуникация персонажей, да еще в каком контексте, в каких условиях. Если как раз так подойти к анализу произведений писателя, то можно найти и исследования, нацеленные на конкретные приметы вербальной или невербальной составляющих в чеховских произведениях. На конкретные вербальные сигналы, служащие выражению модальности в произведениях писателя, обращает внимание в семиотически направленном исследовании Ирина Александровна Трофимова (Трофимова). Отдельными вопросами невербальной коммуникации у Чехова занималась, напр., Жэнь Фэй, добиваясь определения прежде всего фактов о наиболее часто употребляемых лексических средствах, означающих невербальные сигналы в тексте произведений писателя (Жэнь). Ту же тему невербальной коммуникации, но только в одном рассказе *Хамелеон*, исследовала Минь Сюй, связывая ее с толкованием отдельных сюжетных моментов рассказа; в ее статье, по нашему мнению, выводы делаются скорее на основе не тщательного анализа отдельных коммуникативных сигналов, а развертывания ситуации и ее додумывания (Сюй).

Разумеется, формулировать обобщающие выводы, применимые как будто ко всем без исключения произведениям писателя, вряд ли возможно, ведь оба выше упоминаемые высказывания В.Б. Катаева и А.Д. Степанова можно отнести почти ко всем случаям коммуникации и в реальной обстановке; удивительно было бы, если бы такое не наблюдалось и в литературном произведении. Значит, надо идти обратно *ad fontes*, т. е., к конкретным текстам. Проверим в таком случае то, как проходит коммуникация между персонажами в рассказе *Слова, слова и слова*, написанном Чеховым в 1883 году.

Название рассказа взято из второй сцены 2-го акта *Гамлета* Шекспира, в котором Гамлет, вошедший с книгой в руках, отвечает на вопрос Полония о том, что он читает: «Слова, слова, слова» (”Words, words, words”). Но Чехов – кроме названия рассказа – не намекает на Шекспира: вместо длинной и сложной трагедии он пишет рассказ, вместо Эльсинора помещает героев в обыкновенный гостиничный номер не очень высокого ранга, да и его персонажи и их окружение – не того же социального статуса, а телеграфист и проститутка (хотя она утверждает, что она дворянка). Центр тяжести в таком случае вряд ли можно искать в непосредственной связи рассказа с темой, стилем, персонажами и т. п. драмы, а именно в намеренном перемещении высказывания Гамлета о содержании им читаемой книги в ситуацию, изображаемую в рассказе, причем связующим моментом между пьесой и рассказом может служить или мотив заведомого непонимания между персонажами, или тема пустоты слов как таковых.

Прежде чем начать анализ текста рассказа, надо напомнить о систематизации трех составных частей, имеющих место в коммуникации. Их чаще всего различают три:

– вербальную составную часть коммуникации (т. е. слова как таковые, в их «словарной ипостаси»);
– паравербальную составную часть коммуникации (т. е. интонацию, тон и силу голоса, темп и динамику речи, ударение, обособление отдельных слов и промежутки между ними и т. п.);
– невербальную составную часть коммуникации (т. е., жестикуляцию, хаптику, проксемику, постурологию, густику, ольфакторику, имидж, обращение с временем и его восприятие и т. п.) (Lotko, DeVito, Tegze).

Так как мы имеем дело с литературным произведением, то вся информация, передаваемая текстом читателю, базируется лишь на вербальном материале, который воспроизводит паравербальную и невербальную составные части коммуникации только косвенно, при помощи слов и знаков препинания, продиктованных интенцией автора-писателя, внушающего вкладываемое в текст значение читателю, причем интерпретация, по возможности адекватная этой интенции, в значительной степени зависит от созвучия воспринимающего субъекта этой интенции, от внимания к деталям (тем более у такого мастера детали, которым был Чехов), от вчувствования в «логику» текста, от стремления «идти в ногу с текстом», а не подчинять текст своему видению.[3]

Начиная анализ рассказа, мы обратимся, в первую очередь, к плану персонажей, т. е. к коммуникации между обоими персонажами – морализирующим клиентом и кающейся проституткой. Телеграфист Груздев, встретивший проститутку Катю, дважды (т. е., повторно!) спрашивает не то стоящую, не то сидящую женщину (ведь теребить бахрому от скатерти можно и стоя, и сидя), что ее заставило пасть.

История вступления Кати в профессию публичной женщины представлена в форме оправдающей исповеди женщины, обманутой мужчиной и спасающей продажей своего тела свою мать, так как не нашла другого выхода. На-

[3] По этим причинам в статье не делается однозначное различие между «прямыми» высказываниями персонажей, с одной стороны, и с указаниями на отдельные составляющие коммуникации в пассажах рассказчика, с другой. Это продиктовано нашим пониманием текста рассказа как одного согласованного структурированного целого, в котором в «конструировании» и персонажей, и их поведения, и высказываний, и обстановки, и в выборе словарного запаса, стиля, даже в заведомых умолчаниях главную роль играет все-таки автор произведения – без его воли и согласия (будь они заведомы или произвольны, «продиктованы кем-то вне автора») они не могли бы появиться в тексте произведения.

сколько ее положение не удовлетворяет ее, открывает сама Катя, когда после вопроса Груздева «Как тебе не стыдно? По всему ведь видно, что ты еще не совсем погибла, что возврат еще возможен… Отчего же ты не постараешься стать на путь истинный?» (С 2: 114), она раскаивается в способе своей жизни «Лучше самый грязный труд, чем наше дело…» (С 2: 114) Она одновременно признается, что хотела бросить свою профессию, но не вышло: «Я к купцу поступила… Жила месяц, и ничего, можно жить… Но хозяйка приревновала к хозяину, хотя я и внимания на него не обращала, приревновала, прогнала, места нет и… опять пошло сначала… Опять!» (С 2: 114).

Катя достаточно последовательно отыгрывает роль обездоленной, обманутой и поэтому без своей вины «падшей» женщины, но комплементарную роль понимающего и снисходительного слушателя играет и Груздев. Весь их много раз повторяющийся и вряд ли искренний разговор с помощью передающего штампа все больше превращается в правдивую индивидуальную сцену. После признаний и раскаяния Кати следует его понимание, и сочувствие, и их сближение: «Груздев взял Катю за обе руки и, заглядывая ей сквозь глаза в самую душу, сказал много хороших слов. Говорил он тихо, дрожащим тенором, со слезами на глазах… Его горячее дыхание обдавало всё ее лицо, шею…» (С 2: 114). Небезынтересно, что с точки «логики текста» нет информации, что Груздев покинул диван – лежа на животе описываемая близость обоих протагонистов крайне неправдоподобна. После момента настолько полного понимания и сочувствия, согласно поведению типического грешника, должно последовать еще более глубокое – по словам рассказчика, как будто комментирующего трогательную сцену – «исцарапание» души этого же развратника. И точно так: следует душераздирающее рыдание Кати: «Подлая я, гадкая! Хуже всех на свете! Никогда я не исправлюсь, никогда не исправлюсь, никогда не сделаюсь порядочной! Разве я могу? Пошлая! Стыдно тебе, больно? Так тебе и следует, мерзкая!» (С 2: 114). Насколько самообвинения Кати – лишь соблюдение роли, притворство, можно опять судить по выражениям рассказчика, раскрывающего цель исполнения роли: «Она хотела *прочесть* (курсив мой – Й.Д.) целую исповедь, так хорошо знакомую каждому «честному развратнику», но не получилось из ее речи ничего, кроме нравственных самопощечин. Всю душу себе исцарапала!» (С 2: 114). Чтобы подчеркнуть близость и согласованность персонажей, сообщается (даже два раза), что у Груздева «честные глаза» (С 2: 113). Вдруг у Кати мелькнет представление о решении ее скверного положения, надежда на выход из профессии проститутки, взятая из какого-то романа (т. е., по сути, опять обыгранный литературный штамп): «Герой этого романа ведет к себе падшую и, наговорив ей с три короба, обращает ее на путь истины, обратив же, делает ее своей подругой…» (С 2: 115).

Для всей ситуации и ее развертывания характерна мелодраматичность, эпатаж в использовании выражений, которые явно не соответствуют искреннему диалогу, передающему индивидуальную судьбу героини и такой же искренней реакции на партнера. Иронизирующие намеки на стереотипность, «модельность» целой сцены вряд ли можно не замечать. Штампованность подчеркивается и в передаче внутреннего представления Кати о ее освобождении от скверной профессии: фраза «наговорив ей с три короба» (С 2: 115) то ли от рассказчика, то ли даже от самой героини, если бы это являлось составной частью ее представления, окончательно маркирует всю сцену Катиного признания и раскаяния как фальшивую. Ироничную модальность, однако, вносят не сами персонажи, а рассказчик, как будто смотрящий на их разговор со стороны, передающий его и параллельно оценивающе комментирующий его.

Вся коммуникация Груздева с Катей сопровождается паравербальными сигналами, «нужными» для их конгруэнтности по отношению к вербальной составной коммуникации. Катя то шепчет, то рассказывает конфузливо, то рыдает, то вздыхает, так что видно, что она переживает и, как хорошая актриса, вносит в свои высказывания эмоции, о чем свидетельствует большое количество восклицательных знаков и многоточий, указывающих в тексте, воспроизводящем диалог, на паузы, недосказанность, связанную с волнением, с которым ведутся ее исповедь и самообвинения. Груздев, со своей стороны, тоже правильно исполняет свою роль: он говорит тихо, дрожащим тенором, дает оценку человеку, якобы обманувшему Катю, он ворчит, и вздыхает, спрашивает и негодует, волнуется. Как и у Кати, у Груздева можно найти в тексте достаточное количество восклицательных и вопросительных знаков, дающих понять, что оба они как будто искренне переживают, проявляют в разговоре серьезный интерес друг к другу, что Груздев и интересуется ее судьбой, и осуждает подлеца и мерзавца, виноватого в несчастной судьбе падшей девушки, и сопереживает ей, и призывает ее исправиться, а она, в свою очередь, конфузится, жалеет о своей судьбе, оправдывается, раскаивается, требует понимания и снисхождения.

Комплиментарны роли персонажей (она кается, он ее понимает и успокаивает), конгруэнтны с вербальными и паравербальными сигналами и сигналы невербальные, которые рассказчик отмечает в их поведении: это и их взаимная близость, и факт, что Груздев берет ее за обе руки, и то, что они смотрят друг другу в глаза, причем Катя смотрит робко, и Груздев заглядывает сквозь глаза в самую душу, отмечается и Катина улыбка, хорошее лицо, добрые и грустные глаза, ее большие глаза и бледность. Она то теребит бахрому от скатерти, то поправляет волосы, то смотрит на лицо Груздева, у нее стучит сердце, из ее глаз – как ни странно: «ни к селу ни к городу» (С 2: 115) – льются слезы. И Груздев говорит со слезами на глазах, его горячее дыхание обдает все ее лицо, шею.

Диалог обоих персонажей может показаться и с точки зрения взаимопонимания, и с точки зрения конгруэнтности всех трех составных частей коммуникации доказательством или согласования, или, по крайней мере, высокой меры сближения их знаковых систем.

Но это, все-таки, не так: виноват в этом рассказчик, создающий рамки сюжета, его завязку и развязку, и активно вступающий в передачу диалога. Вся кажущаяся комплементарность поведения, вся конгруэнтность составных частей коммуникации протагонистов – лишь внешний, поверхностный слой действия, а оно по сути – одновременно и штамп, и обман, и игра, в которой оба они играют рассказчиком обличаемые роли. Свидетельство этого – три фазы наиболее активного вступления рассказчика в воспроизведение – или, скорее, в конструирование – разговора персонажей, в которых четко даются те детали, подтверждающие наше утверждение.

Это, во-первых, самое начало рассказа: «На большом номерном диване лежал телеграфист Груздев. Подперев кулаками свою белокурую голову, он рассматривал маленькую рыжеволосую девушку и вздыхал» (С 2: 113). Нахождение телеграфиста на большом номерном диване в гостинице и его позиция на нем не соответствуют месту встречи, в котором ожидалось бы вести диалог об исправлении падшей девушки: ожидать можно, что в публичный дом приходит мужчина. Тем менее соответствует серьезному разговору позиция Груздева: он ведь не смотрит на Катю, позиция которой не определена, а именно рассматривает ее, лежа на животе, так как иначе нельзя было бы подпирать голову обоими кулаками. Разве в такой позиции и при таких обстоятельствах можно упрекать кого бы то ни было в падении? Ведь, видимо, именно он ее и пригласил из-за ее профессии в удобное для него место. Вся обстановка и более-менее фамильярный тон, наоборот, указывают на, может быть, не совсем первую встречу Груздева с девушкой, имя и нравы которой ему не только хорошо известны, но и, наоборот, которые представляют собой именно заведомый, быть может, повторяющийся выбор места встречи в гостинице с достаточно большим диваном, который более того даже номерной, что подсказывает, что это стандартное оборудование гостиницы, кажется, даже полностью или отчасти почасовой, в которой преобладает не такая уж спокойная атмосфера солидного заведения.

Эти подозрения, во-вторых, подтверждаются во второй половине текста рассказа и упоминанием о тонких номерных перегородках, и моментом нарушения коммуникации обоих персонажей звуками из соседнего номера: «В соседнем номере кто-то уронил что-то: испугался, должно быть. Мелкий, истерический плач понесся сквозь все тонкие номерные перегородки. Груздев бросился за водой. Через десять минут Катя лежала на диване и рыдала…» (С 2: 114). Мелкий истерический плач – это женский плач, плач не то обиженной,

не то беспомощной, загнанной в угол женщины. Естественно, что такой плач острее осознается Катей, а Груздев к нему, по сути, безразличен. Он никак не реагирует на шум и плач, не пытается узнать, в чем дело, не комментирует их, не успокаивает Катю, а бежит за водой, как будто пользуясь случаем ускользнуть, вроде конкретно установленного театрального антракта. В течение его отсутствия Катя меняет позицию: через десять минут она лежит именно на том же большом номерном диване, где раньше лежал он. Разве идеальная позиция для раскаивания и самообвинения – позиция лежа на диване?

В момент, когда Кате, лежащей на диване, приходит в голову мысль, что Груздев мог бы быть ее спасителем, именно он внезапно заканчивает разговор, четко отстраняясь от возможности немедленного начала исправления Кати и, по сути, и от своего участия в таком исправлении, так как дело поручает Богу: «Ну, полно, Катя, утешься! – вздохнул Груздев, взглянув на часы. – Исправишься, бог даст, коли захочешь» (С 2: 115). Взгляд на часы – ясный сигнал: надо следить за тем, сколько остается времени, что опять приводит к мысли, что гостиница действительно почасовая, времени не осталось слишком много, и к тому, что разговаривать дальше не положено. Смена эта внезапная, но она приводит и к смене поведения Кати, которая все еще в слезах: «Плачущая Катя медленно расстегнула три верхние пуговки шубки. Роман с красноречивым героем ступевался из ее головы…» (С 2: 115). Катя понимает, что требуется, в чем смысл свидания – не в исправлении ведь, а в службе-работе. И она прощается с кратковременным представлением о другой жизни, берется за свое дело, за которое ожидает нужное ей денежное вознаграждение, что комментируется рассказчиком: «В вентиляцию отчаянно взвизгнул ветер, точно он первый раз в жизни видел насилие, которое может совершать иногда насущный кусок хлеба. Наверху, где-то далеко за потолком, забренчали на плохой гитаре. Пошлая музыка!» (С 2: 115). Если бы слово «музыка», заменилось словом «история», может, точнее было бы обозначено то, что стало предметом описания.

В-третьих, в плане рассказчика можно найти достаточно много «вкраплений» – намеков и комментариев – по сути, иронизирующих над происходящим. Когда Груздев спрашивает озябшую Катю: «Катя, что заставило тебя так пасть?» (С 2: 113), в ответ получает историю ее падения, сводимую рассказчиком к нескольким словам: «Он, обещание, надувательство и проч.» (С 2: 113). Это сокращение целой истории не персонажем, а рассказчиком – факт того, что история «падения» – общеизвестный штамп, много раз и многими обыгранный, да и его правдивость сомнительна. Ведь и поводы «падения» как будто много раз повторяющиеся, хотя они, в отличие от всей истории, озвучиваются: «Он побожился, что на всю жизнь обеспечит, – прошептала Катя. – А разве это плохо? Я и польстилась… У меня мать старуха» (С 2: 113). Лежащая уже на ди-

вание и осрамляющая саму себя Катя «хотела прочесть целую исповедь, так хорошо знакомую каждому "честному развратнику", но не получилось из ее речи ничего, кроме нравственных самопощечин» (С 2: 114). И сокращение истории падения, и указание рассказчика на заученную для прочтения исповедь опровергают их истинность и искренность. Ведь и Катин плач получает странную характеристику: «Слезы ни к селу ни к городу опять полились из ее глаз» (С 2: 115). Кажется, рассказчик необоснованным курьезным оборотом намекает на бессмысленность такого излишнего излияния чувств. Обыгранным штампом, над которым иронизируется, предстает и упоминание о романном герое, который «ведет к себе падшую и, наговорив ей с три короба, обращает ее на путь истины, обратив же, делает ее своей подругой…» (С 2: 115). Штампом являются и некоторые действия Груздева: он берет Катю за руки, заглядывает ей в душу, приближается к ней в знак сочувствия, пользуется неправдоподобным в данной среде фраземой «стать на путь истинный» (С 2: 114).

Все эти «вкрапления» функциональны с точки зрения передачи модальности, нужной для полного и, по сути, грустного восприятия прежде всего первой части текста рассказа, так как вторая его часть ей контрастна. В ней нет места игре в невиновность, честность и сочувствие. Неконгруэнтность и упомянутых «вкраплений», и второй части текста рассказа по отношению к кажущейся конгруэнтности коммуникации между персонажами создает тот интерпретационный ключ, которым стоит пользоваться, чтобы понять намерение автора: показать фальшивость слов даже тогда, когда они на первый взгляд могли бы показаться значащими. Они, к сожалению, такими не являются, они более маскируют, скрывают: заигрывая в искренний разговор, они дают протагонистам как будто оправдание небезупречной цели их встречи и каждому из них чувство определенного достоинства (т. е., честной проститутки и честного развратника). Признаться в том, что их встреча, по сути, деловая, что Груздев – клиент, а Катя – поставщик требуемой службы, обесценивало бы их личность, их «я».

Чехов не ищет оправдания своим персонажам, он и не упрекает их ни в чем, но при помощи неконгруэнтности между планами персонажей и рассказчика создает обличающую модальность прочтения текста рассказа и как насмешки над штампом, к которому прибегают протагонисты, и как грусти над тем, что они не то не умеют, не то не хотят, не то не могут признаться в реальном состоянии дел. Кажется, поэтому он и подбирает название рассказа, чуть изменив высказывание Гамлета и вставив союз «и»: в рассказе ведь играют роль слова обоих героев рассказа, Груздева и Кати, с одной стороны, и противостоящие им слова рассказчика, с другой.

Литература

Жэнь, Ф. *Невербальная коммуникация и её отражение в художественном тексте (на материале произведений А. П. Чехова).* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Киров, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Вятский государственный университет», 2016. https://www.dissercat.com/content/neverbalnaya-kommunikatsiya-i-ee-otrazhenie-v-khudozhestvennom-tekste-na-materiale-proizvede/read (дата обращения: 22.11.2024.)

Катаев, В.Б. О природе комического у Чехова. В: Катаев, В.Б. *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва, Издательство МГУ, 1979. 45–56.

Степанов, А.Д. *Проблемы коммуникации у Чехова*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктор афилологических наук. Москва, 2005. https://www.dissercat.com/content/problemy-kommunikatsii-u-chekhova (дата обращения: 22.11.2024.)

Сюй, М. Роль невербальной коммуникации в рассказе А.П. Чехова «Хамелеон». *Litera 1* (2023): 11–18. https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39558 (дата обращения: 22.11.2024.)

Трофимова, И.А. *Средства выражения субъективной модальности в художественном тексте (на материале прозаических произведений А.П. Чехова).* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Калининград, Калининградский государственный университет, 2004. https://www.dissercat.com/content/sredstva-vyrazheniya-subektivnoi-modalnosti-v-khudozhestvennom-tekste-na-materiale-prozaiche (дата обращения: 22.11.2024.)

DeVito, J.A. *Základy mezilidské komunikace* [Основы межличностного общения]. Praha, Grada Publishing, 2001.

Lotko, E. *Kapitoly ze současné rétoriky* [Главы из современной риторики]. Olomouc, Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997.

Tegze, O. *Neverbální komunikace* [Невербальная коммуникация]. Praha, Computer Press, 2003.

S. Horváth Géza

От звуков тишины к письменному дискурсу (к интерпретации рассказа А.П. Чехова *Тоска*)

«*З*вуки тишины» – так называется статья известного французского феноменолога, философа языка, Мориса Мерло-Понти, в котором он пытается обосновать концепцию непрямого языка („le langage indirect"), указывая при этом на пробелы соссюровской концепции знака (Merleau-Ponty). В статье он проводит различие между *эмпирическим* использованием уже созданного, готового языка („langage empirique", „l'usage empirique du langage déjà fait") и его *творческим использованием* („l'usage créateur"), которое он называет аутентичным языком („langage authentique") и настоящей речью („la parole vraie"). То, что является речью в смысле эмпирического языка, т.е. отсылкой к уже существующему знаку, *не является речью* с точки зрения аутентичного языка. Мерло-Понти утверждает, что аутентичная, подлинная речь, раскрывающая смысл, присуща самой вещи и с точки зрения эмпирического использования языка является просто *тишиной,* поскольку не доходит до непосредственного обозначения вещей. Поэтому творческий язык возникает не обязательно через произнесение (артикуляцию), но именно через «не-произнесение». В этом случае то, что находится *между словами,* то, *что язык не говорит,* столь же выразительно, как и то, что он говорит. Иначе говоря, «отсутствие знака тоже может стать знаком» (Merleau-Ponty 45).[1] Мы должны учитывать зону молчания, которая постоянно окружает речь до того, как она будет произнесена. Эта речь, которая строится на молчании,[2] находится в процессе формирования, становления, потому что она

[1] Ср. с известным термином «минус-прием» Ю. Лотмана, т.е. с принципом значимого отсутствия (Лотман 72).

[2] Тут, конечно, следует сослаться и на другого знаменитого феноменолога 20 века, Михаила Бахтина. «…а человек говорит и тогда, когда молчит (внутренней речью, передаваемой внутренними монологами)» (Бахтин 295). Однако если *молчание* у Бахтина соотносится почти исключительно с высказыванием человека, то есть с поступком речевого субъекта, то *тишина* для Мерло-Понти является гораздо более широкой категорией, которая, с одной стороны, распространяется и на визуальные знаки (как знак отсутствия), а с другой – на восприятие (перцепцией) мира человеком.

хочет воплотить в жизнь смысл, которого еще нет, единичность, которой еще не было (Merleau-Ponty 48).

Полагаю, что концепция языка Мерло-Понти и заложенные в ней идеи, являются хорошей отправной точкой для осмысления проблемы *языка* у Чехова. Ведь отношения героев к слову и языку, *невысказанное слово* и *молчание* являются, как мне представляется, фундаментальными проблемами чеховской поэтики, как в драмах, так и в прозаических произведениях (см. об этом, в том числе, Тюпа, Степанов). Произнесение и артикуляция слов, обращение говорящего к другому, опустошение слов, сведение слов к каламбурам и звукам – такие же составляющие этой проблемы, как и бессмысленная речь, фрагментарное выражение, многословие, банальность, недосказанность, паузы и театральность речи. Говоря о борьбе чеховских героев с невыразимым, с невысказанным, речь идет конечно не о некоей романтической невыразимости богатого внутреннего мира, и даже не о молчании в смысле тютчевского *Silentium*. Здесь ставится под вопрос прежде всего возможность совместной причастности к бытию через язык, реального сосуществования, приобщения одного к другому.[3] Все это станет решающим для мира чеховских героев: как известно, в этом мире возможно только «сострадание к одиночеству другого», которое не доходит до участия в его жизни. Не случайно Петер Сонди в контексте чеховской драматургии подчеркивает, что «чеховский язык обязан своим очарованием переходу от диалога к лирике одиночества».[4]

Такая модель, как предполагается, воплощена в хорошо известном раннем рассказе *Тоска* (1886). Лиризм тут обеспечивается модальностью рассказа – на это намекает эпиграф, первая строка духовного стиха Плача Иосифа Прекрасного («…кому повем печаль мою», Стих 727). Плач – один из жанров древне-

[3] Этот мотив, пронизывающий множество чеховских текстов отчасти оказывается, как полагается, толстовским наследием у Чехова, а именно наследием романа *Анна Каренина*. Имеется в виду неудача множественных попыток Анны и Вронского понять друг друга и разобраться в себе и в другом (символизируемая, с одной стороны, «полуоткрытым румяным ртом» Анны после самоубийства, с «застывшим страшным словом в *губах*», а с другой стороны, «зубной болью» Вронского, препятствующей ему говорить) (Толстой 653). Или напомню фразу Левина в конце романа о тайне, которая для него одного «нужная, важная и невыразимая словами»; также о том, что всегда «будет стена между святая святых моей души и другими, даже женой моей…» (Толстой 682).

[4] „In der Lyrik wird aber noch das Schweigen Sprache. (…) Diesem steten Übergang aus der Konversation in die Lyrik der Einsamkeit verdankt die Tschechowsche Sprache ihren Reiz" («В поэзии даже тишина говорит. […] Именно этому постоянному переходу от разговора к поэзии одиночества чеховский язык обязан своим очарованием.») (Szondi 36–37).

русского красноречия; в нем переплелись традиции книжного плача, пришедшие на Русь в книгах Священного Писания («Плач Иеремии») и в произведениях византийской литературы, с традициями устной причети. Это элегический народный жанр, в котором представлены личная скорбь и жалобы оставленного на свои силы человека.[5]

Ионе Потапову, извозчику, некому рассказать о смерти своего сына: если *горе* заключается в потере сына, то *тоска* направлена именно на желание выразить и рассказать свою историю. Он трижды пытается рассказать эту историю, но безуспешно. Одиночество, замкнутость в себе, отчаяние передается через мотив внутренней *тишины* и неподвижности, которые противопоставляются внешнему уличному *шуму* и движению безликой толпы.

> Опять он одинок, и опять наступает для него тишина… Утихшая ненадолго тоска появляется вновь и распирает грудь еще с большей силой. Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски… Тоска громадная, не знающая границ. (С 4: 329)

Наконец, он рассказывает историю своей лошади – «кобылочке» «Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина… Иона увлекается и рассказывает ей все…» (С 4: 330).

В. Тюпа описывает чеховский дискурс как смешение двух культурных долитературных повествовательных жанров – *притчи* и *анекдота* (Тюпа 13). По его словам, оба предварительных жанра в значительной степени опираются на устность, и требуют реального и активного присутствия слушателя. Смешение двух жанров приводит к пересечению жанровых границ: черты одного жанра воспринимаются на фоне другого, что кардинально меняет их смысл. По мнению Тюпы, кроме притчевых начал (см. духовные стихи о Иосифе Прекрасном) в этом рассказе сильны также и анекдотические корни («разговор извозчика с братом кобылочкой»). По его словам, Чехов сначала задумывал персонаж

[5] Примерами могут служить: *Плач о взятии Царьграда* (15 в.), *Плач о Псковском взятии* (16 в.), *Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства* (17 в.). Плач активно используется в качестве вставной конструкции в произведениях древнерусской литературы различных жанров (Плач Ярославны в произведении *Слово о полку Игореве,* 12 в.), Плач Ингваря Ингворевича (*Повесть о разорении Рязани Батыем,* 14 в.), которые построены по образцу народных причитаний (Литературная энциклопедия 748).

Ионы как юмористический, но впоследствии оставил в тексте лишь несколько смешных, саркастических моментов (Тюпа 14).[6]

В то же время в этой истории есть, как мне представляется, и другая тема, незамеченная Тюпой: это история артикуляции, а точнее, *история поиска слов, создания средств рассказывания.* Ведь совершенно ясно, что высказывание о самом факте – т.е. сообщение о смерти сына – с одной стороны не производит никакого эффекта на слушателей, и, с другой стороны, не удовлетворяет самого Иону, который хочет рассказать о подробностях («*как* заболел сын, *как* мучился, *как* умер…»). То есть, проблема не только в том, кому рассказать свою печаль, но и в том, *как ее рассказывать*? Вот это «как» вместо «что» и «кому», на мой взгляд, является ключевым моментом рассказа – впрочем, и художественного повествования в целом.

Невнятность и попытки артикуляции тематизируются рассказчиком в хрипах и ворчании Ионы, то есть всего лишь в звуках, которые никак не становятся словами: «Иона оглядывается на седока и *шевелит губ*ами… Хочет он, по-видимому, что-то сказать, но *из горла не выходит ничего,* кроме *сипенья*» […] Иона кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и *сипит* […]» (С 4: 327, курсив везде мой – Г.Ш.Х.). Затем с его губ срываются странные, булькающие звуки: «Гы-ы»; «Хи-хо-хо» (С 4: 328–29).

Звуки, как известно, занимают особое место в поэтике Чехова. Речь, утратившая свою коммуникативную функцию, часто предстает как самодостаточный звук. Событийность звука хорошо известна из драматургии Чехова тоже. Звуки всегда имеют экзистенциальное значение для чеховских героев и всегда сталкивают героев с бессмысленностью и загадочностью их собственного существования. Тут я только обращаю внимание на то, что человеческие звуки у Чехова иногда замещаются звукоподражательными инструментами, или, музыкальный инструмент замещает человеческую речь. Например, в рассказе *Свирель* музыкальный инструмент имитирует голос плачущего человека, а в рассказе *Скрипка Ротшильда* жалобные звуки скрипки замещают невербализованные

[6] Тюпа относит этот рассказ к жанру так называемых «слезных анекдотов». «Ранние рассказы писателя, подписывавшиеся псевдонимами, принадлежали по преимуществу к жанру литературного анекдота, не исключая и таких невеселых творений Антоши Чехонте, как, например, *Тоска* (1886). *Тоска, Хористка* (1886), *Ванька* (1886), *Скорая помощь* (1887) и сходные с ними ранние чеховские рассказы, будучи подступами к качественно новой модификации малой эпической формы, представляют собой интереснейшее литературное явление «слезного анекдота» – по аналогии со «слезной комедией» XVIII в.» (Тюпа 14).

мысли гробовщика-скрипача, Якова.[7] Аналогично сипение Ионы может вызвать ассоциацию с «сипелкой» – с дудкой, издающей сиплые звуки. Звуки предметов/природы/внешнего мира становятся посредником, с помощью которого человек может восстановить вербально утраченную связь с миром, вернуть себе присутствие в мире. По крайней мере, они несут в себе такое обещание.

Возвращаясь к рассказу *Тоска,* отмечу, что внешний мир манифестируется в рассказе прежде всего в громких звуках – везде громкие крики, стуки, возгласы, «неугомонный треск», брань, сквернословие, ругательство, дребезжащий голос, голосовая дрожь, кашель, звуки подзатыльника и т.д., словом, хаос, «омут» звуков, который резко контрастирует с внутренней тишиной Ионы. В тексте эта шумная и непонятная тревога внешнего мира станет видимым и в иконических формах и проявляется в звуках и буквах *ж-ж* и *в-з-д-р* (упомянутые выше *дребежит, дрожь, поезжай, прохожий, раздражается*). Безличный рассказчик использует звуки этого бурлящего внешнего мира, чтобы описать ситуацию Ионы и его действия: Иона «*вздрагивает*», «*дергает вожжи*», «*ерзает на козлах*». Звуковая символизация распространяется даже на кобылочку, которая *погружена* в мысль. Однако эти звуки никак не усваиваются Ионой, и он не может их осмыслить.

Вопрос в том, *каким образом* эти чужие для героя звуки становятся строительными камнями нового языка, на котором герой, как субъект своих собственных слов, может рассказать свою настоящую историю. В процессе формирования повествования отрывочные слова героя сменяются дискурсом рассказчика, который передает внутреннюю речь персонажа в форме несобственно-прямой речи: «Про сына, когда один, думать он не может… Поговорить с кем-нибудь о нем можно, но самому думать и рисовать себе его *образ* невыносимо *жутко*…» (С 4: 330) Все страшное, ужасное, разрушительное заключено и сгущено для Ионы в страшно звучащем слове – *жутко,* которое Иона *не произносит,* только думает, или потенциально видит. Слово *жуткий/жудкий,* производный от *жуда,* означающее ’ужас, страх, тоску, печаль’, содержит в себе повтор значения названия рассказа – *тоски*. По Фасмеру, слово встречается в балтийских языках,

[7] Вольф Шмид в своем анализе указал на параллелизм, возникающий между звуком «скрипки» и «щеколды» в рассказе *Скрипка Ротшильда* («И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка. Скрипнула щеколда раз–другой, и в калитке показался Ротшильд» (С 8: 304–305). Для меня перенос звука инструмента на звук повседневной вещи означает, что в данном звуке щеколды сгущается и воспроизводится вся символика скрипки: восстанавливается утраченная связь Якова с Ротшильдом, а через него и со всем остальным миром (скрип щеколды как знак открывающейся двери), и это приводит к трансформации мировоззрения главного героя. В обращении к Другому (к вещи, к другому человеку) отношения субъект-объект заменяются отношениями субъект-субъект (см. Шмид).

например, в литовском: žudýti означает 'убивать, губить' (Фасмер 63). В звучании этого слова скрыта символическая звукобуквенная семантика – повтор звука ***ж,*** сгущающее в себе страшные звуки внешнего мира (*дрожь, дребезжит, поезжай, вожжи* и т.д.).[8] Когда Иона наконец произносит это слово, точнее, его вариант, то делает это в совершенно ином виде и контексте, обращаясь к своей кобылочке: «Жуешь? … Жуй, жуй…» (С 4: 330). Итак, слово *жутко* трансформируется в слово *жуй*. Слово жевать указывает на жевательные органы, челюсть и губы (латышск. žaũnas 'жабры, челюсти'), и буквально означает 'двигать челюстями' (Фасмер 39). Таким образом, в слове *жевать* отражен момент, когда еда и звукообразование соединяются: жевание является знаком артикуляции, звукообразования. Напомним, что в тексте также проводится параллель между питьем и речью («Как молодому хотелось пить, так ему хочется говорить» (С 4: 330).[9]

Итак, маленькая лошадка молчит и жует. И пока кобылочка жует, слышит и дышит, Иона рассказывает. *Жевание* выступает как *метафора речи* и означает освобождение от жуткости, от тоски. Семантика «жуткости» переписывается через символизацию звука, и страшный, невысказанный, но в тексте читаемый звук проявляется в следующих трех строках в словах, несущих очень положительный смысл: ***ж****ить бы только,* ***ж****алко,* ***ж****еребеночек, скаж****ем*.

Текст не оставляет сомнений в том, что кобылочка – это *alter ego* Ионы: с самого начала рассказа между ними устанавливается эквивалентность: извозчик Иона Потапов, бел как привидение; // его лошаденка также бела и неподвижна; рассказчик изображает лошадь погруженной в мысль; обращение Ионы к лошади – «брат, кобылочка» – также усиливает этот момент. То есть речь идет об автокоммуникации, которая превращает говорящего в нового субъекта – рассказчика («…и рассказывает ей все», С 4: 330).[10]

[8] Такой эксплицитный звукобуквенный повтор, который более характерен для поэзии, чем для прозы, не удивителен в прозе Чехова, если учесть, в том числе, утверждение Тюпы, согласно которому «чеховская поэтика в немалой степени обусловлена на внутренней установкой повествователя на произнесение текста вслух, что свойственно поэзии в гораздо большей степени, чем прозе» (Тюпа 17).

[9] А в известном эссе *Разговор о Данте,* Осип Мандельштам говорит о совпадении артикуляции еды и речи у Данте: «Артикуляция еды и речи почти совпадают. Тут вскрывается новая связь – еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад – к чавканью, укусу, бульканью – к жвачке» (Мандельштам 401).

[10] Отметим, что в том же году (1886) в новелле *Горе* уже сформировался мотивный комплекс «смерть – внутренний монолог, обращенный к умершей жене/кобылке – снег», однако там еще преобладает сюжетный элемент повествования (жизнь токаря пьянчужки и смерть его жены, Матрены), что сближает эту новеллу с более поздним рассказом *Скрипка Ротшильда.* Разница проявляется еще и в том, что в то время как у

И тут стоит обратиться к проблеме жанра. В начале этой, только что рожденной речи нельзя не заметить сильный, почти поэтический ритм произносимых слов: «Так-то, брат кобылочка… / Нету Кузьмы Ионыча / Приказал долго жить / Взял и помер зря…» (С 4: 330). Если рассматривать этот фрагмент речи как четырехстрочную строфу, то можно проследить особую форму рифмы – *aaba*, которая воспроизводит ритмизованный текст духовного стихотворения, послужившего эпиграфом к этой истории, *Плач Иосифа*.[11]

Стилизованная до архаизмов речь Ионы и могла быть замечена и до этого пункта, например, «Таперя у меня одна жена – сырая земля… Хи-хо-хо… Могила, то есть!.. Сын-то вот помер, а я жив… Чудное дело, смерть дверью обозналась… Заместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну…» (С 4: 329). Также как и фольклорные намеки – слова «леший», «Змей Горыныч», «жена – сырая земля» – они усиливают потенциальный мифологический сюжет, лежащий за фабульным действием.

Таким образом, дискурс тишины / молчания может разворачиваться как поэтический дискурс, ориентированный на *долитературные архетипичные* жанры. Ведь мы должны помнить, что «Плач Иосифа» – это фольклорный жанр, восходящий к одному из древнейших текстов Ветхого Завета, о том, как братья предали Иосифа и бросили его в пустой ров, и как ему удалось спастись. «Плач» был популярной духовной песней или псалмом вплоть до конца 19 – начала 20 века. Русские читатели Чехова, как и сам Иона, по всей вероятности были хорошо знакомы с этими стихами. Это *притча о воскрешении, обретении новой жизни* и личности.[12] Неслучайно, что в начале рассказа Иона изображен как-будто в состоянии смертельной неподвижности, на границе жизни и смерти:

Григория Петрова, токаря «слов на языке много, но мыслей и вопросов в голове еще больше», и он «бормочет без конца», «[Б]олтает он языком машинально, чтоб хоть немного заглушить свое тяжелое чувство» (С 4: 231), Иона молчит, не находя слов, чтобы побороть свою печаль.

[11] В духовном стихотворении *Плач Иосифа* в основном используются парные рифмы, например: «Кому повем печаль мо*ю,* / Кого призову к рыдани*ю?* /Токмо Тебе, Владыко м*ой,* /Известен плачь сердечной м*ой,* / Самому Творцу-Создател*ю* /И всех благих подател*ю*.» (Стих 727) и т.д.

[12] Об общеизвестности этого духовного стихотворения свидетельствует тот факт, что оно фигурирует в известном рассказе Николая Лескова *Запечатленный ангел*. Один из главных героев, Левонтий, поет эту печальную песню, но «с таким чувством, как будто каждое слово купается в слезах», – говорит рассказчик. «И плачет, и плачет он, воспевая, как видит гроб своей матери, и зовет землю к воплению за братский грех!..» (Лесков 356–357). Это жалоба человека, преданного своими братьями, которая соответствует положению Ионы Потапова – его тоже предали братья, те люди, которые не хотели слушать и слышать его жалобы.

«Извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется» (С 4: 326). А лошаденка «дышит на руки своего хозяина» (С 4: 330), что символически может соотноситься с наступлением духовной энергии и души.[13] А имя Ионы также несет в себе ветхозаветную ссылку, поскольку отсылает к книге пророка Ионы, пророка, который, как и Иосиф, становится *субъектом речи* после освобождения от временной смерти – из *чрева кита* (ср. Сузрюкова, Jackson). Для христиан пребывание Ионы во чреве кита стало прообразом трехдневного погребения и воскресения Иисуса Христа. Как известно, Иона, освобожденный из чрева кита, провозглашает Божье слово о конце света и божественном наказании, но поскольку наказание не наступает, Иона в гневе удаляется и обрекает себя на молчание. Упоминание в чеховском тексте «скорлупы» – дубликат чрева кита и рва – и могилы («у меня одна жена – сырая земля… Хи-хо-хо… Могила, то есть!..», С 4: 329) на мой взгляд свидетельствуют о том, что мы имеем дело с сознательной творческой интенцией, обращающей внимание читателя на архаичные корни рассказа.[14]

Возможно, не случайно, что только здесь, в самом конце рассказа, когда текст Ионы наиболее приближается к духовному стихотворению, мы узнаем имя его сына – *Кузьма*, которое в греческом языке означает 'космос' (Jackson 206). Имя *Кузьма*, с одной стороны, отсылает к космическому характеру тоски,[15] как бы концентрирует ее в себе, а произношение этого имени уже является жестом артикуляции, может указывать на осознание созидательной силы, заложенной в Слове/Имени. И тут, конечно, можно упомянуть, что есть еще архе-

[13] Джексон интерпретирует эту сцену как проявление Святого Духа и божественной созидательной силы: «Sighing (vzdykhat') and breathing (dyshat') are joined in Russian by the same root: dukh –"spirit," but also "breath." Breath and spirit conflate, finally, in the Holy Spirit, the divine afflatus, that is, the divine creative impulse, inspiration. In the Russian Orthodox Church, the priest breathes on and blesses the child who is being baptized» («Вздох [вздыхать] и дыхание [дышать] в русском языке объединены одним корнем: дух – «дух», но также и «дыхание». Дыхание и дух, в конечном счете, сливаются в Святом Духе, божественном внушении, то есть божественном творческом импульсе, вдохновении. В Русской православной церкви священник дышит на крещаемого ребенка и благословляет его».) (Jackson 208).

[14] Упоминая мифологические корни рассказывания тут следует сослаться на исследования О.М. Фрейденберг, посвященные происхождению наррации, т. е. акту рассказывания и мифологию Логоса (Фрейденберг).

[15] Ср. в тексте: «Тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но, тем не менее, ее не видно» (С 4: 329).

тип коня, который очень близок поэзии – Пегас (Πήγασος), крылатый конь, любимец муз.

Итак, последнюю фразу произведения – «и рассказывает ей все» (С 4: 330) – можно понять, и как метапоэтическую ссылку на «зарождающийся» жанр – *рассказ*. На уровне персонажа этот рассказ рождается как диалог с самим собой и с Богом, наиболее аутентичной формой которого является молитва. А на авторском уровне рассказ – как мы могли убедиться на примере данного жанрового варианта, – это не просто анекдот, и не притча, а дискурс, в котором акцент падает не на фабулу, и, может быть, не на сюжет – а *на акт рассказа и историю разработки средств рассказывания*. А Иона – маленький герой – из объекта «слезного анекдота» и притчи превращается в субъекта своей молитвы, и далее – своего рассказывания. То есть, он становится медиатором в зарождении нового жанра.

Таким образом, у Чехова мы видим двунаправленный процесс: с одной стороны, разложение речи и опустошение слов, их редукция до звуков (словесных индексов). Речь, утратившая свою коммуникативную функцию, у Чехова часто появляется как самодостаточный звук. С другой стороны, эти звуки в письменном тексте превращаются в знаки и становятся составными элементами нового художественного языка, который заполняет опустошенное пространство речи культурными – литературными и долитературными – письменными текстами. Однако это уже не будет языком, ориентированным на речь или анекдот, а дискурсом, ориентированным на письмо, рожденным из умолчания повседневной речи. Таким образом, рассказ как новый дискурс создается через конденсацию фрагментов долитературного и литературного пространства.[16] Все это свидетельствует о принципиально новой организации художественных текстов, что заметил в свое время Л. Толстой, сказав, что Чехов «создал новые формы письма, по-моему, совершенно новые для всего мира» (Ханило). Возможно, не случайно Толстой не назвал жанр: чеховский дискурс («форма письма») трудно было отнести к прежде существовавшим жанровым категориям.

[16] Немного отвлекшись от основной темы статьи отмечу лишь, что слова и мотивы *скорлупа, мокрый снег, кобыленка* воспроизводят дискурс романов Достоевского (*Записки из подполья* и *Преступление и наказание* – несмотря на претензии Чехова против Достоевского), и параллелизм между фигурой Ионы и Акакием Акакиевичем несомненны. Об этом также см. (Jackson 200).

Литература

Бахтин, М.М. *Собрание сочинений. Том 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов.* Москва, Русские словари, 1997.

Лесков, Н.С. Запечатленный ангел. В: Лесков, Н.С. *Собрание сочинений в 11-и томах.* Т.4. Москва, Гос. изд. художественной литературы, 1957. 320–384.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост. Николюкин, А.Н. Москва, НПК «Интелвак», 2001.

Лотман, Ю.М. *Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.* Сост. Кошелев, А.Д. Москва, Гнозис. 1994.

Мандельштам, О.Э. *Собрание сочинений в четырех томах. Том 2.* Москва, Терра – Terra, 1991.

Степанов, А.Д. *Проблемы коммуникации у Чехова.* Москва, Языки славянской культуры, 2005.

Сузрюкова, Е.Л. «Плач Иосифа Прекрасного» в сюжете и семантической структуре рассказов А.П. Чехова «Тоска» и В.А. Никифорова-Волгина «Тревога». *Сибирский филологический журнал* 2019. № 2. 59–64.

«Стих плача Иосифа Прекраснаго, егда продаша братия его во Египет»: («Кому повеем печаль мою…»). Записано от Анны Ивановны Трufановой. В: *Беломорские старины и духовные стихи.* Собрание А.В. Маркова. РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002. 727–730.

Толстой, Л.Н. *Анна Каренина. Роман в восьми частях.* Киев, Издательство художественной литературы «Дніпро», 1989.

Тюпа, В.И. *Художественность чеховского рассказа.* Москва, Высшая школа, 1989.

Шмид, В. *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард.* Санкт-Петербург, Инапресс, 1998. https://royallib.com/book/shmid_volf/proza_kak_poeziya_pushkin_dostoevskiy_chehov_avangard.html (дата обращения: 14.07.2025.)

Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах.* Т. II. Санкт-Петербург, Азбука, 1996.

Фрейденберг, О.М. Происхождение наррации. В: Фрейденберг, О.М. *Миф и литература древности.* Екатеринбург, Уральская Фактория, 2006. 340−367.

Ханило, А.В. Встречи А.П. Чехова с Л.Н. Толстым и М. Горьким в Ялте. https://chehov-lit.ru/chehov/mesta/hanilo-chehov-v-yalte/vstrechi-chehova-s-tolstym-i-gorkim.htm (дата обращения: 14.07.2025.)

Jackson, R.L. "Grief": Once Again about the Ending of the Story (Еще раз о завершении истории). In: Jakson, R.L.; Popkin, C. *Essays on Anton P. Chekhov: Close Readings* (Очерки об Антоне П. Чехове: Закрытые чтения). Boston, Academic Studies Press, 2023. https://doi.org/10.1515/9798887190938 (дата обращения: 14.07.2025.)

Merleau-Ponty, M. *Le langage indirect indirect et les Voix du Silence* (Непрямой язык и голоса молчания). Signes. Gallimard, 1960. 49–104.
Szondi, P. *Theorie des modernen Dramas* (Теория современной драмы). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

Regéczi Ildikó

A.P. Chekhov's "Resistance to Ideology" under the Pressure of Tolstoy's Teaching

A pivotal question of our conference call was what artistic surplus motivates the vitality of Chekhov's works and the unwavering interest in them. Although the widespread and sustained appeal of the works lies first and foremost in their aesthetic value, it is also worth noting that, unlike in the case of other classics, the popularity of Chekhov's oeuvre seems to be independent of the ideologies prevailing in various historical periods and socio-political, cultural contexts. This could be explained by Chekhov's resistance to ideology ("безыдейность") or, more precisely, as Alexander Chudakov observed in the early 1970s, by that Chekhov's world is characterised above all by presenting ideas in a way that their validity remains unclear within the framework of the work (Чудаков 263). Here I will explore the poetic devices Chekhov deploys to avoid "locating" the truth value of Tolstoy's ideas at a time "when people were beginning to talk and write of non-resistance, of the right to judge, to punish, to make war; when some people in our set were beginning to do without servants, to retire into the country, to work on the land, and to renounce animal food and carnal love" (Chekhov 130). This quotation, capturing the atmosphere of the 1880s, a decade saturated with Tolstoyan doctrines, is from Chekhov's short story, *Excellent People* (*Хорошие люди*, 1886). Offering a rereading of this particular text I will revisit Chekhov's creative dialogue with Tolstoy.

The personal encounters between A.P. Chekhov and L.N. Tolstoy and their reflections on each other's works are well documented. There is plenty of visual and verbal evidence – photographs, diaries, letters and recollections of the authors' contemporaries – that the two of them engaged in an intellectual dialogue. A crucial dimension of this dialogue, which has attracted considerable critical attention, is how Chekhov responded to Tolstoy's moral philosophy. According to A.P. Sakhtimov's valuable notes from the 1940s, Tolstoy was a constant among Chekhov's concerns, not only as an artist but also as the embodiment of a certain type of philosophical thinking. Despite giving voice to his disillusionment from the 1890s on,[1] Chekhov never in-

[1] See Chekhov's letter to A.S. Suvorin of March 27, 1894: П 5: 283–284. Chekhov places the beginning of the influence of Tolstoy's doctrines on him at about six or seven years before the writing of the letter, that is, exactly at the time of writing *Excellent People*.

tended to break with Tolstoy completely, and some essential points of Tolstoy's moral philosophy did indeed remain relevant for him to the end. "The only question is," notes Skaftimov, "in what respect Tolstoy proved to be an ally [for Chekhov] and in what respect an enemy" (qtd. in Новикова 86).

Tolstoy's influence on Chekhov has long been on the horizon of Chekhov studies. After Skaftimov's handwritten notes on Tolstoy and Chekhov in the 1940s, Thomas G. Winner, an American Chekhov scholar and follower of the semiotic school in Tartu and Moscow, contends in his *Chekhov and His Prose* (1966) that the early short stories are largely *experiments* by a young writer interested in form and seeking to define his relationship to his literary predecessors (Winner 4). Although Winner recognises that Tolstoy's moral teachings were of great importance to Chekhov, he claims that Chekhov developed a more critical attitude to Tolstoyanism after his trip to Sakhalin (ibid. 57). Winner also emphasises that in addition to the biographical evidence (notebooks and letters) Chekhov's texts themselves bear the traces of Tolstoy's influence (ibid. 58). He then concludes that a thorough study of these texts reveals that the themes of some of Chekhov's short stories conceived and written in the spirit of Tolstoy in the 1880s (including *Excellent People*) are treated by Chekhov in a far more critical and satirical manner in his later works (such as *The Duel* [*Дуэль*, 1891] or *My Life* [*Моя жизнь*, 1896]). As regards *Misfortune* (*Несчастье*, 1886), according to Winner, it is the opening piece of a series of texts that can also be interpreted as a "light parody" of *Anna Karenina* (*Анна Каренина*, 1873–1877) (ibid. 60). Thus, Winner claims, there is a significant difference between *Excellent People* and *Misfortune* (both written in 1886) in their relationship to Tolstoyan doctrines and artistic methods, insofar as only the latter is characterised by a parodic-ironic approach.

The connection between Chekhov and Tolstoy, turned into a centreal concern of Chekhov studies by Winner in the 1960s, became more thoroughly explored in English-language Chekhov scholarship in the 1970s. Drawing on Winner's inquiry, Logan Speirs' *Tolstoy and Chekhov* (1971), focusing exclusively on individual texts and excluding biographical aspects, identifies points of "convergence" between the two artistic directions. A close reading of the texts leads him to the same conclusion that Chekhov's contemporary philosopher, Lev Shestov arrived at in 1908 (cf. *Творчество из ничего (А.П. Чехов)* [*Creation from Nothing*]) – namely, that in his novella *A Boring Story* (*Скучная история*, 1889) Chekhov starts where Tolstoy left off (in an artistic sense), in so far as he elaborates further the question Tolstoy deals with in his novella, *The Death of Ivan Ilyich* (*Смерть Ивана Ильича*, 1886). According to Speirs, Chekhov's short story represents his *response* to Tolstoy's perception of the crisis of an old worldview at the end of the nineteenth century and the inevitable advance of new ideas (Speirs 142).

This idea also informs *Chekhov: A Study of the Major Stories and Plays*, a 1970 monograph by Beverly Hahn, who claims that Chekhov "would never have written his

short masterpiece [*A Boring Story*] without the stimulation and the provocation of Tolstoy's work [*The Death of Ivan Ilyich* – I.R.] before him" (Hahn 138). In her view, Tolstoy had little *influence* on Chekhov's early works, but with time Chekhov "began to respond directly to – and ultimately resist – Tolstoy's dogmatism" (ibid. 137–138). According to Hahn, *The Duel*, *Ward No. 6* (*Палата №6*, 1892) and *Peasants* (*Мужики,* 1897) critique elements of Tolstoyanism that Chekhov regarded misleading. Chekhov's texts, however, did not only challenge Tolstoy, as in her view, the younger writer was motivated by "a combination of respect and exasperation in his response to Tolstoy's work" (ibid. 142), an influence which remained tangible in his life even as Tolstoy's presence in his texts subsided.

This comparative angle also appears in several Russian-language critical analyses of the seventies (Бердников; Опульская – Паперный – Шаталов 1977). A collection of essays with a strong thematic focus entitled *Чехов и Лев Толстой* [*Chekhov and Lev Tolstoy*] (edited by Опульская – Паперный – Шаталов 1980) introduces several micro-level studies of Tolstoy's reflections on Chekhov, Chekhov's reflections on Tolstoy, as well as the more subtle polemics unfolding between the two in some of Chekhov's works (see, for example, M.L. Semyonova's essay on how Chekhov short story, *Ariadne* [*Ариадна*, 1895] reflects on *The Kreutzer Sonata* [*Крейцерова соната*, 1889]). A.P. Chudakov's seminal monograph on Chekhov (*Мир Чехова* ["Chekhov's World"]) (1981) represents a welcome departure from previous critical practice in that it addresses Tolstoy's influence on Chekhov from a poetic rather than an ideological perspective. In his reading, informed by impact analysis combined with a poetic analysis of individual texts, *The Death of Ivan Ilyich* and *A Boring Story* do not seem to share any affinities at all. Although Chekhov adopts Tolstoy's form of "free confession" («свободная исповедь»), the character's self-analysis takes on an entirely different tone (Чудаков 590). Instead of *A Boring Story*, which from an ideological perspective appears to reflect Tolstoy's influence, Chudakov highlights *The Party* (*Именины*, 1888) as a text in which the basic principles of Tolstoyan psychological analysis can be detected in the manner the characters' inner world is portrayed (ibid. 574–584).

In the late 1990s Donald Rayfield analyses the Tolstoyan influence further, identifying 1886 as a year of particular importance for Chekhov's art, a year bringing to the fore the "problem story", "in which contemporary philosophical topics are given mouths and legs and are made to talk and act as characters" (Rayfield 40). He briefly mentions *Excellent People* as an example, where Chekhov weaves the plot under "the lure of Tolstoy's new evangelism, not that he surrendered to it" (ibid. 42). In what follows I will do a close reading of this highly philosophical story with the central question in mind whether *Excellent People* is informed by and upholds a Tolstoyan spirit, as Winner has claimed, or rather it bears affinity with *Misfortune*, a parody of Tolstoy's moral philosophy.

Chekhov's short story was first published in *Новое время* under the title *Сестра*.[2] The change of title for the complete collected works published by A.F. Marks is crucial for my interpretation. While the initial title confines attention to the female protagonist, the later version highlights characters in the plural and includes an axiological perspective in the reader's preconceptions about the text. The association of "good" with "people" indicates that the adjective is used in a moral sense. Yet, the title is ambivalent: it can suggest that the narrative passes moral judgement on the behaviour of certain people or, on the contrary, that it records the failure of such an attempt, but it can also express a refusal to judge. In other words, the crucial question is whether we should interpret the title as straightforward or ironic. The question can be answered in the end, but this uncertainty generates a tension throughout the narrative.

The key moral theme of the story, the contemplation of good (and its relationship to evil) is evoked by the narrative formula opening the text: "Once upon a time there lived in Moscow (Chekhov 126)" (Жил-был в Москве… [С 5: 413]); which, as we move deeper into the story, unfolds along Tolstoy's religious-ethical ideals. A series of overt and more covert motifs indicate the emergence of Tolstoy's doctrine as a central organising force of the narrative. On the one hand, Vladimir Semyonich Lyadovsky's activity as a critic[3] allows him to include fictional as well as genuine literary texts in his articles and reviews. The texts cited are situated on the borderline between the two, since, despite their fictionality, they inescapably conjure up Tolstoy, the writer, and his great artistic, philosophical themes. When we read, in the context of a dialogue between brother (the critic) and sister on the "non-resistance to evil", that Vladimir Semyonich is writing a critical article prompted by a story about peasant life, his unsubstantiated comments on the text[4] can be seen as Chekhov's debunking of Tolstoy's idealised portrayal of Russian peasant life (мужик).[5]

Readers can be similarly distrustful of another value judgement made by "the critic" – as he is often referred to in the text – about a novel by a female author. The story of a high-society lady who lives under the same roof as her lover and illegitimate child, is remotely reminiscent of the plot of *Anna Karenina*. The style of Vladimir Semyonich's enthusiasm for the novel, his clichéd phrases ("How true to

[2] The Russian word *сестра* can refer to both a younger and an elder sister.

[3] Chekhov scholars have already identified potential prototypes for the character. The commentaries included in the 30-volume complete edition of the writer's works name several contemporary Chekhov critics who strongly attacked Tolstoy, such as A.M. Skabichevsky, N.K. Mikhailovsky or V.K. Stukalich (cf. С 5: 667).

[4] As the narrator observes, "The critic himself knew nothing of peasant life except from books and hearsay" (Chekhov 129).

[5] See the previously quoted letter to Suvorin commenting on a peasant way of life, or the short story *Peasants*, which challenges Tolstoy's idealised view of the peasantry.

reality, how living, how picturesque! The author is not merely an artist; he is also a subtle psychologist who can see into the hearts of his characters", Chekhov 130)[6] together with Vladimir Semyonich's narrative introduction, foreshadowing his lack of critical competence,[7] can be read as an oblique critique of Tolstoy's art again.

For the "writing" (пишущий [413]) protagonist, his sister is also an object of critical reflection. In a conversation with the homodiegetic narrator, he compares her to a "book" saying: "Look at this *book*: it has long ago been read. It is warped, tattered, and lies in the dust uncared for; but open it, and it will make you weep and turn pale. My sister is like that *book*. Lift the cover and peep into her soul, and you will be horror-stricken" (Chekhov 128; emphasis added – I.R.). He then also defines the genre in the framework of which he sees his sister's life as meaningful: "Tell me, isn't it a *tragedy*? [in the original Russian text, *драма* (drama) – I.R.] And is not my sister like an *ingénue*, who has played already all the *five acts* of her life? The audience may stay for the *farce*, but the *ingénue* must go home to rest" (Chekhov 128; emphases added – I.R.). His view of his sister as a stock character, a naïve *ingénue*, precludes his sensitive monitoring of Vera's development. Up to a certain point in the narrative, the sister's behaviour seems to confirm Vladimir Semyonich's simplistic definition of her as a silent, devoted companion, who, while her brother writes, keeps "her eyes fixed on his writing hand" (Chekhov 129). Yet, already at this point a remark by the narrator indicates that her lack of motion is unnatural: "She used at such moments to look like a sick animal warming itself in the sun" (Chekhov 129). With time Vera becomes liberated from her passive role as victim thanks to the ideological influence of the eighties, when she begins to reflect on the validity, the truth value of Tolstoy's doctrines.

The social debate referred to in the narrative, the observation that "people were beginning to talk and write of non-resistance to evil, of the right to judge, to punish, to make war," as a result of which "some people [in our set were] beginning to do without servants, to retire into the country, to work on the land, and to renounce animal food and carnal love" (Chekhov 130) unquestionably points to Tolstoy's religious, moral views. All the items listed in this quote are manifestations of "good" in the sense of Tolstoyan teachings: "I believe," writes Tolstoy, "that my salvation on earth will be possible only if all men live according to the teachings of Christ" (Толстой 453). Living according to the teachings of Christ, Tolstoy explains, is best

[6] «Не правда ли, как всё это верно действительности, как жизненно и картинно! Автор (…), умеющий вглядываться в душу своих персонажей» (С 5: 416).

[7] Already in the introduction of the character, the narrator highlights his "faculty for finding talent even where it was absent, his perpetual enthusiasm" (Chekhov 126–127) and his complacent one-sidedness: "He had no doubts, and was evidently very well pleased with himself" (ibid. 127).

achieved in a state of deprivation since, in the lives of poor people, organic contact with the natural environment and physical work help them on the path to the fulfilment of "goodness" (cf. ibid., 418–427).

These new ideas make Vera question the foundations of her life shared with her brother, which again is closely associated with the motif of the *book*: on the one hand, by her refusal to read together with her brother, and on the other hand, through the parallel plot element of her brother reviewing a novel about a village schoolmistress turning a man's proposal down to be able to carry on with her work, that is, a story of female emancipation. Vera's awakening self-awareness is also strongly marked by alterations in her speech: she begins to use such negative words like "boring" for her brother which previously appeared only in the narrator's descriptions.[8] The narrator's diction, however, also resonates with the brother's ironic commentary on his sister's new way of life,[9] as a result of which Vera's final decision to leave is not portrayed in a unambiguously sympathetic light either, despite the reader's strong sense that her vision comes close to the narrator's position.

A similar ambivalence haunts the story's ending. Although apparently the idea to be good becomes activated in the story as it puts Vera on the path of becoming a "good person", prompting her to do something useful with her life and become self-identical. However, the obscurity of what happens to her after she leaves, the complete lack of information about whether she can live out her aspiration or not (cf. the closing scene of *The Seagull* [*Чайка*, 1896] or *The Bride* [*Невеста*, 1903]),[10] as well as the abrupt change of perspective in the closing paragraph disorient the reader. Leaving the reader in an epistemological uncertainty as to the sister's fate, the final paragraph focuses on the figure of the brother (described as a stauch believer in ideals and his own [literary] programme from the start), noting in a laconic way that he goes on

[8] Vera starts to find her brother and being with him *boring* first, and then the narrator himself mentions Vera's repeated complaints about *boredom*. Cf. the narrator's earlier remark about Vladimir Semyonich: "Even in his walk, his gestures, his manner of shaking off the ash from his cigarette, I could read his whole programme from A to Z, with all its claptrap, dulness [the word in the Russian text for boredom is *скукой*, i.e. *with boredom* – I.R.], and honourable sentiments" (Chekhov 126).

[9] Vladimir Semyonich approaches his sister's changed behaviour repeatedly from the perspective of role-playing: in her doing menial work, "he saw something strained and false, he saw something both pharisaical and affected"; and he describes her new mode of life in terms of "the farce" after the tragedy (Chekhov 134), just as the narrator notices the *coldness* of "one-sided people of strong faith" («холодное, сухое выражение, какое бывает у людей односторонних», C 5: 420) on Vera's changed face.

[10] The narrative is similar to that of *The Seagull* and *The Bride* in that the decision-making and departure also result in a rupture in human relationships. For an exploration of this in connection with *The Bride*, see Тюпа 99–104.

with his life of meaningless ruminations and hollow literary routines, and, after his death, becomes utterly forgotten. In this light, the narrator's speech can be seen as an active creator of "memory", which does not elevate Vladimir Semyonich above the level of everyday zeal, but still considers his life story – and his ideologically inflected conflict with his sister – a life situation worthy of remembrance, even if from a different perspective, as it questions the very foundations of existence.

As neither of Chekhov's characters embodying a particular ideal proves to be the representative of absolute ethical good, the conflict between the principles of good and evil remains unresolved in the narrative. Similarly, the text's ideological debate with Tolstoy remains open-ended as the testing of his ideals is incomplete. Rather than presenting a positive moral quality, Chekhov's text aims to show the *one-sidedness* of the ideological positions taken by the characters, thus challenging any uncritical, one-sided reception of an idea, both in its higher and lower forms. The repeated evocation of literary stereotypes[11] and stereotypical roles[12] in the text also significantly contributes to a wholesale critique of simplistic, monologic thinking, making the reader aware of the untenable nature of the characters' adherence to ideology and of the barrenness of a way of life based exclusively on an ideal.

That this critique targets both characters in Chekhov's story is suggested by the use of the plural form in the title. The narrative has two central characters, and both are judged and assessed in equal measure by the paratext. The use of the adjective "excellent" ("good" in the Russian original) can itself be seen as a reference to Tolstoy's writings, in which adjectives of moral evaluation proliferate. However, on both the fringes and in the body of Chekhov's text, the adjective "good" functions in a manner opposing the way it is used by Tolstoy. It does not convey the author's evaluation, which, as Chudakov notes, is never as blatantly and sharply expressed in Chekhov as it is in Tolstoy (Чудаков 583). In Chekhov, the title activates the reader's assumptions about categories of moral value but moves them out of the framework of systematic thinking. The reader is made to realise that the notion of excellence or goodness in relation to the two figures can only be understood ironically: the title refers to characters who aspire to do good but do not recognise the limits of their behaviour. In addition to this, the plural form can also denote a group, more specifically, the large group of the followers of Tolstoy's doctrine to be good in the 1880s, represented by Vera's figure. Vera's journey towards the activation of an idea in her

[11] For instance, a peasant story, an adulterous plot, a conflict between private life and vocation.

[12] Female figures are portrayed as naïve, are cast as martyrs or as a means of salvation, while the male figure represents writing itself – and is identified by Vera as "an alchemist" and "a musty old Believer" [in the Russian original: «с раскольником-начетчиком», that is, "a schismatic literary scholar"] (Chekhov 134).

quotidian life illustrates more generally the discrepancy between one's willingness to act selflessly and one's actions, that is, the obscured yet strongly implied sense that the activation of ideas generates contradictions and difficulties also calls attention to the fanatical bias of Tolstoy's followers.

The Tolstoyan idea of good – promoting the perfection of the individual along with benefiting or helping other people – can become manifest in action, that is, the "justification" of good is possible at the level of action. The representation of this problem in art, that is, the question whether the idea of good can be transformed into action in the lives of the protagonists, becomes a key motif in Tolstoy's late poetics itself. Thus, the dimension of Tolstoy's philosophical ideas and popular theses that is treated with a critical edge in Chekhov's short story is in fact a problem addressed by Tolstoy's fiction itself in the 1880s and 1890s and thus deserves closer attention.

Following his so-called ideological "shift," Tolstoy also starts looking for new paths in poetics. On the one hand, a new thematic element appears in his work: in his late short fiction, he strives to depict the spiritual rebirth of individuals, also portraying how their renewed personality translates into action (Hajnády 2018: 443). On the other hand, Tolstoy's late works are often either inconclusive or have several endings. With respect to the first, it can be argued that Tolstoy's premise in his artistic works comes close to Chekhov's query: are certain high ideals capable of having a productive effect on life? Does the divine principle manifest itself in human action? Or to put it in terms of Chekhov's story: is the sister's new philosophy of life justified; is it more productive and more useful (better) than the brother's programme? As we have seen, Chekhov does not depict Vera's new stage of life at all, her setting out on a new path is only indicated by a few acts that are illuminated from multiple perspectives. Tolstoy, however, also failed to portray a new type of contemporary «житие». The representation of spiritual rebirth is only possible in the form of a folk narrative, while multi-level artistic prose "resists" the representation of such a transformation, since the integration of different moral and poetics-based perspectives causes semantic tension in the text (cf. Hajnády 2024: 229).[13]

[13] Miroslav Drozda argues along similar lines in his book on *Resurrection* (*Воскресение,* 1899): «И даже сам герой, вставший на путь нравственного возрождения и 'воскресения' павшей Катюши, повторно (вплоть до заключительных эпизодов романа!) поймает себя на том, что он то и дело поддается мановению прежних своих привычек и увлечений, т.е. на том, что даже для него смысл избранного им жизненного пути, разрыва с прошлым и т.д. не такой уж неоспоримый, каким он должен быть с точки зрения занятой им идеологической позиции. В этом и состоит величие толстовского реализма, что даже самый категорический идеологичсекий тезис не в состоянии отменить неисчерпаемость жизни.» ("And even the hero, who embarks on the path of moral rebirth and the 'resurrection' of Katyusha, repeatedly (up to the final episodes of the

The second novelty of Tolstoy's late fiction is the lack of closure. The alternative endings in some texts (*War and Peace /Война и мир,* 1867/, *Anna Karenina*, *The Devil /Дьявол*, 1911/) and the textual variants of his late stories are closely related to the issues discussed above. By the 1880s and 1890s, for Tolstoy, closure is no longer a criterion of perfect form. An unfinished narrative can also be complete(d), and a completed narrative is not necessarily finished (ibid. 231). In other words, Tolstoy moves towards a poetics in which incompleteness and openness are elements of a conscious narrative strategy, as is the case with Chekhov. Tolstoy's shift in writing prose in his late years and Chekhov's emerging writing method, which became increasingly visible and then defining in the second half of the 80s, coincide in the artistic procedure of the "open ending." Thus, Chekhov's gradual move away from Tolstoy on the level of ideology is offset by their reconciliation on the level of poetics.[14]

As Chudakov has observed, the idea in Chekhov's works never exists in its pure form, outside the sphere of the quotidian,[15] and everyday life inescapably precludes the full realisation of the idea (Чудаков 276–277). At the same time, as we have seen in the case of the story *Excellent People*, the intertwining of the idea with lived experience also facilitates its being "verified" or "tested." *Excellent People* belongs to those rare texts created by Chekhov where a philosophical doctrine (Tolstoy's teaching) appears in its broad outlines and is set to function as the fundamental force of the characters' actions. Evaluation, however, is not part of the testing of the thesis, which functions rather as an element of an extended perspective and plays a crucial role in a wholesale critique of one-sided ideological or programmatic pursuits, also reflecting on Chekhov's contemporary intellectual environment.

---

novel) finds himself occasionally yielding to the calling voice of his former habits and hobbies, that is, the meaning of the life path he has chosen, the break with the past, etc., is not as indisputable for him as it should be from the ideological point of view he occupies. This is the greatness of Tolstoy's realism, that even the most categorical ideological thesis is unable to nullify the inexhaustibility of life") (Drozda 310).

[14] The principle of plot construction in the case of *Excellent People* may also be reminiscent of Tolstoy's creative writing technique. Tolstoy wanted to break away from monological thinking by creating characters representing different ethical norms (Hajnády 2018: 439–440), just as Chekhov's narrative is built on parallelism and counterpoint. The perspectives of the two central figures gradually diverge, but it remains undecided who functions as the embodiment of good.

[15] Keeping the world of the idea and the everyday world together and foregrounding the inner substance (existence) of the individual, moves Chekhov's fictional universe closer to existential philosophy. Chekhov's works themselves suggest that without taking into account the experiential reality of the individual there is no point in metaphysical questioning. On this issue, see Regéczi 1997 and 2000.

Tolstoy's path starts from a closed system of ideas: he uses his own personal convictions and the theses of his ideological shift as the ideological basis of his artistic texts after the 1880s. However, in the sphere of his art, ideological dimensions become subordinated to the principles of artistic composition, more specifically, to the literary conventions of nineteenth-century prose, which necessitate that any idea come into contact and clash with experiental reality. Thus, a basic principle of Chekhov's poetics, the portrayal of the incessant interaction between the ideal and the quotidian, also characterises Tolstoy's late writings, transforming his artistic value system. The two artistic systems – to borrow Y. Tynyanov's concept – converge out of a "creative necessity" («творческая необходимость», Тынянов 200).

Bibliography

Chekhov, A.P. Excellent People. trans. by Constance Garnett. In: Chekhov, A.P.: *The Duel and Other Stories*. Charleston, SC, BiblioBazaar, 2006. 126–137.

Hahn, B. *Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1977.

Hajnády Z. Lev Tolsztoj poétikai fordulata [Leo Tolstoy's turn in poetics]. *Vigilia* 6. 83 (2018): 439–447.

Hajnády Z. Az *átváltozás*-mitologéma újraértelmezése Tolsztoj kései műveiben [A reinterpretation of the metamorphosis mythologem in Tolstoy's late works]. In: *„milyen nyelvet alkottam s beszéltem?" Nyelvi jelenlét. Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Ed. Hoványi M., Molnár A. Budapest, ELTE Eötvös József Kollégium, 2024. 215–236.

Rayfield, D. *Understanding Chekhov: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1999.

Regéczi I. *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet* [Chekhov and early existential philosophy]. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.

Regéczi I. Chekhov and the Philosophy of the Turn of the Century: Chekhov and Shestov. *Studia Slavica Hung.* 42 (1997): 387–400.

Speirs, L. *Tolstoy and Chekhov*. Cambridge, University Press, 1971.

Winner, T. *Chekhov and His Prose*. New York, Chicago, San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 1966.

Бердников, Г. *А.П. Чехов: идейные и творческие искания* [A.P. Chekhov: Ideological and creative quests]. Ленинград, Изд. «Художественная литература», 1970.

Drozda, M. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) [Narrative masks in Russian fiction (from Pushkin to Bely)]. *Russian Literature* XXXV (1994): 287–548.

Новикова, Н.В. Чехов и Толстой (Постановка проблемы. Подготовительные материалы) [Chekhov and Tolstoy (Raising issues. Preparatory materials)]. *Вестник Санкт-Петербургского университета* Сер. 9. Вып. 3, Ч.II (2008).

Опульская, Л.Д., Паперный, З.С., Шаталов, С.Е. (ред. колл.). *Чехов и его время* [Chekhov and his time]. Москва, Наука, 1977.

Опульская, Л.Д., Паперный, З.С., Шаталов, С.Е. (ред. колл.). *Чехов и Лев Толстой* [Chekhov and Lev Tolstoy]. Москва, Наука, 1980.

Толстой, Л.Н. В чем моя вера? [Wherein lies my faith?] В: Толстой, Л.Н. *Полное собрание сочинений. Том 23. Произведения 1879–1884*. Москва, Художественная литература, 304–465.

Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции [About literary evolution]. В: Тынянов, Ю.Н. *Литературная эволюция: Избранные труды*. Москва, Аграф, 2002. 189–204.

Тюпа, В.И. *Художественность чеховского рассказа* [The art of Chekhov's short stories]. Москва, Высшая школа, 1989.

Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение* [Chekhov's poetics. Chekhov's world: Emergence and affirmation]. Санкт-Петербург, Азбука, 2016.

Rácz Ildikó Mária

«Решительно ничего чеховского у меня никогда не было»

В 1903 году, за год до смерти Антона Чехова, Иван Бунин пишет: «Ежедневно по вечерам я заходил к Чехову, оставался иногда у него до трех-четырех часов утра, то есть до возвращения Ольги Леонардовны домой […] И эти бдения мне особенно дороги» (Бунин 1955: 96). Известие о смерти своего друга поражает Бунина, который уже в 1904 году начинает работать над воспоминаниями о Чехове для журнала «Знание», а затем в 1914 году в качестве дополнения пишет заметки *О Чехове. Из записной книжки,* опубликованные затем в литературном журнале «Русское слово»[1]. Когда незадолго до смерти Бунину удается раздобыть в Париже полное собрание сочинений и писем Чехова, а также антологию *Чехов в воспоминаниях современников,* он снова начинает писать. Однако труд писателя остался незавершенным, 8 ноября 1953 года Бунин умер. Книгу его под названием *О Чехове* посмертно издала жена, соединив, согласно планам писателя, заметки, наблюдения и воспоминания Бунина о Чехове с написанным ею вступлением и предисловием Марка Алданова.

Во вступительных строках книги жена автора, Вера Муромцева-Бунина, рассказывая об обстоятельствах ее написания, сообщает, что в 1952 г. состояние здоровья ее мужа ухудшилось, и писатель почти не мог вставать с постели. Собранное и дополненное новыми документами с помощью жившего на бунинской вилле писателя Л. Зурова литературное произведение увидело свет в Нью-Йорке в 1955 г. в Издательстве имени Чехова. Окончательную форму книга обрела в виде двух независимых друг от друга частей. Первая часть содержит биографические данные, историю получения свидетельства о рождении Чехова, рассказ о знакомстве и дружбе двух писателей и хронику совместного пребывания с Толстым в Крыму. Во второй главе находим речь Бунина, произнесенную им на праздновании, устроенном в Московском художественном театре в честь пятидесятилетнего юбилея Чехова 17 января 1910 г. К истории знакомства и любви Чехова и Л. Авиловой, согласно пожеланиям автора, Вера Муромцева-Бунина добавила переписку Чехова с Авиловой, а также Бунина с

[1] О Чехове. Из записной книжки. In: *Русское слово,* 1914. № 151. 2 июля.

Авиловой. Вторая часть книги содержит в основном наброски и комментарии: подробности из записной книжки Ивана Алексеевича 1914 г., фрагменты переписки Бунина с Чеховым (о творчестве, писателях, жизни общества, жизни и болезни Антона Павловича), цитаты из книг *Творчество Чехова* Петра Бицилли, *Чехов* Владимира Ермилова, *Живые лица* Зинаиды Гиппиус, *Творчество из ничего* Льва Шестова и *Сердце смятенное* Михаила Курдюмова[2] с комментариями Бунина, а также наблюдения, сделанные Иваном Алексеевичем во время чтения антологии *Чехов в воспоминаниях современников*. Незаконченность и разнородность источников придают книге о Чехове фрагментарный характер. С этим связаны и обнаруживаемые в ней повторы (отдельные события или источники фигурируют по нескольку раз), благодаря чему повторяющиеся элементы оказываются в центре внимания. В первой части, в силу большей однородности формы, книга создает ощущение единого нарратива, второй же блок, сообразно своей роли, скорее расширяет, дополняет сказанное ранее.

На редкость человечную манеру Чехова Бунин объясняет генетическими, социальными и психологическими факторами: писатель «родился на берегу мелкого Азовского моря, в уездном городе, глухом в ту пору, и характер этой скучной страны не мало, должно быть, способствовал развитию его прирожденной меланхолии» (Бунин 1955: 36). «Сочувствие к человеку» и «нежность», свойственные натуре Чехова, Бунин возводит к материнской линии, трактует как восточную, азиатскую черту, и сюда же относит врожденную «меланхолию» и склонность смотреть на все «безнадежно». Едва достигнув сорока Чехов своим «желтоватым, морщинистым» лицом уже похож на «пожилого монгола». Детство, проведенное в бедности, ночные бдения, полуночное пение в церковном хоре как уступка уже совсем тираническому давлению авторитарного отца – все это оставило след в душе взрослого. Просиживая в лавке в качестве «хозяйского ока» он совсем еще ребенком проник в мир взрослых. Лавка отца была местом, где собирались таганрогские обыватели и афонские монахи, сюда стекался с округи самый разный народ. Благодаря восприимчивой натуре и выдающейся наблюдательности Чехов впоследствии активно использовал этот широчайший спектр детских впечатлений в своей писательской карьере. Научные знания, полученные в ходе работы врачом, только углубили понимание человеческой психики. «Знание медицины меня избавило от многих ошибок, которых не избег и сам Толстой, например, в *Крейцеровой сонате*» – цитирует Чехова Бунин в своей книге (Бунин 1955: 38). В письме Д. Григоровичу от 20 марта 1886 г. Чехов рассуждает о «вынужденном союзе» профессий врача и писателя:

[2] Псевдоним Марии Александровны Каллаш (1885–1954).

> Если у меня есть дар, который следует уважать, то, каюсь, перед чистотой Вашего сердца, я доселе не уважал его. Я чувствовал, что он у меня есть, но привык считать его ничтожным… Все мои близкие всегда относились снисходительно к моему авторству и не переставали дружески советовать мне не менять настоящее дело на бумагомарание… Не помню я ни одного рассказа, над которым я работал бы более суток, а *Егерь,* который Вам понравился, я писал в купальне! Как репортеры пишут заметки о пожарах… машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом (Бунин 1955: 44).

Эта же мысль продолжается в письме от 25 ноября 1892 г., адресованном А. Суворину: «Мое curriculum vitae, так сказать, Вам известно в главных чертах. Медицина – моя законная жена, литература – незаконная. Обе, конечно, мешают друг другу, но не настолько, чтобы исключать друг друга» (Бунин 1955: 266). Интерес к естественным наукам распахнул перед Чеховым двери к познанию макро- и микрокосма. 1 января 1894 г., после долгого молчания он признается М. Меньшикову, который, в связи с выходом рассказа *Палата №6* на английском языке, попросил прислать автобиографию: «Вы желали получить от меня автобиографию, а для меня это нож острый. Не могу я писать о себе самом» (Бунин 1955: 269).

Противоречие в характере Чехова является одним из столпов смысловой структуры книги, в которой внутренняя согласованность личности обеспечивается балансом, гармонией и симметрией амбивалентных качеств. «Был и он настроен ко мне дружески, – сообщает Бунин во фрагменте собственных воспоминаний, – иногда почти нежно. Но та сдержанность, о которой я упомянул, не покидала его даже в самые задушевные минуты наших разговоров. И она была во всем» (Бунин 1955: 54). Сдержанному Чехову, по наблюдениям Бунина, была присуща глубокая жизнерадостность. Антон Павлович обожал красоту жизни, и в последние годы идея о стремлении к радости, пусть это было самое будничное и простое желание, часто звучала в разговорах двух писателей. Чехов избегал делать свою личность центром внимания, но его симпатии и антипатии к различным вещам проявлялись необычайно остро. Он был немногословен и скрывал свои чувства, однако любил посмеяться, даже если это были всего лишь шутливые замечания других. «Он говорил самые смешные вещи без малейшей улыбки… А его письма! Сколько милых шуток было в них всегда, при их совершенно спокойной форме!» (Бунин 1955: 54).

Эта сторона личности Чехова, по словам Бунина, оставалась скрытой от современников: «И как многие, кто вспоминал и характеризовал его, неправильно понимали его характер. От природы он был вспыльчив, как он пишет в одном письме к Книппер» (Бунин 1955: 42). В другом месте Бунин пишет:

«Чехов и манерность! Поставить рядом эти два слова могут только те, которые не имеют никакого понятия о Чехове» (Бунин 1955: 49). Возмущение Бунина усилило мнение Зинаиды Гиппиус о Чехове – в своих воспоминаниях писательница обнаруживает ключевые черты личности Чехова в «статичности» и «неподвижности». Гиппиус считала, что понятие времени Чехову не близко, что он не переживает естественным образом наступающие перемены: «Родился сорокалетним и умер сорокалетним» (Бунин 1955: 126–127). «Боже, до чего некоторые люди лишены непосредственного чувства жизни! – возмущается Бунин в своей книге замечаниями Гиппиус. – Это Чехов родился сорокалетним! Это у Чехова не было возраста? Чехов гимназист, Чехов студент и сотрудник юмористических журналов, Чехов врач во второй половине восьмидесятых годов, Чехов в первой половине девяностых годов, в год Сахалина, и затем во второй и наконец в начале двадцатого века, да это шесть разных Чеховых!!». Затем Бунин идет еще дальше и говорит о постоянной духовной метаморфозе Чехова. В качестве примера он приводит противоречивые суждения Антона Павловича, такие, скажем, как заявления, связанные с посмертным существованием и идеей бессмертия. «Это суеверие», – не раз подчеркивал Чехов, но впоследствии мнение его изменилось. – «Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после смерти. Бессмертие – факт. Вот, погодите, я докажу вам это…» (Бунин 1955: 99).

Профессор Софийского университета Бицилли опровергает критику Чехова со стороны его современников, и Бунин с ним соглашается, цитируя в своем произведении:

> Русская критика, – справедливо писал Бицилли, – объявила Чехова «писателем без мировоззрения», и ее представители задавались вопросом: как же это возможно, что, будучи «без мировоззрения», он все-таки был весьма значительным писателем? В сущности вопрос этот беспредметен, бессмыслен, и возник он единственно в силу упрощения, опошления самого термина *миросозерцание* и выражаемого им понятия. Под миросозерцанием принято разуметь не то, что это слово буквально значит, а известную идеологию и связанную с ней «программу». Этого у Чехова, действительно, не было […] Миросозерцание, так понимаемое, было вразрез с подлинным миросозерцанием, т. е. видением мира и жизни, какими был одарен Чехов (Бунин 1955: 289).

М. Алданов в своем предисловии приводит слова Бунина о прочтении Чехова у В. Ермилова:

> Только что прочел книгу В. Ермилова. (В. Ермилов. Чехов. Молодая Гвардия. 1946). Очень способный и ловкий (опускаю одно слово. М.А.) – так обработал Ч., столько сделал выписок из его произведений и писем, что Ч. оказался совершеннейший большевик и даже «буревестник», не хуже Горького, только другого склада… (Бунин 1955: 17).

Из источников, использованных для написания книги, самую большую симпатию вызвало у Бунина *Сердце смятенное* Курдюмова. Во вступлении Вера Муромцева-Бунина упоминает, что у Курдюмова Иван Алексеевич «находил много верного» (Бунин 1955: 28). Бунин оценил новаторскую теорию Курдюмова, его подход, согласно которому религиозность Чехова глубоко укоренена в области бессознательного. Во время чтения книги Курдюмова Иван Алексеевич все время записывал свои критические наблюдения:

> Курдюмов правильно пишет: «И никогда ни в чем он не скрывал того, что *человеческая* скорбь ему всегда была несравненно дороже, важнее, интереснее "гражданской скорби".» […] Чехов и своей личностью, и духовным состоянием своих героев из среды русской интеллигенции уже знаменует кризис русского рационализма, как господствующего направления, еще довольно задолго до того момента, когда этот кризис наступил для значительного большинства уже с несомненной очевидностью (Бунин 1955: 122).

В других местах он выражает свое несогласие: «Курдюмов характеризует Чехова, как очень скромного человека, я с этим не согласен. Он знал себе цену, но этого не показывал» (Бунин 1955: 123). Среди драматических произведений Чехова Курдюмов считает лучшими *Трех сестер, Дядю Ваню* и *Вишневый сад,* Бунин же выделяет *Чайку*. И в то же время одобряет уместное высказывание Курдюмова о том, что «главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, – беспощадно уходящее время» (Бунин 1955: 125).

Имена Чехова и Бунина уже современные им критики упоминали рядом. «О Бунине нельзя говорить, не беспокоя прекрасной тени Чехова. Бунин больше, чем "его школы". Он плоть от плоти и кровь от крови чеховского поколения, чеховского настроения, чеховских симпатий» (Измайлов 307). При этом оба категорически отрицали наличие литературного родства: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было», – отмечает Бунин в автобиографических заметках (Бунин 1965–1967, 9: 265). В свете новой художественной концепции, заявившей о себе в начале 1910-х годов, будничные поступки героев

Бунина оказываются помещены в ценностную иерархию космических законов бытия. Отдаление от чеховской традиции в произведениях писателя – отражение смены его философских и поэтических воззрений. Все это становится очевидным, если сравнить философские взгляды на природу двух писателей.

У Чехова драматический конфликт происходит между личностью и средой: в начале его герои, как правило, живут в мире с окружающей их средой, а затем, осознав, что жизнь их загублена, хотят порвать со сложившейся формой существования. В рассказах Бунина драматический конфликт возникает между человеком и космическим силовым полем, законов которого герои не признают, а если и признают, то противятся им и потому оказываются беззащитны перед природными силами Вселенной, ее универсальными законами. Убежденным в своей независимости героям Чехова противостояние с природой не мешает поддерживать с ней мирные отношения, что снимает все основания для возможного конфликта. Бунинские герои же «отделены от природы и переживают эту противоположность как неестественное состояние» (Иоаннисян 66). Вывод Д.В. Иоаннисяна верен, но отправная точка сомнительна. Как и Ф. Степун, я считаю, что Бунин рассматривает отношения между человеком и природой в рамках более масштабного целого, частью которого оба являются (и не представляют собой отдельные, цельные сущности); то есть, и человек, и природа – элементы, не существующие по отдельности, просто между ними нарушена гармония, отсутствует равновесие (ср. Степун). Герои Бунина не понимают космических законов, управляющих вселенским единством человека и природы (эти законы кажутся им иррациональными), в большинстве своем вообще их не признают (и потому не могут быть с ними в ладу), – отсюда неспособность восстановить единство, отсутствие гармонии, чувство отчужденности в своем космическом одиночестве. В бунинском понимании человеческое существование перестало бы быть трагичным, а жизнь снова обрела бы полноту, если бы человек жил в гармонии с космическими (а не природными, как у Иоаннисяна) законами.

В зрелых философских рассказах Чехова субъективное время главного героя резко отделяется от объективного времени природы, и это принципиальное разделение обращается в закономерность, как в рассказе *Дама с собачкой,* где ограниченная продолжительность человеческой жизни несравнима с вечным бытием природы. Бунин демонстрирует новый подход: если в произведении Чехова «кричащие цикады» – атрибут описания пейзажа, то в лирико-философском очерке Бунина *Ночь* пение цикад звучит как лейтмотив природы, живущей в безграничной и бессознательной гармонии, в противоположность беспокойному и вечно философствующему о своем бытии человеку. Если у Чехова «море» – метафорический эквивалент монументального, спокойного

постоянства[3], то для Бунина оно – воплощение бездонной тютчевской «бездны», космических сил, кажущихся человеку иррациональными, тех сил, что повелевают судьбой человека, не понимающего их законов[4]: «В море, в пустыне, непрестанно чуя над собой высшие Силы и Власти и всю ту строгую иерархию, которая царит в мире…», – пишет Бунин в произведении *Воды многие* (Бунин 1965–1967, 5: 331–332).

В лирико-философском эссе Бунина *Ночь* за безвременье отвечает Вселенная (светит то же солнце, что и у апостола Петра), у Чехова в рассказе *Студент* – Природа (апостол Петр грелся у костра в такую же холодную ночь). Мотив «темноты», соединяющий разные временные линии в *Студенте*[5], в творчестве Бунина смягчается до «рассвета», несущего в себе надежду на переход от Тьмы к Свету. В произведениях Бунина мы регулярно встречаем троп «бездны», «пропасти», «разрыва», – он метафоризирует иррациональные, угрожающие человеку силы мироздания. У Чехова он связан с «нравственным падением». В рассказе *Студент* апостол Петр предает не только своего учителя и друга, но и саму истину и красоту, которые здесь по-китсовски семантически тождественны друг другу[6]. Студент «думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (С 8: 309). Осознание студентом духовной академии правды, скрытой в исторической памяти, – залог более прекрасного и счастливого будущего. Эта тема возникает и в рассказе *В овраге:* «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С 10: 165). В лирико-философских произведениях Бунина образ «ночи» предстает в чреде философских ассоциаций:

> […] ночь, вечная, неизменная, – все такая же, как и тысячелетия тому назад! – ночь, несказанно-прекрасная и неизвестно зачем сущая, сияет над океаном и ведет свои светила, играющие самоцветными огнями, а ветер, истинно божие дыхание всего этого прелестного и непостижимого мира, веет во все наши окна и двери, во все наши души […] (Бунин 1965–1967, 5: 332).

[3] «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет» (С 10: 133).

[4] См. об этом подробнее: Рац.

[5] См. еще об этом: Регеци 13.

[6] «Краса есть правда, правда – красота» (Китс: *Ода к греческой вазе,* перевод В. Комаровского).

То, что у Чехова рассматривается как вопрос нравственного характера, у Бунина перемещается в космический план – на это указывают и приведенные выше строки. Оба писателя внимательно прислушиваются к драмам, происходящим в глубине человеческой души, однако, как верно замечает Э.А. Полоцкая, Бунин разворачивает и разрешает эти конфликты иначе, чем Чехов: он представляет их в более тесной связи с самим бытием, доводя действие до последней стадии завершенности (см.: Полоцкая 147). И после этого единственной ценностью остается для него не «вечная красота природы», как утверждает Полоцкая, а сама жизнь, которая постоянно меняется, совершая «свое таинственное странствование через тела наши» (Бунин 1965–1967, 5: 318) и проявления самой природы.

Трагедия, таящаяся в природе, возникает и в бунинском рассказе *Зойка и Валерия*. Первые ноты этого рассказа заставляют вспомнить чеховские «аккорды», развертывание же действия и кульминация – уже типичны для бунинской поэтики. Герои связаны между собой крайне запутанными отношениями, совсем как в *Чайке*: все влюблены не в тех, кто испытывает любовь к ним, никто не находит счастья. Похожи и места действия: дача четы Данилевских и деревенский дом Сорина. Присутствует и типичный любовный треугольник. Студент пятого курса, будущий медик Левицкий с первого взгляда безнадежно влюбляется в молодую родственницу хозяина дома, хорошенькую Валерию, которая, в свою очередь испытывает безответное чувство к доктору Титову – совсем как Нина к Тригорину в драме Чехова. Однако круг проблем в *Зойке и Валерии* у́же, чем в *Чайке*. Бунин сосредотачивается исключительно на любовной линии, отвергнутый предметом своей любви Левицкий находит спасение в самоубийстве, как и Треплев. В мире чувств Левицкого, описанном поэтически, доминирует чувство космического одиночества, подобное тому, что ощущает Митя (*Митина любовь*):

> Всюду стало темно и мертво […] спокойствие, молчание, непонятная, великая пустыня, безжизненная и бесцельная красота мира… безмолвная, вечная религиозность ночи… и он один, лицом к лицу со всем этим, в *бездне* между небом и землей… (Бунин 1965–1967, 7: 88).

В *Митиной любви* тоже фигурирует сцена на железнодорожной станции, но перемена мест у героев происходит в двух произведениях в противоположных направлениях: Митя, уезжая в деревню из Москвы, прощается на вокзале со своей любовью, Катей. Левицкий, наоборот, знакомится на станции с Валерией, приехавшей из Москвы на дачу. Вокзальные сцены обрамляют собой роковые вехи жизненного пути Левицкого: минуту зарождения любви и трагический исход. В рассказе *Зойка и Валерия* поезд – не причина смерти главного ге-

роя, а лишь ее инструмент, как и казачий офицер для Оли Мещерской в *Легком дыхании*.

Ощущение преходящести, проистекающее из вселенского закона изменения, захватывает воображение главного героя единственного бунинского романа *Жизнь Арсеньева*. В поисках следов воспоминаний о прошлом Арсеньев, бродя по улицам Харькова, глядит на «гнилые тесовые крыши мещанских лачуг, лепившихся внизу по буграм вдоль реки, на внутренности их грязных и убогих дворишек», размышляя параллельно о человеческой жизни, о том, что «все проходит и повторяется, что, верно, и триста лет тому назад были тут все такие же черные тесовые крыши и всякая сорная дрянь, что растет на пустырях, на глинистых буграх…» (Бунин 1965–1967, 6: 91). В пандан лирико-философскому эссе *Ночь,* Бунин продолжает диалог с рассказом Чехова *Студент:*

> […] точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше (С 8: 306).

Когда герой обнаруживает в столичном журнале новый рассказ Чехова, в чувствах Арсеньева мы можем угадать и ощущения Бунина: «В одном виде этого имени было что-то такое, что я только взглядывал на рассказ, – даже начала не мог прочесть от завистливой боли того наслаждения, которое предчувствовалось» (Бунин 1965–1967, 6: 229). Уже ранние, написанные в 1880-е гг. произведения Чехова, наполняли Бунина восторгом: как мог молодой человек так много знать о жизни, как мог он проникнуть в такие глубины тайн человеческой души? Процесс становления художника, осознания себя творцом, в пронизанном автобиографическими элементами романе *Жизнь Арсеньева* становится такой же центральной проблемой, как и в масштабном литературном портрете Толстого или написанной позднее работе *О Чехове*.

Когда в 1953 г. у Бунина появилась возможность прочитать мемуары Л. Авиловой, он тут же почти безостановочно принялся писать и делать заметки. Под влиянием ее мемуаров он «по-новому почувствовал скрытую от всех внутренне целомудренную жизнь Чехова» (Бунин 1955: 23). Идея написания книги состояла в том, чтобы открыть «неизвестное я» Чехова жившим в эмиграции коллегам и русской читающей публике, среди которой «Чехова до сих пор по-настоящему не знают» (Бунин 1955: 240). Мемуары Бунина о Чехове проникнуты скрытым лиризмом и возвышенным поэтическим тоном, как и большинство его рассказов. Так описание ялтинской дачи, где Бунин и сам нередко гостил, похоже на ожившую красочную открытку: «Белая каменная дача в Аутке, под

южным солнцем и синим небом; ее маленький садик, который с такой заботливостью разводил Чехов, всегда любивший цветы, деревья и животных…» (Бунин 1955: 53). Столь же лиричен эпизод, где Бунин узнает о смерти Чехова из газеты. Поэтическая сила этого фрагмента в том, как противоположные полюса существования, опыт разноцветия, красоты «живой жизни» и конечности, смертности земного бытия внезапно, без какого-либо перехода соприкасаются в каком-то загадочном экстазе, не доступном рациональному уму: «Был жаркий и сонный степной день, с тусклым блеском неба, с горячим южным ветром. Я развернул газету, сидя на пороге кузнецовой избы, – и вдруг точно ледяная бритва полоснула по сердцу» (Бунин 1955: 102).

Бунин создает портрет Чехова не в традиционном биографическом жанре: линейность хронологии прекращается, о смерти главного героя читателю становится известно еще в первой части книги: «…создается иллюзия живого рассказа, где повествование подчиняется не выверенной структуре, а сиюминутным мыслям и воспоминаниям, пришедшим в голову рассказчику» (Черноскутова 32). Писатель находит баланс между жанровыми критериями документального и литературного исследования. Большое количество цитат, взятых из писем, заметок, литературных произведений, вызывают у читателя ощущение объективности. Свободное чередование различных голосов так же, как и в рассказе *Дело корнета Елагина,* придает полифоничность структуре произведения. Используя метод интертекстуальности, Бунин организует многослойный материал источников таким образом, что при этом не нарушает грамматическое, лексическое, модальное и стилистическое единство текста. Фрагментарность дает читателю увидеть портрет Чехова «в перспективе», дополненный новыми, бунинскими мазками. А незавершенность книги дает историкам литературы возможность продолжить диалог, начатый двумя русскими классиками.

Литература

Бунин, И.А. *О Чехове. Незаконченная рукопись.* Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1955.

Бунин, И.А. *Собрание сочинений в 9 тт.* Под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского. Москва, Художественная литература, 1965–1967.

Измайлов, А.А. Юбилей Бунина. *Биржевые ведомости.* № 13218. (27.10.1912.): 5–7.

Иоаннисян, Д.В. Природа, время, человек у А.П. Чехова и И.А. Бунина. В: *Русская литература XX века.* Отв. ред. Н.М. Кучеровский. Калуга, Тульский пед. ин–т им. Л.Н. Толстого, 1973. 60–73.

Полоцкая, Э.А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в. (Куприн, Бунин, Андреев). В: *Развитие реализма в русской литературе в трех томах. Т. 1*. Гл. ред.: У.Р. Фохт. Москва, Наука, 1974. 77–164.

Рац И.М. *Иван Бунин. Таинство любви и бытия.* Москва, Три квадрата, 2022.

Регеци, И. Рассказ А.П. Чехова «Студент» и рефлексия венгерского писателя Деже Костоланьи в очерке «Tavaszi gyász» («Весенний траур»). *SLAVVARIA* 3:1. (2023): 9–18.

Степун, Ф.А. Литературные заметки. И.А. Бунин (по поводу «Митиной любви»). В: *Иван Бунин. Pro et contra,* СПб., Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2001. 365–385.

Черноскутова, Н.Д. Незаконченная книга И.А. Бунин «О Чехове» как опыт создания литературного портрета современника. В: *Сборник статей молодых ученых, посвященный 150-летию И.А. Бунина.* Ред. Н.В. Пращеррук. Екатеринбург, Уральский федеральный университет имени Первого Президента России Б.Н. Ельцина. Издательский Дом «Ажур», 2020. 28–33.

Molnár Angelika

Постмодернистская интерпретация повести Чехова *Черный монах*

Борис Акунин долгое время являлся одним из наиболее популярных российских писателей современности. В критической литературе мало пишется о соотношении его детективного романа *Пелагия и черный монах* с почти одноименной повестью А.П. Чехова, больше об игровом восприятии Акуниным других произведений классической литературы, в частности, романов Ф.М. Достоевского (Казачкова, Снигирева – Подчиненов – Снигирев, Трофименков), а также о разоблачении обычных читательских стратегий восприятия (Бобкова). Во второй книге трилогии о Пелагии действительно наблюдается переложение классических, школьных и популярных, массовых чтений. Текст романа Акунина – цитатно-коллажен и представляет собой игру с читателем, который, будучи достаточно образованным, легко опознает как явные, так и завуалированные отсылки. Андрей Ранчин утверждает, что «любимое предназначение литературных перекличек и аллюзий у Бориса Акунина – ирония, комизм, возникающие при переключении, перемещении из одного культурного ряда в иной» (Ранчин 256). И в центре внимания других исследователей стоит применение писателем техники постмодернистского текстопорождения (о которой см. напр., Жолковский, Скоропанова, Щербенок) в таких местах, которые получаются смешными, коллажными и цитатными в использовании чужих мотивов. Авторскую субъектность Акунина же считают размытой в наплыве чужих языков, текстов и субъектов.

Однако поэтика построения нового слова в акунинском романе, в отношении которого можно применить поэтический анализ, не изучена так, как это глубоко и широко осуществлялось в связи с чеховским *Черным монах*ом (Абрамович, Громов, Дмитриева, Жилина 2005, Жилина 2008, Катаев, Рев, Семанова, Сухих, Удодов, Чехов: pro et contra). Мы посвящаем этому вопросу другие работы, а здесь ограничиваемся тем, как в романе Акунина предлагается новый «путь» прочтения повести Чехова. Ясно, что на первый план выдвигается переработка образа черного монаха, который стал в русской литературе воплощением творческого сумасшествия. Однако новаторство данного текста заключа-

ется в том, что в отношении как главного героя, так и других персонажей Акунин занимает игровую позицию, превращая их в своеобразных артистов.

В то время как у Чехова главным героем является магистр Андрей Васильевич Коврин, заболевший расстройством нервов, у Акунина доктор Донат Саввич Коровин – второстепенный персонаж, который пытается вылечить людей, страдающих особыми видами душевных болезней (см. также перекличку фигур чеховского врача Дорна и акунинского сыщика Фандорина). Таким образом, вместо пациента врач носит подобную фамилию, которая образована от слова «корова», в то время как у чеховского героя, предположительно, от «ковра». В обоих случаях наблюдается намеренное снижение образа героя путем присвоения ему такого имени.

Сходство сюжетов создается и в силу частичного совпадения следующих мотивов. По совету врача Андрей Коврин отправляется лечиться в деревню, к своему опекуну и его дочери, а Алешу Ленточкина его наставник посылает в монастырь для расследования. Как чеховский магистр сильно увлечен своей научной работой, так и акунинский несостоявшийся студент полностью погружен сначала в свою учебу, затем в задание, связанное с Черным Монахом. В основе этого дела также лежит старинная легенда, которая изначально могла быть фантасмагорией или сознательной выдумкой, однако теперь она обретает словно историческую достоверность и разворачивается в совершение преступлений.

В обоих произведениях присутствуют два миража-двойника: у Акунина оба – реальные люди, которые передвигаются по воде с помощью уловки, и так наводят страх на встречающихся с ними посторонних людей, которые потом кажутся их окружению лишившимися рассудка или вовсе умирают от потрясения, как, например, бакенщик. У Чехова рыбаки видят, как один призрак ходит по поверхности озера, а другой «ласково» улыбается герою и беседует с ним о вопросах бытия, и, в конце концов, уведомляет Коврина о том, что является лишь продуктом его воображения и доказательством его гениальности.

Любопытно, почему именно мысль об исключительности героя заставляет его сделать предложение Тане, так как Песоцкие оказываются довольно ограниченными, рядовыми людьми. Об этом свидетельствует еще одна, прозаическая причина бракосочетания: передача им хозяйства. Кроме того, именно Таня уговаривает своего мужа лечиться от видения призрака, и испугавшийся муж слушается ее. Однако врачи не уделяют должного внимания физическим признакам его болезни, считая их лишь психосоматическими симптомами. Так называемое выздоровление Коврина не приносит благотворных результатов. Он остается помешавшимся ученым, который не только не может занять свою кафедру, но и больше не способен работать. Спустя два года герой, живущий в довольно бытовой обстановке вместе с другой женщиной, на (полу)острове

Крым читает письмо Тани, в котором она проклинает его (что представлено словно пародией на *Евгения Онегина*).

Отметим, что в двойничестве исключительного героя и воображаемого монаха можно обнаружить проблему, поднятую романтической литературой, в частности Э.Т.А. Гофманом в *Песочном человеке*. В романе Акунина все те, кто попадает к доктору Коровину, являются такими же раздвоенными фигурами. Врач-самоучка помещает у себя и сумасшедшего физика Лямпе, ради раскрытия тайны которого и появляется у него Алеша в виде невменяемого. По стопам последнего действует и монахиня Пелагия. Таким образом, процесс расследования становится аналогом двойнического превращения героев в безумцев. В основе сюжета романа Акунина, как и повести Чехова, лежит прагматическая причина: странные события причиняют вред расцветающему бизнесу монахов, поэтому они и просят помощи у владыки Митрофания. (Отметим, что Воронежский епископ с таким именем жил в XVII-м, а не в XIX-м веке, следовательно, в романе обыгрываются не только разные временные, но и фикциональные планы). Из архипелага Нового Арарата пишет и посылает ему письма-отчеты Алеша (различие с Ковриным: он не читает письма).

Имя и отчество Алексея Степановича Ленточкина также не совпадают с теми же у чеховского героя, однако совпадают с именем и отчеством Хомякова, основоположника славянофильства. Такая связь может показаться абсурдной из-за нигилистических взглядов акунинского героя. Не реализуется и другой именной потенциал текста. Алеша останавливается в гостинице со знаковым наименованием «Ноев ковчег», однако это место не становится настоящим спасением ни для него, ни для других. Добавим, что название котлетной «Упитанный телец» с аллюзией на библейскую притчу о блудном сыне также могло бы ознаменовать возможность преобразования Алеши с участием в благодати, однако история акунинского героя принимает другой, неожиданный поворот. Преосвященного извещают о том, что его подопечный сошел с ума после встречи с Черным Монахом.

Вместе с тем, к более интересным наблюдениям ведет соотнесение образа героя с русским художником Алексеем Степановичем Степановым, который родился в Крыму и, к тому же, написал воспоминания о Чехове (см. К.А. Коровин: *Из моих встреч с А.П. Чеховым*), так как и фамилия доктора Коровина отсылает к этому известному импрессионисту. А фамилия «Ленточкин» не только созвучна с фамилией Девушкина, но и указывает на то, что в акунинском герое так же слишком много амбиций, как и в «письмописце» Ф.М. Достоевского. По этой причине нельзя верить тому, как Алеша подписывается доблестным и честным Ланселотом Озерным.

Ему больше подходит прозвище «попрыгун», заимствованное как из басни И.А. Крылова *Стрекоза и Муравей,* так и из рассказа Чехова *Попрыгунья*. Так на-

зывает его мысленно полицмейстер, который уезжает на остров забрать его из лечебницы и разобраться в деле. Имя и отчество Феликса Станиславовича Лагранжа воспроизводят в памяти фигуры известных ученых (Ясинского и Мартинкевича), а по фамилии в акунинском солдафоне, вероятнее всего, отражается образ французского генерала, Жозефа Лагранжа. Третий «ложный» следователь – это товарищ прокурора Матвей Бенционович Бердичевский, который своим именем может напоминать и скрипача Либермана, и конструктора Бердичевского, и в то же время также не воплощает ни одного чеховского героя.

Дело в другом. В романе Акунина каждый герой носит имя и известного ученого и артиста, а также лишается ума и попадает к доктору Коровину, у которого пытается проявить свой актерский талант. Одному Лагранжу не удается проявить свой актерский талант и его находят будто покончившим собой, а на самом деле убитым Черным Монахом. В итоге, злостный циник-недоучка Алеша теряет свой рассудок при встрече с фантастическим («призраком»); самодовольный профессионал «бульдог» Лагранж лишается жизни в схватке с преступником; а Матвей Бенционович, добросовестный служитель закона, стремящийся наказать убийцу, сходит с ума. Таким образом, три следователя воспроизводят образы не только братьев Карамазовых (Лагранж – военного Дмитрия, Бердичевский – интеллектуала-Ивана, а в образе Алеши скрыт еще и лакей Смердяков с его желанием разбогатеть и уехать на Запад), но и чеховского Коврина.

В отличие от них, монахиня Пелагия успешно демонстрирует свои актерские способности ради раскрытия дела. Видимо, ее жизненным прототипом являлась блудная антиохийская актриса, ставшая святой. Героиня романа маскируется то монахом Пелагием, то якобы ненормальной, но, согласно фамилии, довольно хитрой Полиной Андреевной Лисицыной. Отметим, что те же имя и отчество носит и жена управляющего Шамраева в *Чайке* Чехова, изменяющая мужу с доктором Дорном, а также героиня романа Достоевского *Игрок* (падчерица Генерала). В романе Акунина госпожа Борейко ревнует доктора Коровина к Лисицыной. Лидия Евгеньевна словно исполняет роль «роковых» героинь романов Достоевского, а также его любимой Полины Сусловой. Под влиянием акунинской «роковой женщины», как и у Достоевского, а на самом деле пациентки врача, почти все мужчины сходят с ума / с правильного пути. Однако кажется уместным указать на то, что в ее обыденной фамилии имеется отклик как на литературную группу *Гиперборей,* так и на известного живописца и его дочь. В романе эта женщина, помешанная на идее власти, исполняет и роль зачинщика покушения на жизнь своей воображаемой соперницы, двойнического амплуа Пелагии-Полины. Пособником злоумышленницы является брат Иона, который хотя и плавает по озеру, но ведет себя отнюдь не согласно значению своего имени («голубь»), и даже не как ветхозаветный пророк, когда кидает монахиню «в чрево» тонущего корабля, предавая ее верной смерти.

В представленном здесь и далее случаях связь с чеховским Ковриным можно обнаружить вновь лишь в сумасшествии.

От брата Ионы спасает Пелагию-Полину «роковой мужчина», который возбуждает ее чувства. Он оказывается настоящим актером, играющим литературных героев (см. например, Принца Датского или Льва Николаевича Мышкина), вместе с тем больным психиатрической лечебницы. Исполнителя и роли Ставрогина в гражданской жизни зовут Лаэртом Терпсихоровым, имя которое взято с персонажа трагедии Шекспира, убивающего Гамлета отравленным мечом, но в романе Акунина он представляет собой скорее «сумасшедшего» Гамлета, который играет себя. Отметим, что гамлетовские аллюзии и фигуры артистов играют первостепенную роль в чеховской *Чайке*. Имя «Лаэрт» отсылает и к произведению Гомера *Одиссея,* в котором так именуется отец мореплавателя. Более того, Николай Борисович Терпсихоров был знаменитым мастером соцреализма. Таким образом, и этот персонаж Акунина ассоциируется с артистом-художником, в то время как его фамилия содержит слог «псих», обозначающий его состояние и статус. Пелагия выходит победителем из неравной борьбы с соблазнителем благодаря помощи доктора Коровина. Знаменательно, что врач, пародия на всех чеховских докторов – целителей больных, спасает монахиню-актрису-следовательницу от сумасшедших актеров и актрис, «убийц», которые по своему имени тесно связаны не только с искусством и наукой, но и с верой. Об этом свидетельствует главная тайна романа, относящаяся к тайне святого Василиска.

В связи с образом святых обратимся к образам монахов в романе Акунина и сделаем небольшой экскурс. Имя убитого Черным Монахом старца Илариона отсылает к Пиктавийскому святому церкви, а Израиля – к названию еврейского государства. Последний отшельник пересказывает о себе намеченную Терпсихоровым исповедь Ставрогина о совращении Матрены, вставляя ее в историю с японкой и мадам борделя, и требует у Пелагии прощения за свои грехи. Этот рассказ (жизнеописание / описание становления человека как пародия на житие) пронизан тропами, которые строят и текст романа в целом. В нем словно суммируются и сюжет романа, и смысл всего произверения. Здесь каждый мотив получает свое объяснение и развитие. Герой рассказывает монахине о своих донжуанских поступках и изъезженных им пространствах: как он составлял «атлас» про женщин (Акунин 430), и как он разрушал их жизнь. Образы животных и демонологических существ присваиваются этому «разбивателю сердец» и в некотором роде василиску в созданных им же сравнениях: под влиянием женщин он «как лягушка» сделался иным и питался их любовью, «как вурдалак живой кровью» (Акунин 431). Кроме того, японка, подобно главной героине на воде братом Ионой и на суше актером Терпсихоровым в роли Ставрогина, является жертвой мужского насилия: осознав, что мужчина продал ее в бордель,

она выбросилась из окна и билась на мостовой «как выброшенная на берег рыбка, да и затихла» (Акунин 439). Эта история, передаваемая в виде ряда сравнений, напоминает и трагедию мадам Баттерфляй.

Добавим, что образ мадам Поздняевой, содержательницы публичного дома – это аллюзия и на мадам Китаеву из романа Л.Н. Толстого *Воскресение*. В отличие от японки, образ мадам борделя не скрывает хрупкую, невинную фигуру, и строится при помощи отождествлений: у нее «сердце – камень, душа – пепелище, ум – арифметическая машина» (Акунин 439). Здесь в тексте романа Акунина обновляются стершиеся метафоры и создаются новые (см. камень, огонь, арифметика). Молодой Израиль пытался раздуть «уголек» Поздняевой (тоже говорящая фамилия: см. она «поздно» полюбила, как и толстовский Позднышев, «до всепожирающего пламени» [Акунин 439]). Отметим, что огонь и вода обычно воспринимаются либо как разрушительные стихии, либо как имеющие положительное, оплодотворяющее действие. Согласно метафорическому сравнению, как женщина, так и мужчина оживляются в сюжете романа благодаря любви: «будто дамбу какую-то прорвало, и подхватило меня потоком», «чудо – наблюдать, как мертвая душа оживает. Словно в засохшей пустыне из песка […] забили чистые ключи, […] и раскрылись невиданной красоты цветы» (Акунин 441). Этот образ сада и развертывается при маркировке конца чувств мужчины: «засох расцветший сад, иссяк чудесный источник», женщина стала бездомной, а при виде опускания женщины на дно жизни Израиль и решил «себя из осколков склеивать да от грязи отчищать» (Акунин 443).

Несмотря на постмодернистские приемы и отсылки Акунина, в его романе прощение / любовь – единственная сила, которая способна дать упокой любвеобильному грешнику. Это выражается и в виде появления света во тьме: при рассказе отца Израиля «пришлось свечку зажечь» (Акунин 58). Поступок старца – спасение жизни Пелагии за счет своей – ведет к тому, что героиня может простить ему грехи, совершенные им перед другими женщинами. В очищении души и заключается долг каждого христианина. Израиль же перебрался от искушений городов в монастырь, затем в скит именно с этой целью, так как отшельников скита постигала скорая смерть. Причина продолжения его жизни была в том, что он считал себя по-настоящему грешным, но не находил спасения. Однако сравнение – его «голова была круглой и блестящей, как у шахматной пешки» (Акунин 424) – указывает на выпадение и его волос от облучения.

Дело в том, что место на острове, куда веками раньше поселился святой Василиск, образовалось в результате падения метеорита. Метеорит назван как «небесный осколок» – в этом повторе фрагмент (рассказ старца) также воспроизводит текст романа. Отметим, что намек на смертоносный взгляд мифического василиска реализуется как в убийстве обитателей архипелага, так и в из-

лучении на острове «мертвых» – «окольних». Ранчин отмечает, что и у Питера Хёга (в его романе 1993 года *Смилла и ее чувство снега*) упавший метеорит находится в пещере (Ранчин 264). Возможно, Акунин в своем романе переигрывает этот сюжетный мотив.

Что касается развертывания мотива, в романе следует обращение к пациенту доктора Коровина, Лямпе, который кажется единственным исключением из актеров-больных (правда, Акунину мог быть известен советский актер Г.М. Лямпе), так как он будто не примеряет на себя никакой роли, а является подлинным душевнобольным, хотя в акунинском игровом ключе он, конечно, тоже пародия на сумасшедших ученых. Он изучает лучи на острове, но никто, ни врач, ни следователи, за исключением Алеши, не принимают всерьез его высказывания и опыты. В противном случае раньше выяснилось бы, что за скорой смертью старцев скита скрывается не мистическая причина. Лямпе же переодевается в Черного Монаха из благородных побуждений, желая предупредить жителей местности об угрожающей им смертельной опасности. Так он становится невольным виновником всеобщего страха и трагических событий (выкидыша жены бакенщика). Следовательно, этот Черный Монах – не сверхъестественная сила, а лишь пациент лечебницы, который не имеет никакого отношения к убийствам.

Оказывается, что настоящий убийца – ненастоящий больной-сумасшедший Алеша, первый следователь и второй Черный Монах, который издевается над верой в Бога, однако прибегает к доктору Коровину, утверждая обратное. Он на самом деле ни во что не верит, лишь хочет получить финансовую выгоду из технического прогресса, т.е. богатство за счет камня/метеорита. Неслучайно, что в связи с нравственными вопросами, возникающими по поводу науки и безумия, вспоминается повесть Чехова *Черный монах*, в которой герой умирает из-за непонятости со стороны окружающих. Его смерть представлена так, будто его охватывает страх и снова видит черного монаха, образ которого предвещает его близкую смерть. Коврин вспоминает свою науку и умирает с «блаженной» (ср. привычное определение святого, старца, отшельника) улыбкой на лице, что монах вернулся за ним и утвердил его гениальность (мол, если бы он поверил ему (себе), то его жизнь сложилась бы иначе). Этот момент также обыгрывается Акуниным в финальном эпизоде со старцем Израилем, Пелагией и Алешей.

В этой связи можно утверждать, что, в то время как Чехов заостряет проблему веры и науки в романтическом ключе, Акунин переносит ее в иную, актуализированную плоскость, высмеивая ее. Постмодернист иронизирует над известными образами русской и мировой литературы, в частности над образом чеховского героя, и так достигает и эффекта комизма в отношении метафизики Чехова, а не только перенимает его «слово любви». Он трансформирует

вечный конфликт между воображением и жизнью в конкретное опредмечивание этических норм науки. Таким образом, высокая тема классического произведения снижается до постмодернистской игры, направленной на деконструкцию: ключевой мотив (поиск смысла жизни) заменяется абсурдным (поиском материальной выгоды и совершением греха), а высокая «бессобытийность» – детективным сюжетом.

С этой точки зрения роман можно рассматривать как преступление, а автора – как убийцу: он уничтожает канонические приемы и тексты, и, в результате, сам оказывается деконструированным, становится «убитым» (ср. «смерть автора» Р. Барта). В то же время он строит и свою версию себя на руинах других. Следовательно, произведение становится «метароманом», тематизирующим процесс самосозидания и раскрывающим авторскую индивидуальность Акунина: он – постмодернист, который хотя и высмеивает и себя, и своего читателя, но намерен, как в свое время Достоевский, при помощи детектива обновить жанр романа, и, как в свое время Чехов, обновить жанр повести и драмы. Конечно, он не гений масштаба упомянутых классиков, но тем не менее остается важным феноменом нашей литературной действительности, популяризируя и оживляя канон.

Литература

Абрамович, С.Д. «Черный монах» А.П. Чехова: гимн или реквием? *Вопросы русской литературы* 1990. № 2: 81–89.

Акунин, Б. *Пелагия и черный монах*. Москва, АСТ, 2004.

Бобкова, Н.Г. Функции «двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии. *Мир науки, культуры, образования* 2009. № 5: 62–66.

Громов, М.П. *Книга о Чехове*. Москва, Современник, 1989.

Дмитриева, Н.А. Мистическая повесть Чехова («Черный монах»). В: Дмитриева, Н.А. *Послание Чехова*. Москва, Прогресс-Традиция, 2007. 252–284.

Жилина, Н.П. Евангельские реминисценции в повести А.П. Чехова «Черный монах». *Проблемы исторической поэтики* Вып. 8. 2008. 461–480.

Жилина, Н.П. Три философских диалога в повести А.П. Чехова «Черный монах» *Балтийский филологический курьер*. БФУ им. И. Канта, 2005. № 5: 45–60.

Жолковский, А.К. К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе. *Новое литературное обозрение* 1998. № 29: 55–68.

Казачкова, А.Вл. Женский иронический детектив в творчестве Бориса Акунина (жанровый аспект). *Пушкинские чтения* 2011. № XVI. 118–121. URL: https://

cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-ironicheskiy-detektiv-v-tvorchestve-borisa-akunina-zhanrovyy-aspekt (дата обращения: 16.01.2024.)

Катаев, В.Б. *Проза Чехова: проблемы интерпретации.* Москва, Издательство Московского университета, 1979.

Ранчин, А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция. *Новое литературное обозрение* 2004. № 67: 235–266. URL: https://polit.ru/articles/medlennoe-chtenie/romany-b-akunina-i-klassicheskaya-traditsiya-2004-08-02/ (дата обращения: 16.01.2024.)

Рев, М. Специфика новеллистического искусства А.П. Чехова («Черный монах»). В: *Проблемы поэтики русского романтизма XIX века.* Отв. редакторы: Макогоненко, Г.П.; Маркович, В.М; Рев М. Ленинград, 1984. 213–227.

Семанова, М.Л. О поэтике «Черного монаха» А.П. Чехова. В: *Художественный метод А.П. Чехова.* Ред. кол. Бочаров, М.Д.; Ваганова, Л.П.; Седегов, В.Д.; Тамарли, Г.И. Ростов-на-Дону, Ростовский государственный педагогический институт, 1982. 54–67.

Скоропанова, И.С. *Русская постмодернистская литература.* Москва, Наука, 2007.

Снигирева, Т.А., Подчиненов, А.В., Снигирев, А.В. *Борис Акунин и его игровой мир.* Санкт-Петербург, Алетейя, 2017.

Сухих, И.Н. *Проблемы поэтики А. П. Чехова.* Ленинград, Издательство Ленинградского университета, 1987.

Трофименков, М. Дело Акунина. *Новая русская книга* 2000. № 4. http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html (дата обращения: 16.01.2024.)

Удодов, Б.Т. Диалогизм авторской позиции в повести А.П. Чехова «Черный монах» *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика* 2004. № 2: 34–35.

Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. Сост. Сухих, И.Н. Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002.

Щербенок, А.В. *Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории.* Москва, Новое литературное обозрение, 2005.

Szabó Tünde

Модификация образа «человека в футляре» в романе Г. Яхиной *Дети мои*

В центре сюжета второго романа Гузель Яхиной – судьба поволжского шульмейстера Якова Баха, разворачивающаяся на фоне трагических исторических событий в России/СССР первой половины XX века. В образе Баха продолжается и переосмысляется известный тип героя русской литературы XIX века «маленький человек» и его «футлярность». Новизна романа Яхиной заключается в том, на мой взгляд, что он развивает чеховскую «футлярную тему» в разных направлениях: кроме двух мужских вариантов в нем появляется и женская версия. В статье рассматриваются эти разные воплощения футлярности и их взаимосвязь в романе *Дети мои*.

Башмачкин, Беликов и Бах

Михаил Эпштейн в своей работе о «синдроме Башмачкина–Беликова» выделяет основные моменты в изображении гоголевского и чеховского героев, являющиеся общими для них (Эпштейн). Эти моменты можно обнаружить и в образе Баха.

Во-первых, оба прототипа Баха ведут «почти монашеский» образ жизни, замыкаются «в идеальном мире Сущностей» и отдают предпочтение «миру Знаков» (Буквы и Языка) вместо мира житейского человеческого. Роман Яхиной начинается с описания замкнутого мира и образа жизни Баха, протекающей по строго установленному порядку и не выходящей за пределы здания школы и города Гнаденталь. Общение с учениками и жителями города Баху дается с трудом: он, так же, как и его прототипы, предпочитает пребывать в «идеальном мире Сущностей». Таким для него является великая немецкая литература, так как «любовью к поэзии Баха обожгло еще в юности» (Яхина 19).

Во-вторых, последствием (а возможно, и причиной) замкнутого и обособленного мира героев является их «асоциальность», «необщительность», выраженная и в присущем им дефекте речи – косноязычии Башмачкина и в повторяемых Беликовым фразах, в предпочтении молчать в присутствии других.

Бах, из уст которого стихи великих немецких поэтов «льются щедро» (там же 19), сильно заикается, общаясь с гнаденталь цами, а после смерти Клары он отказывается вообще говорить и большую часть жизни проживает в молчании.[1]

В-третьих, замкнутость и мизантропия двух героев XIX века обозначены и «предметными мотивами» – шинелью Акакия Акакиевича и пальто на вате, зонтиком и калошами Беликова. Таким предметным мотивом «футлярности» Баха является утиная перина, единственная вещь, кроме тома Гёте, которую он берет собой из Гнаденталя в новую жизнь. Позже, на хуторе, появляется и прямой эквивалент беликовского пальто – киргизская душегрейка, как постоянный атрибут одежды Баха.[2]

В-четвертых, переломным моментом в жизни героев служит внезапное и нежелаемое для них сближение с женским началом – с «подругой жизни» в случае Башмачкина, с Варенькой в случае Беликова, – ради которого они покидают свой футляр. В жизни Баха внезапно появляется новая ученица Клара, в которую Бах влюбляется и с которой готов продолжать жизнь вместе.

В-пятых, однако, между «маленькими людьми и женственными предметами их вожделений встают персонажи другого физического масштаба, воплощающие сильное мужское начало» (Эпштейн 110) – грабители, похитившие шинель в повести Гоголя и Коваленко с громадными руками в чеховском рассказе. Воплощением сильного мужского начала, выступающим в качестве препятствия перед Бахом, является сначала отец Клары, «могучий человек» Удо Гримм (Яхина 36), а позже один из трех насильников, ворвавшихся на хутор.

В то время как встреча с женским началом и столкновение с более сильным мужским началом приводит к похожей концовке в двух рассказах – к скоропостижной смерти гоголевского и чеховского героев, в романе Яхиной умирает не герой, а его возлюбленная. После смерти Клары начинается второй ход сюжета, в котором Баху предоставляется второй шанс выйти из футляра. Он это делает, с одной стороны, путем сочинения этнографических записей и сказок, а, с другой стороны, воспитанием Анче: «Он был теперь всего лишь источник молока, тепла и сухости – для жадного до жизни младенца; источник текстов о Гнадентале – для жадного до чтения Гофмана» (Яхина 187).

[1] О феномене молчания в трех современных романах см. (Сабо 2021).

[2] Ранним намеком на отличие героя Яхиной от образа Беликова, пользующегося в любую погоду зонтом и калошами, является необъяснимое пристрастие Баха к бурям. Эта черта вызывает ассоциацию со строками Лермонтова об одиноком парусе «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой!». Связь романа с традицией романтизма требует дальнейшего осмысления.

По ходу этого двойного процесса герой Яхиной осваивает деятельную любовь, которая – согласно интертекстуальной связи между детской темой в романе, его названием и библейским фрагментом из первого послания Иоанна[3] – является предпосылкой преодоления страха, причины футлярной жизни.[4] Сюжет завершается тем, что Бах перестраивает хутор, свое изолированное и замкнутое пространство, в детский дом. Окончательный уход героя из этого пространства сопровождается аннулированием атрибутов футлярности: он вытряхивает из перины пух и перья, оставляя ее на хуторе, и произносит первое слово после десятилетнего молчания. Заодно нарратор отмечает отсутствие страха в герое: «он смотрел на бушевание стихии равнодушно, безо всякого трепета. Страха – не было» (Яхина 443).

Гофман, Вождь и Бах

М. Эпштейн в вышеупомянутой статье обращает внимание не только на сходные моменты в образах футлярных героев, но также указывает на существенную разницу в их характере. Он ставит им «диагноз»: «в обоих случаях речь идет о тяжелой форме социофобии» (Эпштейн 108), и предлагает различать два вида этого недуга – пассивную и активную социофобию. В случае последней парадокс заключается в том, считает Эпштейн, что «социофобы, забиваясь в свой угол, вместе с тем могут быть социально очень активны. Свой страх общества они вносят в само общество, разлагая его изнутри, побуждая людей бояться друг друга» (там же 110).

Образ Акакия Акакиевича представляет собой первый, пассивный тип социофоба, а Беликов однозначно является активным социофобом, имеющим особую власть над обществом города. Согласно мнению Эпштейна, художественное открытие Чехова состоит именно в том, что «в маленьком человеке, которого было принято по-христиански жалеть или гуманистически защищать от общественного гнета и неравенства, он обнаруживает социально опасный тип, который подравнивает всех под свою малость и превращает ее в знак гражданской благонадежности» (там же 112).

[3] См.: «Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиною» (1 Иоанна 3:18) и «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви» (1 Иоанна 4:18).

[4] Это противоречит мнению Олега Демидова, утверждающего, что «единственный контекст, с которым Яхина не работает (и, кажется, делает это намеренно) – это религиозный контекст» (Демидов).

В романе Яхиной присутствуют оба вида социофобии. Бах является пассивным социофобом, и в этом плане его образ продолжает гоголевскую линию.[5] Однако, у него есть два двойника в романе, представляющие собой активный вид социофобии, разные ее степени, и развивающие таким образом чеховскую концепцию футлярности. Один из них – «ученик» Баха, горбун Гофман.

Гофман – коммунист из Германии, прибывший в советскую Россию с намерением «изменить мир», по крайней мере, «вытянуть Гнаденталь в новую жизнь» (Яхина 232, 234). В качестве парторга Гофман активно приступает к преобразованию города, согласно требованиям советского государства. Преобразования он осуществляет по двум направлениям: с одной стороны, создает новые общественные пространства, в том числе ясли, читальню, управление колхоза и проч. (там же 252). С другой стороны, он пытается перевоспитывать жителей Гнаденталя. Ключом к превращению немецких колонистов в советских граждан он считает сказки: «Сказки и легенды – это же фундамент, Бах! Фундамент души, что закладывается в глубоком детстве, на чем вся суть человеческая держится. Вот с чего нужно было начинать! […] Замена сказочного фонда – аккуратная, незаметная глазу…» (там же 195). Записанные Бахом и переработанные им сказки читаются везде в городе, они становятся «основой политической агитации» (там же 254).

Несмотря на то, что Гофман, так же, как и Бах, носитель литературного немецкого языка, он является антиподом Баха в своей языковой деятельности: тогда как тот отказывается от речи, но письменно выражается как поэт, Гофман красноречив, но не умеет писать. К народным сказкам, которые записывает для него Бах, Гофман добавляет только концовки, соответствующие идеологическим требованиям. «Сказки эти поражали своеобразием и свежестью: основная часть текста была написана в лирическом ключе, пространно и вольно, в то время как финал – всегда неожиданный и при этом идеологически выдержанный – умещался в нескольких коротких предложениях, рубленных с крестьянско-пролетарской прямотой и решительностью» (там же 237). Слияние двух персонажей в писательской деятельности выражает подпись под текстами сказок, образованная из двух фамилий – Гобах.

Менее очевидным двойником Баха является несколько абсурдный образ Сталина, появляющийся лишь в четырех эпизодах романа. Каждый эпизод

[5] Между тем, Эпштейн указывает на присутствие дьяволского начала в повести Гоголя: «тема дьяволского соблазна, олицетворяемая "одноглазым чертом", портным Петровичем, проходит через всю повесть, увенчанная эпилогом, где "житие маленького человека" переворачивается в антижитие, обнаруживает свою инфернальную изнанку» (Эпштейн 112). В романе Яхиной «дьяволский соблазн» совершается Удо Гриммом: первое посещение Баха на хуторе и его попытка сбежать созвучны с неудачным бегством Хомы в другом произведении Гоголя – в повести *Вий*.

основан на некоторых фактах биографии Сталина. Они происходят в конкретные моменты советской эпохи, и каждый из них представляет собой определенную фазу в формировании вождя народа, и, заодно, в его отношениях к поволжским немцам, а также к страху. Они построены на основе следующей схемы:

год	**место**	**историческое лицо**	**поволжские немцы**	**страх**
1924	Подмосковье, дача	Ленин (дни его агонии)	«нежеланный младенец»	---
1927	Покровск	Екатерина II (снос памятника)	«карлики»	не боится
1934	Москва, Кремль	Гитлер (схватка с ним – видение)	«карта в руках Фюрера»	«поймал кураж»
1938	Грузия, дача	Ежов (организация большого террора)	«немецкая кампания»	появление страха

Сталин в этих эпизодах не назван прямо, обозначен только словом «Вождь» или (курсивным) личным местоимением. Появление его фигуры параллельно с маленьким футлярным человеком оказывается не случайным. М. Эпштейн в той же работе выдвигает предположение о связи между литературными социофобами и менталитетом Сталина.[6] Сталина (которого, отмечу, он тоже не называет по имени) определяет как «социофоба исторического масштаба» или «сверх-Беликова в белоснежном кителе», которому социофобия «не помешала стать главой самого социалистического в мире государства, в основе которого лежала "отрицательная сплоченность" – страх каждого перед каждым» (Эпштейн 115).

В романе Яхиной Вождь как двойник Баха отличается от него как раз масштабом: некоторые параллельные с баховскими черты его футлярности значительно расширены. В то время как возлюбленная Баха – простая хуторянка, и он воспитывает ее нежеланного ребенка, вся страна воспринимается Вождем как «давно и страстно любимая женщина», а Немецкая республика, призванная к жизни уходящим из жизни Лениным – «нежеланным младенцем» (Яхина 134).

Бах пишет сказки, и с их помощью пытается оказать влияние на жизнь гнадентальцев. Вождь же изображен как поэт, для которого «арктический лед рифмовался с ледоколом – могучим, огромным; […] вода рифмовалась с электричеством, […] земля рифмовалась с тракторами – не хилыми "Карликами", а

[6] Им приводятся конкретные примеры, когда Ленин и Сталин пользовались образом «человека в футляре» как «жупелом».

настоящими, с величиной с хорошую крестьянскую избу. […] Строфы звенели, выстраивались в стройную и вдохновенную песнь о будущем» (там же 279–280). И он впоследствии пытается воплощать эту песнь в жизни советской России.

Оба героя наблюдают насилие и страдание со стороны. Однако Бах как пассивный социофоб является жертвой насилия, а Вождь – его инициатором и центром всего механизма всяких «дел» и «чисток», в том числе «немецкой кампании», направленной на уничтожение 1,5 процента населения Немреспублики. Уничтожив «нежеланного младенца», Вождь проходит противоположный Баху путь в связи со страхом. Как уже было отмечено, Бах постепенно преодолевает свой страх, а Вождь, который во втором эпизоде, поднимаясь на самолете над миром «карликов»-поволжцев, ничего не боится, в последнем эпизоде осознает, что неприятное чувство в желудке «не полип, не язва, не беспокойство о стране и не плохое предчувствие – это страх, большой и тяжелый…» (там же 468).

Таким образом, в романе Яхиной показано два вида футлярности: пассивная баховская, и направленная вовне – во имя идеи – на преобразование общества в размере одного города и в размере целой страны. Нужно отметить, что при этом три образа: Баха, Гофмана и Вождя близки не только по отношению к футлярности, но их сближает и некий пафос поэзии и жизнетворчества. Эта общая черта размывает в некоторой степени разницу между позициями жертвы и агрессора,[7] тем самим создавая почву для сентиментального отношения к сталинским временам, что делает роман Яхиной далеко не однозначным.[8]

Катерина, Клара и Бах

В отличие от футлярных прототипов в сюжете романа Яхиной женский персонаж имеет свою собственную судьбу, которая развивается параллельно и переплетается с историей Баха. Возлюбленная Баха выполняет не только функцию женского начала, встреча с которой вынуждает героя покинуть свой футляр, но

[7] См. также образ Клары, которая была рада ребенку, зачатому путем изнасилования.

[8] По мнению Г. Юзефович, «фантасмагорическая действительность внутри романа оказывается метафорой, но метафорой без ключа, ни к чему не отсылающей и зависшей в воздухе. И это подводит нас к разговору о прямолинейной морали – той самой, за которую ругали *Зулейху*. […] …читатель оказывается перед неутешительным выводом: на уровне идеи *Дети мои* опять сводятся к банальному "в любых обстоятельствах человек имеет шанс прожить собственную жизнь со всеми ее горестями, радостями, обретениями и утратами"» (Юзефович).

Клара и сама нуждается в освобождении, поскольку живет в полной изоляции от «большого мира». Ее история восходит к двум претекстам: к сказке *Дева-узница* и к ранней повести Ф.М. Достоевского *Хозяйка*.

Дева-Узница – это русский вариант сказки № 198 из сборника *Семейных сказок* братьев Гримм под названием *Дева Малейн*.[9] Клара особенно любила рассказывать ее, «вероятно, чувствуя в ней схожесть с собственной судьбой» (Яхина 204). Бах записывает ее первой именно для того, чтобы «привести историю к иному исходу, нежели пожизненное заключение на одиноком хуторе и ранняя бессмысленная смерть» (там же 204).

Персонажи на хуторе и их взаимосвязь в начале сюжета соответствует системе персонажей сказки: Удо Гримм – грозный отец девы Клары, изолировавший свою дочь от внешней жизни; Тильда – служанка девы, разделяющая с ней заточение; а возлюбленный девы Клары, ради которого она претерпевает все страдания и вырывается из заточения – сам Бах. Хутор Удо Гримма на правом берегу Волги выступает эквивалентом сказочной башни для Клары, так как она не имеет возможности покинуть его, несмотря на ее страстное желание узнать внешний мир.

У Клары три попытки освободиться от изоляции. Первая как будто увенчается успехом, так как она убегает от отца и воссоединяется со своим возлюбленным Бахом – как дева-узница в завершении сказки-источника. Но история Клары на этом не заканчивается: отрицательная реакция гнаденталь цев на ее появление в колонии и неспособность Баха этому противостоять, приводит к ее возвращению на хутор, к еще более замкнутой, чем прежде, жизни. Вторая попытка – вернуться вместе с Бахом в Гнаденталь – отменяется страшными событиями в «большом мире», а третья – стать матерью – прервана ранней смертью сразу после родов. Рождение Анче, как уже было отмечено, дает возможность для поправки судьбы «девы» не только в записанном Бахом тексте сказки, но и в судьбе дочери Клары.

Другим, менее очевидным прототипом Клары выступает Катерина, главная героиня повести Ф.М. Достоевского *Хозяйка,* которую Г. Кочиш относит к архетипу «inclusa» (запертой женщины) (Kocsis). Это раннее произведение Достоевского, вызвавшее резкую критику современников,[10] стоит особняком в творчестве писателя, именно благодаря его ярко выраженному мистически-

[9] Яхина специально оговаривает, что текст основной сказки *Девы-Узницы* в романе цитируется по русскому переводу собрания сказок братьев Гримм (см. примечание к странице 204 романа).

[10] См. известное высказывание Белинского о повести: «злоупотребление или бедность таланта».

фольклорному стилю.[11] В основе повести лежит сказочная парадигма, а в ее сюжете явно проявляются структурные элементы волшебной сказки. В ней не названа конкретная сказка, как в романе Яхиной, но система персонажей и некоторые элементы сюжета близки к сказкам о похищенной царевне.

У Достоевского в роли царевны – Катерина. В образе Мурина смешиваются несколько ролей: в прошлом он змей-похититель царевны, в настоящем – то ли ее муж, то ли отец. Ордынов олицетворяет героя, который пытается освободить свою возлюбленную. В петербургской квартире на окраине города рядом с Катериной и Муриным живет еще и старуха-служанка, а вход в дом охраняет дворник-татарин. Несмотря на другой тип сказки-источника, параллель с соотношением персонажей в романе Яхиной очевидна.

Сказочный сюжет удваивается и в произведении Достоевского, но не в хронологическом порядке, как в романе *Дети мои* (сначала история Клары, потом Анче), а как вставной рассказ Катерины. Героиня Достоевского рассказывает герою не сказку, а эпизоды из своей прежней жизни на сказочный манер. В ее истории типичное позитивное завершение сказки тоже подвергается трансформации[12] – вместо освобождения царевны и счастливого воссоединения с суженым, жених Катерины Алеша гибнет после столкновения с Муриным в лодке на середине реки: «Тяжело нашей лодке, не сносить ей троих» (Достоевский 382). Таким же образом завершается встреча Ордынова с Муриным в Петербурге: герою не удается освободить Катерину, он вынужден покинуть квартиру и дом: «Ясно было, что троим в такой квартире нельзя было жить» (там же 347).[13]

В неудаче молодых людей играет решающую роль поведение героини. Для того, чтобы прервать изоляцию, Катерина сначала действует активно. Она готова уехать с Алешей, впускает в квартиру Ордынова вопреки желанию Мурина и заботится о нем, рассказывает ему сказки и приглашает в гости в свою комнату. Но в решающий момент она и в прошлом, и в настоящем отказывается «сказать свое слово», и добровольно остается рядом с Муриным. Катерина поэтому определена как «слабое сердце», неспособное жить самостоятельно на воле: «Дай ему волюшку, слабому человеку – сам ее свяжет, назад принесет» (там же 401). В повести Достоевского сказочный персонаж, таким образом, трансформируется в новый литературный тип, воплощающий одну из наибо-

[11] Об этом см., например: (Бем, Maver Lo Gatto).

[12] И. Смирнов утверждает, что «при переходе от сказки к роману, к новым типам повествования именно финал – константа волшебной сказки – подвергся наиболее ощутимым модификациям» (Смирнов 73).

[13] В повести проводится явная параллель между образами Алеши и Ордынова. Эпизоды приключения последнего воспроизводят функции волшебных сказок, продолжающие ряд функций, связанные с Алешей. Об этом см.: Сабо 1997.

лее важных для писателя онтологических проблем – проблему человеческой свободы.[14]

Героиня Яхиной и ее сказочный прототип «дева-узница» резко противопоставлены этому типу – «слабой» героине Достоевского: они стремятся к свободе и абсолютно активны по отношению к своему положению. Эта черта также отличает их от футлярных героев мужского пола. «Футляр» для женских персонажей создается их окружением – отцами или мужьями, а они активно пытаются покинуть футляр. В сказке *Дева-узница* эта активность увенчается успехом, в случае героини Яхиной нужен второй ход сюжета для успешного освобождения. Это связано с тем, что ее судьба развивается параллельно и переплетается с судьбой Баха, который должен бы покинуть свой футляр, чтобы обеспечить свободу Кларе.[15] По второму ходу сюжета дочь Клары постепенно отдаляется

[14] Тема «слабого сердца», неспособного жить на воле, получает обширное истолкование в поэме Ивана Карамазова: в речи Великого инквизитора распространяется на все человечество.

[15] Близки друг к другу образ Баха и Ордынова. Это неслучайно, ведь типаж петербургского мечтателя генетически близок к гоголевскому маленькому человеку, замкнутому в собственном мире. Оба героя живут в своем особом обособленном мире и оба являются потенциально творческими людьми. Страсть Ордынова – наука, которая «снедала покамест его молодость» (Достоевский 388), а герой Яхиной, как было отмечено, живет великой немецкой литературой.

Причиной выхода из своего замкнутого мира для обоих героев служат встречи с женщинами, в которых неожиданно влюбляются. Встречи, как мы видели, не приносят счастья этим женщинам, и резко меняют самих героев. Характер изменений у них, однако, противоположный: Ордынов теряет интерес к творчеству: после встречи с Катериной «он сам смеялся в иные минуты над его слепым убеждением – и не подвигался вперед … наконец отверг свою идею, не построив ничего на развалинах» (там же 403). Бах же реализует этот потенциал, становится соавтором Кларины сказок и воспитывает ее дочь – преодолевая таким образом свой страх и покидая окончательно свой футляр.

Наряду с параллельными чертами, нельзя не отметить одну важную разницу в оформлении двух героев. Тогда как в повести Достоевского изображается лишь один эпизод из жизни Ордынова, и то в современном автору контексте, в романе Яхиной главный герой проходит почти весь жизненный путь, на фоне исторических событий, сильно влияющих на его жизнь. Одна из характерных черт этого исторического фона – действие героя в среде, где соприкасаются разные культуры: немецкая, киргизская и русская. Но и в этом обнаруживается определенная перекличка с повестью Достоевского, в которой также присутствует некий культурно-типологический контекст: три квартиры, с которыми имеет дело Ордынов, связаны с тремя национальностями – русской, немецкой и татарской.

от хутора по мере того, как Бах преодолевает свой страх, и становится готовым сбросить свой футляр, а ее отпустить.

Футлярная тема, которая, как отмечает О. Богданова, уже у Чехова «соприкасается с широким спектром проблем человеческой жизни в целом» (Богданова), в романе *Дети мои* Яхиной воплощается в новой форме, актуализирует разные претексты и тем самим приобретает новые смысловые оттенки.

Литература

Kocsis G. Трансформация истории–«inclusa» в «Хозяйке» Достоевского. В: Kroó K., Avramets, I. (eds.) *In Honour of Peeter Torop 60*. Budapest – Tartu, 2010. 64–74.

Maver Lo Gatto, A. Образ Мурина в «Хозяйке» Достоевского. *Revue des études slaves,* tom 53, fascicule 4, 1981. 581–586.

Бем, А. *Драматизация бреда. О Достоевском*. Москва, Юрайт, 2018.

Богданова, О. «Футлярная тема» в рассказе А.П. Чехова «О любви». *Вестник РХГА*. 2018. №1. https://cyberleninka.ru/article/n/futlyarnaya-tema-v-rasskaze-a-p-chehova-o-lyubvi (дата обращения: 23.12.2024.)

Демидов, О. Роман-пазл: как сделаны «Дети мои» Гузели Яхиной. *Перемены*. 15 августа, 2018. https://www.peremeny.ru/blog/22503 https://www.peremeny.ru/blog/22503 (дата обращения: 23.12.2024.)

Достоевский, Ф.М. Хозяйка. В: Достоевский, Ф.М. *Собрание сочинений в 15 томах*. Ленинград, Наука, Ленинградское отделение, 1988. Т. 1. 337–406.

Сабо Т. Волшебная сказка и повесть Достоевского «Хозяйка». *Slavica* XXVIII, 1997: 75–84.

Сабо Т. Феномен молчания в современной русской прозе (Романы Е. Водолазкина, Л. Улицкой и Г. Яхиной). *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica* No. 14/2021: 231–246.

Смирнов, И. Судьба архаических жанров в литературе позднейшего времени: от сказки к роману. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1981: 59–115.

Эпштейн, М. Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова. В: *Ирония идеала*. Москва, НЛО, 2015. 106–119.

Юзефович, Г. Гузель Яхина выпустила роман о поволжском немце «Дети мои». С отсылками к Толкиену. *Медуза* 6 мая 2018. https://meduza.io/feature/2018/05/06/guzel-yahina-vypustila-roman-o-povolzhskom-nemtse-deti-moi-s-otsylkami-k-tolkienu (дата обращения: 23.12.2024.)

Makádi Zsófia

Старые и новые (повторные) переводы рассказа Чехова *Человек в футляре:* различие концепции переводов разных лет

Повторным или новым переводом называется тот случай, когда у оригинального текста существует больше одной версии на языке перевода, сделанные параллельно в то же самое время или в разные времена; это может быть работой одного переводчика или нескольких (Albert 53). Повторный перевод – глобальная задача, потому что касается всего текста (Vándor 42). Причины, побуждающие переводчика или издателя к такой работе, могут быть совершенно разными, и в то же время не могут быть явно отделены друг от друга. Несмотря на это, в данной статье мы все же предпримем попытку разделить их на несколько групп, предложив две категории: причины деловые или филологические.

1. Деловые причины

Бизнес-решения принимают в основном издатели; текст публикуется необязательно из-за его (несомненной) эстетической или литературной ценности, а по финансовым соображениям. На венгерском книжном рынке переиздание классики не является распространенным случаем, что вполне объяснимо с издательской точки зрения: венгерский книжный рынок относительно маленький, а переиздание – дорогостоящий процесс (гонорары за перевод, авторские отчисления, публикация). Именно поэтому издатели часто просят переводчика «протереть пыль» с уже существующего перевода: переработать его, исправить все ошибки. В этом случае работа создается практически за редакционный гонорар, но такая просьба поднимает другие, профессиональные и моральные вопросы. Возможно противоречие между концепцией автора пересматриваемого перевода и переводчика, которому поручено его переработать; в этом случае нарушается единство и связность текста. Если переводчика пересматриваемого текста уже нет в живых, и он не может дать свое согласие на такую работу, возникает принципиальный и юридический вопрос о том, следует ли таким образом затрагивать работу другого переводчика.

2. Филологические причины

На венгерском книжном рынке новые переводы классики – явление не слишком распространенное, но бывают и исключения, причем не только по коммерческим, но и по более важным, филологическим причинам, связанным с теорией и практикой перевода: язык предыдущего перевода устарел, или у издателя (или переводчика) есть намерение пересмотреть перевод того или иного произведения. Причины таких переводов могут быть нарратологическими, герменевтическими, текстологическими или связанными с переводоведением. Разумеется, между этими категориями нет четкой границы, все они пересекаются, и поэтому причины перевода могут касаться нескольких тем.

2.1. Нарратология

Переведенный текст всегда будет иметь «голос», стиль переводчика, который в какой-то степени становится «соавтором». Причина нового перевода может заключаться в том, что переводчик хочет использовать стиль, отличающийся от существующего перевода произведения, хочет, чтобы исходный текст «заговорил» в другом повествовании. Таким образом, вопрос новых переводов имеет нарратологический аспект. Два практикующих литературных переводчика, Адам Надашди и Имре Барна, сравнили потребность в ином повествовании с другими художественными дисциплинами. Надашди утверждает, что «аналогичную мотивацию можно представить и для фотографа, который снимает знакомый артефакт под необычным углом, чтобы выявить невиданные ранее детали. Во время перевода иногда я тоже отодвигаю свою камеру» (Kovács). Используя аналогию с фотоаппаратом, Барна говорит, что пианиста не спрашивают, почему он должен играть одну и ту же сонату Шопена снова и снова. Аналогичная ситуация может возникнуть и при повторном переводе. Также, по словам Надашди, на такое намерение «могут повлиять амбиции переводчика: показать, что я могу сделать это лучше» (там же). Отдаление от предшественников не означает, что переводчик оставляет их без внимания. В случае переводов классической литературы, это было бы даже невозможно, поскольку читатели переведенных текстов сами знакомы с предыдущими переводами, и иногда ждут, даже ожидают появления знакомых строк и оборотов речи, уже ставших «крылатыми фразами» (прецедентные переводы).

2.2. Текстология

Канонизация имеет последствия не только для языка перевода, но и для языка-источника. Возникает вопрос, является ли оригинальный текст, на котором основан перевод, каноническим текстом, канонической версией текста. Воз-

можно, по различным политико-идеологическим причинам была опубликована модифицированная версия текста, а затем, после смены политики и идеологии, издатели получили возможность опубликовать оригинальную версию без цензуры. Таким образом, новая версия текста на исходном языке, языке переводимого текста (Klaudy 154), может стать веской причиной для повторного перевода, если существующий перевод на исходный язык основан на более ранней версии, подвергшейся цензуре.

2.3. Переводоведение

Конечно, важно, что создание и публикация нового перевода имеет смысл только в том случае, если он может выйти за рамки предшествующего ему текста. Всегда возникает вопрос о том, происходит ли при повторном переводе фундаментальное изменение стратегии или концепции или имеются лишь незначительные различия (в плане языка и метода перевода), существуют ли фундаментальные различия и, если да, то каковы причины этих различий (Brownlie 147).

Помимо перечисленных выше причин, еще одной мотивацией для создания нового перевода может быть изменение «общепринятой» переводческой концепции, характерной для данной эпохи. Переводческую концепцию можно назвать стратегией, нарративом, нормами или принципами, которые переводчик учитывает в своей работе. Вне зависимости от терминологии, используемой для обозначения этих аспектов, переводческая концепция является конститутивной частью как теории, так и практики литературного перевода: без нее невозможно создание качественного литературного перевода. Формирование концепции осуществляется на основе различных переводческих стратегий. Их названия и классификация представлены в литературе различными терминами, из ряда которых на основе трудов Л. Венути можно вкратце выделить следующие:

- форенизация, когда переводчик следует языковым нормам исходного текста: переводчик выполняет только обязательные изменения и не приспосабливается к языковым нормам языка перевода, так как его целью является максимально точная передача оттенков исходного текста (так называемый прилипающий перевод);
- доместикация, в том смысле, что переводчик следует языковым нормам целевого языка (на который осуществляется перевод – Klaudy 148): если переводчик придерживается ожиданий целевой аудитории, то основным критерием становится приемлемость и понимание (так называемый свободный перевод) (Venuti 240–244).

Может возникнуть необходимость в новом переводе и в том случае, если целевой текст, составленный в соответствии с выбранной стратегией в первом переводе, не принимается целевой культурой. Это может произойти в случае текстов, переведенных по стратегии форенизации: изначально целевая культура может с трудом принимать иностранные элементы, и поэтому текст необходимо адаптировать к ожиданиям целевой культуры.

Отношение к иностранным элементам, как и ожидания читателей и издательств, сильно изменилось со временем – соответственно, изменилась и концепция перевода. Раньше текст приходилось адаптировать к нарративным ожиданиям целевой культуры: в том числе внедрялись даже венгерские варианты имен и фамилий авторов. Венгерские переводы Чехова, к слову, в первой четверти XX века издавали под именем «Csehov Antal» (в венгерском языке первым идет фамилия, а потом имя; имя Antal – венгерский эквивалент имени Антона). Сегодня более характерно, что перевод адаптируется к нарративным ожиданиям исходной культуры, поскольку одновременно с переводом происходит культурный трансфер: переводчик не просто переносит текст с иностранного языка, но и работает над тем, чтобы представить целевому читателю чужую, возможно, неизвестную культуру. В процессе работы переводчики не обязательно переводят реалии, так как в целевой культуре может не найтись им соответствия, и не пытаются сопоставить их с аналогичными явлениями целевой культуры. При необходимости они могут приложить пояснение, тем самым знакомя читателя с особенностями чужой культуры.

Конечно, стратегии форенизации и доместикации или модернизации и архаизации, представляют собой два конца континуума, и фактический перевод применяет обе эти нормы в различной степени. Одним из оснований для сравнения повторных переводов может быть то, какая из двух стратегий занимает ведущую роль (Vándor 52–53). В литературе текст, который возникает в результате применения двух противоположных стратегий перевода, называется гибридным текстом. На наш взгляд, довольно редко бывает такой случай, когда можно строго придерживаться только одной стратегии. Характерно, что появляется стратегия на уровне всего текста, то есть, глобальная стратегия, которая может быть применена ко всему тексту. Однако в определенных местах, где возникает «непереводимый элемент», уже упомянутый «прецедентный перевод» или цитата, переводчик вынужден принимать решение, противоречащее стратегии, использованной на протяжении всего текста. Таким образом, в определенной степени каждый текст является гибридным текстом. Конечно, чтобы не нарушить единство переводческой концепции, действовать таким образом следует как можно реже.

Венгерские переводы *Человека в футляре* (1898)

В качестве примера в нашей статье мы взяли рассказ *Человек в футляре*. Мы намеренно не стали касаться пьес Чехова, так как в этом случае нам пришлось бы говорить об абсолютно ином переводческом подходе к драматическим произведениям. Рассказ *Человек в футляре* же был выбран как весьма показательный, на примере которого становится возможным наглядно продемонстрировать и изучить разные переводческие техники.

Существуют три разных варианта рассказа Чехова *Человек в футляре* на венгерском языке: перевод Шаролты Лани из 1948 года (Csehov 2001: 516–527), перевод Шаролты Лани переделал Йожеф Горетить в 2004 году (Csehov 2004: 555–565) и перевод Гезы Морчани 2023 года (Csehov 2023: 246–265). Данные примеры отлично подходят для нашего анализа, потому что между переводами существует довольно значительный временной промежуток, а в случае работы Горетитя как раз присутствует именно тот заказ, когда переводчика просят «протереть пыль». В этой статье рассматривается перевод тех слов, которые являются важными в описании главного персонажа, Беликова, связанные с его «футлярностью». Для анализа были выбраны именно эти слова, потому что разные слои значения этого символа кажутся чрезвычайно значимыми, а интерпретация этих слов и словосочетаний влияют и на перевод. Я выбрала слова «чехол(ьчик)», «оболочка», «футляр», «футлярный», «ящик». Что касается концепции разных времен, нам представляется важным обратиться к самим переводчикам этого чеховского текста, представив их мотивацию и мысли в связи с переводом.

Шаролта Лани, родившаяся в 1891-м году, была не только переводчиком, но и поэтом, в творчестве которой преобладал символизм. В 1937 году по клеветническим обвинениям ее муж получил тюремный срок, который отбывал в Советском Союзе, и Лани последовала за ним в Россию, где, после его освобождения, они провели часть своей жизни. В своих переводах она в основном работала с творчеством русских писателей: имя Лани чаще всего связывают с переводом поэмы Блока *Двенадцать*, но ее можно считать плодотворным переводчиком также и Толстого, Чехова, Горького, Маяковского и других поэтов и писателей. За ее переводческой деятельностью стоят жизненный опыт, пережитый социокультурный контекст и путь к овладению языком. К этим аспектам также относятся мировые политические повороты первой половины XX века, долгие годы эмиграции среди носителей русского языка, учеба и личные языковые связи (Cs. Jónás 79).

Йожеф Горетить – литературовед и художественный переводчик, лауреат премии Аттилы Йожефа и член жюри премии «Большая Книга». Чтобы передать его мотивацию и цели при переводе, достаточно процитировать его слова

из «Послесловия» именно того сборника, в котором вышли переработанные им переводы Шаролты Лани, в том числе и *Человек в футляре*:

> Хоть это и банальность, но правда в том, что перевод – это интерпретация. Соответственно, было необходимо внести некоторые языковые коррекции/исправления, также и в силу того, что по мере прогресса исследований Чехова стало очевидно, что обязательная концепция реализма 50-х или 70-х годов в отношении произведений Чехова сегодня уже несостоятельна. Поэтому требовалось внедрить такой язык в некоторых рассказах, который точнее и нагляднее передает чеховский импрессионистский и "прозрачный реалистический" стиль, эллиптическую композицию, фрагментарность. В нескольких случаях пришлось исправлять текст, потому что перевод не учитывал реминисценции, присутствующие в данном рассказе Чехова. Это особенно касалось библейских цитат, которые на каждом шагу встречаются в произведениях Чехова, и важную роль которых в чеховском наследии все больше признает критика. Их пропуски были связаны с "самоцензурой" из-за духа времени переводов. В некоторых случаях переводческая интерпретация оказалась слишком субъективной при переводе названий, и в этих местах также были внесены необходимые исправления. В рассказе *Мужики* для филологической точности мы включили в текст X и XI главы, которые до сих пор не были доступны на венгерском языке. В целом мы стремились создать такие венгерские тексты, которые, с одной стороны, сохраняют достоинства старых переводов, а с другой стороны, соответствуют профессиональным требованиям текущего состояния исследований Чехова и языковым ожиданиям современного читателя. (Csehov 2004: 766–767, пер. мой – Ж.М.)

Геза Морчани – являлся драматургом, художественным переводчиком, но, по его же словам, «не русистом, даже не филологом» (Kormos). Следует отметить, что такое подтверждение подчеркивает скромность Морчани, потому что его призвание к Чехову и способность перевести его тексты основываются на том, что как театральный переводчик и драматург он очень давно связан с творчеством Чехова. В этом же интервью он рассказывал, чего он действительно хотел достичь своей работой, ведь «существующие переводы этих текстов уже выполнены выдающимися переводчиками и являются абсолютно качественными работами, прошедшие через такой издательский контроль, который не только гарантировал качество, но и парадоксальным образом показывал, каковы были издательские требования в те времена, когда многие выдающиеся литераторы часто вынужденно занимались переводами или редакторской работой» (там

же). В итоге Морчани пришел к выводу, что «у этой работы может быть только одна цель – возможно, тем самым удастся заново пробудить интерес к Чехову, удастся соотнести его с нашей повседневной реальностью» (там же).

Эти примеры показывают, что помимо теоретических причин, когда работа уже заказана или находится в процессе, у самих переводчиков тоже могут быть совершенно разные подходы. В следующей части статьи рассматриваются конкретные примеры из вышеупомянутых работ и сравниваются переводы некоторых ключевых слов в связи с главным героем рассказа, Беликовым:

Чехов	**Лани**	**Горетить**	**Морчани**
Человек в футляре	*A tokba bújt ember*	*A tokba bújt ember*	*A tokban élő ember*
чехол(ьчик)	tok(ocska)	(kis) tok	huzat
оболочка	– (rejtőzködik)	burok	burok
футляр	tok	tok	tok
футлярный	betokosodott	tokba búit	tokba való
ящик	zongoratok	fiók	doboz

Можно утверждать, что среди ключевых слов, центральным, конечно, является слово «футляр», так как присутствует в названии рассказа. Данное слово является основным в плане описания характера главного персонажа, и это подтверждается тем, что вопросы подобного рода поднимались в различных исследовательских кругах, в том числе даже в работе Лёринца Середаша *Человек в футляре – футляр в человеке* (1994). В этой работе упомянается три слоя понятия слова «футляр», и все три являются какой-то формой защиты от внешних влияний (Середаш 34). Наружный слой – это одежда и непосредственная окружающая среда (комната «ящик») Беликова (там же). С точки зрения данного анализа разных переводов рассматривается именно этот наружный слой.

Кроме этого, стоит выделить слово «чехол», и его производные варианты, так как при первом описании главного героя оно повторяется наибольшее количество раз. Необходимо отметить, что в переводах Лани и Горетитя слова «чехол», «чехольчик» и «футляр» переводятся тем же самым венгерским словом «tok» (и его вариантами – «tokocska», «kis tok»). Таким образом, значимость слова «чехол» находится на том же самом уровне, что и слова «футляр» – в этих переводах еще больше подчеркивается «футлярность» Беликова, так как венгерский читатель получает один и тот же вариант, но большее количество раз. Однако Морчани выбирает другое слово для перевода слова «чехол» – «huzat». Учитывая, что и в оригинале это два разных слова, решение отнюдь не ошибочное. Однако значение слова «huzat» в венгерском языке в этом контексте несколько другое. У Чехова речь идет о чехле зонта, часов и ножа, а в венгер-

ском языке слово «huzat», в первую очередь, означает чехол для мебели или постельное белье (Bárczi–Országh 398).

В другом случае Лани для перевода слова «ящик» выбирает решение «zongoratok» – сложное слово, прямой перевод которого – ящик для рояля, и в котором присутствует корень «tok», что делает еще больший акцент на ключевое слово рассказа. С другой стороны, переводчица пропускает слово «оболочка», заменив его глаголом «rejtőzködik» (прятаться, скрываться).

Еще одним важным моментом является то, что Морчани в своем переводе дает отличающееся от предыдущих переводов название всему рассказу, заменяя слово «bújt» (спрятавшийся) словом «élő» (живущий). С одной стороны, смена названия считается хорошей стратегией с точки зрения того, что новое название само по себе привлекает больше внимания к новому изданию. С другой стороны, после такого решения Морчани еще один момент, подчеркивающий основные черты характера Беликова – слово «bújt» (спрятавшийся) – исчезает из перевода. Кроме этого, появляется дополнительное значение: слово «живущий» добавляет некую активность к личности главного героя. Это можно было бы считать правильным, ведь Беликов в своем футляре чувствует себя комфортно, а за своими рамками живет по-своему. Однако, по словам Середаша, стоит подчеркнуть разницу между оригинальным русским названием рассказа и его венгерскими переводами *A tokbabújt ember* и *A tokban élő ember*. Ранние венгерские названия дословно переводятся как «человек, спрятавшийся в футляр», и это означает, будто человек сам ответственен за свое нахождение в футляре. О таком моменте в оригинальном названии ничего не говорится (Середаш 34). Так же не говорится и о том, что человек в футляре «живет»: отсутствие глагола дает свободу при интерпретации этого выражения.

Тем не менее, слово «спрятавшийся» кажется более удачным и правильным решением, так как в описании главного героя встречаются три однокоренных слова в оригинале (прятал, прятался, запрятать), а конкретные примеры с контекстом следующие:

- «и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник»
- «и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он *прятался* от действительной жизни» (курсив мой – Ж.М.; этот пример кажется самым главным аргументом в пользу варианта «спрятавшийся» против слова «живущий»)
- «И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр» (С 10: 43).

Решать, как лучше или правильнее, всегда сложно, потому что есть моменты, когда нет однозначного ответа, и верность перевода подтверждают разные причины и аргументы. Однако, мы считаем, что Морчани достиг своей глав-

ной цели: ему удалось заново пробудить интерес к Чехову, к разным его переводам на венгерский язык и к их анализу.

Литература

Albert S. Some Aspects of the Philosophy of Literary Translation [Некоторые аспекты философии литературного перевода]. In: *Translation Studies in Hungary*. Ed. by Klaudy K.; Lambert, J.; Sohár A. Budapest, Scholastica, 1996. 53–59.

Bárczi G. – Országh L. *A magyar nyelv értelmező szótára 3. H-Kh* [Толковый словарь венгерского языка 3.]. Szerk. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960.

Brownlie, S. Narrative Theory and Retranslation Theory [Теория нарратива и теория нового перевода]. *Across Languages and Culture Vol. VII. No. 2*. Budapest, Akadémia Kiadó, 2006. 145–170.

Cs. Jónás E. Női közelítés – adekvát közvetítés (Az orosz klasszikusok magyar tolmácsolói a huszadik században) [Женский подход – адекватное посредничество (Переводчики русских классиков на венгерский язык в XX веке)]. In: *A fordítás elméleti és gyakorlati kérdései* [Теоретические и практические вопросы перевода]. Szerk. Nyomárkay I.; Nagy S.I. Budapest, Modern Filológiai Társaság, 2019. 74–90.

Csehov, A.P. *Drámák és elbeszélések* [Драмы и рассказы]. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 2001.

Csehov, A.P. *A fekete barát: Elbeszélések, 1892–1903* [Черный монах: Рассказы, 1892–1903]. Budapest, Osiris Kiadó, 2004.

Csehov, A.P. *A szerelemről és más történetek* [О любви и другие рассказы]. Budapest, Magvető Kiadó, 2023.

Klaudy K. *Bevezetés a fordítás elméletébe* [Введение в теорию перевода]. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

Kormos L. „Mérhetetlen éleslátással szemlélte a világot" – megjelentek Morcsányi Géza Csehov novella fordításai [«С безмерной проницательностью он смотрел на мир» – вышли переводы рассказов Чехова Гезы Морчани]. Színház Online, 2022. https://szinhaz.online/merhetetlen-eleslatassal-szemlelte-a-vilagot-megjelentek-morcsanyi-geza-csehov-novella-forditasai/ (дата обращения: 27.12.2024.)

Kovács B. „Folyamatosan bosszantani kell az olvasót" [«Нужно постоянно раздражать читателя»]. Origo, 2015. https://www.origo.hu/kultura/20151113-ujraforditas-nadasdy-adam-barna-imre-zabhegyezo-rozsban-a-fogo-hamlet-bun-es-bunhodes.html (дата обращения: 27.12.2024.)

Szeredás L. Человек в футляре – футляр в человеке. (Анализ рассказа А.П. Чехова). In: *Slavica Tergestina*. Studia Russica. Ed. by Norman, M.; Rossi, L.; Verč, I. Tieste, 1994: 33–54.
Vándor J. Adaptáció és újrafordítás [Адаптация и новые переводы]. *Fordítástudomány IX.* [Переводоведение IX.], 2007. 1: 40–57.
Venuti, L. Strategies in Translation [Стратегии в переводе]. In: *Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Baker, M. London, New York, Routledge, 1998.

Рецепция чеховской драмы и ее типологические связи



The Reception and Typological Connections of Chekhov's Dramas

Андрей Дмитриевич Степанов

First Responses to *The Seagull:* Paradoxes of Reception

The reception of Chekhov's early works by literary and theatre critics is a classic example of how a writer's innovations can be misunderstood by his contemporaries. This episode in Russian literary history can reveal a lot not only about Chekhov's formal innovations in his stories and novellas, subsequently transferred to the field of dramatic technique, but also about the change of literary trends and cultural eras. Occupying a liminal position between the nineteenth and twentieth centuries, Naturalism and Symbolism, Realism and Modernism, Chekhov was often reproached at the turn of the 1880s and 90s for supposedly lacking ideas, for being indifferent to the themes of his works, for randomness and a non-hierarchical arrangement of elements in the depicted world ("photographicity"), for the absence of cause-and-effect relationships at all levels ("chaos"), and most importantly, for the rejection of imperativeness, that is, of any identifiable authorial intention to guide the reader, to show him the "correct" path in an ethical and ideological sense (Степанов 2002: 976–993). Moral reproaches were the most frequent. Nikolai Mikhailovsky, as is widely known, accused Chekhov of being indifferent to human suffering ("Mr. Chekhov writes in cold blood"; "whatever catches his eye, he can depict in the same 'cold blood'", Михайловский 1890: 3). After Chekhov gained critical recognition, however, the logic of interpretation changed to the exact opposite. It was realized that the writer had made certain artistic discoveries, described in terms of "brevity" and "objectivity".[1] Such qualities were no longer interpreted as signs of "indifference", but of "noble restraint in the manner of writing, a complete disdain for a beautiful pose, flashy effects, a complete absence of external brilliance, which often covers up the poverty of thought", as was observed about Chekhov already in the late 1890s (Х-ъ 3). Chekhov himself, recognised as a "living classic", came to be per-

[1] Literary critics have already described in detail the evolution of Chekhov's narrative, which constituted his main innovation in the field of poetics (Чудаков 10–137), but the question whether it was Chekhov or Flaubert who actually invented the system that A.P. Chudakov calls Chekhov's "prose manner of the third period" has remained open (ibid.: 121). This question is explored in my 2021 article (Степанов 2021).

ceived by many as a figure of "restraint" (one of the characteristics of the Russian "intelligentsia"), and accusations of indifference were dismissed as mere misunderstanding.[2]

This radical shift in the assessments of Chekhov and his works can be traced in the reception history of *The Seagull*. The premiere of this strange comedy, which took place on October 17, 1896 at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg, was described by reviewers as "an unprecedented dizzying failure", "a stunning fiasco", "an unprecedented scandal", "the unanimous verdict of a thousand spectators", etc. (Чепуров 2006: 247–248). The first critics did not skimp on demeaning words: "nonsense", "confusion", "an example of the ugliness and decadence of dramaturgy", "a play […] without any content", "madness", "wildness", and so forth. This landmark event in Russian theatre history has been extensively explored by Chekhov critics.[3] Having given a detailed overview of the play's reception on the pages of newspapers and magazines in the first two weeks, Alexander Chepurov concludes:

> critics almost intuitively sensed, noticed and named the features of the new artistic structure of Chekhov's play. Many of them understood the revolutionary nature of Chekhov's approach, which ignored previous conventions and set in place a new author's theatre, reconceiving the nature of conflicts and in accordance with this, offering a new scale of moral and aesthetic values. This is precisely what explained the fierceness of the polemics (Чепуров 2006: 242).

However, I would like to draw attention to one non-obvious aspect of this reception. The negative comments of contemporaries often highlighted precisely those aspects of Chekhov's poetics that were later recognised as innovative. The reproaches that the play was aesthetically untenable were often made on moral grounds with the critic donning the toga of the moralist. Ironically enough, the louder and harsher the indignation, the closer the review turned out to be to the novelties of Chekhov's poetics of drama. One of the harshest was Nikolai Selivanov's review, published a day after the disastrous premiere in the newspaper, *Новости и биржевая газета*, which downright accused Chekhov of promoting immorality:

> It is difficult, even if you're mentally sick, to invent such a disgusting scene as the author creates in the fourth act: the husband asks and begs his wife to go home with him, where the abandoned little child has been left for three days;

[2] Cf.: "There may be different opinions about the nature of Mr. Chekhov's talent, but he cannot be reproached for 'shameful indifference to good and evil'" (Сементковский 396).

[3] See first and foremost Чепуров 2002; Чепуров 2006; Ле Флемминг 2006; Кузичева 2007.

> but the wife drives her husband away alone in order to remain with her "beloved man". This would be only half the trouble, although this complete atrophy of the greatest of feelings, the feeling of motherhood, speaks quite clearly of the moral ugliness and exceptionalism of the personality, which should be dealt with by medicine, and not fiction. But the scene continues: an old woman appears, the heroine's mother and grandmother, who also tries to get rid of her son-in-law in order to bring her daughter together with "the man she loves". Matchmaking, seduction, deception, paid love, sensuality, lust – these are the elements that fill the characters, create their mutual relations, hold together and resolve the play (Селиванов 3).

As has become widely recognized by now, Chekhov's characters function as mirrors reflecting other people around them. Alla Golovacheva has pointed out that in *The Seagull* such "mirroring" is most clearly expressed "in the images of Masha Shamrayeva and her mother Polina Andreyevna. Throughout the play, there is a gradual but undeniable rapprochement between these two lonely women, both of whom are in love with one man but are forced to remain the wife of another, foreign to them by nature" (Головачева 2022: 66). The rapprochement reaches its culmination in the fourth act, in the episode described by Selivanov as "immoral" when, begging Treplev "to be more kind to […] Mashenka", Polina Andreyevna says: "A woman, Kostya, does not need anything, just look at her kindly. I know that from my own experience" (C 12: 47; italics mine – A.S.). In *The Seagull* it is clearly not only Masha's baby who is deprived of maternal warmth, but also the central characters, Kostya Treplev and Nina Zarechnaya. Thus, the episode that outraged the moralistic critic can be seen as the culmination and confluence of several hidden motives: the fatal "lack of love" that permeates the entire play (A loves B, B loves C, and so forth), the similarity of the characters and life situations of the older and younger generations, and the leitmotifs of abandonment, uselessness, confusion, and hopelessness.

Several other reviewers of the first production raised the issue of immorality in similar ways, and some accusations were repeated by others almost verbatim. Ieronim Yasinsky, for instance, accused Chekhov of arrogance claiming that the playwright looked at his characters "from an immeasurable height, and did not notice that each of them had his own, albeit tiny, soul" (Ясинский 2), and described Trigorin as "a scoundrel and a dull nonentity", "resembling a lackey" and being "kept" by Arkadina (Я 3). Aleksander Kugel likewise found that Chekhov "did not evoke any sympathy for his characters. For all this smacked of […] indifference, coldness; for all this exuded a profound contempt for human sorrow" (Homo novus-2: 3), and he also perceived Trigorin as "without character and essentially quite vile" (Homo novus-1: 3), "a dubious gentleman, either fed or supported by an elderly actress" (Homo no-

vus-2: 3). These moral invectives, surprising in their angry exaggerations,[4] can be seen as inadvertently highlighting yet another series of aesthetic innovations, this time in the depiction of a character. As has been recognised by now, Trigorin is a composite character constructed from incompatible features, apparently "borrowed" from various writers and literary heroes, the integration of which is only possible with the help of complex intertextual analysis (Головачева 2016; Головачева 2022: 156–167).

Such negative value judgments changed after the Moscow Art Theatre performance of *The Seagull* in 1898. In the wake of this production references to a certain "mood" or "atmosphere" created on stage supplanted earlier moral evaluations and levelled all the oddities of the play:

> Chekhov is an amazing master of depicting and creating moods in his works, predominantly, again, grey, everyday, but even more oppressive, leading to sad thoughts (Игрэк 3);
>
> This mood is dissatisfaction with life, its beggarly flatness, its uselessness, aimlessness and terrifying emptiness (Старый театрал 3);
>
> In Chekhov's most finished works, the pessimistic mood and pessimistic attitude towards the intelligentsia of the eighties are too noticeable (Чешихин 1);
>
> *The Seagull* gives a number of moods, strong and deep. These moods awaken thought. (Рудин 4).

Having discovered an all-embracing concept capable of neutralising all the violations of the generally accepted rules of dramatic art, critics turn to the question of how, by what means this "mood" is created and attribute certain functions to a multitude of devices that not long before were seen as signs of "chaos" and "untheatricalness" in the opus of a prose writer who has taken on something that is not his business. An early critic, for instance, seems to gesture towards what later would come to be called an "undercurrent": "The most essential, important moments of his drama are limited to two or three lines, a dozen words, and sometimes just a short stage direction" (-Ф- 3). Critics discover a balance between the "important" and the "unimportant" (that is, they normalise what was previously classified as "photographicism" and "lack of selection"): "*The Seagull*, like life itself, gives as much space to the important as to trifles; to the funeral cry as to playing cards; to crying over first love, as to caring about an old suitcase" (M., M. 3). Critics come to believe that there is nothing acci-

[4] It is unlikely that a famous writer lives on the support of a mistress, who is in addition very stingy; it is strange to call the young-looking actress who plays Marguerite Gautier "elderly".

dental in Chekhov's dramaturgy, because everything works for the "atmosphere" and lends itself to a symbolic reading: "You can't escape fate, fate oppresses, crushes. And this passive idea of the inevitability of suffering is accompanied by the guitar, as it is accompanied by the harp in 'Oedipus Rex'" (Герцо-Виноградский 3). "Life's truth" and "chaos" are no longer contrasted but juxtaposed: "In *The Seagull* all of Chekhov is expressed: life's truth, sad thoughtfulness and episodicity" (Скромный 3). Such examples can be continued indefinitely.

The critical reception of Chekhov's prose has changed in the same way as the reception of his drama. As soon as the author was recognised as a living classic, details and episodes described by earlier critics as "superfluous" and "random" were magically transformed into necessary and significant ones. If in 1897 Nikolai Mikhailovsky was still ironic about the scene at the fire in "Peasants", demonstrating that it consists of a set of random details unrelated to each other ("we learn not only how the black stallion behaved at the fire, but also what a bad character he has" [Михайловский 2006: 375]), in 1902 Fedor Batyushkov already interpreted this detail in radically different terms, relying on the concept of "mood": "such small details, and the highlighting of this feature, as much as possible, characterise the general mood of confusion, bewilderment" (Батюшков 59). "Now, whatever Chekhov writes evokes delight, and in the words of a young lady who lived in the good old times, rapture «упоение»", concluded one of the few remaining opponents of Chekhov's poetics in 1901 (Лемке 1).

After the Moscow Art Theatre's first performance of *The Seagull* in 1898 the majority of the reviews ceased to contain any moral reproach. Having recognised Chekhov as a playwright and having found the all-embracing concept of "mood", critics embark on analysing and interpreting literary and scenic features of the play. Chekhov comes to be perceived not as a preacher of "Decadence" and amoralism, but as a discoverer of new aspects of reality and thus, new possibilities of Realism, and all the oddities of his poetics become attributed to the diversity and unpredictability of "life".

Bibliography

Primary sources

Батюшков, Ф.Д. На расстоянии полувека. Бальзак, Ант. Чехов и Влад. Короленко о «крестьянах». Honoré de Balzac "Les Paysans" (1845–1855); А.П. Чехов «Мужики» (1897); В.Г. Короленко «Над Лиманом» (1897). Критический очерк <1902> [From a distance of half a century. Balzac, Ant. Chekhov and Vlad. Korolenko on "Peasants". Honoré de Balzac "Les Paysans" (1845–1855); A.P. Chekhov "Peasants" (1897); V.G. Korolenko "Above the Estuary" (1897).

Critical essay]. В: Ле Флемминг, С. *Господа критики и господин Чехов: Антология* [Gentlemen critics and Mr. Chekhov: An anthology]. Санкт-Петербург, Москва, Летний сад, 2006. 57–63.

Герцо-Виноградский, П. Театр. «Дядя Ваня», сцены из деревенской жизни Ант. Чехова [Theatre. "Uncle Vanya", scenes from village life by Anton Chekhov]. *Южное обозрение* № 575 (1898, 3 сентября): 3.

Игрэк. Искусство и литература. Театральные заметки [Art and literature. Theatre notes]. *Жизнь и искусство* № 291 (1898, 21 октября): 3.

Лемке, М.К. Из дневника публициста. LXIII. Неужели начало конца? [From the diary of a publicist. LXIII. Is it really the beginning of the end?] *Орловский вестник* № 123. (1901, 12 мая): 1.

М., М. <Мандельштам, М.Л.> Критические наброски. «Чайка». Комедия в 4-х действиях Чехова [Critical sketches. "The Seagull". A comedy in 4 acts by Chekhov]. *Казанский телеграф* № 1864 (1899, 2 февраля): 3.

Михайловский, Н.К. Письма о разных разностях [Letters on various differences]. *Русские ведомости* 104 (1890, 18 апреля): 2–3.

Михайловский, Н.К. Литература и жизнь [Literature and life <1897>]. В: Ле Флемминг, С. *Господа критики и господин Чехов: Антология* [Gentlemen critics and Mr. Chekhov: An anthology]. Санкт-Петербург, Москва, Летний сад, 2006. 374–377.

Рудин, И. <Шмидт, И.Ф.> Театр и музыка. Художественно-общедоступный театр. – «Чайка», ком. В 4-х действ. А.П. Чехова [Theatre and music. Artistic and public theatre. – "The Seagull", comedy. In 4 acts. A.P. Chekhov]. *Русский листок* № 353 (1898, 21 декабря): 4.

Селиванов, Н.А. Театр и музыка. Александринский театр. «Чайка» [Theatre and music. Alexandrinsky Theatre. "The Seagull"]. *Новости и биржевая газета* № 289 (1896, 19 октября): 3.

Скромный. Русский театр [Russian theatre]. *Прибалтийский листок* № 30 (1899, 8 февраля): 3.

Старый театрал <Хейфец, И.М.> Театр и музыка. Городской театр [Theatre and music. City Theatre]. *Одесские новости* № 4275 (1898, 5 мая): 3.

Сементковский, Р.И. Что нового в литературе? Критические очерки [What's new in literature? Critical Essays]. *Ежемесячные лит. приложения к журналу Нива*, № 10 (1898): 389–406.

Х-ъ. Театр и музыка. Театр В.И. Асмолова [Theatre and music. V.I. Asmolov's theatre]. *Приазовский край* № 295 (1898, 8 ноября): 3–4.

Чешихин, Вс. Современное общество в произведениях Боборыкина и Чехова [Contemporary society in the works of Boborykin and Chekhov]. *Прибалтийский листок* № 120 (1898, 4 июня): 1–2.

Я. <Ясинский, И.И.> Театр, музыка и искусства. Письма из партера. II. Александринский театр. «Чайка», ком. В 4-х действ. Антона Чехова, в 1-й раз [Theatre, music, and the arts. Letters from the stalls. II. Alexandrinsky Theatre. "The Seagull", comedy. In 4 acts. Anton Chekhov, for the first time]. *Биржевые ведомости* № 288 (1896, 18 октября): 3.

Ясинский, И.И. Листок. Чеховская «Чайка» [Listok. Chekhov's "The Seagull"]. *Биржевые ведомости* № 290 (1896, 20 октября): 2–3.

Homo Novus-1 <Кугель, А.Р.> Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г-жи Левкеевой. «Чайка», ком. В 4 д. Ант. Чехова [Theatre echo. Alexandrinsky Theatre. Mrs. Levkeeva's benefit performance. "The Seagull", comedy. In 4 acts. Ant. Chekhov]. *Петербургская газета* № 288 (1896, 18 октября): 3.

Homo Novus-2 <Кугель, А.Р.> Театральный курьер. «Чайка» [Theatre courier. "The Seagull"]. *Петербургская газета* 289 (1896, 19 октября): 3.

-Ф- <Эфрос, Н.Е.> «Чайка». II. ["The Seagull". II]. *Новости дня* № 5600 (1898, 31 декабря): 3.

Works Cited

Головачева, А.Г. Homo duplex! Тригорин на фоне Мопассана. «Чайка» [Homo duplex! Trigorin against the backdrop of Maupassant. "The Seagull"]. В: *Продолжение полёта: по материалам Третьих международных Скафтымовских чтений. Пьеса А.П. Чехова «Чайка» в контексте современного искусства и литературы – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.)* [A continuation of the flight: based on the materials of the Third International Skaftymov Readings. "A.P. Chekhov's play 'The Seagull' in the context of contemporary art and literature" – for the 120th anniversary of its writing and the 125th anniversary of A.P. Skaftymov's birth (Saratov, October 5–7, 2015)]. Москва, ГЦТМ, 2016. 225–233.

Головачева, А.Г. *«Чайка» А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст* ["The Seagull" by A.P. Chekhov. Poetics. Problematics. Literary and theatrical context]. Москва, ИНФРА-М, 2022.

Кузичева, А.П. *Чехов в русской театральной критике: комментированная антология: 1887–1917.* [Chekhov in Russian theatre criticism: An annotated anthology: 1887–1917]. Санкт-Петербург, Москва, Летний сад, 2007. 9–44.

Ле Флемминг, С. (сост.). *Господа критики и господин Чехов* [Gentlemen critics and Mr. Chekhov]. Санкт-Петербург, Летний сад, 2006.

Степанов, А.Д. Антон Чехов как зеркало русской критики [Anton Chekhov as a mirror of Russian criticism]. В: *А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология.* Санкт-Петербург, РХГИ, 2002. 976–1007.

Степанов, А.Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) [Chekhov and Flaubert (on the evolution of "objective" narration)]. *Новый филологический вестник* № 1(56) 2021: 266–278.

Чепуров, А.А. *Александринская «Чайка»* [The Alexandrinsky "The Seagull"]. Санкт-Петербург, Балтийские сезоны, 2002.

Чепуров, А.А. *Чехов и Александринский театр на рубеже XIX и XX веков* [Chekhov and the Alexandrinsky Theatre at the turn of the 19th and 20th centuries]. Санкт-Петербург, Балтийские сезоны, 2006.

Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова* [Chekhov's poetics]. Москва, Наука, 1971.

Сергей Акимович Кибальник

Почему чеховская *Чайка* в истолковании Александра Минкина не может взлететь?

Вранье в ютубе

К сожалению, Youtube – как и, увы, многие другие видеоплатформы – просто кишит неточностями, а то и серьезными ошибками. В устной речи они вообще легко проникают в изложение – даже, казалось бы, хорошо известных вещей. Если текст видеосюжета заранее не написан, а fact check перед его опубликованием не сделан, то ошибки просто неизбежны.

В видеосюжетах, посвященных литературе, их, наверное, больше, чем в каких-либо других. Ведь о ней нередко берутся говорить настоящие профаны. Перечислять бесчисленные случаи вранья таких «горе-влогеров» – хотя некоторые из них и пользуются успехом у широкого зрителя – было бы напрасным трудом.

Другое дело – не столько фактические ошибки, сколько неверное истолкование произведений русской литературы, сделанное людьми, которые как будто бы неплохо знают, о чем говорят. Именно таков, на мой взгляд, случай интерпретации чеховской *Чайки* известным журналистом и популяризатором русской классики Александром Минкиным.

Этой чеховской пьесе он посвятил целую отдельную научно-популярную книгу, вышедшую в 2021 году – *Чайка на воде – Роман о комедии*. Правда, это сборник его работ, в котором, собственно, о *Чайке* речь идет на первых полутора сотнях страниц, значительную часть которых занимают иллюстрации (см.: Минкин 1–144). Да и на остальных автор нередко отвлекается от своей темы. Но даже если в основе выступления в ютубе лежит большая статья, то это уже не голословный разговор дилетанта.

Так что, если в интерпретации Александра Минкина чеховская *Чайка*, по моему мнению, не может взлететь, то по воде она плывет довольно уверенно.

Итак, давайте поспорим, Александр Викторович!

Но прежде скажу о том, что мне в Вашей книге понравилось. И в чем я с Вами даже больше, чем солидарен.

Почему в книге Александра Минкина чеховская *Чайка на воде*?

Поясню вначале, почему книга Александра Минкина названа *Чайка на воде*. Пьеса Чехова в ней сопоставляется с путевым дневником Мопассана за апрель 1887-го года, который был им опубликован как раз под таким заглавием: *На воде* (*Sur l'eau*, 1888). Оснований для подобного сопоставления более чем достаточно. Ведь герои чеховской пьесы сами читают эту книгу на сцене.

Кстати, некоторые из таких сопоставлений делались и раньше (А.В. Минкин их даже не упоминает; см.: Чеховиана 69–70, 87–101). А не так давно – почти одновременно с выходом книги Александра Минкина – целый ряд статей на эту тему выпустил я сам (см. напр.: Кибальник 2022: 62–72). Причем мои параллели со знаменитой, как бы предвосхитившей экзистенциализм книгой Мопассана еще более широки и многозначительны. Вдобавок, как оказалось, чеховская *Чайка* внутренне соотнесена и со многими другими произведениями этого французского писателя.

К сожалению, отдельные разрозненные параллели с книгой Мопассана *На воде* не приводят Александра Минкина даже к постановке вопроса о том, чем же Чехов, которого при жизни нередко – иногда в качестве комплимента, а иногда и в качестве упрека – называли «русским Мопассаном», отличается от этого французского писателя.

Но главная беда *Чайки на воде* не в этом. Верно понять чеховскую пьесу ее автору в первую очередь мешает пренебрежительное отношение к одному из ее главных героев – Константину Треплеву. Так, исследователь утверждает, что даже его смерть в финале *Чайки* не вызывает сочувствия у зрителей:

> И когда этот оборвыш (по выражению матери) застрелился (со второй попытки) – жалости публика не чувствует. Сколько "Чаек" мы видали – никто в этом месте не плачет. Всем лишь любопытно, как отреагирует мать (Минкин 113).

Как же это «не чувствует жалости»? Когда молодой, красивый и далеко не бесталанный, вопреки мнению Александра Викторовича, человек понапрасну погибает во цвете лет, Вам его не жалко?

А вот мне жалко. Даже очень жалко. И хотя я тоже не плачу в финале *Чайки*, но сердце у меня сжимается от боли, как если бы я потерял своего хорошего знакомого.

И мне вовсе не любопытно, как отреагирует на это играющая в этот момент в лото Аркадина! В эту минуту я не сочувствую ей, а ненавижу ее. За что? Без ответа на этот вопрос понять, о чем вообще эта пьеса, невозможно?

О том, талантлив Треплев или бездарен, мы еще поговорим. Вопрос это в общем-то второстепенный. В зависимости от его решения мы просто немного больше или немного меньше жалеем о его смерти. Ведь если погибает не талантливый, а бездарный человек, разве он не заслуживает сочувствия?

Впрочем, есть писатели, которые предлагают нам вообще вообразить, что в действительности это было не самоубийство, а убийство, и выясняют, кто же из героев убил Треплева. Именно это происходит в *Чайке* Бориса Акунина. Конечно, заниматься этим можно, только если отнестись к чеховскому тексту по-постмодернистски бесстрастно. При нормальном же его восприятии после окончания пьесы мы мучительно размышляем о причинах гибели Треплева. Разумеется, не в последнюю очередь в ней виноват он сам. Тем, что недостаточно сильно любил жизнь, был слишком восприимчив и раним.

Но поскольку Треплев еще очень молод, то вина в его смерти в первую очередь падает на окружающих. Нельзя сказать, что среди них не было никого, кто бы его любил и ему сочувствовал. К нему очень привязан Сорин, его дядя, сочувствует ему и верит в его талант доктор Дорн. Однако его родная мать все время проявляет к Треплеву удивительное безразличие. Не раз безбожно ранит его самолюбие и оскорбляет его чувства.

В первом действии она совершенно недопустимым образом ведет себя во время представления пьесы Треплева. Вначале «тихо» говорит: «Это что-то декадентское» – затем замечает: «Серой пахнет. Это так нужно?» – и в ответ на утвердительный ответ Треплева «смеется»: «Да, это эффект». На первую реплику Аркадиной Треплев «умоляюще и с упреком» говорит: «Мама!». Когда она «смеется», он повторяет свое увещевание: «Мама!». Аркадина, тем не менее, не успокаивается и позволяет себе во всеуслышание сделать ироническое замечание о происходящем на сцене. Что же удивительного, если после всего этого, Треплев «вспылив, громко» кричит: «Пьеса кончена! Довольно! Занавес!» (С 13: 14).

Чехову случалось и самому сталкиваться с неуважительным поведением публики. И он сам вел себя в таких случаях хотя и более сдержанным, но аналогичным образом. По иронии судьбы именно так будет вести себя публика во время первого представления *Чайки* в Александринском театре. И Чехов уйдет со спектакля, не дождавшись его конца.

Александр Минкин в этой сцене *Чайки*, как ни странно, становится на сторону Аркадиной:

> Она, конечно, и такая и сякая, но ведь права. Вы давно учились в школе? Забыли, как воняет горящая сера? Подожгите в гостях коробку спичек –

получите сернистый ангидрид. Начинается неудержимый кашель; газ этот ядовит… (Минкин 50).

Но ведь никто и не поджигал коробку спичек, и никто на сцене не кашляет. Помощники Треплева зажигают на спирту немного серы. Все это не в помещении, а в парке. Да и дело ведь совсем не в этом. Поведение Аркадиной еще до начала спектакля объяснил сам Треплев. На вопрос Сорина: «Отчего сестра не в духе?» – он говорит: «Ревнует. Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что ее беллетристу может понравиться Заречная» (С 13: 7).

Заречная и в самом деле понравилась Тригорину, а вдобавок увлеклась им сама. После этого Треплев стрелялся в первый раз. К счастью, рана оказалась несерьезной. Затем он собирался вызвать Тригорина на дуэль. Только тут Аркадина, наконец, догадывается увезти его отсюда.

Впрочем, знающий Треплева лучше чем, мать, его дядя, Сорин, объясняет ей, что дело не только в Тригорине:

> СОРИН. Понятная вещь, человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан, / но все же, в конце концов, ему кажется, что он лишний в доме, что он тут нахлебник, приживал. Понятная вещь, самолюбие…»
>
> АРКАДИНА. Горе мне с ним! *(В раздумье.)* Поступить бы ему на службу, что ли…
>
> СОРИН *(насвистывает, потом нерешительно)*. Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты… дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и все. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, / ходит без пальто… *(Смеется.)* Да и погулять малому не мешало бы… Поехать за границу, что ли… Это ведь не дорого стоит.
>
> АРКАДИНА. Все-таки… Пожалуй, на костюм я еще могу, но чтоб за границу… Нет, в настоящее время и на костюм не могу. *(Решительно.)* Нет у меня денег!
>
> Сорин смеется. (С 13: 36)

В следующей сцене точно так же заканчивается разговор между Треплевым и Аркадиной, в котором на сей раз Треплев просит, чтобы она дала немного денег Сорину. Желая все же помириться с матерью, Треплев говорит ей: «Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь» (С 13: 37). Он признается: «В

последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве. Кроме тебя, теперь у меня никого не осталось. Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек?» (С 13: 38).

Однако разговор о Тригорине приводит к новой ссоре между ними. Причем в ответ на нелестные отзывы о нем Треплева Аркадина позволяет себе резкие замечания в адрес самого Константина: «Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты» (С 13: 38).

А когда в ответ сын «срывает с головы повязку» и в гневе кричит матери: «Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!» – она неоднократно оскорбляет его: «Декадент!.. Приживал! Оборвыш!» (С 13: 40).

Стоит ли удивляться, что после этого Треплев «садится и тихо плачет»? И хотя Аркадина начинает утешать его, а Треплев обещает ей не вызывать Тригорина на дуэль, заканчивает он просьбой: «Только, мама, позволь мне не встречаться с ним. Мне это тяжело… выше сил…» (С 13: 40).

Несмотря на это, через два года Аркадина снова привозит Тригорина в дом Сорина. За это время Тригорин соблазнил Заречную, бросил ее с ребенком, причем ребенок у нее умер, а Треплев по-прежнему ее любит. Тем не менее, Тригорин, как ни в чем не бывало, снова является перед ним. Правда, ведет он себя при этом дружелюбно и ссылается на слова Аркадиной: «Ирина Николаевна говорила, что вы уже забыли старое и перестали гневаться…» (С 13: 51). Однако если Треплев в ответ на просьбу Аркадиной в конце концов и в самом деле написал ей нечто подобное, то неужели ей трудно понять, что после всего случившегося встретиться с Тригориным ему теперь еще более тяжело?

Вот как почти во всем справедливо это комментирует Александр Минкин: «Тригорин – трижды убийца для Треплева: увел мать, увел невесту, а вдобавок Тригорин – модный писатель, знаменитость – что невыносимо для неудачника» (Минкин 113). Между тем сам Треплев после ухода Заречной и перед самым своим самоубийством думает не о себе, а об Аркадиной: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму…» (С 13: 59).

Быть может, А.В. Минкин совсем не преувеличивает, когда замечает об этом: «Боже мой. Он понимает (и может быть, увы, не ошибается), что его смерть – смерть единственного сына – меньше огорчит маму, чем встреча с недавней соперницей: вдруг Тригорин тоже заметит Нину и опять захочет “и тут и там”» (Минкин 112).

Последнее в жизни, что Треплев слышал о себе от матери, – это, по-видимому, ее ответ на реплику Дорна о его творчестве:

> ДОРН. А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. […] Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?
> АРКАДИНА. Представьте, я еще не читала. Все некогда (С 13: 54).

Снова дадим здесь слово Александру Минкину, который комментирует этот – впрочем, и без того понятный – фрагмент абсолютно верно: «В этом месте у Чехова ремарка "*тихо входит Треплев*" […]. Похоже, Костя стоял за ширмой и все слышал, бедный. Мама (годами) не находит времени его прочесть. […] Ей некогда! А на лото время есть» (Минкин 108–109). И после всего этого ему Треплева совсем не жалко?

Отчасти это, по-видимому, объясняется убежденностью А.В. Минкина в том, что Треплев как писатель бездарен. Исследователь охотно повторяет критические, а то и вовсе презрительные отзывы о его литературном таланте Аркадиной и Тригорина (хотя оценки последним Треплева-писателя далеко не однозначны). А ведь Полина Андреевна и вовсе с явным удовольствием замечает Треплеву: «Никто не думал и не гадал, что из вас, Костя, выйдет настоящий писатель. А вот, слава Богу, и деньги вам стали присылать из журналов» (С 13: 46).

Минкин же, говоря о Треплеве, с удовольствием повторяет отзыв о нем Вл.И. Немировича-Данченко в письме к Чехову как о «настоящем дегенерате»: «Дальше Мейерхольд. Был мягок, трогателен и **несомненный дегенерат**» (Вл.И. Немирович-Данченко – А.П. Чехову. 18–21 декабря 1898 г., Немирович-Данченко 147). Хотя в других местах он и сам неоднократно пишет о том, что мхатовцы нередко не понимали Чехова. Непонятно только, что в таком случае Минкину не нравится в Треплеве из спектакля Андрона (Андрея) Михалкова-Кончаловского, в котором тот представлен не совсем нормальным человеком? (см.: Минкин 46).

Сам Чехов нигде не соглашался с таким определением и называл Треплева не «дегенератом», а «декадентом». В то время это было почти синонимом слова «символист» (см.: Головачева 186). Возможно, Немирович перепутал слова или рад выругать символистов, которых он сам не жаловал. Так или иначе, по-видимому, он хотел сказать: «Был мягок, трогателен и **несомненный декадент**» (здесь и далее выделено полужирным мной – С.К.). Во всяком случае некоторые исследователи – например, автор монографии 1969 года *Режиссер*

Мейерхольд Константин Рудницкий – именно в таком варианте и цитировали это письмо (Рудницкий 13).

Однако, даже если в письме Немировича-Данченко все же стоит слово «дегенерат», то употреблял он его, конечно же, не в современном, бранном значении, а в значении «вырожденец», то есть опять-таки в смысле «декадент». Ведь в нашумевшей тогда книге Макса Нордау *Вырождение* (*Entartung*, 1892; русский перевод – СПб., 1894) «декаданс» как раз и был объявлен проявлением «вырождения» современного искусства (см.: Нордау). И это наиболее вероятное объяснение того, почему Немирович-Данченко употребил здесь слово «дегенерат». При всяком другом понимании эта характеристика находилась бы в вопиющем противоречии со стоящими рядом словами: «мягок, трогателен».

Так что представить дело таким образом, что вот, дескать, Мейерхольд, как того и желал сам Чехов, сыграл Треплева как дегенерата, у А.В. Минкина никак не получается. Тем более что сам Чехов относился к символистам скорее с интересом, чем критически.

Чехов и символисты

Ко времени создания чеховской пьесы в России уже был опубликован целый ряд поэтических сборников Владимира Соловьева и старших символистов: Дмитрия Мережковского, Николая Минского, Константина Бальмонта. Несколько эпатажных книг, которые были встречены в основном насмешками, выпустил Валерий Брюсов (см. подробнее: Гиндин). Некоторые из русских символистов, например, Бальмонт были знакомы с Чеховым и дарили ему свои книги. Между прочим, как и Треплева, Бальмонта звали Константин, его также выгнали из университета, и он также пытался покончить жизнь самоубийством (правда, ограничившись при этом одной, неудачной попыткой; см.: Нинов).

В.В. Набоков считал, что пьеса Треплева написана «в стиле Метерлинка» (Nabokov 284). В то время в России драмы европейских символистов – не только Метерлинка, но и Гауптмана – уже появлялись в русских переводах и даже иногда ставились. В пьесе Треплева есть несколько реминисценций из них: реплика «мировой души» «Холодно, холодно, холодно. Страшно, страшно, страшно» – из *Ганнеле* (*Hannele's Himmelfahrt*, 1892) Гауптмана, «две красные точки», глаза дьявола, – из *Смерти Тэнтажиля* (*La Mort de Tintagiles*, 1894) Метерлинка (Головачева 187). Да и в целом пьеса Треплева пронизана мотивами позднего европейского и раннего русского символизма (см.: Полоцкая, Собенников).

При этом даже в своем последующих, то есть созданных спустя два года произведениях, Треплев, по всей видимости, и в самом деле все еще «никак не может попасть в свой настоящий тон» (С 13: 54), как выразился на сей счет

Тригорин. Хотя многие его произведения напечатаны, и небольшая литературная известность у него уже есть, он сам критически расценивает то, что пишет:

> ТРЕПЛЕВ (*пробегает написанное*). Я так много говорил о новых формах, а теперь… (*Читает*) «Афиша на заборе гласила… Бледное лицо, обрамленное темными волосами…». Гласила, обрамленное… Это бездарно (*Зачеркивает*) (С 13: 55).

Эти примеры стилистических штампов Чехов привел, говоря о рассказе молодого писателя Александра Жиркевича, который тот прислал ему весной 1895 года. «… все это, – писал в ответ Жиркевичу Чехов, – не просто, манерно и, как прием, старовато. Теперь уж только одни дамы пишут: "афиша гласила", "лицо, обрамленное волосами"» (Чехов. Письмо А.В. Жиркевичу от 2 апреля 1895 года, П 6: 47–48). Минкин торопится заключить, что эти «бездарные фразы» Чехов «взял» у Жиркевича. И считает их «рецензией на писанину Треплева».

Однако он упускает из виду сразу три обстоятельства. Во-первых, на самом деле в рассказе Жиркевича *Розги*, опубликованном в мартовском номере *Вестника Европы* (с. 610–612; см. также: Писатели 173–202, 398–399), таких слов нет.[1] Так что, по-видимому, Чехов приводит их в качестве примеров манерного и старомодного стиля вообще. Во-вторых, в *Чайке* вовсе не кто-то другой замечает у Треплева стилистические штампы. Это делает он сам. И, значит, в будущем Треплев будет стараться их избегать. А в-третьих, кто сказал, что в произведении, которое пишет Треплев, нет ничего хорошего? Ведь, например, рассказ Жиркевича, несмотря на отмеченную Чеховым «рутинность приемов» (П 6: 47–48), сам автор *Чайки* оценил так: «Это хорошая, вполне интеллигентная, литературная вещь. […] В общем рассказ производит то впечатление, которое нужно. "И талантливо, и умно, и благородно"» (П 6: 47).

Прибавим к этому, что к символистскому театру Гауптмана и Метерлинка Чехов относился с большим интересом. Тот казался ему странным, но выразительным. «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? – спрашивал он в письме директора Театра Литературно-Артистического общества А.С. Суворина. И признавался ему: «Если бы я был директором вашего театра, то я в два года **сделал бы его декадентским или старался бы сделать**. Театр, быть может, **казался бы странным, но все же имел бы физиономию**» (А.П. Чехов. Письмо А.С. Суворину от 2 ноября 1895 года, П 6: 89).

Между прочим, необычные пьесы писал сын Суворина Владимир, который в 1887 году, в возрасте 22 лет, покончил жизнь самоубийством. Именно его

[1] Благодарю за это наблюдение А.Д. Степанова.

судьба преломилась в сюжетной линии Треплева. В гибели Владимира Суворин винил самого себя: «Вчера застрелился Володя… Вечно один, вечно сам с собой… Вчера я **слушал его странную комедию – везде умно, оригинально**. Из него вышел бы талант, и я опять ничего не мог и не умел сделать» – записал он в своем *Дневнике* (Суворин 111).

На протяжении многих лет Чехов печатался в изданиях Суворина, много общался и переписывался с ним. В закамуфлированном виде его образ отразился в целом ряде чеховских героев: профессоре Николае Степановиче из *Скучной истории*, докторе Рагине из *Палаты № 6*, Чебутыкине из *Трех сестер*. Причем во всех этих героях Чехов клеймит пагубу равнодушия к окружающим, которое он, увы, с прискорбием наблюдал в своем старшем друге.

Мысль о том, что ужаснее равнодушия нет ничего, Чехов воплотил и в образе Аркадиной. Хотя он пишет об отношениях не отца, а матери с сыном, но связь истории Константина Треплева с историей Владимира Суворина ни для кого не была тайной. Аналогичным образом Нина Заречная несет на себе отпечаток личности Лики Мизиновой, пережившей неудачный роман с писателем Потапенко.

Кстати сказать, в смерти Треплева есть, конечно, и доля вины Заречной. Мельком этого касается и Александр Минкин: «Забежала Нина, успела зачем-то сказать: мол, несмотря ни на что, люблю Тригорина и убежала» (Минкин 112). Конечно, Заречная сама страдает от неразделенной любви к Тригорину. Но можно ли при этом в упор не видеть страданий другого человека, который умирает от любви к ней самой?

Треплев думал, что она пришла к нему. А оказывается – только для того, чтобы хотя бы немного побыть в одном доме с Тригориным. Безразличие к Треплеву его матери подготавливает почву для его самоубийства. Эгоизм Заречной оказывается его триггером. Между прочим, здесь Чехов развивает идею Мопассана о том, что ни в чем люди не бывают так эгоистичны, как в любви (см.: Кибальник 2024а: 328–330).

Так что, вопреки сторонникам представления о том, что произведениям Чехова присущ «принцип неопределенности» (критику его см.: Кибальник 2024б), симпатия и сочувствие автора Треплеву выражены в пьесе неоднократно и самым определенным образом. Так что истолкование *Чайки* А.В. Минкиным неверно, увы, уже в самых его основаниях.[2]

[2] См. об этом также наш видеосюжет на Youtube канале Литературотерапия: https://www.youtube.com/watch?v=J5odytRMDEc

Литература

Гиндин, С.И. Константин Треплев, Владимир Финдесьеклев и Генрих Шульц (Об исторической почве и литературном окружении чеховского образа писателя-декадента). В: *Чехов и «Серебряный век».* Ред. Горячева, М.О.; Катаев, В.Б.; Кузичева, А.П. и др. Москва, Наука, 1996. 116–126.

Головачева, А.Г. Декадент Треплев и «бледная луна». В: *Чехов и «Серебряный век».* Ред. Горячева, М.О.; Катаев, В.Б.; Кузичева, А.П. и др. Москва, Наука, 1996. 186–194.

Кибальник, С.А. Доктор Дорн против писателя Мопассана (об интертекстуальном подтексте чеховской «Чайки»). *Филологические науки* 2022. № 1: 62–72.

Кибальник, С.А. L'amour chez Čexov et Maupassant: éléments d'intertextualité (sur l'exemple de *la Mouette*) [Любовь у Чехова и Мопассана: элементы интертекстуальности (на примере *Чайки*)]. Пер. Catherine Depretto. *Revue des etudes slaves* XCV-3 / 2024: 327–336.

Кибальник, С.А. Чехов и бахтинская традиция интерпретации его творчества. *Филологические науки* 2024. № 2. Т. 2. 51–64.

Минкин, А. *Чайка на воде. – Роман о комедии.* Москва, Проспект, 2021.

(Набоков) Nabokov, V. *Lectures on Russian Literature.* New York, Fredson Bowers, 1981.

Немирович-Данченко, Вл.И. *Избранные письма.* Т.1. Москва, Искусство, 1979.

Нинов, А. Чехов и Бальмонт. *Вопросы литературы* 1980. № 1: 98–130.

Нордау, М. *Вырождение. Современные французы*. Пер. с нем. Р.И. Сементковского и А.В. Перелыгиной. Москва, Изд. «Республика», 1993.

Писатели чеховской поры. Избранные произведения писателей 80–90-х годов: В 2 т. Т. 2. Москва, Художественная литература, 1982.

Полоцкая, Э.А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана). В: *Чеховиана. Полет «Чайки».* Редкол.: Гульченко, В.В. (отв. ред.) и др. Москва, Наука, 2001. 88–125.

Рудницкий, К. *Режиссер Мейерхольд.* Москва, Наука, 1969.

Собенников, А.С. Чехов и Метерлинк (философия человека и образ мира). В: *Чеховиана. Чехов и Франция.* Редкол.: Бонамур, Ж. и др. Москва, Наука, 1992. 124–129.

Суворин, А.С. *Дневник.* Москва, Петроград., Издательство Л.Д. Френкель, 1923.

Чеховиана. Чехов и Франция. Редкол.: Бонамур, Ж. и др. Москва, Наука, 1992.

Pálfalvi Lajos

Польский литературный герой – интерпретатор Чехова

Белая ночь любви. Театральная повесть Густава Херлинга-Грудзинского

Как и многие поляки, Густав Херлинг-Грудзинский (1919–2000) выучил русский язык в тюрьме, в изгнании, в трудовом лагере. Хотя родина прозаика незадолго до его рождения еще входила в состав Российской империи, являясь регионом Привислинского края под названием Келецкая губерния, и, вероятно, многие в окружении будущего писателя владели русским языком, сам он родился уже в независимой Польше. Кажется символичным, что гимназия, которую он окончил в Кельце, носит имя Стефана Жеромского, ведь действие романа Жеромского *Syzyfowe prace* («Сизифов труд»), в котором показан и процесс русификации, проходит в вымышленном месте, очень напоминающем эту самую гимназию (Żeromski). Таким образом, детство и юность Херлинга-Грудзинского прошли не под влиянием русской литературы, а скорее были ознаменованы произведениями Жеромского. Уже в гимназические годы Херлинг-Грудзинский увлекался театром: увиденные в Кельце постановки режиссер и незадолго до смерти вспоминал с величайшим восхищением (Herling-Grudziński – Bolecki 323).

В 1937-м году он начал учебу на факультете гуманитарных наук Варшавского университета, где изучал польскую филологию. Он готовился стать критиком, а не прозаиком. В столице он также часто посещал театр, у него было много друзей и знакомых в Государственном институте театрального искусства, который он считал лучшим в Европе. Некоторые представители этой среды появляются и в «театральной повести» *Белая ночь любви,* в том числе один из основателей института – выдающийся режиссер межвоенного периода Леон Шиллер. После войны, находясь в Англии, его связь с театром также неразрывна: в Лондоне ему довелось побывать на многих захватывающих спектаклях. Лишь в 1955 году, женившись на Лидии Кроче и поселившись в Неаполе он отдаляется от этого мира. Удивительно, что это его увлечение почти не оставило следа в его творчестве: он не пробовал писать пьесы, как и не занимался также театральной критикой. Однако в самом конце своей творческой карьеры эта страсть все же прорвалась наружу – последняя, необычно длинная для него повесть полностью пропитана темой театра.

После начала Второй мировой войны он вместе с друзьями создает подпольную организацию сопротивления, в декабре уже оказывается в оккупированном советскими войсками Львове, но, не найдя там работы, направляется в упомянутый в повести Гродно, где работает помощником столяра в кукольном театре. Когда возникает угроза ареста, он скрывается, затем пытается бежать в Литву, однако один из нанятых им проводников оказался агентом НКВД и задержал его. Он был объявлен немецким шпионом из-за звучания его фамилии, и обвинен в предполагаемом намерении воевать против Советского Союза. Его приговорили к пяти годам принудительных работ, которые он отбывал в лагере под Ерцево, недалеко от Архангельска (Bolecki 17–18). После вторжения Третьего рейха в Советский Союз поляки были отнесены к категории «союзников союзников» и подпали под амнистию. Это распространялось и на Херлинга-Грудзинского, однако он был освобожден только в январе 1942-го года – после голодовки, граничащей с попыткой самоубийства.

Самое известное и переведенное на множество языков произведение автора – *Иной мир. Советские записки (Inny świat)* – основано на опыте двух лет, проведенных в ГУЛАГе (Херлинг-Грудзинский 1989). Будучи поляком, он легко смог влиться в круг своих русских сокамерников; время, проведенное в лагере, можно также рассматривать как культурно-антропологическую полевую работу. Несмотря на социологические и политические аспекты, это произведение все же является художественной литературой. Оно обязано своим успехом прежде всего оригинальным решениям автором жанровых проблем, возникающих при создании лагерной прозы. Наррация в *Ином мире* ведется от первого лица, разные фрагменты произведения находятся на разных уровнях беллетризации. Местами описание будто бы полностью лишено каких-либо литературных претензий, затем следуют, чередуясь, сцены, шокирующие натурализмом и насыщенные метафорами лирические фрагменты.

Наиболее важным предшественником *Иного мира* являются *Записки из Мертвого дома*; на это указывает подзаголовок «советские записки», а также эпиграф, взятый из произведения Достоевского. Причем само произведение появляется и в *Ином мире*: для одного из заключенных это – величайшая ценность, которую он на время одалживает автору, так что Херлинг-Грудзинский, переживая лагерную реальность, читает *Записки* и сравнивает свой опыт с изложением Достоевского еще задолго до того, как напишет свое произведение (см. Pálfalvi 101–103). Томаш Бурек связывает произведение с более широким контекстом эпохи Достоевского – с *физиологическим очерком* 40-х годов, этим направлением раннего реализма, отвергавшим идеализирующую, сентиментальную ложь и психологизм позднего романтизма. Он упоминает также *Записки охотника* Тургенева как родственный цикл бытовых зарисовок (см. Burek 51).

Примечательно, что Чехов появляется в его творчестве уже на раннем этапе, в тот период, когда он еще ищет дореволюционные литературные предпосылки своего лагерного опыта. Поэтому наряду с Достоевским важным источником для него становится *Остров Сахалин* Чехова. Он не говорит об этом прямо, но рассматривая параллели между сибирской действительностью XIX века и системой советских лагерей, он фактически сопоставляет царскую и советскую разновидности империи (первая была ярко описана польским романтизмом, вторую же предстояло запечатлеть поколению Херлинга-Грудзинского).

В конце концов он находит в *Сахалине* Чехова, в фрагменте *Рассказ Егора*, того героя, который настолько приспособился к законам бесчеловечного мира, что уже не видит разницы между справедливостью и обидой, с равнодушием относится как к своим, так и чужим страданиям. Он смиренно принимает свою судьбу, и ему даже в голову не приходит протестовать, будто именно на равнодушии и крепостническом смирении держится существование этой системы. Такой человек даже способен удовольствоваться своей участью – как Иван Денисович в середине XX века (см. Herling-Grudziński 1997: 440).

В течение большей части своего творческого пути Херлинг-Грудзинский был сотрудником редакции парижского журнала *Kultura* («Культура»), являвшегося важнейшим интеллектуальным центром литературы польской эмиграции. Это сообщество в основном составляли «восточно-польские» литераторы, родившиеся в Российской империи и хорошо знавшие русский язык и культуру, но по своей идентичности привязанные к землям, расположенным на территории сегодняшней Литвы, Беларуси и Украины. Таким был и главный редактор журнала Ежи Гедройц, родившийся в Минске, учившийся до революции большевиков в гимназии в Москве, а в 1930-е годы женившийся на русской эмигрантке Татьяне Швецов. Чеслав Милош выучил русский язык вместе с родным и преподавал русскую литературу в Калифорнийском университете. Выдающийся эссеист Ежи Стемповский написал запоминающееся эссе о Достоевском, а также перевел *Доктора Живаго* на польский язык. Эти эмигранты отвергали российскую и советскую империалистическую политику и идеологию, рассматривали будущую свободную Польшу как естественного союзника народов Междуморья, но при этом высоко ценили русскую литературу и с начала 60-х годов оказывали всестороннюю поддержку российским писателям-оппозиционерам (некоторые произведения Ежи Гедройц публиковал не только на польском, но и на русском языке).

В этой среде интерес Херлинга-Грудзинского к русской литературе усилился еще больше. После произведений Достоевского и Чехова он познакомился с творчеством Пастернака, а затем с произведениями русских писателей-оппозиционеров, появившихся на литературной сцене в 60-е годы. Его интерес объясняется и мнением автора, согласно которому судьба Центральной и Вос-

точной Европы в значительной степени зависела от того, что происходило в России. Как пишет выдающийся польский русист Анджей Дравич, Херлинг-Грудзинский видел не только систему и механизм власти, но и ее жертв и бунтарей. «Он не утратил ни надежды, ни чувства солидарности с теми, кто не сдался» (Drawicz 55). По его мнению, эмигрантский писатель был также выдающимся, нетривиальным знатоком русской литературы, создавшим в своих дневниках и эссе своеобразную русскую хронику. В конце 60-х годов он издал свои тексты на эту тему отдельной книгой под заглавием *Upiory rewolucji* («Призраки революции») (Herling-Grudziński 1969).

Художественная проза долгое время оставалась на втором плане в творчестве Херлинга-Грудзинского отчасти и из-за его редакторской деятельности: он писал главным образом эссе, публицистику и дневник. Его рассказы долгое время создавались на основе сюжетов, найденных в итальянских хрониках и других местных источниках, трагическое измерение которым придавало мировоззрение, сформировавшееся под влиянием тяжелого исторического опыта XX века. Некоторые читатели искали в данных произведениях метафоры польских исторических событий (и небезосновательно: гибель людей в неаполитанской эпидемии чумы, напоминают автору о том, как военное положение разъедает общество в начале 80-х годов), другие восхищались безвременной красотой итальянских образов, но были и те, кто помещал рассказы в общечеловеческую перспективу и читал их как классические произведения русской литературы. По замечанию одного из критиков Россия «пропитала», заразила Херлинга-Грудзинского даже как писателя (Podgórzec 288).

Итак, в процессе осмысления опыта, пережитого в ГУЛАГе, на писателя влияют русские литературные образцы. Русские писатели – как классики, так и современники – присутствуют в его дневниках, эссе и статьях, а их влияние проявлялось и в рассказах, хотя и косвенно. Однако все это возвращается в совершенно другой форме в последней, завершающей его творческий путь, повести. С 1955-го года до начала 90-х годов он часто ездил из Неаполя в Париж и прилагал значительные усилия к работе над журналом *Kultura*, однако после перенесенного инфаркта он был вынужден изменить образ жизни на более размеренный. В 90-е годы начали выходить сборники его рассказов, а затем и более объемные произведения, тем не менее он принадлежит к числу выдающихся польских прозаиков, которые так и не написали ни одного романа, хотя в последние годы своего творчества он все ближе к этому жанру.

Герой повести, Лукаш – наполовину поляк, наполовину русский, становится театральным режиссером в Лондоне, но поскольку прославился благодаря интерпретациям Чехова (он поставил очень мало польских пьес), его скорее считают русским по происхождению, однако, когда его называют *Russian-born*, он всегда исправляет словоупотребление на *Polish-born*. Его отец-поляк был

подданным Российской империи и познакомился со своей будущей женой – матерью Лукаша – в Варшаве, во время гастролей Костромского театра. Она была актрисой, обожавшей Чехова, хотя скорее была полуталантом, не способным жить без театра, чем настоящим артистом (как Нина в *Чайке*, которая ничего не получила от искусства, но ради него погубила свою жизнь). Отец Лукаша последовал за женой в Кострому, получил там должность учителя, там же родился их сын, которого крестили в православной церкви (именно поэтому его так тянет к храмам в Гродно в начале войны). Семья бежит в Польшу, спасаясь от большевистской революции и гражданской войны, но мать Лукаша не может жить без костромской труппы, без России – она возвращается и бесследно исчезает в пламени событий.

Жизнь мальчика навсегда определяется этой травмой, которую он переживает в момент, когда его мать исчезает из жизни семьи навсегда.

> В конце концов случился тот страшный ночной разговор отца с матерью, в котором было все: любовные признания, вспышки гнева, угрозы, оскорбления, клятвы на коленях, новые слезы любви, и в итоге, на рассвете, – окончательный разрыв. Мальчик тихо сидел у дверей в своей комнате, слышал каждое слово и дрожал (Херлинг-Грудзинский 2000).

Но мать оставляет что-то сыну перед тем, как уйти:

> Лукашу она перед побегом из Рыбиц оставила двухтомник пьес Чехова с размокшим от слез, плохо читавшимся посвящением. Кое-как разобрать можно было лишь последние слова: «Luka, synok moj dorogoj, ty obiazatielno dolzen lubit' Antona Pawlowicza» (там же).

Неудивительно, что для Лукаша вскоре Чехов становится самым важным писателем. Во второй половине 30-х годов он изучает режиссуру в варшавском Государственном институте театрального искусства – одном из самых престижных театральных учебных заведений Европы. Автор хорошо знал это учреждение, в его рассказах появляются реальные персонажи: среди них – выдающийся режиссер Леон Шиллер, разработавший поэтику «монументального театра». В одном из эпизодов на сцене будто бы появляется Ян Котт, который уже тогда говорит о том, что пьесы Шекспира демонстрируют механизм действия машины власти. Примечательно, что, как бы режиссер ни восхищался «монументальным театром», основанным на современной интерпретации польской романтической традиции (Raszewski 214–215), он все же отвергает его – именно во имя чеховской традиции:

> […] все же я с ранней юности пил из иного источника, припадая к подаренному мне матерью евангелию от Чехова. К театру, чуждому по своей природе, по внутренней сути какой-либо монументальности, всегда настроенному на тихую ноту человеческой повседневности и в то же время глубоко волнующему, насколько волнующим может быть шепот любви – взаимной или неразделенной. В польском театре он этой ноты не слышал (там же).

Но есть нечто, чего Лукаш в Чехове принять не может – и именно это делает его ранние лондонские постановки столь оригинальными. Лукаш выражает точку зрения самого автора считая абсурдом пресловутый выстрел ружья, висящего на стене, и в финале выступает в роли deus ex machina этого чеховского приема. Это вызывает разочарование: драматург, способный раскрыть глубины человеческого существования, вдруг подчиняется правилам и драматургическим условностям. Лукаш замечает и убирает эту неудачную концовку, достигая таким образом более глубокого трагизма (Herling-Grudziński – Bolecki 316). Чехов сопровождает Лукаша на всем протяжении его жизни – от ухода матери до завершения режиссерской карьеры, а затем и посмертно: на похоронах Лукаша новый директор лондонского театра сообщает, что в архиве обнаружена неопубликованная поздняя статья режиссера, в которой тот, исходя из космологического видения Чехова, проходит развитие, и через Кафку приходит к творческому миру Беккета, и театр собирается представить уже в следующем сезоне «лондонской публике плоды новаторского соединения этих трех авторов» (там же).

Лукаш не только ставит театральные пьесы, но и собственной жизнью распоряжается как режиссерской постановкой. Чтобы показать это на примерах, нужно познакомиться с основными моментами его биографии. После того как отец Лукаша остался один, у него завязывается кратковременный роман с еврейской фельдшерицей, от которого родилась Урсула. Но и ее мать вскоре покидает их и уезжает (в Палестину). Воспитанием Урсулы в основном занимается Лукаш – словно он не просто ее брат, а и отец (а позже – возлюбленный и муж). У Урсулы появляется любимый человек, и Лукаш с ревностью наблюдает за их отношениями и становится свидетелем гибели молодого человека, который тонет в реке (всю жизнь его мучают угрызениями совести, ведь его наверно можно было бы спасти). Этот эпизод позже он переосмысляет в постановке *Падения (La Chute)* Камю.

Самым важным произведением для Лукаша становится повесть Достоевского *Белые ночи*. После окончания варшавского Государственного института театрального искусства летом 1939 года именно сценическая адаптация этой повести должна была стать его дипломной постановкой, однако осуществить замысел не удается – начинается война. Лукаш вскоре спасается вместе с Урсулой

в Гродно, согласно пакту Риббентропа–Молотова оказавшимся под советской оккупацией. Там его преподаватель Леон Гиллер (не только по имени, но и по характеру напоминающий Леона Шиллера) организует польский театр. Именно здесь Лукаш ставит *Белые ночи*, сам исполняя роль Мечтателя, а на роль Настеньки назначает Урсулу. В повести Достоевского зарождающаяся любовь не достигает взаимности – в последний момент все-таки возвращается мужчина, которого Настенька уже почти разлюбила.

Урсула предлагает изменить финал произведения, потому что любовь этих двух людей (Мечтателя и Настеньки) уже настолько сильна, что тому другому мужчине здесь больше нет места. Этим она как бы дает понять Лукашу, что оставила в прошлом утрату своего возлюбленного и готова принять чувства сводного брата. Так, как на сцене осуществляется любовь между Мечтателем и Настенькой, так же обретают друг друга Лукаш и Урсула, и эти отношения – на всю жизнь. Эмоции, которые они выражают как актеры, будто обретают особую достоверность благодаря их подлинной страсти. Граница между театром и реальностью почти полностью стирается, особенно в тот момент, когда они играют спектакль на гастролях в Ленинграде, в реальной городской среде.

> Местом действия стал уголок старого Петербурга – скверик со скамейкой, мостик через канал – в одну из настоящих белых ночей, приходящихся как раз на май. Небольшая толпа из случайных прохожих и уличных зевак превратилась во взволнованно молчащую публику. Получилось воистину необычайное представление! Лукаш и Урсула (…), с трудом сдерживая рвущиеся наружу эмоции, очарованные настоящей петербургской белой ночью, окутанные будто неземной вуалью, влюбленные друг в друга еще больше, чем это требовалось по тексту (в котором отсутствовал злополучный ”третий”), растворявшиеся в атмосфере волшебного пейзажа и собственных чувств. Их последний, затянувшийся сверх всякой меры поцелуй на скамейке, более всего напоминавший счастливый финал какой-нибудь сказки, был встречен долгими и бурными аплодисментами (там же).

Повесть Херлинга-Грудзинского начинается с того, что Лукаш, уже давно ушедший со сцены из-за сильно ухудшившегося зрения, получает совет от своего лондонского офтальмолога обратиться к специалисту в Падуе. Тот может ему помочь, но операция сопряжена с риском. Приближаясь к концу жизни, Лукаш решает, что, поскольку не может *написать* мемуары – и даже диктовка невозможна, – он пытается мысленно прожить свою жизнь заново, превратив ее в *театральную повесть*, в сцены, в драматическую постановку, автором, режиссером, единственным героем и зрителем которой является он сам в театре сво-

его воображения (Herling-Grudziński – Bolecki 321). Доживая оставшиеся дни, он вспоминает важнейшие моменты своей жизни.

Тем временем настоящая история Лукаша и Урсулы продолжается, хотя ее ход постоянно прерывается воспоминаниями прошлого. Они отправляются в Венецию зимой, пара бывала здесь уже много раз и хорошо знает город. Их принимает давний знакомый – ветеран сцены, прототипом которого стал Марчелло Моретти, актер, посвятивший всю свою жизнь пьесам Гольдони. Этот выдающийся артист, проживший всю свою жизнь в городе масок – в самом театральном городе мира, – всем своим существом словно утверждает: не существует четкой границы между театром и жизнью.

> Он имел полное право считать своим карнавальный лозунг «Жизнь – это театр, а театр – это жизнь». Он год за годом терял присущие ему индивидуальные черты, которые постепенно замещались чертами его сценического персонажа. Тонино Тонини переставал существовать, а на его месте возникал Arlecchino, servo di due padroni. Возникал, ставя под сомнение саму идею театра. Ситуация, воссоздаваемая средствами драматургии, – всегда в той или иной степени отражение реальной жизненной ситуации (там же).

В истории Лукаша, не без самоиронии, все же будто стреляет то самое висящее на стене ружье, драматургическую роль которого он всю жизнь отрицал: операция по восстановлению зрения не удается, потому что один из ассистентов допускает ошибку. Белый свет, который видит Лукаш, очнувшись после наркоза, – это не перенесенная в Венецию белая ночь, а предвестие слепоты и смерти. Херлинг-Грудзинский в необычной для себя манере пишет два финала повести. В первом слепой Лукаш обнаруживает, что во сне он может видеть, и потому все больше отдаляется от Урсулы и реальной жизни. Он принимает все больше снотворного и живет в ожидании хотя бы временного возвращения зрения. Во втором финале важную роль играет индуска Мэри, которая берет на себя заботу об уходе за Лукашем. Она рассказывает, что родом из региона Индии, где вдову сжигают вместе с ее умершим мужем. В этой версии слепота не разлучает Лукаша с Урсулой – напротив, сближает их, они умирают вместе, а их последней волей становится просьба кремировать их вместе.

Приближаясь к концу своей *безмолвной автобиографии* Лукаш начинает искать какой-то итог – он хочет понять, какую роль сыграли в его жизни *Белые ночи* и драмы Чехова. Этот итог свидетельствует о том, что в конце жизни Херлинг-Грудзинский воспринимал русскую литературу уже совсем иначе, чем десятилетиями назад, когда искал в классике и в произведениях советских диссиден-

тов отражение имперско-советского русского ада. Теперь же самым важным в русской литературе для него становится совсем иное:

> Русские, осознанно или нет, считают любовь «прекрасной болезнью». Противоядием для этой «прекрасной болезни» служит любовь новая, затягивающая еще сильнее. Такой подсознательной веры в целительные свойства любви нет ни в какой другой литературе на свете (там же).

Литература

Херлинг-Грудзинский, Г. Белая ночь любви. Театральная повесть. Пер. Алексея Михеева. *Иностранная литература* 2000/8. https://magazines.gorky.media/inostran/2000/8/belaya-noch-lyubvi.html (дата обращения: 14.07.2025).

Херлинг-Грудзинский, Г. *Иной мир. Советские записки*. Пер. Натальи Горбаневской. London, Overseas Publications Interchange, 1989.

Bolecki, W. *„Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Wyd. 2. zmien. [„Иной мир" Густава Херлинга-Грудзинского]. Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1997.

Burek, T. Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głebokiej a zapiski w „Innym świecie" Herlinga-Grudzińskiego [Весь этот жестокий мир. Искусство глубокой памяти и записки в „Ином мире"]. *Teksty Drugie* 1991/1–2: 47–57.

Drawicz, A. Ten sam, choć inny świat. Gustaw Herling-Grudziński a Rosja i Związek Sowiecki [Тот же, хотя иной мир. Густав Херлинг-Грудзинский а Россия и Советский Союз]. In: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Wyb. i oprac. Zdzisław Kudelski. Lublin, Presspublica, 1997. 55–59.

Herling-Grudziński, G. Jegor i Iwan Denisowicz [Егор и Иван Денисович] In: Herling-Grudziński, G. *Godzina cieni. Eseje* [Час теней. Эссе]. Warszawa, Czytelnik, 1997. 437–444.

Herling-Grudziński, G. *Upiory rewolucji* [Призраки революции]. Paryż, Instytut Literacki, 1969.

Herling-Grudziński, G. – Bolecki, W. *Rozmowy w Neapolu* [Разговоры в Неаполе]. Warszawa, Szpak, 2000.

Pálfalvi L. *Tény és metafora. A lengyel emigráció prózairodalma, 1945–1980.* [Факт и метафора. Проза польской эмиграции, 1945–1980]. Budapest, Balassi, 1993.

Podgórzec, Z. „Rosyjskość" Herlinga-Grudzińskiego [«Русскость» Херлинга-Грудзинского] In: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów* [Херлинг-Грудзинский и критики. Антология текстов]. Wyb. i oprac. Zdzisław Kudelski. Lublin, Presspublica, 1997. 288–290.

Raszewski, Z. *Krótka historia teatru polskiego* [Короткая история польского театра]. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
Żeromski, S. *Syzyfowe prace* [The Labours of Sisyphus]. Warszawa, Polskapresse, 2006.

Александр Васильевич Кубасов

Опера Петера Этвёша *Три сестры* и ее первая постановка в России

Феномен взаимодействия различных видов искусств активно начал осмысляться на рубеже XIX–XX веков (Шарыпина). Постепенно стали выделяться различные аспекты интермедиального анализа, связанные с теми или иными видами искусств: литература и кино, литература и живопись, живопись и музыка и т.д. Теоретический аспект проблемы интермедиальности связан с проблемой перекодирования смысла, заданного одной знаковой системой, другой знаковой (семиотической) системой. Параллельно с интермедиальностью, а зачастую и пересекаясь с ней, развивались такие направления анализа, как интердискурсивный и интертекстуальный. Объединяет эти направления теория диалога, разработанная в трудах М.М. Бахтина (Бахтин).

Интермедиальный анализ, посвященный взаимодействию музыки и литературы, уже не вызывает сомнений. Утверждение музыкальности лирических произведений давно стало трюизмом. В свое время пионерскими воспринимались работы о музыкальности произведений в прозе. Так, Н.М. Фортунатов, отталкиваясь от замечания Д.Д. Шостаковича о том, что *Черный монах* Чехова напоминает ему по структуре сонатную форму, исследовал музыкальность чеховской прозы (Фортунатов). Перечень основных работ по проблемам «Чехов и музыка», а также «Чехов в музыке» можно найти в ряде работ современных исследователей (Иванова, Панамарева). Опыт транспонирования чеховских произведений на язык оперы стал предметом анализа в статье Е.С. Зинькевич (Зинькевич). Отметим в качестве примера оперного искусства, основанного на произведениях Чехова, два варианта *Вишневого сада*. Одна опера написана французским композитором Филиппом Фенелоном, а другая – Н.А. Мартыновым.

Три сестры – первая пьеса, написанная Чеховым специально для Художественного театра. Один из импульсов к созданию произведения был задан драмой Герхарда Гауптмана *Одинокие*, по словам Чехова, «пьесы старой, но ударившей […] в нос своей новизной» (П 8: 243). Название, выбранное Гауптманом, акцентирует массовый характер одиночества как антинормы. Очевидно, что такой смысл был актуален и для Чехова. Ольге Леонардовне он сообщает из Ялты 29 сентября 1899 года: «Ночью был пожар, я вставал, смотрел с террасы

на огонь и чувствовал себя страшно одиноким» (П 8: 270). Одиночество чувствуют, находясь среди людей, и герои пьесы Чехова.

В *Трех сестрах* писатель пытается воссоздать непрерывное течение жизни во всей ее полноте и подробностях. В письме к В.Ф. Комиссаржевской Чехов признавался, что у него вышла пьеса «сложная, как роман, и настроение, говорят, убийственное» (П 9: 140). Авторская характеристика симптоматична: ведь роман отличается психологизмом, глубиной проработки характеров в связи с обстоятельствами жизни героев.

Важный аспект проблематики пьесы Чехова заключается в том, что ее герои рассматривают свою нынешнюю жизнь как затянувшийся пролог к жизни будущей – лучшей, настоящей. Сестры Прозоровы верят, что подлинная жизнь происходит не *здесь* и сейчас, а где-то в идеальном *там*. Вожделенным местом пребывания на земле для них является Москва. Им мнится, что осмысленная счастливая жизнь наступит, когда они окажутся в ней. Случиться это должно в постоянно отдаляемом *завтра*. Идеалистическая установка, реализующаяся на практике, определяет отношение ко всему, с чем сталкивается человек. Жизнь для него мало-помалу превращается в некий «черновик», в подготовительный эскиз. Герои Чехова внутренне живут *накануне*, *на пороге*, в ожидании перемен и позитивных событий. Но утопические надежды рушит суровая действительность: брат Андрей женится на вульгарной Наташе, Соленый убивает Тузенбаха, а батарея Вершинина уходит из города.

Сценические драматические интерпретации *Трех сестер* едва ли поддаются точному подсчету. Пьесу ставят по всему миру уже более ста лет. Однако примеров переложения ее на язык других видов искусств не так много. В 1984 году в Королевском балете Швеции был поставлен балет *Три сестры* на музыку Сергея Рахманинова. Хореограф спектакля – Валерий Панов.

Три сестры Петера Этвёша – первый в мире опыт переложения пьесы Чехова на язык оперного искусства. Премьера оперы состоялась в 1998 году во французском Лионе, режиссером постановки был Усио Амагацу, дирижировал Кент Нагано. За двадцать с лишним лет опера была поставлена на многих сценических площадках: в Дюссельдорфе, Гамбурге, Вене, Роттердаме, Будапеште, Берне, Буэнос-Айресе и других городах. К 2016 году насчитывалось 29 опытов постановки оперы (Ricordi. News).

Гергей Фазекаш записал рассказ композитора об его опере. Вот что он сказал об истории ее создания: «Заказ написать оперу я получил от Лионской оперы в конце восьмидесятых, а появилась она десять лет спустя. Первые пять лет ушли на поиск темы, и в процессе поиска мы дошли до Чехова. В Будапеште шел легендарный спектакль по *Трем сестрам*, поставленный Тамашем Ашером, образы из этой постановки впечатались в мою память. Был и личный

мотив: в те годы я жил в Париже с сыном, он изучал философию в Сорбонне и был совершенно чеховским персонажем. Сын как-то бросил:

> «Почему бы тебе не сделать *Трех сестер*?» Вскоре после этого он покончил с собой, и мне стало ясно, что оперу надо писать по *Трем сестрам*. Обозначился и основной мотив произведения: прощание. У Чехова в пьесе все со всеми прощаются. Я в этой опере прощался с сыном (Петер Этвёш).

К сожалению, 24 марта 2024 года Петер Этвёш ушел из жизни, так что опера, помимо воли композитора, стала еще и прощанием с ним самим. Краткое изложение сюжета оперы позволяет уловить фабульную основу оперы и одновременно смысловую трансформацию пьесы Чехова:

> Ольга, Маша и Ирина Прозоровы ведут одинокую и бесцельную жизнь после смерти их отца, который занимал пост в местной армии. Ольга пытается найти удовлетворение в преподавании, но тайно жаждет дома и семьи. Маша, недовольная своим браком с робким школьным учителем, безнадежно влюбляется в женатого полковника. Ирина работает на местном телеграфе, но жаждет веселья. Их чувство бесполезности усиливается браком их брата с грубой крестьянкой Наташей (так! – А.К.). Она постепенно посягает на семейный дом, пока частное убежище сестер не будет разрушено. Они мечтают начать новую жизнь в Москве, но обременены практикой своего тихого существования. Несмотря на свои прошлые неудачи, они решают искать какую-то цель и надежду, когда армейский полк будет выведен из города (Three Sisters. Plot).

Говоря об образе оперной «крестьянки» Наташи, напомним, что Чехов признавал ее хотя и отличной от сестер Прозоровых, но все-таки интеллигентной женщиной. Беспокоясь об интерпретации пьесы К.С. Станиславским, он писал О.Л. Книппер: «Четыре ответственных женских роли, четыре молодых интеллигентных женщины, оставить Алексееву я не могу, при всем моем уважении к его дарованию и пониманию» (П 9: 117).

В уже упомянутой беседе с Фазекашем композитор рассказал об особенностях смысловой трансформации содержания оперы:

> Текст мы составили с женой Марикой. К моменту начала работы над либретто у меня уже максимально оформилась мысль о том, что я выделю различные события и покажу их с точки зрения конкретного персонажа или группы персонажей. Я хотел выстроить индивидуальную пер-

спективу и посмотреть, до какой степени можно развить драматическое действие, отталкиваясь от различных точек зрения» (Петер Этвёш).

Опера поется на русском языке. В словах композитора отражена суть трансформации содержания пьесы в либретто. У Чехова авторская позиция растворена в целом произведении, нет доминирования восприятия событий глазами того или иного персонажа. Петер Этвёш одно и то же событие показывает глазами разных героев. В качестве иллюстративного примера уместно вспомнить фильм Акиры Куросавы *Расёмон* (羅生門, 1950). В нем 4 героя: самурай, его жена, разбойник и крестьянин. Событие в фильме одно: нападение разбойника на самурая и бой с ним. За боем подглядывает со стороны крестьянин. И это событие показано 4 раза, каждый раз по-новому, потому что 4 героя видят и воспринимают его по-разному. Такой же ход сделан и в анализируемой опере. Если не уловить его, тогда непонятно, почему Чебутыкин не один раз ломает часы, почему повторяется пожар и т.д.

Традиции японского искусства проявляются не только в отсылке к опыту старого фильма, ставшего кинематографической классикой. На премьере оперы в Лионе, а также на театральном фестивале 2001 года в Эдинбурге все партии, в том числе и женские, исполнялись мужчинами. Их постановка отсылала к эстетике японского национального театра. Рецензент газеты *Гардиан* писал: «Действие проецируется на традиции японского театра Кабуки: актерский состав полностью мужской, трех сестер поют контр-теноры, и две другие женские роли (жена Андрея Наташа и служанка Анфиса) тоже исполняют мужчины» (Clements). Иначе говоря, оперный спектакль, поставленный в Лионе и Эдинбурге в манере японского национального театра, являет собой разнокодовый текст, по-своему интермедиальный.

Петер Этвёш, вопреки сложившейся традиции, разделил оперу не на действия, а на «последовательности». Сама же опера одноактная. Последовательностей три: первая называется «Ирина», вторая – «Андрей», третья – «Маша». Место третьей сестры занял брат сестер – Андрей, хотя Ольга и остается в составе действующих лиц. Думается, что центральная последовательность посвящена брату сестер Прозоровых еще и потому, что в личном плане Андрей важен для композитора как память о его погибшем сыне. Каждая последовательность состоит из нескольких вокальных номеров. Для зрителя на сайте оперы даны два синопсиса: вначале пьесы Чехова, а затем оперы. Посетитель спектакля может сравнить оперное либретто с первоисточником. В противном случае те, кто не знаком хорошо с текстом пьесы могут просто не понять временное смещение событий в опере. Приведем фрагмент синопсиса оперы (автор его Pierre Moulinier, перевод наш – А.К.):

Пролог

Три сестры – Ольга, Маша и Ирина воспевают свои страдания, которые «превратятся в радость для тех, кто придет после нас» (номер 1).

Первая последовательность: Ирина

Ольга призывает Ирину выйти замуж за Тузенбаха (номер 2). Наташа, которая замужем за их братом Андреем, проходит по дому со свечой в руке (номер 3). В комнату ворвались солдаты, только что потушившие пожар в городе. В то время, как пьяный доктор Чебутыкин разбивает семейные часы, Маша и Вершинин, командир батареи, ведут между собой разговор, понятный только им (номер 4). Офицер Соленый затевает ссору сначала с доктором, потом с Андреем (номер 5). Сначала Тузенбах, а затем Соленый льстят Ирине (номера 6 и 7). Наташа уговаривает Ирину разрешить сыну пользоваться ее комнатой (номер 8). Солдаты объявляют об отбытии в Польшу. Ирина соглашается выйти замуж за Тузенбаха и поехать с ним в Москву, но потом узнает, что он убит на дуэли с Соленым (номера 9–12) (Ricordi. News).

Ниже приведены первые слова вокальных номеров первой последовательности «Ирина» для иллюстрации трансформации текста пьесы. В скобках указаны герои, находящиеся в это время на сцене:

N 2. «Боже мой! Куда все ушло?» (Ирина, Ольга)

N 3. Рефрен: «Она ходит так, как будто сама подожгла» (Маша)

N 4. «Молодость! Молодость! Золотой народ!» (Вершинин, Кулыгин, Тузенбах, Ирина, Доктор, Маша, Соленый)

N 5. «Давайте мириться» (Тузенбах, Соленый, Доктор, Ольга, Андрей, Федотик, Роде, Вершинин, Кулыгин, Анфиса, Маша, Ирина)

N 6. «Я не люблю и боюсь этого вашего Соленого» (Ирина, Тузенбах, Доктор, Соленый)

N 7. «Я люблю, я люблю, бесконечно люблю…» (Соленый, Ирина)

N 8. «Вы тоже здесь?» (Соленый, Наташа, Ирина, Анфиса)

N 9. В саду (первое прощание): «Спасибо за все!» (Федотик, Роде, Тузенбах, Ирина, Кулыгин, Доктор)

N 10. В саду: «Иван Романович, вы вчера были на бульваре» (Ирина, Доктор, Кулыгин, Соленый)

N 11. В саду (второе прощание): «Милая, я сейчас приду» (Тузенбах, Ирина)

N 12. В саду: «Мы с бароном завтра венчаемся» (Ирина, Доктор, Ольга) (Three Sisters. Plot).

Либреттисты свободно меняют очередность событий, отчасти характер взаимоотношений между героями. По сути, это уже новое произведение, но генетически связанное с текстом Чехова. Поэтому зрительские реакции людей, знающих содержание *Трех сестер*, могут быть неожиданными, а отчасти и шокирующими.

16 мая 2019 года состоялась первая постановка оперы в России, в Екатеринбурге, на сцене академического театра оперы и балета. В последние годы этот театр старается постоянно обращаться к новаторским произведениям. Были поставлены *Сатьяграха (Satyagraha)* Филипа Гласса, которая поется на санскрите, *Пассажирка* Моисея Вайнберга (по одноименной повести польского автора Зофьи Посмыш), *Греческие пассионы* (англ. *The Greek Passion,* чеш. *Řecké pašije*) чешского композитора Богуслава Мартину. В этом же ряду стоят и *Три сестры* Петера Этвёша.

Команда постановщиков оперы в Екатеринбурге была интернациональна: дирижер Оливер фон Дохнаньи, режиссер Кристофер Олден, художники Эндрю Либерман и Ираклий Авалиани, костюмы Доэл Люти, художник по свету Сет Райзер. Премьерным спектаклем дирижировал сам композитор, который специально прилетал в Екатеринбург.

На сайте театра был создан специальный гид по опере (Гид по опере *Три сестры*). Отвечая на возможные запросы и вопросы слушателей, театр ставит задачу подготовить их к адекватному восприятию сложного и непривычного для нашего уха произведения. А неожиданностей подготовлено немало. Так, в опере играют два оркестра: главный находится на сцене, а второй, вспомогательный, – в оркестровой яме. Кристофер Олден, режиссер спектакля, в одном из интервью заинтриговывает читателя целым рядом высказываний. Приведем лишь два из них. «Один дом объединит трех сестер из разных эпох – чеховскую барышню, советскую гражданку и бизнесвумен». «В *Трех сестрах* (в опере – А.К.) множество пластов, уровней – и музыкальных, и драматических. Даже просто чтобы начать придумывать спектакль, чтобы фантазия заработала – пришлось раз 25 прослушать оперу Этвёша» (Три сестры будут).

Постановочные куншткюки для режиссера не являются самоцелью. Все-таки для него Чехов – это не только повод для самопрезентации и творческого самоутверждения. Олден с пиететом относится к Чехову («Я с 13 лет одержим Чеховым», – признается он), но не будем забывать, что поставил он все-таки не пьесу литературного классика, а современную оперу, у которой есть свое либретто. Оттуда идет основной творческий импульс для главных интерпретаторов. Олден воспринимает *Трех сестер* как «пьесу о женщинах в мире, где доминируют мужчины. Три девочки выросли в доме военного, в постоянном окружении мужчин. Это довольно экстремально. Можете представить себе это пространство – гомосоциальное, в замкнутом, исключительно мужском обществе, с во-

енной дисциплиной. *Три сестры* – про солидарность женщин, которые любят, заботятся, поддерживают друг друга» (Ural Opera Ballet подселит в дом к чеховским *Трем сестрам* оркестр, 2018). Очевидно, такого рода утверждения были бы весьма лестны для представителей современного феминистического движения.

Музыка в опере – полноправный герой. Каждой из сестер по тембру звучания соответствует собственный инструмент. Маше – кларнет, Ирине – гобой, Ольге – флейта. Оркестр, который находится на сцене, являет собой одного из участников действа, подобно тому, как в *Чайке* «колдовское озеро» тоже не только антураж, но и особого рода персонаж. По замыслу композитора, этот оркестр воплощает в себе голос рока, судьбы.

Профессионалы высоко оценили постановку оперы в театре Екатеринбурга. Экспертная комиссия выдвинула ее на *Золотую маску* в девяти номинациях. В итоге постановка была удостоена двух масок в номинациях – «Лучшая опера» и «Лучший режиссёр в опере» (Шадрина).

Итак, опера Петера Этвёша *Три сестры* открыла новую страницу в своей истории, появившись на родине литературного первоисточника и высветив новые смысловые грани в пьесе А.П. Чехова.

Литература

Бахтин, М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1986.

Гид по опере *Три сестры*. https://uralopera.ru/media/gayd-po-opere-tri-sestry (дата обращения: 01.11.2024.)

Зинькевич, Е.С. А.П. Чехов и опера: попытки взаимодействия. В: «*Приют русской литературы»: Сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А.П. Чехова в Ялте*. Отв. ред. Головачева, А.Г. Симферополь, Доля, 2014. 362–370.

Иванова, Н.Ф. Чехов и музыка. В: *А.П. Чехов. Энциклопедия*. Сост. и науч. редактор Катаев, В.Б. Москва, Просвещение, 2011. 584–596.

Иванова, Н.Ф. Чехов в музыке. В: *А.П. Чехов. Энциклопедия*. Сост. и науч. редактор Катаев, В.Б. Москва, Просвещение, 2011. 597–602.

Панамарева, А.Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. Петер Этвёш об опере «Три сестры». https://stravinsky.online/pietier_etviosh_ob_opierie_tri_siestry. (дата обращения: 01.11.2024.)

Три сестры будут женщинами из разных эпох. https://uralopera.ru/storage/newspapers/2018-12.pdf (дата обращения: 01.11.2024.)

Ural Opera Ballet подселит в дом к чеховским «Трем сестрам» оркестр. https://ekburg.tv/novosti/razvlechenija/2018-12-04/ural_opera_ballet_podselit_v_dom_k_chekhovskim_trem_sestram_orkestr (дата обращения: 01.11.2024.)

Фортунатов, Н.М. Музыкальность чеховской прозы (опыт анализа формы). *Филологические науки: Научные доклады высшей школы* 1971, № 3: 14–25.

Шадрина, Н. «Золотая маска»: исключения существуют, чтобы побеждать. Театр «Урал Опера Балет» повторил свой лучший результат на главной театральной премии страны. *Областная газета. Екатеринбург* № 210 (8994). 11 ноября 2020: 4.

Шарыпина, Т.А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. *Вестник Нижегородского ун-та им. Н. Лобачевского* 2010. № 4: 993–997.

Clements, A. Special report: the Edinburg festival 2001 [Специальный репортаж: фестиваль в Эдинбурге 2001 г.]. https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/27/edinburghfestival2001.edinburghfestival (дата обращения 15.01.2019.)

Ricordi. News. Péter Eötvös: *Tri sestry* [Три сестры]. https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx (дата обращения: 06.06.2020.)

Three Sisters [Три сестры] (2002 TV Movie). Plot. https://www.imdb.com/title/tt0412001/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (дата обращения: 01.11.2024.)

Александр Геннадьевич Степанов

Видоплясов и Епиходов: к типологии русского лакея

Достоевский, как известно, не входил в число любимых писателей А.П. Чехова, что не мешает исследователям обнаруживать сходство между их произведениями (Полоцкая; Румянцева; Громов: 1977, 1989; Кулешов; Ермакова; Овчарова; Бердников; Гаврилов; Акулова; Назиров; Халфин; Кибальник; Карасев; Flath; Головачева; Евдокимова; Черепанова; Овчинников). Об отношении Чехова к Достоевскому можно судить по прагматике его метатекстуальных высказываний, хорошо известных чеховедам. Готовя к публикации рассказ начинающей писательницы Орловой, присланный Чехову на корректуру, он сообщает А.С. Суворину: «Из “Наташи” […] получилось нечто во вкусе Достоевского […]» (П 3: 275). В отзыве на рассказ одного из корреспондентов Чехов замечает: «[…] “Странное происшествие” прочел. […] Похоже, будто это писали Вы, начитавшись Достоевского. Очевидно, в ту пору, когда Вы писали этот рассказ, манера Достоевского была в большем фаворе, чем манера Толстого» (П 6: 165). Комментируя обращение писателя к теме униженных и оскорбленных, исследователи приводят свидетельство современника, содержащее оценку Чеховым *Преступления и наказания*: «…прочел, но большого впечатления не получил» (Немирович-Данченко 285).

Если Н.В. Гоголю, И.С. Тургеневу, Д.В. Григоровичу, Л.Н. Толстому Чехов предсказывал долгую читательскую судьбу (П 2: 175), то «манеру» Достоевского считал к концу XIX в. устаревшей. Стиль писателя называл «странным», полагая, что Достоевский пишет «хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» (П 3: 169).

На стилевые переклички между Чеховым и Достоевским одной из первых указала Э.А. Полоцкая, сопоставив речь отца Якова из *Кошмара* (1886) и Мармеладова из *Преступления и наказания* (1866) (Полоцкая 191–195): [1]

[1] Далее цитаты из Достоевского приводятся по изданию: Достоевский Ф.М. *Полное собрание сочинений: в 30 томах*. Редкол.: Базанов, В.Г. (отв. ред.) и др. Ленинград, Наука, Ленинградское отделение, 1972–1990. Т. 1–30. При цитатах в скобках указываются том и страница.

Преступление и наказание	*Кошмар*
«– …Для чего не служу? А разве сердце у меня не болит о том, что я пресмыкаюсь втуне? Когда господин Лебезятников, тому месяц назад, супругу мою собственноручно избил, а я лежал пьяненькой, разве я не страдал?» (6, 14).	«– Совестно! Боже, как совестно! […] Когда вы меня посетили, то ведь чаю вовсе не было… Ни соринки его не было, а ведь открыться перед вами гордость помешала! Стыжусь своей одежды, вот этих латок… риз своих стыжусь, голода…» (С 5: 70).

По наблюдению другой исследовательницы, финал монолога Назарьева в рассказе *Перед свадьбой* (1880) воспроизводит стиль Фомы Опискина в повести *Село Степанчиково и его обитатели* (Овчарова 183):

Село Степанчиково…	*Перед свадьбой*
«– Разве не обижали меня здесь? […] разве вы, вы сами, полковник… не показывали мне ежечасно шиши и кукиши? […] Я стою за это сравнение, потому что если вы и не показывали мне их физически, то, все равно, это были нравственные кукиши; а нравственные кукиши, в иных случаях, даже обиднее физических» (3, 154).	«– […] Я не позволю себя надувать! Все делай, но самолюбия и самозабвения моих не трогай! Это не гуманно! Это не рационально! Я честный человек, а потому не люблю нечестных! У меня все можно, но не хитри, не язви, а делай так, как совесть у человека! […] Нахальства и варварства не люблю!..» (С 1: 50).

М.П. Громов обратил внимание на несвойственную «скучному речевому стилю» Власича (рассказ *Соседи*, 1892) патетическую фразу, которая близка эмоциональным пассажам Егора Ильича Ростáнева из *Села Степанчикова…* (Громов: 1989, 259):

Село Степанчиково…	*Соседи*
«– […] Если когда-нибудь тебе понадобится моя голова, моя жизнь, если надо будет броситься за тебя в разверстую бездну, то повелевай и увидишь…» (3, 152).	«– […] Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» (С 8: 60).

Другие примеры высказываний книжно-патетического стиля из этих произведений:

Село Степанчиково…	*Соседи*
«Генеральша благоговела перед своим мужем» (3, 7).	«– Я, Петруша, благоговею перед твоею сестрой…» (С 8: 61).
«– […] …Начну с того, что Фома Фомич благороднейший, честнейший человек и, вдобавок, человек высших качеств…» (3, 55).	«– […] …Мы сильно рассчитывали на твое великодушие. Ты великодушнейший, благороднейший человек» (С 8: 60).
«– Ты возвышенный человек, Фома! – вскричал наконец дядя, очнувшись, – ты благороднейший из людей!» (3, 84).	«– …Я очень благодарен тебе, что ты приехал. Это великодушно и благородно с твоей стороны» (там же).

Стилевые переклички дополняются мотивными. Например, в истории женитьбы Власича на падшей женщине обнаруживается код Достоевского, отсылающий к роману *Идиот* (пародийность состоит в сюжетной реализации намерения Льва Николаевича Мышкина жениться на Настасье Филипповне):

> – […] Женился я на ней под влиянием хорошей, честной минуты. В нашем полку… один батальонный командир сошелся с восемнадцатилетнею девицей, то есть, попросту, обольстил ее, пожил с ней месяца два и бросил. Очутилась она, брат, в ужаснейшем положении. К родителям возвращаться совестно, да и не примут, любовник бросил, – хоть иди в казармы и продавай себя. […] Обстановка показалась мне слишком подходящею для подвига. Я поспешил к девице и в горячих выражениях высказал ей свое сочувствие. И пока я шел к ней и потом говорил, я горячо любил ее, как униженную и оскорбленную. Да… Ну, вышло так, что через неделю после этого я сделал ей предложение (С 8: 61–62).

Этот поступок назван повествователем «странным браком во вкусе Достоевского» (С 8: 64).

С повестью *Село Степанчиково…* рассказ *Соседи* сближает также мотив французского «глумления» над русскими мужиками. У Достоевского крепостных Егора Ильича Ростанева унижает Фома Опискин, заставляя их учить французский язык; у Чехова в роли тирана-истязателя выступает арендатор имения француз Оливьер, который «презирал русских за невежество и глумился над ними жестоко» (С 8: 67).

Село Степанчиково… не раз попадало в поле зрения чеховедов. Исследуя «достоевский» след в произведениях Чехова, А.Г. Головачева, правда, без ссылки на статью Л.М. Лотман (Лотман), соотносит поведение профессора Серебр-

рякова (*Дядя Ваня*, 1896) с поведенческой моделью Фомы Опискина[2], а назидательная речь Фомы, затрагивающая проблему сохранения лесов («– […] Сохраните леса: ибо леса сохраняют влажность на поверхности земли…»; 3, 138), отзывается в рассуждениях доктора Астрова. Раздраженная речь приживалки Анны Ниловны Перепелицыной («– […] Долго ль обидеть сироту? Я еще не ваша раба-с! Я сама подполковничья дочь-с!»; 3, 141) обнаруживает сходство с тирадой Щукиной из рассказа *Беззащитное существо* (1887): «– […] Я женщина слабая, беззащитная… Мой муж коллежский асессор, и сама я майорская дочь!» (С 6: 90). Дважды встречающийся в *Селе Степанчикове*… глагол «зарапортовался» получает отклик в *Дяде Ване*: «[…] Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский… Я зарапортовался! Я с ума схожу…» (С 13: 102). Добавим еще две цитаты. В *Селе Степанчикове*… Фома, превращая свой отъезд в очередной спектакль, просит старого слугу Гаврилу помочь ему сесть на телегу: «Подсади меня, старичок» (3, 138). В *Вишневом саде* Любовь Андреевна благодарит Фирса за подушечку под ноги: «Спасибо, мой старичок» (С 13: 204). Подобные переклички «слишком часты, чтобы быть случайными» (Головачева 316). Между тем исследователи проходят мимо интереснейшего героя Достоевского – лакея Видоплясова, у которого, как представляется, есть последователи в самой известной пьесе Чехова.

Материал статьи – *Село Степанчиково*… (1859) и *Вишневый сад* (1903). Сопоставив образы трех слуг (Видоплясов, Епиходов и Яша), мы попытаемся ответить на вопрос, является ли Видоплясов генетическим предшественником действующих лиц Чехова или речь идет о типологическом сходстве.

Троих героев отличает низкий социальный статус: Григорий Видоплясов и Яша – «люди холопского звания», Семен Пантелеевич Епиходов – конторщик, т. е. мелкий служащий по письменной части. Конторщик, разумеется, не лакей – его профессиональные обязанности соответствуют скорее функциям секретаря. Именно эти функции выполняет Видоплясов – секретарь Фомы Опискина и лакей Егора Ильича Ростанева.

Первое, что следует отметить, – ритмико-грамматическая и семантическая близость фамилий Видоплясов и Епиходов.[3] Обе – четырехсложные, с ударением на третьем слоге (корневая морфема с семантикой движения: *-пляс-* и *-ход-*). Обе – необычные, странные, не встречающиеся за пределами литературы. Похожую перекличку находим в *Вечном муже* (1869–1870) и *Доме с мезонином* (1896): Вельчанинов и Волчаниновы. Степень звуковой близости этих фамилий выше,

[2] См. обстоятельный анализ сюжета мольеровского *Тартюф*а через призму *Села Степанчикова*… Достоевского и *Дяди Вани* Чехова (Евдокимова 332–338).

[3] О непристойной семантике фамилии Епиходов в контексте народной культуры и нецензурной поэзии и драмы XVIII в. см. (Виницкий).

чем Видоплясов и Епиходов, и может свидетельствовать о «совпадении, обусловленном памятью» (Кулешов 51).

Присмотримся к костюмам героев. Свою социальную ущербность Видоплясов умело драпирует:

> Это был еще молодой человек, для лакея одетый прекрасно, не хуже иного губернского франта. Коричневый фрак, белые брюки, палевый жилет, лакированные полусапожки и розовый галстучек подобраны были, очевидно, не без цели. Все это тотчас же должно было обратить внимание на деликатный вкус молодого щеголя. Цепочка к часам была выставлена напоказ непременно с тою же целью (3, 41).

Внимание к своей внешности – одна из черт русского лакея, независимо от возраста. Ср. с воспоминаниями И.А. Гончарова в очерке *Слуги старого века. (Из домашнего архива)* (1888):

> Ко мне явился, по рекомендации одного моего приятеля, человечек низенького роста, плешивый, лет пятидесяти, с проседью на редких волосах, оригинальной, даже смешной наружности.
> […]
> […] Вообще он был кокетлив; носил розовые и голубые шейные косынки, вышитые манишки с розовой подкладкой, цветные воротнички. В кармане он держал миниатюрное зеркальце с гребенкой, и я зачастую заставал, что он глядится в него и старается собрать жидкие космы волос с затылка и висков воедино. Проходя мимо зеркал в моих комнатах, он непременно поглядится в них и иногда улыбнется (Гончаров 321).

О внешности Епиходова мы знаем немного: «…он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят…» (С 13: 198). Пиджак в сочетании с сапогами – вполне традиционный костюм для конца 1890-х гг. – начала XX в. Епиходов носит брюки как штаны, заправляя их в сапоги, а не навыпуск. Этим он отличается от щеголеватого Лопахина: «…в белой жилетке, желтых башмаках» (там же). Внешность Яши не показана, но отмечается его обходительность, когда герой, «с пледом, дорожной сумочкой», проходя «через сцену, деликатно», осведомляется у Дуняши: «Тут можно пройти-с?» (С 13: 202). От этой учтивости не остается и следа, едва Яша узнает, что Дуняша – горничная и «Федора Козоедова дочь»: «Гм… Огурчик! *(Оглядывается и обнимает ее…)*» (там же).

В портрете Видоплясова самое частотное понятие восходит к французскому délicat – ‘деликатный’, ‘тонкий’, ‘нежный’ (далее в цитатах выделено мной. – А.С.):

Это был еще молодой человек, для лакея одетый прекрасно, не хуже иного губернского франта. Коричневый фрак, белые брюки, палевый жилет, лакированные полусапожки и розовый галстучек подобраны были, очевидно, не без цели. Все это тотчас же должно было обратить внимание на **деликатный** вкус молодого щеголя. Цепочка к часам была выставлена напоказ непременно с тою же целью. Лицом он был бледен и даже зеленоват; нос имел большой, с горбинкой, тонкий, необыкновенно белый, как будто фарфоровый. Улыбка на тонких губах его выражала какую-то грусть и, однако ж, **деликатную** грусть. Глаза, большие, выпученные и как будто стеклянные, смотрели необыкновенно тупо, и, однако ж, все-таки просвечивалась в них **деликатность**. Тонкие, мягкие ушки были заложены, из **деликатности**, ватой. Длинные, белобрысые и жидкие волосы его были завиты в кудри и напомажены. Ручки его были беленькие, чистенькие, вымытые чуть ли не в розовой воде; пальцы оканчивались щеголеватыми, длиннейшими розовыми ногтями. Все это показывало баловня, франта и белоручку. Он шепелявил и премодно не выговаривал букву *р*, подымал и опускал глаза, вздыхал и нежничал до невероятности. От него пахло духами. Роста он был небольшого, дряблый и хилый, и на ходу как-то особенно приседал, вероятно, находя в этом самую высшую **деликатность**, – словом, он весь был пропитан **деликатностью**, субтильностью и необыкновенным чувством собственного достоинства (3, 41).

Рассказчик подчеркивает «кукольность» героя, выделяя, с одной стороны, «фарфоровый» нос, «выпученные и как будто стеклянные» глаза, а с другой – «тонкие, мягкие ушки», длинные, завитые в кудри и напомаженные волосы, «беленькие, чистенькие» ручки с «щеголеватыми… розовыми ногтями». Понятно, что в драматургическом тексте полноценное портретирование, как в эпосе, невозможно. Чехов маркирует мещанские вкусы действующих лиц через речь. Носителями этих вкусов выступают Епиходов, Яша и Дуняша, образующие «любовный треугольник».

Самая «деликатная» – Дуняша:

ДУНЯША. […] Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая **деликатная**, благородная, всего боюсь… (С 13: 217).

[…]

ДУНЯША. …А сейчас чиновник с почты такое мне сказал, что у меня дыхание захватило.

ФИРС. Что же он тебе сказал?

ДУНЯША. Вы, говорит, как цветок.
ЯША *(зевает)*. Невежество… *(Уходит.)*
ДУНЯША. Как цветок… Я такая **деликатная** девушка, ужасно люблю нежные слова (С 13: 237).

Выделенное понятие актуально и для Яши («через сцену, **деликатно**»), и для Епиходова («Прошу вас выражаться **деликатным** способом»; С 13: 238). В речи других действующих лиц оно не встречается. Слово «деликатный» особенно ценимо слугами. Оно заменяет для них понятие «интеллигентный», являясь его эрзацем, суррогатом.

Речь действующих лиц – ключевой компонент их социокультурной характеристики. У Видоплясова речь услужливо-напыщенная и одновременно самоуверенная. Она наполнена «словоерсами» – адрессивными окончаниями с оттенком этикетного самоунижения:

– Так этот галстух аделаидина цвета? – спросил я, строго посмотрев на молодого лакея.
– Аделаидина-с, – отвечал он с невозмутимою **деликатностью**.
– А аграфенина цвета нет?
– Нет-с. Такого и быть не может-с.
– Это почему?
– Неприличное имя Аграфена-с.
– Как неприличное? почему?
– Известно-с: Аделаида, по крайней мере, иностранное имя, облагороженное-с; а Аграфеной могут называть всякую последнюю бабу-с.
– Да ты с ума сошел или нет?
– Никак нет-с, я при своем уме-с. Все – конечно, воля ваша обзывать меня всяческими словами; но разговором моим многие генералы и даже некоторые столичные графы оставались довольны-с (3, 41).

Яша использует «словоерс» дважды – при первом появлении, желая произвести впечатление на незнакомку («Тут можно пройти-с?»), и второй раз, отвечая на Дуняшино признание зевотой и пародийно-глуповатой сентенцией: «Да-с… По-моему, так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная» (С 13: 217).

Два «словоерса», адресованные Епиходовым Дуняше, подчеркивают его роль любовного страдальца:

ДУНЯША *(смущенно)*. Хорошо… только сначала принесите мне мою тальмочку… Она около шкафа… тут немножко сыро…

ЕПИХОДОВ. Хорошо-с… принесу-с… Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером… *(Берет гитару и уходит, наигрывая.)* (С 13: 217)

Ограниченное число адрессивных окончаний в речи Яши и Епиходова (у Фирса их нет) объясняется социолингвистическими причинами. К началу XX в. «словоерсы» выходят из употребления, сохраняясь только в культуре «старых» интеллигентов: домашних врачей, профессоров, учителей и т. п.

Обратимся к мотивно-стилистическим перекличкам в речи Видоплясова и Епиходова:

Видоплясов	*Епиходов*
«– Это подлинно-с, что через родителя моего я таким образом пошел навеки страдать-с, так как суждено мне моим именем многие насмешки принять и многие горести произойти-с» (3, 103).	«…Я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю» (С 13: 216).
«– …Фома Фомич мои истинные благодетели-с… они меня вразумили моему ничтожеству, каков я есмь червяк на земле…» (там же).	«Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть… как будто я какое насекомое. *(Вздыхает.)* Эх, жизнь!» (С 13: 237).
«– Более через Матрену-с… потому что Матрена истинная дура-с и, бывши истинная дура-с, притом же невоздержная характером женщина, через нее я… пошел жизнию моею претерпевать-с» (3, 104).	«Я знаю свою фортуну, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу» (там же).
«– Я действительно давно уж хотел повергнуть к вашим стопам новое имя-с, облагороженное-с» (3, 105).	«…Если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться… совершенно привели меня в состояние духа» (там же).

Оба героя изъясняются странным, стилистически избыточным языком. Их речь витиевата и неуклюжа, шаблонна и пародийна[4], но по-разному. У Видоплясова основу комизма составляет смешение книжно-архаичного стиля с раз-

[4] Пародийный характер речи Фомы Опискина в *Селе Степанчикове*… подробно проанализирован в работе (Тынянов 212–226).

говорно-просторечным (вплоть до использования бранных слов), у Епиходова преобладает речевой алогизм, который складывается из несообразных сравнительных оборотов и избыточных вводных слов и выражений (Ревякин 42–43).

У такой «орнаментальности» есть объяснение. Видоплясов – не только «каллиграф» («Посмотрел бы ты, как он… научился писать: и красками, и золотом, и кругом, знаешь, купидонов наставит, – словом, артист!»; 3, 103), который занимается чистописанием с Илюшей – сыном Егора Ильича Ростанева. Он поэт:

> – Стихи, братец, стихи, и ты не думай, что я шучу, настоящие стихи, так сказать, версификация, и так, знаешь, складно на все предметы, тотчас же всякий предмет стихами опишет. Настоящий талант! Маменьке к именинам такую рацею соорудил, что мы только рты разинули: и из мифологии там у него, и музы летают, так что даже, знаешь, видна эта… как бишь ее? округленность форм, – словом, совершенно в рифму выходит (3, 103).

Вместе с тем качество стихов скомпрометировано заглавием готовящейся книги – «Вопли Видоплясова», а также реакцией рассказчика на адресованное ему «просительное письмо»: «Сколько я ни напрягал внимания, стараясь хоть что-нибудь понять из написанного, – все труды мои остались тщетными: это был самый напыщенный вздор, писанный высоким лакейским слогом» (3, 92).

Интерес к литературе декларирует и Епиходов: «Я развитой человек, читаю разные замечательные книги…» (С 13: 216). Неизвестно, был ли среди «замечательных книг» роман И.В. Гёте *Страдания юного Вертера* (к нему может отсылать признание героя: «…Никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер»; там же), но художественные вкусы Епиходова не выходят за рамки мещанских. Об этом свидетельствует исполнение им романса В.П. Чуевского *Спрятался месяц за тучку*… (в пьесе приводится один из куплетов: «Что мне до шумного света, / Что мне друзья и враги, / Было бы сердце согрето / Жаром взаимной любви») под гитару-мандолину (Яницкая 14).

Оба героя социально не признаны (Видоплясова «даже мальчишки дворовые… вместо шута почитают…»; 3, 104; «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья»; С 13: 236), считают себя обиженными судьбой, отвергаемы девушками. Оба навязчивы, говорят только о себе, все делают некстати и невпопад. Их речь сбивчива, а ее бытовое содержание сопровождается патетическими интонациями:

Видоплясов	Епиходов
«– […] Что же, сударь? Из-за этого мне теперь и проходу нет-с. Как только я мимо иду-с, все мне следом кричат всякие дурные слова-с; даже ребятишки маленькие-с, которых надо прежде всего розгами высечь-с, и те кричат-с… Вот и теперь, когда я сюда шел, кричали-с… Мочи нет-с. Защитите, сударь, вашим покровом-с!» (3, 162).	«[…] Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук… Вот такой. *(Показывает обеими руками.)* И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана» (С 13: 216).

Другие черты сближают Видоплясова с Яшей. Доминанта их личности – фанаберия, апломб. «Необыкновенное чувство собственного достоинства» (3, 41) рассорило Видоплясова с дворовыми людьми: «Всего хуже, что он до того перед всей дворней после стихов нос задрал, что уж и говорить с ними не хочет» (3, 104). «Подлец» Яша дерзит Гаеву («Я не могу без смеха вашего голоса слышать», С 13: 218), равнодушен к матери:

> ВАРЯ *(Яше)*. Твоя мать пришла из деревни, со вчерашнего дня сидит в людской, хочет повидаться…
> ЯША. Бог с ней совсем!
> ВАРЯ. Ах, бесстыдник!
> ЯША. Очень нужно. Могла бы и завтра прийти. *(Уходит.)* (С 13: 212)

Появление Видоплясова и Яши маркировано ольфакторным кодом. О Видоплясове сказано: «от него пахло духами» (3, 41). Напротив, Гаев просит Яшу отойти, потому что от него «курицей пахнет» (С 13: 211).

Наконец, тот и другой отказываются от родителей (герой Достоевского одержим идеей поменять фамилию на «облагороженную»: Олеандров, Тюльпанов, Верный, Уланов, Танцев, Эссбукетов) и от родины. Один придумывает себе внешность иностранца: «– […] Известно-с, что все отличительные люди-с, кто сызмалетства еще меня видел, говорили, что я совсем на иностранца похож, преимущественно чертами лица-с» (3, 162). Другой мечтает поскорее уехать за границу:

> ЯША. *(Любови Андреевне)*. Любовь Андреевна! Позвольте обратиться к вам с просьбой, будьте так добры! Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. *(Оглядываясь, вполголоса.)* Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, при-

том скука, на кухне кормят безобразно, а тут еще Фирс этот ходит, бормочет разные неподходящие слова (С 13: 236–237).

ЯША. […] Через шесть дней я опять в Париже. […] Вив ла Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить… ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество – будет с меня. *(Пьет шампанское.)* (С 13: 247)

Как видим, характеры Епиходова и Яши в *Вишневом саде* достаточно тесно связаны с образом Видоплясова из *Села Степанчикова*… Но эта связь скорее типологическая, чем генетическая. «Двуединый» герой – лакей Егора Ильича Ростанева и секретарь Фомы Опискина, как бы расщепляется на два во многом противоположных типа: трагикомический неудачник («недотепа»), приверженный мещанской культуре, и беспринципный эгоист («подлец»), который отрекается от родной почвы.

Переклички между повестью Достоевского и произведениями Чехова, обнаруженные нашими предшественниками, позволяют предполагать, что Чехов знал эту повесть, но насколько она была актуальна при работе над *Вишневым садом*, сказать трудно.

Литература

Акулова, Л.В. Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов: традиции Достоевского в творчестве Чехова: диссертация … кандидата филологических наук. Московский областной педагогический институт Н.К. Крупской. Москва, 1988.

Бердников, Г. Чехов и Достоевский. *Вопросы литературы* 1984. № 2: 105–150.

Виницкий, И. «Епиходов кий сломал»: Что нашел Антон Чехов в русской непристойной поэзии. В: Виницкий, И. *О чем молчит соловей: филологические новеллы о русской культуре от Петра Великого до кобылы Буденного.* Санкт-Петербург, Изд-во Ивана Лимбаха, 2022. 142–151.

Гаврилов, А. Два дяди. *Литературная учеба* 1985. № 5: 183–186.

Головачева, А.Г. «Достоевский» след в творчестве Чехова. В: *Чехов и Достоевский: по материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): сборник научных работ.* Москва, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. 309–321.

Гончаров, И.А. Слуги старого века. В: Гончаров, И.А. *Собрание сочинений: в 8 т.* Т. 7. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1954. 316–383.

Громов, М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский). В: *Чехов и его время: [сборник статей]*. Ред. колл. Опульская, Л.Д.; Паперный, З.С.; Шаталов, С.Е. Москва, Наука, 1977. 39–52.

Громов, М.П. Чехов и Достоевский: великое противостояние. В: Громов, М.П. *Книга о Чехове*. Москва, Современник, 1989. 246–288.

Достоевский, Ф.М. Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного. В: Достоевский, Ф.М. *Полное собрание сочинений: в 30 т. Художественные произведения. Т. 3*. Ленинград, Наука, 1972. 5–168.

Евдокимова, С.Б. Симпатические чернила Чехова (Достоевский?). В: *Чехов и Достоевский: по материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): сборник научных работ*. Москва, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. 322–338.

Ермакова, М.Я. Чехов и Достоевский. В: Ермакова, М.Я. *Романы Достоевского и их традиции в русской и советской литературе: учебное пособие по спецкурсу*. Горький, Горьковский государственный педагогический институт имени М. Горького, 1982. 42–54.

Карасев, Л.В. В саду раздавался топор дровосека (пьесы Чехова и романы Достоевского). В: Карасев, Л.В. *Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры*. Москва, Издательский Дом ЯСК, 2016. 291–301.

Кибальник, С.А. *Чехов и русская классика: проблемы интертекста: статьи, очерки, заметки*. Санкт-Петербург, ИД «Петрополис», 2015.

Кулешов, В.И. Чехов и Достоевский. В: *Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература: сборник научных трудов*. Москва, Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина, 1978. 50–56.

Лотман, Л.М. «Село Степанчиково» Достоевского в контексте литературы второй половины XIX в. В: *Достоевский: материалы и исследования*. [Т.] 7. Ленинград, Наука, Ленинградское отделение, 1987. 152–165.

Мокина, Н.В. «Фантастический рассказ» Ф.М. Достоевского «Кроткая» и повесть А.П. Чехова «Жена»: к проблеме диалога писателей. В: *Чехов и Достоевский: по материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.): сборник научных работ*. Москва, ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. 276–290.

Назиров, Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия. В: Назиров, Р.Г. *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: [сборник статей]*. Уфа, РИО БашГУ, 2005. 159–168.

Немирович-Данченко, В.И. Чехов. В: *А.П. Чехов в воспоминаниях современников*. Москва, Художественная литература, 1986. 277–294.

Овчарова, П. Чехов – читатель Достоевского. *Литературная учеба* 1982. № 3: 183–192.

Овчинников, А.Г. Чехов: идеи и зло (Достоевский). В: Овчинников, А.Г. *Диалоги с Чеховым. Чехов в диалоге с писателями – предшественниками и современниками: учебное пособие.* 2-е изд. Москва, Флинта; Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 2024. 47–67.

Полоцкая, Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова. В: *Достоевский и русские писатели: традиции, новаторство, мастерство: сборник статей.* Москва, Советский писатель, 1971. 184–245.

Ревякин, А.И. Идейный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А.П. Чехова. В: *Творчество А.П. Чехова: сборник статей: пособие для учителя.* Москва, Учпедгиз, 1956. 3–93.

Румянцева, Э.М. Достоевский и рассказы Чехова конца 80-х годов. В: *Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов: сборник научных трудов.* Ленинград, Ленинградский государственный педагогический институт имени А.И. Герцена, 1974. 87–102.

Тынянов, Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). В: Тынянов, Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* Москва, Наука, 1977. 198–226.

Халфин, Ю. Чехов и Достоевский. *Литература* 2008. № 6. https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200800610&ysclid=mapai7ngdk102439630 (дата обращения: 13.07.2025).

Черепанова, С.Н. «Мои деньги!» Достоевский и Чехов: литературная пародия. *Наука и школа* 2023. № 2: 30–35.

Яницкая, С.С. Романсные цитаты и реминисценции в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». *Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка* 2011. № 1: 13–17.

Flath, C.A. Chekhov's Underground Man: "An Attack of Nerves" [Человек из подполья Чехова: «Припадок»]. *Slavic and East European Journal* 2000. Vol. 44, No. 3: 375–392.

Адаптации прозаических произведений Чехова на экране

Film Adaptations of Chekhov's Prose

Kroó Katalin

Метафорическая транспозиция портрета в интерсемиотическом пространстве фильма-балета *Анюта*

В названии настоящей статьи три понятия сразу же нуждаются в уточнении. Они тесно связаны в рамках концептуализации портрета / портретности и портретной семантики в рассматриваемом фильме-балете *Анюта*, снятом по мотивам рассказа А.П. Чехова *Анна на шее* (1982; режиссер: А.А. Белинский, балетмейстер: В.В. Васильев, музыка: Валерий Гаврилин, Ленфильм).

Под «интерсемиотическим» (ср., напр.: Clüver, Wasilewska-Chmura 89–93, Torop) пространством изучаемого фильма подразумевается содействие там разных знаковых систем в процессах возникновения смысла. Это касается не просто абстрактно объясняемой корреляции и взаимопроекции музыки, танца, визуальности и вербальности, воплощающейся в соотношении разных медиумов (мультимедиальность и мультимодальность). Особенно достоин исследовательского внимания полилог *разных семантических системностей при заданных их семиотической определенности*. Между ними возникают эквивалентности, смыслопорождающая роль которых основывается на транспозиции, т.е. перемещении из одной семиотической системности в другую.[1] Итак, понятие транспозиции может подниматься в перспективе возникновения и развертывания смысла, а по ходу анализа *Анюты* будут представлены формы транспозиции, которые связаны с метафоризацией портрета и портретности, т.е. особенностями оформления метафорического языка портретного дискурса.

Поставим данный предмет изучения также в контекст более широкого проекта исследования роли портретного дискурса в фильмовых адаптациях чеховских рассказов, из которых мы уже рассмотрели *Анну на шее* (1954; режиссер:

[1] В перспективе ремедиатизации (remediation), см. Bolter and Grusin; в перспективе трансмедиации, в том числе в контексте дифференциации феноменов медиации (mediation) и репрезентации (representation) vs. медийной репрезентации (media representation), а также медийной трансформации в смысле трансфера медийных атрибутов между медиумами, см.: Elleström; в перспективе интерсемиотического перевода, см., напр.: Pârlog и также: Moving…; обзор понятия интерсемиотической транспозиции и его теоретического и методологического подходов в контексте семиотики литературы, см. Kroó 2023a.

Изидор Анненский, Киностудия им. Горького; Kroó 2023b) и *Рассказы о любви* (1980; первая часть дилогии режиссера Артура Войтецкого, Киностудия им. А. Довженко).[2]

Ограничимся кратким примером из анализа, толкующего фильм *Рассказы о любви*, для демонстрации комплексной функции портрета в процессах порождения смысла. В трансмедийном перетворении рассказа Чехова *Осенью*, в маркированной части трехсоставной фильмовой адаптации художественных текстов из малой прозы писателя, в *Рассказах о любви* медальон с портретом жены играет роль показа интимного чувства покинутого, но все еще влюбленного мужа. Рассказ другим героем о его истории составляет часть текущего действия в трактире, где муж-пьяница пропивает душевное свое сокровище, медальон с портретом, который он отдает трактирщику за рюмку водки. Позже мы видим пустой медальон из которого владелец трактира выцарапал ногтями лицо.



Рассказы о любви,[3] 1980: 36'40



Рассказы о любви, 1980: 60'04

Итак, медальон с портретом выполняет многогранную функцию. Во-первых, он связывает прошлое, настоящее и будущее в действии, выступает как «коннектор» по выражению Риффатера (Riffaterre 1985), между временными плоскостями действия (бегство в прошлом; рассказ и отказ от медальона в настоящем; аспирация мужа, ориентированная на будущее, хотя бы «одним глазочком взглянуть» на жену [С 2: 240]). Во-вторых, роль портрета проявляется как коннектор между смысловыми пластами, составляющими системность, ведь

[2] Тема портрета в контексте чеховской поэтики первый раз в наших исследованиях возникла в докладе «Időszemantika filmnyelven (Csehov átültetések)» («Семантика времени на языке кино: переложения чеховских рассказов» – первый подход к вопросу фильмового хронотопа) на конференрении, организованной в рамках докторской программы ELTE, «Русская литература и литературоведение – компаративистика», 16 апреля 2023 г.

[3] https://www.youtube.com/watch?v=BIDnTUVgLeA (дата обращения: 01.05.2025.)

беспортретный медальон действует как метафора исчезновения надежды, потери любви. Медальон, в то же время, производит сдвиг между текстовыми уровнями: тот же пустой медальон ведет себя как иконический индекс самого рассказа об истории мужа, и в то же время продолжает рассказ уже в рамках целостного фильмого дискурса, а не в монологе героя. Простая портретная деталь становится многократным оператором осложнения знаковости, семиотических транспозиций, приводящих к динамизации смысла. Интерпретированный портрет сам по себе ведет себя как интерсемиотический знак.[4]

Интерсемиотический знак действует на стыке, как минимум, двух семиотических системностей. Ссылаясь на Динду Горле (Gorlée 220), Пеэтер Тороп, выясняя природу интерсемиотичности (Torop 2000: 74), акцентирует в перспективе переводоведения («переводческий аспект») факт изучения текстов, знаки которых принадлежат одновременно двум знаковым системам. Это феномен, изучаемый в тексте, но и в целостной культуре с двух точек зрения: диахронно (процессуальность внутри текстов и между ними) и синхронно (их сосуществование, соотношение – можно добавить: в смысле взаимопроекций).[5] Напом-

[4] Интерсемиотический знак возвращает нас к понятию Майкла Риффатера, который толкует роль «коннектора» прежде всего в перспективе интертекстуальности (см. также: Riffaterre 1979). О том, как феномен переключения следует поставить в теоретический контекст проблемы медиации (понятие означает посредничество и связано в строгом смысле с медиаторскими функциями, а не с переключением из одной формы медиума в другую), и каким образом переключение как смыслопорождающая операция объясняется в интерсемиотическом контексте, см. по ссылкам на разные произведения ученого (Riffaterre 1980; 1990: 53–84, 84–113) в работе: Kroó 2012: 26–29. Там подчеркивается, каким образом переключение, связанное с концептом интерпретанта в его пирсовском понимании, толкуется с точки зрения интерсемиотического знака. В родственном духе можно уловить функцию субтекста и силлепсиса в действии медиации между двумя, взаимосвязанными смысловыми системами (интерпретационными уровнями). Семантическое переключение происходит между семиотическими системами. Символическое переключение также интерпретируется в контексте медиации и функции коннектора. Вся проблематика функции медиации и медиаторских формаций в литературном произведении, которая составляет первичный предмет изучения в книге Kroó 2012, неотрывна от явления интерсемиотичности.

[5] "[…] texts whose signs belong simultaneously to different sign systems, texts, discourses and media. The understanding of intersemiotic translation starts from the realization of text processuality, on the one hand, and coexistence of diverse sign systems, i.e. semiotic heterogeneity, on the other hand. Thus the text-semiotic heterogeneity is situated between the heterogeneities of the history of text generation and its reception" («[…] тексты, знаки которых одновременно принадлежат к разным знаковым системам, текстам, дискурсам и медиа. Понимание интерсемиотического перевода исходит, с одной сторо-

ним концептуализацию Лотмана – в контексте внутритекстовой структурированности – различных «конструктивных контекстов» (Лотман 92–98), в которые входит определенный семантический элемент. А точка соединения как возможно бóльших контекстов становится самым комплексным и сгущенным семантическим моментом (см. там же 101) и – можем добавить, переформулируя в дальнейших аспектах идею: – самым интенсивным интерсемиотическим компонентом с одновременной функцией мотивации и реализации семантического переключения, т.е. «перекодировки», благодаря медиаторской операции (медиации) данного элемента. Так действует в указанном иллюстрационном примере портрет (медальон), а нарастание друг на друга разных пластов смысла (интегративное сгущение) может привести к метафоричности и символичности. Не случайно связывает Риффатер функцию интертекстуального коннектора с проблемой сдвига от уровня моделирования «реалистичности» к уровню символичности (напр., Riffaterre 1990).

Таким образом, портрет и портретность, как и в приведенном в качестве иллюстративного примера случае, так и в других их воплощениях в чеховских фильмовых адаптациях, понимаются в первую очередь не как предметная деталь. Правда, часто с этого момента возникает портретная семантика, которая дорастает до метафоричности. Мы пребываем в интерьере квартиры, на стенах висят картины, портреты, над роялем видим фотопортреты и т.д. Часто зритель получает сигнал какой-то жанровой условности портретной живописи, типичное расположение фигур (напр., групповой или двойной портрет), появления жеста, действия любого предметного атрибута – в этих случаях может составлятья визуальная модель портрета и портретности. Обычно воспроизводятся не конкретные картины, а конвенции живописного изображения. В связи с рассказом *Анна на шее*, по которому создан и фильм-балет *Анюта*, необходимо подчеркнуть, что портретность в фильмовых адаптациях этого произведения (Kroó 2023b) вытекает не из визуального характера самого чеховского текста. Визуальная изобразительность в смысле картинности не является его особенным свойством. Мотивировка портретной поэтики коренится в целостном смысловом мире произведения, который вращается вокруг личности Анны, а портрет личности других персонажей приобретает свою значимость по отношению к ее портрету.

ны, из реализации процессуальности текста, а с другой – из сосуществования различных знаковых систем, то есть семиотической гетерогенности. Таким образом, текстово-семиотическая гетерогенность находится между гетерогенностями истории создания текста и его восприятия») (Торор 2000: 74). См. также: Elleström 2020: 28; Kroó 2023: 49–57.

Фильм-балет *Анюта* расслаивает толкование личности Анны на портретные варианты, проецируя их на образы мужа и отца. Это происходит так, что в фильме выделяются сильные места эквивалентностей, которые опираются на интерсемиотические транспозиции, создавая метафорический визуальный язык. Портретность обозначает аспекты личности, интерпретируемой в ракурсах чувств, желаний, внутреннего психологического содержания. К личности принадлежит и то, до какой степени субъект осознает себя и собственную динамику, создавая автопортрет.

Возьмем три отрывка из *Анюты*. Первый показывает, как в начале фильма создается семантика портрета и портретности. Мы можем наблюдать микронарратив, который состоит из нескольких нарративных эпизодов. Первый – Анна дает мальчикам, своим маленьким братьям урок по фортепьяно. В это время ее отец листает фотоальбом (параллельный эпизод). Содержание этих двух эпизодов сводится не к самому действию (урок и листание альбома), а к семантике портретности.



Анюта,[6] 1982: 6’52



Анюта, 1982: 7’03

Изображение урока начинается медленным движением камеры, которая следит за портретами над фортепьяно. Конец этого процесса – остановка камеры на лице Анны, которая не смотрит на нас. В новом цикле она начинает поворачиваться к нам, зрителям, и в конце ее лицо полностью застывает как на портрете, обращенном к зрителю фильма. И этот портрет имплицитно привлекает к себе мотив свечи. Это портрет со скрытой свечой, которая будет метафоризироваться и играть важную роль в дальнейшем развитии сюжета портретности Анны. В данный момент действия Анна смотрит на отца, который, остановившись взглядом на одной из фотографий альбома, на которой запечатлено, в каком виде давно в прошлом закончился их совместный танец с тогда еще молодой женой и с Анной-ребенком, начинает воспроизводить в памяти всю сце-

[6] https://www.youtube.com/watch?v=OHToVCqHHic (дата обращения: 01.05.2025.)

ну танца. Вначале он сидел за фортепьяно, играя музыку, под которую танцевали дочка и жена, затем он сам присоединился к их танцу. Отец, смотрящий в настоящем в сторону мальчиков и Анны за фортепьяно, с таким же застывшим портретным лицом, как Анна смотрит на него, видит не их фигуры, а оживляет в памяти всю старую сцену танца (третий нарративный эпизод – прием потускнения лица выводит его мысли из сферы действительности настоящего).



Анюта, 1982: 6'43



Анюта, 1982: 6'57



Анюта, 1982: 7'23

А конец процесса припоминания (трансмедийного оживления сцены танца прошлых лет вслед за фотографией) приходит остановкой камеры на последнем моменте окончания танца, который представляется как статичная картина, визуально совпадающая с изображением на фотографии. Микронарратив, следовательно, повествует о самой портретности.

Процесс портретного хода предметных деталей над фортепьяно вводит в фильмовый дискурс первый портрет Анны, который будет сопоставлен с тройным портретом на фотографии (здесь Анна с двумя мальчиками, там Анна с двумя родителями). Последовательно чередуются статика и динамика, портретный ход останавливается на Анне, затем фото превращается в живую танцевальную сцену. А эквивалентности соотносят прошлое и настоящее, живую жизнь и исчезновение живой минуты, ее превращение в застывший портрет,



Анюта, 1982: 8’40

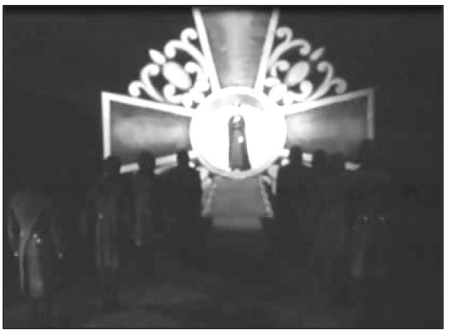


Анюта, 1982: 7’13

который может оживляться в памяти, но важно, что говорится не о простом свойстве фотографии или портрета сохранить какой-то момент, а выделяется контраст, интерпретируемый в ракурсе течения и невозвратимости времени. Это подчеркивается тем аспектом модели портретности, что как отец, так и Анна в форме своего портретного изображения (когда у них застывшее лицо становится элементом портрета) потенциально выступают в одно и то же время и зрителями портретного вида друг друга. Но Анна не видит того, что помнит отец (ни фото, ни старую сцену), а отец не видит за картинами воспоминания настоящую действительность (реальную ситуацию своего жалкого состояния). Подчеркнутая возможность общения портретов и портретами порождает противоположное: разобщение. Следовательно, портретность как семантика вместо аспекта хранения прошлого, т.е. фиксации содержания улетевшего времени, выделяет противоположную мысль, невозратимость живой минуты. Предвещена в этом вводном микронарративе главная сюжетная линия фильма: сюжет потери времени и возможности осуществления счастья. Изучаемый вводный микронарратив показывает не только то, что Анна и отец как зрители портретного воплощения другого видят и понимают не то же самое, но и то, что они не относят действительность к себе, не способны давать самоописание – метафорически говоря: создавать автопортрет – и не видят то расхождение между разными ипостасями собственной портретности, которое зритель фильма осознает.

Второй отрывок из фильма для толкования – это сновидение мужа Модеста Алексеича, в котором орден Святой Анны приобретает вид портрета Анны. В середине ордена видна статичная фигура Анны, которая, оживая, выходит из своих предметных визуальных рамок чтобы присоединиться к мужу, составляя с ним пару. В конце их торжественной встречи, выраженной стилем танца, Модест провожает Анну на свое «место» и мы видим ее в процессе удаления от мужа. Хотя и возвращение Анны в изначальную свою позицию на ордене не получает четкого визуального изображения, параллелизм с нарративным эпизодом с фотографией альбома, которая оживает, затем ей возвращается ее за-

стывшая форма, явно представлен уже в этой первой части сновидения. Разница в нечеткости, т.е. во временной неопределенности восстановления предыдущего состояния статичности, фиксации, что и передает страх и неуверенность Модеста (опять портрет выражает имплицитное, сообщает о душевном, психическом).



Анюта, 1982: 29’10



Анюта, 1982: 29’34

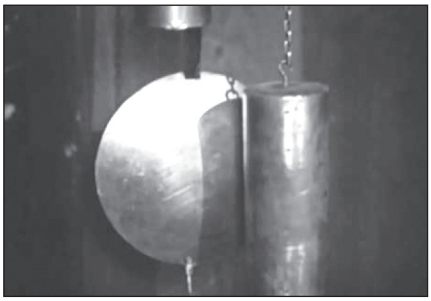
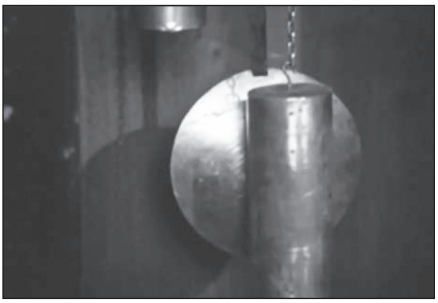
Во второй части сновидения продолжается эта амбивалентность. Как Анна, так и Модест становятся плавающими фигурами, которые никак не могут соприкоснуться. Оттенок их сюрреалистического существования, однако, к концу сновидения полностью снимается, когда возвышенная, неподвижная фигура Анны снова поставлена на пьедестал в своем могуществе в визуальном пространстве ордена.

В сновидении, с одной стороны, реализуется троп *Анна как орден* в форме трансмедийного перевода словесного каламбура в литературном тексте (вспомним bonmot его сиятельства о трех Аннах, «одна в петлице, две на шее», С 9: 162). Живая Анна, жена, в фильме действительно превращается в портретную фигуру Анны ордена. С другой стороны, сюжет портретности Анны развертывается далее по отношению к первому микронарративу, с которым сновидение составляет эквивалентность. Не только по причине снятия статичности фотографии в альбоме и фигуры Анны в ордене, которые приводятся в движение, а затем восстанавливаются в изначальной своей зафиксированной портретной позиции. Эквивалентность составляется и тем, что к сновидению принадлежит такая же вводная часть – как бы пролог – как к оживлению семейного танца в воспоминаниях отца в первом микронарративе. В рамках композиционного параллелизма рамочной структуры наблюдается контраст между двумя микронарративами в перспективе авторефлексивности. В прологе к сновидению медленное движение камеры прослеживает три метафорических образа – свечу, зеркало и часы. Свеча – первый имплицитный атрибут портретности Анны в указанном первом микронарративе, часы служат индексом тамошнего сюже-

та времени (память прошлого и непонимание настоящего), а зеркало отсылает к проблеме самосознания. Эти мотивы как метафоры переносятся на этот второй микронарратив (транспозиция). Анна смотрит в зеркало, а затем обращается к мужу и начинает разглядывать его лицо. Так как за закрытыми глазами скоро представляется сновидение мужа с визуальным изображением ордена как портрета Анны, можно сказать, зритель фильма осознает, как Анна начинает видеть в портретном лице мужа как в зеркале действительность о своей портретной роли в качестве ордена Святой Анны. В ее взгляде, брошенном на Модеста, видящего сон о ее портрете в форме ордена, улавливается акт самосознания Анны. Ведь индексальные метафорические детали, особенно игра с *зеркалами* в окружении *свечи* и *часов*, контекстуализирующих процесс поиска счастья во временном потоке, связывают Анну как зрителя собственного лица и лица мужа. Идея авторефлексивности Анны в контексте семантики портретности означает движение в направлении смысла создания автопортрета.

Очень коротко укажем на третий отрывок, где в безусловном параллелизме со сновидением мужа Анна видит сон, визуальное представление которого ведется от ее портретного образа и возвращается к нему. Рамочной метафорой изображения ее сновидения оказываются маятниковые часы, с которых начинается и которыми кончается данный микронарратив. Очень важно, что маятник часов движется, налево–направо, а музыка в сновидении следует ритму этого движения. Сновидение отсылает к лирическому балетному представлению на фоне природного пейзажа, в котором еще до свадьбы были выражены любовные мечты Анны, связывающие ее душу с влюбленным в нее студентом, который затем до конца фильма присутствует как внешний наблюдатель Анны (он зритель ее портретности). В данном сновидении Анны возвращаются или варьируются фрагменты старого балетного представления, но в процесс ностальгического любовного танца встраивается другое представление, точнее появляются там фрагменты из старого танца Анны-девочки и ее молодых родителей. Фон двух танцев маркирован свечами, изначальным портретным атрибутом Анны, которые в данном контексте уже означают душевный свет любви. Анна буквально втанцовывается в пространство свеч, воплощающее пространство памяти детской и женской любви и интимной душевности. В этом свете становится значительной интерсемиотическая транспозиция, которая рядом с мотивом свечи развивает дальше и метафору времени, мотив часов. По ходу танца знакомый из открывающей и закрывающей рамок образ движущегося налево–направо маятника, индекс течения времени, повторяется в балетном движении ног Анны в обеих ситуациях: в ее танцах как с отцом, так и студентом. Сновидение заканчивается на этом движении как процессе (видим многократный повтор налево и направо), а этот процесс переходит в возвра-

щение визуализации часов с маятником, ритмически качающимся влево и вправо.

Анюта, 1982: 51’52–51’59




Анюта, 1982: 53’46–52

Три представленных микронарратива опираются на интерсемиотическую транспозицию и участвуют в создании метафорического языка портретности персонажей. Портретность не исчерпывается мотивом портрета в фильме *Анюта*. Портретность можно считать семантической парадигмой, сообщающей о философской проблеме интеракции времени и поисков счастья, а также о психологизме преобразующихся человеческих чувств и душевных переживаний, как и о процессуальности достижения самопознания и авторефлексивности. Все эти компоненты входят в понятие портрета личности.

В центре портретного дискурса стоят выделенные портреты, представленные в настоящей статье в их фильмовых воплощениях. Они служат интерсемиотическими знаками, обеспечивая создание в *Анюте* метафоризацию, тяготеющую к типу символизма, который характеризует поэтику Чехова (см., напр.: абстрактное выражение течения времени с указаниями на время дня в сценических ремарках и в их реальных сценических воплощениях в разных действиях театральной пьесы в драме *Три сестры*). Балетную адаптацию мы видим по фильму, который смотрим в качестве театрального спектакля. А этот спектакль очень в чеховском духе.

Литература

Лотман, Ю. *Структура художественного текста*. Москва, Искусство, 1970.

Bolter, J. D. – Grusin, R. *Remediation: Understanding New Media* [Ремедиация: Понимание новых медиа]. Cambridge, MIT Press, 1999.

Clüver, C. On Intersemiotic Transposition [Об интерсемиотической транспозиции]. *Poetics Today* 10/1, Art and Literature I (1989): 55–90.

Elleström, L. Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics between Media [Перенос медийных характеристик между медиа]. In: *Moving between Modes. Papers in Intersemiotic Translation. In Memoriam Professor Alina Kwiatkowska*. [Переход между режимами. Статьи по интерсемиотическому переводу. Памяти профессора Алины Квятковской]. Eds. Deckert, M.; Kocot, M.; Majdzińska-Koczorowicz, A. Łódź, Łódź University Press, 2020. 27–42.

Gorlée, D. *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce* [Семиотика и проблема перевода с особой акцентом на семиотику Чарльза С. Пирса]. Alblasserdam, Offsetdrukkerij Kanters B.V. 1993.

Kroó K. *Irodalmi szövegfolytonosság: A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban* [Литературная текстуальная преемственность: поэтика посреднических фигур в произведениях Достоевского]. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2012.

Kroó K. Intersemiotic Transposition in the Context of Literary Semiotics [Семиотическая транспозиция в контексте семиотики литературы]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer* [Интерсемиотика и культурный трансфер]. Eds. Kroó K.; Juracsek K.; Ojamaa, M. Budapest, Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group – University of Tartu, Transmedia Research Group, 2023 (= 2023a). 45–73.

Kroó K. Is There Such a Phenomenon as *Transmedial Motivation*? From Internal Literary Semiotic Poetics towards the Creation of Film Language [Существует ли феномен трансмедийной мотивации? От внутренней литературной семиотической поэтики к созданию фильмового языка]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer*. Eds. Kroó K.; Juracsek K.; Ojamaa, M. Budapest, Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group – University of Tartu, Transmedia Research Group, 2023 (= 2023b). 167–196.

Moving between Modes. Papers in Intersemiotic Translation. In Memoriam Professor Alina Kwiatkowska [Переход между режимами. Статьи по интерсемиотическому переводу. Памяти профессора Алины Квятковской]. Eds. Deckert, M.; Kocot, M.; Majdzińska-Koczorowicz, A. Łódź, Łódź University Press, 2020.

Pârlog, A. *Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality* [Интерсемиотический перевод. Литературная и лингвистическая мультимодальность]. London, Palgrave Macmillan, 2019.

Riffaterre, M. *Fictional Truth* [Фикциональная правда]. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press, 1990.

Riffaterre, M. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse [Интертекстуальная репрезентация: о мимесисе как интерпретационном дискурсе]. *Critical Inquiry* Vol. 11, No. 1 (1984): 141–162.

Riffaterre, M. Sémiotique intertextuelle: L'interprétant [Интертекстуальная семиотика: интерпретанта]. *Revue d'Esthétique* No 1–2 (1979): 128–150.

Riffaterre, M. Syllepsis [Силлепсис]. *Critical Inquiry* 1980/6 (Summer): 625–638.

Torop, P. Intersemiotics: a Conceptual Field [Интерсемиотика: понятийное поле]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer*. Eds. Kroó K., Juracsek K., Ojamaa, M. Budapest, Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group – University of Tartu, Transmedia Research Group, 2023. 25–44.

Torop, P. Intersemiosis and Intersemiotic Translation [Интерсемиотика и интерсемиотический перевод]. *European Journal for Semiotic Studies. Revue Européenne d'Études Sémiotiques. Europaische Zeitschrift für Semiotische Studien*. Vol. 12/1 (2000): 71–100.

Wasilewska-Chmura, M. Why Intersemiotics Isn't Enough? Remarks on Intersemiotic and intermedial studies [Почему интерсемиотики недостаточно? Замечания по интерсемиотическим и интермедиальным исследованиям]. In: *Moving between Modes. Papers in Intersemiotic Translation. In Memoriam Professor Alina Kwiatkowska*. Eds. Deckert, M.; Kocot, M.; Majdzińska-Koczorowicz, A. Łódź, Łódź University Press, 2020. 89–103.

Наталия Няголова

Чехов в кинематографе балканских стран – интерсемиотический аспект

*И*стория экранизации чеховских произведений – одна из самых богатых. Кроме фильмов, снятых очень известными режиссерами (Йосиф Хейфиц, Эмиль Лотяну, Андрей Кончаловский, Сидни Люмет, Луи Маль, Энтони Хопкинс и др.) и получивших одобрение критиков, имеется целый список картин, вышедших на экраны в разных уголках мира и ожидающих своих исследователей.

Напомним, что вклад Венгрии в кинематографическую рецепцию Чехова огромен. По количеству и качеству экранизаций Венгрия может соперничать с Великобританией, США, Германией, Финляндией, бывшей Чехословакией. (Экранизации Чехова были осуществлены и в таких удаленных от Европы странах, как Пуэрто-Рико, Индонезия, Парагвай.)

Данная статья посвящена кинематографической рецепции чеховских произведений на Балканах. Этот ареал имеет свою специфику, поскольку между балканскими странами существует довольно большая культурно-историческая общность. Вместе с тем кинематограф Балкан развивался и развивается неравномерно, а усвоение русской культуры и чеховских произведений неодинаково в разных странах балканского региона.

Применительно к нашему материалу Балканы рассматриваются в их исторических границах – от Румынии до Черногории и Турции. Напомним, что историческое понятие «Балканы» сформировалось в контексте «Восточного вопроса», вобрав в себя территории бывшей Османской империи на Балканском полуострове. При этом упрощенно-шаблонный смысл определения «балканский», актуализировавшийся с 90-х годов XX века не только в политике, но и в кинематографе (в первую очередь в фильмах Эмира Кустурицы), будет в статье элиминирован. Этот смысл ограничивает представление о Балканах как о культурной «провинции», территории хаоса, населенной в основном социальными низами и этническими меньшинствами. По словам белградского ученого Мирко Грчича, данная метафора отражает «доминантную стратегию Запада для конструирования восточно-европейской периферии» (Грчић 48).

Какие проблемы будут интересовать нас при обращении к чеховским экранизациям в балканском кинематографе?

В первую очередь, важно выявить особенности экранизаций, которые связаны с особой оптикой «перевода» литературного текста Чехова на язык кино. Не менее интересна связь между картинами и социокультурным контекстом, влиявшим на рецепцию чеховских текстов.

Мы исходим из предварительного тезиса о том, что проблема балканских культур, решаемая по-разному в разные исторические периоды, – эта проблема идентичности, причем не только национального, но и культурного, регионального, этнического и личностного. Это вполне ожидаемо, учитывая пограничность Балканского полуострова, где, по словам В. Дворниковича, «Восток и Запад веками воюют друг с другом в разнообразных формах церковной, культурной, идеологической или государственно-политической экспансии» (Дворниковић 12). Исходя из модели «перекрестка» сформировалась и склонность человека Балкан к дуализму и негомогенности.

Сначала немного фактологии. Среди балканских стран первое место по количеству чеховских экранизаций занимает бывшая Югославия – около тридцати экранизаций с 1957-го по 2009-й годы. Югославские режиссеры обращались как к прозе Чехова, так и к одноактной и многоактной драматургии. Второе место занимает Греция с девятью экранизациями. Первая из них – «Дядя Ваня» *(Ο θείος Βάνιας)* – осуществлена в 1974 году Тасосом Георгиу. В Румынии существуют две экранизации чеховских произведений: «Папа» (*Taticul,* 1974) по мотивам одноактных пьес Чехова и «Оно может пройти сквозь стену» (*Trece si prin perete,* 2014). Турецкие кинематографисты сняли два фильма – в 2014 и 2024 годах.

Почему югославский кинематограф оказался столь восприимчив к Чехову? Хорошо известен конфликт между Тито и Сталиным в 1948 году. И хотя в конце 1950-х диалог между СФРЮ и СССР был восстановлен, восприятие русской классики в югославской культуре происходило до 1960-х годов в основном через литературу и очень редко – через кино. В отличие от американского и западного искусства, с 1948 года в СФРЮ было показано крайне незначительное число советских фильмов. По словам Г. Милорадовича, после середины XX века культурный обмен между Западом и Югославией стал настолько «разнонаправленным и сильным, а сеть влияний – настолько разнообразной, что соответствующее учреждение, Комиссия по культурным связям с зарубежными странами, больше не могло осуществлять эффективный контроль» (Милорадович 353). На фоне ограниченного присутствия советского кинематографа на экранах страны в 1960-х годах югославские режиссеры начали создавать киноадаптации произведений Чехова, Достоевского, Булгакова, опираясь на национальную и западную традиции.

Повесть *Палата № 6* А.П. Чехова была экранизирована в югославском кино трижды: *Paviljon broj 6* Иоакима Марусича 1968 года и две экранизации Лучиана Пинтилие 1973 и 1978 годов. Объект нашего внимания – экранизация 1978 года. В ней можно увидеть следы разнообразных культурных влияний и в первую очередь – «черной волны». Режиссер Пинтилие, румын по происхождению, родился на территории Бессарабии. После фильма «Реконструкция» *(Reconstituirea)* 1968 года был вынужден эмигрировать во Францию. На родину вернулся только в 1990-м после падения режима Николае Чаушеску.

Пинтилие осуществил адаптацию повести Чехова на базе югославской кинокомпании Centar Film, Белград, (RTV Beograd) с участием лучших югославских актеров. Фильм получил «Приз особого внимания» на Каннском кинофестивале в 1979 году.

В конце 1960-х развитие югославского кинематографа переживает расцвет, представленный образцами авторского кино и «черной волны». Это накладывает отпечаток и на кинопоэтику *Палаты № 6*. В фильме присутствует странный симбиоз высокой духовности и натуралистической образности, провоцирующий сплав грубого сарказма и возвышенного демонизма – «патента» балканского кинематографа.

Начало фильма построено на эффекте слова: на фоне изображения нездорового детского лица за кадром слышится еврейская молитва Моисейки. Это – чужое слово, непонятный язык Другого, того, кто вне общества, и это слово восходит к важной проблеме для всего творчества Чехова – невозможности общения (Степанов 224–236). Проблема Другого особенно актуальна для условий СФРЮ. В фильмах «черной волны» конфессиональная и национальная гетерогенность страны впервые обсуждалась как проблемное поле в социальном и культурном плане (характерные примеры – фильмы «Скупщики перьев» (*Skupljači perja*, 1967) и «Скоро будет конец света» (*Biće skoro propast sveta*, 1968) Александра Петровича. Кадров без реплик в фильме Пинтилие предостаточно. Речь часто заменяется звуком воды, ритмом, напоминающим биение сердца, музыкой или свистком поезда.

Мрачный, почти апокалиптический сюжет чеховской повести представлен в фильме *Paviljon broj 6* на фоне унылого пейзажа. Для подготовленного зрителя он ассоциируется не только с поздней русской зимой, но и с балканским месяцем мартом. На этом полубалканском фоне Пинтилие развивает лейтмотивную чеховскую тему убогого быта, материи, побеждающей и убивающей дух всеми способами. Данная тема вписывается в кинематографическую поэтику «черной волны», персонажи которой противостоят абсурду жизни силой своего духовного сопротивления.

Принципиально важна в фильме Пинтилие музыка. Классическая музыка – звуковая эмблема личности доктора Рагина. В сценарии музыка заменяет слово.

Нетерпимость к ближнему, невозможность настоящего общения и понимания часто компенсируются в киноповествовании «черной волны» именно музыкой. Обычно в музыкальных темах реализуется контрапункт духа, преодолевающий невыносимую демагогию, фальшь и легкомыслие слова.

В *Paviljon broj 6* тело человека коннотировано негативно и подвержено различным страданиям (голод, холод, болезни, телесные наказании и др.). Выглядит оно отталкивающе: слишком открыто или тщательно спрятано. В отличие от остальных персонажей, образ Ивана Громова (Зоран Радмилович) почти бесплотен, главное в его внешности – взгляд и голос.

Во всем фильме, который решен в цветовой гамме передвижников – серо-черно-темно-коричневой, единственным светлым пятном становится огонь, попадающий в кадр после экзальтации Громова, приветствующего будущий мир истины. Эта цветовая гамма характерна и для «нового» югославского кино (темнота улиц, тусклое освещение помещений, осень, зима и ночь как время действия) – все это элементы, ведущие к идее о подсознательном «подполье» личности, о ее социально-психологическом тупике.

Для персонажей «черной волны» характерно экстатическое поведение: обычно сюжет строится на какой-нибудь неожиданной коллизии, которая сбивает примирившихся персонажей с ног и на короткое время возвращает им ощущение подлинной жизни. Таков для доктора Рагина (Слободан Перович) момент встречи с Громовым – собеседником из «теплой крови и нервов», из «живой ткани», реагирующей на любой раздражитель. Право на реакцию, на боль и сопротивление – это то, что связывает чеховского героя с персонажами «нового» югославского кино в обстановке демагогии и застоя.

Лучиан Пинтилие нацелен на возвращение к первоначальному смыслу образов, к болезненному кинематографическому примитиву. Он «прочитал» Чехова не только сквозь призму собственной творческой индивидуальности, но и кинематографических процессов второй половины XX века, потрясших не только югославский кинематограф, но почти весь социалистический «лагерь» – Польшу, Чехию, Венгрию, Болгарию.

В 1999 году греческий режиссер Михалис Какояннис снимает фильм «Вишневый сад» (*The Cherry Orchard*) – результат совместной работы кинематографистов Греции, Франции и Кипра (съемки проходили в Болгарии). Михалис Какояннис – крупное имя в истории греческого кинематографа. Вместе с Тео Ангелопулосом они составляют гордость греческого сегмента мирового кино. Английский воспитанник, Какояннис становится главной фигурой в греческом кино, благодаря оскароносному фильму «Грек Зорба» (*Zorba The Greek*, *Αλέξης Ζορμπάς*) 1964 года – кинематографической эмблеме греческого национального идентитета. После ярких картин, большинство из которых основаны на древнегреческих трагедиях, в конце XX века Какояннис обращается к тексту

Вишневого сада. Состав актеров весьма представителен: в роли Раневской – Шарлотта Рэмплинг, в роли Гаева – Алан Бейтс, а в роли Яши – сам Джерард Батлер. Кинокритика встречает фильм неоднозначно, хотя на Международном кинофестивале в Салониках он завоевал несколько призов. Вместе с тем прекрасная актерская игра не может компенсировать статичность картины, которую режиссер попытался преодолеть включением эпизодов, лишь упомянутых в пьесе: приезд Ани в Париж к матери; торги, на которых продается вишневый сад и т. д. Сам Какояннис подчеркивал в интервью, что хотел, прежде всего, «изобразить атмосферу умирающего поместья» (Культура). Операторская работа в экстерьерных условиях сделана отменно, но в интерьере камера движется слишком медленно, послушно следуя за перемещением героев и не предлагая никакой особой оптики. Пейзаж довольно эклектичен, глобален, абстрактен – цветущие вишневые деревья в сочетании с соснами в окрестностях поместья Раневской и Гаева не соответствуют британской или русской флоре. Это стилизированный пейзаж прошлого, воспоминаний, который сохраняется в памяти героев как райское место.

Профинансированный тремя национальными кинокомпаниями (Melanda Film Production, Greek Film Production, Amanda Production), фильм кажется дорогостоящим и несколько анахроничным. Причина – в детализации быта и костюмов, а также продолжительности (два с половиной часа). За изяществом исполнения проступает монументальность замысла. Фильм напоминает памятник чеховскому тексту, где преклонение перед талантом писателя сочетается с желанием утвердить его как артефакт прекрасного прошлого.

Многие критики отмечают, что фильм получился «слишком английским»: «Грек-киприот, создатель блистательной кинокартины "Грек Зорба", истинный космополит показал настоящего английского Чехова, того самого, ставшего британским классиком наравне с Шекспиром» (Троицкий). В картине отчетливо звучит лейтмотивная тема заката, конца эпохи, которая волнует режиссера не только в биографическом плане (в момент съемок Какояннису было более 75 лет). Режиссер чувствует наступление новой эры в истории греческого кинематографа, и его «Вишневый сад» воспринимается как подведение итогов в преддверии «греческой новой волны». Данная экранизация сохраняет целый ряд важных черт: отстраненность, уникальная колористика, сдержанный темперамент. «Вишневый сад» Какояниса, как и *Вишневый сад* Чехова, знаменует начало нового этапа в истории греческой культуры – в кинематографе этой балканской страны зарождается так называемая «странная волна», представленная работами Йоргоса Лантимоса, Афины Цингари, Аргириса Пападимитропулоса и др. Изяществу и гармонии «новой волны» эти режиссеры противопоставляют иной проблемно-тематический материал: распад семьи, иммиграция, побег.

Фильмы Пинтилие и Какоянниса можно отнести к типу экранизаций, которые Дж. Вагнер определяет как «перенос» (Wagner 222). В «Палате № 6» Пинтилие строго следует за чеховским текстом, но, благодаря визуальным перекличкам с поэтикой «черной волны», в фильме ощущается «второе дно». Подготовленный зритель воспринимает происходящее на экране как действие в мире чеховских героев и как критику социальной реальности эпохи Тито. Эффекту двойной «оптики» способствует и вербальный слой фильма: сербский язык с паратекстуальными переключениями на иврит. (Для картин «черной волны» характерны демократизация языка – вставки из просторечия, диалектов, языка национальных меншинств.) В «Вишневом саде» Какоянниса чрезвычайно подробная визуализация чеховского текста приводит к иллюстративности. Конструирование пейзажа имеет прежде всего нарративные функции. В данном случае, по определению Б. Макфарлейна, «камеру можно сравнить с нарратором» (McFarlane 16). Все эпизоды располагаются в строгом линейном порядке, в том числе и те, которые в пьесе лишь упомянуты – приезд Ани в Париж к матери, обед Раневской и Гаева, торги. Пейзаж (вишневый сад, имение и его окрестности) лишен национальных примет и наделен чертами идеального топоса, Аркадии; он существует вне конкретных времени и пространства. Режиссер обращается с чеховским текстом как с культурным эталоном, чью целостность нельзя нарушать. «Вишневый сад» Михалиса Какоянниса – памятник «литературному» кинематографу, в котором вербальная первооснова доминирует над ее кинематографическим «прочтением».

В числе самых успешных режиссеров турецкого кинематографа рубежа XX–XXI века должен быть назван Нури Бильге Джейлан.

Режиссер приходит в кинематограф через фотографию, и все его фильмы демонстрируют сложный и зрелищно сконструированный визуальный ряд.

Одна из исследовательниц фильмов Джейлана Магдалена Барчак отмечает, что его персонажи всегда находятся на распутье и их главная поведенческая установка – поиски и конструирование идентитета (Bartchak 93). Художественный мир Джейлана строится на прочной цепи культурологических и психологических оппозиций. Герои его картин – интеллигенты, переживающие свою раздвоенность между ценностями Запада и Востока, между традицией и современностью. Джейлан прекрасно сознает эту полиморфность героя: сам он турок, владеющий французским языком и проживающий в одном из самых многонациональных городов мира – Стамбуле.

Режиссер неоднократно декларирует свое пристрастие к русской классике и, в первую очередь, к наследию А.П. Чехова (Эндрю). В фильме «Зимняя спячка» (*Kış Uykusu*, 2014) он обращается к тексту чеховского рассказа *Жена* (1892).

Особая роль в художественной структуре фильмов Джейлана отведена пространству. Режиссер максимально задействует семиотический потенциал пейзажа, превращая его не только в место действия, но и в мифологическое пространство, а также в метафору психологических состояний героев. В духе постмодернисткой эстетики пространство доминирует над временем, поглощая его. Пространство визуализирует хронологические трансформации, воплощает топографию прошлого – ключевую категорию в картинах Джейлана. Не зря почти все его фильмы строятся вокруг главного локуса. Неизбежность разрыва между супругами в фильме «Времена года» (*İklimler*, 2006) маркирована тремя разными локациями. Каждая знаменует новый этап отчуждения: Анталья, Стамбул, близкий к иранской границе Догубаязит. Такими же «заколдованными местами» у Джейлана оказываются Анатолия («Однажды в Анатолии» *[Bir Zamanlar Andolu'da]*), провинция Чанаккале («Дикая груша» [*Ahlat Ağacı*])… В «Зимней спячке» действие происходит среди скалистых пространств Каппадокии (убежище первых христиан). Периферия – излюбленное место действия в фильмах турецкого режиссера. Чеховская оппозиция «столица – провинция» в «Зимней спячке» подвергается ресемантизации. Провинция приобретает мифологические черты. Это не просто периферия социальной и культурной жизни, это пространство, в котором герои возвращаются к своим корням, к прошлому, к воспоминаниям. Пейзаж Каппадокии не просто экзотический: благодаря вулканическим скалам, он создает эффект «инопланетности». Каппадокия – это сердце Турции, чья территория хранит следы присутствия разных культур – византийской, римской, армянской, исламской. Это символизация жизненного тупика, комплексов, травм, отчуждения. Но это и пейзаж балканского мироощущения, в котором сочетаются разные культурные явления: природа, история, мифология места. Открытие Джейлана в том, что он изображает героев как героев своей земли, обнаруживает причины их драм в круговороте бытия на этих территориях. Частная история современного героя превращается в непрерывную драму жизни.

В художественной структуре фильма, как и в творчестве Джейлана в целом, времена года семантизированы. Это связано с построением циклической, мифологической модели времени, что соответствует событийности «тихих трагедий» его героев. Сюжет произведения Чехова разворачивается зимой, и зимний фон соответствует чеховскому повествованию, аккумулируя смыслы монотонности жизни, бездействия, скуки. Действие фильма Джейлана также происходит зимой, и заглавие картины словно резюмирует сюжет чеховского рассказа. Но зима для героев Джейлана коннотирована по-другому.

Для мягкого климата Турции холод, мокрый снег, снежная грязь на дороге воспринимаются как природный катаклизм. Неслучайно самые драматичные моменты в картинах Джейлана происходят на фоне тотально снежной

зимы. Достаточно вспомнить пронзительный финал «Времен года», где под обильным снегопадом супруги Бахар и Иса чувствуют себя непоправимо потерянными.

Зима в «Зимней спячке» – это не сезон скуки и бездействия, а скорее «зима тревоги нашей», зима мимолетного бунта героев. Они подводят итоги, осознают собственное бессилие, нереализованность, разрушение коммуникации с миром. Темная турецкая зима становится подтверждением того, что с бытием и с социумом творится что-то ужасное и надвигающейся катастрофы не избежать.

З.С. Паперный отмечал, что почти у каждого чеховского «героя не только своя драма, трагедия, но и свой творческий сюжет, замысел, который он предполагает или предлагает реализовать» (Паперный 51–52). В поисках своей идентичности, обретении возможностей для творческой самореализации герои Джейлана должны состоятся в историях чеховских героев. Так в начале XXI века выявляются потерянность человека, его экзистенциальное одиночество и идейная беспомощность, заполняемые литературными сюжетами и чужим словом.

В 2014 году румынский режиссер Раду Жуде снимает короткометражный фильм «Оно может пройти сквозь стену». Фильм выходит в том же году, что и картина Джейлана, когда отмечается очередная годовщина со дня смерти Чехова. При этом турецкая и румынская картины различны по режиссерской стратегии и киноязыку. Фильм Жуде – свободная экранизация чеховского рассказа *В сарае* (1887). На поверхностном уровне картину можно рассматривать как пример реалистического кино. Короткометражный фильм состоит из последовательности кадров, возникающих в процессе следования камеры за маленькой девочкой (София Николаеску), которая находится в доме дедушки (Ионуц Мареш). В картине проявляется интерес режиссера не только к экранизации литературных текстов, но и к своеобразной кинематографической отстраненности. Эта отстраненность связывает художественные работы режиссера и его документальное творчество, где «фильм иссушен до жеста» (Поликарпова). Жуде выбрал этот литературный источник и как очередную интерпретацию темы смерти. Герой Алешка из чеховского рассказа заменен на девочку. Она боится спать одна в комнате, узнав о самоубийстве молодого человека в подъезде их дома. Процесс экранизации, перевод литературного текста на киноязык доставляет Жуде огромное удовольствие: в 2016 году он снимает фильм «Израненные сердца» *(Scarred Hearts)* по роману Макса Блехера. Режиссер прочитывает Чехова средствами реалистической киностилистики. На фоне будничных разговоров дедушки и его приятелей, играющих в нарды, маленькая девочка переживает драму своей первой встречи со смертью. Раду Жуде – представитель «нового румынского кинематографа», который сформировался в начале

второго тысячелетия. Вместе с Кристи Пую, Флорином Шербаном, Корнелиу Поримбойю Раду Жуде пытается поставить диагноз травмированной современности. Общая точка для всех режиссеров «нового румынского кино» – отсутствие пафоса, поиски метафизической стороны повседневности, истоки социальных коллизий. Именно этим Жуде привлекает зрителя, обращаясь к материалу чеховского рассказа. По терминологии Джефри Вагнера, Жуде и Джейлан применяют модель «аналогии», т. е. обращение к литературному сюжету в новых, современных условиях. Это доказывает, что подобные сюжеты имеют универсальный смысл, актуализируемый в новых визуальных высказываниях.

То, насколько кинопереложение литературного произведения можно рассматривать в категориях теории перевода, остается вопросом дискуссионным. Вслед за Р. Якобсоном, который ввел термин «интерсемиотический перевод», данная концепция рассматривалась в работах представителей структурно-семиотической школы. Пеэтер Тороп (1995), Ю.М. Лотман (1998), Умберто Эко (2006) писали о модели перевода, в котором задействованы литературный текст и его экранизация (Тороп, Лотман, Эко). Несмотря на некоторые терминологические различия (трансмутация у Эко, экстратекстовый перевод у Торопа), эти исследователи признают возможность трансформации письменного текста в изобразительный.

Сопоставление кинотекста с его литературным источником возможно прежде всего потому, что трансформации, происходящие с вербальным текстом, подчиняются схеме, предложенной Умберто Эко: «трансмутация *добавляет* сигнификаты или наделяет значительностью те коннотации, которые исходно ею не обладали» (Эко 390). Эти приобретенные сигнификаты и коннотации являются научным вызовом и для филолога-чеховеда.

Литература

Грчић, М. Проблеми културног идентитета Балкана [Проблемы культурной идентичности Балкана]. *HERALD* 5(17), December 2017: 39–67.

Даней, С. Кино в разъездах. Статьи 80-х. *Киноведческие записки* №53: 2001.

Дворниковић, В. *Душа Балкана*. Београд, Catena mundi, 2023.

Культура. Какоянис добавил эпизод в «Вишневый сад». Культура, 25 июля 2000. https://lenta.ru/news/2000/07/25/greek/ (дата обращения: 26.01.2025.)

Лотман, Ю.М. *Структура художественного текста. Об искусстве.* Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 1998.

Милорадовић, Г. *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955.* [Красота под наблюдением. Советское культурное влияние в

Југославии в 1945–1955 годах.] Београд, Институт за савремену историју, 2012.

Паперный, З.С. *«Вопреки всем правилам…»: Пьесы и водевили Чехова.* Москва, Искусство, 1982.

Поликарпова, Д. Чужое останется чужим: документальные стратегии Раду Жуде. *Искусство кино* 21. 06. 2021, https://kinoart.ru/texts/chuzhoe-ostanetsya-chuzhim-dokumentalnye-strategii-radu-zhude (дата обращения: 21.02.2025.)

Степанов, А.Д. *Проблемы коммуникации у Чехова.* Москва, Языки славянской культуры, 2005.

Тороп, П. *Тотальный перевод.* Tartu, Tartu ülikooli kirjastus, 1995.

Троицкий, Н. The Cherry Orchard (1999 film). Вишневый сад. *Livejornal* 10. 01. 2017. https://nicolaitroitsky.livejournal.com/6865262.html (дата обращения: 26.01.2025.)

Эко, У. *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе.* Пер. с итал. и комм. А.Н. Коваля. Санкт-Петербург, Symposium, 2006.

Эндрю, Дж. Нури Бильге Джейлан: «Мне очень тяжело смотреть свои старые фильмы». *Синематека* 28 мая 2009, http://www.cinematheque.ru/post/140650/4 (дата обращения: 19.02.2025.)

Bartchak, M. *Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim. Nowe kino Turcji* [Образы и язык меланхолии в новом турецком кино. Новое турецкое кино]. Pod red. J. Topolskiego. Kraków – Warszawa, Wydawnictwo Ha!art, 2010. 90–112.

McFarlane, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* [От романа к фильму: Введение в теорию адаптации]. Oxford, Clarendon, 1996.

Wagner, G. *The Novel and the Cinema* [Роман и кино]. Rutherford, Fairleigh Dickson University Press, 1975.

Kalafatics Zsuzsanna

Диалог с чеховским текстом в фильме Кирилла Серебренникова *Рагин*

Экранизации произведений Чехова начались на заре киноискусства, в начале XX века. В 1909 году известный режиссер того времени Петр Чардынин снял фильм по рассказу Чехова *Хирургия*. Фильм, к сожалению, не сохранился. Известный киновед, культуролог М. Туровская прямо заявляет, что «с тех пор и по сей день поток экранизаций Чехова, так же, как инсценировок его рассказов на сцене и на эстраде, поистине неиссякаем» (Туровская 33). На протяжении столетия режиссеры неоднократно возвращались к чеховским текстам, что свидетельствует об их устойчивой актуальности и значительном влиянии на развитие кинематографа. Если обратиться к российским экранизациям произведений Чехова, сделанным после 1991 года, то бросается в глаза их постмодернистский, экспериментальный характер. В постсоветском кинематографе имя Чехова и влияние его творчества находят разнообразное отражение. Широко известно, что многие представители современного кинематографического искусства, как например Кира Муратова (*Чеховские мотивы*, 2002), Кирилл Серебренников (*Рагин*, 2004), Сергей Соловьев (*Три сестры*, 1994; *О любви*, 2004), Сергей Овчаров (*Сад,* 2008), Маргарита Терехова (*Чайка*, 2005), Карен Шахназаров (*Палата № 6*, 2009) обращаются к произведениям писателя, переосмысливая их и создавая экранизации по их сюжетам. При этом чеховские темы и мотивы нередко интегрируются в фильмы на современные сюжеты – в виде прямых или скрытых цитат. Кроме того, явно прослеживается влияние чеховской драматургии в построении диалога. Так, отсылки к его творчеству можно встретить в фильмах Сергея Маслобойщикова (*Шум ветра*, 2002), Алексея Германа-младшего (*Бумажный солдат*, 2008), Сергея Снежкина (*Цветы календулы*, 1998), Василия Пичула (*Небо в алмазах*, 1999) и Александра Зельдовича (*Москва*, 2000). А эксперименты с чеховским материалом, по мнению О. Кирилловой, способствовали зарождению русского постмодернистского киноязыка.[1]

[1] Ср. «Обращаясь к экранизациям произведений А.П. Чехова, которые вышли в отечественный прокат после 1991 года, нетрудно заметить, что в большинстве

Выдающимся произведением позднего, постсахалинского периода творчества Чехова является *Палата № 6*. Удивительно, однако, что лишь несколько режиссеров пытались адаптировать литературный текст для кино. Более того, первые экранизации были сняты не российскими художниками: *Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života* («Ковчег безумцев, или Рассказы о конце жизни») Ивана Балади (1970); *Paviljon broj VI* и *Paviljon VI* («Палата № 6») Лучиана Пинтилие (1973; 1978); *Sala nr 6* («Палата № 6») Кшиштофа Грубера (1987). Только в XXI веке была осуществлена первая российская экранизация. Фильм «Рагин» был выпущен в 2004 году, к столетию со дня смерти Чехова. Его режиссер Кирилл Серебренников в равной степени работает в мире театра, кино и телевидения. Его первые постановки были осуществлены в 1990-е годы на сцене Ростовского Молодежного театра. В начале 2000-х годов режиссер переехал в Москву и начал сотрудничество с ведущими театральными институциями столицы, среди которых МХТ имени А.П. Чехова и театр Современник. В период с 2012 по 2021 год он занимал должность художественного руководителя Гоголь-центра. Под его руководством учреждение трансформировалось в один из заметных культурных центров Москвы, став площадкой для экспериментов в сфере современной театральной практики. Характерной особенностью постановок Серебренникова является их междисциплинарность, выражающаяся в сочетании элементов театра, перформативного искусства, визуальных практик (видеоарта) и современной музыки. Серебренников – постоянно обновляющийся творец, художник протейского характера (Ренанский). Его спектакли и фильмы порой провокационны, вызывающи и скандальны. Режиссер обладает уникальным стилем и видением, оригинально смешивая различные (в том числе и масскультные) коды и цитаты.

Творчество Серебренникова тесно связано с русской классической литературой, что ярко проявляется в его многочисленных театральных проектах. На сцене его театра были поставлены спектакли по произведениям русских классиков, среди них – *Мертвые души* по мотивам романа-поэмы Н.В. Гоголя, *Герой нашего времени* по произведению М.Ю. Лермонтова, *Маленькие трагедии* по пьесам А.С. Пушкина и *Обыкновенная история* по роману И.А. Гончарова. Его постановки свидетельствуют, с одной стороны, о глубоком понимании классических текстов, но, с другой стороны, режиссер нередко предлагает их собственное, современное прочтение. Особое место в его творчестве занимают спектакли по Чехову, среди которых особенно выделяются *Чайка* (Гоголь-центр) и

современных фильмов со сквозной чеховской линией преобладают коллажность, опосредованное цитирование классики, использование культурных явлений и знаковых личностей в качестве игровых символов, постоянное стремление апеллировать к интертексту и другие художественные приемы, характерные для эстетики постмодернизма» (Кириллова 93).

Черный монах (Thalia Teater, Hamburg)[2]. Однако с 1998 года он начал активно работать и как кинорежиссер. Снял такие фильмы, как *Юрьев день* (2008)[3], *Измена* (2012), *Ученик* (2016), *Лето* (2018), *Петровы в гриппе* (2021), *Жена Чайковского* (2022), *Лимонов, баллада об Эдичке* (2023) и *Исчезновение Йозефа Менгеле* (2024).

Рагин – первая в России экранизация чеховской повести 1892 года *Палата № 6*[4]. По замыслу Серебренникова, фильм должен был стать первой частью трилогии *Антология русского безумия*, снятой по мотивам классических произведений русской литературы.[5] Сценарий написал один из ведущих представителей новой драмы Михаил Угаров, с которым режиссер прежде работал над те-

[2] *Черный монах* был представлен на международном театральном фестивале в Авиньоне в 2022 году, причем именно этот спектакль открыл мероприятие. В истории фестиваля это был первый случай, когда зрители увидели постановку не французского режиссера в парадном дворе Папского дворца.

[3] С. Орищенко анализирует фильм Кирилла Серебренникова *Юрьев день* в контексте интертекстуальных связей с чеховским наследием. Исследовательница демонстрирует механизм функционирования чеховских мотивов в современном кинематографе, выявляя реминисценции, отсылающие зрителя к ключевым произведениям А.П. Чехова – пьесам *Чайка*, *Вишневый сад* и рассказу *Без названия*. (Орищенко)

[4] Фильм Карена Шахназарова *Палата № 6* вышел в 2009 году, хотя режиссер хотел экранизировать произведение еще раньше. Шахназаров первоначально написал сценарий в 1988 году вместе с Александром Бородянским, фильм планировалось снимать в итальянской копродукции. Роль Рагина сыграл бы Марчелло Мастроянни. Итальянские продюсеры хотели использовать исторические костюмы и декорации, а Шахназаров хотел перенести действие в современную обстановку. Из-за разногласий между участниками проекта сотрудничество было прервано, и Шахназаров реализовал свой замысел только через 20 лет. По мнению Бэрри, подробно анализирующего экранизацию, в нескольких местах *Палаты № 6* Шахназаров пытается обратить внимание на возможность религиозного спасения, исцеляющую силу христианства, присутствующую и в тексте Чехова. Ср. „Shakhnazarov, in his transposition of these final thoughts, clearly aims to respond in a more positive way to Chekhov's question, answering Ragin's doubts with a vision of possible immortality, and turning the vision of the deer into a key to regeneration. In this manner, he attempts to outline a way in which cycles can be broken, and brutality can be transformed into its opposite." («Шахназаров, переосмысливая эти заключительные размышления, явно стремится дать более позитивный ответ на вопрос Чехова, отвечая на сомнения Рагина видением возможного бессмертия и превращая образ оленя в ключ к возрождению. Таким образом, он пытается обозначить путь, с помощью которого можно разорвать замкнутый круг и преобразовать жестокость в ее противоположность.») (Burry 136)

[5] См. «У меня, к счастью, пока не было психиатрических приключений или таких, как чеховская поездка на Сахалин. *Палата* – это первая часть трилогии по произведениям русских классиков, которую я давно задумал снять и условно называю ее *Антология русского безумия*. Дальше я хочу экранизировать Леонида Андреева…» (Серебренников)

лесериалом *Дневник убийцы* (2002). После съемок фильма Серебренников уже не участвовал в работах по монтажу, поэтому он лишь отчасти считает себя создателем фильма. Первое название фильма – *История одной болезни* было изменено на *Рагин*. Этот выбор понятен с точки зрения сюжета, но он также привлекает внимание к актеру, сыгравшему эту роль, Алексею Гуськову, который был и продюсером фильма. По мнению режиссера, именно из-за Гуськова не удалось снять авторское кино, потому что он пошел на уступки в сторону развлекательности, чтобы привлечь более широкую аудиторию. «Ведь мы с самого начала договорились, что снимается авторское кино. Не для извлечения сверхприбылей. Не для широкой публики. И не как бенефис одного артиста. Но тот монтаж, который мне потом показали – мол, подпишись, – напоминал сериал. Развлекательное кинцо с подзаголовком "Доктор чокнулся".?» (цит. Waligórska-Olejniczak 17) Несмотря на недовольство Серебренникова, я считаю, что ему удалось создать очень своеобразный и сложный кинематографический язык, для которого характерны типичные режиссерские приемы: карнавализация сюжета, театрализация экранного действия, в котором преобладают условность и миметизм, игра с вербализмом, применение визуальных метафор отчуждения. Используя чеховские мотивы, Серебренников дает собственное прочтение повести. Критики фильма видят главную проблему в этой уникальной интерпретации, в переписывании классического произведения.[6]

Авторы сценария и режиссер не меняют обстановку и главных героев произведения, они лишь добавляют в чеховский нарратив новых персонажей и места действия, тем самым значительно смещая акценты, как бы продолжая осмысливать и расширять возможности, заложенные в самом чеховском произведении. Серебренников совместно со сценаристами Михаилом Угаровым и Дмитрием Зверьковым перенес действие фильма в 1904 год – время смерти Чехова и канун первой русской революции. Авторы расширили второстепенные сюжетные линии, по-новому интерпретировали и дополнили биографию главного героя Рагина, а также ввели в киноповествование новых персонажей.[7]

[6] Например, американский кинокритик Лесли Фелперин считает, что сосредоточение акцента на других персонажах отвлекает внимание от Рагина, который в оригинальном произведении Чехова является более сложной, интересной и трагической фигурой (Felperin).

[7] В фильме вводятся новые персонажи, такие как работающая в больнице Анна Ивановна (она первая заявляет и распространяет слух, что «доктор чокнулся»), оперная певица Ольга Андреевна Райская (с которой Рагин отправляется в Вену во время своего внутреннего путешествия, и в поезде между ними зарождается любовный роман); среди больничных пациентов и во флигеле появляются новые лица, например, Топтун (который способен впадать в транс и посещать неизвестные края в своем воображении), Прохоров (который ведет себя как ребенок и считает себя маленьким

Начиная с первых кадров, важную роль играет представление более широкого культурного контекста и возможности по-новому подойти к феномену психических заболеваний. Чеховский герой читает статьи о новых методах лечения расстройств психики, но не приемлет их. Его перестают интересовать судьбы пациентов, он к ним равнодушен. Он также находит оправдание своему отсутствию сострадания и безучастности: «Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого» (С 8: 85). Однако доктор Рагин в фильме одержим экспериментальными методами лечения душевнобольных, проводя вечера за изучением психологических и психиатрических исследований того времени. Как известно, становление и развитие психоанализа связано с Веной. Это место можно узнать в начале фильма, когда режиссер показывает процесс приготовления венских сладостей, а на кадры проецируются чернильные пятна, напоминающие тест Роршаха. Герман Роршах[8], вице-президент Швейцарской психоаналитической ассоциации, разработал свой психодиагностический метод в начале XX века. С его помощью можно определить структуру личности как здоровых людей, так и тех, кто имеет психологические проблемы. Однако надежность и достоверность теста могут вызывать сомнения, поскольку существует несколько методов его оценки, а также на результат теста оказывает влияние знание изображений. Воспринимая фильм в целом, можно даже интерпретировать использование чернильных клякс как иронию, поскольку каждый момент фильма подсказывает, что граница между психически больными и считающимися здоровыми людьми неуловима и размыта.[9]

мальчиком) и женщина (которая чувствует, как в ее животе извивается уж). Важную роль играет и новый локус – Вена, в воображении Рагина здесь происходит несколько событий.

[8] Роршах, как и другие выдающиеся психоаналитики того времени, был во многом связан с русской культурой и жизнью. Он изучал русский язык, интересовался произведениями Достоевского и Толстого. Впервые он побывал в России в 1906 году, а в 1909 году посетил в Казани семью своей русской невесты, сокурсницы Ольги Стемпелин, и при этом работал врачом в Челябинске, Уфе, Кургане (Никонова, Рупчев 121). Благодаря связям, установленным с русскими психоаналитиками, в 1913 году он начал работать в Крюково, в санатории под Москвой, где лечил невротических и находящихся в пограничном состоянии обеспеченных пациентов с помощью методов психотерапии. В этот период он познакомился с ведущими психиатрами и стал частью российского психоаналитического сообщества. О его клинической и научной работе в этом санатории см. (Kosenko, Sterger).

[9] Ср. «После Сахалина Чехова интересовали пороговые ситуации (жизнь и смерть, здоровье и болезнь, норма и выход за ее пределы, преступление). Сахалинский текст в *Палате № 6* – это поиск такой модели бытия, в которой жизнь усечена, экзистенциальные интенции личности редуцированы» (Собенников 81).

Первые кадры фильма представляют зрителю некий стилизованный мир, к которому тянется и Рагин. Собственно, именно это влечение, обсессивный поиск новых методов лечения душевных и психических заболеваний и жажда прекрасного становятся движущей силой поступков Рагина и причиной его заключения в психиатрическую больницу. Серебренниковский Рагин и внешне не напоминает чеховский прототип, ведь он заботится о своей внешности, его одежда всегда чиста, волосы и борода ухожены. С эстетизированным миром чувственных наслаждений противопоставлена реальность рагинской России, с ее провинциальной грязью, убогостью, серостью, грубостью и безнадежностью. В замкнутом мире больницы обитатели палаты живут в наибольшей бедности и беззащитности. Стены и потолок палаты дырявые, а во время дождя все заливает водой. Все – от кроватей до одежды пациентов – грязное. Нищета и убожество также являются характерной чертой больницы и ее двора. То, что людям приходится спускаться в этот мир, потому что больница расположена в яме, также свидетельствует о безнадежности и безысходности. Серебренников показывает безобразие искусно снятыми кадрами[10], применяя при этом аудиовизуальные эффекты, чтобы усилить гнетущее ощущение. Фоновые звуки, использованные в фильме (шум, крик, вой, стон, свист), определяют пространство и в чеховском тексте, но в мире повести Рагин поначалу отгораживается от хаоса внешнего мира, потому что это вызывает «шум в ушах». Однако позже он уже не может не реагировать на него, и сам взрывается криком: «Оставьте меня! – крикнул он не своим голосом, багровея и дрожа всем телом. – Вон! Оба вон, оба!» (С 8: 117). Музыкальные эффекты фильма, созданные талантливым современным композитором Алексеем Айги, усиливают ощущения тревоги, безумия и беспорядка окружающего мира, в который все больше вовлекается доктор.

Спокойствие, замкнутость, добродушие и терпеливость Рагина резко контрастируют с поведением персонала больницы, в том числе и нового молодого врача Хоботова. Принципиальный контраст между взглядами двух врачей на лечение душевнобольных наделяется в фильме особым значением. Рагин, в отличие от чеховского прототипа, хочет вылечить своих пациентов, понять природу болезни, найти новые способы лечения, потому что считает, что «врач должен попасть внутрь болезни» (фильм). По вечерам он читает о методе известного венского психиатра Гиммельсдорфа, чьи эксперименты по исце-

[10] Стилизованный характер отдельных кадров подтверждается и сценой «первого знакомства с обитателями палаты № 6, в которой, благодаря профессиональной операторской работе и общему плану, нельзя не заметить рваные лучи света, ложащиеся на особо важные образы в кадре (в каждом луче представлен пациент)» (Waligórska-Olejniczak 25).

лению также видят зрители. Режиссер словно дает нам возможность заглянуть во внутренний мир и воображение Рагина. Образы, создаваемые во время чтения, напоминают театральные инсценировки. Гиммельсдорф лечит страдающую обсессивно-компульсивным расстройством молодую женщину, которой кажется, что в ее теле живет лягушка. Метод лечения заключается в том, что на публичном сеансе врач внушает женщине, что она сумела опорожнить лягушку из себя, а доказательством служит тайно помещенная в камерный горшок лягушка. Рагин пытается применить этот метод к своей пациентке, которая убеждена, что, когда она пила воду из колодца, змея заползла в ее желудок и теперь свернулась там. Но его попытка не удается, поскольку он не окружен ассистирующим персоналом, и его план исцеления саботируется. На самом деле эта сцена подтверждает, что Рагин не может установить связь с окружающим его миром, поскольку он хочет реализовать прочитанный метод без всякой подготовки. Он действует одержимо, не может и не хочет объяснить другим суть эксперимента, даже не пытается донести до них свои представления. В результате он становится еще более непонимаемым, отчужденным.

Попытка Рагина вылечить называющего себя мальчиком 46-летнего пациента по фрейдистскому принципу также заканчивается неудачей. Согласно Фрейду, людьми движет либидо, психическая энергия, а ее подавление вызывает невроз. В данном случае Рагин видит источник болезни в теле, поэтому он просит медсестру Соню, которая вступает в интимные отношения со всеми, провести сексуальную инициацию пациента. Однако акт не происходит, поскольку вид обнаженной женщины только усиливает кастрационные страхи пациента.

Оппонент Рагина, молодой врач Хоботов, рационалист и карьерист, вовсе не интересуется причиной безумия больных: «Я вообще не хочу видеть причину. Не мое это лекарское дело – искать причины. Мое дело – лечить. Лечить обыкновенно, на основании того, что помогает. Больному назначается известное средство и, если лечение помогает, значит больной болен какой-то болезнью – проще пареной репы.» (фильм) Он уверен, что только сильные физические ощущения, такие как боль, голод и сильные сексуальные импульсы, могут заставить пациента вернуться к реальности, истине внешнего мира. Таким образом, Хоботов считает правильными и эффективными старые методы, такие как связывание пациента, обливание его холодной водой и использование смирительной рубашки. Он хотел бы использовать в медицине вращающийся стул, который вращает пациента вокруг собственной оси до тех пор, пока из носоглотки больного не начнет сочиться кровь. Название прибора (карательная машина Раша) во многом отсылает к роману Берджесса, *Заводному апельсину*. В романе главный герой Алекс подвергается так называемой процедуре Людовико. В результате этой экспериментальной терапии (просмотра сцен насилия

в сочетании с химическими инъекциями) даже мысль о насилии начала вызывать у Алекса тошноту. Эта радикальная процедура – способ властей заставить его избегать насилия в будущем, но на самом деле она лишает Алекса свободы выбора. В фильме карательная машина Раша испытывается на обезьяне. Все присутствующие на показе с большим трепетом и вниманием относятся к устройству, которое жестоко и мучительно лишает человека индивидуальности и свободы воли. Название устройства – это, конечно, символическая отсылка к социально-историческим процессам.

Противостояние Рагина и Хоботова поднимает важные социальные и моральные вопросы о лечении и обществе, поскольку затрагивает и проблему человеческой свободы. Хоботова не волнует личность человека, которого объявляют душевнобольным, его интересует только мнение верхушки общества, и он стремится угождать «сильным мира сего». Диалог двух врачей, их разногласия несколько отодвигают на второй план, но не умаляют значения полемики между Рагиным и Иваном Дмитриевичем Громовым, которая играет центральную роль в повести. В фильме Рагин ведет себя с Хоботовым иначе, чем с Громовым. В отношении Хоботова он уверен в себе, энергичен, а в разговоре с Громовым становится неуверенным, апатичным, не осознающим реальность.

Громов страдает манией преследования, поэтому и находится в палате для душевнобольных, но история его жизни изложена лишь вкратце, в виде анамнеза. Фигура Громова – как в повести, так и в фильме – пронизана христианскими мотивами. Иван Дмитриевич глубоко размышляет и возвышенно говорит о человеческих страданиях, шагая по воде заливающего палату дождя. В самый напряженный момент разговора он пронзает руку гвоздем, торчащим из стены. Он называет Рагина прокуратором, и их разговор напоминает фигуры Иешуа Га-Ноцри и Пилата в романе Булгакова *Мастер и Маргарита*. Камера крупного плана позволяет зрителю очень близко видеть жесты и мимику персонажей, благодаря чему он может заметить малейшие эмоциональные изменения или психологические сдвиги. Громов также играет ключевую роль в фильме во внутренней трансформации Рагина, в растущем понимании доктором своих собственных внутренних страхов и сомнений. В какой-то момент они даже меняются ролями – способность видеть мир глазами другого метафорически представлена жестом передачи очков.

Для Громова, как и для других запертых пациентов, палата – это в некотором смысле островок свободы, контрастирующий с бесформенностью внешнего мира, с его силами, уничтожающими свободу и индивидуальность. В фильме обитатели палаты номер шесть жаждут свободы в жестоком мире, они не в силах смириться с его запретами и ограничениями. Путь к спасению – болезнь, преодоление границ, обретение свободы в собственной психике. Все

это, конечно, размывает границу между нормой и патологией, делая ее неопределенной и неясной.

Странный обитатель палаты – Топтун, который способен вводить себя в состояние транса с помощью своего своеобразного топтания. Таким образом он мысленно вырывается из несвободы, закрытости палаты и странствует по неведомым землям. Это пространство – место покоя и свободы для него, место, где он может быть самим собой. Также туда по собственному желанию попадает Громов и хочет попасть Прохоров (Мальчик), которому не разрешают это сделать, так как «можно не вернуться». Перемещение в новое пространство сопровождается специфическим монтажом и звуковыми эффектами: ритмичные звуки топота, постепенно нарастая, поглощают все остальное звучащее пространство. Кинокадры визуализируют это внутреннее путешествие, и зритель может проследить его ход. Этот новый мир определяется прежде всего природными топосами (деревья, животные, вода). Все это, конечно, не встречается в произведении Чехова, но соответствует чеховскому миру, который, по мнению Андрея Степанова, может быть описан хронотопом тюрьмы. «Жажда жизни (о которой иногда можно одновременно сказать и ”болезненная”, и ”естественная”) подталкивает героев к идеализации ”иного мира”. При этом у Чехова всегда действует контрарный принцип: во-первых, идеализируется любое пространство, лежащее за пределами данной «тюрьмы», а во-вторых, этот искомый воображаемый мир наделяется качествами, противоположными качествам данного» (Степанов).

Поскольку Рагин слишком сильно погружен в мир своих пациентов, видит мир их глазами, то и для него схождение с ума, попадание в палату становится пространством свободы. Конечно, этот побег является лишь ментальным событием, поэтому он иллюзорен и запоздал. В своем видении, в своем воображении Рагин переносится в другую реальность, в «счастливейший город» Вену, где он может есть сладости, представленные в начале фильма, и ходить в Венскую оперу, где поет его возлюбленная. Ольга Райская страдает агорафобией, и доктор влюблен в нее, даже не признаваясь себе в этом. В видении Рагина, во время поездки на поезде в Вену, его чувства становятся очевидными: в паровозе, перед кочегарами, он целует женщину. Абсурдность кинокадров, ироническое психоаналитическое прочтение событий усиливается также тем, что оперой дирижирует психиатр Гиммельсдорф, исполняется опера Чайковского *Иоланта*. Путь главной героини в этом произведении ведет ее от несчастья, от слепоты к выздоровлению, к познанию красоты бытия. Все это – контрапункт к реальному положению Рагина, ведь к этому времени окружающий мир считает его сумасшедшим и он, как больной беззащитен перед насильственными действиями Никиты. И как сказал Громов в ходе беседы с доктором, жизнь заканчивается «не апофеозом, как в опере, а смертью» (С 8: 121).

Подводя итоги всему сказанному, можно заключить, что экранизация Серебренникова *Рагин* вводит новые мотивы и образы, которые трансформируют и расширяют оригинальные темы произведения Чехова. Однако важно отметить, что центральная проблематика фильма – идеал свободы, вопрос о возможности достижения свободы и препятствиях к ее реализации – очень близка к чеховской концепции.

Литература

Кириллова, О.А. Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино. *Международный журнал исследований культуры* 3 (2014): 93–97.

Никонова, Е.Ю., Рупчев, Г.Е. Из истории использования теста Роршаха в 20–30-е годы в СССР. *Культурно-историческая психология* 1 (2024): 119–127.

Орищенко, С.С. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города. *Известия Самарского научного центра РАН* 2 (2012): 1017–1023.

Пальшкова, М.А. «Всюду – палата № 6»: к интерпретации повести А.П. Чехова на экране. В: *Инновационные технологии в кинематографе и образовании: VII Международная научно-практическая конференция*. Ред. Раев, О.Н. Москва, ИПП «КУНА», 2020. 117–128.

Ренанский, Д. *Кирилл Серебренников*. 2009. https://www.kommersant.ru/doc/1235464 (дата обращения: 14.02.2025.)

Серебренников, К. *Кирилл Серебренников*. 2003. https://newizv.ru/news/2003-12-09/kirill-serebrennikov-3477 (дата обращения: 17.03.2025.)

Собенников, А.С. «Палата № 6» А.П. Чехова: Герой и его идея. В: *Чеховские чтения в Оттаве: Сборник научных трудов*. Ред. Доманский, Ю.В., Клэйтон, Д. Тверь-Оттава, Лилия-Принт, 2006. 77–85.

Степанов, А.Д. Чеховская «абсолютнейшая свобода» и хронотоп тюрьмы: предварительные замечания. В: *Международная научная конференция, посвященная 70-летию профессора В.М. Марковича*. 2006. https://chekhov-ru.livejournal.com/38247.html (дата обращения: 29.01.2025.)

Туровская, М. Об экранизации Чехова. Предварительные заметки. *Киноведческие записки* 5 (1989): 25–40.

Burry, A.A Vicious Circle: Karen Shakhnazarov's *Ward no. 6*. [Замкнутый круг: *Палата №6* Карена Шахназарова]. In: *Border Crossing: Russian Literature into Film* [Пересечение границ: Русская литература в кино]. Ed. Burry, A., White, F.H. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. 121–139.

Felperin, L. *Ragin*. https://variety.com/2005/film/reviews/ragin-1200524543/ (дата обращения: 02.02.2025.)

Kosenko, O., Steger, F. Hermann Rorschach's (1884–1922) Clinical and Scientific Work as a Psychiatrist in Russia [Клиническая и научная деятельность Германа Роршаха (1884–1922) как психиатра в России]. *Journal of Nervous and Mental Disease* 12 (2022): 894–899.

Waligórska-Olejniczak, B. К вопросу об особенностях кинопрочтения классики. Интерпретация фильма Кирилла Серебренникова Рагин (по мотивам повести Антона Павловича Чехова *Палата № 6*). В: *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*. Kaźmierczak, N.; Przybysz, A.K.; Królikiewicz, N.; Waligórska-Olejniczak, B.; Bogusz-Tessmar, P. Poznań, Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM, 2017. 9–27.

Татьяна Викторовна Коренькова

Рассказ неизвестного человека Чехова в зеркале киноинтерпретаций

Любая экранизация – это перевод с языка литературы на киноязык, с языка «одной художественной системы на язык другой» (Мильдон 9). Претензий к киномастерам нет, если экранизация стала фактом национальной культуры.

Даже при желании режиссера сохранять исходный текст писателя неизбежно происходит глубокая трансформация литературного произведения – хронотопа, мира предметной детализации и особенностей мировосприятия (звукового пространства и звукописи, колористики и цветосимволизма, ольфактория и т.д.), приемов воспроизведения психологии персонажей и историко-культурных реалий, ритмов и рифм фраз и ситуаций, а также подтекстов, аллюзий и пародий, архитектоники сюжета и стоящих за ними системы образов и идей, художественной атмосферы в целом.

Анализ диалога-соперничества деятелей литературы и киноискусства особенно плодотворен для изучения случаев, когда «первотворец»-писатель и его киноинтерпретатор представляют близкие, но различные культуры – здесь происходит диалог взаимопроникающих, но не тождественных традиций.

Таков чеховский *Рассказ неизвестного человека*. Повесть была небезосновательно отнесена немецким переводчиком П. Урбаном к жанру «маленького романа» (*kleiner Roman*).

Современная Чехову критика неоднозначно восприняла это произведение на волнующую тогда общество тему – раскаяние террориста. Сложности в восприятии чеховского замысла добавило то, что автор не стал публиковать повесть под ее рабочим названием «Рассказ моего пациента», предложив выбрать заглавие издателю:

«Рассказ моего пациента» – не годится безусловно <…>. «Лакей» – тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать?

1) В Петербурге.

2) Рассказ моего знакомого.

Первое – скучно, а второе – как будто длинно.

Можно просто «Рассказ знакомого». Но дальше:
3) В восьмидесятые годы. – Это претенциозно.
4) Без заглавия.
5) Повесть без названия.
6) Рассказ неизвестного человека.
Последнее, кажется, подходит. Хотите? (П 5: 168).

В XX в. повесть была на периферии круга чтения ценителей литературы. На рубеже XX–XXI вв. интерес переводчиков, издателей и читателей к ней стал нарастать в разных странах (Коренькова 2023: 169–170).

В кинематографе интерес к ней проявился чуть раньше. По данным IMDb из порядка 650 киноверсий произведений Чехова *Рассказ неизвестного человека* экранизировался в 1979 (реж. П. Фогель, Südwestfunk, ФРГ) и в 1980 (реж. В. Жалакявичюс, Мосфильм).

При анализе восприятия фильмов киноаудиторией учитывались, кроме рейтингов на специализированных сайтах (IMDb, Filmportal.de, The A.V. Club, goldposter.com, «Кинопоиск», Кино-театр.ру, Афиша.ру), размещенные там же отзывы любителей и критиков. Такие отзывы о просмотренном фильме свидетельствуют, что картина «зацепила» настолько, что рецензент решил поделиться своим мнением с публикой (орфография рецензий сохранена).

Телефильм Петера Фогеля *Erzählung eines Unbekannten* (www.imdb.com/title/tt2144060), снятый в жанре *romance* (love-story) прошел почти не замеченным публикой, несмотря на хороший актерский аристократический состав: Gila von Weitershausen в роли Зинаиды, Günther Maria Halmer в роли Степана, Wolfgang Höper в роли Орлова и Friedrich Wilhelm Curd Carl Graf Bülow von Dennewitz в роли Орлова-старшего.

На указанных сайтах эта работа имеет нулевой рейтинг и не получила зрительских отзывов. Характерный штрих – в немецкоязычной *Википедии* в биографиях перечисленных актеров, за исключением гранда кинематографа ФРГ Фр. фон Бюллова, их участие в съемках *Рассказа неизвестного человека* не упоминается.

Рассказ неизвестного человека В. Жалакявичюса (жанр «драма / любовная история») имеет рейтинг 7,4 (www.imdb.com/title/tt0230686/ratings) при 71 участнике открытого онлайн-голосования. Успех фильма подтверждают отзывы зрителей на Кино-театр.ру (8,9 баллов, 30 отзывов) и сайт «Мосфильма», где профессиональные кинокритики дали картине 10 баллов из 10 (www.mosfilm.ru/cinema/films/rasskaz-neizvestnogo-cheloveka).

По сравнению с экранизациями других чеховских произведений 1960-х–1980-х результат *Рассказа…* высок: *Плохой хороший человек* (реж. И. Хейфиц, 1973) – рейтинг 7,4 (354 голоса, 0 отзывов); *Неоконченная пьеса для механического пианино* (реж. Н. Михалков, 1977) – 7,7 (3,8 тыс. голосов и 13 отзывов); *Мой ласко-*

вый нежный зверь (реж. Э. Лотяну, 1978) – 7,3 (1,2 тыс. голосов и 6 отзывов); *Очи черные* (реж. Н. Михалков, 1987) – 7,3 (3,5 тыс. голосов, 20 рецензий); *Черный монах* (реж. И. Дыховичный, 1988) – 6,9 (151 голосов и 1 отзыв) и т.д.

Кинокритики отмечают и внекинематографические причины интереса публики к фильму Жалакявичюса. В 1980 г. он номинировался на Венецианском кинофестивале от СССР, но на фоне политического кризиса, связанного с вторжением СССР в Афганистан, ни одного приза не получил. Однако «картина была куплена для проката в Италии» (Бортников), что объяснимо особым интересом итальянцев к петербургско-венецианской повести Чехова (Коренькова 2023: 170; Коренькова 2024: 66–71, 73).

Режиссер снял в фильме звездную команду: Степан – А. Кайдановский (за год до того снявшийся в *Сталкер*е А. Тарковского), Зинаида Федоровна – Евг. Симонова (через год после ее успеха в *Обыкновенном чуде* М. Захарова), Орлов – Г. Тараторкин (через год после роли в *Маленьких трагедиях* М. Швейцера). Роль Орлова-старшего сыграл П. Кадочников, легенда советского кинематографа.

Важным нюансом, ощутимым на экране «нервом» в работе киногруппы, стало то, что приглашенные на главные роли Симонова и Кайдановский переживали в тот год семейный разрыв. Актриса вспоминала: «Именно этому раннему этапу я обязана и популярностью, и зрительской любовью. Роль в *Рассказе неизвестного человека* Витаутаса Жалакявичуса стала, пожалуй, самой значительной» (Подкладов), хотя и признавалась интервьюерам: «Я просто с невероятными муками входила в эту роль…» (Райкина, Химич).

Музыку к фильму написал композитор-экспериментатор Г. Фиртич, известный телебалетом *Возвращение* (1965), киношлягерами и работой с В. Высоцким над мюзиклом *Необычайное приключение на волжском пароходе*.

Система оценивания на IMDb позволяет сравнить оценки, даваемые картине зрителями разных стран. В случае с *Рассказом*… зрительская аудитория России оценила фильм на 7,4 балла, США – 7,5, а Литвы – 5,5.

На фоне почти полного единодушия россиян и американцев повышенная критичность некоторых литовских зрителей к работе Жалакявичюса (лит. *Nepažįstamo žmogaus pasakojimas*) объяснима ведущимися до сих пор спорами, считать ли его творчество московского периода культурным достоянием Литвы, а его самого то ли просоветским коллаборантом, то ли полудиссидентом («человеком полуобщественного национального подполья»; Sabaliūnas; см.: Juozaitis; Lukšas).

Парадокс: фильм художественно состоялся, а по сравнению с его хронологически близким немецким и пока единственным «конкурентом», удался, но сегодня полузабыт. Его почти нет в списках «Лучшие экранизации произведений Чехова» на сайтах Фильмпро.ру (www.filmpro.ru/materials/selections/58430), подборке РИА Новости «Самые известные экранизации произведений Чехова»

(https://ria.ru/20100202/207251295.html) и «Лучшие экранизации Чехова – список лучших фильмов» на Фильм.ру (www.film.ru/compilation/luchshie-ekranizacii-chehova), в спецпроекте «Русская классика: история экранизаций» (https://polka.academy/projects/898), на кинопортале Ökko (Гришина). Даже на популярном сайте Кино.Mail.ru в рейтинге «30 отечественных экранизаций Чехова» она занимает лишь 25-е место с 6,3 баллами (https://kino.mail.ru/cinema/selection/378_30_luchshih_ekranizatsii_proizvedenii_chehova).

На причины этого проливают свет такого рода отзывы неравнодушных к работе Жалакявичюса зрителей: «Увы и ах, это не Чехов. Далеко не Чехов. И даже близко не Чехов. Обыкновенная творческая неудача большого режиссера и четырех великолепных актеров, снявшихся в четырех главных ролях», «Уровню прозы Чехова соответствовать тяжеловато… Но как самостоятельное произведение – вполне…», «Пожалуй, для этой экранизации неудачно подобрали актеров. Потому фильм и забылся», «Еще один художественный (в полном смысле этого слова) фильм, оставшийся почти без внимания. Режиссер – Жалакявичюс! Актеры какие! В конце концов – это Чехов! Но…» (www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/5959/forum) – или: «Малоизвестная картина, которая должна быть интересна поклонникам творчества Чехова» (visitor-fudo).

Рассказ неизвестного человека – произведение не хрестоматийное, и многие зрители после просмотра картины обратились к чеховскому тексту-первоисточнику и сразу обнаружили множественные расхождения в деталях, репликах (напр., несколько случаев, когда фразу одного чеховского персонажа у Жалакявичюса произносит кто-то другой), изменение чередований сцен и появление отсутствующих у Чехова эпизодов. Конечно, изъятие литовским мастером венецианских сцен и перенесение эпизодов «европейского турне» героев исключительно в Ниццу, можно списать на сложности организации съемок за рубежами СССР или соображениями экономии бюджетных средств. Но бóльшую часть вставок этими обстоятельствами объяснить нельзя.

Обширная тема «Чехов и Жалакявичюс» и творческая история фильма еще ждут своих исследователей. На сегодняшнем этапе исследований логично исходить из трех фактов:

1. Работа над чеховским произведением стала вехой в творчестве и жизни Жалакявичюса. После этой работы он вернулся в Литву, где занял должность председателя республиканского Госкомитета по кинематографии и снял исповедальный фильм о возвращении в родные края – трагикомедию *Извините, пожалуйста!* (1983) с Кайдановским в главной роли. Кстати, своего рода приветом родной Литве стало мимолетное (но заметное для понимающих) появление в кадре фильма (на 15-й минуте) государственного герба Великого княжества Литовского и межвоенной Литовской Республики – Витиса (Výtis) на камине в доме Орлова. Такая не мотивированная действием авторская вольность, конеч-

но, не могла бы пройти цензурные препоны в Вильнюсе, но на *Мосфильме* ее, если и заметили, то не придали значения (поскольку среди российской аристократии не менее 2–3% (Gudavičiūtė) составляли выходцы из Литовской Руси и литовской шляхты Речи Посполитой).

2. *Рассказ неизвестного человека* в советское время находился на периферии внимания литературоведов. Главный источник фоновых сведений для Жалакявичюса – это комментарии Е.М. Сахаровой к тексту повести в 8 томе *Полного собрания сочинений и писем Чехова* и книга В.Б. Катаева *Проза Чехова: проблемы интерпретации* (МГУ, 1979).

3. Режиссер был увлечен творчеством Чехова и Достоевского и мечтал снять картины по их произведениям. В интервью журналу *Šiaurės Atėnai* он сказал: «… я все время был порабощен Достоевским, Чеховым. (…) Я хотел научиться делать фильмы элегантно, красиво, декадентски, с мистицизмом и примесью достоевщины / Дословно: *…mane visą laiką buvo paverges Dostojevskis, Čechovas. <…> Norėjau išmokti daryti filmus taip elegantiškai, gražiai, dekadentiškai, su misticizmo ir dostojevščinos priemaiša*» (Arlickaitė) и планировал снять фильм *Бесы*.

О Чехове Жалакявичюс писал: «В мировой литературе существует значительное количество моделей конфликтов. Однако мне трудно найти среди писателей и драматургов автора, который строит конфликт лучше, чем Чехов. (…) Персонаж Чехова никогда не понимает, что его окружает. Человек считает, что дела идут плохо из-за того, что он совершил ошибку раньше. А сегодня он уже знает свою ошибку и поступит иначе. И снова ошибается. Человек сбивается с толку и начинает думать, что земля полна несправедливости, не понимая, что он не ориентируется в окружающей среде. Утрата ориентации, по мнению Эриха Фромма, составляет суть чеховской драматургии. (…) Надо что-то менять, – говорит около пятидесяти персонажей в различных пьесах и рассказах Чехова, даже собака Каштанка так утверждает. Собаке на смену приходит генерал из *Рассказа неизвестного человека* и т.д. Персонажи Чехова меняют одну ошибку на другую. Человеческие оплошности и вдохновляют на настоящие конфликты в нашей жизни. (…) Правда рождается через диалог. Это тоже азбука драматургии. Чехов был убежден, что писатель не должен пытаться решать проблемы. Предел и призвание его возможностей – точно сформулировать конкретный вопрос. Ошибки одного человека не похожи на ошибки другого. (…) Я очарован умением Чехова смешивать реальное и ложное, значимое и незначительное, очевидную правду и явное заблуждение» (Nepažįstamo).

Внесение Жалакявичюсом в сценарий большого числа изменений (и даже придуманных режиссером сцен, реплик и мотивов) должно было компенсировать смысловые лакуны, которые возникали на месте сокращаемых, вероятно, из соображений экономии, эпизодов, сохранив при этом психологическую логику развития персонажей и событийную причинно-следственную канву сю-

жета. Анализ таких редактур и дополнений к чеховскому тексту позволяет лучше всего понять режиссерские акценты при прочтении повести Чехова.

Больше всего редакционных корректур отмечается в образе неизвестного (Степана, Владимира Ивановича). Самые заметные и сюжетно значимые из них:

– включение режиссером в закадровую биографию персонажа пребывание на каторге (у Чехова этого нет совсем и вряд ли только из цензурных соображений);
– эпизод, когда лже-лакей–революционер роется в бумагах Орлова и оказывается застигнут за этим горничной;
– эпизод, когда лакей вдруг понимает произнесенный на французском приказ Орлова принести фрак (Степан вынужден сходу придумать оправдание);
– сцена разговора героини с извозчиками вечером у костра, где они принимают ее за гулящую девку, и появление Степана;
– ночная встреча Зинаиды Федоровны с лакеем дома, когда хозяйка советует слуге не ходить босым (само по себе невозможное, с точки зрения врача, решение больного, озабоченного своим угасающим здоровьем);
– появление Зинаиды Федоровны за спиной у Степана, когда он пишет за столом хозяина возмущенное письмо Орлову (у Чехова – он, написав письмо, сам спустился в гостиную для объяснения с героиней, услышав, что в «гостиной заиграла на рояле Зинаида Федоровна, стараясь вспомнить пьесу Сен-Санса, которую играл Грузин» (С 8: 190); и т.д.

Особенно странными в режиссерской версии получились кульминационные моменты чеховского сюжета: 1) визит Орлова-старшего в дом к сыну и его встреча с лже-лакеем – по сути, это был для Степана провал террористической миссии; и 2) последующее внезапное, внешне мало спровоцированное, комичное (у Чехова) нападение террориста-неудачника на Кукушкина.

В версии Жалакявичюса в первом случае Орлов-старший вдруг решает поговорить с героиней (она отказывается, по словам Степана). Здесь происходит прямое намеренное искажение чеховского варианта любовной линии – и отсылка к ситуации *Анны Карениной*, когда аристократическая семья высокого чиновника не допускает не то что разведенную, а тем более любовницу, в свой круг. Странным выглядит то, что петербургский чиновник-аристократ вдруг решает задушевно поговорить с чужим лакеем, которого видит в первый раз в жизни, и завершает разговор совершенно нелепой в его устах фразой: «Кланяйся ему от меня!». Вероятно, в этом моменте режиссер допустил ошибку, вызванную историко-культурологической дистанцией: в сословном обществе

жесткая социальная иерархия исключала ситуацию, когда лакей будет передавать поклон своему хозяину от имени вельможи.

Во втором случае – не состоявшийся террорист избивает упавшего кулаками в сугробе, а не дает, как в тексте у Чехова, пошляку на улице пощечину: «раза два ударил его бумажным свертком по лицу», т.е. свертком бумаг, забытых меломаном Грузиным (С 8: 187). Такое поведение крайне странно для пусть отставного, но все же офицера императорского флота с особыми представлениями о чести дворянина. Кроме того, такая брутальная интерпретация опять же отменяла явную ироничность этой сцены у Чехова.

Часть фраз, которые в повести произносит героиня, без явной мотивировки «отданы» Орлову. и т.д.

Итак, Жалакявичюс, приступая к экранизации повести, где-то сознательно, где-то вынуждено микшировал или вовсе устранял литературные аллюзии и пародийные отсылки

– к *Анне Карениной* Толстого (линия «семья–адюльтер»);
– к цитируемым чеховскими персонажами произведениям Тургенева (в результате пародийная сущность образа Зинаиды Федоровны как «тургеневской девушки» значительно стерлась);
– к «онегинской ситуации» и теме «Гамлет и Офелия» (см.: Коренькова 2022: 168);
– к героям Ф.М. Достоевского: от мечтателя *Белых ночей* (в фильме эта тема едва затронута в репликах Зинаиды Федоровны) до героев *Записок из подполья*, *Преступления и наказания* и *Бесов* (Коренькова 2023: 173–176, 181).

Надо отдать должное: Жалакявичюс вместе с оператором Ан. Кузнецовым предложили зрителям ряд находок в построении кадра, отсылающих к классическому фильму А. Зархи *Анна Каренина* (1967; с Т. Самойловой в заглавной роли), что позволяет киногурманам уловить в отдельных сценах чеховские аллюзии и интертекстуальную перспективу образов.

Географическое сворачивание зарубежной поездки не дало возможности ассоциативно наполнить чеховскую линию на обыгрывание ситуации qui-pro-quo, уникальной для творчества Чехова маскарадной природы ситуаций в повести. Причем Чехов штрихами, интонациями фраз, фоновыми деталями, замечаемыми его героями, ритмами событий и временных лакун показывает, как оба героя за это время меняются – от мечты об «общем деле» (res publica) вдруг поддаются фатальной скуке. Так, между венецианским разговором неизвестного с героиней, когда она говорит о готовности «заняться нашими делами», и ее решением играть в Монте-Карло (поставить судьбу на кон) проходит несколько месяцев. В фильме этот нюанс утрачен.

Режиссеру было крайне сложно ресурсами киноязыка зримо вывести на экран чеховские «подводные течения». Поэтому в изложении сюжета ему пришлось ограничиться воспроизведением ценимой Жалакявичюсом сюжетной коллизии «казалось – оказалось», т.е. во многом фатальную, несколько барочно беспросветную историю заблуждений и разочарований персонажей в лабиринтах жизни (где, возможно, и истины-то нет).

Отказ от сцен в Венеции резко изменил звуковое пространство, важный фон изменения сознания героев. Ожидаемо из музыкальной палитры фильма почти выпали чеховские аллюзии к Чайковскому: эхо арии Ленского в тексте у Чехова звучит дважды, а в картине мимоходом один раз; а *Времена года* (как и *Лебедь* Сен-Санса) заменены интересными, но не связанными с чеховским замыслом музыкальными фантазиями Фиртича.

Жалакявичюс нашел интересный прием экономно, одной фразой, намеком ввести в ткань картины подспудно развиваемую Чеховым идею духовного кризиса поколения Fin de siècle в России: когда Орлов на вопрос Зинаиды Федоровны, что он читает, отвечает: «Нордау». Книга Макса Нордау *Вырождение* была издана в 1892 г., и зрители-интеллектуалы конца XX века сразу могли уловить режиссерский смысловой посыл. Но за кадром осталось то, что Чехов, судя по его письмам Суворину 1894–1895 гг., скептически относился к теории врача-психиатра и публициста и рассматривал радикализм идей Нордау как болезненное проявление Fin de siècle.

Рабочее название «либеральной» (по определению автора) повести – *Рассказ моего пациента* – указывает на то, что по жанру создаваемое произведение должно было напоминать классический подробный аутоанамнез (по методикам невропатолога Ж-М. Шарко или терапевта Г. Захарьина, учителя Чехова), а также подразумевал присутствие еще одного – затекстового персонажа: доктора, выслушивающего рассказ больного человека. Чехова как врача-писателя при работе над повестью явно интересовал комплекс психологических явлений, связанных с всплеском в 1870-х–1890-х гг. массового политического террора, и парадоксы судеб известных народовольцев. В апреле 1897 г. на вопрос посетивших его студентов: «Есть что-нибудь реальное в фабуле *Рассказа неизвестного человека*?» (обратим внимание, что этот вопрос интересовал молодежь тех лет), – Чехов ответил: «Да, кое-что, кажется, есть» (С 8: 470).

Вероятные прототипы героя – Лев Тихомиров, Степан Халтурин и некоторые каторжане-сахалинцы.

Есть большое число совпадений в историях Халтурина и Тихомирова, одного из лидеров народовольцев и соорганизатора убийства Александра II. В письме Суворину Чехов вынес свой диагноз эпохе: «Социализм – один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю» (П 3: 111–112).

Когда теоретик террора в начале 1880-х разочаровался в мечтах о революционном переустройстве мира, подпольщики решили, что причины изменения настроения их вождя – это усталость, нездоровье, «жена-мещанка», и выделили средства на временный отпуск «для поправления здоровья» за границей. Однако лечение привело к прямо противоположному результату: осенью 1886 г. Тихомиров опубликовал покаянное письмо, адресованное царю Александру III, и был помилован, а затем издал исповедальную книгу *Почему я перестал быть революционером* (1888). Кстати, именно в эти годы Чехов активно работал над замыслом «либеральной повести» (П 5: 87), а книгу Тихомирова и тему «нет там греха и преступления, где нет злой воли, где деятельность, добрая или злая – это все равно, является результатом глубокого убеждения и веры» (П 3: 151) горячо обсуждал с П. Островским в феврале 1889 года.

Кульминационная ситуация в повести, встреча террориста с планируемой жертвой, совпадает с реальным эпизодом из жизни народника Халтурина. Он под именем Степана(!) Батышкова по поддельным документам поступил на работу столяром-краснодеревщиком в Зимний дворец и при случайной встрече с царем с глазу на глаз не решился его убить (а произведенный им во дворце взрыв 5/17 февраля 1880 г. вместо задуманной «казни тирана» унес жизни солдат охраны, героев войны за освобождение Болгарии, при этом сам царь не пострадал). Известны и другие случаи, когда для конспирации народовольцы (разночинцы и дворяне) нанимались в прислугу: М. Грязнова (кухаркой), М. Тетерко (кучером), Л. Терентьева (горничной при подготовке ограбления Херсонского казначейства).

На Сахалине Чехов, несмотря на категорический запрет губернатора Приамурского края барона А. Корфа (С 14–15: 64), встречался как врач и как социолог со многими отбывавшими наказание народовольцами: И. Ювачевым (будущим отцом Д. Хармса), таганрожцем А. Александриным (Хроника 322) и с другими политкаторжанами.

Современные Чехову психиатры и тюремные врачи фиксировали среди арестованных народовольцев высокую склонность к суицидальным проявлениям и частые случаи религиозного преображения (Ювачев и др.). Напротив, идейные брожения в русских эмигрантских кругах рубежа 1880-х–1890-х привели многих видных революционеров к радикальному пересмотру своих прежних взглядов: от увлечения Тихомирова так называемым «этическим монархизмом» до перехода вслед за А. Герценом от радикализма к «постепенничеству» или ухода в литературу (Вл. Короленко, см. Степняк-Кравчинский) или науку (Бр. Пилсудский).

Наука не прошла мимо такого богатого для изучения материала, как психология террористов на грани политики и криминала, искренняя вера в высокие цели и преступные методы их достижения, массовый, часто безадресный террор

1870-х–1890-х – будь то нигилисты в России ли бойня 1 мая в Чикаго, Фенианская бомбистская кампания в Ирландии, террор анархистов во Франции, Великобритании, Италии, Испании, Турции и Австро-Венгрии (напр., резонансное убийство императрицы Елизаветы «Сиси»).

К сожалению, в советское время книги *Анархисты, исследование по криминальной психологии и социологии* Ч. Ломброзо, труды по психическим эпидемиям В. Бехтерева и т.п., лежали глубоко в спецхранах библиотек. Приведенная цитата из письма Чехова Суворину не была засекречена, но за пределами круга чеховедов ее мало кто знал. Поэтому не удивительно, что нет следов знакомства Жалакявичюса с контекстными данными, важными для понимания чеховского замысла повести о террористах. В фильме подобная перспектива понимания образа главного героя и сюжетных коллизий редуцирована, и режиссеру пришлось вносить в сюжет от себя в действие сцены, события и фразы, которые должны были мотивировать поступки террориста. Таковы его якобы побег с каторги (за что он туда попал, не говорится), копание в чужих бумагах и т.п.

Рассмотрение психологии заглавного героя повести с медицинской (органичной для доктора Чехова) точки зрения режиссер своим зрителям не предложил. Если чеховский замысел литературно изначально был ориентирован на жанр, родственный дневниковой лирической исповеди (отсюда важность музыки, снов, воспоминаний, недомолвок, интонаций, даже чередование в разговорах Орлова и псевдо-лакея местоимений *ты* и *вы*), то Жалакявичюс, мастер социальной драмы, увидел в сюжете повод поговорить о природе насилия, власти и террора, моментах экзистенциального выбора и разочарованиях политиков. Режиссер, в соответствии со своим прочтением, изменил пространственно-временной план повести, минимизировал значение лирического самоописания заглавного героя, перевел монолог в формы повествования от третьего лица, придав ему большую степень объективности и сделав объектом наблюдения не изменения внутреннего мира героя, а происходящее вокруг – любовную интригу, коллизии, позволяющие порассуждать о диалектике отношений политической борьбы и этики.

В целом при такой трактовке вместо чеховского «диагностического реализма» у Жалакявичюса получился хороший фильм на тему *vanitas vanitatum omnia vanitas*. Именно такова атмосфера картины, созвучная пессимистическому настроению режиссера 1980-х. Именно это и уловили многие зрители, не поленившиеся оставить свои рецензии на сайтах. Вот некоторые из них:

«Это не история любви (…). Это также не история о революционной борьбе. Это философское введение в человеческую душу, природу любви или ненависти. В нем задается вечный вопрос: зачем мы живем? Для чего? Это о потерянном поколении, смеющемся над героинями Тургенева, которые, по крайней мере, могли следовать за своими воинами куда угодно. Это о вырождении

идей (…) и невозможности найти свое место в жизни» (www.imdb.com/title/tt0230686).

«Режиссер, казалось бы, буквально во всем следуя Чехову, принес экранизации излишнюю рациональность. Наполнив фильм иронией и сарказмом, режиссер растерял, как мне кажется, чеховский лирический подтекст. Великолепно передавая безысходность существования Владимира Ивановича, Зинаиды Федоровны и Георгия Орлова, автор экранизации хотел еще сильнее заострить эту трагедию, но на деле как бы встал над героями фильма. Потому и вся картина воспринимается больше рассудочно, чем эмоционально» (Федоров); «Русская классика в достойном кинообрамлении» (tip-top-tip77; https://web.archive.org/web/20211219114808/https://www.ivi.tv/watch/60334/reviews)

Вероятно, поэтому картина *Рассказ неизвестного человека* при всех ее достоинствах вызвала у большинства зрителей сложное чувство.

Экранизация «представляет собой (…) прибавление к смыслам оригинала, прочтение в нем того, чего прежде не догадывались прочесть и что стало возможным благодаря особенностям киноязыка» (Мильдон 13). Здесь же редукция чеховского первоисточника и режиссерская установка на «всё суета сует» создали добротный фильм эпохи Fin du 20ème siècle, размышления талантливого режиссера о чужом произведении, но прибавления к смыслам оригинала, как кажется, нет. По фильму можно судить о творчестве Жалакявичюса, а не Чехова.

В 1980-х годах экранизировать *Рассказ неизвестного человека* в чеховском ключе в СССР было проблематично. Тем не менее опыт интересен, а беспристрастный анализ тех удачных находок будет полезен будущим мастерам киноискусства, которые проникнутся атмосферой повести и решатся на новом технологическом и духовном витке истории создать свой шедевр, конгениальный первоисточнику. Для литературоведения опыт данной экранизации позволяет точнее выявить несущие элементы художественной архитектоники повести Чехова, в т.ч. музыкальность, ироничность, черты «диагностического реализма» и т.д.

Литература

Бортников, И. Рассказ неизвестного человека (1981). Витаутас Жалакявичюс // Хрущёвка кино (блог). 18/01/2023. https://vk.com/wall-33369147_ 36048 (дата обращения: 01.11.2024.)

Гришина, Е. «И увидим небо в алмазах: 10 лучших экранизаций А.П. Чехова» // Окколокино (портал). 29/01/2023. https://blog.okko.tv/selections/i-uvidim-

nebo-v-almazakh-10-luchshikh-ekranizatsij-a-p-chekhova (дата обращения: 01.11.2024.)

Катаев, В.Б. *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва, Изд-во МГУ, 1979.

Коренькова, Т.В. «Что делать?» – фраза-лейтмотив в «Рассказе неизвестного человека» Чехова в интертекстуальном контексте. В: *Язык как искусство: функциональная семантика и поэтика: Сб. статей Международной научно-практической конференции*. Москва, РУДН, 2022. 162–171.

Коренькова, Т.В. «…Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические»: Эхо антинигилистических романов Достоевского и Тургенева в повести Чехова «Рассказ неизвестного человека». *Чеховские чтения в Ялте* 2023 (27): 167–185.

Коренькова, Т.В. «Jam-mo! Jam-mo!..»: О психомузыкальных приемах в «Рассказе неизвестного человека» А.П. Чехова. *Чеховские чтения в Ялте* 2024 (28): 64–77.

Мильдон, В.И. Что же такое экранизация? *Мир русского слова* 2011 (3): 9–14.

Подкладов, П. Евгения Симонова: «Роман с кино оказался для меня драматичным». *Первое сентября* 2001 (12). https://ps.1sept.ru/article.php?ID=200101219 (дата обращения: 01.11.2024.)

Райкина, М.; Химич, О. Обыкновенное чудо, а не актриса // МК. 28/05/2010. www.mk.ru/culture/interview/2010/05/28/499530-obyiknovennoe-chudo-a-ne-aktrisa-foto.html (дата обращения: 01.11.2024.)

Федоров, Ал. «В те годы дальние…», 2007. // Кино-Театр.ру (сайт). www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/349 (дата обращения: 01.11.2024.)

Хроника социалистического движения в России. 1878–1887: Официальный отчет. Москва, Изд. М.В. Саблина, 1906.

Arlickaitė, Gr. „Apie ką visi tylim?“ [О чем мы все молчим?] // Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka [Литовская Национальная библиотека имени Мартинаса Мажвидаса, сайт]. 1994. https://parodos.lnb.lt/files/original/499e6ca7a874cc4115a132f6debd1870.pdf (дата обращения: 01.11.2024.)

Gudavičiūtė, D. Lietuviai savo kilmės paslaptis sugraibo Rusijoje [Литовцы нашли секреты своего происхождения в России]. // Lietuvos rytas [сайт газеты «Утро Литвы»]. 19.VIII.2016. www.lrytas.lt/lietuvosdiena/aktualijos/2024/07/14/news/-rinkimus-uzbaigusi-kulka-kam-del-d-trumpo-turi-ruostis-lietuva-ir-kadar-gali-demokratai-32946810 (дата обращения: 01.11.2024.)

Juozaitis, Arv. Žalakevičius, kuris niekuomet nemirs: 2015 metų balandžio mintys [Жалакявичус, который никогда не умрет: мысли апреля 2015 года]. // Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka [Литовская Национальная библиотека имени Мартинаса Мажвидаса, сайт]. https://parodos.lnb.lt/exhibits/show/vytautas-zalakevicius/arvydas-juozaitis- (дата обращения: 01.11.2024.)

Lukšas, G. „Mane žavėjo jo asmenybės, charakterio stiprumas“, 2015. [«Я был очарован его личностью, силой характера»] // Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (сайт). https://parodos.lnb.lt/files/original/51885c123314dd827d079cb907af34f3.pdf (дата обращения: 01.11.2024.)

Nepažįstamo žmogaus pasakojimas [Рассказ неизвестного человека] [цитаты из книги В. Жалакявичуса «Aš nežinau…» («Я не знаю…», 1997)] // Lietuvių filmų centras [Литовский киноцентр (LFC)]. www.lfc.lt/lt/Page=MovieList&ID=367&GenreID=454 (дата обращения: 01.11.2024.)

Sabaliūnas, L. 1967-ieji. Gedimino stulpai sporto aikštėje [1967-й. Столбы Гедиминовы на спортивной площадке]. *Akiračiai* 2007. Nr. 11–12 (397):7

visitor-fudo. *Рассказ неизвестного человека*. Витаутас Жалакявичус // *Живой Журнал* (блог-платформа). 20/04/2017. https://visitor-fudo.livejournal.com/661498.html (дата обращения: 11.11.2024.)

Ilaria Remonato

A.P. Chekhov's *Rothschild's Violin* through the Intersemiotic Prism of Music and Cinema

Настоящая музыка
всегда революционна,
она сплачивает людей,
тревожит их, зовет вперед.
Dmitry Shostakovich

A.P. Chekhov's Literary Text: *Rothschild's violin* (1894) and the Jewish Motif

The essay analyses how and to what extent in two twentieth-century intersemiotic reinterpretations of Chekhov's short story, *Rothschild's Violin* (*Скрипка Ротшильда,* 1894), a chamber opera by Veniamin Fleishman and Dmitry Shostakovich (1944), and a film adaptation by Edgardo Cozarinsky (1996), the universal language of violin music enables the Jewish motif present in the text to acquire wider resonances and human depth. More specifically, this research will examine how violin music allows the Jewish character Rothschild – portrayed as marginalised and to a great extent stereotyped in Chekhov's narrative – to emerge as a symbol of shared human suffering and emotional transcendence in the musical and cinematic transpositions. In doing so, I will consider how the literary text's cultural and moral scopes have been broadened beyond ethnic or religious boundaries by the different semiotic means of the chamber opera genre and film, and how the psychological portrayal of the characters and thematic emphases have been influenced by the different historical contexts of the artworks, as well as by the distinct technical potentials of the media of opera and cinema.

Rothschild's Violin, written by Anton Pavlovich Chekhov in his Melikhovo country estate, was published in 1894, first in the liberal daily newspaper *Русские ведомости* (1863–1917), then as part of the collection *Повести и рассказы* later in the year. Belonging to Chekhov's last period, the story reflects its author's keen interest in the socio-political conditions of late nineteenth-century Russia, characterised by reactionary and repressive attitudes, and evinces some crucial traits of his poetics (Еремин). Like many other of Chekhov's works, it makes visible the anxieties of contemporary society through evoking the lives of ordinary people in a literary style suspended between playful comedy and humour tinged with melancholy (Турков). The character portraits in this particular narrative, however, are also permeated with tenderness and a profound sense of compassion. The protagonist of the story seems

to have reached a breaking point and yet persists: in the end, he experiences a sort of moral and spiritual awakening and starts to reflect on and take responsibility for his mistreatment of other people, including his own wife and the young Jewish Rothschild (see Еремин, Rayfield 115–118). Thanks to a poetics that blends seemingly incongruous or contradictory elements, the story shows how Chekhov is able to hold together the scattered, mundane fragments of his characters' daily lives. The writer's stylistic approach reflects the paradox of everyday existence itself – full of randomness and contradiction, yet somehow coherent. In his writings what unifies it all is a subtle, mysterious thread that mirrors the quiet persistence of life and nature: always ordinary yet always renewed (Remonato 2006: 88–100).

Rothschild's Violin has often been read as Chekhov's reaction to the widespread anti-Semitism in Russian provincial towns in his own time (Rosenshield, Боровская – Минералова). Although the story may appear quite simple in terms of plot or external action, the author's treatment of recurring themes – such as death, missed opportunities, human indifference, and the transformative power of grief – gives the text layered resonances that extend far beyond its surface. These resonances are crucial for my reading, as they reveal how the narrative's emotional weight accumulates gradually, through subtle details and shifts in the protagonist's perception, ultimately producing the deep introspective quality that characterises much of Chekhov's mature work. Yakov Ivanov, known as "Bronze," is an elderly coffin-maker in a provincial Russian town who supplements his meagre income by playing the violin in a Jewish *klezmer* orchestra directed by the tinsmith Moisey Shahkes. Despite this professional association, Yakov develops increasingly hostile, anti-Semitic feelings, particularly toward the flutist Rothschild, whom he openly antagonises. The narrative takes a decisive turn following the illness and death of Yakov's wife, which precipitates a profound, if belated, emotional awakening. As he begins to confront the weight of his memories and the futility of a life shaped by resentment and materialism, the violin emerges as a repository of affect and meaning – the sole remnant of beauty and inner life he can pass on. In a final act of atonement, the coffin-maker bequeaths the instrument to Rothschild, a gesture that symbolically reconciles the cultural and emotional tensions embedded in the story. Through this intertwining between personal transformation and Jewish musical tradition, Chekhov subtly stages music as both a conduit of memory and a site of moral reparation.

Among the various elements at play in *Rothschild's Violin*, the Jewish motif is particularly relevant within the scope of my inquiry. As Leonid Livak notes, Chekhov subtly evokes the cultural and social prejudices of the time through Yakov's irrational hostility toward the Jewish members of the orchestra, especially Rothschild (Livak). The text highlights seemingly trivial sensory details – such as the smell of garlic or the web of red little veins on Rothschild's pallid face – which function less as realistic depictions than as projections of Yakov's internalised bias, thereby exposing the reductive stereotypes underpinning his contempt. Significantly, however, these

prejudices are counterbalanced and eventually dismantled through the symbolic and therapeutic role of music. From the outset, the violin appears not merely as a tool for income, but as a source of emotional release and inner solace for the coffin-maker – anticipating its later function as a vehicle for moral awakening. As Svetlana Petrova argues, the mournful melody Yakov plays toward the end of the story acquires a cathartic quality, allowing him to express grief and tenderness otherwise absent from his life (Петрова 162). The bequeathing of the violin to Rothschild thus transcends religious and cultural boundaries, suggesting the potential for human connection through shared suffering and aesthetic experience. Other thematic concerns – such as the tension between life and death, signalled by the omnipresence of coffins and the repeated verb умирать-умереть ("to die"), or the motif of greed and materialism – converge in Yakov's late realisation of spiritual emptiness. As Aleksandr Kubasov (Кубасов) observes, only in the face of mortality does the protagonist come to reject his lifelong obsession with material gain and recognise the necessity of a life grounded in compassion and memory.

Bronze's inner transformation – closely tied to both the evolving Jewish motif and the symbolic function of music – is also enacted on a formal level through the author's nuanced use of language. As Petrova remarks, listening to an audio version of the story[1] reveals the refined musicality and intermedial resonance of Chekhov's prose which mirrors Yakov's psychological shift (Петрова 163). This is particularly evident in a pivotal scene by the river, where the sight of a willow tree triggers a long-buried memory of the child he and his wife lost decades earlier. Here, the rhythm of the old man's interior monologue becomes markedly lyrical, and the tone takes on an elegiac quality, in stark contrast to the brusque, utilitarian idiom that dominates the earlier sections of the narrative. This shift in register marks a moment of openness and emotional vulnerability, signalling a breach in the hardened persona he has maintained.[2] As Filippo Casanova notes, death initially appears to Yakov as a kind of liberation from repeated cycles of losses (Casanova). Yet it is only after his emotional awakening that he begins to reinterpret both death and life through a more spiritual and affective lens – one manifested in the softening tone and poetic texture of his

[1] See this audio version of the original Russian text: https://youtu.be/h1rVBeFt3UY?si=Rp7uXkQsyjEhs86P (date of access: 31.08.2025).

[2] Throughout the text, Chekhov also uses language to reflect Yakov's limited worldview; in fact, his internal discourse is saturated with colloquial expressions («просторечье»), including the derogatory *жид* ("Jew"), which underscores his prejudices and social position. At times, these informal expressions alternate with a stilted, bookish tone – particularly when the coffin-maker attempts to address those he perceives as socially superior – further emphasising his insecurity and alienation. Recurring lexical choices such as *убытки* ("losses"), which appears eighteen times, reinforce his obsessive view of life as a sequence of material failures, semantically opposed to *польза* ("profit" or "usefulness").

final reflections. The shift in emotional register is strikingly revealed in a key passage near the end of the story, following Yakov's confrontation with death and memory. Having recalled the child they lost and grieved for his wife, he begins to think of his life with a newfound lucidity and sorrow. The passage below captures the rhythm and tone of this introspective turn, both in content and in its increasingly lyrical phrasing:

> But nothing of this had happened, even in his dreams; life had passed uselessly without any pleasure, had been wasted for nothing, not even a pinch of snuff; there was nothing left in front, and if one looked back – there was nothing there but losses, and such terrible ones, it made one cold all over. And why was it that a man could not live so as to avoid these losses and misfortunes? […] Why had Yakov all his life scolded, bellowed, shaken his fists, ill-treated his wife, and, one might ask, what necessity was there for him to frighten and insult the Jew that day? Why did people in general hinder each other from living? What losses were due to it! What terrible losses! If it were not for hatred and malice people would get immense benefit from one another (Chekhov 1920: 182).

The pronoun "this" in the opening sentence refers to a vision of a peaceful, meaningful life – a life full of joy, love, or at least dignity – which Yakov now realises he never had. The passage is marked by repetition ("losses, what terrible losses"), rhetorical questions, and a meditative cadence that reinforces the elegiac quality of his final reflections. It exemplifies how Chekhov gives emotional depth and musicality to Yakov's moral awakening, turning language itself into a vehicle for transformation.

Other recurring terms in *Rothschild's Violin* – such as *скрипка* (violin), *гробы* (coffins), *тоска* (longing, anguish), and *верба* (willow tree) – take on metaphorical significance and play a central role in the writer's subtle interplay between internal transformation and symbolic resonance. These motifs are not only essential to understanding Yakov's psychological journey but also provide thematic continuity across the text's adaptations. In particular, the violin serves as a quiet metaphor for redemption and reconciliation; its repeated presence marks emotional shifts and culminates in a final gesture that transcends resentment and prejudice. The coffin, conversely, symbolises Yakov's materialism and fixation on death, a motif gradually displaced by the violin's more affective and spiritual function. The word *тоска*, which permeates the narrative – an untranslatable Russian term denoting existential anguish – underscores the emptiness of a life devoid of connection or meaning, while the willow tree, a silent witness to memory and loss, evokes natural cycles of mourning and renewal. These leitmotifs, in their metaphorical layering and rhythmic recurrence, mirror the three core dimensions that this study traces across Chekhov's story, its operatic setting, and its filmic adaptation: music as a symbolic thread woven into the protagonist's inner transformation; music as a metaphor for moral and emotional redemption; and the

overall narrative as an invitation to inward reflection on loss, change, and reconciliation. Having explored how these motifs are formally and thematically articulated in the original text, it is possible to gain insight into how later adaptations preserve, translate, or transform Chekhov's poetics of introspection.

A Musical Reinterpretation: V. Fleishman and D. Shostakovich's One-Act Opera (1944)

Throughout the twentieth century, this short story, like many other Chekhov works, continued to inspire artists, becoming the basis for several intersemiotic reinterpretations across various media (Vittorini 2017b). Dmitry Shostakovich (1906–1975), one of the greatest musical talents of Soviet times, had such a deep interest in nineteenth-century literature (Wilson) that the two operas he composed while still in his twenties, *The Nose* (1928) and *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1934), were both transpositions of famous novellas by Gogol and Leskov respectively. Russian literature remained a source of inspiration throughout his life (Bartlett, Tedeschi, Sollertinsky), and he held Chekhov in particularly high regard.[3] In 1938, while teaching at Leningrad Conservatory, Shostakovich's predilection for Chekhov led him to encourage one of his best and most promising students of Jewish descent, Veniamin Fleishman (1913–1941), to compose an opera based on *Rothschild's violin* for his final violin exam (Weitzman 9). The *libretto* was written by Aleksandr Germanovich Prejs (1905–1942), who had already collaborated with Shostakovich on some of his adaptations from literary subjects.[4] Between 1939 and 1941 the talented young composer worked slowly and scrupulously on the music sheet, which was still incomplete when he decided to volunteer for the front, where he died[5] (Giust 2012: 101). Shostakovich,

[3] Shostakovich's memoires and letters bear witness to this and that he knew many of Chekhov's short stories by heart. He liked the fact that the writer never expressed stark judgments, and in the most difficult moments he identified with Doctor Ragin in *Ward no. 6*. Besides, he found that Chekhov's works had an inner musicality, that they were structured as musical pieces, and in his last years had a dream of setting *The Black Monk* as an opera (see Weitzman 8–9, McMillin 11–12, Volkov 330–333, Wilson 115–118, Dmitrij Shostakovich, Shostakovich 22–24).

[4] As Giust remarks, in reworking Chekhov's narrative for the opera libretto Prejs relied on the technique of literary montage («литературный монтаж»), rich in Meyerhold's influences (see Giust 2012: 104).

[5] Like many others, Veniamin Fleishman died on 14 September 1941 defending the besieged Leningrad in the civil brigades (Памяти…). As Shostakovich sadly commented, these people were all doomed to failure: "He [Fleishman] went into the People's Volunteer

evacuated to Kuibyshev (today Samara) on the Volga River, deemed it his moral duty to honour the student's memory by finishing and transcribing his manuscript, whose piano score was almost complete. The great composer was fond of his student's work, which he described as "a marvellous opera – sensitive and sad. It lacks any cheap effects. It is wise, very Chekhovian" (Volkov 226), and it also gave him the opportunity to come into direct contact with Jewish melodies, rhythms and imagery (Силина 349) – as is widely known, Yiddish and *klezmer* motifs are present in some of his own later works.[6]

In 1944 Shostakovich added the missing orchestration, and tried to organise its official staging, but in 1948, when everything was ready for the first public performance, he was advised to suppress it as a consequence of Stalin's campaign against so-called "rootless cosmopolitans", which especially targeted Jewish people and cultural traditions (McMillin 13–15). Because of its contents and stylistic features, which conflicted with the gloomy and conformist Soviet cultural atmosphere, the opera's world premiere concert could take place only on 20 June 1960 at the USSR Union of Composers in Moscow, with the soloists and members of the Moscow Philharmonic Society conducted by Gennady Rozhdenstvenskij (1931–2018), and a recording by *Всесоюзное радио* in 1962, while the first staged performance finally took place at Leningrad Conservatory on 24 April 1968 by the Experimental Studio of Chamber Opera, with Solomon Volkov[7] as artistic director, Yuri Kochnev as conductor, and Maksim Dmitriyevich Shostakovich (1938), the composer's son (Weitzman 11) in attendance. In the following decades, notwithstanding Shostakovich's wishes and efforts, the musical work was almost forgotten[8]; however, in recent years, partly thanks

---

Guard. They were all candidates for corpsehood. They were barely trained and poorly armed, and thrown into the most dangerous areas. A soldier could still entertain hopes of survival, but a volunteer guardsman, no. The guard of the Kuibyshev District, which was the one Fleishman joined, perished almost completely. Rest in peace" (Volkov 225).

[6] See in particular his *From Jewish Poetry*, *Op. 79* (1948), a cycle of songs for soprano, contralto, tenor and piano based on texts from the collection *Jewish folk songs* (Moscow, Goslitizdat, 1947).

[7] Volkov later recalled that after a single night a Party official, apparently unfamiliar with Chekhov's works, banned further performances because he thought that the violin in the title belonged to a member of the Rothschild banking family, who were considered evil Zionist conspirators and supporters of the Israel state (see Volkov 8–9, Laki).

[8] Cf. the edition *Skripka Rotshil'da*: 1965. The 1982 version of the opera is an exception: https://youtu.be/mBA05sd5Gv0 (date of access: 30.08.2025). Its first fully staged British performance by the *Second Movement Opera* took place at Covent Garden Film Studios in London on 3 May 2007.

to the filmic version and to new research on Shostakovich's works, Fleishman's opera has received occasional stagings, concert performances and recordings.[9]

Before delving into the opera's musical dynamics, let us consider several structural and narrative modifications that Fleishman and Prejs introduce in their adaptation of Chekhov's short story. Most importantly, the events become significantly compressed: whereas in the literary text the wedding at merchant Shapovalov's house is only briefly mentioned by Rothschild as an upcoming event, the opera opens with this scene, immediately establishing a communal setting and foregrounding the Jewish context. Similarly, the quarrel between Yakov and Rothschild, described in the story as one of many such episodes, is dramatised and placed directly within the context of the wedding celebration, thereby increasing its emotional and symbolic impact. Bronze's solo parts, written by librettist Alexei Prejs, merge the narrator's third-person descriptions with the character's inner thoughts, which in Chekhov's narrative are rendered through indirect speech. This shift to direct expression intensifies the psychological dimension of the role while adapting it to the performative demands of opera. Rothschild's vocal lines, however, are sung in standard Russian, omitting the marked *shtetl* speech patterns (including lexical and phonetic features) that Chekhov uses to convey his Jewish background and marginal status within a Russian-speaking majority. This choice may align with a broader tendency within the opera to universalise the narrative's emotional and moral concerns, softening ethnic differences in favour of more extensive humanist themes. Some darker elements of Yakov's character are also downplayed or omitted: his cynical reflections on the profitability of children's coffins, or his initial response to his wife's illness as a mere economic inconvenience, are absent. The figure of the paramedic Maksim Nikolaich and the implicit critique of the social hierarchy of provincial Russia are also excluded. These omissions may be attributed both to the formal constraints of the chamber opera genre and to the librettist and composer's desire to focus on the central themes of alienation, loss, and redemption, rather than on historically specific social commentary.

The operatic adaptation of *Rothschild's Violin* by Fleishman also introduces significant shifts in tone, emphasis, and setting that expand and dramatise the Jewish motif, more subtly present in Chekhov's original text. Setting his chamber opera in a Russian provincial *shtetl* at the end of the nineteenth century, Fleishman – born in Bezhetsk, in the Tver' region – paid musical homage to a social and cultural world on the verge of extinction (Силина 359–360). While the relocation of the story to a

[9] Consider also this Russian TV documentary about the opera: https://youtu.be/sAlo_ 0jhwyg (date of access: 30.08.2025). Recordings of the opera are now available on RCA (1995), BMG (1996) and Avie (2006); the live version from 2006 Avie Records received an Editor's Choice recommendation in *Gramophone* magazine.

distinctly Jewish *milieu* visually and sonically amplifies its cultural specificity, this emphasis paradoxically coexists with – and perhaps even serves – the opera's broader humanist agenda. While highlighting particular suffering and identity the Jewish setting also functions as a springboard to explore universally resonant emotional and moral themes. Formally, the laconism of the writer's prose corresponds to the opera's minimalist staging: the scenery remains static, evoking the fixed, constricted space of *shtetl* life. However, important libretto-level changes signal a thematic reframing. For instance, the opera opens not with Bronze, but with a Jewish wedding scene, placing at the centre communal celebration and the music accompanying it. The bittersweet nuptial tunes played by the Jewish band (*kapelye)* immediately establish a tone that blends joy and melancholy, while also giving prominence to Jewish musical idioms (see Appendix 2). Furthermore, Fleishman's lyrical, haunting score – noted for its expressive intervals and *klezmer*-inflected motifs (Pulcini 191–192) – heightens the emotional intensity of the narrative and infuses it with a more grotesque and dramatic register (Giust 2008: 183). A significant transformation in the figure of Shahkes, a tinsmith in the original becoming a gravedigger in the opera, underscores the ever-present association between music, death, and spiritual reckoning. The Jewish band is also given an expanded musical role, functioning as a kind of instrumental refrain that interjects between character duets and Bronze's solo arias, serving both as a structural anchor and as a cultural marker.

The opera's conclusion diverges from Chekhov most strikingly in tone: while Chekhov's ending is quiet and introspective, Fleishman (with contributions by Shostakovich) concludes with a powerful crescendo in D major, echoing the triumphant cadences of Shostakovich's *Fifth Symphony* (Самородов 178; Weitzman 10). This final musical surge, as Anna Giust observes, symbolically enacts Rothschild's "spiritual rebirth" (Giust 2008: 187): no longer the object of scorn, he becomes the rightful inheritor of the violin and, by extension, the story's moral and artistic legacy.[10] Unlike in Chekhov's text, in the opera Bronze gives his violin directly to Rothschild on stage, and he does not die in that moment. It is the young Jewish musician who performs the final melody – no longer a passive or ridiculed figure, but an active agent in the narrative's closure. In contrast, Chekhov's story ends with Rothschild merely *trying* to recall and imitate Yakov's lyrical last tune, suggesting an ambiguous transmission of memory and feeling. The opera grants Rothschild's figure greater emotional and narrative agency: the violin becomes not only Yakov's spiritual legacy, but a vehicle for the Jewish flutist's own transformation. In this way,

[10] As Franco Pulcini writes, "the rhythm is sure, effective. The orchestration is even enchanting, plastic, always present, yet at the same time extremely delicate. There are also Mussorgskian-style declamations and marvellous dances" (Pulcini 191–192; my trans. – I.R.).

the music he plays at the opera's conclusion takes on a socially redemptive power, addressed not just to an individual, but to a broader community. It symbolically overcomes the ethnic humiliation and contempt Rothschild had endured, asserting his right to dignity, expression, and belonging. As Maksim Samorodov observes, the opera brings to the surface emotional and ethical themes that in Chekhov's text remain largely implicit or "hidden" beneath the surface of a restrained prose style. While the short story is embedded in a specific social context of late imperial Russian anti-semitism and provincial inertia, the opera redirects attention to more existential and universal themes: the futility of life, the confrontation with death, and the fragile but essential bonds between people. In Samorodov's words:

> What remained was the eternal drama of a man contemplating the futility of his existence, death, and the value of relationships between people. What remained were Chekhov's humanism and faith in life "without malice and hatred", which, in the opera by Fleishman-Shostakovich, are combined with the ethical manifesto of the composer-student and the political views of the composer-teacher. (Самородов 176; my trans. – I.R.)

The opera functions as Fleishman's "ethical manifesto" as it engages with the moral responsibilities of the artist and dignifies Jewish life through music at a time when anti-semitism was intensifying across Europe. His mentor Shostakovich's "political views", in turn, can be read in the context of his broader artistic stance: his critical reflection on state violence, historical suffering, and the need to affirm human solidarity through art. Thus, the opera *Rothschild's Violin* is not only a story of personal awakening, but also a musical and ethical statement against hatred – one that elevates the silenced voice of the Jewish "other" through the symbolic power of the violin. While both Giust and Samorodov emphasise how the musical adaptation captures essential aspects of Chekhov's poetics – particularly the existential depth and the emotional complexity of his characters – I suggest that the opera simultaneously reinterprets and amplifies the Jewish dimension of the story. The adaptation preserves the introspective tone and the theme of moral reckoning, yet it also departs from Chekhov's more ambivalent and understated treatment of ethnicity and marginality. In Fleishman and Shostakovich's version, Jewish cultural elements are not simply background details or sources of tension; they are elevated into the very medium through which redemption and reconciliation become possible. Rothschild, who in the literary text remains a somewhat peripheral and symbolically ambiguous figure, emerges in the opera as a central character – a bearer of dignity and resilience. His music, performed in the work's final scene, comes to symbolise a form of interethnic rapprochement and spiritual renewal that, while latent in Chekhov's narrative, is given greater clarity and expressive power in the musical setting.

Between Literary Adaptation and "Operatic Fiction": E. Cozarinsky's Filmic Transposition (1996)

Owing to his visually evocative literary style, as well as the enduring relevance of his profoundly human characters, from among Russian writers Chekhov has inspired the greatest number of film adaptations (see Remonato 2023). At the beginning of the 1990s, while he was in exile in Paris, the Argentinian writer-filmmaker of Jewish-Ukrainian descent, Edgardo Cozarinsky came across Fleishman's chamber opera on the radio, a work of which he had never heard before. He was so deeply fascinated by the Jewish echoes of the music and the familiar literary source that he started researching the topic to realise a cinematographic transposition. In both cinema and literature, Cozarinsky has developed highly unconventional narrative styles. Blurring the boundaries between fiction, documentary, essay, and biography he has produced one of the most personal and distinctive bodies of work across the various forms of expression he has explored (López-Vicuña).

Cozarinsky's *Le violon de Rothschild* also blurs boundaries in various ways. It crosses geographical borders as it was co-produced by several independent companies and cultural institutions[11] and was shot in three different countries[12] (see Appendix 2). The screenplay integrates different sources and semiotic elements: original Soviet archive videos, Shostakovich's biographical details and Prejs's libretto, with a filmed version of the entire chamber opera (Elley). For this reason, it has been attributed various generic labels, such as "docu-drama" and "operatic-fiction".[13] As Cozarinsky noted about the genesis of his film, "fiction often arises from analysing real-life events. […] To some extent, I seemed to understand that the real object of my research was the most subtle transmission routes of cultural legacy between human beings, in many cases invisible" (Tchekhov–Fleischmann–Cozarinsky 82; my transl. – I.R.). The musical version of Fleishman's opera was performed and recorded specifically for the film in Rotterdam in August 1995, since going against most current

[11] The film obtained mentions and awards at the following international festivals: at the Locarno International Film Festival (1996), at the Mar del Plata International Film Festival (1997) and at the BAFICI (Buenos Aires International Festival of Independent Cinema, 2000). More recently, Chekhov's tale has also been transposed in the short fiction film *Rothschild's Violin* by Maxim Sevrinovsky (Russia, 2021).

[12] The film was shot in Russia, Estonia and the Hungarian villages of Nagybörzsöny and Zebegény, where the visual dimension of the opera sequence was also filmed.

[13] The expression "operatic fiction" (or "opera film") refers to a movie that, directly or indirectly, adapts the content of opera theatre. This genre of film was particularly popular between the 1930s and 1950s, with a revival in the 1980s. Nowadays there are many different versions and subgenres, but the most prolific branch is the one in which an opera is especially staged for cinematic recording.

trends Cozarinsky applied the technique of post-synchronisation, as he explained in an interview given in Paris in 2019 (see Benoliel).[14] Instead of employing opera singers to play the main roles he selected actors he considered Chekhovian, and the musical version was added later, in the editing stage of the movie.[15]

The film creates an interplay between three distinct chronotopes – the end of the nineteenth century, pre-Second World War and wartime years Leningrad, and post-Soviet Saint Petersburg – weaving them into a layered narrative that reflects both on the making of the opera, *Rothschild's Violin* and on its enduring emotional and political legacy. The film begins in Leningrad in March 1939 portraying Shostakovich teaching at the local Conservatory and portrays his relationship with his students, among whom the Jewish composer Veniamin Fleishman stands out. When the young man proposes an opera based on Chekhov's short story, his teacher encourages him. After Fleishman is killed defending the city during the blockade, Shostakovich – now evacuated to Kuibyshev – salvages and completes the musical work. At this point the film narrative moves into an extended flashback including the whole opera sequence, as if it was dreamt by Shostakovich. While the film echoes the historical arc already outlined in the section on the chamber opera, it adds a new layer through its post-Soviet perspective: the final scenes are set in contemporary Saint Petersburg, where Shostakovich disappears into the crowd as a young boy – unnamed and dressed in blue – silently plays a violin of an intense blue in a public square. This vivid closing image, accompanied by a recording of Shostakovich's *Jewish Folk Songs* Op. 79, No. 3 ("Lullaby"), suggests a metaphorical passing on of cultural memory to a younger generation, linking Jewish resilience and artistic continuity across time. The music, presented as extradiegetic, heightens the symbolic resonance of the scene and frames the film not just as a personal or historical project, but as part of an ethical and artistic legacy.

[14] Post-synchronisation means the recording of dialogue and sound effects in synchronisation with the picture after the film has been shot. This practice allows for greater control over sound effects, dialogue, and ambience, enhancing the overall atmosphere of a film (see https://www.britannica.com/art/history-of-film/Postsynchronization; date of access: 30.08.2025).

[15] As Cozarinsky commented: "This dreamlike condition, which I devoted to the opera, required that in the film it should be played and sung in playback, so that it would escape the limitations of live recording. It was, for me, a way to rediscover a certain lost paradise: the elemental force, now gone, of silent cinema. […] I wanted to have faces of my choice, those of real actors, with no other embellishment than their presence on the screen. The admirable wrinkles that life has etched on the faces of Miklós Székely and Mari Törőcsik support the non-theatrical exaltation of their performance, which aligns with the passion of the singing" (Tchekhov–Fleischmann–Cozarinsky 79–80).

Cozarinsky's screen adaptation, which can be defined as an intelligent reinvention, foregrounds the characters' psychological portraits and their struggle for artistic and intellectual survival in an oppressive Soviet socio-political environment (Coureau 96). The opera section vividly reconstructs the poor living conditions in a Russian provincial village with a predominantly Jewish population (*mestechko*) at the end of the nineteenth century. In the final scene of the musical part, however, a long sequence-shot frames a happy, "liberated" Rothschild. He walks alone towards the sunset with a red *kippa* on his head and the violin in his hands, in tune with the musical *crescendo*. Some critics have interpreted this image as an allusion to the myth of the Wandering Jew[16] – a figure historically associated with eternal exile and suffering – which, in post-Holocaust contexts, has often been read as a symbol of Jewish displacement and persecution. In this light, the scene can be understood as intensifying the Jewish motif by suggesting a deeper historical continuum of suffering, potentially evoking the Holocaust (see Coureau, Rosenbaum, Elley). This resonance not only situates the narrative within the broader historical trauma of Jewish persecution, but also evokes themes of pain, endless displacement, and survival. Thus, the final scene assumes a profound ethical dimension and invites viewers to reflect on collective memory and the enduring impact of historical atrocities. It also raises ethical questions about representation, whether representations may negotiate responsibly the tensions between cultural symbolism and historical specificity, more specifically, the mythologising of Jewish suffering and the reality of genocide.[17]

[16] The legend of the Wandering Jew is often evoked in narratives that explore themes of exile, search for identity, and memory; even though Cozarinsky's work never explicitly engages with this well-known myth, his personal experiences and broader cultural reflections resonate closely with it (Silvestri).

[17] The filmmaker's later documentary *Leonardo* (2022) explores the life and work of the Renaissance master Leonardo da Vinci through a unique reflective lens. Instead of applying a traditional biographical approach, the film is more poetic and essayistic, blending historical facts, art study, and personal meditation. The protagonist's evolving sense of identity reflects broader ideas of assimilation and the search for belonging; the documentary offers the figure of the exile as a metaphor for the artist as well as for the film's narrator, who always occupies a position on the margins, not fully belonging. Leonardo's art, with its enigmatic smiles and unfinished projects, embodies this sense of never being fully settled or completed, mirroring the emotional and existential state of exile. The documentary portrays Leonardo's journey from a lack of overt attachment to a Jewish identity to a profound personal connection with his heritage, echoing the existential quest inherent in the Wandering Jew narrative. Thus, while Cozarinsky's work does not explicitly engage with the Wandering Jew myth, it highlights the themes of exile and the inner search for belonging, which recall the motifs of wandering and eternal return central to the myth.

The screenplay also modifies the ethical implications of the chamber opera by integrating Fleischman and Shostakovich as actual characters in the story. Cozarinsky's film identifies the master's concealed sense of guilt in those dramatic circumstances as a major factor in his decision to finish Fleishman's manuscript; he is portrayed to do so by way of a moral compensation through art. This could explain the interpolation in the film of some oneiric scenes of high aesthetic beauty, such as the dreamlike appearance of Yakov's little daughter, who died fifty years before, or Shostakovich's reverie while he is listening to a Jewish violinist, a scene introducing the opera sequence. Indeed, the whole work is distinguished by a refined photography and formal workmanship (Rosenbaum): the white inscriptions in italics remind us of silent cinema, while the inserted historical black and white footage lends the film the feel of a historical documentary. Photography alternates between long shots and rhythmical frames of the work in progress, focusing mostly on the facial expressions and on the body language of the characters. The poignancy of the film is strongly accentuated by the laconism of the dialogues, which underscores the unspeakable nature of historical trauma. In this context, the final air of the *yurodivy* from Mussorgsky's *Boris Godunov* – mourning the tragic fate of Russia – acquires a powerful, layered resonance. More than an aesthetic choice, it can be read as Cozarinsky's oblique way of acknowledging both personal and collective guilt. By quoting a canonical Russian lament through a marginal, prophetic figure, the film gestures toward a form of artistic compensation: one that does not resolve historical injustice but mourns it through silence and music, evoking memory in lieu of direct confrontation.

Thus, the film radically departs from the treatment of music in Chekhov's short story. While Chekhov's text presents music as a subtle and symbolic element closely tied to the protagonist's inner transformation, Cozarinsky's film adopts a more explicit and affective approach. In the film music takes central stage both visually and aurally through close-ups of instruments, prolonged scenes of musical performance, and a recurring score that invokes *klezmer* and classical motifs. Secondly, Chekhov's understated irony and psychological realism align with the introspective tone of late nineteenth-century Russian literature, wherein the violin serves as a metaphor for spiritual redemption. In contrast, the film, informed by a postmodern aesthetics and a diasporic consciousness, tends to emphasise the communal and performative dimensions of music, with the final scene – where the boy plays his blue violin in a public square – transforming private grief into a collective, intergenerational gesture of resilience. Finally, through its use of visual motifs (such as the blue violin, archival footage, and Shostakovich's constant presence), the film foregrounds music as a cultural bridge, linking the Holocaust, Soviet repression, and contemporary Jewish

identity.[18] In doing so, it repositions Rothschild's violin not simply as a personal legacy but as a symbol of memory that resonates across histories and geographies.

Cozarinsky's interpretation creates a dialogue between Chekhov's short story and Fleishman's opera through cinema's visual and narrative strategies. Beyond amplifying and transforming the Jewish motif, his screenplay, fully "European" for its narrative style,[19] also deepens a core element already present in Chekhov's text: the continuity between the living and the dead – a recurring preoccupation in the filmmaker's oeuvre. As Jacques Mandelbaum remarks, *Le Violon de Rothschild* is "a very subtle reflection on the spiritual paths taken by resistance to totalitarianism, on the carnal connection that binds the dead to the living, and ultimately on this mysterious transmission – artistic? – that allows each generation to more or less clandestinely play its own score of humanity" (Mandelbaum, my transl. – I.R.).[20] While being shaped by postmodern sensibilities – in its self-reflexivity, historical layering, and intertextual play – the film also gestures beyond postmodern irony. The film can also be viewed through the lens of meta-modernism, as Fabio Vittorini suggests: a sensibility that reclaims affect, sincerity, and ethical engagement, while remaining aware of postmodern fragmentation (Vittorini 2017a: 35–41). The film's combined use of visual motifs, narrative ellipses, and musical quotation that, in Lotman's terms, constitute the semiotic code of cinema, enacts a hybrid mode, reinterpreting the three thematic strands (music, memory, marginality) with a contemporary, ethically charged sensibility.

In conclusion, the comparative analysis has shown how the central theme of transformation through music, along with the related Jewish motif, evolves across Chekhov's short story, Fleischman and Shostakovich's opera, and Cozarinsky's film adaptation. In the literary text, music emerges gradually as a redemptive force, culminating in the protagonist's symbolic act of passing his violin to Rothschild – a gesture of late moral awakening and reconciliation. Fleischman's opera intensifies this emotional arc, using musical means – particularly repeated melodic fragments

[18] These themes recur in Cozarinsky's works: in his short story *Real Estate* (*Bienes raíces*, 2004) the protagonist's incidental, half-forgotten Jewishness becomes a significant aspect of his identity. The narrative explores issues of memory and belonging, with the protagonist's Jewish heritage serving as a subtle yet pivotal element of his personal journey (see Sebreli).

[19] Cozarinsky often said that he considered Buenos Aires his native homeland, and Paris his "cultural department store". In the French version of the complete screenplay, he talks about his archival research and the development of the movie, the process of filming the opera and the varied origins of the protagonists (see Tchekhov–Fleischmann–Cozarinsky 33–75).

[20] The writer and filmmaker was so touched and inspired by this story that it prompted him to dig into his own family's past in a non-nostalgic manner: "I hate nostalgia", he told the newspaper *La Nacion* in 2019. "The past for me is a sort of non-ecological reserve of fictions and anecdotes for my novels and tales".

associated with Bronze's grief and Rothschild's marginality – to externalise the characters' inner states. Music gives the young Jewish character more agency: no longer a passive sufferer, he becomes a symbolic agent of spiritual continuity and social redemption, entrusted with carrying forward the memory and humanity denied to him in everyday life. Cozarinsky's film builds on these layers while shifting the focus. Rather than focusing on the individual transformation of Bronze, it foregrounds Jewish cultural identity as both othered and enduring, using music – *klezmer*-inspired melodies, traditional Jewish rituals like the wedding scene, and the recurring visual motif of the blue violin – as a bridge between personal suffering and collective memory. Rothschild's musicianship is framed not merely as personal expression but as a form of cultural resilience, symbolically linking music to both historical survival and interethnic understanding. His solitary, silent performance at the film's end – underscored by the extradiegetic "Lullaby" from Shostakovich's *Jewish Folk Songs* – elevates him from being a marginal figure to becoming a vessel of collective memory. If the opera dramatises a redemptive gesture, the film invites reflection on exile and estrangement – not only physical or historical, but emotional, "inner exile", which shapes diasporic identity. It is a meditation that ties the Jewish motif into broader questions about history and memory – how we carry the past within us while also being separated from it. This idea is visually realised through Cozarinsky's repeated use of dissolves between past and present, archival imagery blended with fictional sequences, and the haunting motif of the blue violin, an object that transcends time and place. The boy who silently plays the instrument in the film's closing scene, set in 1990s Saint Petersburg, evokes a sense of diasporic continuity: music becomes a vessel of memory, linking the losses of the past with its fragile but enduring presence in the present. In this sense, the cinematic version extends rather than opposes the narrative arc of Chekhov's story, reframing it in visual and aural terms to explore how art – and specifically music – enables survival, transmission, and reconciliation across time and trauma.

In all three works considered – the short story, the opera, and the film – the violin becomes a conduit for empathy, enabling the Jewish figure, initially marked by social exclusion, to embody broader human and existential concerns. Music, in other words, functions not only as a narrative device, but as a powerful metaphor for shared humanity. Already Chekhov's *Rothschild's Violin* suggests, albeit subtly, that music is capable of transcending cultural and religious barriers. What the opera and film adaptations do is amplify this undercurrent, making the redemptive and communicative function of music more explicit, and situating it within a more overtly Jewish cultural and historical framework. In both transpositions, Rothschild's transformation from a figure of ridicule to one of emotional depth and symbolic resonance is achieved through a combination of musical and narrative strategies. In the opera, the young Jewish man is given a more prominent role through his sustained presence and the emotional expressiveness of his final melody – a motif that echoes and reinter-

prets Yakov's mournful violin solo. This musical continuity symbolically conveys a transfer of empathy and human dignity. In the film, Cozarinsky elaborates this theme further by visually isolating Rothschild during key scenes, emphasising his vulnerability and inner life. The closing image of the young boy silently playing the blue violin – a gesture that evokes Rothschild's inheritance – visually reaffirms music's redemptive power and its capacity to bridge social and cultural divides: it becomes a means of healing, reconciliation, and connection across ethnic and existential boundaries. The enduring presence of music – like that of literature itself – also affirms the resilience of human creativity in the face of loss and suffering, once again affirming that despite all historical tragedies and adverse conditions manuscripts do not burn (*рукописы не горят*) in Russian culture.

Appendix 1: Technical file of the chamber opera

The execution time of the one-act opera is approximately 42 minutes; the grid below shows the different singers' voices who interpret the main characters and the orchestra components: the role of Bronze, for example, is usually sung by a bass, while Rothschild is a tenor[21]:

la version musicale du *Violon de Rothschild*

	Bronza B	Rothschild T	Chakhkes T	Marfa S	orchestre
kapelye	x	x	x		x
solo	x				x
kapelye					x
duo	x			x	x
kapelye			x		x
duo	x	x			x
Fuite de R					x
solo	x				x
Retour de R					+ violon solo

[21] The opera includes the following characters and singing voices: Yakov Matveyevich Ivanov (nicknamed 'Bronze'), coffin-maker and violinist, – bass; Rothschild, flautist then violinist – tenor; Moisei Ilyich Shakhes, gravedigger – tenor; Marfa, Yakov Ivanov's wife, – mezzo-soprano; members of the Jewish orchestra (from 6 to 8 tenors and basses).

As for the table see: Christiane Weissenbacher: Le philosémitisme de Chostakovitch: Des Poésies populaires juives op. 79 (1948). février 2012. https://dun.unistra.fr/ipm/uoh/poesies-populaires-juives/contextes7.htmlker

Appendix 2: Technical file of the film

- Original title: Le violon de Rothschild
- Director: Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939–2024)
- Screenplay: Edgardo Cozarinsky
- Year: Finland, Hungary, France, Switzerland, 1996
- Genre: Drama, Biographic, "operatic fiction"
- Image: Jacques Bouquin
- Editing: Martine Bouquin
- Music: Fleishmann, Shostakovich, Budapester Klezmer Band
- Cast: Sergei Makavetsky (Shostakovich), Dainius Kazlauskas (Fleishman), Miklós Székely (Bronze), Zoltán Zsótér (Rothschild), Mari Törőcsik (Marfa), Tarmo Männard (Vainberg), Tamara Solodnikova (Madame Shostakovich) Ferenc Jávori, Kaljo Kiisk, Katariina Lauk, Tönu Kark, Epp Eespäev.
- 35 mm – colour and black-and-white
- Duration: 110 minutes.
- Production: Les Films d'Ici (Paris), VTCOM France, La Sept/Arte, CAB Productions (Lausanne) Suisse, Imalyre (Paris), Hansa Media (Helsinki) Finland, Hunnia Filmstúdió (Budapest) Hungary.
- Delegated producer: Serge Lalou
- Distribution: MKL Productions
- Sound engineer: Jean Umansky
- Artistic counsellor: Emmanuel Utwiller.

Bibliography

Bartlett, R. Shostakovich and Chekhov. In: *Shostakovich in Context*. Ed. by Bartlett, R. Oxford and New York, Oxford University Press, 2000. 199–218.

Benoliel, B. Video Interview with E. Cozarinsky about the film. https://www.cinematheque.fr/video/1440.html, 29 June 2019 (date of access: 30.08.2025.)

Casanova, F. *Accettazione e repulsione sociale ne "Il violino di Rothschild"* [Acceptance and social repulsion in "Rothschild's violin"]. *Quaerere.it* (2021). https://quaerere.it/accettazione-e-repulsione-sociale-ne-il-violino-di-rothschild/ (date of access: 30.08.2025.)

Chekhov, A.P. *Rothschild's Fiddle*. In: Chekhov, A.P. *The Chorus Girl and Other Stories*. English transl. by C. Garnett. London, Chatto & Windus, 1920.

Coureau, D. Le violon de Rothschild *d'Edgardo Cozarinsky: Tchékhov sur les cordes du temps* ["Edgardo Cozarinsky's *Rothschild's Violin*: Chekhov on the strings of time"].

In: *Tchékhov à l'écran* [Chekhov on screen]. Condé-en-Normandie, Corlet, 2013. 94–101.

Elley, D. *Rotshild's Violin. Dmitri Shostakovich, Sergei Makavetsky.* (Film Review, 1996). https://variety.com/1996/film/reviews/rothschild-s-violin-1200447306/(date of access: 30.08.2025.)

Dmitrij Shostakovich. Tra musica, letteratura e cinema: Atti del Convegno internazionale [Dmitri Shostakovich. Between music, literature, and cinema: Proceedings of the international conference]. Ed. by Giaquinta, R. University of Udine, 15th–17th Dec. 2005, Firenze, L.S. Olschki, 2008.

Giust, A. Скрипка Ротшильда и оперная версия В. Флейшмана [*Rothshild's Violin* and the operatic version by V. Fleishman]. В: *Мир Чехова: звук, запах, цвет. Сборник научных трудов.* Vol. 12. Симферополь, Доля, 2008. 179–189.

Giust, A. *Chechov, Flejshman, Prejs e Shostakovich:* Il violino di Rothschild *come testimonianza* [Chekhov, Fleishman, Preys, and Shostakovich: *Rothschild's Violin* as testimony]. *Europa Orientalis* 31 (2012): 101–116.

Laki, P. *Veniamin Fleishman, "Rothschild's Violin".* American Symphony Orchestra, 2018. https://americansymphony.org/concert-notes/veniamin-fleishman-rothschilds-violin/ (date of access: 31.08.2025.)

Livak, L. *The Jewish Persona in the European Imagination: A Case of Russian Literature.* Stanford, Stanford University Press, 2010.

López-Vicuña, I. La perspectiva excéntrica de Cozarinsky: cosmopolitismo y globalización en "Tres fronteras" [Cozarinsky's decentered perspective: cosmopolitanism and globalisation in *Three Borders*]. *Revista Hispánica Moderna* 66, No. 1 (June 2013): 1–11.

Mandelbaum, J. *Le cinéaste et écrivain argentin Edgardo Cozarinsky est mort* ["The Argentine filmmaker and writer Edgardo Cozarinsky has died"]. https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/06/04/le-cineaste-et-ecrivain-argentin-edgardo-cozarinsky-est-mort_6237281_3246.html (Le Monde, 4th June 2024; date of access: 30.08.2025.)

McMillin, A. Russian Music in and around Chekhov. *ASEES* 18. 1–2 (2004): 1–16.

Pulcini, F. *Shostakovich.* Torino, EDT, new ed., 2021 [1988].

Rayfield, D. *Understanding Chekhov: A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama.* Madison, University of Wisconsin Press, 1999.

Remonato, I. *"Il violino di Rotschild" ieri e oggi* ["Rothschild's Violin" yesterday and today]. *SLAVIA* XV, 1 (2006): 96–107.

Remonato, I. Dal testo allo schermo: *Palata n. 6* e alcune sue riletture contemporanee [From literary text to screen: *Ward N. 6* and some of its contemporary interpretations]. In: *Sulle orme di* Čechov. *Riletture, adattamenti, trasposizioni.* Ed. by Di Leo, D.; Rimondi, G.; Marcucci, G.; Boschiero, M. Roma, Write Up Books, 2023. 221–239.

Rosenbaum, J. *Ambiguous Evidence: Cozarinsky's "Cinéma indirect"*. Film Review, New York: 1995. https://jonathanrosenbaum.net/2024/06/ambiguous-evidence-cozarinskys-cinema-indirect-tk/ (date of access: 30.08.2025.)

Rosenshield, G. Dostoevsky's 'The Funeral of the Universal Man' and 'An Isolated Case' and Chekhov's 'Rothschild's Fiddle': The Jewish Question. *Russian Review* 56, No. 4 (1997): 487–504.

Sebreli, J.J. Cozarinsky: sobre exilios y ruinas [Cozarinsky: on exiles and ruins]. *Cuadernos Hispanoamericanos* July-August 2001: 613–614.

Shostakovich, D. *Trascrivere la vita intera. Lettere 1923-1975* [Transcribing the whole life. Letters 1923–1975]. Ed. by Wilson, E. Italian transl. by Dusio, L. Milano, Il Saggiatore, 2015.

Silvestri, S. *Edgardo Cozarinsky, cinema e letteratura dell'esilio* [Edgardo Cozarinsky, cinema and literature of exile]. 2024. https://ilmanifesto.it/edgardo-cozarinsky-cinema-e-letteratura-dellesilio (date of access: 30.08.2025.)

Sollertinsky, I.I. *Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica: saggi* [Music and literature in the Soviet era: essays]. Italian transl. and ed. by Manzoni, S. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016.

Tchekhov, A.; Fleischmann, V.; Cozarinsky, E. *Le violon de Rothschild* [*Rothschild's Violin*]. French transl. by Parfenov, M. and Parfenov, J. Roche. Arles, Actes Sud, 1996.

Tedeschi, R. *I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Shostakovich* [The Sons of Boris: Russian opera from Glinka to Shostakovich]. Torino, EDT, 1990. 179–196.

Vittorini, F. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità* [Telling stories today: Metamodernism between narratology, hermeneutics, and intermediality]. Bologna, Pàtron, 2017a.

Vittorini, F. *Testo*, *intersemiosi, intermedialità. Un'introduzione* [Text, intersemiosis, intermediality: An introduction]. *Comparatismi* II (2017b): 1–6.

Volkov, S. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*. London, Faber & Faber, 2005.

Weitzman, R. Fleischmann, Shostakovich, and Chekhov's 'Rothschild's Fiddle'. *New Series* No. 206 (Sept. 1998): 7–11.

Wilson, E. *Shostakovich. A Life Remembered*. London, Faber & Faber, new ed., 2006 [1994].

Боровская Е.Р., Минералова И.Г. Псалом 50 в рассказах «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова и «Сердце Авраамия» Б.К. Зайцева [Psalm 50 in A.P. Chekhov's *Rothschild's Violin* and B.K. Zaitsev's *The Heart of Avraamy*]. В: *Художественная словесность: теория, методология исследования, история. 70-летию Ю.И. Минералова.* Т.II. Москва, Литера, 2019. 166–176.

Еремин, П. «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова – связь с традициями русской классики [A.P. Chekhov's *Rothschild's Violin*: Connection with the traditions of Russian classic literature]. *Вопросы литературы* (1991) № 4: 93–123.

Кубасов, А.В. Семантика нарративной структуры рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» [The semantics of the narrative structure in A.P. Chekhov's 'Rothschild's Violin.']. *Филологический класс* № 24 (2010): 67–72

Памяти композитора Вениамина Флейшмана: к 100-летию со дня рождения [In memory of composer Veniamin Fleishman: On the 100th anniversary of his birth]. Ред.–сост. Дроздецкая, Н.К. Тверь, Гид, 2013.

Петрова, С.А. Интермедиальный анализ образов героев в произведениях А.П. Чехова («Контрабас и флейта», «Скрипка Ротшильда») [Intermedial analysis of character representations in A.P. Chekhov's *The Double Bass and the Flute* and *Rothschild's Violin*.]. *Вестник Сургутского государственного педагогического университета* № 3 (2011): 160–164.

Самородов, М.А. *Две оперные версии рассказа А.П. Чехова* «*Скрипка Ротшильда*» ["Two operatic versions of A.P. Chekhov's short story *Rothschild's Violin*"]. *Дискуссия* № 8 49 (2014): 173–180.

Силина, Е. Вениамин Флейшман, ученик Шостаковича [Veniamin Fleishman, Shostakovich's student]. В: *Шостакович между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи.* Ред.–сост. Ковнацкая, Л.Г. Санкт-Петербург, Композитор, 2000, 346–408.

Турков, А. *Чехов и его время* [Chekhov and his time]. Москва, Гелеос, 2003.

Sitography

https://youtu.be/fySH1rkySKU (audio version of the original Russian tale, date of access: 30.08.2025.)

https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/roth.html (English version of the tale, date of access: 31.08.2025.)

http://shostakovich.ru/en/ (date of access: 30.08.2025.)

https://orelfoundation.org/composers/article/veniamin_fleishman (date of access: 30.08.2025.)

https://karavantver.ru/v-proekte-licza-pobedy-uvekovechen-veniamin-flejshman-urozhenecz-tverskoj-oblasti-i-lyubimyj-uchenik-shostakovicha/ (date of access: 30.08.2025.)

https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?musicid=5474 (on the opera; date of access: 31.08.2025.)

https://www.cinematheque.fr/video/1440.html (Video Interview of Bernard Benoliel with E. Cozarinsky about the film, 29th June 2019; date of access: 30.08.2025.)

https://dtf.ru/cinema/2304254-skripka-rotshilda (date of access: 31.08.2025.)

https://dun.unistra.fr/ipm/uoh/poesies-populaires-juives/contextes7.html (date of access: 30.08.2025.)
https://www.lafilharmonie.com/shostakovich-tra-arte-e-potere/ (date of access: 30.08.2025.)

Zoltán Dominika

Чеховская лаконичность на экране – Вопросы трансмедийного перевода

В центре нашего внимания стоит «чеховская лаконичность», с одной стороны, как характерный для поэтики Чехова комплекс приемов, и, с другой стороны, как вопрос трансмедийной поэтики фильма Иосифа Хейфица *Дама с собачкой* (1960). Определив методологические основы и наметив перспективы, мы сформулируем цель интерсемиотического исследования поэтики рассказа и его киноадаптации.

Методологическая основа и научные перспективы

Анализ трансмедийных переводческих процедур вынуждает исследователя очень четко определить семиотические структуры в оригинальном тексте, транспозицию которых он изучает во вторичном тексте. Целью для изучения экранизаций произведений Чехова, как и для изучения интерлингвистических переводов, может являться не только оценка переводческого мастерства, благодаря которому рождается новый культурный продукт, но и формулировка более глубоких понятий – о внутритекстовых знаковых отношениях в оригинальном произведении. Исследование исходит из поэтики литературного произведения, поскольку необходимо с наибольшей точностью определить поэтические подсистемы, транспозиции которых изучаются в кино. Изучая фильмы-адаптации в трансмедийном аспекте, мы таким образом можем попытаться зафиксировать то, что в фильме является *литературным*, и выявить *трансмедийную мотивировку* (по выражению Каталин Кроо) в поэтической системе фильма (Kroó 2023b).

Когда речь идет об особенностях экранизаций рассказов Чехова, мы также можем задаться целью ответить на вопрос: принимая во внимание медиа-специфические особенности киноязыка, а также характерные приемы для традиции кино, эпохи или художника, что является именно *чеховским в киноадаптации*? Отнюдь не только склонность к хиазмам заставляет нас сформулировать вопрос также и наоборот: что есть *кинематографического в Чехове*? Вопрос был уже

поднят в чеховедении, например, Лией Бушканец, которая с этой точки зрения рассматривает рассказ *На подводе* (Бушканец). Подход вполне обоснованный, несмотря на то, что Чехов, вероятно, не видел кино. Характерно, что уже во мнениях современных ему критиков, Чехов сравнивается с синематографом, например:

> Но в манере этого писателя есть нечто особенное, он как бы *делает множество моментальных снимков* и показывает вам затем *с поразительной правдивостью наружность, движения, поступки* человека; вы видите его как на полотне синематографа. […] Но в сложных случаях показания синематографа недостаточны: нужна не только *верность и точность снимков*, нужен выбор наиболее типичных и характерных для данного лица моментов. (Цит. по Чудаков 178, курсив мой – Д.З.)

Цитируемая критическая статья была напечатана в *Русских ведомостях* в 1897 году, то есть всего два года спустя после первого публичного сеанса братьев Люмьер. Показательно, что кинематограф еще не мыслится как искусство, а просто как механическое отражение спонтанной действительности. Цитируемое выше сравнение с фильмом все-таки выявляет следующие своеобразные черты в поэтике Чехова:

– построение сюжета рядоположением изображений визуального типа,
– фотографичная точность, правдивость изображений,
– моментальность (спонтанность / неотобранность).

Характерная для фотографии и кино фактичность или конкретность изображения противопоставляется селекции элементов по художественной логике. Интересно, что Лотман именно в фактичности, крайней правдоподобности видит те качества нового медиума, которые кинематограф (и фотография) должны были преодолеть. Именно из-за слишком вовлекающей в себя иллюзии реальности (которая препятствует восприятию условности в изображении) кинематографу (и фотографии) пришлось пройти непростой путь, чтобы быть признанными отдельным видом искусства (Лотман 295–306). В этой борьбе главным оружием кинематографа является монтаж. Критик *Русских ведомостей* видит решение также в монтаже, по крайней мере слово «выбор» здесь мы можем понять так. (А то, что выбор должен произойти ради типичности – это, конечно, оспоримо.)

Известно, что Александр Чудаков, исходя именно из наблюдений, подобных указанным в вышеприведенной цитате, сформировал понятие «случайности», или «неотобранности», охватывающее суть художественности чеховской прозы (Чудаков). Принятое нами здесь понятие «лаконичности» имеет родство со «случайностью», а также с наблюдениями современников, так как прежде

всего лаконичность – это вопрос интерпретации: мы должны знать, что чего-то не хватает, и дополнить образ или ряд эпизодов на основе собственного когнитивного опыта, чтобы получить смысловое целое.

Но кинематографичность литературного произведения, так же, как его музыкальность, фотографичность входит в спектр исследований трансмедийной мотивировки в том случае, если она определяется как внутритекстовая подсистема, перевод которой изучается в продукции другого медиума.[1] Каталин Кроо, рассматривая возможности исследований, ориентированных на трансмедийный перевод литературного произведения на язык фильма, различает внутритекстовую и внетекстовую интерсемиотичность (Kroó 2023a: 45–57). Ниже мы обратимся к реализованной вне текста трансмедийности на материале фильма-адаптации. Но то, что уже во внутритекстовой поэтике Чехова обнаруживаются свойства, соотношение которых можно считать характерным для кино, становившегося искусством нового медиума в XX веке, позволяет задать вопрос: если один из аспектов художественности прозы Чехова понимается как «кинематографичность», может ли этот же аспект быть воспроизведен средствами кинематографа? Или он неизбежно теряется из-за само собой разумеющейся «кинематографичности» кино? Как картинность в картине или музыкальность в музыке?

Рассматривать корпус снятых по чеховским произведениям фильмов как единое целое практически невозможно. Но если смотреть только на группу экранизаций прозаических произведений, можно заметить некоторые типологические тенденции: помимо короткометражных фильмов (формат которых, само собой разумеется, подходит под чеховские рассказы короткого действия) существует довольно много полнометражных фильмов, основанных на одном рассказе, или составленных из нескольких (для первых также характерно включение элементов из разных рассказов в дополнение к центральному текстовому источнику киноповествования) (Juracsek 2023a: 198). Явление указывает на специфику организации чеховской «текстовой вселенной», на то, что в ней возможно объединение автономных текстов по определенным темам (любовь, актерская жизнь, брак, жизнь в маленьком городе, скука). (О трансмедийной поэтике сочетания в экранизациях повестей Чехова см. Кроо 2021.)

[1] Кинематографичность литературного текста входит в категорию интермедиальных отсылок (intermedial references, см. Rajewsky 50–54). О разных видах интермедиальности также в связи с гносеологическим сюжетом в поэтике Чехова, см. Juracsek 2023b. Ката Юрачек исследует, в том числе, мышление разными жанрами изобразительных искусств (портреты, пейзажи, статуи) в чеховской прозе. Она также изучает переводы этих сюжетообразующих подструктур в киноадаптациях рассказов Чехова (Juracsek 2022).

Дама с собачкой (1960) Иосифа Хейфица является полнометражным фильмом, основанным доминантно на одноименном рассказе Чехова, хотя он включает в себя несколько элементов также и из других его рассказов. Общие приемы адаптации – разворачивания описательных деталей в самостоятельные эпизоды и долгие крупные планы главных героев – могут быть обусловлены, в том числе, стремлением выполнить продолжительность полнометражного фильма. Написание дополнительных эпизодов является, некоторым образом, противоположным обычному для киноадаптацией романов процессу необходимой «селекции» эпизодов для скрипта (Juracsek 2023a).[2] Выделение вышеуказанной специфики адаптации *Дамы с собачкой*, тем не менее, может быть обусловлено сложившейся к настоящему времени традицией киноадаптаций литературных произведений, по которой к полнометражному фильму чаще всего приравнивается не рассказ, а роман. Несмотря на тенденцию расширения количества эпизодов, в адаптации Хейфица в общих чертах сохраняется хронотоп рассказа – то есть единство виртуального времени и пространства действия первого уровня.

Так как лаконичность часто ассоциируется с материальной краткостью текста или с краткостью времени его восприятия, для начала следует отметить, что о прямом соответствии между средним временем прочтения литературного произведения и продолжительностью его экранизации говорить невозможно – ведь категория времени в фильме включена не только как обязательная обстановка перцепции, но и как свойство интерфейса (по понятиям Эллестрема [Elleström]). В сопоставлении по модальностям (*modalities*) кино и литературный текст как медиа сильно расходятся уже в категории «чувственной» (*sensorial*) модальности, в том числе потому что время для восприятия кино строго зафиксировано (практически уже на материальном [*material*] уровне), и оно не зависит ни от сложности индивидуальной манеры режиссера, ни от индивидуальных способностей или активности зрителя.[3] Поэтому кино и литературный текст по ощущению продолжительности при перцепции, то есть по процессу упорядочения чувственных данных (категория «пространственно-временной» [*spatiotemporal*] модальности) еще труднее сравнимы. Интересно было бы сопо-

[2] Ката Юрачек при сравнительном анализе трех киноадаптаций показывает, какими способами создатели фильмов превращают короткие чеховские сюжеты в полнометражные киноповествования.

[3] В этом плане просмотр фильмов при технологических условиях XXI века приближается к чтению и расходится с восприятием театрального спектакля (фильмы смотрятся все реже в кино*театрах*). Зритель фильма все чаще получает индивидуальный доступ к «киноленте», он может регулировать продолжительность восприятия, приостанавливая, пересматривая, ускоряя или замедляя смену кадров, как и читатель текста может иметь свой темп чтения.

ставить физическую длину литературных текстов и киноленты их экранизаций при определенных параметрах, но как мы предполагаем, «чеховская лаконичность» – это явление, лучше охватываемое не как краткость физического текста или краткость времени восприятия (или его ощущения), а в процессах сигнификации («семиотическая» [*semiotic*] модальность). Временные аспекты, ощущение краткости, конечно, тоже играют свою роль в интерпретационном процессе, который начинается уже в акте восприятия: «Осмысление и познание не являются чем-то последующими после восприятия; скорее, все наши ощущения – это результаты работы интерпретирующего, ищущего смысл сознания» (там же 21).

Прежде чем перейти к рассмотрению «чеховской лаконичности» в семиотическом аспекте, следует наметить еще одну потенциальную цель исследования трансмедийного перевода: рассматривая различия между трансмедийным переводом и оригиналом, мы надеемся больше узнать о медиальной (характерной для письменных текстов) специфике изучаемого поэтического явления лаконичности.

Чеховская лаконичность – как вопрос детализации

Чеховскую лаконичность мы предлагаем понять как комплекс художественных приемов, в который входят составляющие: *неожиданная конкретность одной черты изображенной окружающей среды в рамках сжатого описания.*

Под *сжатостью* понимается художественный прием (описанный в том числе Усмановым [1971] и Мейером [1978]), благодаря которому чеховский текст способен «сэкономить» время восприятия (и объем текста) таким образом, что наррация соединяет в себе одновременно функцию изображения и повествования, при этом описание фона действия заодно и рассказывает об изменениях, происходящих во внутреннем мире героя. Такая сжатость может осуществиться благодаря точке зрения близкой к герою, но отличающейся от его точки зрения (особенно в поздних произведениях Чехова).

Бицилли на примере, в том числе из рассказа *Анна на шее*, указывает на то, что единство подробностей описаний при лаконическом стиле Чехова создается благодаря тому, что читатель непосредственно вовлечен в восприятие действительности героини, но одновременно видит и семантизацию ее впечатлений на уровне текста.

> Аня совершенно лишена способности к рефлексии, […] она только реагирует на частичные восприятия эмпирической данности. Оттого только это и показано со всеми подробностями, однако так, что при внима-

> тельном чтении мы оказываемся в состоянии объединить *за Аню* все ее переживания и, видя окружающее ее глазами […] увидеть то, чего сама она *не* видит. Ане видится «медведь», видится «громадный офицер», – но только *мы* видим во всем этом *одно* – ее судьбу (Бицилли 276–277, курсив в оригинале).

В подобных изобразительно-повествовательных ситуациях может играть важную роль *деталь обычной предметной среды*, которая как будто неожиданно вырывается из общего фона изображенной реальности и выступает на первый план, поражая своей *конкретностью*. Конкретность может восприняться неожиданной только в рамках описания, которое настраивает читателя на восприятие социально или психологически типичных черт изображенного персонажа, места или ситуации как генерального фона действий. Лаконичность проявляется в том, что *причинно-временная связь между данной предметной (чаще всего довольно явно визуализированной) деталью и обобщающим описанием не объясняется* наррацией. Только при условиях не слишком подробного описания (похожего практически на перечисление) становится ощутимым контраст детали, которая, благодаря этому, противопоставляется общему фону и создает эффект «случайности», «неотобранности». Чудаков еще называет детали такого типа «неожиданно живописными» (Чудаков 143–144), а Пахомов «визуальными маркировками», которые своим качеством «non sequitur» нарушают непрерывность восприятия и вынуждают читателя конфронтировать конкретный элемент действительности как «чистый феномен» (Pahomov 197).

Художественная суть не исчерпывается экономией времени или эффектом, поэтому возникает вопрос: какую именно роль играет «вырывающаяся» деталь из обобщающего описания при процессе конструирования смысла? Мы предлагаем смотреть на этот прием в качестве семиотического переключателя: задача неожиданной конкретности в том, чтобы перевести читателя с социально-психологической плоскости изображения непосредственно в гносеологическую историю. «Непосредственность» проявляется в том, что с уровня сюжета, где ситуации, персонажи или места воспринимаются как явления социально-психологически узнаваемые, «не вписывающаяся» деталь переводит читателя в историю познания именно благодаря тому, что интеграцию в некую смысловую структуру Чехов оставляет на усмотрение интерпретирующего, ищущего смысл сознания.

В рассказе *Дама с собачкой* читатель должен включиться в историю познавания и следить за пошаговыми изменениями, которые ведут к полному преображению Гурова и изменению его понимания действительности. Он живет в приятном забвенье, однородно-развлекательной жизнью (женщины в одинаковой мере различны, с ними нужно вовремя расстаться, чтобы их забыть) – но

оказывается, что последняя женщина не встраивается в ряд, таким образом разоблачается механичность жизни «в забвенье» – Гуров отчуждается от действительности через осознание ее обыденности – бегство к истине, которая (как это ни странно) спрятана в самой обыденной жизни – осознание любви, приобретение нового видения действительности как прячущей истину обыденности.[4] В рассказе Чехова *Дама с собачкой* вырывающиеся из общего фона самые обыкновенные детали (осетрина с душком, статуя без головы, серый забор, красная шапка посыльного, снегопад, серый цвет платья и т.д.) сигнализируют в любовной истории о пути героя к истинной жизни.

Два примера из *Дамы с собачкой*

Описание московской жизни Гурова дается как перечисление – слово *уже* сегментирует ряд на «квази-однородные» единицы:

> Мало-помалу он окунулся в московскую жизнь, [1] уже с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа. [2] Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, [3] и уже ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты и что в докторском клубе он играет в карты с профессором. [4] Уже он мог съесть целую порцию *селянки на сковородке*… (С 10: 136, курсив мой – Д.З.)

После вводного выражения (которое якобы определяет логику перечисления) перечисляются наиболее типичные моменты этой формы жизни в обобщенном виде: 1) чтение московских газет[5] 2) мероприятия 3) знакомство со знаменитостями. Но в самом конце – в качестве пуанта – дается неожиданно конкретная деталь: 4) *селянка на сковородке*. Она тоже вводится словом «уже», формально соответствует предыдущему перечислению, но создает диссонанс. Такое описание не просто дает обобщенную картину о московской жизни Гурова, но и *диаграмматически* (то есть соотношениями собственных элементов) репрезенти-

[4] М. Фрайзе указывает на метаэквивалентность между путем чеховских героев, ведущим через обессмысление действительности к новому осмыслению, и путем читателя при интерпретации чеховского текста (Фрайзе 267).

[5] Он с жадностью прочитывает газеты, но говорит, что не читает их из принципа – в этом повторяется его отношение к женщинам (не может без них жить, но презирает их) и отношение курортников к Ялте (приезжают, потому что дома скучно, но жалуются, что в Ялте скучно).

рует одну ее особенность: механическое рядоположение разнородных элементов жизни, создающее дисгармонию, которую Гуров сам позже осознает, услышав фразу про осетрину в качестве случайной реплики на свое слишком обобщенное высказывание об Анне (как об одной женщине из многих).

В четвертой главе мы читаем опять обобщенное описание того, как они встречаются с Анной в Москве:

> И Анна Сергеевна стала приезжать к нему в Москву. Раз в два-три месяца она уезжала из С. и говорила мужу, что едет посоветоваться с профессором насчет своей женской болезни, – и муж верил и не верил. Приехав в Москву, она останавливалась в «Славянском базаре» и тотчас же посылала к Гурову *человека в красной шапке.* (С 10: 141, курсив мой – Д.З.)

В дореволюционной России у посыльных была характерная красная фуражка, поэтому в разговорной речи их иногда называли просто *красными шапками* (Ривош 169–170). То есть появление красной шапки не такое уж неожиданное, если учесть, что словосочетание со значением ‘посыльный’, ‘курьер’ стало практически общеупотребительным, метонимическое название вошло в повседневный язык. Посыльные в красных шапках были типичным явлением московской жизни. Однако важно отметить, что Чехов заново дезавтоматизирует эту привычную фразу, поскольку он пишет не *красную шапку*, а «человека в красной шапке». Этим различием он выводит означающее «красная шапка» из конвенционального знакового отношения. А сам процесс, благодаря которому деталь неожиданно выводится из автоматизма, диаграмматически репрезентирует приобретения Гуровым нового видения той же «привычной» действительности.[6]

Детали становятся «семиотическими переключателями» благодаря тому, что они не интегрируются в когерентность предшествующего описания. Но начало нового ряда не отмечено, поэтому читатель вынужден полагаться на собственный когнитивный опыт и перейти на более высокий текстуальный уровень в поисках новой когерентности, позволяющей интеграцию кажущихся «разнородными» элементов. Последний элемент интегрируется с предыдущими в единство на горизонте текстового субъекта. Таким образом, Чехов в *Даме с собачкой* использует когнитивный акт ищущего смысла читателя для построения нарратива, который может быть рассказан только как «познание» – нарратив тайны-бытия, прячущегося в повседневном быте.

[6] О лаконичности в переводе с русского на другие языки на примере рассказа Чехова *Дама с собачкой* см.: Zoltán.

Лаконичность в трансмедийном переводе (*Дама с собачкой*, 1960)

Как и переводы с одного естественного языка на другой, так и киноадаптации не могут быть дословными, но они могут отличаться друг от друга по степени и характеру ориентированности на оригинальную работу. Фильм Иосифа Хейфица ориентирован на верность литературному оригиналу, и это, с одной стороны, проявляется в том, что сценарий вкладывает в уста актеров не только реплики героев, но и слова повествователя, которые в рассказе появляются в несобственно-прямой речи (об этом приеме см. Степанов). То есть фильм старается сохранить в прямом смысле как можно больше слов из рассказа, озвучивая их. С другой стороны, тенденция «буквальности» также заметна на уровне визуальности: изображаются все детали описательного типа – например, серый забор, статуэтка без головы в номере гостиницы в городе С. При этом из-за медиальных особенностей фильма теряется лаконичность чеховской детали, так как несмотря на то, что кино также обладает своими техниками для того, чтобы направлять внимание зрителя на одну из многих деталей, оно не может отбирать некоторые конкретные черты из обобщения, оно должно показать все в своей конкретности (например, не может показать только темноту бровей жены без их других качеств). Предмет не может поражать нас неожиданной конкретностью, так как из-за фотографического свойства фильма все предметы репрезентируются перед нами в своей фактичности.

В адаптации Хейфица перевод деталей описательного типа на язык визуальности затрудняется еще и тем, что часто вместе с предметом также демонстрируется и лицо героя, рассматривающего данный предмет – и таким образом удваивается перцепция детали: предмет + лицо с эмоциями, вызванными предметом. Теряется сжатость повествования, то есть то свойство, что описание предметного фона действия представляется вместе с тем и как развертывание процесса внутренних переживаний героя или его состояния. (К предмету и лицу еще, как третий компонент, может добавляться и музыка, иконически репрезентирующая состояние героя – при прогулке вдоль серого забора, например, нарастающее напряжение.) (*Кадр 1–2*)

Кроме этого, элементы описаний часто превращаются в отдельные эпизоды: Гуров уже может съесть целую порцию солянки на сковородке – в фильме он хвастается этим в кондитерской, безголовая статуя в гостинице – он долго смотрит на нее, потом сдувает с нее пыль, серый забор – он долго ходит вдоль него, сердито постукивает по нему тростью, человек в красной шапке – целый эпизод, рассказывающий его путь с сообщением, серое платье – Гуров говорит Анне, что это его любимое платье, и просит носить его всегда.




Кадр 1–2 «Детали города С. и Гуров» (57’16, 1:00’37)[7]

На язык фильма описание «московской жизни» Гурова переводится, во-первых, с помощью сценичного изображения – с первого зимнего московского кадра до знаменитой фразы «осетрина-то с душком» на протяжении примерно 17 минут мы видим эпизоды, сценически отображающие московскую жизнь Гурова, конкретизирующие обобщенное перечисление. (1) Гуров перед тем, как зайти в кондитерскую, покупает три газеты (московские) на улице, (2) встретив знакомого, хвастается тем, что съел целую сковородку селянки и напоминает ему не опоздать к ним на ужин в четверг, ведь они самого Любомирова ждут, (3) вечер у Гуровых, Любомиров оказывается оперным певцом, он поет в их салоне; (4) Гуров садится на конку, где слушает диалог двух пассажиров, жалующихся на московские газеты, в которых нет ничего интересного (заимствование из рассказа *Два газетчика*); (5) праздничный ужин в клубе, игра в карты, один из игроков оказывается профессором. Этими сценическими решениями детали конкретизируются и разворачиваются в целые эпизоды, секвенция которых, таким образом, не может быть прорвана конкретностью новой детали (которая тоже превращается в эпизод).

Несмотря на вышеуказанные тенденции, которые противоречат лаконичности в киноповествовании, все же есть элементы, в которых мы можем обнаружить транспозицию комплекса приемов лаконичности. Трансмедийным переводом приема вырывающейся из общего фона детали можно считать ряд довольно ярких вербально-аудио-визуальных эффектов, когда фильм пользуется необходимыми элементами городской среды: объявлениями. Гуров покупает газету, слышится колокольный звон, уличный шум и раздается крик уличного продавца: «Пирожки с ливером! Пирожки с ливером!». Герой на улице и в кондитерской изображается среди криков, плакатов и объявлений – которые

[7] *Дама с собачкой*, реж. И. Хейфиц, 1960, Ленфильм. https://www.youtube.com/watch?v=9Ew_ByrAv_o (дата обращения: 19.03.2025).

вдруг внедряют в сознание зрителя одно или другое слово, например «Будникова», «Воронова», «Только для любителей» (*Кадр 3–4*).





Кадр 3–4 «Гуров среди реклам» (34’28, 39’45)

Последним визуально-вербальным элементом, словами «Коньякъ Шустова», написанными на конке, на которой Гуров едет (*Кадр 5*), воссоздается на языке композиции кадра примерно то, что происходит с «селянкой на сковородке» в рассказе: слова выступают с заднего фона и на несколько секунд занимают центральное место в перцепции.[8] В этом случае можно говорить о лаконичности, так как элемент «Коньякъ Шустова» зритель должен сам интегрировать в целое изображающей московской жизни Гурова секвенции – именно по диссонансу, который он придает композиции (то есть диаграмматически: по отношению к одной слишком конкретной детали [конкретная марка коньяка], вдруг занимающей центральное место в кадре – к предыдущему ряду эпизодов жизни Гурова).

[8] Позже то же самое происходит с «осетриной» в сознании Гурова, выражение как бы случайно внедряется в сознание героя. В первой редакции рассказа фраза «Осетрина была несвежая» повторилась, в описании процесса отчуждения Гурова от московской жизни: «Гуров не спал всю ночь и возмущался и затем весь день провел с головной болью. И в следующие ночи он спал дурно, а все сидел в постели и думал или ходил из угла в угол. Дети ему надоели, банк надоел, не хотелось никуда идти, ни о чем говорить. А в ушах раздавались слова: – Осетрина была несвежая!» (Цитата из первой редакции реконструирована по С 10: 137, 265.)



Кадр 5 «Коньякъ Шустова» (40’40)

Еще один пример того, когда фильм интересно воспроизводит лаконичность: афишная тумба с плакатом оперетты *Гейша*. Она показана в привычной причинно-следственной когерентности: герой стоит у окна и смотрит на нее. Предмет появляется в строгой последовательности в том ракурсе, как может увидеть его только Гуров из окна, где он стоит, в настоящий момент кинонаррации, в освещении уличной лампы (так как уже вечер). Свет на тумбе указывает индексально на уличную лампу, слышно, что на улице ветер (*Кадр 6–7*).





Кадр 6–7 «Гуров замечает плакат на афишной тумбе» (1:01’21–22)

Для Гурова важен плакат как знак, следя за которым, по дедуктивной логике он может найти Анну на премьере в театре. В театре он видит Анну среди зрите-

лей. Еще идет первый акт, но Гуров выходит из зрительного зала, взволнованно ходит по коридору, потом присаживается на скамейку и задумывается. В этот момент мы снова видим афишную тумбу несколько секунд. Тумба показана в том же ракурсе, как в первый раз Гуров видел ее из окна, она освещена тем же светом, но свет колеблется, так как лампа шатается. Тишина, слышится только скрип лампы, звука ветра нет (*Кадр 8–9*).




Кадр 8–9 «Гуров и афишная тумба как феномен» (1:04'56–57)

Неожиданным образом в фильме создается фантастическое, поэтичное видение обыкновенного предмета, которое вырывается из причинно-следственного и временно-пространственного сцепления (из эмпирического чувственного опыта). Соединяя кадр с предыдущим рядом, зритель непосредственно вступает в когницию героя, ведь только в когерентности его внутреннего видения может появляться осмысляющая логику повтора связь. Тумба, на которой меняется свет и одинокий скрип создается как чистый феномен (без ветра на улице – вне пространственно-временных и социо-психологических соотношений). Таинственная связь афишной тумбы с Анной создается непосредственно и в Гурове, и в зрителе.

Итоги

Изучение «лаконичности» у Чехова как семиотического явления в трансмедийном аспекте выявило те свойства этого комплексного приема, которые коренятся в вербальности – переход от обобщенного описания к конкретности и извлечение слова как означающего из автоматизированной связи с означаемым. На языке кино вербальные элементы (крик продавца, объявление на конке), становящиеся центральными на несколько секунд в визуальной и акустической композиции, репрезентируют диссонанс московской жизни Гурова для зрите-

ля. Повторным показом одного и того же кадра фильм выбивает восприятие из причинно-следственной и пространственно-временной логики, согласно которой до этого можно было следить за реальным физико-эмпирическим опытом Гурова. Зритель таким образом непосредственно вступает в действие становления нового внутреннего видения в Гурове. Повторение одного и того же кадра возможно только в когерентности когнитивных процессов героя, мы должны интегрировать этот элемент как его видение в ряд предыдущих. На уровне метаэквивалентности мы так же, как и Гуров должны найти связь совершенно нового рода между «настоящим» моментом наррации и странным видением уличного предмета (который мы видели раньше, как фон действий). Элемент, с одной стороны, передвигается на первый план, а с другой, представляется нам вне пространственно-временных соотношений, как феномен. Явная временность, обусловленная в материальной и чувственной модальности трансмедийной поэтики кино, однако, указывает, на то, что исследованный нами прием в литературном тексте также может репрезентировать смену времени, прибытие в «более» настоящее время.

Литература

Бицилли, П.М. Творчество Чехова. В: Бицилли, П.М. *Трагедия русской культуры. I Исследования, статьи, рецензии.* Сост., вступит. статья, коммент. Васильева, М. Москва, Русский путь, 2000. 204–358.

Бушканец, Л.Е. Художественный язык А.П. Чехова и язык кино. *Ученые записки Казанского государственного университета. Серия Гуманитарные науки* Том 149, кн. 2, 2007. 82–94.

Кроо К. Интерсемиотическое расширение текстового пространства: рассказы А.П. Чехова как литературный корпус на экране. В: Nâgolova, N.; Regéczi I. (ред.) *Чехов във визуалната и словесна култура на XX и XXI век. Доклади и съобщения от Международната научна конференция, посветена на 160-годишнина от рождението на Антон Павлович Чехов. Велико Търново, 15–17 юли 2020 г.* Университетско издателство «Св. св. Кирил и Методий», 2021. 260–277.

Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В: Лотман, Ю.М. *Об искусстве.* Санкт-Петербург, Искусство – СПБ, 1998. 287–372.

Ривош, Н.Я. *Время и вещи: очерки по истории материальной культуры в России начала XX века.* Москва, Искусство, 1990.

Степанов, А.Д. Чеховиана Иосифа Хейфица. В: Nâgolova, N.; Regéczi I. (ред.) *Чехов във визуалната и словесна култура на XX и XXI век. Доклади и съобщения от Международната научна конференция, посветена на 160-годишнина от рождението на*

Антон Павлович Чехов. Велико Търново, 15–17 юли 2020 г. Университетско издателство «Св. св. Кирил и Методий», 2021. 249–259.

Усманов, Л.Д. Принцип «сжатости» в поэтике позднего Чехова-беллетриста и русский реализм конца XIX века. В: Алексеев, М.П. (отв. ред.), Берков, П.Н., Бушмин, А.С., Лихачев, Д.С., Малышев, В.И. (ред.) *Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова.* Ленинград, Наука, 1971. 246–253.

Фрайзе, М. *Проза Антона Чехова.* Москва, Флинта, Наука. 2012.

Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова.* Москва, Наука. 1971.

Юрачек К. Продолжение существования одного чеховского текста: рассказ «Дама с собачкой» и его экранизации. В: Nâgolova, N.; Regéczi I. (ред.) *Чехов във визуалната и словесна култура на XX и XXI век. Доклади и съобщения от Международната научна конференция, посветена на 160-годишнина от рождението на Антон Павлович Чехов. Велико Търново, 15–17 юли 2020 г.* Университетско издателство «Св. св. Кирил и Методий», 2021. 287–296.

Elleström, L. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations [Модальности медиа: модель для понимания межмедийных отношений]. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality* [Границы медиа, мультимодалность и интермедиальность]. Ed. Elleström, L. Houndmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010. 11–50.

Juracsek K. Transzmediális átültetések Csehov prózájában. Képzőművészet – irodalom – film [Трансмедиальные переводы в прозе Чехова. Изобразительное искусство – литература – кино]. In: *Műértelmezés – fordításkritika – transzmedialitás* [Интерпретация – критика перевода – трансмедиальность]. Eds. Zoltán D.; Bali-Farkas P., Tóthpál S.K. Budapest, ELTE BTK Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Doktori Program (Olvasatok / Readings 7), 2022. 53–79.

Juracsek K. The Prose Poetics of Chekhov on Film. Narrative Forms in Macrostylistic Screen Adaptations [Прозаическая поэтика Чехова в кино. Нарративные формы в макростилистических экранных адаптациях]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer.* Eds. Kroó K., Juracsek K., Ojamaa, M. Tartu, Budapest, Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group, University of Tartu Transmedia Research Group, 2023a. 197–216.

Juracsek K. A megértés alakzatainak poétikai reprezentációs formái Csehov kisprózájában [Поэтические представления гносеологических фигур в малой прозе Чехова]. Doktori disszertáció (PhD dissertation), ELTE, Budapest, 2023b.

Kroó K. Intersemiotic Transposition in the Context of Literary Semiotics [Семиотическая транспозиция в контексте семиотики литературы]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer.* Eds. Kroó K., Juracsek K., Ojamaa, M. Tartu, Budapest,

Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group, University of Tartu Transmedia Research Group, 2023a. 45–73.

Kroó K. Is There Such a Phenomenon as *Transmedial Motivation*?: From Internal Literary Semiotic Poetics towards the Creation of Film Language [Существует ли феномен *трансмедийной мотивации?* От внутренней литературной семиотической поэтики к созданию фильмового языка]. In: *Intersemiotics & Cultural Transfer*. Eds. Kroó K., Juracsek K., Ojamaa, M. Tartu, Budapest, Eötvös Loránd University, Intersemiotics & Cultural Transfer Research Group, University of Tartu Transmedia Research Group, 2023b. 167–196.

Meijer, J.M. Čechov's Word [Слово Чехова]. In: *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as story-teller and playwright* [О теории описательной поэтики: Антон П. Чехов как рассказчик и драматург]. Eds. Eng, J. Van der, Meijer, J.M., Schmid, H. Lisse, The Peter de Ridder Press, 1978. 99–143.

Pahomov, G.S. Essential Perception: Čechov and Modern Art [Существенное восприятие: Чехов и современное искусство]. *Russian Literature* 35 (1994): 195–202.

Rajewsky, I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality [Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация. Литературный взгляд на интермедиальность]. *Intermédialités / Intermediality* 6 (2005): 43–64.

Zoltán D. Lakonizmus Csehov prózájában és a magyar fordításban (*A kutyás hölgy* interpretációjához) [Лаконизм в прозе Чехова и венгерский перевод (К интерпретации *Дамы с собачкой*)]. *Studia Litteraria* 59 (2020, 1–2): 73–81.

Сценическая и кинематографическая интерпретация чеховской драмы

Stage and Film Interpretations of Chekhov's Dramas

Светлана Викторовна Рудакова

Чайка А.П. Чехова в кинематографе: классические и современные интерпретации

В сфере гуманитарных исследований, в частности на пересечении кинематографии и литературоведения, неизменно сохраняет свою значимость проблематика адаптации литературных текстов для экрана. Этой теме уделяется пристальное внимание в работах целого ряда авторитетных ученых. Так, фундаментальные размышления по данному вопросу можно обнаружить у Б.М. Эйхенбаума (Эйхенбаум 13–38), чьи труды заложили основы для анализа взаимосвязи литературного первоисточника и его экранной интерпретации. Дальнейшее развитие этой проблематики представлено в исследованиях А.В. Красавиной (Красавина 105–107), а также в совместных работах И.И. Белова, М.Б. Дарчука и Е.В. Каргаполовой, которые анализируют современные подходы к экранизации (Белов, Дарчук и Каргаполова 50–52). Существенный вклад в изучение этого вопроса вносят А.И. Назарычева и М.Л. Скворцова (Назарычева – Скворцова 86–87), внимание которых сосредоточено на конкретных примерах переноса текста на экран. Кроме того, отдельные аспекты экранизации рассматриваются в статьях М.Л. Скворцовой (Скворцова 213–214) и Н.А. Симбирцевой (Симбирцева). Общим знаменателем этих исследований является признание сложности и многогранности процесса экранизации, а также необходимости междисциплинарного подхода к его изучению.

17 октября 1896 года состоялась премьера пьесы А.П. Чехова *Чайка* в Александринском театре, обернувшаяся провалом. Через два года К.С. Станиславский с Вл.И. Немировичем-Данченко вскоре после открытия своего театра – МХТ (Московский Художественный) – поставили спектакль *Чайка*, принесший успех и им, и автору, и пьесе, открыв и для публики, и для театральной общественности уникальные возможности этого произведения (С 13: 342–343). И с этого времени *Чайка* стала пьесой, что успешно идет на сценах всего мира.

С 1950-х гг. возможности этой пьесы для экрана стали открывать для себя и зрителей кинорежиссеры. С 1950 по 1970 гг. была выпущена целая серия телеспектаклей по той пьесе в Великобритании, Австралии, Швеции, Германии, Финляндии, Испании, Бельгии, Италии, Советском Союзе.

Только в 1968 году появляется первая экранная киноадаптация чеховской *Чайки*, ее режиссером стал Сидни Люмет.

К настоящему времени насчитывается около 20 разных киноадаптаций знаменитой чеховской пьесы.

Но самыми известными, и по мнению кинокритиков, и по мнению публики, являются три экранизации (Фокеев; Анохина; Казаченок, Гулевич; Николаева; Krasnyh). Это работа 1970 г. режиссера Юлия Карасика (*Чайка* фильм, 1970). Второй фильм – это киноадаптация чеховской *Чайки* 2005 г. Маргариты Тереховой (*Чайка* фильм, 2005). Третья работа – это фильм 2018 г. американского режиссера Майкла Майера (*The Seagull* фильм, 2018).

Чайка А.П. Чехова – это произведение, богатое психологическими и философскими подтекстами. В пьесе рассматриваются темы неразделенной любви, творческих амбиций и трагических последствий неудовлетворенных желаний. *Чайка* обладает множеством притягательных для режиссеров и актеров особенностей.

Хотя *Чайка* была написана более ста лет назад, ее темы остаются актуальными и сегодня. Искусство и творчество, любовь и разочарование, поколенческий конфликт и поиск смысла жизни – все эти темы продолжают волновать зрителей и сегодня. Режиссеры, как театральные, так и кинематографические, находят в *Чайке* отражение современных проблем и используют пьесу для разговора с аудиторией о вечных и насущных вопросах.

Структура *Чайки* отличается от традиционных драматургических произведений своего времени (Зингерман 249–318). А.П. Чехов нарушает привычные ожидания зрителя, создавая пьесу, где внешнее действие минимально, а внутренние переживания выходят на первый план. Это бросает вызов режиссерам и актерам, предоставляя им возможность проявить креативность и мастерство в интерпретации материала.

Чехов насыщает *Чайку* символами и подтекстами, которые дают режиссерам простор для творчества.

Фильм *Чайка* 1970 г. режиссера Ю. Карасика (*Чайка* фильм, 1970) является выдающимся примером того, как кинематограф может воплотить сложный психологизм и символизм чеховской драматургии. Эта киноверсия чеховской *Чайки* отличается глубоким пониманием русского духовно-исторического контекста и культурных особенностей того времени. Фильм заслужил высокие оценки за режиссерскую работу и актерские достижения и получил специальную премию «Серебряный Хьюго» за лучшую экранизацию классического произведения и мастерство актерского ансамбля на IX международном кинофестивале в Чикаго (США) в 1973 году.

Режиссер Ю. Карасик сосредотачивает основное внимание на внутреннем мире персонажей, их психологических конфликтах и эмоциях. Карасик уделя-

ет большое внимание нюансам, позволяя зрителю проникнуть в глубину человеческих чувств и переживаний героев.

Пространство в фильме организовано таким образом, чтобы подчеркнуть изоляцию и внутренние конфликты персонажей. Действие часто разворачивается, с одной стороны, в замкнутых интерьерах усадебного дома, а с другой – в пространстве природных пейзажей, что создает ощущение замкнутости и одновременно открытости к природе, которая является важным элементом символики в *Чайке*.

Персонажи живут в этом пространстве, как в своеобразной ловушке, где каждый из них погружен в свои мечты, разочарования и стремления. Камера следит за ними, словно подчеркивая их одиночество и непонятость.

Обстановка усадьбы и природа вокруг нее играют ключевую роль в создании особой психологической эмоциональной атмосферы. Усадьба Сорина, со старинной мебелью и убранством, передает ощущение уюта и особенности русского деревенского дворянского быта. Внимание зрителей одновременно направляется на бытовые детали той жизни, что ведут герои и на их эмоциональные переживания.

Очень значимо в фильме Ю. Карасика освещение. Игра света и тени используется режиссером для подчеркивания эмоциональных состояний героев. Например, мягкий, рассеянный свет в сценах с Ниной Заречной подчеркивает ее романтичность и мечтательность, тогда как тени и полумрак в сценах с Треплевым указывают на его внутренние страдания и сомнения.

Костюмы персонажей отражают и их социальное положение, и внутренние состояния. Элегантные наряды Аркадиной подчеркивают ее театральность и желание казаться моложе, тогда как простые платья Нины подчеркивают ее невинность и наивность.

Особое внимание уделено таким элементам, как книги предметы искусства в комнате Треплева, которые помогают почувствовать атмосферу творчества и интеллектуальных исканий героя.

Немаловажное значение имеет образ ружья. В фильме он появляется несколько раз. Первый раз на 20-ой минуте фильма – ружье представлено как деталь интерьера комнаты Треплева. Затем на 26-ой минуте мы видим ружье в руках Константина, бредущего в задумчивости по двору с убитой чайкой в руках и показывающего эту птицу Нине. Это одна из наиболее знаковых сцен фильма. Она наполнена символизмом и подчеркивает разрушение мечтаний и надежд Треплева и его внутренний кризис. Чайка – ключевой символ пьесы (рассмотрению его посвящено немало работ, среди них исследования З.Х. Таразовой (Таразова), О.А. Чуреевой (Чуреева), этот образ используется в фильме для подчеркивания тем свободы и жертвы. Образ убитой чайки повторяется в киноверсии в виде метафорических и визуальных аллюзий. На 38-й минуте

фильме снова появляется ружье, но оно уже превращается в самостоятельного героя, на котором камера фокусирует наше внимание, заставляя осознать драматичность момента (попытка самоубийства Треплева).

Чеховский текст насыщен паузами и подтекстами, которые Карасик использует для создания эмоционального напряжения в фильме. Паузы между репликами персонажей часто говорят больше, чем сами слова, подчеркивая их внутренние конфликты и невысказанные чувства.

Алла Демидова в роли Ирины Николаевны Аркадиной создала сложный и многогранный образ знаменитой актрисы. Ее Аркадина – это женщина, разрывающаяся между своей карьерой и материнскими чувствами, эгоистичная и ранимая одновременно. Демидова мастерски передает всю гамму эмоций своей героини: от эгоизма и тщеславия до глубокой ранимости и страха перед старостью, что сделало ее исполнение запоминающимся и глубоким.

Владимир Четвериков в роли Константина Треплева продемонстрировал тонкую и эмоциональную игру. Его Треплев – это молодой человек, борющийся за признание и любовь, который оказывается на грани отчаяния. Четвериков сумел передать трагедию своего героя, его внутреннюю борьбу и стремление к самовыражению, что сделало его игру одной из значимых в постановке.

Людмила Савельева в роли Нины Заречной создала трогательный и искренний образ юной мечтательницы, стремящейся к славе. Ее Нина проходит через сложный путь от наивной девушки до женщины, разбитой жизненными обстоятельствами. Савельева сумела передать эту эволюцию с потрясающей эмоциональной глубиной, что делает ее исполнение незабываемым.

Оператор Михаил Суслов, следуя замыслу режиссера, использует разнообразные визуальные приемы для создания эмоциональной насыщенности сцен. Чтобы передать чеховский психологизм, режиссер создает не театральные сцены, а по максиму использует возможности кино: мы видим, как часто камера фиксирует крупные планы лиц персонажей, передавая их внутренние состояния и эмоции.

В некоторых сценах, например, в сцене разговора матери и сына после попытки самоубийства, мы видим, как за несколько минут герои переживают целую серию быстро сменяющих друг друга эмоциональных состояний – от сыновьей и материнской нежной любви – до бунта и осуждения, от отчаяния и боли – до равнодушия.

В фильме автор обращается к символике света и тени. Так, в начале фильме ощущается доминанта света, но к концу истории, когда, на первый взгляд, кажется, что жизнь Константина становится спокойной и размеренной, кажется состоявшейся, свет почти исчезает, все оказывается погружено в полумрак.

Выразительна последняя встреча Константина и Нины. Режиссер обращается к символике природных образов – за окном буря, дождь, мрак, что

передает внутреннее состояние героев. Треплев не показывает Нине своих слез, но капли дождя, оставшиеся на лице, символизируют его боль, внутренне страдание.

В этой сцене Ю. Карасик обращает внимание зрителей на множество деталей, заставляющих понять, как сильно за время разлуки изменились герои.

Фильм *Чайка* Ю. Карасика 1970 года выделяется тщательным вниманием к деталям, которые помогают создать особую психологическую атмосферу, характерную для чеховского произведения.

Режиссер хотя и не сохранил в точности все чеховские диалоги (это отметил, в частности, А.Л. Фокеев (Фокеев 155–156), сумел воссоздать атмосферу чеховской пьесы. Использование символики, особая организация пространства, визуальные элементы, свет и тени, музыкальное сопровождение (музыка А.Г. Шнитке), костюмы и реквизит, актерская игра и режиссерские решения делают этот фильм ярким примером успешной экранизации чеховской пьесы, позволяя зрителю проникнуть в тонкости человеческой природы и эмоциональные переживания героев. Все это делает фильм не только точной экранизацией пьесы, но и самостоятельным произведением искусства, которое открывает новые грани чеховской *Чайки*.

Другой фильм, на который хотелось бы обратить внимание, – экранизация Маргариты Тереховой 2005 года (*Чайка* фильм, 2005).

Этот фильм привлек внимание как критиков, так и зрителей своей необычной постановкой и глубоким проникновением в чеховские темы.

Маргарита Терехова, дебютировавшая в роли режиссера, сосредоточила свое внимание на внутреннем мире персонажей. Ее подход к экранизации отличается вниманием к психологической достоверности героев. Терехова стремится к созданию атмосферы, которая передает напряжение и трагичность чеховских персонажей. На роль главных героев – Константина и Нины – она выбирает непрофессиональных актеров – своих детей Александра Терехова и Анну Терехову, чтобы придать максимальную естественность и правдивость характерам героев (Анохина 113–114).

Свой фильм режиссер снимал в усадьбе Валуево, расположенной в Московской области. Усадьба Валуево, которая была выбрана для съемок, идеально подходила для передачи атмосферы и времени действия пьесы Чехова.

Терехова вслед за Карасиком иногда использует игру света и тени, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние героев и важные моменты в их жизни. Но ярче всего это проявляется в финале фильма, когда после трагического выстрела, оборвавшего жизнь Треплева, мы как будто возвращаемся к началу его истории – светлой счастливой странице – его любви, к его романтичным отношениям с Нины Заречной. Свет в этом эпизоде символизирует несбывшиеся надежды и мечты героя.

Очень выразительно через использование деталей раскрыт образ Аркадиной, помимо тех качеств, на которые в своем фильме обратил внимание Карасик. Терехова акцентировала внимание зрителей на внутреннем страхе своей героини – страхе старости, страстном желании удержать ускользающую молодость. Этот внутренний конфликт подчеркивают многочисленные детали, в том числе образ зеркала, в которое часто глядится героиня, цветы, что стоят в ее комнате.

Фильм Тереховой снимается преимущественно в интерьерах усадебного дома и на природе, что соответствует оригинальной пьесе. Дом, в котором живет Сорин, представлен как место, полное воспоминаний (об этом говорят фотографии, картины, что развешены на стенах дома). Обстановка и реквизит тщательно подобраны, чтобы отразить характеры обитателей.

Природные ландшафты играют важную роль в создании атмосферы фильма. Озеро, лес и поля символизируют как свободу, так и ограничения, накладываемые на персонажей их жизненными обстоятельствами.

Персонажи Тереховой живут в этом пространстве, как в ловушке своих собственных эмоций и несбывшихся мечтаний. Доминирование Ирины Николаевны Аркадины в пространстве усадьбы отражает ее стремление контролировать и манипулировать окружающими. Постоянное пребывание в тени и уединение Константина Треплева подчеркивают его чувство отчуждения и внутреннюю борьбу. Юрий Соломин в роли Петра Сорина создает образ брата Аркадиной, который страдает от старости и разочарований. Его Сорин – это символ уходящей эпохи, человек, который осознает свои неудачи и несбывшиеся мечты.

Ключевой символ пьесы – чайка – используется Тереховой для усиления тем разрушенных мечтаний и внутреннего кризиса. Чайки как символы полета, свободы появляются уже в начале фильма в сцене разговора Сорина и Треплева.

Чайка, которую убивает Треплев, становится символом крушения его собственных надежд и амбиций. Образ убитой чайки появляется в фильме как сильный визуальный элемент, который повторяется в различных сценах, подчеркивая центральную тему пьесы.

Природные элементы в фильме Тереховой играют символическую роль, отражая внутренние состояния персонажей.

Значим в фильме и образ озера, он перестает быть просто элементом пейзажа (как у Карасика), озеро символизирует и мечты, и ограниченность чеховских героев. Озеро одновременно оказывается и местом уединения, и символом недостижимости их желаний, символом разочарований. Сцены у озера часто соотносятся с тишиной и задумчивостью героев, что подчеркивает внутренние конфликты.

В отличие от фильма Карасика, где сцена несостоявшегося самоубийства представлена скорее намеком, через выразительные детали – камера фиксирует наше внимание на ружье, потом мы видим курок, и слышим звук выстрела, в фильме Тереховой подготовка к несостоявшемуся самоубийству растянута на несколько минут, перебивается сценами с разными героями, трагический же финал, где Треплев принимает решение совершить самоубийство, оказывается более динамичным, но при этом сцена передает чувство полной безысходности.

Вслед за Карасиком Терехова, создавая финальные сцены, использует символичные природные образы – мрак за окном, дождь, что заливает окна, все это создает эффект плачущих окон, отражающих страдающую душу героя.

Фильм Тереховой сохраняет многие символы, характерные для чеховского произведения, передает состояние чеховских героев, но растянут, лишен чеховского динамизма, что уловил и отразил в своей киноверсии Карасик.

Фильм *Чайка* 2018 года, снятый режиссером Майклом Майером, стал важным событием для любителей киноискусства.

Майкл Майер демонстрирует уважением к оригиналу. Майер сохранил большинство оригинальных диалогов Чехова, что позволяет передать дух и атмосферу пьесы. Однако некоторые сцены и реплики были сокращены или изменены для более динамичного кинематографичного повествования. Внимание было сосредоточено на ключевых моментах взаимодействия персонажей, что позволило выделить основные темы пьесы – неразделенную любовь, творческую борьбу и трагедию человеческих амбиций.

Хотя режиссер сохраняет общую структуру чеховской пьесы, все же вносит в нее свое дополнение. В фильме М. Майера используется кольцевая композиция, но в отличие от экранизации Тереховой здесь повторяется не счастливое начало истории, а финальный приезд в имение брата Аркадиной.

Вслед за предшественниками Майер обращается к использованию символики света и тени, но делает это системой. Мрачные сцены финала, когда всё в полумраке, видны отблески камина и свет лампы, противопоставлены полным света, счастья, радости любви сценам, открывающим фильм.

Одним из главных достоинств фильма 2018 года является его актерский состав. Аннетт Бенинг в роли Ирины Аркадиной передает всю сложность и противоречивость своей героини – актрисы, поглощенной собственным эго (что подчеркнуто даже такой деталью как стена, заполненная фотографиями и афишами героини) и не способной понять страдания своего сына, которого она по-своему очень любит. Неслучайно игра Аннетт Бенинг получила высокую оценку критиков за эмоциональную глубину и точность.

Сирша Ронан, играющая Нину Заречную, демонстрирует трогательную наивность и страстное желание стать актрисой, а затем постепенно раскрывает

трагичность положения. Актерская работа Сирша Ронан передает эволюцию персонажа от юной мечтательницы к женщине, разбитой жизнью и оставшейся с несбывшимися надеждами.

Билли Хоул, играющий Треплева, сына Ирины и начинающего писателя, демонстрирует страстное стремление к признанию и поиску собственного пути в искусстве. Его игра отражает внутренний конфликт молодого человека, разрываемого желанием одобрения матери и стремлением к самовыражению. Хоул отлично справляется с задачей показать отчаяние и безысходность Треплева, делая его трагедию ощутимой и близкой зрителю.

Элизабет Мосс в роли Маши вносит в фильм мрачные и одновременно комические нотки, создавая запоминающийся образ женщины, которая понимает свою обреченность, но не теряет способность иронизировать над своей судьбой.

Кори Столл в роли Тригорина, известного писателя, на которого возлагаются большие надежды Ниной и Ириной, справился с задачей передать сложность и неоднозначность своего героя. Тригорин – человек, постоянно балансирующий между своими желаниями и обязанностями, который оказывается в плену собственных сомнений и неуверенности. Столл передает эту внутреннюю борьбу тонкими нюансами в своей игре, делая персонажа живым и убедительным.

Майкл Майер также уделил внимание чеховскому символизму, который играет важную роль в оригинальной пьесе. Символика в фильме выражена через образы природы, искусства и самих персонажей. Одним из ключевых символов является чайка, которую Треплев убивает и дарит Нине как знак своей разбитой мечты и любви. Этот момент в фильме подан с особой тщательностью, чтобы подчеркнуть его значение для дальнейшего развития сюжета и раскрытия характеров героев. Впервые в киноэкранизации *Чайки* режиссером сконцентрировано внимание зрителей на летящей высоко в небе чайке, будто растворенной в воздухе, дающей ощущение абсолютной свободы. Режиссер соединяет два плана движения по полю – Нины и Константина, идущих в своих направлениях, но в одном ритме, в какой-то момент, когда тело убитой чайки уже в руках Треплева, герои встречаются и звучит важнейших монолог Константина чайке, о самом герое, о жизни. Визуальное воплощение убитой чайки становится центральным элементом, символизирующим крушение надежд Треплева и предвещающим трагическую развязку.

Еще одним важным символом является озеро, вокруг которого разворачиваются события. Озеро символизирует глубину человеческих чувств и желаний, его спокойная поверхность контрастирует с бурными эмоциями персонажей. Майер использует этот символ для создания атмосферного фона, который усиливает драматическое напряжение фильма.

Кроме знакомых чеховских образов-символов, режиссер вводит еще один – лестницу. Усадьба Сорина находится на возвышении, чтобы подняться в дом, нужно пройти по лестнице. Но вот что удивительно, как Достоевский в своем романе *Преступление и наказание*, так и Майер в своем фильме показывает нам героев, спускающихся вниз по этой лестнице, поднимающимися мы видим только доктора и Аркадину.

Фильм *The Seagull* Майкла Майера – это достойная адаптация чеховской *Чайки*, которая сочетает в себе тонкую актерскую игру, верность оригинальному тексту и мастерское использование кинематографических средств для передачи чеховского символизма. Несмотря на некоторые критические замечания, фильм представляет собой значимый вклад в экранизацию классической литературы, предлагая зрителю возможность глубокого погружения в мир чеховских героев и их драматических судеб.

Текст А.П. Чехова в фильме М. Майера живет, сохраняя свою оригинальную эмоциональную и психологическую глубину. Сценарий адаптирован так, чтобы подчеркнуть важные диалоги и монологи, которые передают внутренние состояния персонажей и их взаимоотношения. Режиссер и актеры уделяют большое внимание тому, чтобы сохранить чеховский стиль и тон, это позволяет передать атмосферу пьесы на экране.

Литература

Анохина, Ю.О. «Чайка» Маргариты Тереховой: Чехов – Завадский – Тарковский. В: *Чеховские чтения в Ялте. Сборник научных трудов XL Международной научно-практической конференции.* Под редакцией О.О. Пернацкой. Выпуск 25. Ялта, Государственное бюджетное учреждение культуры Республики Крым «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2021. 107–122.

Белов, И.И., Дарчук, М.Б., Каргаполова, Е.В. Экранизация литературной классики как форма сохранения культурного наследия. В: *Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития. Материалы XIV Белорусско-Российского научного семинара-конференции.* Редкол.: Груша, А.И. [и др.]. Москва, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук, 2021. 49–54.

Зингерман, Б.И. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва, Наука, 1988.

Казаченок, Д.М., Гулевич Е.В. Киноадаптация пьесы А.П. Чехова «Чайка» в американской киноверсии «The Seagull». В: *Язык и межкультурные коммуникации. Сборник научных статей.* Редкол.: Кудреватых, И.П.; Жишкевич, А.И.

Минск, Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», 2021. 101–103.

Красавина, А.В. Литература и кино: проблема перевода. *Медиасреда* 2007. №2: 105–110.

Назарычева, А.И., Скворцова, М.Л. Межкультурные аспекты экранизации литературной классики. *Libri Magistri* 2019. № 4(10): 83–90.

Николаева, Н.В. Интерпретация художественного текста в его экранизации как средство выявления имплицитных смыслов при работе с иностранцами (на примере экранизаций комедии А.П. Чехова «Чайка»). В: *Русская литература в иностранной аудитории: сборник научных статей.* Ред. Аркадьева, Т.Г. [и др.]. Выпуск 6. Санкт-Петербург, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2017. 244–250.

Симбирцева, Н.А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы. *Известия Уральского федерального университета* Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 3 (116): 148–154.

Скворцова, М.Л. Интермедиальные аспекты художественной рецепции в экранизациях литературной классики. В: *Евразия–2022: социально-гуманитарное пространство в эпоху глобализации и цифровизации. Материалы Международного научного культурно-образовательного форума.* Отв. ред. Семьян, Т.Ф. [и др.]. Челябинск, Издательский центр ЮУрГУ, 2022. 213–215.

Таразова, З.Х. Образ-символ птицы в пьесе «Чайка» Антона Павловича Чехова. *Филологический аспект* 2023. № 3(95): 135–140.

Фокеев, А.Л. Пьеса и фильм: находки и утраты (об экранизациях пьесы А.П. Чехова «Чайка»). *Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология* 2017. Т. 23. № 1-2: 155–159.

Чайка (фильм, 1970). Реж. Ю. Карасик. https://yandex.ru/video/preview/9120443889410199227 (дата обращения: 12.04.2024.)

Чайка (фильм, 2005). Реж. М. Терехова. https://vk.com/video-12009331_166154754 (дата обращения: 18.04.2024.)

Чуреева, О.А. «Чайка» в одноименной пьесе А.П. Чехова: концепт, метафора, символ. *Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки* 2020. Т. 6. № 2: 206–216.

Эйхенбаум, Б. Проблемы киностилистики. В: *Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино».* Под. ред. Б.М. Эйхенбаума. 2 изд. Санкт-Петербург, РИИИ, 2001. 13–38.

Krasnyh, A.A. The play by A. Chekhov *The Seagull* and its adaptation by Michael Mayer: an intermedial analysis [Пьеса А. Чехова *Чайка* и ее адаптация Майклом Майером: междисцилинарый анализ]. In: *Мировая литература глазами современной молодежи. Цифровая эпоха*: *Сборник материалов VI международной моло-*

дежной научно-практической конференции. Под редакцией Рудакова, С.В. Магнитогорск, Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2020. 41–50.
The Seagull (фильм, 2018). Реж. М. Майер. https://vk.com/video-4569_ 456242843 (дата обращения: 20.04.2024.)

Татьяна Шеховцова

Кинорецепция А. Чехова в сериале *Анна-детективъ*

Премьера российского детективно-мистического телесериала *Анна-детективъ* состоялась в 2016 году (производство компаний Star Media и Скайвей Продакшн, режиссеры Виталий Бордачев, Денис Карро, Алексей Колмогоров и другие). Первый сезон приобрел достаточно широкую зрительскую аудиторию (преимущественно женскую), был удостоен нескольких премий, хотя в целом и зрители, и критики оценивали его неоднозначно. Отмечались погрешности в воссоздании исторической обстановки и костюмов, анахронизмы, провисания и банальности в сюжете, непроясненность финала, «непрофессиональная» техника героини-медиума, «топорные» диалоги и проч. (Анна-детективъ 2016; Ткачев). В ряду достоинств называли подбор и игру актеров, воссоздание атмосферы русской провинции конца XIX века, любовно-романтическую историю, легкую иронию, изобретательность в построении сюжетов (Анна-детективъ 2016; Лучшие российские сериалы).

Действие фильма разворачивается в провинциальном городе Затонске в конце 80-х годов XIX столетия. Обозначается классическая для русской литературы оппозиция «столица – провинция». Об этом прямо говорит местный полицмейстер при первой встрече с петербургским сыщиком Штольманом, отправленным в провинцию за дуэль: «Тесно Вам у нас будет после столицы» (фильм 1, серия 1) (Бордачев и др. 2016). Граница между столицей и провинцией проницаема: одни персонажи приезжают в Затонск из Петербурга, другие уезжают или мечтают уехать в столичный город, дабы спастись от провинциальной скуки и обыденности. Однако в тихом провинциальном городке, как в английском Мидсомере, происходят изощренные убийства, слухи о которых волнуют обывателей и доходят до столицы (литературным прототипом Затонска можно считать акунинский Заволжск, где происходит действие цикла романов *Приключения Пелагии*).

Все серии строятся по одной схеме: юная Анна Миронова, наделенная способностями медиума, помогает судебному следователю Якову Штольману в раскрытии очередного преступления. Параллельно детективному сюжету развиваются любовные отношения героев. От чрезмерного углубления в мисти-

цизм и мелодраматизм первый сезон фильма спасали иронический скепсис главного героя, комические эпизоды и богатый интертекстуальный фон. В каждой серии обнаруживался реминисцентный пласт, отсылающий к истории литературы и кино. Увлекательное отыскивание цитат и аллюзий, расшифровка намеков позволяли даже интеллектуальному зрителю быть снисходительнее к модному спиритизму и шпионско-романтическим страстям (Аллюзии).

Следует отметить, что второй сезон сериала, снятый после четырехлетнего перерыва с другой командой сценаристов, оказался гораздо слабее первого. Одной из причин этой неудачи можно считать минимизацию интертекстуального фона. Редукция второго, литературного плана и связанного с ним иронического подтекста превратила *Анну-детективъ* в типичное произведение массовой культуры, что не могли не отметить зрители: «Сериал, который в первом сезоне стал для многих “пищей для ума и сердца”, во втором сезоне проигрывает первому по многим параметрам», «в ход пошли не столько законы, сколько шаблоны сериального производства» (Анна-детективъ 2016). Изменился и состав фанатской аудитории, потерявшей зрителей определенного интеллектуального и культурного уровня (Анна-детективъ 2020).

В целом литературный подтекст сериала очень разнообразен, но наиболее отчетливо в нем проступают *Метель* и *Евгений Онегин* Пушкина, *Ревизор* Гоголя, *Яма* Куприна, *Мастер и Маргарита* Булгакова, романы Тургенева, Толстого и Достоевского, Агаты Кристи и Бориса Акунина. Откровенно литературны имена некоторых героев (Софья Молчалина, Вершинин, отец Федор) и названия серий (*Записки врача, Живой труп, Всадник без головы*).

Не обошли вниманием создатели фильма и творчество А. Чехова. Чеховские рассказы (особенно ранние), повести, пьесы создают общий фон фильма, становятся источником образов и мотивов. К примеру, эпизод из первой серии *Дела утопленниц* (1 сезон, фильм 1), когда Анна катается на велосипеде по улицам городка, шокируя обывателей, напоминает о *Человеке в футляре*. Полицмейстер Трегубов в истории *Каторжник и прокурор* (1 сезон, фильм 22) мгновенными перепадами оценок и мнений похож на полицейского надзирателя Очумелова из рассказа *Хамелеон*. Та же ассоциация прослеживается в *Колыбельной* (2 сезон, фильм 5), только здесь Очумелову иронически уподобляется мать героини, когда узнает, что котенок не подобран на улице, а прислан потенциальным женихом дочери:

> [Марья Тимофеевна]: – Только кота не хватало в нашем доме! …У меня в горле першит от кошачьей шерсти! …Ты где его взяла?!
> [Анна]: – Андрей Петрович прислал.
> [Марья Тимофеевна]: – Ах, какой хорошенький!.. Ну ладно, пусть остается. (Бордачев и др. 2020)

В серии *Семейные ценности* (1 сезон, фильм 5) помощник следователя Коробейников приходит в оружейный магазин и продавец советует ему приобрести прекрасный револьвер системы Смит и Вессон, а затем предлагает подешевле, системы Лефоше за восемнадцать рублей, буквально цитируя приказчика из рассказа Чехова Мститель. Название серии *Семейные ценности* отсылает к рассуждениям чеховского оскорбленного мужа о поругании семейных основ. И в фильме, и в рассказе упоминается именно тульское оружие. В воспаленном сознании персонажа Мстителя возникают картины, вполне подходящие для детективного сериала: «[…] его воображение уже рисовало три окровавленных трупа, размозженные черепа, текущий мозг, сумятицу, толпу зевак, вскрытие…» (С 6: 329).

Киноновелла *Драма* (1 сезон, фильм 24) создана по сюжетной канве чеховской *Чайки* с учетом постмодернистского сиквела Б. Акунина. Вслед за Акуниным, авторы сериала создают вторичный текст, деконструирующий и декодирующий первоисточник по законам массовой литературы. Однако, в отличие от акунинского текста, жанровые клише не всегда являются объектом пародии. Авторы как бы вынуждены уступать законам избранного жанра и балансировать между комическим и серьезным, пародией и стилизацией.

В начале серии близко к исходному тексту воспроизводится сцена постановки пьесы Треплева из первого действия *Чайки*. Однако затем убежавшего в парк героя находят убитым и начинается полицейское расследование.

Действующие лица киноновеллы делятся на три группы. Персонажи первой группы имеют прототипов в чеховской пьесе – начинающий писатель Алексей Константинович Гребнев, его мать Елена Николаевна Полонская, известная актриса; популярный драматург и любовник Елены Николаевны Тропинин, молодая актриса Ольга Александровна, исполнительница главной роли в пьесе Гребнева, управляющий имением и его дочь Саша, учитель словесности Семенов. Вторую группу составляют сквозные персонажи сериала – медиум Анна Миронова, судебный следователь Яков Штольман и его подчиненные, полицмейстер Трегубов, князь Разумовский, Нина Нежинская, бывшая возлюбленная Штольмана и фрейлина императрицы. Третья группа – персонажи, отсутствующие в *Чайке* и действующие только в данной серии: певец Алмазов и писатель Чехов.

Образы чеховских персонажей и отношения между ними подвергаются трансформации. Зеркально меняются имущественные отношения матери и сына: владельцем имения является Гребнев, и не он, а его мать испытывает материальные затруднения, обращается к сыну за помощью и получает отказ. В любовном треугольнике Гребнев – Ольга – Семенов, построенном по образцу Треплев – Нина – Тригорин, героиня безответно влюблена в Гребнева, а место известного писателя занимает учитель, в свою очередь влюбленный в

Ольгу. Упоминается дуэль Семенова с Гребневым из-за Ольги. Более всего изменен образ Тропинина: он оказывается литературным вором, присвоившим пьесу Гребнева и убившим автора, дабы избежать разоблачения. Ольга знает о воровстве и шантажирует Трегубова, чтобы получить его протекцию в театральном мире Санкт-Петербурга.

Подозревая любовника в убийстве сына, хотя и не ведая о подлинных мотивах, Елена Николаевна кончает самоубийством. Примирение матери с сыном (в третьем действии чеховской пьесы) переносится в послесмертие. В фильме это примирение происходит на сцене летнего театра, так что метафора жизнь–театр распространяется и на загробную сферу. Смерть оказывается закулисьем жизни. В *Драме* почти буквально реализована ремарка из пьесы Акунина: «[…] быстро проскальзывает чей-то силуэт. Опять грохочет гром, но теперь уже значительно сильнее. Яркая вспышка, порыв ветра распахивает дверь, полощется белая занавеска, с пола взлетают и кружатся мелкие клочки» (Акунин). В акунинской *Чайке* это сцена самоубийства Треплева, в *Драме* – подсказка духа Треплева Анне, вопрошающей его об убийце. Дверь комнаты, как и театральная декорация в киноверсии, оказываются выходом в иномирие и вечность. Как и в чеховской пьесе, беседка с опущенным занавесом становится лейтмотивом: здесь Анна ищет дух Гребнева, здесь она читает монолог из его пьесы, сюда же приходят духи Гребнева и Полонской, здесь устраивается мнимый спиритический сеанс для окончательного разоблачения преступника. Возможности духовидчества здесь едва ли не впервые обыгрываются иронически: обычно искренняя Анна манипулирует участниками сеанса, чтобы добиться желаемого результата и заставить убийцу выдать себя.

В сценарий *Драмы* включены мотивы и других произведений Чехова: продажа имения (*Вишневый сад*), дуэль, секундантом на которой оказывается случайный и неопытный человек (*Дуэль*).

В угоду жанру герои соотнесены с детективной тематикой: Тропинин пишет детективные рассказы, Семенов читает статью о дактилоскопии. Как и в пьесе Акунина, расследующий преступление обнаруживает, что каждый персонаж имеет мотив для его совершения: у Семенова это ревность, у Тропинина – наследство для Елены Николаевны, у Ольги – гнев и обида за то, что Гребнев взял в антрепризу другую актрису. Саша могла убить, потому что Алексей бросил ее беременной, управляющий – из-за махинаций с князем, которому он продавал лес хозяина по заниженной цене.

Как известно, детективный жанр не чужд творчеству Чехова. *Драма на охоте* и *Шведская спичка* занимают устойчивое место в антологии русских детективов. Впрочем, как справедливо отмечают исследователи, например, С. Кибальник, «уголовный рассказ» Чехова перерастает как рамки детектива, так и рамки пародии: в *Шведской спичке* наблюдается чисто чеховское смешение пародии и сти-

лизации (Кибальник 93). Обыгрывая клише полицейского романа, Чехов создает произведение, которое перерастает пародийность, становится эстетически самодостаточным и вне пародийной установки. Другой чеховский опыт детектива, *Драма на охоте*, сочетает стилизацию под полицейский (уголовный) роман в духе Габорио и Шкляревского (Моисеев 147) и тонкую пародию на русскую классическую литературу (Кибальник 199–204).

В *Драме* создатели сериала пытаются идти по чеховскому пути и расширить возможности детектива. В модель полицейского романа вносится иронически-пародийный компонент, жанровые клише накладываются на чеховский интертекст, стилизация сочетается с пародией. Сценаристы используют и некоторые характерные особенности чеховской поэтики: принцип случайностности (Чудаков 227), подтекст, принцип ружья, которое должно выстрелить и т. п.

В художественный мир *Драмы* вводятся на первый взгляд лишние, «случайные» персонажи, значение которых понятно лишь в контексте. Так, в систему персонажей включен некто Алмазов, начинающий певец, третий в ряду молодых дарований после Гребнева и Ольги. Он наделен неплохим голосом, мечтает об оперной карьере, но начисто лишен положительных душевных качеств и моральных принципов – эгоистичен, бессердечен, бестактен, неспособен к состраданию, готов на лжесвидетельство ради личной выгоды. Алмазов не вписывается ни в детективную, ни в любовную коллизии, и тем не менее несет определенную смысловую нагрузку. Хотя по сюжету этот герой не является злодеем и преступником, он как бы концентрирует в себе отрицательные черты других персонажей – эгоцентризм Полонской, бестактность Трегубова, равнодушие Нежинской, навязчивость Семенова, карьерную устремленность и готовность к шантажу Ольги и т. д. Это мелкий бесенок, которому еще можно надрать уши, рядовой представитель мирового зла, которому на протяжении сериала противостоят Анна и Штольман. Именно Алмазов оказывается прозорливее остальных, демонстрируя поистине «дьявольскую» проницательность: объектом вымогательства он выбирает Тропинина, первым интуитивно угадывая в нем преступника.

Как случайную деталь, можно рассматривать неожиданно и немотивированно продемонстрированное полицмейстером знание немецкого языка (он спрашивает Чехова: «Вы ведь тоже актер? Schauspieler?» (Бордачев и др. 2016) (фильм 24, серия 1). Эта подробность никак не обыгрывается в данной серии, но, по всей вероятности, призвана обозначить чуждость приезжего гостя, и отдаленно соотносится с темой немецкого шпионажа, сквозной для первого сезона.

Характерные для произведений Чехова внутренний сюжет и психологический подтекст просматриваются не в отношениях персонажей, заимствованных из *Чайки*, а в любовном треугольнике Анна – князь – Штольман. Поведение следователя и подозреваемого определяется не перипетиями следствия, а любовной коллизией и ревностью, что в конце концов приводит к дуэли.

Авторы сериала используют чеховский принцип ружья, которое непременно должно выстрелить: в первых кадрах появляется револьвер, его вынимает из футляра неизвестная рука; чуть позже Анна слышит голос Алексея: «Надо было разрядить пистолеты» (Бордачев и др. 2016) (фильм 24, серия 1). Затем оружие, найденное на месте преступления, уже фигурирует как главная улика, на нем ищут отпечатки пальцев и т. п. Разворачивание и акцентирование револьверного мотива отсылает к пьесе Акунина, где Треплев не расстается с револьвером, размахивает им, стучит о стол и т. д. К Акунину же восходит и прием «вбрасывания» трупа в классику, множество возможных убийц, упрощение психологических мотивировок, мелодраматизация поведения действующих лиц. Герои Акунина повышено эмоциональны, находятся в экстатических состояниях. То же самое наблюдается в сериальной версии в поведении Полонской, Семенова, Ольги.

Название серии многозначно. *Драма* – это, прежде всего, обозначение жанра, отличное от комедий Чехова и Акунина. Здесь можно усмотреть долю авторской самоиронии и подключение к извечной полемике о жанровой специфике чеховских пьес, так до конца и не проясненной. Вместе с тем драма – это украденное произведение Гребнева, ставшее причиной его убийства. Наконец, это название отсылает к одноименному чеховскому рассказу с юмористическим криминальным финалом, в котором измученный графоманкой писатель из жертвы превращается в убийцу: «– Вяжите меня, я убил ее! – сказал он через минуту вбежавшей прислуге. Присяжные оправдали его» (С 6: 229).

Одним из героев сериала становится начинающий литератор Антон Павлович, автор двух книг и одной пока что пьесы, поставленной в Москве в театре Корша (в чеховской биографии это пьеса *Иванов*). На листке с отпечатками пальцев будет проставлена фамилия «Чехов». В открывающем пьесу эпизоде с постановкой пьесы Гребнева данному персонажу переданы реплики Сорина и доктора Дорна: он заинтересован пьесой и сочувствует автору.

В образе Чехова сочетаются клише массового восприятия, демифологизация и элементы эстетизации. Создатели фильма вписали узнаваемые чеховские стереотипы и мифологемы в мужской типаж, особенно привлекательный для женской аудитории. Экранный Чехов – литератор и медик, эталон стиля и интеллигентности, завсегдатай светских приемов и дамский кавалер, ироничный красавец в пенсне и с бородкой. Он умен, наблюдателен, сдержан и деликатен. Этот образ можно считать иллюстрацией известного чеховского тезиса о том, что «В человеке должно быть все прекрасно» (С 13: 83).

Существующий в массовом и культурном сознании чеховский миф, несмотря на многочисленные попытки показать писателя «без глянца», сохраняет агиографический компонент и признаки «культа личности» (Бондарев 3). Чехов *Драмы* еще не известен как писатель и находится за пределами классиче-

ского литературного пантеона. Демифологизация классика осуществляется и за счет сближения образа Чехова с образами его персонажей. Экранный Чехов сродни и Тригорину, и Гурову (особенно в исполнении А. Баталова в знаменитом фильме И. Хейфица) не только своим пониманием людей и жизни, но и погруженностью в быт. Интерес к трансцендентному или совершившееся преступление не отменяют завтрака и обеда («Есть хочется ужасно», «Когда же завтрак» – эти реплики произносит именно Чехов (Бордачев и др. 2016) (фильм 24, серия 1).

Как оба его прототипа, реальный Чехов и Тригорин, экранный персонаж заносит в записную книжку заметки для будущих рассказов. Образ наблюдательного писателя, использующего жизненный материал для своего творчества, в сериале пародийно удваивается: два литератора, Чехов и Тропинин, наблюдают со стороны ссору между Штольманом и князем, приведшую к дуэли. Однако в финале перед зрителем предстают два полярных варианта творческой личности: истинный художник (Чехов) и литературный Сальери (Тропинин).

Согласно иронической версии создателей фильма, события *Драмы* могут восприниматься как протосюжет будущей *Чайки*: Чехов якобы написал свою пьесу под впечатлением того, что увидел в Затонске (Спиритизм). Как в пьесе Д. Бавильского *Чтение карты наощупь*, где Чехов рассказывает Раневской о замысле *Вишневого сада*, текст и его претекст меняются местами. *Драма* становится версией творческой истории *Чайки*.

Дав персонажу возможность проявить свои медицинские познания в связи с самоубийством Полонской, авторы находят Чехову еще одно применение: он становится секундантом на дуэли и безуспешно, как полагается интеллигенту, хотя и в лучших гуманных традициях русской классики, пытается примирить соперников. Уговаривая будущего секунданта, Штольман замечает: «Вы писатель, Вам такой опыт наверняка будет интересен» (Бордачев и др. 2016) (фильм 24, серия 2). Чехов же от подобного опыта упорно отказывается, хотя в конце концов уступает, в очередной раз подтверждая распространенный миф о своей мягкости и интеллигентности.

Благополучную развязку дуэльной коллизии обеспечивает решительное вмешательство женских персонажей, достаточно комично растаскивающих дуэлянтов (тема женской эмансипации – одна из сквозных в сериале). Хэппи-энд сводит воедино детективную и любовную линии, но уже без участия Чехова. После дуэли он почти что символически уходит в одиночестве и в фильме более не появляется.

Игра с классикой, заставляющая зрителя актуализировать свой читательский опыт и провести своего рода ревизию традиции, позволяет соотнести *Анну-детективъ* с другими попытками использования классических прототи-

пов. В современном искусстве переосмысление классических текстов часто связано с осмыслением собственной культурной идентичности (Багдасарян 81). В сериале *Анна-детективъ*, как бы в противовес мистической составляющей, отсылки к классике бросают иронический отсвет на ситуации и персонажей фильма, придавая ему черты игровой стилизации – литературного подражания и игры в старину. В то же время узнаваемые и любимые литературные матрицы, проступая в кинематографической реальности, подключают ее к национальной мифологии и тем самым делают более близкой, «своей» для зрителя.

Литература

Акунин, Б. *Чайка*. https://litmir.club/br/?b=1028&p=2 (дата обращения: 20.10.2024.)

Аллюзии в сериале Анна-детектив. 2017 https://www.kino-teatr.ru/topic/29/forum/ (дата обращения: 20.09.2024.)

Анна-детективъ – Отзывы. 2016. https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/119861/forum/ (дата обращения: 20.10.2024.)

Анна-детективъ – Отзывы. 2020. https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/139819/forum/ (дата обращения: 20.10.2024.)

Багдасарян, О.Ю. Чехов 21 века: переосмысление биографии классика в современной драматургии России и Словакии. *Уральский филологический вестник* 2 (2015): 71–83.

Бондарев А.Г. *Чеховский миф в современной поэзии – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Красноярск, 2009.

Бордачев, В., Карро Д., Колмогоров А. (реж.) и другие. *Анна-детективъ – 1 сезон*. 2016.

Бордачев, В., Елеонский Д. (реж.) и другие. *Анна-детективъ – 2 сезон*. 2020.

Кибальник, С.А. *Из истории детективной литературы в России: случай Чехова*. Санкт-Петербург, Петрополис, 2022.

Лучшие российские сериалы 2016 года – Выбор журналистов и кинокритиков. 2016. http://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/4576/ (дата обращения: 20.10.2024.)

Моисеев, П. *Поэтика детектива*. Москва, Издательский дом высшей школы экономики, 2017.

Спиритизм и Чехов: на «ТВ-3» стартует новый мистический сериал. 2016. https://afisha.mail.ru/series/articles/47862/ (дата обращения: 20.10.2024.)

Ткачев, Е. *Мыльная опера в кружевах мистического детектива*. 2016. https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/4541/ (дата обращения: 20.10.2024.)

Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова*. Москва, Наука, 1971.

Juracsek Kata

Rewriting Chekhov – a Poetic Analysis of *Vanya* by Simon Stephens

Introduction

Anton Chekhov's *Uncle Vanya* (*Дядя Ваня*) has been adapted for the stage and the screen countless times. The present paper analyses a rewriting of the play by the British Irish playwright Simon Stephens, titled simply *Vanya* (2023), along with its stage adaptation, a collaboration between Stephens, director Sam Yates, designer Rosanna Vize, and the Irish actor Andrew Scott. *Vanya* can be considered a radical adaptation, since Stephens reimagines Chekhov's classic as a one-man play. My aim is to identify some patterns in Stephen's transformation of Chekhov's written play, what Sirkku Aaltonen calls the "drama text", as well as to explore *Vanya* in performance, the "theatre text" in Aaltonen's terminology, reading both in relation to the complex poetic structure of Chekhov's play.

Vanya is not Stephens's first encounter with Chekhov: over the past decade, London-based theatres have already staged his versions of two other major plays by the Russian writer (*The Cherry Orchard* [*Вишневый сад*] and *The Seagull* [*Чайка*]).[1] Stephens's versions of all three texts have also been published. The writer, however, does not take equal credit for them. Chekhov is listed as the sole author of *The Cherry Orchard* with the book cover saying: "English language version by Simon Stephens". In an article, Stephens himself stated that he had created the text based on Helen Rappaport's literal, annotated translation, as he himself does not speak Russian, and that his task was "to make her translation actable" (Stephens 2014). *The Seagull* is also attributed to Chekhov, but the aspect of language is omitted: "in a new

[1] *The Cherry Orchard* was directed by Katie Mitchell and produced at the Young Vic Theatre in 2014. Three years later, in 2017, *The Seagull,* directed by Sean Holmes, premiered at the Lyric Hammersmith Theatre. *Vanya* ran for a limited time in the autumn of 2023 at the Richmond Theatre and at the Duke of York's Theatre. In March 2025 the play was staged at the Lucille Lortel Theatre in New York. A recording of the production was released in movie theatres in the 2024 season of National Theatre Live and became available for streaming at the end of the same year. The play is currently available through the website of National Theatre at Home.

version by Simon Stephens".[2] In the case of *Vanya*, Stephens is indicated on the front cover as the main author: "Simon Stephens, after Anton Chekhov", while the first pages variously state "After Chekhov – an adaptation by Simon Stephens" and "A version of *Uncle Vanya* by Anton Chekhov".

The line between adaptation and translation is of course blurry at best. Kamilla Elliott calls adaptation "the ultimate form of the uncanny": as it merges the unfamiliar with the repeated, it "never completely lets go of the past or entirely embraces the new" (Elliot 306). Adaptation as a process can be seen as *a kind of* translation – we are translating a cultural artefact to the language of another, usually from one sign system to another (cf. Jakobson, Torop). Translation scholar, André Lefevere considers translation itself as a mode of rewriting, noting that even the most "innocent" translation will modify the original text in order to make it more understandable for the target culture (Lefevere 1–10). Lefevere primarily refers to the literary system, but his concept has been applied to theatre as well: in what Sirkku Aaltonen calls the "theatrical system" "the number of rewriters is larger" – they may include "playwrights, translators, stage directors, dress and set designers, sound and light technicians, as well as actors – all contribut[ing] to the creation of theatre texts when they move into them and make them their own" (Aaltonen 32). In the case of *Vanya*, I will examine two aspects of the process of rewriting: 1. Simon Stephens's obvious modifications of Chekhov's text along with a more subtle transformation of the chronotope (the configuration of time and space) – that is, alterations in what Aaltonen calls the drama text; and 2. the creation of the theatre text, the actual staging of Stephens's adaptation.

From Chekhov to Stephens

Stephens's rewriting follows closely the structure of *Uncle Vanya*, consisting of four acts with all the twists and turns of Chekhov's play. Stephens also follows the original's dialogue scheme, thus, to use a Bakhtinian term, almost every *utterance* remains intact within the communicative structure of the play (Bakhtin 73).[3] However, not everything that the characters say in Chekhov's original version is included in *Vanya*.

[2] In her book, focusing on the theatre of Stephens, Jacqueline Bolton does not examine these plays, probably because they are not "originals". However, she does point out the influence of *The Cherry Orchard* on Stephens's 2003 play *Christmas* (Bolton 24–25).

[3] Bakhtin defines *utterance* "as a unit of speech communication", contrary to the *sentence*, which he considers "a unit of language". The boundaries of the utterance are "determined by a change of speaking subject" (Bakhtin 73).

Smaller scenes that provide couleur locale or atmosphere are omitted – for example, when Marina feeds the chickens (C 13: 71). Although these parts are seemingly insignificant, Alexander Chudakov considers them as essential constituents of what he calls the "flux of being" («поток бытия») – the impression that what is included in the text is a "carefully extracted" fragment of a reality which continues after the conclusion of the plot – a key effect of Chekhov's poetics (Чудаков 241–242), also constituted by randomness («случайность») and open endings.[4] Thus, in Chekhov's plays parts of the text that do not relate to the action directly are "rare and artistically expressive signs" of a "random flux of being" (ibid. 533), and eliminating such parts diminishes a crucial dimension of Chekhovian poetics.

Certain parts of dialogues that highlight aspects of life in the countryside, the Russian spirit / disposition, or the history of the region are also left out. An example of this is Astrov's map in the third act. Chekhov's text vividly describes how the landscape and buildings had changed and how radically the wildlife (birds, goats, and elks) and the number of livestock in the area had decreased (C 13: 94–95). The developments depicted in the passage represent the eradication of peasant lifestyle and with it the slow obliteration of traditional values. In *Vanya* this part is significantly shortened, and it is the past diversity of birds and their disappearance that takes centre stage (Stephens 2023). Accordingly, the emphasis moves away from a concrete societal setting toward ecological concerns, which are more diffuse and less tied to a particular time or place.

Stephens's text also cuts back on the segments regarding the characters' personal past, as well as how they are interrelated with each other. While in *Uncle Vanya* there is a strong emphasis on the relationship between one person and another (e.g. Telegin is Sonya's godfather, Marina is the family's old nanny, Yelena is Sonya's stepmother), in *Vanya* these details are mostly ignored. Although the text clarifies the basic relationships, they are addressed only in passing. Similarly, the rich stage directions of Chekhov are stripped off, Stephens's play only includes directions regarding basic movements and gestures (they come in, leave, yawn, there is a pause in the conversation). Before each act only the time, the place and the characters are indicated instead of a detailed description of the setting. These parts are not substituted by another cultural context or a modified background story but are simply left out. The text is shortened, only the substance or the point of what the characters say is preserved, the bare minimum necessary to sustain the sequence of exchanges. As a result, Stephens's dialogue structure becomes a distilled version of Chekhov's play.

[4] The "flux of being" as a compositional strategy in theatre (Árpád Schilling's version of *The Seagull*) was thoroughly examined by Ildikó Regéczi (Regéczi). A new approach to randomness in Chekhov's oeuvre was developed by Dominika Zoltán (Zoltán).

A slight but highly meaningful departure from the original text can be detected in the modifications of names. Although we might expect that, due to the one-man format, the number of characters would decrease, that is not the case: apart from the servant, all the roles from Chekhov's play are listed, although the names themselves are changed. Thus, Aleksandr Vladimirovich Serebryakov becomes Alexander, Yelena Andreyevna – Helena, Sofya Aleksandrovna (Sonya) – Sonia, Mariya Vasilyevna Voynitskaya – Elizabeth, Ivan Petrovich Voynitsky – Ivan, Mikhail Lvovich Astrov – Michael, Ilya Ilyich Telegin – Liam, and Marina – Maureen.[5]

The logic behind renaming the characters can be understood in two ways. It is possible to see the changes in terms of foreground and background, distinguishing between main characters (Serebryakov, Yelena, Sonya, Voynitsky, Astrov) and supporting ones (Maria Vasilyevna, Telegin, Marina). Alternatively, the renaming of the characters or the lack of it can be seen as motivated by how strongly they are connected to the estate. Thus, the main characters, whose locus is the farm, Ivan and Sonia, get to keep their names, which are merely transliterated into English. Those who arrive from the outside also retain their names, but these are changed to an Anglicised version (Helena, Alexander, Michael). In contrast, supporting characters lose their original names altogether.

From Stephens to the Stage

Up to this point, I have focused on the alterations through which the drama text of *Vanya* is created. From here my attention will shift to the theatre text. In a one-man performance, switching from one character to the next is the biggest challenge. In *Vanya* it is realised by a constantly changing mode of acting and the utilisation of certain elements of stage design. Andrew Scott uses what could be called, after Aleksandr Kubasov (Кубасов 75), distinct "gesture portraits" («жестовый портрет») for each character. This includes the drastic modification of the facial expression, the posture, and certain typical mannerisms. Compulsive behaviour is staged in various ways: Liam has an overexcited smile, Helena always has her arms across her chest and toys with her gold necklace, Sonia is constantly clutching her hands. Ivan is characterised by big gestures, he grins a lot, which gives the impression that he is quite eccentric, especially in the beginning. By the end, as his tragedy unfolds, these mannerisms fade away and give way to a more resigned mode of acting. Alexander's portrayal evokes sympathy in the viewer, as he is constantly disoriented and moves with

[5] Cyrillic letters are transliterated according to the BGN/PCGN romanisation system. Therefore, the name Sonya indicates the character in Chekhov's play, while Sonia refers to the character in Stephens's version.

visible difficulty. Scott changes his tone, the pace of his voice, as well as his accent. Except for Helena, who speaks standard British English (RP), all characters speak with Irish accents throughout the play, although with subtle modifications, making them distinct in this respect as well.

Another important factor that helps the audience differentiate the characters from each other is their positioning within the stage. Maureen is usually standing in front of the kitchenette; Liam is on the periphery, crouching down to sit on a white plastic step stool; Michael is often seated in one of the lawn chairs in the centre. When the characters are interacting with each other, Scott addresses the empty space they occupy. Certain symbolic props also highlight who is speaking, giving additional visual clues throughout the performance. Maureen has a cigarette in her mouth or hand, Michael is compulsively playing with a tennis ball and clutches a bottle of vodka in the second half, Sonia fiddles with a red tea towel, and in the first half of the play Ivan wears sunglasses and carries a red plastic toy, fidgeting with it when he cannot find the proper words. This mode of acting is made possible because, as Miklós Almási points out, *Uncle Vanya* itself has a unique "quality of play": compared to Chekhov's other plays the scenes are less fragmented, it contains longer dialogues, the characters can express themselves more fully. Action on the stage is brought to a minimum; apart from the third act, it is words that take centre stage – in Almási's words, the play is "built on the action value of the conversations" (Almási 98–101). In *Vanya* it is indeed the third act that is harder to follow than the rest of the play: there are some moments of intense action (namely the love scene between Helena and Michael, as well as the ensuing shooting scene) that demand the simultaneous participation of multiple characters. In these moments Scott rushes across the stage, switching between roles rapidly, with heightened urgency, which makes the shifts hurried, especially in contrast with the slower pacing of the other acts.

Equally significant is the transformation of the chronotope – an underlying structural element the reconfiguration of which may not be evident at first glance but proves crucial to understanding the shift in the cultural context. As noted earlier, when and where Stephens's play takes place remains ambiguous, the references to the geographical setting are omitted rather than substituted in the text. In the stage version the set design and the costumes provide no help either: all we see is a kitchenette, a doorway, a swing, and a table with two mismatched lawn chairs. Scott is wearing a blue shirt, khaki chinos and sneakers. Although the place and era are, without a doubt, updated (we are clearly not in Russia at the turn of the century), the stage, with its worn, mismatched, faded items of furniture and objects, feels quaint, not completely contemporary.

Nevertheless, there are certain clues in the text as well as theatrical props used in the performance that enable us to deduce the time period. Liam carries a cassette player, Michael shows Helena pictures of a forest using a slide projector, both of

which became household items in the second half of the twentieth century but have gradually gone out of use in the twenty first. There are also quite a few references to cinematography (since Alexander is a director), so instead of Schopenhauer and Dostoevsky great directors, Robert Bresson and Yasujirō Ozu, are included in Ivan's final plea, when he imagines who he could have become if he did not have to provide for his brother-in-law.[6] Similarly, instead of Don Juan (C 13: 68), Ivan ironically compares Alexander to *Don Juan de Marco*, referencing the 1995 American romantic drama directed by Jeremy Leven. Based on these clues, we can venture to say that *Vanya* takes place in the second half of the 1990s. We can similarly deduce where we are: Maureen and Liam are both typical Irish names, and Scott, himself an Irishman, uses a variety of Irish accents throughout the performance. As Alexis Soloski has observed, "Irish listeners in particular, will distinguish differences of class and locale among the characters" (Soloski). Certain references also point to Ireland: instead of a country estate, they live on a potato farm (potato being a stereotypical Irish crop, strongly associated with the Great Famine of 1845 to 1852, also known as the Irish Potato Famine[7]), and Alexander plans to buy a house on the Isle of Man (a British Crown Dependency in the Irish Sea, situated between Ireland and England).

Thus, even though the play was produced in London theatres, all signs point to an Irish setting. As Zsuzsa Csikai, investigating the links between Chekhov and Irish theatre (with special attention to the works of Brian Friel and Frank McGuiness), points out: in 1980s Ireland Chekhov's works served as an important tool of cultural decolonization. Irish authors saw a parallel "between the social-cultural milieu of Ireland and the Russian world as portrayed in the plays and short stories of Chekhov", detecting similarities in the provincial atmosphere, life on the periphery and "the resulting feeling of stagnation and hopelessness" (Csikai 61). Csikai also highlights a tendency among Irish writers to completely change the text – not only by employing Hiberno-English instead of British English, thereby challenging and reshaping the English reception of Chekhov (which had relied almost exclusively on upper-middle-class language), but also transforming the setting and still labelling the work as a translation (ibid. 61–64). If we look at *Vanya* through this prism, it does not seem

[6] Bresson as a filmmaker was greatly influenced by Dostoevsky, so it might not be a coincidence that he is named in the passage (cf. Hasty, Cameron 12–74).

[7] The cultural effects of the Great Famine have been examined, among others, by Kevin Whelan, who describes it as "the single most important event in Ireland in the modern period," noting that it "disproportionately impacted on the 3 million potato-dependent people who comprised the notoriously poverty-stricken base of Irish society" (Whelan 137). According to Whelan, the event radically reshaped life in Ireland, not only in terms of demographics, but also through its long-term effects on the economy, society, and a wide range of cultural practices, including religious beliefs, literature, dance and even sports (ibid. 137–151).

accidental that the characters that arrive from the outside, who do not see the true value of the farm and disrupt the way and rhythm of life there, are given English names: they are the invaders who, from the point of view of Ivan, have made him waste his life and affections (Elizabeth, who supports Alexander against Ivan, may also be seen as part of this group).

Vladimir Linkov describes what most critics perceive as stagnation in the works of Chekhov as "timelessness" («безвременье»), suggesting that this quality partly explains the writer's preference for shorter literary forms, such as short stories and novellas, thereby linking the concept to the generic features of Chekhov's oeuvre. Chekhov wrote at a time when seemingly no historical change occurred, when people felt stuck (Линков 3–13) or, as Léna Szilárd points out, culture, science, and religion all were in simultaneous crises (Силард 17–54). In Northern Ireland the violent socio-political conflict known as the Troubles lasted for thirty years from the late 1960s util 1998; it was also a prolonged period marked by uncertainty, during which ordinary people had little sense of what the future might hold. This historical context is essential for understanding the emergence of Irish playwrights' dialogue with Chekhov's works. Lefevre says that if the self-image of a target culture is not stable, rewritings can reveal a lot about how this self-image changes in a given period (Lefevre 87). If we look at the state of the United Kingdom in the past couple of years (Brexit, the pandemic, economic recession, a turbulent political landscape, and the crisis of monarchy, all of which generate a sense of uncertainty about the future), it becomes more understandable why this performance pays homage specifically to the Irish reception of the Russian author, why *Vanya* engages with his work through this particular tradition. Irish rewritings of Chekhov's plays also stemmed from and served as a counterreaction to political and cultural instability.

Exposure of the "Undercurrent"

The uncertainty haunting both the spatial and temporal setting can be connected to one of the most important questions that *Vanya* raises: what exactly is the purpose of the one-man format? We have already established that, although it might initially seem doubtful, from a technical perspective such a performance is indeed possible, and Scott is able to play multiple, relatively well-defined roles. Furthermore, it is precisely this format that allows certain features of Chekhov's work to come to the fore. Usually in his plays the conflict does not unfold on the surface, but, as Vladimir Nemirovich-Danchenko, the first director of *The Three Sisters* (*Три сестры*) put it, it takes place in the "undercurrent" («подводное течение»), within the heroes themselves (Немирович-Данченко 10). What we see on stage is the boredom and the uneventful flow of everyday life (Скафтымов 412–413), "the flux of being". The

real conflict is not interpersonal but rather arises as "a contradiction between the given and the desired" (ibid. 427).

According to Miklós Almási, what is hidden in the "undercurrent" of *Uncle Vanya* is that the five main characters only appear to have different problems. What they do not realise is that they are all in the same life situation: they have reached a dead end and are trapped in their own "life-prison". However, this prison "is only seemingly built from the outside", it is indeed the characters themselves who have obstructed what their lives could have potentially become. Their self-deception and inability to face the truth renders the play tragicomic. They are obsessed with self-representation, and yet, except for Sonya, they are unable to "hit the bull's eye", to find their authentic selves. As Almási has observed, the method of character representation in the play is *polyphonic* in the sense that due to the submerged parallels woven into the fabric of the work, the heroes inadvertently become each other's mirror images, and what they try to hide is reflected back to them by the others (for instance, Astrov, Serebryakov, and Voynitsky become each other's doubles through their relationship to Yelena, as well as through their shared pursuit of beauty) (Almási 117–145).

In *Vanya* this "undercurrent", the ultimate parallelism of fates becomes apparent – something that is usually entrusted to the interpreter of Chekhov's play to deduce. Here the audience is required to take a reverse path, to see diverse characters in the performance of the same individual. The elimination of elements that create closeness and distance between the heroes, as well as the limitation of their cultural context and personal history puts them in a vacuum, underlining their alienation. Just like Scott on the stage, all the people he embodies are ultimately alone. The self, as well as the world itself is uncertain, the characters are present and absent at the same time. This is intensified by the set and the lighting: a huge mirror at the back duplicates Scott, which can be linked to the mirroring effect described by Almási with respect to *Uncle Vanya*, and the stage is lit in a way that the actor's figure is multiplied by his own shadows throughout the play.

Conversely, what is lost is the illusion of realism, the "flux of being", the impression that it is real life itself that is unfolding on the stage. What comes to the fore is a heightened sense of self-reflexivity. The play is framed by Scott switching the lights on and off. In the beginning he takes his time setting up the lighting, looking at the audience, as if developing an inside joke with them, thus drawing attention to the fact that what we see on stage is being actively constructed. Furthermore, in this format the stage presence of the characters, their reactions to the others are highly limited. In *Uncle Vanya*, Sonya is only able to take centre stage and deliver the promise of transcendent consolation with credibility at the expense of becoming almost invisible for the others (only Vanya reacts to her, but not even he addresses her): from their point of view, she "becomes unreal" (Almási 139–141). Stephens's play is unable to visualise this aspect, as Scott is completely alone on the stage the whole time.

The one-man performance format also alters the relationship between the ontological spheres of the living and the dead. Anna, Sonia's late mother, Ivan's sister, is just as tangible as any other character: the disoriented Alexander is looking for her at the beginning of the second act, and, just like anyone else, she has her dedicated spot on the stage, by the piano, which Helena is forbidden to play – suggesting that she cannot replace her. In the beginning Ivan presses the keys of the instrument when mentioning Anna, and towards the end of the play, when it would seem that he has lost everything, the piano starts playing by itself, segueing into the duet of the siblings, the popular, uplifting piece by Hoagy Carmichael and Frank Loesser *Heart and Soul* and then culminating in distorted sounds that trouble Ivan (he covers his ears). Although it is the speech of Sonia that closes the play, after the lights are switched off the melody picks up again. In this way the linear flow of time is abolished and the past becomes just as tangible as the present. While Sonia looks to the future and – if only temporarily – can imagine finding peace, for Ivan, in this brief moment, her sister materialises, representing a time when his life was still full of possibilities. On the surface, they are seemingly unable to alter their circumstances. Even after Alexander leaves, they remain dependent on his whim. However, the theatre text offers a kind of resolution on another level: through its interplay of remembrance, music, and spatial arrangement, the performance not only abolishes temporal boundaries but also reframes loss as a constant, embodied presence that continues to shape the characters' reality, giving them hope despite everything that transpired around them during the play.

Bibliography

Aaltonen, S. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney, Multilingual Matters, 2000.

Almási M. *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* [What will become of us, Anton Pavlovich?] Budapest, Noran Libro Kiadó, 2018.

Bakhtin, M.M. The Problem of Speech Genres. Trans. McGee, Vern W. In: Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press, 1986. 60–102.

Bolton, J. *The Theatre of Simon Stephens*. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney, Methuen Drama, 2021.

Cameron, S. *The Bond of the Furthest Apart – Essays on Tolstoy, Dostoevsky, Bresson, and Kafka*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017.

Csikai Zs. „Kiváltságos párbeszéd" – kortárs Csehov-újraírások Írországban ["A Privileged Conversation": Re-writing Chekhov in contemporary Ireland]. In: *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov* [Dialogue between Cultures

and Media – Anton Pavlovich Chekhov]. Ed. Regéczi I. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt, 2021. 61–81.
Elliott, K. *Theorizing Adaptation*. New York, Oxford University Press, 2020.
Hasty, O.P. On Not Showing Dostoevskii's Work: Robert Bresson's *Pickpocket*. In: *Border Crossing: Russian Literature into Film*. Ed. Burry, A.; Frederick, W.H. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016. 64–84.
Jakobson, R. On the Linguistic Aspects of Translation. In: *Language in Literature*. Cambridge/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. 428–435.
Lefevere, A. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London/New York, Routledge, 1992.
Stephens, S. *Vanya*. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney, Methuen Drama, 2023.
Stephens, S. Why my Cherry Orchard is a failure. *The Guardian* (16 Oct. 2014) https://www.theguardian.com/stage/2014/oct/16/the-cherry-orchard-chekhov-simon-stephens-katie-mitchell (date of access: 25.12.2024.)
Soloski, A. Andrew Scott on "Vanya": "Who Isn't Sad?". *The New York Times* (1. Apr. 2025) https://www.nytimes.com/2025/04/01/theater/andrew-scott-vanya.html (date of access: 15.06.2025.)
Torop, P. Intersemiosis and Intersemiotic Translation. *European Journal for Semiotic Studies* 12 (2000): 71–100.
Regéczi I. Schilling Árpád *Siráj*-rendezése és a *létfolyam* fogalma [Árpád Schilling's production of *The Seagull* and the concept of *stream of life*]. In: *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov*. Ed. Regéczi I. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt, 2021. 264–279.
Whelan, K. The cultural effects of the Famine. In: *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*. Ed. Cleary, J.; Connolly, C. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2005. 137–154.
Zoltán D. A véletlenszerűség poétikája Csehov elbeszéléseiben (problématörténet – elmélet – szövegértelmezés) [A poetics of randomness in Chekhov's short stories (history – theory – interpretation)]. Budapest, ELTE Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok Doktori Program, 2025.

Кубасов, А.В. *Проза А.П. Чехова: искусство стилизации* [Chekhov's prose: The art of stylisation]. Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет, 1998.
Линков, В.Я. *Художественный мир прозы А.П. Чехова* [The artistic world of Chekhov's prose]. Москва, Издательство Московского университета, 1982.

Немирович-Данченко, В.И. Предисловие «От редактора» [Editor's preface]. В: Эфрос, Н.: *«Три сестры» в постановке Московского художественного театра*. Петербург, 1919. 7–12.

Силард, Л. *Русская литература конца XIX-начала XX века. 1890–1917. В 2-х томах.* Том 1 [Russian literature at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries in 2 volumes. Vol. 1]. Budapest, Tankönyvkiadó, 1981.

Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова. *Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках* [Moral quests of Russian authors: Academic articles about Russian classics]. Москва, Художественная литература, 1972. 404–435.

Чудаков, А.П. *Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение* [Chekhov's poetics. Chekhov's world: Emergence and affirmation]. Санкт-Петербург, Азбука, 2016.

Татьяна Борисовна Зайцева

Партитура художественного пространства в спектакле *Дядя Ваня* Малого драматического театра (Театра Европы)

Партитура художественного пространства чеховской пьесы *Дядя Ваня* связана с таким феноменом русской литературы, как топохрон (термин М.Н. Эпштейна). Термин топохрон (*topochron*) является инверсией слова, обозначающего понятие «хронотоп» и подразумевает «преобладание топоса над хроносом, пространства над временем в определенной культурно-исторической модели» (Эпштейн).

Выделим два ключевых момента концепции М.Н. Эпштейна:

«Применяя понятие хронотопа (А. Ухтомский, М. Бахтин) к российской цивилизации, обнаруживаешь закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. […] История России – проекция ее географии, и исторические периоды отмечаются не чисто временны*ы*ми изменениями, а расширениями в пространстве» (Эпштейн).

«Время в России вытесняется пространством (физическим и метафизическим) – это своего рода «архимедов» закон погружения большого географического тела в историческую среду» (Эпштейн).

На наш взгляд, пространство в пьесе *Дядя Ваня* действительно выдвигается на первый план. Хотя одна из самых первых реплик (ее произносит Астров) в пьесе «Нянька, сколько прошло, как мы знакомы» (С 13: 63) носит явно временн*о*е значение, и далее появляется еще несколько упоминаний времени, таких как «Прошло 11 или 10 лет. Или больше», «2-3 года поживешь с чудаками…», «Кто будет жить после нас лет через 100-200», «Если через тысячу лет человек будет счастлив», «Приеду через месяц» и т.д. (С 13: 61–116).

Однако очень быстро временные образы сменяются пространственными, которые явно превалируют: «пробиваем дорогу», избы, железная дорога, «жизнь выбилась из колеи», «самовар на столе», лесничество, чудесные виды, кабинет, сад, поле, именье, город и т.д.

Похоже, что время нарушило свой ход, произошел какой-то сбой: «С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи… Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина… не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали –

мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью… Нехорошо!» (С 13: 64–66).

Временной порядок нарушился. (Повторяемое няней Мариной словечко: «Порядки!»)

> АСТРОВ. И долго они еще здесь проживут?
> ВОЙНИЦКИЙ (свистит). Сто лет. Профессор решил поселиться здесь.
> МАРИНА. Вот и теперь. Самовар уже два часа на столе, а они гулять пошли (С 13: 66).

«Сто лет» и «два часа» звучат на равных. Как будто время остановилось в этом месте. Отчетливо обнаруживается и проявляется этот временн*о*й сбой после приезда четы Серебряковых, хотя время в этом уголке застыло еще раньше, поскольку жизнь, которую ведут герои, напоминает кружение на одном месте, погружение в болото. Затягивает жизнь, которая скучна, глупа, грязна. И, как сетует Войницкий: «Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну» (С 13: 79). Вторит ему Астров: «Я говорю: мое время уже ушло, поздно мне…» (С 13: 85) и Елена Андреевна: «Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают, что едят, пьют, спят» (С 13: 93).

Из времени осталось только нелепое настоящее, но яма-пространство поглощает все. Но и настоящее время ставится под сомнение, потому что, по словам того же Войницкого, «Годы тут ни при чем. Когда нет *настоящей* жизни, то живут миражами» (С 13: 82, курсив мой – Т.З.). Герои чеховской пьесы показаны как люди без времени, люди, лишившиеся времени.

Художественное пространство-время структурируется в пьесе с помощью монологов, диалогов, действий, настроения, эмоциональных сообщений персонажей, каждый из которых, в свою очередь, несет свой собственный индивидуальный топохрон и наделяется особой атмосферой. «Задачей театрального представления М.А. Чехов считал воссоздание ”индивидуальной атмосферы” каждого персонажа и ”партитуры атмосфер, сменяющих друг друга в спектакле”. Но, в сущности, сходную задачу выполняют сначала драматург или сочинитель повествовательного текста. Партитура атмосфер – это смена семантически значимых, эстетически осознанных образов пространства» (Сухих 153).

Замысел Чехова глубоко раскрывается в постановке Л.А. Додина. Топохрон разворачивается здесь на различных смысловых уровнях: от реалистичного,

будничного, преходящего, до символического, сливающегося с представлением о вечности и божественном идеале.

Сценическое пространство делится на две видимых части: сверху нависают три огромных стога сена, а основная сцена, оформленная в темных коричневых тонах, огорожена дощатыми стенами с закрытыми дверями, скрытым окном и шкафом, на дощатом помосте периодически появляются кресла-качалки, столы и стулья, которые выносят сами герои действия. В целом перед нами разреженное пространство, напоминающее какой-то загон, минимально обустроенное, здесь мало уюта, мало тепла. Серебряков, упоминающий 26 комнат дома, сравнивает его с лабиринтом, т.е. пространством не жилым. Здесь каждый герой ощущает свою неустроенность и пытается хоть как-то обустроиться, как-то обозначить свое *место* в пространстве. Это очень важно для каждого, определить, *где* ты. Вспомним вопрос Войницкого: «Сестра моя… милая сестра моя… Где она теперь?» (С 13: 82). Каждый герой носит с собой свой стул, заметим, что стулья Астрова и Елены Андреевны всегда стоят чуть поодаль от остальных, как бы намекая на их особенность, отличие от большинства обитателей имения. Стул – это только еще намек на пространственные притязания.

Об экзистенциальной знаковости стула и важнейшей смысловой роли «стульевой» экспозиции в чеховских пьесах писала О.Г. Лазареску, подчеркивая, что «для Чехова важно совмещение в одном предмете глубокого символизма и обыденности» (Лазареску 134).

Важно, что у каждого из персонажей есть свой стол, то есть свой мини-локус (в значении пространство, имеющее границы), мини-топос (топос в значении место, элемент художественного пространства) или даже мини-топохрон, отражающий не только род занятий персонажа, но и его психотип.

Например, стол Серебрякова отмечен набором пузырьков с лекарствами, его пространство маркировано запахом болезни и страхом старости и смерти, сосредоточенностью на самом себе. Топос Серебрякова – это футляр, неслучайно появляется он впервые на сцене в образе «человека в футляре», об этом фактически говорит и Войницкий.

Пространство старой няни обозначено обеденным столом с чайными чашками и самоваром, к которому прибивается и Телегин в поисках потерянного дома, впрочем, нянин стол открыт для всех нуждающихся в утешении. Слово «чай» созвучно с отчаянием и чаяниями, неслучайно же няня пытается успокоить Соню и Серебрякова предложением выпить липового чайку. Это топохрон, связанный с традициями, бытовой обрядовостью, вечным бытом и спасительным повторением повседневных обязанностей.

У Астрова два определяющих его мини-топохрона: стол для картографии и операционный стол, о котором он вспоминает в начале спектакля, переживая о

смерти рабочего стрелочника. Вообще, в Астрове, как мне видится, больше всего от самого Чехова. Прототип Астрова, Хрущов в пьесе *Леший* произносит: «Опротивела мне моя медицина, как постылая жена, как длинная зима…» (С 12: 139). Это напоминает известную фразу Чехова «Медицина – моя законная жена, а литература – любовница», только «любовницей» для Астрова становится его лесоводство, в котором слышны отзвуки садоводства Чехова, ведь к созданию сада писатель подходил профессионально, с научной точки зрения. Неугасимое стремление окультуривать окружающую среду, забота о будущем природы и человека, мысли о культурном прогрессе, несомненно, сближают доктора Чехова и доктора Астрова.

«Каждая местность – это не только физическая, но и психическая реальность, которую мы воспринимаем интуитивно и с которой эмоционально взаимодействуем. У римлян было выражение "гений места" (genius loci)» (Эпштейн).

«Лес и поле, степь и пустыня, река и озеро, гора и море – это особые психотопосы, которые по-разному сочетаются с психотипами разных людей. Есть люди леса и люди моря» (Эпштейн).

Таким «гением места», пожалуй, является Астров. Человек леса. «У Чехова, как правило, одному тексту соответствует одна природная "вертикаль"» (Ищук-Фадеева 232), – согласимся с таким наблюдением исследователя, однако в спектакле Малого драматического эта вертикаль отнюдь не сад, который даже не проглядывается в балконном окне, а лес, который мы тоже не видим, но представляем благодаря монологам Астрова огромное лесное пространство. Неслучайно перед рассказом о лесничестве. Астров упоминает Островского. Лес как чеховский топохрон имеет свои корни в русской классической литературе, прежде всего здесь нужно вспомнить пьесу А.Н. Островского *Лес* и роман И.С. Тургенева *Отцы и дети*. Кстати, о Тургеневе Астров тоже вспоминает: «Здесь есть лесничество, полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева…» (С 13: 110). Исследователь, которого мы уже цитировали, противопоставляет концепцию леса Островского европейской традиции, прежде всего Данте (Dante Alighieri: *La Divina Comedia*): социальное в пьесе русского драматурга выходит на первый план, превалирует над экзистенциальным.

> Земную жизнь пройдя до середины,
> Я очутился в сумрачном лесу
> Утратив правый путь во тьме долины (пер. М. Лозинского) (Данте 9).

Образ леса в романе Тургенева имеет скорее психологический подтекст с национальной окраской («Я нужен России… Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник… мясо продает… мясник…

постойте, я путаюсь… Тут есть лес…», – в бреду произносит Базаров (Тургенев 183). Предсмертное видение леса Базарова можно интерпретировать как наказание для героя за преступное пренебрежение к отдельной человеческой личности и самонадеянность в отношении планов на Россию.

Обратим внимание на слова Астрова: «Знаете, когда идешь темною ночью по лесу, и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу… Я работаю, – вам это известно, – как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька» (С 13: 84), которые свидетельствуют о том, что в пьесе Чехова актуальность обретают оба смысла (социальный и экзистенциальный): от Данте здесь образ «темного леса» – аллегория земной человеческой жизни, полной заблуждений и постоянно требующей выбора, от Островского и Тургенева – национальная окраска образа, то есть, с одной стороны, представление леса как темного стихийного начала, нередко разрушительного, с другой стороны, понимание леса как «природного фактора, который формирует и ландшафт, и менталитет» (Ищук-Фадеева 235). Лес Астрова связан с Россией и ее будущим, с другой стороны, лес как топохрон Астрова отличает его от остальных героев пьесы. Это единственный персонаж, который выстраивает собственную модель будущего не только России, но и всего человечества. Если место определяет человека, Астров пытается преобразить пространство, а значит, пытается создать условия для рождения нового человека.

«Чехов, конечно, писал о России, и его мысль была о России. Однако не меньше справедливости в утверждении, что он лишь использовал хорошо знакомый отечественный материал: мужики, мальчики, воры, бабы, студенты и пр. Речь же явно шла о чем-то большем – об изначально неудовлетворительном положении человека на земле; о ситуации не только исторической, определяемой временем, и потому надежды следует возлагать на время, пусть астрономическое; речь шла о ситуации метафизической, неподвластной времени, вечной» (Мильдон 238). Экзистенциальная позиция Чехова может быть обозначена так: самое важное место, пространство, которое должен обустраивать человек, его внутренний мир, его собственное «Я».

Настоящим открытием спектакля стал образ Елены Андреевны (в исполнении К. Раппопорт), образ, функции и значение которого до сих пор вызывают споры чеховедов.

Первым критикам образ Елены Андреевны казался «недописанным». Известный исследователь Н.Я. Берковский объяснял кажущуюся расплывчатость, неопределенность героини так: «Елена Андреевна почти ничто, напрасно актрисам эта роль кажется богатой и заманчивой. Чехову, его пьесе именно такой, нерасцвеченной, почти бесцветной, Елена Андреевна и нужна. Она суще-

ствует только как дополнение к Астрову, к дяде Ване, к той пустынности и заброшенности, в которой живут они оба, в которой живут и остальные люди пьесы» (Берковский 298).

Замысел самого Чехова, по-видимому, был другим. Возможно, на оценку исследователя повлияла пьеса *Леший*. Однако Елена Андреевна, героиня драмы *Дядя Ваня* значительно отличается от Елены Андреевны, героини комедии *Леший*. В примечаниях к XIII тому ППС упоминается переписка Чехова с М.Ф. Победимской, корреспонденткой, которая сама исполняла роль Елены Андреевны на любительской сцене и понимала ее иначе, чем режиссер, спрашивала у драматурга: «Елена Андреевна, жена профессора, – тип средней интеллигентной женщины мыслящей и порядочной или же это женщина апатичная, ленивая, не способная ни мыслить, ни даже любить? […] Я не могу примириться со вторым мнением режиссера и смею надеяться, что мое понимание этой женщины как человека разумного, мыслящего и даже несчастного от неудовлетворения своей настоящей жизнью – правильно» (30 января 1903 г.). Чехов ответил ей: «Быть может, Елена Андреевна и кажется неспособной мыслить, ни даже любить, но когда я писал “Дядю Ваню”, я имел в виду совершенно другое» (5 февраля 1903 г.) (С 13: 412–413).

Мини-топос, атмосфера Елены Андреевны в спектакле Театра Европы – стол с воображаемой клавиатурой пианино. Потрясающая сцена, когда она начинает играть на бокалах, стеклянных бутылочках и склянках, пытаясь выплеснуть музыку, звучащую в ее душе, характеризует героиню как стремящуюся жить в атмосфере творчества, искусства, прекрасного. Неслучайно Прекрасная Елена становится для персонажей пьесы воплощением красоты. Ее драма заключается в том, что герои охотно и с наслаждением попадаются на удочку эстетического начала, не задумываясь всерьез о духовно-этической основе личности Елены. По сути, недосказанность героини объясняется тем, что никто из героев не попытался ее понять по-настоящему, довольствуясь внешней атрибутикой. Мнения персонажей о Елене Андреевне оказываются почти всегда надуманными, ложными, никто не может поверить в ее искренность и честность, не в состоянии преодолеть стереотипы о красивой женщине – пустышке, эгоистичной ленивице или хищнице. Как ни парадоксально, потенциал Елены Андреевны и правду о ней лучше всех понимает Серебряков, но не в его интересах дать молодой жене свободу развернуть свой музыкальный талант. В этом смысле символичен эпизод, когда Елена Андреевна обувается в калоши мужа и плетется в сад: профессор имеет над ней власть, она не смеет покинуть футляр своего брака.

Мини-топос Сони и дяди Вани – письменный стол для работы, заваленный бумагами, но, что важно, с глобусом. Соня и дядя Ваня больше, чем другие обречены на проживание одного большого дня. Контраст между узостью реаль-

ного пространства человека и того огромного мира, который может быть ему открыт, подчеркивает драму чеховских персонажей.

Когда пишешь о пьесе Чехова *Дядя Ваня*, невольно задаешься вопросом, а не оказываешься ли ты на месте профессора Серебрякова, не открываешь ли то, что «умным давно уже известно, а для глупых неинтересно» (С 13: 68)? Погружаясь в пространство чеховской пьесы и сопоставляя ее с интерпретацией Льва Додина, обнаруживаешь художественные истоки сценографии спектакля (здесь мы обязательно должны вспомнить имя художника Давида Боровского): висящие над основной сценой огромные стога сена обращают нас к картине Левитана *Сумерки. Стога* (1899 г.), а через нее к знаменитой серии Клода Моне, открывшейся картиной *Стог сена около Живерни* (1889 г.).

На связь с картиной Левитана обратила внимание еще критик Марина Дмитревская в рецензии *И дождь смывает все следы* 2003 г.: «Будто левитановские "Стога", которые тот написал в чеховском кабинете в Ялте, разрослись в декорации Давида Боровского до натуральных размеров. С самого начала догадываешься – они опустятся в финале, обозначив земную жизнь Сони и дяди Вани. Так и происходит» (Дмитревская).

Другой критик, Роман Должанский, не называя Левитана, замечает: «Стога Давида Боровского аккуратно опускаются на подмостки, и сцена преображается в умиротворенную картину: маленькая земля-глобус на столе, желтый блин луны, которым вмиг стали домашние часы, и два человека, сидящие на стульях среди огромных сдобных копен» (Должанский). Сцена с домашними часами, превратившимися в луну среди стогов сена, это уже, несомненно, аллюзия на левитановские *Сумерки. Стога*. Само превращение часов в луну, то есть в часы, потерявшие стрелки, часы, показывающее не время, но вечность, несомненно, прочитывается в символическом ключе.

Обнаружить источник недостаточно, здесь мы вспомним резонный вопрос другого критика, Екатерины Ефремовой: «Над сценой повешены три стога сена на деревянных досках, заставляя все время задумываться – что же это значит?» Вариант «опустятся в финале, обозначив земную жизнь Сони и дяди Вани», не укладывается в наше представление о смыслах самой пьесы и ее сценического воплощения в Театре Европы. Согласимся с важным замечанием рецензента: «В финале – то ли они опустятся на уровень сцены, то ли персонажи поднимутся до их уровня» (Ефремова). В финале опустившиеся стога или поднявшиеся до луны-часов герои, на наш взгляд, символизируют не только земную жизнь Сони и дяди Вани, то есть не только земную.

Философский пейзаж Левитана изображает тайну сумерек, загадочное переходное состояние мира, покойно застывшие стога, освещенные предзакатными последними лучами солнца и тихим светом луны, вызывают умиротворенное, почти идиллическое настроение и ощущение гармонии.

Но в спектакле иначе: возвышающиеся над сценой стога не были освещены ни луной, ни солнцем, они кажутся странными призраками, парящими над участниками сценического действия. От стогов сена в зрительном зале ощущается только запах сена и свежей древесины, но их очертания размываются в потемках под колосниками. Призраки, которые могут обрести плоть и то ли обрушиться на героев, то ли заключить их в свои объятия.

Особое пространство, подчеркнутое предельно лаконичными декорациями сцены, темное, со слабыми источниками света (дверь в сад, свечи, светильники) рождает впечатление обреченности любого человека на страдания, на бесконечность жизненных тягот. Это разреженное, расплывающееся пространство почти без времени (луна-часы без стрелок).

В чем смысл такого сценографического решения? Как будто перед нами суровое пространство чистилища, земная жизнь – это и есть чистилище для человека? Стога сена нависают над земной жизнью, земная жизнь внизу, ниже только ад, но ад не предназначен для подобных героев, ведь среди персонажей пьесы нет ни одного подлеца, ни одного злодея, все они хорошие люди. Только пройдя через чистилище земной жизни, пройдя испытания и искупление, человек может оказаться в идеальном мире божественного милосердия и любви, открывающемся человеку верующему. Так вольно или невольно срабатывает аллюзия на *Божественную комедию* Данте.

Однако Чехов никогда не ставит точку, верный своему принципу «взаимодополнительных неопределенностей», создающего «ощущение засюжетного пространства, просвета, за которым угадывалась бы незавершенность мира» (Страда 58). «Зрелый Чехов не то, чтобы "не знает", – он, по-видимому, не считает для себя возможным вносить собственную определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого своего субъекта» (Тюпа 31). В финале спектакля сцена предстает *призрачным* подобием картины Левитана: опустившиеся стога и луна-часы только намекают на возможность умиротворения, обретения гармонии, божественного милосердия и прощения, тихой, нежной вечной жизни, не только для дяди Вани и Сони, но и всех обитателей Земли. Неслучайно же на столе у дяди Вани глобус, земной шар, а не просто карта Африки. Возможно, не всех ожидает одна ночь, как говорил Серебряков, а кто-то увидит и небо в алмазах.

Литература

Берковский, Н.Я. Чехов – повествователь и драматург. В: Берковский, Н.Я. *О русской литературе: Сборник статей.* Ленинград, Художественная литература, 1985. 215–339.

Данте, А. *Божественная комедия.* Пер. М. Лозинского. Москва, Наука, 1967. (Серия «Литературные памятники»).

Дмитревская, М. И дождь смывает все следы. Академический Малый драматический театр – Театр Европы. https://mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/30.json (дата обращения: 21.12.2024.)

Должанский, Р. Алмазы в стогах сена. Академический Малый драматический театр – Театр Европы. https://mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/38.json (дата обращения: 21.12.2024.)

Ефремова, Е. Чехов фарсовый. Академический Малый драматический театр – Театр Европы. https://mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/34.json (дата обращения: 21.12.2024.)

Ищук-Фадеева, Н.И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова. В: *Чеховиана: взгляд из XXI века.* Отв. ред. Катаев, В.Б. Москва, Наука, 2011.

Лазареску, О.Г. «Стульевая» экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур («Пир во время чумы» Пушкина, «Три сестры» Чехова, «Стулья» Ионеско) В: *Чеховиана: «Три сестры». 100 лет.* Сост. Чудаков, А. Москва, Наука, 2002. 129–135.

Мильдон, В.И. *Вся Россия – наш сад (русская литература как одна книга).* Москва, Серебряные нити, Центр гуманитарных инициатив. 2018. (Серия «Humanitas»).

Страда, В. Антон Чехов. В: *История русской литературы: XX век: Серебряный век.* Ред. Нива, Ж.; Серман, И.; Страда, В.; Эткинд, Е. Москва, Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1995. 48–72.

Сухих, И.Н. *Структура и смысл. Теория литературы для всех.* Санкт-Петербург, Азбука, 2016.

Тургенев, И.С. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.* Редкол.: Алексеев, М.П. (гл. ред.) и др. Т. 7. Отцы и дети: [Роман]; Повести и рассказы; Дым: [Роман], 1861–1867. Москва, Наука, 1981.

Тюпа, В.И. Коммуникативная стратегия чеховской поэтики. В: *Чеховские чтения в Оттаве. Сборник научных трудов.* Редкол.: Доманский, Ю.В.; Клэйтон, Д. Тверь; Оттава, Лилия Принт, 2006. 27–30.

Эпштейн, М. К семиотике пространства. Новые термины и конфигурации. Урания: сайт. https://urania.7iskusstv.com/?p=66 (дата обращения: 21.12.2024.)

V. Gilbert Edit

От концепта «бесстрастие и сострадание» к концепту «эмпатия на расстоянии» в творчестве Чехова

*М*ногие сферы творчества Антона Чехова – автора, известного в мире прежде всего характерными для него смешанными по жанру и тональности драмами и театральной деятельностью, автора, имевшего обширную театральную карьеру – преподносят настоящие сюрпризы и для современного исследователя. Его рассказы, возможно, немного менее известны мировому читателю. Однако они в той же мере полны сюрпризов и удивительно свежи. Если читать их вместе с сахалинскими записками, снова и снова поражаешься, насколько творчество Чехова сложно, многослойно и таинственно.

Чехов – особенный, неповторимый, уникальный писатель. Творчество Чехова затягивает нас с самых неожиданных сторон. Например, в последние годы меня поражает беспрецедентная точность, корректность его социографической работы: путевых записок *Остров Сахалин*. В отличие от своих современников и последователей, более поздних русских писателей, он не только уважительно и лояльно относится к коренным народам, живущим на острове, но заодно показывает, как русские колонизаторы развращали их, отнимали у них возможность заниматься оригинальными ремеслами и заставляли этих людей для искусственной, противной их природе деятельности под фальшивым лозунгом импорта цивилизации. Уроженцы этого острова были вынуждены заниматься чем-то, что было чуждо их традициям, природе и образу жизни. В первую очередь, проза Чехова, и именно упомянутая его работа помогли мне понять, как в его стиле и взгляде на жизнь, на человека сочетаются известная холодность, беспристрастность и этичность, объективность и человеколюбие.

Исследуя особенности писательского мира Чехова, его человеко-художественного мироощущения, поколения русских писателей 20-го века, отрицавших, по-видимому, идолов, которых видели в своих классических предшественниках, находят меньше поводов для насмешек над ним, они меньше высмеивают, отрицают, издеваются в его случае. Вероятно, отсутствие пророчества, всезнающего голоса, мессианского отношения – вот что делает голос и мир Чехова современным и устойчивым к разочарованному, чувствительному, подозрительному восприятию 20-го и 21-го веков.

К этому добавляется и то, что описанные позиции рассказчик излагает с бесстрастной интонацией и реализует их в открытой форме рассказа: нарратор не принимает ничью сторону, не завершает сюжет и не разрешает конфликт. Какими же нарратологическими и поэтическими средствами выражено сострадание, которое Чехов испытывает по отношению к человеку? Провоцирует ли этот тон, это отношение раздражение некоего рецептора, и какого типа эмоции вызывает? На каких этико-поэтических принципах основано его творчество, как они изменяются в зависимости от жанра и эпохи автора? Обладает ли оно уникальными особенностями и можно привнести их в общее поле? В процессе исследования международной рецепции автора я ищу присутствие, пропорцию и акцент этих признаков, концепций в пространствах первичных и вторичных рецепций Чехова. Где, когда, к чему чувствительна зарубежная публика, иностранный читатель, исследователь, писатель, театральное творческое сообщество – в том числе по шкале: расстояние–сострадание? Чрезвычайно захватывающим проектом среди русистов-компаративистов, в том числе в нашем кругу оказывается выяснить, существуют ли национальные культурные особенности в рецензировании и творческом переписывании данного автора.

К чему чувствителен другой язык, другая культура в Чехове? Можем ли мы найти национальную специфику в этом отношении, в восприятии Чехова и в его переписях, возможно ли поймать следы, причины, источники, образцы своеобразного отношения, восприятия к нему?

Мне доставляет огромное удовольствие и волнение участвовать в этом дискурсе, во встрече, в сотрудничестве с коллегами по нескольким причинам. Быть с теми, чей язык, родной научно-культурный фон, параллельный язык – чехов(ский). В изданиях, включающих в себя работы на венгерском, русском и английском языках под редакцией Ильдико Регеци и Натальи Ньяголовой мы выражаем себя на этом международном, универсальном языке. (Мне было интересно наконец-то погрузиться в исследования моих коллег-авторов, найти их фокус, их проблемы, их вопросы к работе Чехова, и в то же время посмотреть, применима ли к ним концепция дистанцированного сострадания. И даже если мои уважаемые соавторы, собеседники определяли наш десятилетиями длящийся дискурс не тропом общечеховского языка, а, например, категориями Лотмана–Женетта, Топорова–Бахтина, своими исследованиями по теме мы демонстрируем очевидную общность, которая объединяет нас, исследователей Чехова, наше интерпретативное сообщество – или шире, поэтичнее: обитателей чеховской вселенной.) (Közelítések, Csehov-újraírások, Kultúrák, Чехов във визуалната)

Мы подходим к вопросу о том, почему творчество Чехова живо, с нескольких сторон: природа его поэтики соединяет эпохи и парадигмы. Его творческое мышление ориентируется из настоящего как на прошлое, так на будущее.

Он, Чехов – один из несомненно выдающихся основополагателей модернизма, экзистенциализма. Отличительная черта его современности и экзистенциализма заключается в том, что автор одновременно артикулирует экзистенциальную тревогу и снимает ее. Характерна его открытость, незавершенность в семантико-нарративной структуре. Я попыталась через наши исследования посмотреть, как выражается та модальная линия, которую я воспринимаю и артикулирую как эмоционально-идейную направленность чеховского творчества и которую отразила в заглавии дихотомией «бесстрастие–сострадание». Я рассуждала о подобных двойственностях в своих предыдущих статьях в связи с идейно-эмоциональной направленностью чеховских произведений: сочувствие, понимание, с одной стороны, и трезвое, холодное, объективное, бесчувственное отношение с другой (Gilbert 2011; см. также: Hajnády 2011: 105).

По Виктору Ерофееву, Чехов дает слишком мало надежды, понимания и сочувствия своим персонажам, а по Александру Мелихову – наоборот, всего этого слишком много, и этим он как бы ослабляет их, персонажей, указывая на то, насколько они маленькие, незрелые, как нуждаются в поддержке, жалости. Куда полезнее было бы похвалить их пока незримые, потенциальные качества, ценности, способности преодоления трудностей! (Gilbert 71–82) Таким образом, посредством концептов, представленных в издаваемых дебреценскими исследователями сборниках научных статей, уточняется моя система. Конечно, не герои и изображенные состояния оказываются лишенными эмоций, а наоборот, чеховский мир полон страсти, вспыльчивости, часто подавленных эмоций на широком диапазоне. Сам автор-нарратор является тем, кто ведет себя сдержанно, лаконично, кто не судит, не выявляет истину, не он приходит к выводу, как нам жить. Не решает, кто прав и кто виноват – просто показывает человеческие ситуации, непредвзятым свидетелем которых оказался. Чехов нарочно не характеризует своих персонажей многословными комментариями, а придает слово им самим, но прежде всего показывает их действия (Hajnády 2011: 95). В рассказах же он ставит их в драматические, нагруженные резкими конфликтами, зачастую бытовые, обыденные ситуации. В повестях и прежде всего в драмах все не так остро, атмосфера описывается через (уже четко анализируемые) субтексты, благодаря чему ткань текстовой структуры становится более легкой и, одновременно, более комплексной, полифонической. В систему моих заглавных, псевдо-противоречивых концептов входит и его лирико-гротескность и предметность, сочетаемая с символичностью, а также доселе неизвестная смесь трагического и комического, одновременное использование синекдохи-синестезии (Hajnády 2011: 98, 105). Он рассчитывает на на читателя, зрителя, принимающую сторону; лишая текст привычного финала, Чехов переносит напряжение на другого, на рецептора, чтобы именно он занял определенную позицию: таким образом выстраивается явная диалогическая ситуация,

где катарсис пробуждается в самопонимании через признание своей причастности к действиям (Hajnády 2011: 103, Hajnády 2016: 23). Ситуация похожа на механизм работы Чехова как драматурга: он «заканчивает» драму, делегируя авторские инструкции конкретному актеру, режиссеру, реакции самого актера, его личности, чтобы пользоваться теми жестами, тоном, мимикой, движениями, на которые его провоцирует ситуация, лишь намеченная текстом-диалогами. Мы приводим многочисленные примеры того, как модерн и постмодерн подходят к бесконечной продуктивности Чехова, как его творчество реализуется посредством других медиа, какие категории транстекстуальности недостаточны для описания его изменчивости, продолжаемости, восприимчивости, расширяемости, переписываемости, потенциала всякого рода адаптируемости. Сотворенный Чеховым мир придает, предлагает себя для разнообразной расшифровки. Его мир решительно способен на активный прием со стороны тех, кто обращаются к нему, на выстраивание связей, контактов с ним, на диалог. Так конструируемый мир представляет восприимчивый, расширяемый, перезаписываемый потенциал, выражаясь языком рецептивной эстетики, – связи *reader–response.* (Я больше склонна давать такие определения литературным связям, нежели говорить о влиятельности его творчества, пользуясь терминологией позитивистический филологии). Нельзя не упомянуть и о переводах как об уникальном и естественном регистре адаптации, переписки (Cs. Jónás 190, 191).

Мы, компаративисты, неизбежно ищем, почему нас, творческих людей, аналитиков, историков литературы захватывает что-то из другой культуры. Будучи исследователями обеих территорий мы, возможно, найдем зацепки. Мы можем найти нарративы, выявлять тенденции на этот счет, например, опознаем пробелы в своей культуре, которые нужно заполнить. На наших чеховских конференциях мы также обсуждаем, или скорее спрашиваем себя: что побуждает венгров играть и интерпретировать Чехова с такой интенсивностью и частотой.[1]

В прошлом году, за две недели до нашей конференции, я посмотрела пьесу, с которой с тех пор мы практически не встречаемся на сцене: в следующем сезоне она не была показана в Венгрии. В Словакии же спектакль был поставлен в 2025 году, в более короткой и поэтичной постановке Кароля Редли; он также имел большой успех. Театральное представление Петера Телихая, которое я видела тогда, занимает первое место в списке портала *kulter.hu*: пишут, что

[1] Профессиональное, понимающее, прочувствованное интервью с авторами может стать практически специальной литературой, поэтому я использую в дальнейшем и такой текст: вдохновленный разговор с авторами. Это захватывающий опыт, когда компетентность, страсть литератора, критика, репортера, переводчика, драматурга, режиссера, актера сливаются воедино, и когда половинки идентичности (в моем случае – специалист по театру и историк литературы), кажется, плодотворно взаимодействуют. Мы понимаем друг друга, мы на одной волне.

в настоящее время этот спектакль является главным событием, истинным «бриллиантом в короне» театра «Подвал» (*Pinceszínház*), где был показан (Máthé). Постановка была высоко оценена критиками – аналитические статьи о ней не так давно были опубликованы на порталах *Tiszatájonline* (Pacsika), на *kultura.hu* (Szekeres). Дежё Ковач в своем, как обычно тонком, и вдумчивом анализе, подчеркивая отпечаток исторических эпох в замечательных женских образах, не упоминает жертвенные усилия Наташи по сплочению семьи (Kovács) в этой своеобразной интерпретации, продолжении *Трех сестер*.

Русская культура характеризуется удовольствием переписывать и продолжать истории, которые у нее когда-то были. *Три сестры*, как мы хорошо знаем, тоже живут в нескольких модерных и постмодернистских ипостасях на страницах и на театральных сценах, например, в драме Петрушевской *Три девушки в голубом*, созданной в последней трети прошлого века, где похожие на сестер двоюродные и троюродные сестры, хотя и попадут в Москву, но там и тогда им не становится лучше. Летом дача промокает и подлатать ее некому. В пьесе Улицкой *Русское варенье*, написанной уже в нашем веке, проблемы схожи, дача предназначена под снос ради строительства большого развлекательного центра.

Новое, упомянутое выше произведение Беа Шельмеци, представительницы поколения сорокалетних, озаглавленное *Három és fél nővér* («Три с половиной сестры») было поставлено в октябре 2023 года на сцене будапештского независимого театра «Подвал»-театр (ср. выше) режиссером (также давним гражданином чеховской вселенной) Петером Телихаи. В этой пьесе дачу сестер тоже хотят экспроприировать, чтобы построить широкую дорогу, хотя, возможно, есть шанс избежать этого благодаря связям.[2] Эта пьеса в первые полчаса из двух с половиной повторяет чеховский сюжет, сведенный в представление о праздновании именин Ирины. История затем продолжается. Любопытно, как проходит время в этом спектакле. Не думаю, что я была единственной, кто лихорадочно подсчитывал в зале синагоги Кишварды на театральном фестивале, сколько лет сестрам в финале и сколько лет могло пройти между первыми и последними именинами, во всяком случае упоминается нынешний президент, желающий отвоевать империю. Получается, что к финалу пьесы женщинам уже по 110–120 лет. Театральное время, безусловно, позволяет раздвинуть ре-

[2] Получилось так, что театральный критик и, одновременно, историк литературы поучаствовала в Фестивале Венгерских театров в Кишварде и оттуда отправилась на международную чеховскую конференцию в Дебрецен, чтобы вместо доклада, с которым зарегистрировалась за полгода до этого, рассказать о новом чеховском опыте – постановке пьесы «Три с половиной сестры» в «Подвал»-театре. Именно так появилось название «От концепта “бесстрастие и сострадание” к концепции “эмпатия на расстоянии”».

альные биологические границы человеческой жизни. И эта игра оправдана: пусть зритель увидит, что принесет начало третьего тысячелетия и как чеховские женские типы соотносятся с нашей эпохой. Пространство, со всех сторон покрытое коврами[3], остается неизменным, лишь фоновая проекция передает меняющиеся эпохи (гражданская война, 1960-ые, начало двухтысячных годов). Костюмы превосходны. Ирина (Лили Варга) долго хранит свое белое кружевное наивное платье, Маша (Адриенн Герцег) возвращается в великолепное красное бархатное, Ольга (Жужа Яро) одевается то в серо-синюю солдатскую форму, то в учительские костюмчики.[4] Она неожиданно – довольно поздно – выходит замуж, у нее рождается ребенок, что придает ей более высокий социальный статус. У Наташи (Юдит Тарр) скоро появляются внуки, которые тоже хорошо знают, как выжить с помощью всевозможных уловок, как быть умным, как использовать свои связи в собственных интересах. Это невестка, над которой сестры поначалу насмехаются и вскоре беспомощно уступают ей, новой родственнице, способной уловить ветер новых времен – также в продолжении. Наташа как персонаж открывает поразительную перспективу развития роли, и здесь ее образ простирается еще дальше. Она не только хитрая маленькая мещаночка, способная чуть ли не выгнать золовок из дома ради собственных детей; у Беа Шелмеци она еще и постоянно готовит для них, заботится о них и обеспечивает им физический комфорт. Мы часто видим Наташу в процессе работы: как она занимается хозяйством, как она заботится о своих невестках, ухаживает за ними, обеспечивает их физическое существование, моет ноги Маше. (Здесь хотелось бы отметить ее «родственницу», приемную дочь Женю из *Казуса Кукоцкого*, молодую наглую пролетарку, которая тоже умеет отлично приспосабливаться и паразитировать. Тем не менее именно она, а не родственники по крови, будет ухаживать за приемной матерью, больной Еленой.)

Режиссер Петер Телихаи хорошо говорит по-русски, жил в России. Сотрудничая с ним, идя вслед за его исследованиями, прочтениями автор пьесы, Беа Шельмеци, которая не знает русского языка, никогда не бывала в России, не имеет российских семейных или других социальных связей, но впитала русскую литературу, начиная с книг сказок, написала свою на удивление «русскую» пьесу.[5]

[3] Годом позже в июне 2025 года, на том же фестивале, на той же сцене синагоги похожим образом была решена сценография в постановке пьесы *Самоубийца* Эрдмана в трактовке Атиллы Виднянски мл. – совместного проекта Венгерского драматического театра из г. Берегсас и будапештского Национального театра.

[4] https://drive.google.com/file/d/1wcB6i39cojnkW1WgQOuQ0pU8G6jdYJ1_/view

[5] Отвечая в пока не опубликованном интервью на мой вопрос о том, как она смогла написать пьесу в русском духе без знания языка, автор ответила: «Я думаю, это вопрос души. Именно поэтому не люблю, когда говорят, что это культурная экспро-

Они, четыре сестры Чехова, становятся ближе, их позиции смыкаются. Наташины золовки, сестры теряют свой аристократизм и, хотя сохраняют чеховский характер, вынуждены приспосабливаться к военным и послевоенным временам. Они измотаны во второй части, во время гражданской войны, почти умирают от голода, мужчин вокруг них закрывают в тюрьму и убивают. Одна из женщин вступает в партию, другая пристрастилась к алкоголю, лишилась крова, а затем, вероятно, стала роскошной проституткой и зарабатывает своим телом хорошие деньги. Когда Наташа попадает в дикий капитализм, она становится грубой, скрывает свое растущее богатство; ее богатство видно только на лице, отвратительно накачанном ботоксом.

Последний акт довольно схематичен. Похожим образом видит его в своей критике Сабольч Секереш (Szekeres). Мы встречаем множество современных банальностей, чеховская лирика, ирония, сарказм перемешаны с обыденной речью. Интересно поразмышлять о том, какой современный тип воплощали бы сестры Чехова, если бы были живы (к концу три из четырех, кажется, молодеют, по крайней мере, им лучше, чем в прошлый раз). Однако эта долгая жизнь: показ жизни сестер, длящийся практически по сей день, приводит к сюрреалистической какофонии, создает бульварную смесь. Несмотря на то, что в подзаголовке[6] и авторских заявлениях упоминаются Улицкая и Алексиевич и эта сцена производится как их парафраза, гэги и гротескные решения художника-постановщика уводят спектакль в сторону карикатуры. Перегруженный финал превращается в утомительное зрелище, сводя на нет предыдущие достижения. После детально, на уровне микрореализма проработанных сцен воспринимать это нагромождение на третьем часу представления сложно и ментально, и эстетически. По словам режиссера, это «предложение», выстроенное по четырем точно, тщательно продуманным судьбам заканчивается лирическим абсурдным танцем любви и смерти пожилых женщин.[7]

приация – писать о том, что не принадлежит тебе, потому что, будучи женщиной, я могу приспособиться к проблемам всех женщин, потому что есть энергия, которая связывает нас. Я думаю, это очень важно, и, конечно, хорошо использовать в качестве примера литературу и обращаться к тому, кто в состоянии считать более широкий культурный контекст. Таким "считывателем" стал Петер Телехаи, который говорит по-русски и жил в России».

[6] «В свободной интерпретации по следам Улицкой и Светланы Алексиевич» (Selmeczi).

[7] «Это эксперимент или, если хотите, некий вариант развития довольно четко продуманной истории судьбы. Финал пьесы – исключительно захватывающая театральная идея: четыре женщины в четвертом действии доживают до ста десяти лет – они пережили двадцатый век и вступили в двадцать первый. Ситуация гротескная, абсурдная, почти беккетовская и в то же время очень лирическая. Как в пьесе Эркеня *Кошки-мышки*, где влюбленными тоже оказываются пожилые женщины. Ад двадцатого века растворяется в каком-то абсурдном, комическом танце смерти» (Csatádi 2025).

Вселенная этого спектакля – женственна в том смысле, что из микросреды (На театральном фестивале в Кишварде ярко выраженный «женский» характер можно было проследить сразу в нескольких постановках – не только в спектакле по пьесе Шельмеци но и в постановках по *Трагедии человека* Имре Мадача и *Женитьбе* Гоголя.) Сестры живут практически без мужчин – в диалогах они упоминают, как груб бывал с ними отец, правда, Протопопов на протяжении долгого времени помогает Наташе, своей любовнице, ведь он умудряется хорошо устроиться при любом режиме. Одна из сестер, Ольга, извиняется перед другой, Машей за человека, машиного мужа, Кулигина, который мог приставать к ней, Маше, в школе, когда он был ее учителем, и Ольга тогда делала вид, будто этого не замечала. Кулигин, каким он выведен в пьесе Шельмеци, приставал к школьникам и сейчас находится в тюрьме. Выясняется также, что свело Ирину с ума, что заставило ее замкнуться до такой степени, что жизнь прошла мимо нее: секс для нее превратился в форму серийного военного насилия.

Актеры играют блестяще, да и визуальное решение пьесы выше всяческих похвал, тут не поспоришь. И хотя текстовая ткань пьесы неоднородна, уже можно сказать, что Чехов стал нашим: одно из возможных продолжений его пьесы написано и исполнено на венгерском языке. Пьеса Беа Шельмеци представляет особый интерес для филологов, исследователей Чехова, историков литературы-компаративистов, людей театра: творчески пользуясь знаниями, с помощью которых мы выявляем чеховские аллюзии в русской литературе, она, как писатель сама открывает эти связи, пользуясь интратекстуальными ссылками на персонажей из других произведений Чехова, и ссылкой-металепсисом на самого Чехова. Причем, делает это из-за рубежа: переписывает и продолжает сюжет из контекста оригинальной пьесы *Три сестры*. Подобный прием редко можно встретить даже в культурном пространстве оригинала. Шельмеци усиливает в пьесе женскую линию, объединяет и про/переписывает образы трех сестер Чехова, проецируя их в будущее, чем напоминает в своем писательском подходе позиции современных российских и русскоязычных писательниц: Улицкой, Петрушевской, Алексиевич.

Можем ли мы обнаружить некий венгерский след, элемент в пьесе Беа Шельмеци «Три с половиной сестры»? Можно ли прийти к этому спектаклю и к этой пьесе, исходя из венгерской точки зрения? Возможно, в ней отражается воздействие беспрецедентно сильной чеховской школы на нашу культуру, и содержится отсылка ко всем известной телевизионной пародии на *Трех сестер*, созданной еще во времена социализма (у Шельмеци – как и в пародии – тоже фигурируют множественные самовары). И например, просто формально есть параллель с приемом в адаптации *Трех сестер* Андраша Йелеша, где ожидаемое будущее становится кошмаром (хотя в данной постановке стилистика, содержание и идейная направленность отличаются). Великолепный журналист,

Габор Чатади даже не спрашивает о том, является ли пьеса венгерской, но в ответах это так или иначе проявляется (при этом он, похоже, ссылается на концептуальную дихотомию, с которой началось мое настоящее исследование). Чеховские страсти создают динамику, вспышки; за кажущейся бездеятельностью, недвижностью, статичностью существует их непрерывность. Венгры как будто считают эти качества: эмоции, веру, желания, мечтания, духовность, которые, по словам Телихая, пронизывают русскую ментальность и жизнь наивностью, но по Шельмеци, в женском ментальном-духовном пространстве это все есть и у нас (Csatádi).

Он, Чехов, судя по всему продолжает занимать нас, нынешних венгров, его дух здесь с нами, он излучает энергию, вдохновляет создателей и зрителей. Он обладает не только вторичной, но и первичной творческой рецепцией: приобретает новые воплощения даже в современной венгерской литературе и сцене, излучая женскую энергию.

Литература

Чехов във визуалната и словесна култура на XX и XXI век [Чехов в визуальной и словесной культуре XX и XXI веков]. Отв. ред. Няголова, Н.; Регеци И. Велико Търново, Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“ Велико Търново, 2021.

Cs. Jónás E. Adalékok Csehov *Cseresznyéskert*jének újabb jelentésképzéseihez (Данные о новых значениях пьесы *Вишневого сада* Антона Павловича Чехова). In: *Csehov-újraírások*. Ред. Regéczi I., Debrecen, Didakt Kiadó, 2015. 175–193.

Csatádi G. Они жаждут высвободиться из среды, в которой живут. https://potszekfoglalo.hu/2023/10/vagynak-arra-hogy-kiszabaduljanak-abbol-a-kozegbol-amelyben-elnek-interju/ (дата обращения: 15.07.2025.)

Csehov-újraírások [Адаптации – Чехов]. Ред. Regéczi I. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016.

Gilbert E., V. A „tovább-érzés” narratív antropológiája Csehov elbeszéléseiben (Két kortárs: Viktor Jerofejev és Alekszandr Melihov között) [Нарративная антропология «чувства ”дальше”» в рассказах Чехова (– между двумя современными писателями: Виктором Ерофеевым и Александром Мелиховым)]. In: *Közelítések–Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*. Ред. Regéczi I. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011.

Hajnády Z. (Poszt)modern Csehov [(Пост)модернистский Чехов]. In: *Csehov-újraírások*. Ред. Regéczi I. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. 147–162.

Hajnády Z. Textus – szubtextus – kontextus. (Csehov: *Három nővér.*) [Текст–подтекст–контекст. *Три сестры* Чехова] In: *Közelítések–Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*. Ред. Regéczi I. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011. 92–107.

Kovács D. Natasa a vérzivatarban [Наташе в вихре кровавых событий]. https://art7.hu/szinhaz/selmeczi-bea-harom-es-fel-nover-pinceszinhaz/ (дата обращения: 15.07.2025.)

Közelítések–Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov [Подходы – Переводы. Антон Павлович Чехов]. Ред. Regéczi I. Debrecen, Didakt Kiadó, 2011.

Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov [Диалог культур и средств коммуникации – Антон Павлович Чехов]. Ред. Regéczi I. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó, 2021.

Máthé E. 2023 KULT színházi előadásai (TOP 10). Az év legfontosabb bemutatói [Самые важные премьеры года]. https://www.kulter.hu/2024/01/2023-kult-szinhazi-eloadasai-top-10/. (дата обращения: 15.07.2025.)

Pacsika E. Natasa és a három nővér, avagy túlélés a Pinceszínházban [Наташа и три сестры, или выживание в театре «Подвал»]. https://tiszatajonline.hu/szinhaz/natasa-es-a-harom-nover/. 2023. (дата обращения: 15.07.2025.)

Szekeres Sz. Névnap négyszer – A Pinceszínház *Három és fél nővér* című előadásáról. 2023. [Именины четыре раза – О спектакле «Три с половиной сестры» в театре «Подвал». 2023] https://kultura.hu/nevnap-negyszer-a-pinceszinhaz-harom-es-fel-nover-cimu-eloadasarol/ (дата обращения: 15.07.2025.)

ЧЕХОВ 120
РЕЦЕПЦИЯ ЧЕХОВА В ЕВРОПЕ

Редкол.: Ильдико Регеци (гл. ред.),
Марианна Гула, Ангелика Молнар, Наталия Няголова

Золтан Хайнади

«Нулевое окончание» чеховских финалов

В статье анализируется феномен недосказанности в финалах произведений Антона Павловича Чехова как ключевой компонент его поэтики. Центральным предметом исследования выступает концепт «нулевого окончания» – открытого финала, лишенного традиционного сюжетного разрешения. Этот прием рассматривается не как структурная неполнота, а как осознанная художественная стратегия, направленная на активизацию интерпретационной вовлеченности читателя. Подчеркивается сопротивление чеховских финалов однозначному толкованию при сохранении высокой смысловой насыщенности. В статье также анализируются сопряженные категории, включая батос, эллипсис и тернарную композиционную модель.

Йосеф Догнал

Неконгруэнтность как признак чеховского текста (на примере рассказа *Слова, слова и слова*)

Статья направлена на анализ текста рассказа А.П. Чехова *Слова, слова и слова* с точки зрения конгруэнтности отдельных составных коммуникации: вербальной, паравербальной и невербальной. В чеховском стиле главная роль отводится паравербальной и невербальной составным коммуникации, которые, по сути, сопровождают содержание, передаваемое при помощи слов. Этот прием помогает писателю тонко отобразить внутренние импульсы поведения персонажей, избегая «грубой» психологической характеристики, причем значимая роль в их расшифровке отводится читателю, который получает достаточно прямую «инструкцию» от рассказчика по поводу того, как следует интерпретировать поведение героев.

Геза Ш. Хорват

От звуков тишины к письменному дискурсу (к интерпретации рассказа А.П. Чехова *Тоска*)

Мы исходим из общеизвестного наблюдения и факта, что у Чехова речь и язык приобретают новую поэтическую функцию: из умолчания речи и распада слов на звуки рождается повествовательный дискурс. В статье рассматривается процесс, как главный герой Иона Потопов приобретает компетенцию рассказчика и становится субъектом своей истории. Производится анализ с трех точек зрения: с одной стороны, на уровне поэтических приемов, через символическую функцию звуков и их ресемантизацию, с другой стороны, на уровне мифологизации акта повествования (мифические и библейские параллели, вызываемые в тексте), и, наконец, на уровне жанра (анекдот, притча, духовные стихи и повествование). В ходе анализа мы пришли к выводу, что в раннем рассказе Чехова можно реконструировать поэтические особенности зарождающегося нового жанра, важной составляющей которого является не рассказанная история, а акт рассказа и история разработки средств повествования. Однако это *событие* мы можем проследить только в письменном дискурсе, в общении с читателем.

Ильдико Регеци

«Безыдейность» А.П. Чехова под гнетом толстовского учения

Причина временно и пространственно обширного диапазона активной рецепции творчества Чехова заложена в эстетической ценности самих произведений. Однако, «безыдейность» Чехова, его последовательное дистанцирование от прямого присвоения идеологических позиций несомненно позволяет чеховскому тексту способствовать «самопониманию» индивида или нации даже в самых разных исторический периодах и социально-политических и культурных контекстах. В данной статье на примере фрагмента чеховского творчества представлено, какими поэтическими приемами Чехову удается уклониться от «локализации» истины идеи даже в тот период, когда «в обществе и печати заговорили о непротивлении злу, о праве судить, наказывать, воевать». Цитата, отражающая атмосферу 1880-х годов, десятилетия, пропитанного толстовским учением, взята из рассказа *Хорошие люди* (1886), который стоит в фокусе внимания исследователя.

Ильдико Мария Рац

«Решительно ничего чеховского у меня никогда не было»

В статье рассматриваются биографические и литературные связи между Антоном Чеховым и Иваном Буниным, рассказывается о встречах и общении писателей, оказавших значительное влияние на Бунина. В своей незавершенной книге *О Чехове* Бунин, опираясь на современные документы, переписки и воспоминания, тщательно анализирует жизнь и творчество своего друга и товарища по перу. Высоко оцениваемая Буниным способность Чехова увидеть и показать захватывающую красоту и трагедию жизни нашла отражение в бунинском творчестве. Влияние Чехова на Бунина неоспоримо, тем не менее отдаление от чеховской традиции в произведениях писателя – отражение смены его философских и поэтических воззрений. В данном обзоре особое внимание уделяется различиям в философии природы этих двух знаменитых авторов.

Ангелика Молнар

Постмодернистская интерпретация повести Чехова *Черный монах*

В статье изучается игра Бориса Акунина с русской словесностью, в первую очередь с произведениями А.П. Чехова, в жанре детектива. Рассматриваются (не)канонические методы создания криминального текста в свете постмодернистской переработки на материале *Пелагия и черный монах*. В центре внимания стоят некоторые компоненты текста и мотивы сюжета повести Чехова, которые превращаются в современный роман-пастиш. Образ черного монаха стал в русской литературе иконическим. Акунин подменяет чеховскую проблему творческого сумасшествия темой убийства, что, с одной стороны, снижает ее до уровня массовой литературы, а с другой, – переключает философское и этическое осмысление сущности науки в план современного толкования смерти автора.

Тюнде Сабо

Модификация образа «человека в футляре» в романе Г. Яхиной *Дети мои*

Роман Г. Яхиной *Дети мои* рассматривается чаще всего в контексте классической немецкой литературы. Он, однако, тесно связан и с русской литературной традицией, в том числе, чеховским наследием. В предлагаемом докладе обращается внимание на знаковый рассказ А.П. Чехова *Человек в футляре* как один из

важнейших претекстов произведения Яхиной. Будет показано, как модифицируются характер и судьба чеховского Беликова и также его предшественников в сюжете романа и в образе его главного героя.

Жофия Макади

Старые и новые (повторные) переводы рассказа Чехова *Человек в футляре*: различие концепции переводов разных лет

В статье рассматривается теория перевода, в том числе теория нового перевода: что такое новый перевод текста, каковы причины создания нового перевода, в чем может быть разница между новым вариантом перевода и существовавшими до него, а также какая судьба может постичь старые и новые переводы. Некоторые выводы теоретической части рассматриваются на практике во второй части статьи: в качестве примера взят рассказ А.П. Чехова *Человек в футляре* и разные версии его перевода на венгерский язык. Как и в случае других великих писателей, произведения Чехова имеют несколько переводов, и в данной работе на основе этого рассказа и его переводов сравниваются новые и старые традиции и концепции перевода конкретной эпохи и методы самих переводчиков. Кроме того, предпринимается попытка определить причину существующих различий и прийти к выводу, какой из имеющихся переводов этого рассказа может считаться наиболее адекватным, другими словами, какая из концепций перевода является самой близкой к предполагаемому изначальному замыслу писателя.

Андрей Дмитриевич Степанов

Первые отклики на *Чайку*: парадоксы рецепции

В статье анализируются критические рецензии на первую постановку чеховской *Чайки* в Александринском театре в Санкт-Петербурге и показывается, что отрицательные оценочные суждения критиков были направлены не только на персонажей Чехова, но и на самого автора. Однако внимательное прочтение текста *Чайки* показывает, что черты, которые эти ранние критики отвергали по этическим соображениям, вскоре стали рассматриваться как новаторские драматургические элементы. После триумфального выступления в Московском Художественном театре, принесшего признание Чехову как драматургу, моральные обвинения утратили свою актуальность, и все странности пьесы стали приписываться «настроению», с тех пор важнейшему понятию в отношении драм Чехова.

Сергей Акимович Кибальник

Почему чеховская *Чайка* в истолковании Александра Минкина не может взлететь?

В статье идет речь о книге известного журналиста А.В. Минкина *Чайка на воде. Роман о комедии* и о его выступлениях в Youtube на ту же тему. В ней оспаривается скептическое истолкование им образа Константина Треплева как в корне неверное и исключающее возможность сопереживания герою, который кончает в финале пьесы жизнь самоубийством, – в то время как на этом сопереживании и построена в значительной степени ее драматургическая коллизия. Показано, что это ложное истолкование основано, помимо непонимания пьесы, на незнании контекста и, соответственно, неверном истолковании смысла отзыва о Треплеве в письме В.И. Немировича-Данченко к Чехову.

Лайош Палфалви

Польский литературный герой – интерпретатор Чехова *Белая ночь любви. Театральная повесть* Густава Херлинга-Грудзинского

Главный герой истории – наполовину поляк, наполовину русский. Его мать, обожавшая Чехова, была не особо одаренной актрисой, которая дарит сыну перед тем, как исчезнуть из его жизни навсегда, чеховские пьесы. Десятилетия спустя мальчик становится известным режиссером благодаря своим новаторским интерпретациям Чехова. В начале «театральной повести» его карьера уже закончена; зрение режиссера ухудшилось до такой меры, что может помочь лишь рискованная операция. Так как писать он уже не способен, герой подводит итоги своего жизненного пути в форме *безмолвной автобиографии*. История жизни таким образом превращается в постановку в воображаемом театре. Постепенно во внутренних и внешних историях грань между театром и реальностью стирается.

Александр Васильевич Кубасов

Опера Петера Этвёша *Три сестры* и ее первая постановка в России

Опера Петера Этвёша *Три сестры*, созданная на основе пьесы Чехова, позволяет по-новому поставить проблему интермедиальности двух видов искусств. Опера венгерского композитора относится к авангардной музыке. Это нашло отражение как в партитуре, так и в либретто, которое написано на русском языке. Авторы его трансформировали содержание пьесы Чехова, актуализировав

проблему одиночества индивида, что созвучно многим произведениям XX века. В работе рассматривается история постановки оперы за рубежом и в России, в оперном театре Екатеринбурга.

Александр Геннадьевич Степанов

Видоплясов и Епиходов: к типологии русского лакея

В статье проблематизируется вопрос о типе русского лакея у Ф.М. Достоевского (*Село Степанчиково и его обитатели*, 1866) и А.П. Чехова (*Вишневый сад*, 1903). Если Епиходов типологически близок герою пародийной трагедии XVIII в., то его литературным прообразом может быть Видоплясов из повести *Село Степанчиково*. Епиходов и Яша в *Вишневом саде* связаны с Видоплясовым не генетически, а скорее типологически. «Двуединый» герой – лакей Егора Ильича Ростанева и секретарь Фомы Опискина, как бы расщепляется на два во многом противоположных типа: трагикомический неудачник («недотепа»), приверженный мещанской культуре, и беспринципный эгоист («подлец»), отрекающийся от родной культуры и от родины. Переклички между повестью Достоевского и произведениями Чехова позволяют предполагать, что писатель знал *Село Степанчиково*, но насколько оно была актуально для него при работе над *Вишневым сад*ом, сказать трудно.

Каталин Кроо

Метафорическая транспозиция репрезентации портрета в интерсемиотическом пространстве фильма-балета *Анюта*

Толкование фильма-балета *Анюта* (реж. А.А. Белинский, 1982), созданного по мотивам рассказа А.П. Чехова *Анна на шее*, ставится в теоретический контекст интерсемиотичности и метафорической транспозиции, в котором рассматриваются процессы семантизации *портрета* и *портретности*. Изучение их компонентов включает конкретные предметные детали артефакта как фотографии и картины, изображение персонажных фигур в визуальной сюжетной канве фильма и толкование хода метафоризации с установкой на поисков счастья на фоне временного потока. Сопоставительная перспектива касается рассмотра интерсемиотических эквивалентностей определенных сцен (Анна с младшими братьями у фортепьяно, музыкально-танцевальная сцена в памяти отца, сновидения мужа и Анны). Данный подход к изучаемому фильму-балету входит в более широкое исследование автора статьи по функции портретной репрезен-

тации и ее семантических транспозиций в определенном корпусе фильмовых адаптаций чеховских рассказов.

Наталия Няголова

Чехов в кинематографе балканских стран – интерсемиотический аспект

В статье рассматриваются четыре балканские экранизации произведений А.П. Чехова: *Палата № 6* (1978, режиссер Лучиан Пинтилие), *Вишневый сад* (1990, Михалис Какояннис), *Зимняя спячка* (2014, Нури Бильге Джейлан) и *Оно может пройти сквозь стену* (2014, Раду Жуде). Интерпретация выявляет механизм интерсемиотического перевода художественного текста в кинотекст с точки зрения хронотопа, паратекста, отношения «вербальное – визуальное». Предпринята попытка мотивировать трансформации через контекст отдельных национальных культур и балканской культуры как специфического регионального феномена.

Жужанна Калафатич

Диалог с чеховским текстом в фильме Кирилла Серебренникова *Рагин*

Статья посвящена анализу фильма Кирилла Серебренникова *Рагин* (2004), первой российской экранизации повести А.П. Чехова *Палата № 6*. Картина задумывалась как часть проекта *Антология русского безумия* и переносит действие в 1904 год – время смерти Чехова и преддверие первой русской революции. Введение новых персонажей и культурно-исторических аллюзий позволяет существенно сместить акценты чеховского текста, акцентировав проблематику медицинского дискурса, несвободы и социальной репрессии. Особое внимание уделяется трансформации чеховских мотивов (диалог Рагина и Громова, размытость границы между «нормой» и «патологией») в контексте постсоветской культуры. Формально выделяются театрализация, приемы аудиовизуального отчуждения и музыкальная партитура Алексея Айги, формирующие уникальный язык фильма. В результате *Рагин* рассматривается как авторская интерпретация, расширяющая горизонты чеховской рецепции в современном российском кинематографе.

Татьяна Викторовна Коренькова

Рассказ неизвестного человека Чехова в зеркале киноинтерпретаций

На примере экранизации В. Жалакявичюсом (1980) *Рассказа неизвестного человека* А.П. Чехова (1887/1893; рабочее заглавие – «Рассказ моего пациента») рассматриваются приемы перевода литературного произведения на язык кинематографа, конструирования сюжетных миров, а также специфические для медиальной среды (medium-specific) нарратологические подходы.

Литовский режиссер внес заметные изменения в произведение Чехова, сохранив при этом место действия и общую сюжетную схему. Сокращение или упрощение ряда коллизий, мотивов и сюжетных линий, вероятно, было сделано по финансовым соображениям, а также для придания фильму большей динамичности и зрелищности. Более того, Жалакявичюс ввел дополнительные эпизоды, которые должны были компенсировать лакуны, возникшие при редактировании, но в то же время сохранить логику развития персонажей, «подводные течения» и причинно-следственную канву действия. Анализ «правок и дополнений к Чехову» позволяет понять акценты режиссера, связанные с его восприятием замысла писателя.

Рассмотрены черты чеховского стиля, которые трудно переводимы на киноязык: ирония, интертекстуальные связи, чеховские подтексты, лиризм, музыкальность, эмоциональная атмосфера, узнаваемые ритмы ситуаций.

Илария Ремонато

Скрипка Ротшильда А.П. Чехова через интерсемиотическую призму музыки и кино

В данной статье рассматриваются две интерсемиотические интерпретации рассказа А.П. Чехова *Скрипка Ротшильда* (1894), выполненные в XX веке: камерная опера *Скрипка Ротшильда* (1944), созданная Вениамином Иосифовичем Флейшманом и Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем во время Второй мировой войны, а также киноадаптация *Скрипка Ротшильда* (1996), снятая аргентинским писателем и режиссером Эдгардо Козаринским, прежде всего вдохновленная музыкальным произведением Флейшмана и Шостаковича. Исследуя взаимодействие выразительных средств музыки и кино, настоящее сравнительное исследование стремится внести вклад в критическое осмысление интерпретаций чеховского литературного текста в XX веке через анализ изменений в трактовке и метафорическом значении еврейского мотива, а также связанного с ним вопроса изменения символического смысла скрипичной музыки – еще одной центральной темы в тексте Чехова.

Доминика Золтан

Чеховская лаконичность на экране – Вопросы трансмедийного перевода

В статье рассматривается *лаконичность* у Чехова как семиотическое явление в трансмедийном аспекте на примерах из рассказа *Дама с собачкой* и одноименной киноадаптации Иосифа Хейфица (1960). После установления методологических возможностей и перспективы исследования, предлагается определить чеховскую лаконичность для анализа трансмедийного перевода как комплекс художественных приемов. Лаконичность *состоит из обобщающего описания, в рамках которого становится неожиданной конкретность одной черты изображаемой окружающей среды*. Интегрируя элемент в когерентность с предыдущими элементами, читатель должен перейти на плоскость истории познания действительности героем. Трансмедийный аспект выявляет разницу в модальностях между приемом Чехова и переводом этого приема на язык фильма. Таким образом поэтический прием в оригинальном рассказе освещается со стороны модальности, а также проявляется чеховская *литературность* в поэтике фильма.

Светлана Викторовна Рудакова

Чайка А.П. Чехова в кинематографе: классические и современные интерпретации

В работе рассмотрены три киноверсии чеховской *Чайки*. Первая – это работа 1970 г. режиссера Юлия Карасика, получившая специальную премию «Серебряный Хьюго» за лучшую экранизацию классического произведения и мастерство актерского ансамбля на IX международном кинофестивале в Чикаго (США) (1973). Вторая – это киноадаптация чеховской *Чайки* Маргариты Тереховой 2005 г. Третья работа, на которой сфокусируется внимание, – это фильм 2018 г. режиссера Майкла Майера, в котором играет блистательный актерский состав. В фокусе внимания – не столько актерская игра, сколько то, на чем акцентируют свой взгляд режиссер и оператор, как организуется пространство, где появляются чеховские герои, как живут они в этом пространстве; какова роль образов-символов (например, ключевого для пьесы образа, вынесенного в заглавие), близка ли эта символика чеховской; как и какое настроение создается в знаковых для пьесы сценах; как живет текст Чехова в каждом фильме. Показано, что в каждой из киноверсий режиссер ведет свой разговор с А.П. Чеховым, вовлекая в него и зрителя.

Татьяна Шеховцова

Кинорецепция А. Чехова в сериале *Анна-детективъ*

Анализируется чеховский интертекст в российском детективно-мистическом телесериале *Анна-детективъ*. Отсылки к классике бросают иронический отсвет на ситуации и персонажей фильма, придавая ему черты игровой стилизации – литературного подражания и игры в старину.

Чеховские аллюзии способствуют воссозданию атмосферы русской провинции конца XIX века. Герои ассоциируются с персонажами произведений А. Чехова (*Хамелеон, Мститель, Дуэль* и др.). Киноновелла *Драма* создана на основе чеховской *Чайки* с учетом постмодернистского сиквела Б. Акунина. Трансформации подвергаются образы персонажей и отношения между ними. Одним из героев сериала становится А. Чехов, в образе которого сочетаются клише массового восприятия, демифологизация и элементы эстетизации.

Ката Юрачек

Переписывание Чехова: Поэтический анализ пьесы *Ваня* Саймона Стивенса

В статье представлен анализ спектакля Саймона Стивенса *Ваня* (2023 года), который представляет собой переработанную версию пьесы А.П. Чехова *Дядя Ваня* в формате моноспектакля. Исследование охватывает как то, что Сиркку Аалтонен обозначает как «драматический текст» (текст пьесы), так и «театральный текст» (сценическая постановка). В первой части выявляются определенные закономерности трансформации драматического текста у Стивенса, после чего анализ сосредотачивается на театральном тексте, именно на том, как Эндрю Скотт осуществляет переходы между множеством ролей. Как драматический, так и театральный текст рассматриваются в контексте сложностей, присущих поэтической структуре оригинальной пьесы Чехова, с особым акцентом на трансформацию хронотопа.

Татьяна Борисовна Зайцева

Партитура художественного пространства в спектакле *Дядя Ваня* Малого драматического театра (Театра Европы)

В статье рассматривается новое прочтение пьесы А.П. Чехова *Дядя Ваня* на материале постановки Л.А. Додина в Малом драматическом театре (Театр Европы). Анализ пространства театральной интерпретации чеховской пьесы соот-

носится с таким феноменом русской литературы, как топохрон (термин М.Н. Эпштейна). Каждый из персонажей пьесы несет свой собственный индивидуальный топохрон, в совокупности возникает особая «партитура атмосфер» (термин И.Н. Сухих). В постановке Л.А. Додина топохрон разворачивается на различных смысловых уровнях: от реалистичного, будничного, преходящего до символического, сливающегося с представлением о вечности и божественном идеале. Настоящим открытием спектакля стал образ Елены Андреевны (в исполнении К. Раппопорт), функции и значение которого до сих пор вызывают споры чеховедов.

Эдит В. Гильберт

От концепта «бесстрастие и сострадание» к концепту «эмпатия на расстоянии» в творчестве Чехова

Пока я настраивала свои чеховские очки, причем, примеряя очки коллег, чтобы приблизиться к чеховскому взгляду на человека и понять, как кажущееся бесстрастным изображение человечности может сосуществовать со состраданием, новый театральный опыт открыл мне новую перспективу. Я не только вновь убедилась в непреходящей и безграничной силе влияния Чехова, но и в очередной раз осознала: культурная общность существует даже при отсутствии общего языка. Женщина может писать по-чеховски, да еще и будучи венгерской писательницей. Это не первая работа Беа Шельмеци на русскую тему; она уже адаптировала, например, Улицкую; и это не первая постановка Петера Телихаи по Чехову. Само название – шедевр: «Три с половиной сестры». В ее пьесе, этой венгерской женской интерпретации Чехова, сестры и Наташа продолжают жить вплоть до эпохи Путина.

CHEKHOV 120

THE EUROPEAN RECEPTION OF CHEKHOV

Editors: Ildikó Regéczi (editor-in-chief),
Marianna Gula, Angelika Molnár, Natalya Nyagolova

Zoltán Hajnády

"Zero Ending" in Chekhov's Finales

This article examines the phenomenon of incompleteness in the endings of Anton Chekhov's works as a key component of his poetics. The central focus is the concept of the "zero ending" – an open finale that lacks conventional narrative resolution. This technique is interpreted not as a structural deficiency but as a deliberate artistic strategy aimed at enhancing the reader's interpretative engagement. The study highlights the resistance of Chekhovian endings to definitive interpretation, while maintaining a high degree of semantic intensity. Related categories such as bathos, ellipsis, and the ternary compositional model are also explored.

Josef Dohnal

Non-congruence as a Feature of Chekhov's Text (The Case of the Short Story *Words, Words and Words*)

The article analyses A.P. Chekhov's short story *Words, Words and Words* from the point of view of the congruence of separate components of communication: verbal, paraverbal and non-verbal. In Chekhov's style, the main role is given to the paraverbal and non-verbal components of communication, which essentially accompany the content conveyed through words. This technique helps the writer to portray the inner impulses of the characters' behaviour, avoiding "crude" psychological characterisation, and in deciphering them a significant role is given to the reader, who receives a fairly direct "instruction" from the narrator as to how the characters' behaviour should be interpreted.

Géza S. Horváth

From the Sounds of Silence to Written Discourse (On the Interpretation of A.P. Chekhov's Story *Grief*)

We proceed from the well-known observation that in Chekhov's works speech and language acquire a new poetic function: narrative discourse is born out of the silence of speech and the disintegration of words into sounds. The article examines the process by which the main character, Iona Potopov, acquires the competence of a narrator and becomes the subject of his own story. This is analysed from three points of view: at the level of poetic devices, through the symbolic function of sounds and their resemantisation; at the level of the mythologisation of the act of narration (mythical and biblical parallels evoked in the text); and, finally, at the level of genre (anecdote, parable, religious verse, and narrative). My conclusion is that in Chekhov's early stories, it is possible to reconstruct the poetic features of an emerging new genre, an important component of which is not the story itself, but the act of story-telling and the history of the development of narrative techniques. However, we can only trace this *event* in written discourse, in communication with the reader.

Ildikó Regéczi

A.P. Chekhov's "Resistance to Ideology" under the Pressure of Tolstoy's Teaching

The broad temporal and spatial dimensions and the dynamic nature of the reception of Chekhov's oeuvre can be explained in terms of its aesthetic value alone. However, Chekhov's "resistance-to-ideology" approach, his consistent refraining from adopting any clearcut ideological positions has undoubtedly contributed to the cultural fact that his texts have functioned as media of "self-understanding" for specific individuals and nations in vastly different historical periods and socio-political, cultural contexts. In this paper, focusing on a particular slice of his oeuvre, I will explore the poetic devices Chekhov deploys to avoid "locating" the truth value of an idea in an age "when people were beginning to talk and write of non-resistance, of the right to judge, to punish, to make war; when some people in our set were beginning to do without servants, to retire into the country, to work on the land, and to renounce animal food and carnal love". The quote, capturing the atmosphere of the 1880s, a decade saturated with Tolstoyan doctrines, is taken from Chekhov's short story *Excellent People* (*Хорошие люди* [verbatim: "Good People"], 1886), which will be in the focus of the analysis.

Ildikó Mária Rácz

"I have definitely never had anything Chekhovian"

The article examines the biographical and literary connections between Anton Chekhov and Ivan Bunin, especially the meetings and interactions of the writers that had a significant influence on Bunin. In his unfinished book *About Chekhov*, Bunin, relying on contemporary documents, correspondence, and memoirs, thoroughly analyses the life and work of his friend and fellow writer. Bunin highly appreciated Chekhov's ability to see and show the captivating beauty and tragedy of life, which is reflected in his own work. Chekhov's influence on Bunin is undeniable, yet, Bunin's distancing himself from a Chekhovian tradition in his works reflects the change in his philosophical and poetic views. In this overview, special attention is paid to the differences in these two acclaimed authors philosophy of nature.

Angelika Molnár

A Postmodern Interpretation of Anton Chekhov's Short Story *Black Monk*

The article examines Boris Akunin's playful dialogue with Russian literature in the detective genre. The (non)canonical methods of creating a criminal text are considered in the light of the postmodern strategies deployed in *Pelagia and the Black Monk*. The focus is on the components of transforming the motifs of Chekhov's text into a modern pastiche novel. The image of the black monk has become the embodiment of creative madness in Russian literature. Akunin replaces this topos with the theme of murder, which, on the one hand, reduces his novel to the level of mass literature, and on the other, switches philosophical comprehension into the plan of the modern interpretation of the author's death.

Tünde Szabó

Modification of the Image of "the Man in a Case" in G. Yakhina's Novel *My Children*

The novel *My Children* is most often considered in the context of (classical) German literature. However, it is also closely linked to the Russian literary tradition, including Chekhov's legacy. The proposed paper draws attention to Chekhov's iconic short story *The Man in a Case* as one of the most important pre-texts of Yakhina's novel. It will be shown how the images of Chekhov's Belikov and his prototypes are modified in the image of the Volga schoolmaster Jakob Bach.

Zsófia Makádi

Old and New Translations (Retranslations) of Chekhov's Short Story *The Man in a Case*: The Difference in Translation Concepts across Time

The paper discusses translation theory, including the theory of new translations – what constitutes a new translation of a text, the reasons for creating a new translation, the differences between a new translation and previous versions, and the fate that may await old and new translations. Some conclusions of the theoretical section are examined in the second part of the article: as an example, Anton Chekhov's short story *The Man in a Case* and its various translations into Hungarian are analysed. As is the case with other great writers, Chekhov's works have multiple translations, and this paper uses this story and its translations to compare new and old traditions and concepts of translation from specific eras, as well as the methods of the translators themselves. Furthermore, an attempt is made to determine the reasons behind the differences and to draw a conclusion as to which of the available translations can be considered the most accurate – in other words, which translation concept comes closest to the author's presumed original intent.

Andrei D. Stepanov

First Responses to *The Seagull*: Paradoxes of Reception

The article analyses the drastic turnaround in the early reception of Chekhov's *The Seagull (Чайка)*. The critical reviews of the first performance of the play at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg passed negative value judgements not only on Chekhov's characters, but also on the author himself. However, the features that the first critics rejected on moral grounds soon came to be seen as innovative dramatic elements. After the triumphant 1898 performance of the Moscow Art Theatre, bringing recognition to Chekhov as a playwright, moral accusations lost their relevance, and all the oddities of the play came to be attributed to "mood", a crucial concept with respect to Chekhov's dramas ever since.

Sergey A. Kibalnik

Why Chekhov's *The Seagull* as Interpreted by Alexander Minkin Cannot Take Wing?

The article discusses the famous journalist A.V. Minkin's book, *The Seagull on the Water: A Novel about Comedy* and his YouTube appearances on the same topic. It challenges his skeptical interpretation of the image of Konstantin Treplev as fundamen-

tally flawed and excluding the possibility of empathy for the hero, who commits suicide in the finale of the play, arguing instead that the dramatic collision is largely built on this empathy. It is shown that Minkin's misleading interpretation is based – in addition to a misunderstanding of the play – on his ignoring the context of and, accordingly, misinterpreting V.I. Nemirovich-Danchenko's comments on Treplev in his letter to Chekhov.

Lajos Pálfalvi

The Polish Literary Hero as an Interpreter of Chekhov: *White Night of Love*. A Theatrical Tale by Gustaw Herling-Grudziński

The main character of the story is half Polish, half Russian. His mother is a talentless actress who is a Chekhov fan and gives her son Chekhov's plays before disappearing from his life forever. Decades later, he makes a name for himself as a director with his innovative interpretations of Chekhov. By the time the work begins, his career is already over, his eyesight so bad that only a risky operation can help him. Since he can no longer write, he sums up the story of his life in a "silent memoir". He transforms it into a staged play in the theatre of the imagination. The boundaries between theatre and reality gradually disappear in the inner and outer stories.

Aleksandr V. Kubasov

Peter Eötvös' Opera *Three Sisters* and its First Production in Russia

Peter Eötvös's opera, *Three Sisters*, based on Chekhov's play, allows us to approach in a new way the problem of intermediality. The opera by the Hungarian composer belongs to avant-garde music by its nature. This is reflected both in the score and in the libretto, which is written in Russian. The authors transformed the story and plot of Chekhov's play, actualising the problem of the individual's loneliness, which is in tune with many works of the twentieth century. The paper examines the history of opera performance abroad and in Russia, at the Yekaterinburg Opera and Ballet Theater.

Aleksandr G. Stepanov

Vidoplyasov and Epikhodov: Towards a Typology of the Russian Lackey

The article problematises the question of the type of Russian lackey in Fyodor Dostoevsky (*The Village of Stepanchikovo and its Inhabitants*, 1866) and Anton Chekhov

(*The Cherry Orchard*, 1903). If Epikhodov is typologically close to the hero of the parody tragedy of the 18th century, then his literary prototype may be Vidoplyasov from the story *The Village of Stepanchikovo*. Epikhodov and Yasha in *The Cherry Orchard* are not genetically related to Vidoplyasov, but rather typologically. The "two-pronged" hero – Egor Ilyich Rostanev's lackey and Foma Opiskin's secretary – seems to split into two largely opposite types: a tragicomic loser ("klutz"), committed to petty-bourgeois culture, and an unscrupulous egoist ("scoundrel"), renouncing his native culture and homeland. The similarities between Dostoevsky's novel and Chekhov's works suggest that Chekhov knew the *Village of Stepanchikovo*, but it is difficult to say how relevant it was to him when working on *The Cherry Orchard*.

Katalin Kroó

Metaphorical Transposition of Portrait Representations in the Intersemiotic Space of the Ballet Film *Anyuta*

The interpretation of the ballet film *Anyuta*, based on Anton Chekhov's short story Анна на шее / *Anna on the Neck* (dir.: A.A. Belinsky, 1982) is placed in the theoretical context of intersemioticity and metaphorical transposition. The paper investigates these artistic phenomena as linked to the semanticisation of *portraits* and *portrait-like qualities*. These are interpreted in terms of specific details of the portrait artefact as a photograph or a painting, the depiction of the characters in the visual narrative of the film, the semantic attributes of metaphorisation that includes reflections on happiness projected upon time and a dialogue between understanding the other (creating a portrait of a personality) and the self (creating a self-portrait). The comparative perspective focuses on intersemiotic equivalences in particular scenes (Anna at the piano with her younger brothers, the musical-dance scene emerging from the past in her father's memory, Anna's and her husband's dreams). This research is part of a broader study by the author on the function of portrait representation and its semantic transpositions in a specific corpus of film adaptations of Chekhov's short stories.

Natalya Nyagolova

Chekhov in Balkan Cinema: Intersemiotic Aspect

The article examines four Balkan adaptations of Anton Pavlovich Chekhov's works – *Ward Six* (1978, dir.: Lucian Pintilie), *The Cherry Orchard* (1990, dir.: Michalis Kakogiannis), *Winter Sleep* (2014, dir.: Nuri Bilge Ceylan), and *It Can Pass Through the Wall* (2014, dir.: Radu Jude). The interpretation traces the mechanism of intersemiotic translation of the literary into the cinematic text with respect to the chronotope,

the paratext, the relation "verbal – visual". The transformations are seen as motivated by the context of the individual national cultures and Balkan culture as a specific regional phenomenon.

Zsuzsanna Kalafatics

Dialogue with Chekhov's Text in Kirill Serebrennikov's Film *Ragin*

The article provides an analysis of Kirill Serebrennikov's film *Ragin* (2004), the first Russian screen adaptation of Chekhov's novella *Ward No. 6*. Conceived within the project *Anthology of Russian Madness*, the film displaces the narrative into 1904, the year of Chekhov's death and the eve of the first Russian revolution. By introducing additional characters and historical references, the adaptation reconfigures the original text, shifting emphasis to questions of medical discourse, freedom, and social coercion. The study demonstrates how Chekhovian motifs – particularly the dialogue between Ragin and Gromov and the blurred boundary between "normality" and "pathology" – are reframed within a post-Soviet cultural horizon. Stylistically, the film employs theatricalisation, audiovisual estrangement, and Alexei Aigui's music to construct a distinctive cinematic language. Thus, *Ragin* is interpreted as an authorial rereading of Chekhov that expands the possibilities of literary adaptation in contemporary Russian cinema.

Tatiana V. Korenkova

Chekhov's *The Story of an Unknown Man* in the Mirror of Movie Adaptations

The movie adaptation by Vytautas Žalakevičius (1980) of Anton Chekhov's *The Story of an Unknown Man* (the working title "The Story of My Patient", 1887/1893) demonstrates typical techniques for translating a literary work into the language of cinematography, constructing plot worlds, and, in comparative terms, the medium-specific approaches of narratology. The director noticeably redacted Chekhov's work, while maintaining its setting and overall plot framework. He has reduced or simplified a number of collisions, themes and storylines (for financial reasons, as well as to make the film more dynamic and watchable). Moreover, Žalakevičius introduced additional episodes that were supposed to compensate for lacunas that arose during redacting, but at the same time to preserve the logic of character development, "psychological undercurrents" and the causal outline of the whole action. The analysis of such edits, inserts and additions to the Chekhov text allows us to best understand the director's priorities in his reception of the novella and the writer's ideas.

At the same time, those features of Chekhov's style that are difficult to translate into the language of cinematography are revealed: such as irony, intertextual connections, Chekhovian subtexts, his lyricism, musicality, affective atmosphere, and recognisable rhythms of situations.

Ilaria Remonato

A.P. Chekhov's *Rothschild's Violin* through the Intersemiotic Prism of Music and Cinema

The present paper analyses two twentieth-century intersemiotic reinterpretations of Chekhov's short story *Rothschild's Violin* (1894): a chamber opera, *Rothschild's Violin* (1944) composed by Veniamin Iosifovich Fleishman and Dmitry Dmitriyevich Shostakovich during the Second World War, and a filmic transposition, *Le violon de Rothschild* (1996), directed by the Argentinian writer and filmmaker Edgardo Cozarinsky, inspired first and foremost by Fleishman and Shostakovich's musical composition. Exploring the interaction between the distinct expressive means of music and film, this comparative inquiry aims to contribute to critical reflections on twentieth-century reinterpretations of Chekhov's literary text, by examining the transformations in the treatment and metaphorical value of the Jewish motif and the closely related issue of the changing symbolic meanings of violin music, another central theme in Chekhov's text.

Dominika Zoltán

Chekhov's Laconism on the Screen: The Problems of Transmedial Transposition

The paper considers Chekhov's *laconism* as a semiotic phenomenon in its transmedial aspect by looking at the short story *The Lady with the Dog* and its eponymous film adaptation by Iosif Kheifits (1960). After establishing the methodological perspective and possible approaches of the study, we propose to define Chekhov's laconism for the analysis of transmedial translation as *a set of artistic devices consisting of a generalising description within which the concreteness of a single feature of the depicted environment becomes unexpected.* In order to make the element cohere with the preceding elements, the reader must shift to the plane of the protagonist's cognition of reality. The transmedial aspect reveals the difference in modality between how the device is used by Chekhov and its transposition in the language of film. In this way, the poetic device of the original story can be seen in terms of modality, at the same time revealing a Chekhovian *literariness* in the poetic composition of the film.

Svetlana V. Rudakova

Chekhov's *The Seagull in* Cinema: Classical and Modern Interpretations

This paper examines three film versions of Chekhov's *The Seagull*. The first one, a 1970 film directed by Yuli Karasik, won the Silver Hugo Award for the best adaptation of a classic work and excellence of the acting ensemble at the IX International Film Festival in Chicago, USA in 1973. The second is Margarita Terekhova's 2005 film adaptation, and the third is a 2018 film directed by Michael Mayer, featuring a brilliant cast. The focus, however, is not so much on the acting as on what the director and cameraman focus their gaze on, how the space where Chekhov's characters appear is organised, how they live in this space; what is the role of symbolic images (for example, the key image of the play in the title), whether this symbolism is close to Chekhov's; how and what mood is created in scenes that are significant for the play; how Chekhov's text is lived in each film. It is shown that in each film version the director has his own conversation with A.P. Chekhov, involving the viewer in it.

Tatiana Shekhovtsova

The Cinematic Reception of A. Chekhov in the Series *Anna-Detective*

The paper analyses the Chekhovian intertext in the Russian detective-mystical television series *Anna-Detective*. References to the classics cast an ironic light on the situations and characters of the film, giving it features of playful stylisation – literary imitation. Chekhov allusions help to recreate the atmosphere of a Russian province of the late 19th century. The heroes are associated with characters from Chekhov's works (*The Chameleon*, *The Avenger*, *The Duel*, and others). The cinematic novella *Drama* is based on Chekhov's *The Seagull*, taking into account the postmodern sequel by B. Akunin. The images of characters and the relationships between dramatis personae undergo a transformation. One of the heroes of the series is A. Chekhov, whose image combines the clichés of popular perception, demythologisation and elements of aestheticisation.

Kata Juracsek

Rewriting Chekhov: A Poetic Analysis of *Vanya* by Simon Stephens

The paper offers an analysis of Simon Stephens's 2023 play, *Vanya*, a rewriting of Anton Chekhov's *Uncle Vanya* that reimagines the original text as a one-man performance. My inquiry addresses both what Sirkku Aaltonen calls the "drama text" (the written play) and the "theatre text" (the staged performance). Identifying some pat-

terns in Stephens's transformation of the drama text first, I turn to analysing the theatre text, exploring how Andrew Scott's performance navigates the transitions between multiple roles. Both the drama and the theatre texts of *Vanya* are discussed in relation to the complexities inherent in the poetic structure of Chekhov's original play, with particular emphasis on the transformation of the chronotope.

Tatyana B. Zaitseva

The Score of the Artistic Space in the Play *Uncle Vanya* at the Maly Drama Theater (Theater of Europe)

The article examines a new reading of A.P. Chekhov's play *Uncle Vanya* based on L.A. Dodin's production at the Maly Drama Theater (Theatre of Europe). The analysis of the space of theatrical interpretation of Chekhov's play is related to the phenomenon of the topochrone (M.N. Epstein's term) in Russian literature. Each of the characters in the play has his own individual topochrone, and together they create a special "score of atmospheres" (I.N. Sukhikh's term). In L.A. Dodin's production, the topochrone unfolds at various semantic levels: from the realistic, everyday, to the symbolic, merging with the idea of eternity and the divine ideal. The real discovery of the play was the image of Elena Andreyevna (played by K. Rappoport), whose functions and meaning still give cause for debate among Chekhov scholars.

Edit V. Gilbert

From the Concept of "Dispassion and Compassion" to "Compassion from a Distance"

While I was adjusting my Chekhov glasses, trying them on and off, to better see the author's human image and to better understand how the seemingly dispassionate portrayal of humanity can coexist with compassion, a fresh theatrical experience opened up a new perspective. Not only was I once again convinced that Chekhov's influence is ageless and boundless, but it also became clear once again that cultural community is possible even without language. A woman can write in Chekhov, and a Hungarian writer at that. This is not Bea Selmeczi's first work on a Russian theme; she has already adapted Ulitskaya, for example; nor is this Péter Telihay's first Chekhov direction. The title itself is a masterpiece: *Three and a Half Sisters*. In their play, this Hungarian female Chekhov continuation, the sisters and Natasha live on, right up to the Putin era.

Более чем столетний период со дня смерти А.П. Чехова дает возможность рассмотреть рецепцию его произведений как процесс и выделить те значимые достижения, которые способствовали сохранению и возрождению его наследия. С этой точки зрения исследователи его творчества могут предпринять попытку понять, какие факторы обеспечили постоянное присутствие его произведений на книжном рынке и в различных видах искусства, а также выявить, как разные национальные культуры стремились понять себя через чеховские тексты и какие интерпретационные стратегии применялись в разные исторические периоды. Исходя из этой идеи, международная конференция, посвященная 120-летию со дня смерти А.П. Чехова, прошедшая с 15 по 16 июля 2024 года в Дебреценском университете, сосредоточилась на особенностях рецепции Чехова в различных регионах Европы, вопросах литературной критики, проблемах перевода, сценических, кино- и музыкальных интерпретациях, а также на других проявлениях творческой рецепции. Настоящий сборник объединяет отредактированные материалы выступлений, прозвучавших на конференции.

More than a century has passed since A.P. Chekhov died, which allows us to examine the reception of his works as a process, and highlight the main achievements that have contributed to the preservation and constant renewal of his legacy. Researchers of his lifework can now attempt to understand what factors have motivated the constant presence of the writer's work on the book market and in various artistic media, as well as to explore how different national cultures have sought to understand themselves through Chekhov's texts, and what strategies of interpretation have been adopted in different historical periods. Accordingly, the international conference – dedicated to the 120th anniversary of A.P. Chekhov's death – organised at the University of Debrecen between 15–17 July 2024, addressed peculiarities of Chekhov's reception in certain regions of Europe, literary criticism, problems of translation, theatrical, cinematic and musical interpretations, as well as issues related to creative reception. This volume contains edited versions of presentations delivered at the conference.



www.unideb.hu

ISBN 978 963 615 304 5

4700,– Ft