

**UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
FACULTATEA DE LIMBI ȘI LITERATURI STRĂINE
CATEDRA DE FILOLOGIE RUSĂ
ASOCIAȚIA PROFESORILOR DE LIMBA
ȘI LITERATURA RUSĂ DIN ROMÂNIA**

**A.P. CEHOV – 150 DE ANI
DE LA NAȘTERE**

FILOLOGIE RUSĂ XXVII

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:

Referenți științifici:

Colectivul de redacție:

ISSN

CUPRINS // СОДЕРЖАНИЕ

MORARU Mihaela (București, România): <i>Universul lui A.P. Cehov între tragic, sublim și grotesc.....</i>	5
ДОБРЕ Анета (Бухарест, Румыния): <i>Пародийный стиль в ранней прозе А. П. Чехова.....</i>	14
СИМИНОВСКИЙ П.М. (Тула, Россия): <i>Приёмы создания комического в творчестве А.П.Чехова. Рассказ «Толстый и Тонкий».....</i>	21
DUMITRU Ecaterina; DUMITRU Emil (București, România): <i>Mijloace de realizare a comicului în povestirea lui A.P. Cehov „Cameleonul”..</i>	26
КОСЯНОВА О.М. (Оренбург, Россия): <i>Риторический аспект изучения произведений А.П. Чехова в школе и вузе.....</i>	33
ГОРЯЧЕВА М.О. (Москва, Россия): <i>«Театральный роман», или любил ли Чехов театр?.....</i>	38
ТОПОЛОГЕАНУ Peana (Pitești, România): <i>Structuri novatoare în dramaturgia lui A. P. Cehov.....</i>	47
БОЖАНКОВА Ренета (София, Болгария): <i>Сады ностальгии в русской литературе XX века (Чехов, Бунин, Набоков).....</i>	54
РЫЧЛОВА Ивана (Прага, Чехия): <i>Чеховская традиция в драматургии южно-африканского автора Резы де Вет.....</i>	63
БАЛАСАНИЯН Марианна; КУРДАДЗЕ Ирма (Ахалцихе, Грузия): <i>Пожизненное заключение или смертная казнь? (на основе гуманистической идеи А.Чехова и И.Чавчавадзе).....</i>	71
ВЫРСТА Изольда (Бухарест, Румыния): <i>Михаил Булгаков и А.М. Горький в «Доме Чехова» (МХАТ).....</i>	75
ЕВТИМОВА Румяна (София, Болгария): <i>Чехов продолжается – современные парафразы чеховских пьес.....</i>	84
NEDELCU Octavia (București, România): <i>Cehov și Veljko Petrović.....</i>	92

IONESCU Anca Irina (Bucureşti, România): <i>Cehov pe scenele din Cehia după 1990</i>	101
АВРАМЕНКО Людмила; ГРИГОРАШ Антонина (Київ, Україна): <i>Использование творческого наследия А.П. Чехова в современной русскоязычной прессе Украины</i>	109
КАЛИНИНА Екатерина (Москва, Россия): <i>Художественный язык Чехова в современном кинематографе</i>	118
СОКАЕВА Диана (Владикавказ, Россия): <i>А.П.Чехов в осетинских переводах (характеристика литературного процесса)</i>	123
КИТАДЗЁ Мицуси (Киото, KSU, Япония): <i>Классификация словосочетаний глагола с инфинитивом по степени сочетаемости (на материале произведений А. П. Чехова)</i>	131
ЮРАК Симеон (Бухарест, Румыния): <i>Экспрессивность языка ранних рассказов А.П.Чехова</i>	143
CRONICĂ / ХРОНИКА	155
LISTA AUTORILOR / СПИСОК АВТОРОВ	163

Mihaela MORARU
București, România

UNIVERSUL LUI A.P. CEHOV ÎNTRE TRAGIC, SUBLIM ȘI GROTESC

“Este de neînțeles, își urmă ea gândul – de ce dă Dumnezeu atâta frumusețe și căldură, ochi atât de minunați și de triști, tocmai oamenilor slabi, nefericiți, inutili – Și de ce acești oameni sunt totuși atât de plăcuți?”

A.P. Cehov, *În căruță*

Cuvinte cheie: *autenticitate, creație, omul neînsemnat, tragism, banalitate, sublim, grotesc, introspecție, univers, spiritualitate.*

Cehov nu a crezut în geniul său și nici în perenitatea operei sale. La un moment dat, scriitorul îi mărturisea lui Bunin că, la șapte ani de la moartea sa, nimeni nu-și va mai aduce aminte de el. Contrar acestei preziceri, destinul său postum unic sfidează nu numai timpul, cât și ideologiile și canoanele, iar opera sa rămâne inegalabilă, originalitatea și modernitatea izvorând din însăși structura ei.

Opera lui Cehov a fost, încă de la primele încercări de sinteză, divizată în două secțiuni distincte, datorită, nu atât unor considerente de ordin compozițional, cât mai ales pentru sentimentul că ne aflăm în fața a două opere diferit circumscrise.¹

În *Istoria Literaturii Ruse*, în capitolul închinat lui Cehov, Batiuşkov consideră că proza lui Cehov este importantă în primul rând prin valoare, iar dramaturgia prin reforma pe care o propune, dar concluzia cea mai interesantă la care ajunge criticul este, în fapt, refuzul unei concluzii “Este greu să tragi o concluzie despre dramaturgul Cehov”.²

Noutatea din momentul apariției (și aici trebuie remarcat, că însuși Cehov a ajuns la ea treptat) se încadrează într-o evoluție normală a fenomenului artistic, pe când *Autenticitatea* de azi – într-o involuție regretabilă a societății în totalitatea ei.

Dacă faptele prezentate de Cehov în întreaga sa operă (și prin fapte înțelegem modul de raportare la valorile vieții) ar apărea azi consumate și desuete, am râde cu poftă. Dar pentru că ele apar azi cotidiene și invincibil

1 Vezi Teodorescu Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Ed. Univers, București, 1972.

2 Ibidem, p. 17.

perene – rîd doar *Aleşii* (și asta numai pentru că nu le înțeleg).

Cehov (și ca el mai toți marii creatori de mituri) ne oferă o situație, nu un caz concret. Prototipurile s-au dus, dar situațiile au rămas. Aceleași zbateri inutile, aceleași aripi frînte. Doar decorul este altul. Azi se poartă “blugi...”, dar sufletul tânjește tot după iubire. Nu una spirituală, ci cît se poate de materială. Cu multe zerouri.

Cehov nu caută cu tot dinadinsul forme noi. Ele îl descoperă pe Cehov.

Conflictele din proza (și dramaturgia) lui Cehov nu sunt pe de-a-ntregul *sociale*, ci mascat psihologice cu “suport” patologic. Cehov este un fin psiholog care face introspecție cu mijloace primitive, adunate parcă de pe caldarâm în drum spre casă.³

Nuvelele, schițele și povestirile cehoviene înfățișează momente tragic-comice, acel fel de a face haz de necaz, scene reale împrumutate din însăși starea de spirit și concepția de a trăi a plebei, a omului “muscă”, om care integrat în sistem își alege ca unică porțiță de scăpare umilința, moartea sufletului sau nebunia.

Încă de la apariția sa “omul mărunț”, “omul neînsemnat” a bântuit literatura și societatea și continuă să existe și azi, încăpățănându-se să supraviețuiască, având o soartă la fel de precară. Omul “mărunț” a trăit și trăiește în continuare fără să fie observat, iar atunci când umil își face simțită prezența, este înjosit și batjocorit. Pentru el viața nu-i decât o zbatere, o povară, o lungă horbocăire printr-un tunel întunecos, friguros și înfricoșător, care nu pare să aibă vreo urmă de licărire la capătul-i. Deși uneori nimeni nu-i simte prezența și niciodată nimeni nu-i observă dispariția, omul “neînsemnat” rămâne totuși *om*, cu sentimente, emoții și chiar trăiri puternice.

*“Tema omului neînsemnat este plimbată prin toate situațiile, investită cu toate semnele posibile ale aprecierii. Omul este, omul poate fi orice; cu maximă flexibilitate, în cazul de față a staturii sale, a demnității sale sociale – vultur sau muscă – după împrejurările care îl extind sau îl comprimă.”*⁴

Omul “neînsemnat” gogolian, este acel mic funcționar umil ca poziție socială, ce se îndeletnicește cu probleme minore, banale, fără posibilitatea de a evada spre o existență mai colorată. În marea lor majoritate, acești “pigmei” ai societății țariste își îndeplinesc toate sarcinile impuse de slujbă cu pasiune și devotament, sunt încântați cu ceea ce au și nu-și doresc mai mult. Rar, rar de tot, câte un “poprișcin” îndrăznește să deraieze de la

3 Apud Banu George, *Arta teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004

4Raicu Lucian, *Gogol sau fantasticul banalității*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p.134

drumul său predestinat, să înalțe capul și să pretindă respect. Dar plătește mult prea scump această “rătăcire”, iar lumea îl izolează definitiv, aplicându-i tratamente dure ca pentru o boală cronică.

“Neînsemnatul” modern apare aproape în toate creațiile celor mai importanți reprezentanți ai prozei ruse de analiză psihologică, cum ar fi Șukșin, Rasputin, Astafiev și alții. Mulți scriitori ruși de la sfârșitul veacului XX, se preocupă intens de problemele, grijile, suferințele a mii de așa-numiți “jertfe ale indiferenței umane”. Eroii contemporani ai literaturii ruse au îndurat multe în viață, au suferit mult, dar au avut încredere în sine până la sfârșit, ei nu pot și nici nu vor să-și chinuiască sufletul, căci “sufletul” este tot ce le-a mai rămas în lumea asta surdă și indiferentă la orice în afară de propria bunăstare.

Uneori acești oameni sunt comici, alteori doar neajutorați, dar au mereu dreptate și sunt convingători. Sunt oameni obișnuiți și pregătiți pentru orice li s-ar putea întâmpla, pentru că le-a fost hărăzit un destin nemilos în viață. Toți trăiesc într-o lume care este dedicată unei veșnice indiferențe omenești, dar mai păstrează în suflet o fărâmbă de speranță care nu trebuie să dispară, căci alta nu se va mai ivi.

“Omenirea poate fi salvată, zicea cu foc poetul Evtușenko, doar dacă în primul său concediu pe Marte, va lua cu ea Biblia și un volum de versuri.”

Tema relației dintre om și fatalitate, a supunerii sau (mai rar) a revoltei față de nedreptatea lumii, este tratată de Cehov în mod diferențial. Cehov pune mai mult accent pe evidențierea elementului trivial din viața cotidiană a omului simplu. La Cehov predomină obișnuitul, tonul egal, laconic, plat și opac, detaliul întâmplător – ca o lumină fină de dimineață sau din amurg – neajutorarea nostalgică a intelectualului rus (*Ionâci, Omul în carapace*) patetic și temător totodată, discret și incurabil filosof, incapabil de a pune ceva în practică.

“Poate că una dintre cele mai admirabile legi ale naturii este supraviețuirea celui slab, este speranța existenței, speranța Rusiei.”⁵

Există în aproape toate nuvelele cehoviene ceva pe cât de cald, pe atât de trist (dar nu pesimist, pesimism de care și Cehov fusese indignat că i se atribuisese de unii contemporani).⁶ Vorbind despre proza lui Cehov, Nabokov spunea “...el scrie cărți triste pentru oameni cu simțul umorului – vreau să spun că doar un om cu simțul umorului le poate înțelege cu adevărat tristețea.

⁵Nabokov Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, Ed. Thalia, 2006

⁶Vizitat de Korolenko, la vremea când deja boala avansase îngrijorător, e întrebat dacă e trist, moment la care răspunde abia zâmbind - “Dumneata ești trist, că ai plătit trăsura”.

La el lucrurile sunt în același timp vesele și triste și nu o să le vezi tristețea dacă nu le-ai văzut partea amuzantă, pentru că cele două stări sunt legate între ele”.⁷ E vorba în fond, de un simț aparte, și un gust pentru tragicul crepuscular pe care numai rusul îl are în această anume nuanță. Să ne amintim că în loc de un monolog dramatic, Cehov a spus înainte să moară, lucid, *“Într-adevăr, n-am mai băut de mult șampanie”*.

Lui Cehov i s-au reproșat monotonia, grija pentru obișnuit și întâmplător de către aceia care nu i-au înțeles niciodată opera. La Cehov nu numai că personajele fac glume nereușite de care nu se prinde nimeni, lasă discuții în aer, vorbesc fleacuri, dar și câinii se opresc la jumătatea unui lătrat, ca de exemplu în povestirea *Stepa*:

*“Un dulău negru se repede cu limba scoasă la brișcă, fără îndoială cu gândul să latre. Dar, ajuns la jumătatea drumului, se oprește și se uită nepăsător la Deniska, cu toate că omul îl amenință cu biciul: e prea cald ca să mai latre.”*⁸ Uneori în textul cehovian chiar și păsările stau în zbor: *“Un uliu trece în zbor aproape de fața pământului, bătând lin din aripi. Deodată se oprește în văzduh ca și cum ar medita asupra plictiselii vieții, apoi bate iarăși din aripi, avântându-se ca o săgeată asupra stepei.”*⁹

La Bach poate că arta pauzei alături de contrapunct atinge perfecțiunea. Și la Cehov în teatru. Personajele lui fac pauze, se opresc firesc, uită lucruri, iar această liniște dintre replici, acest șir de gânduri tăiat de vid din loc în loc presupune o mare finețe, aceea a artistului care știe unde și când să se oprească la un moment de liniște între note, ca o sincopă între vorbe.¹⁰ Cehov amintește impresionat despre o remarcă foarte dragă lui, a unui copil întrebat cum este marea. Băiatul i-a spus *“Marea este imensă”* și atât, cuprinzând cât se poate de simplu, imaginea nesfârșitului de ape în mintea lui de copil. Acest nesfârșit gol, liniștit este cel care atrage conștiința într-o meditație tipică personajelor lui Cehov, care se surprind tăcute, gândind departe, și mai ales departe de viețile lor. Această stare de detașare contemplativă iese la suprafață în toate personajele lui Cehov.

Vizitându-l, Bunin povestește că în timpul șederii scriitorului la Ialta, acesta obișnuia să rămână ore în șir pe aceeași bancă, privind printre gene în zare, singur, neîntrerupt de nimeni. Doar cei doi câini și cocorul îmblânzit din curte mai tulburau liniștea acestor ore tăcute ale sale.

⁷Nabokov Vladimir, *Cursuri de literatură rusă*, Ed. Thalia, 2006

⁸A.P.Cehov, *Logodnica. Nuvele și povestiri*, Ed. Polirom, București, 2009, p. 199

⁹Ibidem, p. 199

¹⁰Apud Bălănescu Sorina, *Dramaturgia cehoviană - simbol și teatralitate*, Ed. Junimea, Iași, 1983

Prezentul pare să scape personajelor lui Cehov prin chiar neputința lor de a-l înțelege. Eroul cehovian înțelege istoria, dar nu pricepe vremurile în care trăiește. Lucrurile se văd cumva ca prin vis, avem impresia că acești oameni și când trăiesc în prezent își amintesc de ceva. Egorușka vede și el adesea stepa ca pe o nălucire și lumea toată, în cursul ei, parcă trece pe lângă el. Iar această defazare nu e doar a lui, ci e a rusului în general: o vedem de la *Oblomov* până la familia boemă din *Toropiți de Soare* al lui Mihalkov.¹¹

Și chiar atunci când gândurile personajelor cehoviene zboară către un viitor mai bun, noi știm că el nu va exista decât în gând, ca în *Trei Surori*:

*“Ce voioasă! Ce plină de viață e această muzică. Parcă te îndeamnă să trăiești!... O!... Doamne Dumnezeule! Ni s-o împlini și nouă odată sorocul și ne vom duce pentru totdeauna. Lumea ne va uita; ne va uita chipurile, glasul, și toate câte au fost! Dar suferințele noastre se vor preface în bucurii pentru cei ce vor trăi după noi. Pacea și fericirea vor coborî pe pământ, iar noi cei de azi vom fi pomeniți cu recunoștință și binecuvântați. Surorile mele dragi, viața noastră nu s-a sfârșit încă! S-o trăim deci! Uite! Muzica e atât de veselă, e atâta bucurie în ea! Încă puțin și poate o să știm pentru ce trăim, pentru ce suferim! Dacă am ști! Dacă am ști!”*¹²

Detaliul întâmplătorului, a ceea ce nu este esențial în acțiune, dar este esențial în învierea povestirii, în realitatea lumii dintre pagini, este domeniul în care Cehov a excelat. Fascinația cuvântului polisemantic, obsesia obscurului nediferențial și prezentarea cu precădere a unor personaje ce se zbat istovitor între sentimentalitate și trivialitate capătă la Cehov proporțiile unor adevărate fixații. Sclipirea vie a spiritelor tinde să fie aproape asfixiată de proliferarea implacabilă și greoaie a unei slugărnicii asumate și a unei permanente și dense nevolnicii, de o structură atât de monstruoasă, încât poate fi mai curând asimilabilă regnului animal și vegetal decât categoriei umanului.

Spaima nudă, prefăcătoria conjuncturală și detașarea voită de zbaterile cotidiene, dezgustătoare și agresive, acoperă tot orizontul, sufocă orice manifestare timidă a conștiinței. Dispare demarcația între tragic și grotesc, asistăm neputincioși și detașați la înaintarea celui de-al doilea, care ia în stăpânire pe deplin “imperiul uman”, lipsit de apărare, gata să se supună și

11În aceeași notă ne descrie Stanislavski atmosfera din casa Cehov: “În odaia vecină cu a lui cânta adesea samovarul, iar în jurul mesei de ceai, vizitatorii se succedau ca într-un caleidoscop.Unii veneau, alții plecau...” În “Cehov în amintirea contemporanilor”, Ed. Cartea Rusă, 1960.

12A.P. Cehov, *Pescărușul*, Editura pentru literatură, București, 1967

să îndure, cu o morbidă vocație a acceptării.¹³

Lipsite de o dimensiune spirituală, izolate de bunăvoie într-un etern “sarcofag”, personajele cehoviene din nuvelele *Moartea unui slujbaş*, *Grasul și slabul*, *Cameleonul*, dar mai ales, *Ionâci* și *Omul în carapace* sunt niște marionete ridicole, dotate totuși cu un “firicel” de suflet, repartizat în proporții variate, acționând cu toții într-un haotic șir de manifestări bolovănoase, unele de o aspră superficialitate, altele pline de explozii burlești. “Lumini și umbre” rătăcitoare, “obiecte” într-o continuă metamorfoză, dezgustătoare pe alocuri, înduioșătoare în multe cazuri. Astfel plasticizat în toate ipostazele și manifestările personalității sale, personajul cehovian se dezvăluie în copleșitoarea sa fragilitate.

Personajele nuvelor lui Cehov sunt niște spirite bântuite de frustrări, complexe și păcate închipuite, niște ființe despiritualizate, încremenite în peisajul și timpul epocii lor, în complicitate cu care alcătuiesc o “entitate integrală – uman – animal – vegetal – obiectuală”. Dacă ne raportăm la Cerveakov, Belikov sau Starțev trebuie să facem un mare efort, deși tocmai aceștia domină covârșitor întreaga desfășurare a intrigii, să putem desprinde silueta propriu-zisă a personajului de opacitatea zonei în care se dezvoltă, în care evoluează. Și totuși... nu de puține ori ironia, grotescul, sub multiple și inedite variante, alternează cu cele mai diverse și nuanțate registre și tonalități ale solemnului, tragicului sau chiar liricului.

Asistăm permanent la o stranie deplasare dintr-o lume a erorilor într-o alta mai înjositoare, a umilințelor. *Moartea unui slujbaş* (1883) ne dezvăluie o poveste stranie, despre umilința ridicată la rang de virtute. Un fapt divers, un gest incontrollabil – un simplu strănut în ceafa șefului său – îl duce pe protagonist direct la moarte, trecându-l succesiv prin toată gama sentimentelor nonomenești: vinovăție închipuită, umilință, insistență degradantă, spaimă necontrolată... Atmosfera e deprimantă. Personajul este jalnic. Dezorientarea și prăbușirea sufletească sunt subliniate de autor mai ales prin reliefaarea stărilor psihice ale funcționarului care așteaptă înspăimântat, cu sufletul frânt – verdictul.

“–V-am stropit, Excelență... Iertați-mă... Zău că n-am vrut!

– Slăbește-mă, domnule!... Am și uitat, și dumneata tot de asta vii să-mi vorbești! spuse consilierul și buza de jos îi tremură de o ușoară enervare.

«Spune că a uitat și îi citesc perfidia în ochi», gândi Cerveakov, trăgând bănuitor cu coada ochiului la consilier. «Nici nu vrea să stea de vorbă cu mine. Ar trebui să îi explic că a fost cu totul fără voia mea, că este o lege a naturii. Altfel, e în stare să-și închipuie că l-am scuipat într-adins. Și chiar dacă nu și-

13Rayfield Donald, *Cehov. Evoluția măiestriei*, Londra, 2000, p.164

*o închipuie acum, și-o va închipui mai târziu!...»*¹⁴

Pasta ridicolului se îngroașă tot mai mult cu fiecare tușă adăugată expunerii. Tonalitatea devine tot mai penibilă, deznodământul – previzibil: Cerveakov “crapă”. La propriu și la figurat. De spaimă și de remușcări.

Altă poveste, alt destin – același determinism psihologic, generator al obsesiei. Belikov, profesorul de greacă veche, acest “om în carapace”, își derulează nefericita existență în umbra tiranicei obsesii “să nu iasă din asta vreun bucluc”. Nimic nu-i oferea lui Belikov, nici măcar hazardul, o speranță cât de vagă de a scăpa din spațiul închis al propriului “refugiu”. Acceptarea și proliferarea absurdului sub masca de cumpătate afișată a lui Belikov, deliberata lui însingurare și fugă de responsabilități, fac din personajul cehovian un “monstru” jalnic, un nefericit înspăimântat ajuns la o cazonă autodisciplinare printr-un îndelung exercițiu al privațiunilor totale. Așa cum l-a definit Cehov însuși, Belikov era adeptul vieții de “underground” – nimic la vedere, nimic etalat, totul în “carapace”:

*“...Îl știa toată lumea, fiindcă ieșea întotdeauna, chiar și pe timpul cel mai frumos, cu galoși, cu umbrelă și cu palton gros. Umbrela și-o ținea într-o învelitoare, ceasul îl avea, de asemenea, într-o învelitoare cenușie din piele de căprioară, iar când trebuia să-și ascută creionul, vedeai că și briceagul și-l scotea tot dintr-o învelitoare; ai fi zis că până și fața, mereu ascunsă în gulerul ridicat al paltonului, și-o ținea în învelitoare. ...Până și gândurile, Belikov își dădea toată silința să le ascundă într-o carapace. Pentru el nu glăsuiau limpede decât circularele și articolele din ziar care interziceau ceva.”*¹⁵

Precauții, menajamente, vorbire pe ocolite și mult pustiu în sufletul lui închistat, atâtea frustrări nemărturisite, pe toate le regăsim la acest profesoraș de “limbi moarte”, înspăimântat ca un câine vagabond și contaminat iremediabil de vocația nefericirii. Înstrăinarea de viață și, în cele din urmă, de el însuși, îl duce pe Belikov la capitulare. Nici dragostea, nici perspectiva unei schimbări în searbăda-i existență, nu mai au puterea de a-l smulge din resemnata lui ființare. Nici nu trăiește parcă, ci doar se preface, mimează gândirea, mimează simțirea.

Originalitatea lui Cehov stă tocmai în acest amestec neașteptat de sentimentalism și grotesc. Situațiile mai tot timpul frizează morbidul, personajele sunt desuete și totuși unicul sentiment ce te învăluie este acela al disperării, al neputinței în fața necruțătoarei amenințări – dispariția

14A.P.Cehov, *Logodnica. Nuvele și povestiri*, Ed. Polirom, București, 2009, p.76

15A.P. Cehov, op. cit. p.617

valorilor, triumful lucidei mediocrități! Și atunci ai o revelație interioară – Cehov urmărește, în forme comice, profunzimi tragice, mărturisind continuu teribila curgere a dezvăluirii (the terrible fluidity of self-revelation).¹⁶

Nu încapă îndoială că toate considerentele anterioare, dar și alte câteva care au scăpat analizei noastre de data aceasta, au făcut ca opera cehoviană să fie inepuizabilă, să depășească fără nici un efort atât granițele culturale, geografice și politice, cât, mai ales, cele temporale.

Caracterizat deosebit de plastic de unul dintre marii săi biografi *Henri Troyat*, drept “*pictor al omenirii în suferință*” și al “*paradisului banal*”, A.P. Cehov pornește de la lucrul mărunț, firesc, concret și cât se poate de palpabil pentru a permite apoi deschideri către universal, fapt ce conferă operei sale un caracter polifonic. Desigur că centenarul de la moartea scriitorului, marcat de lumea întreagă în anul 2004, a sporit interesul față de creația sa, dar acest interes a fost amplificat și de situația de cumpănă în care ne-am pomenit cu toții la acest început de secol și mileniu, o situație asemănătoare universului cehovian, care a prezentat un moment crucial din istoria omenirii.

16Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 243.

BIBLIOGRAFIE

- Bălănescu Sorina, *Dramaturgia cehoviană – simbol și teatralitate*, Ed. Junimea, Iași, 1983
Cehov A.P., *Pescărușul – teatru*, Editura pentru literatură, 1967
Cehov A.P., *Logodnica. Nuvele și povestiri*, Ed. Polirom, București, 2009
Lintvelt Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Teorie și Analiză*, Ed. Univers, București, 1994
Modorcea Violeta, *Viziuni teatrale complementare*, Ed. Emin, București, 1997
Rayfield Donald, *Cehov. Evoluția măiestriei*, Londra, 2000
Teodorescu Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Ed. Univers, București, 1972

Резюме

А.П. Чехов – великий мастер короткого рассказа. Он очень экономно использовал выразительные средства и в минимальный объем текста мог вложить глубокое содержание. В своих произведениях Чехов отразил серость, грязь и убожество существования. Тема “футлярного человека” проходит через всю прозу Чехова, если не напрямую, то боком. Писатель ярко отразил картину казенщины и в своей традиционно слегка комической форме он выступил против бездушности, серости, скуки, страха, которые омертвляют человеческую душу и губят творческое начало. Чехов предпочёл исследовать жизнь не в больших и общих явлениях, а в простой, будничной жизни. Этим он ввёл новые возможности в литературу, подняв мелкие и, на первый взгляд, незначительные темы до уровня больших и глубоко значимых.

Анета ДОБРЕ
Бухарест, Румыния

ПАРОДИЙНЫЙ СТИЛЬ В РАННЕЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

Ключевые слова: Чехов, пародия, стилизация, повествовательная система

В эпоху, когда «королём» был русский роман, произведения так называемого малого жанра трудно находили признание читателя, вкус которого формировался в другой традиции. Сам Чехов писал И. Бунину перед смертью: «Вам хорошо теперь писать рассказы, меня ещё как за это ругали... Требовали, чтобы я писал роман, иначе и писателем нельзя называться...»¹

Но оказывается никакой роман не может соперничать с тем всеохватывающим полотном, которым является чеховское творчество, где многочисленные куски, как настоящий puzzle, образуют панораму России тогдашнего времени. Обычно её сравнивают с бальзаковским циклом романов, но и с этой точки зрения Чехов доходит до настоящего рекорда. В то время как в *Человеческой комедии* Бальзака, посчитали французские критики, находим приблизительно 3000 персонажей, у Чехова живут своей жизнью 8000.

Русский писатель создал повествовательную систему, строящую целый мир; на это указывали много чеховедов и не только. Вот, что читаем в одном из романов американского прозаика XX века Saul Below, *Дар Гумбольда*, рассказывая о замысле своего произведения:

«Что касается проекта или цели это очень личное супервидение Интеллектуальной Комедии современного духа. Никто не смог бы целиком охватить этот простор. К концу XIX в. то, чем явились обширные бальзаковские романы, оказались сокращены до рассказов Чехова и его русской *Comedie Humaine*.».

Несомненно, на фоне традиции русской прозы чеховские рассказы – своеобразное, необычайное явление. Его эстетические формы считаются исключением даже среди других авторов рассказов. Вот, что замечает И. Бабель уже с перспективы писателя XX века (в 1937 г.) в беседе с литераторами: «Мне кажется, что о **технике рассказа** хорошо

¹ см. М. Громов, *Послесловие* к изд. А.П. Чехов, *Избранное*, Свердловск, 1986, с. 52.

бы поговорить, потому что этот жанр у нас не в очень большой чести. Надо сказать, что и раньше этот жанр у нас никогда в особенном расцвете не был. Здесь французы шли впереди нас. Собственно, **настоящий новелист у нас – Чехов**. У Горького большинство рассказов – тоже сокращённые романы. У Толстого – тоже сокращённые романы кроме *После бала*. Это настоящий рассказ. Вообще у нас рассказы пишут плоховато, больше тянутся на романы.»² (подч. нами А. Д.)

Вспоминаются в этой связи и слова Толстого о Чехове: «Отбрасывая всякую ложную скромность, утверждаю, что **по технике Чехов гораздо выше меня**» (подч. нами А. Д.), а также его же оценку, что Чехов (далеко опередив своё время) дал совершенно новые – новые для всего мира – формы письма.

С самого начала своего творчества Чехов с иронией относится к разным традиционным формам прозы и, в частности, к определённым типам романа. Его диалог с чужими текстами продолжается на протяжении всего творчества.

В рассказах начала 80-х годов (на которых прежде всего будем останавливаться) преобладает пародия более эксплицитного, можно сказать, характера, доходя до схематической сжатости, как в тексте – *Что чаще всего встречаем в романах и повестях и т.п.*, где Чехов в игривом стиле высмеивает определённые стереотипные приёмы, по которым иногда бездарные писатели строят свои романы, претендуя на глубокие мысли и переживания: «Высь поднебесия, даль непроглядная, необъятная... непонятная, одним словом природа.»

Небезынтересно, что в склонности к пародиям сказывается и врождённый талант Чехова подражать «чужому голосу», войти в кожу разных живых персонажей. Вот, что рассказывает М. П. Чехов, о своём брате-мальчике: «Среди братьев он был тогда самым талантливым на выдумки: он устраивал лекции и сцены, кому-нибудь подражал или кого-нибудь представлял. Так он воображал старика профессора, читавшего свои лекции, почти слово в слово составившего потом содержание его самого первого рассказа *Письмо к учёному соседу*.»³

На упрёки современников, что он не пишет роман (на это указывает Чехов и в уже процитированном письме Бунину) не только его склонность к шутке и игре, его гистрионический темперамент, но уже зрелая амбиция показать, что дело не состоит в неумении с его стороны писать роман, а, наоборот, что у него есть совсем другой эстетический «проект». То есть он считал, что необходимо переходить к другой манере

² И.Н. Сухин, *Эпос «Конармия» И. Бабеля*, цит. Ш. Маркши, *Бабель и др.*, М. Иерусалим, 1997, в сб. *Русская литература XX века*, Из-во «Logos», 2002, с. 401.

³ см. *Примечания к изд. А.П. Чехов, Собрание сочинений в 12 томах*, том 1, М., 1954.

изображать современную действительность – «коротко писать о длинных вещах».

«Рассказ» *Ненужная победа*, появившийся в 1882 г. был репликой на спор с редактором «Будильника» А. Д. Курениным, когда Чехов вызвался написать роман из иностранной жизни. Когда он был опубликован в этом журнале поступили письма в редакцию, где спрашивали не Йокаи Мавра ли этот роман (речь идёт о венгерском писателе, который был тогда в моде). Это была очень удачная стилизация (рассказ был неоднократно переделан для кино).

Приём стилизации был часто использован Чеховым, и постепенно получает утончённые эффекты на протяжении всего его творчества (можно сравнить, например, со стилизациями текстов Гоголя в творчестве Достоевского).

Диалогичность его текстов с чужим словом весьма разнообразна. Если сослаться на теоретические соображения в связи с текстом, как «мозаика цитат» или как «множества разных видов письма»⁴, следует, безусловно, обращаться к работам Бахтина (его идеи лежат в основе постструктуралистской наратологии, и современной теории коммуникации и т.д.).

Бахтин уточняет и разницу, существующую между стилизацией и пародией. «При стилизации – отмечает он – авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными (...). Авторская мысль, проникая в чужие слова и поселившись в нём, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в её же направлении, делая лишь это направление условным».⁵

Такую ситуацию можно проиллюстрировать и уже приведённым примером стилизации Чеховым манеры письма венгерского писателя.

Насчёт пародии Бахтин уточняет: «Иначе обстоит дело с пародией. Здесь автор как и в стилизации говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации он вводит в это словосмысловую направленность, которая **прямо противоположна чужой направленности**. Второй голос, населившийся в чужом слове враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. **Слово становится ареною борьбы двух голосов**».⁶ (подч. нами

⁴ В связи с таким подходом к чеховским текстам см. К.О. Смола, *К типологии текстов второй степени в ранней прозе Чехова*, в сб. *Чеховиана. Из века XX в XXI*, М., 1990, с. 364.

⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М., 1963, с. 258.

⁶ там же, с. 259.

– А. Д.)

В ранних своих пародиях обычно Чехов даже указывает и на «чужое слово», с которым «борется». Один из примеров это рассказ *Тысяча одна страсть или страшная ночь* (подзаголовок: *роман в одной части с эпилогом*). Есть даже motto: «Посвящаю Виктору Гюго». Сам факт, что в крайне упрощённом виде, на трёх с половиной страницах передана «схема» содержания целого романа французского автора многое говорит. Но есть случаи, когда цель чеховской пародии это не определённый автор, а пародируется, скажем, тип прозы, литературная манера определённой эпохи и т.д.: *Жёны артистов* (Перевод с португальского), *Грешник из Толедо* (Перевод с испанского), *Зелёная коса* (Водевильное происшествие), *Скверная история* (Нечто романообразное).

Следует заметить, что уже в самых ранних рассказах встречаем кое-какие черты и приёмы, которые будут характерны для стиля чеховской прозы.

Можно выявить это приведя пример рассказа *Скверная история*. Тут даже менее интересна с этой точки зрения пародия или «трансформация» определённого типа романа. И не в коем случае не идёт речь о «сокращённом романе». Важнее всего, что столкновение стилей ещё ярче выявляет своеобразие стиля Чехова. Это типический чеховский рассказ, в связи с которым можно сказать словами Бабеля (высказанные о своих собственных новелах), что всё строится «на самых интересных пяти минутах». Тоже самое можно заметить и в связи с рассказом *Который из трёх*, своего рода пародией на «любовный роман». Тут героиня и три претендента на её руку казалось бы усложняют сюжет, ставший вопрос выбора и т.д. Но ничего подобного нет. Оказывается, со стороны такого поверхностного существа как героиня, которая всем трём говорит: «я тебя люблю», это своего рода фарс, потому что она никого не любит – всё только обман, расчёт. Можем сказать, что уже здесь префигурируется одна из основных тем чеховского творчества – жизнь как фарс, а стиль, передающий эту идею, естественно, водевильный. Также, с точки зрения структуры, построения прозаического текста, уже здесь встречаем то, что будет характерно и для зрелой прозы: которая часто конструируется как анекдот, где есть концовки типа пуантов, так называемые «случаи», портрет персонажа в двух-трёх штрихах и т.д.

Вот, например, как начинается рассказ *Папаша*: **«Тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет, к толстому и круглому как жук, папаше и кашлянула.»** (подч. нами – А. Д.) Читая эти строки не можешь не вспомнить об известном, антологическом рассказе *Толстый и тонкий*.

Как и портреты, описания пейзажей также крайне сжаты и намеренно целят в определённые традиционные стиливые «привычки», намекают на «длинный язык беллетристов», как прямо указывается в рассказе *Скверная история*. Упрощённый до крайней банальности пейзаж, описания ничего не говорящие, подчёркивают их бессмысленность и бесполезность с выразительной точки зрения, рождая смешной эффект: «Был тихий вечер. В воздухе пахло. Соловей пел во всю ивановскую. Деревья шептались. В воздухе выражаясь **длинным языком беллетристов** висела нега... Луна, разумеется, тоже была. Для полноты райской поэзии не хватало только г. Фета, который, стоя за кустом, во всеуслышание читал бы свои пленительные стихи.» (подч. нами – А. D.)

Новизна чеховского слова ощущается ещё заметнее при столкновении со старыми художественными приёмами, которые нарочно используются в его текстах. В начале рассказа *Который из трёх (Старая, но вечно новая история)*, даётся как раз описание природы в «старой» манере, а эффект, конечно, чеховский:

«Вечер был великолепный. Будь я мастер описывать природу, я описал бы и луну, которая ласково глядела из-за тучек и обливала своим хорошим светом лес, дачу, Надино личико... Описал бы и тихий шёпот деревьев, и песни соловья, и чуть слышный плеск фонтанчика... Надя стояла, опершись коленом о край кресла и держась рукой за перила. Глаза ее, томные, бархатные, глубокие, глядели неподвижно в темную зеленую чащу... На бледном, освещенном луной личике играли темные тени – пятнышки: это румянец...» В доброй традиции описания природы, она чаще всего созвучна или иногда в диссонансе с переживаниями героя. Во всяком случае, что-нибудь рассказывает из душевных переживаний персонажа. Дело в том, что здесь у героини нет никаких переживаний, то что оказывается основной чертой её характера, прежде всего в отношении к любви. Об этом глубоком человеческом чувстве и не может идти речь у неё. Ещё раз это подтверждает повторное описание того же куса пейзажа, это повторение в экономике чеховского текста имеет свою значимость: «Надя молчала. Она взглянула в темную зеленую чащу, где еле-еле обрисовывались стволы и узорчатая листва... Ее занимали движущиеся черные тени от деревьев, которые слегка покачивались от ветерка своими верхушками.» И хотя до этого повторного описания имел место определённый касающийся её «инцидент», в её душе это ничем не отражается. О душевном мире и не может идти речь. Оказывается преобладает расчёт – за ним только притворство, обман с её стороны.

Об отношении Чехова к роли пейзажа в своей прозе известно –

описания должны быть коротки, но суггестивны, он был против обширных изображений. Когда встречаем исключения от этого уже установленного правила мы должны искать для этого смысла.

Вот, например, довольно обширное для Чехова описание природы в повести *Попрыгунья*. Существуют здесь два пейзажа – ночной и дневной (не случайно выбраны эти временные моменты). Первый сопровождает романтическую иллюзию о чувстве любви между Ольгой Ивановной и Рябовским, а затем, как пробуждение из сна, как раз при свете дня, оказывается что того высшего чувства и не было – оно только плод экзальтированного воображения героини и обманчивых слов Рябовского. Чтобы понять всё это из текста Чехова нет необходимости ждать концовки этого «любовного романа». Можно понять это, если расшифровать само описание. Ведь оно написано в пародийном ключе – это пародия на поэзию символистов. Встречаем стереотипные строения, использующие каноны символического стиля. Изображение подчиняется этим «правилам» выходит искусственный, нереальный пейзаж, как нереальны и сами чувства обоих героев:

«В тихую лунную июльскую ночь Ольга Ивановна стояла на палубе волжского парохода и смотрела то на воду, то на красивые берега. Рядом с нею стоял Рябовский и говорил ей, что **чёрные тени** на воде – **не тени, а сон**, что в виду этой **колдовской воды с фантастическим блеском**, в виду **бездонного неба и грустных, задумчивых берегов, говорящих о суете нашей жизни** и о существовании чего-то **высшего, вечного, блаженного**, хорошо бы забыться, умереть, стать воспоминанием. Прошедшее пошло и неинтересно, будущее ничтожно, а эта чудная, **единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью** – зачем же жить?»

А Ольга Ивановна прислушивалась то к голосу Рябовского, то к тишине ночи и думала о том, что **она бессмертна** и никогда не умрет. **Бирюзовый цвет воды**, какого она раньше никогда не видала, **небо, берега, чёрные тени** и безотчетная радость, наполнявшая ее душу, говорили ей, что из нее выйдет великая художница.»

Пародируя, Чехов использует в этом описании образы из символистской репертуры (подчёркнутые нами). Встречаем и образы, которые противоречат самой логике реальности (то что не было допустимо для чеховского мироощущения), как, например, «бирюзовый цвет воды» во время ночи! Но ведь это основной цветовой символ у символистов, как поэтический знак трансцендентальности, и следовательно не мог отсутствовать из этой картины, написанной в данном стиле.

И следует второй пейзаж, уже изображённый в реалистическом

стиле, где откроется правда об отношении двух персонажей – «Второго сентября день был теплый и тихий, но **пасмурный**. Рано утром на Волге бродил легкий туман, а после девяти часов стал накрапывать дождь. И **не было никакой надежды, что небо прояснится**.(..) А Волга **уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид**. Всѐ, **всѐ напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени**.» (подч. нами – А. Д.)

Итак, на основе некоторых примеров мы попытались показать, как в рамках чеховской поэтики пародия превращается из шуточного приѐма (хотя даже в самых ранних произведениях не ограничивается только этой ролью) в один из основных способов структурирования текстов, осуществления художественного замысла, преобретая глубокие, рафинированные значимости, для освящения темы, для характеристики персонажей и в конце концов для более рельефного утверждения своего собственного стиля.

Rezumat

Sistemul narativ cehovian prin care scriitorul rus construiește un univers, o panoramă atotcuprinzătoare a vieții rusești, dialogul cu alte texte are multiple conotații. Ceea ce găsim încă în proza timpurie ca procedee – parodia, stilizările – poate fi raportat nu numai la specificul expresiv al umorului său, dar și la atitudinea estetică. Lucrarea prezintă stilul parodic cehovian caracteristic nu numai pentru proza sa timpurie, ci și ca pe o constantă a creației sale.

П.М.СИМИНОВСКИЙ,
Тула, Россия

**ПРИЁМЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ
А.П.ЧЕХОВА.
РАССКАЗ «ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ»**

Ключевые слова: комический персонаж, комическая ситуация, ирония, закон жанра, авторская оценка персонажей, грустное и смешное.

«Умею коротко говорить о длинных вещах», – писал А.П.Чехов. О каких же «длинных» вещах напоминают нам юмористические рассказы Антоши Чехонте?

Забавная (смешная) ситуация возникает «вдруг», неожиданно. Шутка, чтобы быть смешной, и должна быть неожиданной. Таким образом, *неожиданный* поворот в сюжете – необходимое условие юмористического рассказа. Он возникает в результате *несоответствия* цели и способов её достижения, желания и возможности, внешнего и внутреннего.

А.П.Чехов – внимательный художник, который замечает едва уловимые мелочи в окружающей нас жизни, в повседневном поведении людей, в их речи, внешнем виде. По этим художественным деталям писатель создаёт запоминающийся портрет.

Писатель даёт возможность читателю увидеть себя со стороны. Он показывает *смешное в преувеличенном виде*. Если художник создаёт живописный портрет, то в нём сохраняются пропорции реального мира. Автор *карикатур и шаржей* рисует портрет в искажённом виде, заостряя отдельные черты персонажа, которые принимают смешной (комический) вид. Чехов, подобно художнику-карикатуристу, намеренно заостряет наше внимание на одной-двух чертах характера персонажа, показывая их в шаржированном виде. Возникает комический персонаж или комическая ситуация, вызывающая у нас смех: добродушный, язвительный, грустный, Чехов намеренно преувеличивает, окарикатурирует ситуацию – это закон жанра.

Комические персонажи юмористических рассказов А.П. Чехова весьма серьёзно относятся к себе и претендуют на значительное положение: рассказы «Радость», «Хирургия», «Хамелеон». Герои словно

исполняют роль, а не живут. Неоправданность таких претензий становится *объектом иронии* писателя, вызывая у читателя смех. Своё понимание «важного» и «второстепенного» в жизни он передаёт через изображение комических ситуаций, в которые попадают герои. Иногда писатель в юмористических рассказах и использует известный приём комизма – сталкивает две противоположные фигуры, представляет комические пары, действующие в рассказах: длинный – короткий, весёлый – грустный, добрый злой, толстый – тонкий, умный – глупый. Комизм рассказа заключается в неожиданном разоблачении претензий персонажа на ту или иную важную роль. Неестественность поведения становится постоянным объектом смеха А.П.Чехова. Например, герой рассказа «Пересолил» врёт от трусости.

Часто чеховские рассказы называют сценками. В них автор передразнивает, комически представляет разных людей. Можем ли мы дать оценку персонажей, действующих в рассказах? Даёт ли какую либо оценку автор своим героям? В юмористических рассказах Чехова практически невозможно определить, какой герой положительный, какой – отрицательный. В них всё просто и сложно, как в жизни. Писателя интересует комизм ситуации, он сосредотачивает внимание на несоответствиях причины и следствия, которые являются источниками смеха. Рассказы А.П.Чехова не содержат в себе поучений и наставлений, подобно басням И.А.Крылова или Л.Н.Толстого. Но это не значит, что в них отсутствует *авторская оценка персонажей*. Она скрыта в тех художественных деталях, которые вдумчивый читатель не должен пропустить. Деталь одежды героя, его жест, интонация речи, характерные словечки, даже его молчание (пауза) – всё под пером писателя важно и значимо для создания комического эффекта.

Читать короткие рассказы Чехова – задача не из простых: прочитывая их страницу за страницей, читатель рискует «пролистнуть» основную чеховскую идею и не увидеть главное, то, ради чего автор и писал свой рассказ. Перед нами разыгрываются сценки. Проходят эпизоды из окружающей повседневной жизни, увиденные внимательным человеком.

Рассказ «Толстый и тонкий» – это на первый взгляд безобидная сценка, в которой нет даже развёрнутого сюжета: два чиновника, бывшие друзья детства, встречаются на вокзале и, поговорив, расходятся в разные стороны. Но сколько великолепного чеховского мастерства в этой сценке, того мастерства, о котором писатель говорил: «Краткость – сестра таланта». И это действительно «длинная вещь», сделанная предельно кратко. Она надолго оседает в душе читателя и не раз вспоминается, когда в повседневной жизни перед ним проходит

вереница «тонких».

Писатель начинает рассказ лаконичным сообщением о том, что на вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, а другой тонкий. Он не описывает внешности того и другого, не рисует их законченных портретов, а даёт всего лишь несколько деталей, и в нашем представлении возникает облик «толстого» и «тонкого». «...Из-за спины его выглядывает столь же «тонкое» семейство: «худенькая женщина с длинным подбородком» и «высокий гимназист с прищуренным глазом».

Также коротко рассказал писатель о первых моментах неожиданной встречи. Естественными, сердечными восклицаниями начинается диалог приятелей. Эту сердечность Чехов отмечает попутным замечанием, нарочито возвышенным и не лишённым скрытого юмора: «Приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слёз. Они оба были приятно ошеломлены». Заметим, что в конце рассказа последняя фраза повторится, но уже при других обстоятельствах и в ином, откровенно сатирическом тоне.

Прошел первый момент встречи, и диалог развёртывается. «Толстый» искренне рад другу детства, но он штатский генерал, важный чиновник. Он не привык к суетливости и многословию, и мы почти не слышим его речи. «Тонкий» же, наоборот, говорлив и общителен. Он засыпает своего друга вопросами и восклицаниями, вспоминает о гимназических проказах. Речь его пересыпана характерными для мелкого чиновника словами и выражениями: *коллежский асессор, статский. Станислав, департамент, столоначальник, ведомство, жалованье плохое, пробавляемся кое-как.*

Даже словечко *приватно* взято из канцелярского обихода. Не зная ещё, что перед ним «тайный советник», он говорит с «толстым» просто, как привык говорить с равными себе собратями-канцеляристами (*милый мой, знаешь, понимаешь*).

Но вот «тонкий» узнал, что его бывший одноклассник теперь генерал, и вся картина меняется. Немногими, но резко подчёркнутыми штрихами рисует Чехов эту перемену. Перед «тонким» уже не друг детства, а «его превосходительство». Чувство страха мгновенно сковывает его («Тонкий вдруг побледнел, окаменел...»). Страх сочетается с трепетной угодливостью и подобострастием («...Лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой...»). И сам «он съежился, сторбился, сузился...». И кажется, что его «чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились». И ещё две выразительные детали дополняют картину: длинный подбородок жены Луизы стал ещё длиннее, а его сын Нафанаил, прежде прятавшийся за спину отца, теперь «вытянулся во

фрунт и застегнул все пуговицы своего мундира...».

Совсем иной становится и речь «тонкого». Нет уже говорливой общительности, простоты, разговорной непринуждённости. Он запинаясь. Бессвязанные льстивые фразы заканчиваются угодливым смешком. В обращении его к генералу появляется множественное число и почтительная частица – с: «Я, ваше превосходительство...Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи – с! Хи-хи-с».

«Толстый» генерал ещё находится под впечатлением воспоминаний о детстве. Рабское подхалимство бывшего друга коробит его. «Тонкий» же не в состоянии этого понять. Всякий генерал для него божество, а перед божеством можно только преклоняться. И он продолжает лепетать столь же бессвязные слова: «Помилуйте...Что вы-с... Милостивое внимание вашего превосходительства...».

В третий раз он представляет генералу своего сына Нафанаила и жену Луизу. Но теперь к слову *лютеранка* он бессмысленно присоединяет осторожный канцелярский оборот: *некоторым образом*.

Диалог этим заканчивается, и писатель прибавляет к нему всего несколько слов. Эти немногие слова окончательно дорисовывают образ «тонкого». На лице у него «было написано столько благоговения сладости и почтительной кислоты, что тайного советника стошнило». И этого «тонкий» не понимает. Он счастлив «милостивым вниманием его превосходительства». Блаженно пожимает он поданные ему три пальца, кланяется «всем туловищем» и хихикает, «как китаец: хи-хи-хи». Довольно и его семейство: «Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все были приятно ошеломлены».

А.П.Чехов соединяет в этом рассказе *грустное и смешное*, и в этом единении, в самой возможности соединять несоединимое и проявляется неповторимая особенность таланта. У Чехова смешное оборачивается печальным, а печальное вызывает если не смех, то улыбку. Он показывает нелепости окружающей жизни и нашего поведения, и мы начинаем разбираться в том, что происходит вокруг нас. Чеховский смех учит нас отличать мнимое от действительного, искусственное от естественного.

Мы сначала смеёмся, а потом задумываемся: «А что же вызвало наш смех?» Персонажи чеховских рассказов, преисполненные благими порывами, не понимают и не слышат тех, кто рядом с ними. Оказывается, что в юмористических рассказах А.П.Чехов пишет об одиночестве людей, о нашем неумении услышать и понять их.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ермилов В.В., *Антон Павлович Чехов 1860 – 1904*. М., Художественная литература, 1953.
- Паперный, А.П. *Чехов. Очерк творчества*. М., Художественная литература, 1954.
- Мышковская Л., *Чехов и юмористические журналы 80-х годов*. Московский рабочий, М., 1929.
- Горинфельд А., *Чеховские финалы*. «Красная новь», №8-9, 1939.
- Кржижановский С., *Чехонте и Чехов (рождение и смерть юморески)*. «Литературная учёба», №10, 1940.
- Каратаев А.В., *Чехов и малая пресса 80-х годов*. «Учёные записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И.Герцена», т. XXIV, Л., 1939.

Abstract

The article analyzes the means for creating humor on the basis of one of A. P. Chekhov's short stories "Fat and Thin". It focuses on poetical devices such as portrait, details, and speech characteristics. Using the humor as a tool the writer ridicules the negative traits of human nature: flattery, groveling, servility, thus turning humor into tragedy.

Ecaterina DUMITRU
Emil DUMITRU
București, România

**MIJLOACE DE REALIZARE A COMICULUI
ÎN POVESTIREA LUI A.P. CEHOV „CAMELEONUL”**

Cuvinte-cheie: *Cehov, comicul, satira, tragicul, concizie, omul mărunt*

Bun cunoscător al suferințelor umane, atât trupești – calitate datorată primei sale profesii – cea de medic, cât și sufletești, Anton Pavlovici Cehov a marcat profund dramaturgia și proza rusească.

„La Cehov totul pare veridic până la iluzie, lucrările lui produc impresia unui stetoscop. Cehov e un artist incomparabil, un pictor incomparabil al vieții. Principalul e sinceritatea sa, o excepțională calitate pentru un scriitor. Grație acestei sincerități, el a creat forme noi, absolut noi, după părerea mea forme ale scrisului pentru lumea întreagă, pe care nu le-am mai întâlnit nicăieri... Lăsând la o parte orice falsă modestie, afirm că sub raport tehnic, el, Cehov, mi-i mult superior. Nimeni dintre noi, nici Dostoievski, nici Turgheniev, nici Gonciarov, nici eu n-am fi putut scrie astfel. Cehov e Pușkin în proză”, afirma elogiativ Lev Tolstoi.¹

Și într-adevăr, Cehov e un mare maestru și, în primul rând, al povestirii umoristice, al improvizării de măști comice. El a creat povestiri de o concizie uimitoare și de o extraordinară profunzime și amploare a conținutului ideologic și artistic. Cehov e cel mai mare maestru al genului scurt din întreaga literatură mondială, cu o înzestrare excepțională pentru comic: el a creat tipuri deosebite din punct de vedere artistic numai cu ajutorul câtorva detalii și trăsături sugestive. Povestirea miniaturală s-a ridicat la rangul de narațiune epică; „Conciziunea este sora talentului” – devine formula minunatei măestrii atinse de Cehov.

Obiectul de studiu al lui Cehov este universul interior al omului. După ani de colaborare la revistele umoristice ale vremii, Cehov își șlefuieste talentul de povestitor și își desăvârșește metoda povestirii miniaturale, care, într-un text minimal surprinde un maxim de conținut. Într-o astfel de povestire sau schiță e imposibilă descrierea amănunțită, de aceea extragerea

¹ A.P. Cehov, *Schițe și povestiri. Ediție critică*. Studiu introductiv, cronologie, repere de istorie literară și note de Sorina Bălănescu. Vol. I (1880 – 1883), București, 1986, Editura Univers, pag. 107.

detaliului edificator este esențială și Cehov mănuiește cu ușurință detaliul artistic.

Ilustrativ în acest sens este și textul povestirii „Cameleonul”, publicată pentru prima dată în revista „Oskolki” în anul 1884 și semnat cu pseudonimul A. Cehonte. Figura Cameleonului este reprezentativă pentru epoca în care a trăit Cehov, o perioadă de dezlănțuire a oportunismului, a inconsecvenței, dar, totodată, trădează un tip uman general valabil, care nu își pierde actualitatea și poate fi regăsit oricând și oriunde. Iar recunoașterea actualității e și supremul omagiu pe care-l putem aduce oricărui autor.

Eroul predilect al lui Cehov este omul mic, mărunț, prin intermediul căruia, în fața cititorului, se deschide tabloul unei societăți măcinate de o boală molipsitoare care i-a atins pe toți și, prin creația sa, Cehov, în dorința de a o vindeca, îi face pe cititori să mediteze, să se autoanalizeze, pentru că vindecarea poate veni numai din interior, nu prin intervenții externe.

Figura lui Ociumelov reprezintă o generalizare satirică, cu valoare de simbol. Metafora cameleonului dezvăluie oportunismul, lingușirea și măgulirea celor puternici, disprețul și indiferența față de cei aflați mai jos pe scara socială. Astfel, titlul povestirii este edificator – într-un singur cuvânt concentrează esența creației care se va dezvoltă treptat cititorului.

Subiectul este simplu, surprinde o scurtă scenă de viață. Scriitorul descrie un episod aproape anecdotic, în care eroul povestirii este prezentat aproape caricatural. Prin piața pustie trece reprezentantul legii, polițistul Ociumelov, îmbrăcat în manta nouă și cu o bocceluță în mână, însoțit de un gardian „roșcat”, având la rândul său un coș cu agrișe confiscate. Dintr-o dată cei doi aud țipete și o mulțime de oameni, ieșind ca din pământ, se adună în piață. Apropiindu-se, oamenii legii află că cetățeanul Hriukin a fost mușcat la un deget de un câine, mai degrabă un „cățel”.

Situația trebuie clarificată și ordinea restabilită și, în aceste condiții, cea mai mare atenție i se acordă lui Ociumelov în încercările lui de a afla al cui este cățelul, pentru a putea stabili ce hotărâre să ia în legătură cu Hriukin.

Cehov este un maestru al detaliului, nici un cuvânt nu este pus la întâmplare. În slujba comicului, în cel mai discret mod posibil, apar de sub pana scriitorului detalii aparent întâmplătoare, dar cu rol esențial în crearea atmosferei. Încă de la debutul povestirii remarcăm două detalii aparent insignifiante: Ociumelov poartă o manta nouă, iar ajutorul său duce agrișele confiscate. Agrișele reprezintă un indiciu al momentului defășurării acțiunii povestirii: totul se petrece în plină vară – sezonul de coacere a acestor fructe. În astfel de condiții, a purta o manta apare ca nefiresc. Înseamnă că obiectul vestimentar în cauză îi este foarte drag proprietarului. Totodată este

indicat și faptul că mantaua este nouă, deci eroul vrea să își expună noua achiziție tuturor cunoscuților, achiziție care, posibil, sugerează și o recentă avansare în funcție. De altfel mantaua va căpăta mai departe valoare de simbol, regăsindu-se ca laitmotiv pe tot parcursul povestirii. Dar nu numai înfățișarea eroului este comică, ci și mișcările sale. Suita de verbe cu ajutorul cărora este conturată mișcarea lui în scenă, surprind un funcționar arogant, pătruns de propria importanță, cu gesturi mașinale: «делает полуоборот налево», «врезываясь в толпу», «говорит строго, кашляя и шевеля бровями». Subalternul lui Ociumelov este caracterizat ca fiind roșcat („рыжий”), epitet ce poate fi trecut neobservat de cititorul grăbit, dar, la o privire atentă, acest amănunt, alături de imaginea coșului cu agrișe pe care îl poartă, sugerează ridicolul personajului.

O sursă importantă a comicului o reprezintă în povestirea Cameleonul numele personajelor. Ociumelov (Smintitul) provine de la verbul «очуметь - a înnebuni, a se sminti, a căpia», Hriukin provine de la verbul «хрюкать – a guița». Astfel, orice caracterizare a autorului ar fi de prisos, numele îi definește pe deplin, la fel vorbele pe care le rostesc și modul în care se comportă; de aceea personajele sunt antrenate în conflict și lăsate să se manifeste în modul lor firesc pe scena cotidiană a vieții.

Ceea ce se va desfășura în piață reprezintă o grea încercare pentru Ociumelov: trebuie să stabilească ce va face cu câinele vinovat. Dar eroul nu este pregătit pentru o asemenea experiență, pentru el soluția depinde numai de poziția socială a stăpânului câinelui. În funcție de acest lucru alternează atitudinea, vorbele lui și senzațiile pe care le are: ba îi este cald, ba îi este frig. Cehov subliniază în mod satiric acest lucru în amănuntele cu mantaua: parcă de îmbrăcarea sau de dezbrăcarea ei depind și schimbările interioare ale eroului și modul său de comportare, ceea ce îl apropie de cameleon. La fel cum cameleonul își schimbă culoarea în funcție de mediul înconjurător, la fel și Ociumelov își schimbă opiniile conform circumstanțelor, slujind nu legea, ci pe cei cu funcții superioare lui.

Ca reprezentant al legii, Ociumelov este dator să rezolve situația și să restabilească ordinea, însă el nu este interesat de aflarea adevărului, ci să facă un serviciu unei persoane superioare ierarhic, care poate fi chiar stăpânul câinelui. Hotărârea lui depinde numai de aflarea informației asupra posesorului câinelui. Dacă este al nimănui, atunci are de-a face cu un câine vagabond sau turbat, după cum însuși se exprimă: «бродячий скот», «бешеная», «ни шерсти, ни вида... подлость одна только» și fără îndoială că trebuie omorât: «Она бродячая...Истребить, вот и всё», în timp ce Hriukin ocupă poziția de victimă nevinovată, un adevărat erou în lupta cu „câinele blestemat”. Dar, din mulțime, urmărind discuția, cineva înaintează varianta, conform căreia câinele aparține generalului Jigalov, și,

dintr-o dată, Ociumelov se transfigurează: câinele devine „cățel mic, gingaș”: «маленькая», «нежная тварь», «цуцык этакий», iar „maestrul” Hriukin este văzut ca un prefăcut, un mincinos care a inventat tot incidentul: «А ты, болван, опусти руку! Нечего свой палец выставлять! Сам виноват!».

Foarte comică devine succesiunea rapidă a presupunerilor în ce privește stăpânul câinelui. Părerile celor din mulțimea adunată în jurul lui Hriukin se schimbă repede, ceea ce îl determină pe Ociumelov să-și modifice exprimarea de la o clipă la alta. El însuși nu realizează că rostește lucruri contradictorii și nimeni în jur nu pare să remarce sau să facă vreo observație asupra acestui fapt. După cum alternează punctul de vedere asupra stăpânului câinelui, așa i se modifică și vocabularul: când autoritar, când respectuos; pentru câteva clipe violent și amenințător, apoi imediat smerit și plin de umilință.

Chiar de la începutul povestirii, când comisarul constată că ordinea firească a fost încălcată, izbucnește cu o mulțime de întrebări, exprimându-se în propoziții neterminate și prost construite: «По какому случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец? ... Кто кричал?». Exprimarea lui Ociumelov trădează incapacitatea de a evalua situația și lipsa înzestrării intelectuale pe de o parte, și a educației pe de altă parte: adresarea politicoasă ar fi impus folosirea formulei «вы» și nu «ты», dar, probabil, mantaua de ofițer îi permite să se adreseze cu superioritate oamenilor simpli aflați în piață.

Pe această linie se înscrie și amestecul de stiluri, o altă sursă a comicului de limbaj.² Exprimarea trivială se împletește la Ociumelov cu stilul înalt, oficial; termeni precum «постановление», «протокол» apar alături de cuvinte triviale, injurii, amenințări, într-un mod cumplit de firesc: «Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! Как оштрафуют его, мерзавца, так он узнает у меня, что значит собака и прочий бродячий скот. Я ему покажу кузькину мать!... Елдырин, ... узнай чья собака и составляй протокол».

Ociumelov joacă mai multe roluri în mod alternativ și cititorul asistă la o succesiune amuzantă de ipostaze ale eroului: de la justițiarul obiectiv chemat să rezolve conflictul la simplu participant curios la scenă, de la susținătorul lui Hriukin cel mușcat de „dulău” până la apărătorul „bietului cățel”. Inconsecvența, incapacitatea de a adopta o poziție clară față de situația ivită dă naștere unui comic subtil, care ascunde tragicul situației și îndeamnă pe cititor la meditație și autoanaliză. Imaginea câinelui care tremură nevinovat în mijlocul mulțimii indifferente față de soarta lui

² О.С. Соловьёв, *Формирование и развитие представления о комическом (на материале рассказа А.П. Чехова «Хамелеон»* // «Филологическое образование в школе и вузе», Москва, 2009, с. 123.

depășește limitele unei povestiri hazlii. Teamă și groază din ochii câinelui sunt transmise cititorului, care devine martorul unei scene deprimante, care degajă o nespūsă tristețe.

Revelând în povestirea sa brutalitatea, cruzimea, fățarnicia, lăudăroșenia, lingușirea, autorul dă de înțeles că nu este un caz unic de „sărăcie” morală și etică. Momentul în care Ociumelov se convinge că stăpânul câinelui este chiar fratele generalului este edificator pentru boala care se numește „cameleonism”: reprezentantul legii uită de orice, slugărnicia, dorința de a face un serviciu generalului și de a se face astfel remarcat îl face să se lingușească chiar și pe lângă bucătarul generalului, a cărui apariție pune punct frământărilor personajului: „Да разве братец ихний приехали? Владимир Иванович? ... А я ведь и не знал! Так это ихняя собака? Очень рад... Возьми её... Собачонка ничего себе... Шустрая такая...». Metamorfoza lui Ociumelov este totală, cameleonul își schimbă din nou modul de exprimare, devenind chiar delicat în vorbe: «братец», «собачонка», în modul de comportare, înfățișare și chiar mimică: «и всё его лицо заливается улыбкой умиления».

Acordul final al povestirii permite cititorilor să privească altfel asupra celor întâmpinate. Nu doar Ociumelov este ținta ochiului critic al autorului, ci și Hriukin: „mulțimea râde de Hriukin”, în timp ce Ociumelov îl amenință: «Я ещё доберусь до тебя! – грозит ему Очумелов».

În ciuda tuturor dificultăților, Ociumelov reușește să-și ducă rolul până la capăt, adaptându-se fiecărei situații pentru a ieși mereu deasupra. În final el iese câștigător, cel care pierde este Hriukin. Deznodământul povestirii devine înspăimântător: însăși mulțimea devine un cameleon. Pe parcursul dezbaterii asupra incidentului cu câinele, nimeni din mulțime nu și-a manifestat uimirea față de comportamentul lui Ociumelov, care nu e doar un simplu cetățean, ci reprezentant al legii, de la care oamenii au anumite așteptări. Dar pe nimeni nu deranjează reacțiile și replicile eroului. Dimpotrivă: rolul cameleonului se transferă asupra mulțimii, care, la rândul ei își permite să disprețuiască pe cei slabi – așa cum s-a dovedit Hriukin – și să-i tolereze pe cei puternici.

Deși ocupă un rol secundar în povestire, Hriukin este un personaj memorabil, atent creionat de autor cu aceeași subtilitate caracteristică a detaliului, fie el vestimentar, «человек в ситцевой крахмальной рубаше и расстегнутой жилетке», fizionomic și fizic – «полупьянное лицо», «окровавленный палец имеет вид знамени победы», profesional – «мастер золотых дел». Comicul și satira se degajă din fiecare amănunt legat de acest personaj, condamnat la ironizare chiar prin numele său – cel care guiță.

Hriukin este tipul oportunistului, care, profitând că a fost mușcat de

un câțel, dorește să pretindă compensație de la stăpânul câinelui. Deși pozează în victimă, în realitate el reprezintă vinovatul: «– Он цыгаркой ей в харю для смеха, а она – не будь дура и тяпни... Вздорный человек, ваше благородие!». Această voce din mulțime dezvăluie adevărul despre incident și demască latura ascunsă a personajului: brutalitatea, cruzimea față de câinele pe care l-a chinuit. Astfel, imaginea impresionantă a „degetului însângerat purtând însemnul biruinței” incununează satira și ironia cu care personajul este conturat. Caracterizarea directă făcută de vocea anonimă, care îl cataloghează drept scandalagiu, este completată și de replica lui Ociumelov: «Она маленькая, а ты вон какой здоровила! Ты, должно быть, расковырял палец гвоздиком, а потом пришла в твою голову идея, чтоб сорвать. Ты ведь известный народ! Знаю вас, чертей!».

Un efect comic aduce cu sine însăși replica lui Hriukin, care, încercând să se prezinte într-o lumină favorabilă de cetățean cinstit, cu conștiința curată, afirmă că „toți suntem egali”, pentru ca imediat să completeze „Eu însumi am un frate jandarm”.

Asemenea paradoxuri într-o rapidă succesiune a secvențelor abundă pe parcursul scurtei povestiri „Cameleonul” și întrețin comicul la tot pasul. Perspectiva simultană a contrariilor există în același personaj, în aceeași situație, în aceeași idee și procedeul, ca și viziunea îl anunță pe Cehovul maturității.

Comicul cehovian al ridiculizării prin parodie nu slujește totuși amuzamentului, ci predispune la meditație.³ Încă din primele sale povestiri Cehov ridică întrebarea degradării umane și opera sa conturează așa-numitul tip al omului-carapace, al individului incochiliat și limitat în orice năzuință, în orice manifestare sinceră a propriului eu. El se teme să depășească barierele convenționalului și veghează fără să acorde atenție vieții care se scurge pe lângă el.⁴ Laitmotivul mantalei, care se regăsește și în finalul povestirii, devine simbolul acestei carapace: «Очумелов, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади». Remarcăm aici că povestirea începe și se sfârșește cu acest amănunt – al trecerii lui Ociumelov prin piață îmbrăcat în manta – deosebit de semnificativ pentru bogăția ideatică a unui text atât de redus ca spațiu. Compoziția aceasta circulară a povestirii, care pare astfel lipsită de început și sfârșit conferă creației valoare de parabolă, deschizând noi perspective: cameleonul nu este un personaj singular, ci întreaga societate este cuprinsă de „cameleonism”- așa cum denumesc Cehov boala necruțătoare a timpului său.

³ Monica Săvulescu, *Anton Pavlovici Cehov*, Ed. Albatros, 1981, București, pag 23.

⁴ *Образы футлярных людей в рассказах А.П. Чехова. Смешное и грустное в рассказе А.П. Чехова «Хамелеон»* // «1400 новых золотых страниц», Москва, 2007, с. 439.

În lumea pestriță, plină de neprevăzut și ciudățenii, oricând comicul își poate rezerva un revers tragic: „Ceea ce la început stârnea râsul, ulterior va dobândi o profunzime filozofică, uneori tragică” – afirma V. Kataev într-un studiu despre proza lui Cehov.⁵ Genul umoristic obișnuit este astfel transfigurat, încît reușește să exprime în limitele unei povestiri umoristice profunde generalizări artistice.

Резюме

В статье рассматриваются приёмы комического в рассказе А.П. Чехова «Хамелеон». В чеховском мире эффект комического возникает чаще всего из простого сопоставления, столкновения, наложения одного на другое, рядоположения таких явлений, которые относятся к разным, несовместимым рядам. Смешное в чеховских рассказах не просто развлекает, но и заставляет задуматься. В этом рассказе, как и в других чеховских произведениях, смешное тесно переплетено с грустным. Автор и жалеет своих героев и смеётся над ними, тем самым обнажая пороки существующего мироустройства.

⁵ В.Б. Катаев, *Проза Чехова. Проблемы интерпретации*, Москва, 1979, с.53.

О.М. КОСЯНОВА
Оренбург, Россия

**РИТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
А.П. ЧЕХОВА В ШКОЛЕ И ВУЗЕ**

Ключевые слова: *риторические каноны красноречия, приемы академического красноречия, Чехов*

Риторика как наука о “выразительности” и “убедительности” речи к началу XIX века располагала богатейшим опытом, накопленным в процессе более чем двухтысячелетнего развития европейской античной, средневековой, ренессансной и постренессансной культуры. Со времен античности искусство риторики отличалось двойственностью своей природы. Французский герменевтик Поль Рикёр выразил эту двойственность буквально в двух словах: “риторика всегда определялась как стратегия речи, цель которой – убеждать и ублажать”¹. Именно эта двойственность самого риторического опыта и знания определило тот факт, что развитие науки под названием *риторика* шло в двух существенно различающихся между собой направлениях.

Первое из них связано, прежде всего, с именем Аристотеля. Для Аристотеля риторика – это “способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета”². Такое понимание задач риторики влекло за собой утилитарный, прагматический подход к словесному творчеству. С этой точки зрения любой текст, будь он философским, политическим, историческим, моральным или каким-либо другим по своей тематике, должен был иметь вполне определенную цель, находящуюся за пределами данного текста, то есть он должен был в чем-то убедить своего читателя или слушателя, преподнести ему какую-либо мораль, нравоучение. Такое понимание сущности риторической практики вело к тому, что сама риторика понималась преимущественно как теория аргументации.

Другое направление античной риторики, связываемое с именем римского оратора Квинтилиана, исходит из постулата о том, что убеждение – один из возможных, но отнюдь не главный фактор

¹ П. Рикёр, *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение* // *Теория метафоры*. - М.: Прогресс, 1990. с. 429

² Аристотель, *Риторика* // *Античные риторики*. - М.: Изд-во МГУ, 1978. с. 19

риторического искусства. Это ответвление риторики переносит акцент с внеположной тексту цели на внутритекстовую систему выразительных средств. Главной задачей оратора признается как можно более искусная обработка словесного материала. Публичная речь, моральный трактат с этой точки зрения ценится уже не за то, какую полезную истину можно из них извлечь, а постольку их автор сумел поразить аудиторию силой своего красноречия.

Следует отметить, что оба этих направления в риторике благополучно уживались между собой на протяжении многих столетий. Их объединяла прежде всего практика разработки общих мест, когда буквально все, созданное предыдущими авторами, представало фактической сокровищницей топики, воспользоваться которой мог любой писатель. Картина кардинально изменилась в конце XVIII века. Это изменение связано с обретением литературой статуса самостоятельности, независимости от риторики. Наиболее значительную роль в этом процессе сыграл романтизм. Для романтиков изощренность писателя в разработке «общих мест» уже не является столь неоспоримым достоинством. Синонимом таланта и художественности становится оригинальность.

В России к концу XIX века, «после романтического бунта («Война риторике, мир синтаксису») и позитивистского отрицания («Не говори красиво»)» в обществе наметились две взаимоисключающие тенденции в отношении искусства красноречия: полное отрицание необходимости говорить красиво, так как красота слова прикрывает пустоту мысли и, наоборот, понимание необходимости уметь хорошо говорить. Эти взаимоисключающие направления были обозначены словами – риторика и красноречие. За самим словом «риторика» закрепилось негативно-оценочное значение: «краснобайство», «демагогия», «многословие», «пустомыслие» и «ложь». Слово «красноречие» ассоциировалось со словом «дело»³.

Анализ литературного наследия А.П. Чехова позволяет говорить о том, что и в восприятии писателя также явно противопоставляются два понятия – «риторика» и «красноречие». «В обществе, где презирается истинное красноречие, царят риторика, ханжество слова или пошлое краснобайство»⁴. Риторика в восприятии А.П. Чехова – это пустословие, за которым не стоит дело, это желание прикрыть бездействие, отсутствие какой-либо мысли пустыми, ничего не значащими словами. Чехов разделяет слово и «дело», «Слова принуждены расплачиваться

³ Степанов А.Д., *Проблемы коммуникации у Чехова*. М. 1987, с. 146.

⁴ Чехова А.П., *Собрание сочинений. Хорошая новость*. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - М.: Наука, 1974-1982, с. 267.

собственным «добрым именем» за чрезмерный ценностный ореол вокруг культуры мысли и речи». И в то же время писатель не отрицает красноречие: он восторженно приветствует «хорошую новость» – введение в Московском университете курса ораторского искусства⁵. По сути дела, эта ситуация свидетельствует о том, что в восприятии Чехова налицо формальное, парадоксальное терминологическое противопоставление риторики и красноречия. Между тем, анализ произведений А.П. Чехова обнаруживает глубокое знакомство Чехова с законами риторики.

Ярким примером тому служит рассказ «Скучная история», в котором Чехов буквально в нескольких предложениях, очень сжато и емко показал основные законы риторики, в частности, в области академического красноречия.

Заметим, что академическое красноречие относится к области жанрам воздействующей речи, то есть к жанрам, ориентированных на непосредственное воздействие на адресата, – это традиционная сфера интересов риторики. Академическое красноречие – это тот жанр, где основная задача – дать стройное, логичное изложение фактов, предполагающее выдвижение основных положений и аргументация их. Приемы украшения речи отведены в данном случае на второй план.

Рассмотрим, как Чехов устами своего героя описывает приемы чтения лекций студентам, и проанализируем описание этих приемов, соотнося их с основными риторическими канонами хорошей речи и с теми требованиями, которые предъявляются риторикой к оратору.

«Я знаю, о чем буду читать, но не знаю, как буду читать, с чего начну и чем кончу. В голове нет ни одной готовой фразы. Но стоит мне только оглядеть аудиторию (она построена у меня амфитеатром) и произнести стереотипное "в прошлой лекции мы остановились на...", как фразы длинной вереницей вылетают из моей души и – пошла писать губерния! Говорю я неудержимо быстро, страстно и, кажется, нет той силы, которая могла бы прервать течение моей речи».

Еще из работ знаменитых риторов Древней Греции и Рима известно, что одно из необходимых условий воздействующей речи – страстность оратора. Марк Туллий Цицерон в трактате «Об ораторе» писал, что оратор «должен сам испытывать ту страсть, которую он желает возбудить в слушателях».

«Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех,

⁵ Там же, с. 266-267.

кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи».

Итак, что, кому и как читать... Это – основное положение Аристотеля, организующее композицию его «Риторики» и много раз повторенное им в позднейших трактатах: речь должна соответствовать образу говорящего, пониманию слушающих и предмету речи.

«Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения. Хороший дирижер, передавая мысль композитора, делает сразу двадцать дел: читает партитуру, машет палочкой, следит за певцом, делает движение в сторону то барабана, то валторны и проч. То же самое и я, когда читаю. Предо мною полтораста лиц, не похожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя – победить эту многоголовую гидру».

То, что рассуждения профессора соотнесены с древней риторикой, подтверждается тем, что в них постоянно проскальзывают античные параллели: аудитория построена амфитеатром, слушатели – многоголовая гидра, которую надо победить (древнейшая метафора риторических трактатов: речь – битва, риторика – оружие).

«Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разума, то она в моей власти. Другой мой противник сидит во мне самом. Это – бесконечное разнообразие форм, явлений и законов и множество ими обусловленных своих и чужих мыслей. Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание, причем надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать»

Обладать широкими знаниями – это одно из требований к оратору еще со времен Горгия и Протагора. «Красноречие складывается из многих знаний и стараний», – писал Цицерон.

«Далее я стараюсь, чтобы речь моя была литературна, определения кратки и точны, фраза возможно проста и красива. Каждую минуту я должен осаживать себя и помнить, что в моем распоряжении имеются только час и сорок минут».

Свою внутреннюю работу во время лекции Николай Степанович описывает строго в порядке триады «замысел – расположение материала – изложение материала», с помощью которой риторика формализовала творческий процесс. Сначала говорится о необходимости выхватывать из массы материала «самое важное и нужное», затем – о композиции

(«следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компановки картины, какую я хочу нарисовать») и лишь потом – об изложении («..далее я стараюсь, чтобы речь моя была литературна, определения кратки и точны, фраза возможно проста и красива..., одним словом, работы немало»)⁶.

В сущности, эти две страницы «Скучной истории» представляют собой как бы краткий конспект некоего новейшего риторического трактата, явно сохраняющего память о своих предшественниках.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотель, *Риторика* // *Античные риторика*. - М.: Изд-во МГУ, 1978.
Рикёр П., *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение* // *Теория метафоры*. - М.: Прогресс, 1990.
Степанов А.Д, *Проблемы коммуникации у Чехова*. М. 1987
Чехов А.П., *Собрание сочинений. Хорошая новость*. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - М.: Наука, 1974-1982.
Чехов А.П., *Рассказы. Скучная история*. М. Худ. лит. 1987

Abstract

This article discusses pragmatic approach to the process of studying Russian classical literature. The possibility of teaching students various rhetorical genres and communicative skills, based on A.P. Chekhov's literary works, is described in the present analysis.

⁶ Чехов А.П., *Рассказы. Скучная история*. М. Худ. лит. 1987, с. 262.

М.О. ГОРЯЧЕВА
Россия, Москва

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОМАН», ИЛИ ЛЮБИЛ ЛИ ЧЕХОВ ТЕАТР?

Ключевые слова: *Чехов, драматургия, история русского театра конца XIX века, Московский Художественный театр*

В отличие от Михаила Булгакова Чехов не оставил своих «Записок покойника»¹, но, подобно их автору, тоже прошел свой тернистый путь драматурга. Каким же оказался этот путь? Каким он увидел современный ему театр? Как оценивал свой собственный театральный опыт? И как вообще относился к искусству театра? Любил ли его?

Факты чеховской биографии – от его первых посещений галерки таганрогского городского театра в гимназические годы до его вхождения в театральный мир в качестве драматурга – свидетельствуют о его сильном интересе к театру. По-видимому, ему, любившему различного рода розыгрыши, шутки, представления, была близка сама природа театральности. Театр представлялся сферой увлекательной, дающей пищу уму и фантазии. Именно на театр был ориентирован его первый литературный опыт – большая пьеса, отправленная им в Малый театр М.Н. Ермоловой, а потом из театрального мира черпал он множество комических сюжетов для своих рассказов и юморесок, и свой первый сборник он назвал «Сказки Мельпомены» (1884 г.). Люди театра – драматурги, актеры, режиссеры, антрепренеры – прочно вошли в сферу его общения. Отношения складывались разные. Это и деловые контакты, и близкое дружеское участие. Он влюблялся в актрис и, в результате, на актрисе женился. Круг его театральных знакомых составлял цвет культурной жизни России той эпохи. В него входили В.Н. Давыдов, П.М. Свободин, А.П. Ленский, А.И. Сумбатов-Южин, П.Н. Орленев, В.Ф. Комиссаржевская, Вл.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд и многие другие².

¹ На рукописи книги М.А. Булгакова стояло два названия: «Записки покойника» и «Театральный роман». При первой публикации романа в 1965 г. в журнале «Новый мир» (№ 8) было выбрано второе. И сейчас эта книга часто печатается под этим заголовком.

² О театральных связях Чехова см. кн.: *Альциуллер А.Я. А.П. Чехов в актерском кругу.* СПб.: Стройиздат СПб., 2001.

Но если обратиться к высказываниям самого Чехова, то видно, что у него довольно рано появился критический взгляд на театральное искусство. Первым объектом его размышлений стал *актер*. В 1883 г. он писал в одном из своих писем: «Жаль русский театр... <...> у наших гг. актеров все есть, но не хватает одного только: воспитанности, интеллигентности, или, если позволите так выразиться, джентльменства в хорошем смысле этого слова. <...> Народ порядочный, но невоспитанный, портерный... <...> Театр не портерная и не татарский ресторан...» (П. 1, 61-62)³. Необразованность актерской братии, театральный быт с его многочисленными ссорами и скандалами казались ему несовместимыми с теми задачами, которые стоят перед театром как видом искусства.

На отношение Чехова к театру очень сильно повлиял его первый театальный опыт – постановка «Иванова» в театре Корша в 1887 г., когда он оказался внутри самого процесса подготовки спектакля, близко познакомился с актерами, системой репетиций, узнал саму театральную «кухню».

История первой постановки «Иванова» подробно отразилась в чеховских письмах. Вначале все выглядит достаточно оптимистично. Но почти сразу появляется *капля дегтя в бочке меда*: «Пьеса непременно пойдет – в этом уверены Корш и актеры. А я не уверен. Актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужно...» (П. 2, 138).

О том, как прошел спектакль можно узнать из воспоминаний его брата М.П. Чехова: «Это было что-то невероятное. Публика вскакивала со своих мест, одни аплодировали, другие шикали и громко свистели, третьи топали ногами. Стулья и кресла в партере были сдвинуты со своих мест, ряды их перепутались, сбились в одну кучу <...> А что делалось на галерке, то этого невозможно себе и представить: там происходило целое побоище между шикавшими и аплодировавшими»⁴. Все это свидетельствует о скандальном успехе, но *успехе*. После этого пресса начала активно обсуждать чеховскую пьесу. Но как сам автор отнесся к своему театальному дебюту? В письме брату Ал. П. Чехову от 20 ноября 1887 г. он оставил подробное описание этого спектакля, а в конце подвел итог: «В общем, утомление и чувство досады. Противно, хотя пьеса имела солидный успех...» (П. 2, 150, 152).

³ Тексты А.П. Чехова цитируются по *Полному собранию сочинений и писем в 30 т.* (М.: Наука, 1974-1983). Ссылки даются в тексте с указанием серии писем (П.), номера тома и страницы.

⁴ Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московский рабочий, 1964. с. 187-188.

Итак, вместо переживаний успеха – чувство досады. Близкое соприкосновение с театральным процессом вызвало реакцию бурного отторжения, несогласия. Его как автора пьес страшно удручило элементарное незнание текста, небрежность постановки, то, что сбор от пьесы был важнее художественных задач. А актеры в массе своей представляли тот человеческий тип, который был так ненавистен ему. Здесь впервые Чехов столкнулся с тем, что его пьеса была просто не понята. Впоследствии эта ситуация будет неоднократно повторяться.

Два следующих театральных сезона были отмечены новыми премьерными чеховскими пьесами. В театрах начали ставиться его водевили «Медведь», «Предложение». Актеры обращают внимание и на другие одноактные пьесы: «Лебединую песню» («Калхас») и «Трагика поневоле». С этого момента начинается большая популярность Чехова-водевилиста. После столичных премьер его шутки (в первую очередь, это касалось «Медведя» и «Предложения») начинают очень широко идти по всей России, принося своему автору и материальную прибыль, и широкую известность.

В своих воспоминаниях И.Л. Леонтьев-Щеглов написал, что «"водевиль" является, некоторым образом, в роли мирового посредника между Чеховым и театром»⁵, но мемуарист явно преувеличивал значение водевиля в творчестве Чехова и, по-видимому, не уловил того художественного диссонанса, который существовал между ним и театром и в этой области. Ситуация шумного успеха «Медведя» в театре Корша в чеховских письмах отражена совсем по-другому: «Мой *Медведь* в Москве идет с большим успехом, хотя медведь и медведица играют неважно» (П. 3, 65). Даже в отношении этого «легкого» жанра, которому сам Чехов не придавал большого значения, театральные критерии у автора и исполнителей были разные.

31 января 1889 г. состоялась премьера «Иванова» в Александринском театре в Петербурге. Пьеса, как известно, к этому моменту была существенно переработана и при постановке, по выражению самого автора, имела «колоссальный, феноменальный успех» (П. 3, 156). Это был тот редкий для Чехова случай, когда он мог сказать, что он «покоен и совершенно удовлетворен тем, что сделал и что получил» (П. 3, 157).

Но путь к такому результату оказался для него тоже нелегким. Ему пришлось пробиваться через стойкую стену непонимания своей пьесы и особенно ее главного героя. 30 декабря, за месяц до премьеры, в письме

⁵ Леонтьев-Щеглов И.Л., *Из воспоминаний об Антоне Чехове* // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. с. 62.

А.С. Суворину, который до приезда Чехова в Петербург выступал в роли посредника между автором и театром, он подробно объясняет каждый выведенный им характер, с отчаянием восклицая: «Если Вы трое так поняли меня, то это значит, что мой *Иванов* никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. <...> то, очевидно, пьеса моя не вытанцовывается, и о постановке ее не может быть речи» (П. 3, 109). За несколько дней до первого спектакля ситуация представлялась Чехову сложной: «Актеры играют плохо, из пьесы ничего путного не выйдет» (П. 3, 141). Но этот успех в Александринке вдохновил его, и в феврале 1889 г. он в письмах упоминал уже свой новый замысел – пьесу «Леший» (см.: П. 3, 144).

Однако с пьесой «Леший» все сложилось неудачно. Вначале неодобрение Театрально-литературным комитетом в Петербурге, потом отрицательный отзыв актера Малого театра А.П. Ленского, которому была предложена пьеса, и, наконец, ее скандальный провал в театре М.М. Абрамовой, за которым последовали разгромные отзывы в прессе, – все это настолько сильно ранило автора, что даже через много лет он писал: «Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или те обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, – не знаю...» (П. 8, 285).

Успех и неуспех чередовались, быстро сменяли друг друга. Больше того, само понятие театрального успеха оказалось зыбким и неоднозначным и мало способствовало творческому удовлетворению. После своего триумфа в Александринке он признавался И.Л. Леонтьеву-Щеглову: «Кстати, об успехе и оациях. Все это так шумно и так мало удовлетворяет, что в результате не получается ничего, кроме утомления и желания бежать, бежать...» (П. 3, 158). Театральная деятельность вообще предстала делом тяжелым, изматывающим, требующим массы сил. После нее оставалось тяжелое чувство опустошенности. Добиться же понимания удавалось редко.

В эти годы активной включенности в театральный процесс проблемам театра отведено довольно много места в его переписке с разными корреспондентами, и здесь прежде всего поражает большое количество ярко эмоциональных и резко отрицательных высказываний о театре: «Современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее – это нездорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр школа, он воспитывает и проч. ... А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое...» (П. 3, 60); «Современный театр – это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства» (П. 3, 65–66).

Выходило, что театр из сферы искусства увлекающего и возвышающего, каким должен быть, превратился в вместилище низменных страстей.

Но ответы на вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» для того, чтобы театральное искусство приобрело более удовлетворительные формы, у Чехова были очень неопределенны. Он рассматривал все эти проблемы с позиции драматурга, для которого отправной точкой был репертуар. Для него была совершенно понятна и существенна «разница между литератором и не литератором» в театре, и он с сожалением отмечал тот факт, что «из театра литераторов метлой гонят, и пьесы пишутся молодыми и старыми людьми без определенных занятий...» (П. 4, 311). Между тем, по его мнению, «спасение театра в литературных людях» (П. 3, 73).

Как драматург, он был уверен, что «автор хозяин пьесы, а не актеры» (П. 2, 149), но весь его опыт показывал, что взаимопонимание в театральном процессе, каким он его наблюдал, достигается крайне редко, а чаще всего налицо конфликт, при котором театр становится «эшафотом, где казнят драматургов» (П. 3, 65). Чувствуя себя чужим в театральном мире, афористически определял: «Беллетристика – покойное и святое дело. Повествовательная форма – это законная жена, а драматическая – эффектная, шумная, наглая и утомительная любовница» (П. 3, 138-139).

С неудачной постановкой «Лешего» период театральных опытов Чехова, продолжавшийся около двух с половиной лет, резко закончился. Он, как известно, движимый сильным чувством неудовлетворенности, оставил все, уехал на Сахалин и потом в течение нескольких лет не предпринимал никаких новых серьезных попыток написать что-либо для сцены вплоть до 1895 г. – времени работы над «Чайкой», где в уста своего героя вкладывает страстный монолог о том, что «современный театр – это рутина, предрассудок...» И совершенно определенно, что это тот случай, когда авторская и геройная позиция совпадают. Безусловно, сама постановка этой проблемы – продолжение его раздумий о театральном искусстве.

О том, как прошла премьера пьесы, определившей развитие драматургии и театра в XX веке, написаны горы исследований. Сам день 17 октября 1986 г. стал для Чехова тяжелым испытанием. Эта постановка принесла ему одни из самых горьких переживаний во всей его писательской жизни. «Вчерашнего вечера я никогда не забуду», – написал он на следующий день А.С. Суворину и сделал из этого категорический вывод: «Никогда я не буду ни писать пьес, ни ставить» (П. 6, 106–107). Казалось бы, разрыв с театром был полный. Через год,

когда спала острота первых сильных эмоций, Чехов высказал свое мнение о театре уже спокойно, но достаточно жестко: «Вы привязались к театру, а я уйду от него, по-видимому, все дальше и дальше – и жалею, так как театр давал мне когда-то много хорошего (да и зарабатываю я на нем недурно; <...>). Прежде для меня не было большего наслаждения, как сидеть в театре, теперь же я сижу с таким чувством, как будто вот-вот на галерке крикнуть: "пожар!". И актеров не люблю. Это меня театральное авторство испортило» (П. 7, 185).

Это важное высказывание, однако, нельзя рассматривать как окончательный вывод, поскольку оно относится к тому времени, когда еще не начался его «театральный роман» с Художественным театром, определивший новый – и принципиально иной – этап и надежд, и разочарований.

Действительно, Художественный театр сыграл уникальную роль в творческой судьбе Чехова-драматурга. Этот театр очень многое отличало от других театров того времени. Он объединял вокруг себя актеров-интеллигентов. Здесь были размышления о высоком назначении искусства и служении ему. Был строгий подход к репертуару, была тщательная работа над пьесой. А главное – и этот факт особенно важен – именно благодаря Художественному театру Чехов почувствовал интерес к своей драматургии, поверил в себя как в драматурга и вновь вернулся к написанию драм, создав для театра пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад». Кроме того, ему, как немногим авторам, при жизни дано было пережить большое признание своей драматургии.

И тем не менее картина этого творческого сотрудничества была сложной и неоднозначной. Как известно, Чехов долго не мог увидеть постановок своих пьес в МХТ и не присутствовал ни на одной премьере своих пьес, кроме «Вишневого сада», так как вынужден был по настоянию врачей проводить зимы в Ялте. Но чеховские письма этого периода наполнены обсуждением дел Художественного театра. В них есть и критические замечания, споры, но можно прочесть и его совершенно неожиданные признания: «Как бы ни было, все прекрасно, и я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр» (П. 8, 297); «...это единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был» (П. 8, 309). Счастливыми днями, наполненными признанием публики и радостью общения, стали и для автора, и для актеров гастроль театра в Ялте и Севастополе в апреле 1900 г.

Однако в момент большого успеха и интереса к его драматургии неожиданным выглядит всплеск прежних настроений Чехова, его желание (хоть и кратковременное!) вновь оставить театр, которое

возникло после того, как петербургские газеты обрушились с критикой на спектакли МХТ: «Я лично совсем бросаю театр, никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Германии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральные авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха» (П. 9, 211). Это, конечно, свидетельство повышено эмоционального восприятия Чеховым всего, что касалось его драматургических писаний.

Серьезные разногласия возникли у него с Художественным театром во время постановки «Вишневого сада»⁶. Приехав в Москву 4 декабря 1903 г., он впервые получил возможность присутствовать на репетициях своей пьесы в МХТ, но, как описал сложившуюся ситуацию Вл.И. Немирович-Данченко в 1929 г., «скоро пошли недовольства, он нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста. Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции»⁷. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» привел такой эпизод: «...Когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену – в конце второго акта *Вишневого сада*, – он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: "Сократите! ". И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека»⁸.

И все-таки сложности постановки «Вишневого сада» описаны и Станиславским, и Немировичем-Данченко в их воспоминаниях в смягченном виде. Эта история содержала более драматические моменты взаимонепонимания режиссера и автора⁹, результатом которых стали не только уход Чехова с репетиций, но и глубокая обида Станиславского, который потом писал: «Чехов дал мне такую пощечину, как

⁶ Первой постановке пьесы «Вишневый сад» в МХТ уделено много внимания в исследованиях историков театра. Нам хочется обратить внимание на две работы последних лет, где были введены в оборот новые материалы и сама история дана подробно и без налета трактовок советского времени. См.: Радищева О.А., Станиславский и Немирович-Данченко. *История театральных отношений. 1897-1908*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. с. 211-239; Бродская Г.Ю., Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. *Вишневосадская эпопея*. В 2-х т. Т. 2. М.: Аграф, 2000. с. 98-153.

⁷ Немирович-Данченко Вл.И., *Рождение театра*. М.: Правда, 1989. с. 390.

⁸ Станиславский К.С., *Моя жизнь в искусстве*. М.: Искусство, 1983. с. 278.

⁹ О деталях разногласий, «угнетенном состоянии» автора в это время и родившейся впоследствии легенде, что постановка «Вишневого сада» в МХТ была «сплошным праздником» см уже упомянутую книгу: Радищева О.А., *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897-1908*. с. 227-230.

режиссеру»¹⁰.

В результате Чехов остался с убеждением, что его пьеса совершенно не понята, тон в ней взят неверный, роли распределены неправильно. После спектакля автора снова преследовало горькое чувство разочарования и неудовлетворенности: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное. Хочу удрать куда-нибудь...» (П. 12, 14). И потом снова писал О.Л. Книппер: «Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (П. 12, 81). Трагическое непонимание постигло его и здесь, и оно оказалось последним театральным событием в его жизни – окончательным аккордом, с которым он ушел.

* * *

Театр с юности был одним из самых сильных увлечений Чехова, и он же оказался одним из самых сильных разочарований его жизни. Бывая в театре как зритель, он часто испытывал чувство досады, а театральная работа приносила мучительные терзания и чувство неудовлетворенности. Творческие удачи сменялись горькими переживаниями. Сам современный театальный процесс, даже в его лучшем проявлении, какое он мог наблюдать в Художественном театре, сильно не удовлетворял его. Отсюда появлялись его многочисленные критические высказывания о театре.

Эта сторона жизни и деятельности Чехова полна противоречий: постоянно говоря о своей нелюбви к театру, он тем не менее снова и снова возвращался к работе для сцены, в конце жизни сделав неожиданное признание о влечении, которое он не может преодолеть: «Театр – обманчивая штука... Не поймешь... И завлекательная и противная в одно и то же время...» <...> Какой я драматург, в самом деле... Но театр завлекает, засасывает человека... Ничего не поделаешь, – тянет и тянет... Я несколько раз давал себе слово, что буду писать только повести, а не могу... Какое-то влечение к сцене... Ругаю театр и не люблю, и люблю его... Да, странное чувство...»¹¹ Другой мемуарист вспоминал чеховские слова о том, какая «ужасная вещь» ставить пьесу: «Никогда нельзя ждать, что тебя ждет. <...> Я клялся и себе, и другим, что не буду больше пьесы писать», а дальше он приводит еще одну мысль

¹⁰ Цит. по кн.: Радищева О.А., *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897-1908*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. с. 228.

¹¹ Карпов Е., *Две последние встречи с А.П. Чеховым // Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге*. с. 373-374.

Чехова, содержащую, по-видимому, один из самых значимых его выводов: «А потом убедился, что все это не так важно. Надо делать только то, что хочется, к чему тянет. Время потом разберет лучше всякого критика, что хорошо и что дурно»¹².

Его непростой театральный опыт как нельзя лучше передает краткая запись из записной книжки: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь она лишь борьба за будущее».

БИБЛИОГРАФИЯ

- А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986.
- Альтшуллер А.Я., А.П. Чехов в актерском кругу. СПб.: Стройиздат СПб., 2001.
- Бродская Г.Ю., Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея. В 2-х т. Т. 2. М.: Аграф, 2000.
- Немирович-Данченко Вл.И., Рождение театра. М.: Правда, 1989.
- Радищева О.А., Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897-1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997.
- Чехов М.П., Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московский рабочий, 1964.
- Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961.

Abstract

Unlike M. Bulgakov, author of "A Theatrical Novel", Chekhov did not write a book about his relations with the theatre, but went through his own difficult way, that of the playwright. How was this way? How did he see theatre of his days? How did he estimate his own theatrical experience? And how, in general, was his attitude towards the art of theatre? Did he love it? These questions are studied in the article submitted to your attention. The author of the article used different facts from the writer's biography, his statements which are preserved in letters and in the memoirs of contemporaries. The conclusion of the report – this aspect of Chekhov's life and his activity were difficult and ambiguous. The success he achieved through his works was later followed by bitter experiences, by feelings of disappointment, which were becoming the source of his numerous critical statements about theatre and the unwillingness to write for it.

¹² Федоров А.М., А.П. Чехов. (Отрывок) // Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. с. 368.

Ileana TOPOLOGEANU
Pitești, România

STUCTURI NOVATOARE ÎN DRAMATURGIA LUI A. P. CEHOV

Cuvinte-cheie: *cehovism, „mood play”, atmosferă, destrămarea conflictului, dialogul indirect, circulația temelor, evanescența, fuzionarea dintre comic și tragic, răsturnarea valorilor, existența banală*

A. P. Cehov a marcat o transformare a teatrului prin originalitatea care îl distingea în epoca în care a trăit și prin constituirea unei metode dramatice proprii.

Piese scrise de Cehov transmit un suflu nou, un alt ritm mai lent și, în aparență, mai greoi, deoarece este instaurată supremația climatului. Opera nu reprezintă o simplă reflectare a realității, ci condensarea, sublimarea unei stări de spirit. O altă trăsătură dominantă a teatrului cehovian este faptul că acțiunea este substituită prin atmosferă, care capătă o funcție dramatică.

„Cehovismul” este obiectul a numeroase studii publicate în Est sau în Vest, contribuind la revelarea particularităților ce au constituit din piesele dramaturgului rus un moment important în istoria repertoriului teatral, prin dorința directorilor de scenă de a oferi noi variante interpretative, generate de bogăția sensurilor.

Dumitru Solomon identifică drept linie dominantă *neîmplinirea*: „Teatrul lui Cehov e un teatru de latențe și virtualități nerealizate, un teatru al împlinirilor amare, al aspirațiilor frânte.”¹ Scena, dominată până în acel moment de acțiuni energice, pasiuni devastatoare, este transformată într-un spațiu al inactivității, pare un loc unde nu se întâmplă nimic semnificativ, sunt doar discuții pe teme banale, străfulgerate din când în când de expresia sentimentelor sincere, a aspirațiilor puternice ce depășesc cu mult realitatea. Din punctul de vedere al receptorului, „*aceste grave prezentări lirice ale incapacității oamenilor de a-și domina condiția sau de a comunica unii cu alții nouă ne transmit o tristețe inexprimabilă.*”²

Influența dramaturgului rus este demonstrată prin apariția unei terminologii specifice. Piesa cehoviană a suscitat numeroase discuții și a fost

¹ Cehov, *Pescărușul*, Editura „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.

² George Steiner, *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 243.

considerată comedie lirică, ilustrare a teatrului simbolic, farsă tragică, „*dark comedy*” sau „*mood play*”. În critica americană se impune, la mijlocul secolului al XIX-lea, termenul de „*mood play*” pentru piesa cehoviană, ale cărei trăsături sunt lipsa acțiunii, o piesă de atmosferă, statică, a cărei dominantă este viața interioară a personajului.³

Destrămarea conflictului, starea, amestecul dintre comic și tragic, elemente grotești și ridicele conduc spre o creație ce nu respectă canoanele. Leonida Teodorescu sublinia particularitățile piesei: „*Cehov a amplificat, în raport cu comedia clasică, distanța dintre caracterul obiectiv de dramă și structura de comedie. Substanța obiectivă a dramaturgiei cehoviene este de tragedie, iar structura este de farsă.*”⁴

George Steiner, în *Moartea tragediei*, ajungea la concluzia că „*opera lui Cehov se situează în afara sferei tragediei,*” și considera că „*demonstrația socratică a unității finale a tragediei și comediei este pierdută pentru totdeauna. Dar dovada acestei unități o avem în arta lui Cehov.*”⁵

Un simplu argument este identificabil la o analiză succintă a finalurilor. *Pescărușul* – comedie în patru acte – se încheie cu replica șoptită rostită de Dorn și adresată lui Trigorin că fiul Irinei Arkadina s-a împușcat. Gestul s-a petrecut în afara scenei, s-a auzit numai împușcătura și nu se știe dacă Treplev a murit sau va supraviețui. *Livada de vișini* este denumită de autor „*comedie în patru acte*”, prin urmare, ar trebui să aibă un final fericit. Elementele de la sfârșitul piesei sunt următoarele: livada este vândută, iar valetul Firs, rob eliberat, uitat în casă, trece într-un somn temporar sau etern.

Un alt argument ce ține de structura piesei este proporția indicațiilor scenice și de regie, ce pot spori ambiguitatea textului dramatic.

Prin excelență modern, conflictul dramatic la Cehov constă în lupta acerbă cu depersonalizarea, cu înstrăinarea, conflict ce va caracteriza principala direcție teatrală în secolul al XX-lea. Cehov ilustrează în piesele sale suflul schimbărilor, conflictul sfâșietor localizat exclusiv în lumea interioară a unor ființe sociale.

Creația (opera de artă, creatorul, receptarea, mediocritatea), iubirea (nefericirea, adulterul, respingerea), moartea (jertfa inutilă, sinuciderea, duelul), timpul (individual și universal, ciclul existențial, automatismul, continuitatea, schimbarea, ruptura), plecarea, sosirea, spațiul închis, sunt teme dominante în operele lui Cehov. Dramaturgul reflectă angoasele fundamentale ale ființei umane: spaima de neant, fuga de vidul existențial,

³ Odette Kaufman-Blumenfeld, *Teatrul european – teatrul american: influențe*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1998, p. 247.

⁴ Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972, p. 204.

⁵ George Steiner, *Op. cit.* p. 244.

transformarea, imperfecțiunea mijloacelor de comunicare, izolarea, lipsa de comunicare, incapacitatea salvării, paradisul în ruină. În plus, pot fi decelate mituri într-o viziune modernă, astfel că în *Pescărușul*, poveștile lui Orfeu, Narcis, Oedip fuzionează neașteptat, într-o țesătură nouă.

Un punct de plecare în definirea trăsăturilor dramaturgiei lui Cehov poate fi receptarea prezentă în studiul de referință *Teatrul absurdului* (1961) semnat de Martin Esslin și în eseul *Note și contranote* (1962) de Ionesco.

Esslin a subliniat semnificația dramaturgiei lui Cehov în ruptura cu mimesisul și în anunțarea noilor teme și motive. Este remarcat meritul lui Cehov de a utiliza dialogul indirect, redescoperit mai tarziu de Adamov⁶. Dramaturgul rus a utilizat dialogul indirect în situațiile în care personajele sunt prea timide pentru a-și exprima adevaratele gânduri și își ascund sentimentele în spatele unor fraze banale.

Limbajul personajelor este dominat de prezența replicilor cu structură de solilocviu, dar și de automatisme de comunicare: „*La Moscova! La Moscova!*”⁷. Pe de altă parte, tăcerea este un element ce asigură disoluția personajelor, a conflictului. Când oamenii nu mai pot spune nimic se aude o strună ce se rupe sau o împușcătură. „*Este pentru prima oară când o mare parte din încărcătura dramatică rămâne în afara vizibilului și audibilului scenic, șocând violent principiul teatral al dicțiunii deschise.*”⁸

În privința acțiunii, se identifică o dominantă statică, ce nu poate fi analizată conform diacroniei fabulei, nici potrivit modelului actanțial. Transformările sunt identificate și la nivelul limbajului, care nu respectă legile logicii obișnuite, dar comunicarea există prin identificarea actelor de limbaj. În opoziție, rolul personajului nu este pus sub semnul întrebării, tocmai ca o consecință a structurii textului dramatic ce este întrerupt pe scenă prin prezența fizică a actorului.⁹

Ionesco anihilează diferența dintre comic și tragic, după cum afirma în **Note și contranote**: „*N-am înțeles niciodată, în ceea ce privește, deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă vreo ieșire [...] este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță*”¹⁰. Se observă o negare a definițiilor tradiționale, contopirea lor într-o singură ipostază, aceea negării

⁶ Martin Esslin, *Op. cit.* p.112.

⁷ A. P. Cehov, *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, Radu Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bârna Editura Gramar, București, 2008, p.146.

⁸ A. P. Cehov, *Pescărușul*, Editura pentru Literatură, Colecția „Biblioteca pentru toți”, București, 1967, prefață de Dumitru Solomon, p. VII.

⁹ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 1999, p.7.

¹⁰ Eugene Ionesco, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 55.

logicului. Comicul nu mai este doar contrastul dintre aparență și esență și stârnește râsul, ci înglobează sacrificarea unor eroi, dispariția unor valori umane, producând sentimente de groază, de admirație, de compasiune. Tragicul reiese din prăbușirea ordinii prestabilite și înlocuirea cu o alta, dar nu fără efort, fiind caracteristica aceluia care încearcă să-și depășească limitele. Este evident că personajul cehovian nu este construit pe un canon și topește în sine trăsături contradictorii: potențial tragic, manifestare comică.

Personajele pieselor lui Cehov sunt dominate de aspirația de a-și depăși limitele, dar transmit în permanență dorința de fi punctul de aplicare al unei forțe salvatoare, o acțiune care să-i schimbe condiția, statutul, să-i anihileze temerile. Treplev nu se poate desprinde de mama sa, Voinițki speră ca iubirea Elenei Andreevna să-i aline suferința, cele trei surori își pun speranța în călătoria la Moscova, iar Ranevskaia așteaptă o salvare a livezii, dar prin respectarea condițiilor ei. Așteptarea este o dominantă a personajelor ce adoptă o stare vegetativă, dar ipostaza tragică a depășirii limitei se conjugă cu contrastul puternic între cauză și rezolvarea situației, conducând spre un comic greu detectabil. În esență, în dramaturgia lui Cehov nu sunt folosite tehnici comice tradiționale, ca de exemplu trecerea personajelor prin astfel de situații, limbaj tipic sau accidente ce ar putea conduce spre declanșarea râsului.

Dominante nu sunt procedeele comice, ci o adevărată strategie a comicului. Personajul pare că își mistifică existența, ignoră semnele crude ale realității, până la urmă minte și îi minte și pe ceilalți. Carismatică și dominatoare, egoistă și superficială, Arkadina dovedește lipsa sentimentelor materne. Trigorin nu este capabil să stopeze avântul sentimentelor Ninei, deși este conștient că nu va răspunde cu aceeași intensitate.

La nivelul acțiunii, conflictul din dramaturgia cehoviană prezintă două componente majore. Conflictul exterior, real, organizează secvențele scenice, dar personajele se păstrează în limitele convențiilor sociale. Pe de altă parte, conflictul interior, subteran, profund este cel care stabilește esența, dar conduce spre ambiguitatea personajului, care în permanență oscilează între comic și tragic, nu recunoaște starea sa adevărată și nici nu acceptă abordarea adecvată a realității.

La nivelul limbajului, verbiajul este cel care conduce spre un repertoriu alcătuit din locuri comune, clișee, un delir verbal care substituie acțiunea. Stereotipiile, nonsensurile, truismele sunt reluate cu sens auditiv, invadează scena. Cuvintele par străine de cei care le folosesc, personajele sunt dominate de intenția de a vorbi, nu comunică, nu ascultă pe nimeni, nu se ascultă pe sine, pare că referentul nu este comun, uneori, nici codul.

Se poate considera că prin definirea unui nou tip de structură

dramatică, cu acțiune suspendată, prin personaje care resimt acut criza personalității și alienarea, prin limbajul cu tente comice, dar care virează spre tragic și prin replicile absurde, Cehov deschide drumul dramaturgilor moderni și creatorilor teatrului absurdului.

În lumea personajelor lui Cehov, așteptarea nu ia sfârșit niciodată, deoarece este singurul mod de a trăi. Interesant este faptul că divinitatea nu există, este un cer gol și sacrul nu se manifestă niciodată. Personajele cehoviene nu fac referire la divinitate și nu o invocă, dar așteptarea lor eternă a unor evenimente salvatoare ridică semne de întrebare asupra formelor pe care le îmbracă raportul cu sacrul.

În anul 1962 apare volumul **Note și contranote**, în care dramaturgul Eugène Ionesco adopta atitudinea unui critic literar și identifică trăsăturile teatrului după al Doilea Război Mondial, dar și esența unor precursori, precum Cehov.

Dramaturgul de expresie franceză afirma: „*Cehov ne arată, la teatru, niște oameni murind odată cu o anumită societate; pieirea, în timpul care se scurge și care uzează, a unor oameni dintr-o epocă.*”¹¹

Disparația treptată, transformarea imperceptibilă a lumii, este concretizată în dramaturgia cehoviană: „*Tema atâtoră dintre piesele lui Cehov nu este oare tot cea a evanescenței? Nu agonია unei societăți o văd mai ales în **Livada de vișini** sau în **Trei surori**, ci, prin intermediul unei anumite societăți, destinul tuturor societăților și oamenilor.*”¹²

Dramaturgul rus prefigurează procesul prin care decorul își pierde funcția de a înfățișa realitatea, negarea mimesisului, dar și a realismului psihologic și social. Cehov introduce citate în structura operei sale, folosește tăcerea, vocea sau o coardă care vibrează și se rupe pentru a spori ambiguitatea.

O altă temă identificabilă în arhitectura dramaturgiei lui Cehov este solitudinea, asociată cu frustrarea, ratarea și incapacitatea comunicării. Discuția poate avea punctul de plecare în evidența temei în teatrul contemporan și în tentativa de a exclude creația dramaturgică cehoviană, dar argumentele sunt furnizate de critica literară. În 1921, William Gerhardt afirma: că în piesele lui Cehov „*a răsunit pentru prima oară tema solitudinii*”¹³

La Cehov, „importantă nu este viața, ci replica despre viață. Dialogul se transformă într-un *modus vivendi*, totul se transformă într-un pretext pentru dialog.”¹⁴

¹¹ Idem.

¹² *Op. cit.* p. 169.

¹³ După *Op. cit.*, p. 253.

¹⁴ Leonida Teodorescu, *Op.cit*, p. 142, 145.

În lumea personajelor cehoviene trăiesc aristocrați blazați, copleșiți de monotonie, artiști ratați și neînțeleși, fete bătrâne care tânjesec după o dragoste neîmpărtășită. Un tip de personaj este cel al *intrusului*, derivat din figura impostorului (alazonul) din comedia clasică. Lopahin este parvenitul care nu va fi niciodată acceptat de aristocrați. Fiu de șerbi, îngrijit de Ranevskaia, în urma unui incident pe când era copil, oferă soluții practice de salvare a livezii, ce sunt inacceptabile și ridicole pentru proprietari.

Îndepărtarea de tradiție a teatrului cehovian va avea un ecou important în teatrul universal, conferindu-i un suflu nou, amprenta acestui tip de structură dramatică fiind sesizabilă în creațiile celor mai diverse școli și curente dramatice.

Căile inedite spre cunoașterea universului psihologic și introducerea acestui univers pe scenă sunt prezente în dramaturgia lui O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, spre a-i cita doar pe cei mai importanți dintre autorii americani. Pe de altă parte, dramele solitudinii și ale plictiselii, condiționarea lor morală, își vor găsi expresie în teatrul lui Beckett, Durrenmatt, Ionesco, de exemplu.

Dramaturgia cehoviană nu reprezintă un inventar al tehnicilor dramaturgice și nu a fost imitată, ci reprezintă un reper, acest lucru fiind recunoscut atât de Ionesco, cât și de Esslin. Personajele cehoviene vorbesc mult, dar comunică mai puțin, fiindcă replicile curg paralel, dar la fel curge și viața adevărată, fără citate remarcabile, mai de grabă cu erori, nonsensuri, repetiții. Viața banală, cotidianul, viața lipsită de orizont spiritual conduce spre o includere în rândul comediilor, pe de altă parte, strădaniile eroilor de a depăși limitele susțin viziunea tragică. Timpul pare că stă, că nu se petrece nimic, doar personajele înregistrează trecerea prin schimbările imperceptibile, prin stările de spirit variabile.

Pentru cel care nega totul, să ne gândim la eseul premiat *Nu*, relația cu opera dramaturgului rus este surprinzătoare. Ionesco nu privește cu ostilitate opera lui Cehov, dimpotrivă, îi dedică rânduri semnificative în *Note și contranote*. Cehov este artistul reținut, modest, sobru, concis, adversar al extravagantei, iar Ionesco este cel care provoacă înnoirea, ruptura.

Leonida Teodorescu susținea fuziunea dintre comic și tragic într-un mod particular: „*La Cehov, procesul tragic (de prăbușire a valorilor) se exprimă prin procesul comic (de răsturnare a valorilor)* ”¹⁵, astfel că detașarea de drama personajelor este o sursă a comediei. Se identifică un proces simultan de constituire și de destrămare a universului: „*destrămarea mizei, destrămarea conflictului, destrămarea opoziției dintre diferite grupuri de personaje etc.*” Prima trăsătură este „*disocierea de teatrul tradițional*”,

¹⁵ Leonida Teodorescu, *Op. cit.*, p. 228 și următoarele.

deoarece piesa cehoviană este „amimetică”. A doua trăsătură este „constituirea dialogului ca metaforă”, concluzia descifrată fiind că: „dacă prin mișcarea sa generală comedia cehoviană se asociază cu teatrul modern, prin detaliul mimetic se asociază cu teatrul tradițional.”

Esența teatrului cehovian este de a fi un reper inefabil al dramaturgiei moderne, fără a fi o negare sau un model.

BIBLIOGRAFIE

- Banu, George, *Livada de vișini – teatrul nostru*, www.liternet.ro.
Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană. Simbol și teatralitate*, Editura „Junimea”, Iași, 1983.
Cehov, A. P., *Pescărușul. Teatru*. (prefață de Dumitru Solomon), Editura pentru literatură, București, 1967.
Cehov, A.P., *Opere*, ediție critică, Editura „Univers”, București.
Cehov, A.P., *Teatru*, traducere de Moni Ghelerter, R. Teculescu și V. Jianu, prefață de Nicolae Bărnă, Editura „Gramar”, București, 2008.
Moraru, Mihaela, *Livada cu vișini în trei spectacole care au marcat teatrul românesc*, în vol. *Filologie rusă XV-XVI*, Editura Universității din București, 1998.
Săvulescu, Monica, *Anton Pavlovici Cehov*, Editura Albatros, București, 1981.
Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura „Univers”, București, 1972.
Banu, George, Tonitza-Iordache, Mihaela, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004.
Caufman-Blumenfeld, Odette, *Teatrul european - teatrul american: influențe*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1998.
Esslin, Martin, *The Theatre of Absurd*, Penguin Books, New York, USA, 1980.
Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992.
Massof, Ioan – *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I-VIII Editura Minerva, București.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970.
Steiner, George, *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008.
Vodă-Căpușan, Maria, *Teatru și mit*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999.
Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, ediție îngrijită de Rodica și Alexandru Firescu, addenda: Ion Toboșaru, Editura Aius, Craiova, 2004.

Резюме

Настоящая статья исследует специфичность и модернизм чеховской драматургии через открытия, происшедшие в области театра. Особое внимание уделяется новаторским структурам, существующих в пьесах Чехова, такие как: новый тип пьесы, „mood play”, атмосфера, язык, персонаж, сочетание смешного и грустного.

Ренета БОЖАНКОВА,
София, Болгария

**САДЫ НОСТАЛЬГИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА
(ЧЕХОВ, БУНИН, НАБОКОВ).
(Подступы) ¹**

Ключевые слова: сады, ностальгия, русская литература, Чехов, Бунин, Набоков

Культурный феномен сада и парка и его литературные отражения, зависимость этих отражений от национальной истории (и стремление к независимости от национальной географии), а также связь с философскими взглядами конкретной эпохи являются объектом ряда научных исследований последних двух десятилетий XX века. Ведущие идеи в этой области можно обобщить словами Д.С.Лихачева: «во все века и во всех великих стилях сады были идеальным образом природы, вселенной. Упорядоченная же природа - это прежде всего природа, которая может быть прочитана как Библия, книга, библиотека. (...) Сад, как земной рай, Эдем, - это произведение семиотического искусства в первую очередь.»²

В последние годы уже не структурализм и семиотика, а антропологические и культурные исследования обращаются к теме присутствия садов в культуре разных эпох, придавая им смысл как в определенных национальных или региональных пространствах, так и в микрокосмосе индивидуальной творческой уникальности или рассматривают их как эстетизированное переживание, как специфический синтез искусств, как природа, превращенная в культуру³. Исторические ретроспекции в европейские XVIII и XIX века

¹ Работа над статьей осуществилась при поддержке Фонда научных исследований Софийского университета им. Св.Климента Охридского.

² Лихачев Д. С., *Слово и сад* // Finitis Duodecim Lustris: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, 64-65.

³ Ананьева, А.В., А.Ю. Веселова, *Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России)*. // Новое литературное обозрение, 2005, №75. Schama, S. *Landscape and Memory*. Harper Collins, London. 1995. Соколов М., *Парковедение как наглядная историософия - факты, символы и мифы*. (Рец. на кн.: Нащокина М.В. *Русские сады. XVIII - первая половина XIX века*. М., 2007; Она же. *Русские сады. Вторая половина XIX - начало XX века*. М., 2007) // Новое литературное обозрение,

часто связывают искусство садов с литературным творчеством, что можно мотивировать словами Д.Таусенда так: «Природа, как и живопись, представляет собой визуальное поле. Но также, как и поэзия, изменяется во времени. Вот почему, мы можем воспринимать сады как форму искусства, которая пользуется двумя соревнующимися принципами поэзии и живописи.»⁴

Обращаясь к более тесным рамкам толкования литературной истории, мы увидим сложившиеся уже констелляции смыслов сада, специфические для каждого периода и для отдельных авторов, но позволяющие определить и компоненты инварианта, модели. В этом научном сообщении мы попытаемся найти как общие, так и специфические черты в литературном воссоздании сада как места, связанного с ностальгическими переживаниями и участвующего в конструировании мнемонических образов в творчестве трех русских писателей, родившиеся в XIX веке - А.П.Чехова, И.А.Бунина и В.В.Набокова.

Русская литература рубежа веков изобилует текстами, в которых образ сада в нескольких его разновидностях (дворцовые и городские парки, сады усадеб, имений и дач), помимо фоновой и декоративной функций, обладает дополнительной смысловой нагруженностью. Семантические проекции сада в произведениях авторов, на творчестве которых сфокусировано это исследование, особенно отчетливо проступают как в их прозе, так и в поэзии и драматургии. Частотность присутствия образа сада - убежища воспоминаний и символа вожделенного прошедшего, можно объяснить обращаясь в первую очередь к проблеме исторической фазы, которую тогда переживает Россия. Рубеж веков - это время радикальных изменений, в результате которых в новом статусе и порядке выступают социальные сословия и национальные приоритеты, оставляя за собой в прошлом дворянские имения, созданные в XVIII и XIX столетиях. В этих имениях и усадьбах заброшенными, покинутыми, оставленными были парки, сады, аллеи, которых новые поколения не могли унести с собой в новые пространства своей жизни иначе, как в воспоминаниях. Тогда деревья, посаженные в имениях век назад, стали уже огромными, создавая ощущение

2008, №91. Marshall David., *The Problem of the Picturesque*. // *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 35, No. 3, *Aesthetics and the Disciplines*, Spring, 2002. Hunt John Dixon, *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*. Cambridge (Mass.); London: MIT Press. 1992. Townsend Dabney, *The Picturesque*. // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1997), pp. 365- 376.

⁴ Townsend Dabney, *The Picturesque*. // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1997), p. 367.

мистического или угрожающего присутствия, они стояли как знак прошедшего, имевшего раньше черты романтично-идиллические, как в стихотворении Н.Огарева «Старый дом» (1839), но, через несколько десятилетий, описанные с модернистским скепсисом в повести И.Бунина «Суходол», (1912). Забытыми оказались воодушевление, очарованность, воображение создателей садов, восхваленные А.Воейковым в его переводах «Сады, или искусство украшать сельские виды» Ж.Делиля и в его собственных стихах, опубликованных в «Вестнике Европы» в 1813 и 1814 г., где можно найти следующие строчки:

*Пример Двора священ вельможам, богачам;
Во всех родилась страсть изящная к садам:
В Архангельском сады, чертоги и аллеи,
Как бы творение могущей некой Феи,
За диво бы почли и в Англии самой.
[...]
О Муза! зрелищем роскошным утомлены
В деревню поспешим под кров уединенный,
Туда где А... с природой жизнь ведет,
Древ тенью Саввинских укрывшись от забот;
Не знаешь, в сад его вошед, чему дивиться,
Куда скорей спешить, над чем остановиться;
Сюда манит лесок, туда приятный луг;
Тут воды обошли роскошные вокруг,
Там Юнг и Фенелон, вдали кресты, кладбище,
Напоминают нам и вечное жилище,
И узы жизни сей; умеют научать,
Не разрывая их, по малу ослаблять.⁵*

В XIX веке сады были частью не просто ландшафта, но и культуры нескольких поколений, однако их расцвет прошел и литература, будучи наиболее привычной формой регистрации воспоминаний, опыта,

⁵ Воейков А., *Описание русских садов. Вестник Европы.* // Т.68, 15 апреля 1813 г., с.193-194.

В заметке от имени редакции уточняется: «Делиль, не имея достаточных сведений о состоянии Русских садов, несколькими красивыми стихами, совсем не принадлежащими к его предмету, отыгрывается, и прикрывает свое незнание, также как Вольтер в *Истории Петра Великого* смело повествует о древности и обычаях предков наших. Переводчик садов не захотел повторять сего описания, как весьма неудовлетворительного для Русской Публики. Он предлагает здесь отрывок о лучших Русских садах, написанный им, как легко усмотреть могут читатели, от лица Французского поэта.» (с. 190).

эмоций обратилась к теме сада уже в контексте эстетических и тематических исканий модернизма (в поэзии Блока, Ахматовой), но только в редких случаях описание сада является ностальгическим взглядом назад, как в стихотворении В.Брюсова: *«Ступени разрушенной лестницы / Уводят в глубокий овраг, / Где липы, столетью ровесницы, / Вечерний нахмурили мрак.»* (28 июня 1914г.) Эти липовые аллеи в конце XIX века пугали героев Чехова при встрече в опустевших имениях, они же, при посредничестве стихотворения Н.Огарьова, в котором читаем *«Вставало солнце, птички пели; / Тянулся за рекою дол, / Спокойно, пышно зеленея; / Вблизи шиповник алый цвет, / Стояла темных лип аллея.»*, стали для Бунина, шедшего в свои поздние годы, в эмиграции по нити памяти, поводом назвать свой лучший цикл «Темные аллеи». И опять липовые аллеи, но уже в превращенном в санаторий имении Трубецких, будут описаны Б.Пастернаком в одноименном стихотворении в 1957 г. (притом с соответствующей коррекцией в отношении возраста деревьев):

*Ворота с полукруглой аркой.
Холмы, луга, леса, овсы.
В ограде мрак и холод парка,
И дом невиданной красы.*

*Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллеи,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей.*

Раннюю фазу выражения этой ностальгии, описания этого мельком брошенного взгляда назад, находим как в творчестве Чехова, так и в его биографии, изобильно предоставляющие факты и тексты с информацией об его близком и пристрастном интересе к садам и садоводству - письма, сообщающие о посаженных деревьях и кустах и делящиеся планами о садах, сначала в Мелихово, а потом и в Ялте, наставляющие как заботиться о деревьях и цветах; списки растений в этих садах; записные книжки, в которых присутствуют заметки садовода, одинаково полезные и для его реального, и для литературного сада. Очевидно, Чехов был ведом романтической надеждой, что время садов еще не прошло. Его герои в прозе и в драмах покидают и рубят сады, а в жизни писатель пытается их создавать. Горькая самоирония звучит в рассказе «Крыжовник», в котором мечта об имении и саде минимизирована в своем воплощении до кислых ягод крыжовника,

выращенного однако на собственной земле. Чехов, также как его герой Николай Иванович Чимша-Гималайский собирает информацию о сортах и садах, занятие, в деталях рассмотренное в прямой параллели с его литературным творчеством в студии Дональда Рейфилда «Сады Чехова».⁶ Обращаясь к нашему собственному прочтению Чеховских садовых и литературных занятий, в дополнение к изысканиям Рейфилда добавим сравнение увлечения автора со склонностями героя в «Крыжовнике»: «Сельскохозяйственные книжки и всякие эти советы в календарях составляли его радость, любимую духовную пищу.» Однако наметившаяся тенденция в судьбах русского сада, почувствованная и описанная в «Черном монахе», «У знакомых», «Архиерей», «Невеста», «Вишневый сад» отличается от вожделений писателя и героя - эпоха садов прошла, наступила перемена, которая, как и раньше (см. цитированные строки из перевода А.Воейкова) была связана со своеобразным примером, данным императорским двором. Эти процессы подробно описаны Питером Хэйденом в его книге «Русские парки и сады», причем интересный акцент привлекает внимание - в конце XIX века Шереметьевы продают части своих имений и парков, которые превращаются в дачные участки (Кусково, Останкино), такой же была судьба и важных парков, принадлежащих императорской семье (Петергоф, Павловск).⁷ На этом историческом фоне судьба Чеховского «Вишневого сада» оказывается почти документальной регистрацией происходящего в конце XIX века с одной стороны, а с другой - дает возможность снабдить контекстом знаменитую фразу Пети Трофимова «Вся Россия - наш сад», которая оказывается одновременно созвучной и глубинно отличающейся от написанного в стихах Воейкова о созданном Петром Великим государстве:

*Так Царь величьем дел Монархов превышает;
Так быстро создал флот, полки, престольный град,
Россию превратил в великолепный сад.*⁸

Рассмотренные в параллели, эти две цитаты очерчивают профиль эволюирующих идей двух веков в русской истории - России, метафорического сада, созданного царем-реформатором; России, о которой несколько поколений будут думать как о «нашем» саде; России,

⁶ Rayfield D., *Orchards and Gardens in Chekhov*. // *The Slavonic and East European Review*, Vol. 67, No. 4 (Oct., 1989), pp. 530-545.

⁷ См. Hayden P., *Russian Parks and Gardens*. Frances Lincoln Publishers Ltd, 2005, pp. 215-216.

⁸ Воейков А., *Описание русских садов*. Вестник Европы. // Т.68, 15 апреля 1813 г., с.192.

на очередном рубеже веков, когда «Вишневый сад» опять сменит своего собственника («Вишневый сад продан?» Нины Искренко).

В творчестве Чехова сады являются знаком, символом, мифологемой, но и, одновременно, личным опытом естествоиспытателя, и увлечением. Сады приобретают художественную функциональность, которая может быть представлена при сопоставлении с творчеством других русских авторов, в нескольких аспектах.

1. Сад как воплощение мечты о своем доме, месте, о порядке и человеческой заботе; с этим аспектом связана возможность метонимического замещения и связи с ностальгической нотой, гармонично звучащей у Чехова и позже, у Бунина и Набокова.

2. Сад как знак в человеческой памяти - личной, родовой, общностной; он собирает, осмысляет и воплощает усилия поколений, но может их и разделять в моменты кризиса или поворота истории, как в пьесе «Вишневый сад». Ищук-Фадеева интерпретирует финальную часть пьесы, останавливаясь на разных выражениях переживания конца: «Последнее действие протекает на фоне уничтожения сада как вещи и нарастания трагизма в символике образа сада. Для Ани сад окончательно слился с прежней жизнью, которую она радостно оставляет для новой жизни, и эта "nuova vita" видится ей как "чудесный мир". Для Гаева "теперь все хорошо"; Лопахину не терпится *превратить Сад в дачи, т.е. в садики* (к.м. - Р.Б.). И только отношение Раневской осталось неизменным.»⁹ В этом комментарии особое внимание заслуживает упоминание садиков дач, всущности обозначающие «массовый», демократический XX век, перекроивший имения, утилизировавший сады, причем эта тенденция переживает свой ренессанс после 1990 года.¹⁰ Несомненно, сады не исчезают, но видоизменяются, в том числе и в согласии с памятными знаками, оставленными литературной классикой.

3. Сад - след человеческого труда в неволе, полный «дыма, призраков и деспотизма», каким его видит Коврин в «Черном монахе», сад не райский, а скорее всего Hades или ад¹¹. Впрочем, именно в каламбуре сад/ад отражены и понимание, и отношение к саду в

⁹ Ищук-Фадеева Н.И., *Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко "Вишневый сад продан?"*. // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / отв. ред. В. В. Гульченко. - М. : Наука, 2005, с. 407.

¹⁰ Schönle A., *The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Oxford: Peter Lang, 2007, 338.

¹¹ Rayfield D., *Orchards and Gardens in Chekhov*. // *The Slavonic and East European Review*, Vol. 67, No. 4 (Oct., 1989), p.19.

упомянутой выше пьесе Нины Искренко. Со своей стороны, монолог Трофимова о вишневом саде, ставший поводом для цензурного вмешательства и для последовавшей за ним Чеховской коррекции, также визирует призрачность сада - воплощенного труда, но и несвободы тех, кто его создавал и о нем заботился: *«Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... О! Это ужасно! сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их... Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом»*.

Такой сад призраков вряд ли мог быть объектом ностальгического переживания, он становится дополнительным аргументом для бегства, отвержения, а иногда - и для бунта или напряженной авторефлексии.

4. Сад оставленный и оставляемый, каким он мог быть не только в начале XX века, но и гораздо раньше, каким его изумительно исчерпывающе изобразил еще Гоголь в изобилии цветковых и эмоциональных тональностей, создавая миниатюрный философский трактат при описании сада Плюшкина:

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. (...) Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа».¹²

Ностальгично красивыми, покинутыми человеческой мудростью и смирившимися перед природной, рисует опустевшие сады в своей прозе и поэзии Иван Бунин. Так в эмигрантском романе «Жизнь Арсеньева» изображению сада в имении Батурино предшествует констатация: *«Сколько заброшенных поместий, запущенных садов в русской*

¹² Здесь мы не приводим в полном виде хорошо известную, пространную цитату из поэмы Гоголя «Мертвые души», но не можем не отметить, что ее привел Набоков в «Лекциях по русской литературе», подчеркивая Гоголевскую цветочувствительность, но при этом, очевидно, оценив и охватность, и силу воздействия описания русского сада.

литературе и с какой любовью всегда описывались они! В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустенье, глушь, распад?».

5. Сад как место наслаждения - понимание, которое присвоено ему культурными практиками столетий, которого хотя и редко, но все-таки можно встретить и у Чехова, как это сделал Д.Быковым, рассматривая «Дом с мезонином»: *«Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето»*. Быков использует эту цитату в роли аргументации для своей дискуссионной тезы, что ничего не деланье - это одно из очарований Чехова, так как не труд, а свобода насладиться красотой сада и дня заполняют собой мир покоя, обитаемый героями рассказа.¹³ И именно сады наслаждения, извлеченные из недр памяти, связанных с Россией, проступают в Тамариных садах и в садах Ардиса в прозе В.Набокова. Для него сад ностальгии и сад наслаждения воедино слиты, как это происходит в туманной дали в Тамариных садах романа «Приглашение на казнь», *«где в три ручья плачут без причины ивы, и тремя каскадами, с небольшой радугой над каждым, ручьи свергаются в озеро, по которому плывет лебедь рука об руку со своим отражением.»*

При литературном воссоздании сада, являющегося специфическим объектом ностальгии (начиная еще с библейского Эдема), сада запущенного и оставленного, но запомнившегося и авторам, и героям в цвету и радости, осуществляется эстетизация ностальгии. Спектр отражений переживаемого широк - от мелодраматиза грусти по саду Раневской и Гаева, всущности, грусти, вызванной осознанием человеческой обреченности, до эмигрантского, полного трагизма взгляда назад к покидаемому или покинутому миру. Это оглядывание - взгляд души, обращенный к дому своему, для многих стало причиной страдания и крушения, которые не раз воспринимались как аналог оцепенения Лотовой жены. Сама русская эмигрантская литература первой половины XX века могла быть похожей на удивительный и страшный сад соляных столбов, если бы не было, позволим себе воспользоваться риторическим ходом Н.Берберовой в книге «Курсив мой», и других садов, возделываемых в пределах творчества, садов - текстов, имя которых - Набоковы сады.

¹³ Быков Д., Два Чехова. // Дружба народов, №1, 2010.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ананьева А.В., Веселова А.Ю., *Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России)*. // Новое литературное обозрение, 2005, №75
- Булгаков С., *Чехов как мыслитель*. – <http://www.magister.msk.ru/library/philos/bulgakov/bulgak17.htm> (15.08.2010)
- Быков Д., *Два Чехова*. // Дружба народов, №1, 2010.
- Воейков А., *Описание русских садов. Вестник Европы*. // Т.68, 15 апреля 1813 г.
- Ищук-Фадеева Н.И., *Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко "Вишневый сад продан?". // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / отв. ред. В. В. Гульченко. - М. : Наука, 2005.*
- Лихачев Д. С., *Слово и сад* // Finitis Duodecim Lustris: Сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982.
- Соколов М., *Парковедение как наглядная историософия - факты, символы и мифы*. (Рец. на кн.: Нащокина М.В. Русские сады. XVIII - первая половина XIX века. М., 2007; Она же. Русские сады. Вторая половина XIX - начало XX века. М., 2007) // Новое литературное обозрение, 2008, №91.
- Hayden P., *Russian Parks and Gardens*. Frances Lincoln Publishers Ltd. 2005.
- Hunt John Dixon, *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*. Cambridge (Mass.); London: MIT Press. 1992.
- Marshall David, *The Problem of the Picturesque*. // Eighteenth-Century Studies, Vol. 35, No. 3, Aesthetics and the Disciplines, Spring, 2002.
- Rayfield D., *Orchards and Gardens in Chekhov*. // *The Slavonic and East European Review*, Vol. 67, No. 4 (Oct., 1989), pp. 530-545
- Schama S., *Landscape and Memory*. Harper Collins, London. 1995.
- Schönle A., *The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- Townsend Dabney, *The Picturesque*. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 55, No. 4 (Autumn, 1997), pp. 365- 376.

Abstract

Gardens of Nostalgia in Russian Literature of the 20th Century (Chekhov, Bunin, Nabokov)

The article examines the development of a specific motive - "garden" in the works of three writers whose work is associated with the modernist outlook in the beginning of the twentieth century. This multifaceted motive has biblical and mythological implications and cultural and social perspectives, which were depicted in Chekhov's drama and short stories and in the prose works of I. Bunin and V. Nabokov.

Ивана РЫЧЛОВА
Прага, Чехия

**ЧЕХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ
В ДРАМАТУРГИИ ЮЖНО-АФРИКАНСКОГО АВТОРА
РЕЗЫ ДЕ ВЕТ**

Ключевые слова: *трилогия, Реза де Вет, драматургия, Южно-Африканская Республика, Чехов, вариации, подводное течение, парафраз*

Тема «Чеховская традиция и современная мировая драматургия» – достаточно широкая, и не в наших силах охватить ее в полной мере в рамках одного выступления.

Чем больше времени мы ей посвящали, чем больше на нашем столе появлялось иноязычных текстов, авторы которых открыто заявляют о своей принадлежности к чеховской традиции, тем больше беспомощными мы чувствовали себя при выборе примеров для данного выступления. Принцип, который мы, в конце концов, использовали для выбора автора, на произведения которого мы хотели бы обратить внимание, можно было бы определить как «Там, где бы мы этого меньше всего ожидали».

В настоящем докладе мы попробуем посмотреть на чеховскую традицию с непривычной точки зрения, глазами одной из наиболее выразительных личностей современной литературной и театральной культуры Южно-Африканской Республики – драматурга Резы де Вет. Связь «Реза де Вет – Антон Павлович Чехов» – очевидна, поскольку сама автор не скрывает тот факт, что русский классик ее вдохновляет уже много лет. Ее пьесы прямо ссылаются на произведения Чехова, в частности, своими названиями и действующими лицами. Нам показалось очень примечательным, что в столь далекой от нас Южно-Африканской Республике, в другой культурной среде, тексты Чехова могут настолько заинтересовать и вдохновить другого драматурга, что он, хоть, возможно, и на время, а это значит – более последовательно, отказался от других тем.

Чеховские вариации в драматических произведениях Резы де Вет

Реза де Вет, писательница из Южно-Африканской Республики, согласно доступной нам информации, является наиболее популярным драматургом в этой стране. Созданием собственных драматургических произведений она начала заниматься в 1986 году. Театральные постановки ее пьес получили более сорока театральных премий, включая две престижные Премии Херцога. Интересно, что с 1997 года, когда была написана пьеса «*Три сестры Два*», де Вет посвящает себя исключительно чеховским темам. Пьесы «*Три сестры Два*» (на африканском *Drei Susters Twee*, 1997), «*Елена*» (на английском *Yelena*, 1998) и «*На озере*» (на английском *On the Lake*, 2001) возникли, как видно из их названий, под впечатлением драм Чехова и составляют трилогию. Последняя пьеса, «*Братья*» (на английском *The Brothers*, 2001), значительно отличается от предшествующих: она не является парафразом ни одной из пьес Чехова, это биографическое произведение, возникшее в результате переработки фактов из жизни писателя. Действие основано на аутентичных событиях, зафиксированных в его переписке.

«Три сестры Два», 1997

За свой первый чеховский парафраз «*Три сестры Два*» писательница получила в 1997 году одну из самых престижных наград – Премию Херцога за драму. Эта пьеса в четырех действиях является парафразом двух произведений Чехова – «*Три сестры*» и «*Вишневый сад*». На «*Трех сестер*» ссылается название произведения, главные герои и место действия. Однако характер событий, структура, настроение и ритм пьесы взяты из «*Вишневого сада*». Действие перенесено в двадцатые годы прошедшего века и происходит в детской комнате Прозоровых. Время проходит, дни похожи друг на друга. Произошла революция, герои состарились, кто-то из них принял новую идеологию, кто-то нет, но в сущности ничего не изменилось. *Подводное течение* в пьесе «*Три сестры Два*», течение сознания действующих лиц, столь характерное для чеховской драматургии, вытеснено на задний план историко-политическими событиями. Они детерминируют и задают четкий тон поступкам персонажей, проходят сквозь всю драму и являются двигателем действия.

«*Три сестры Два*» начинаются, подобно «*Вишневому саду*», с неожиданного приезда одного из персонажей. Роль Раневской, появление которой в доме послужило причиной развития всех последующих ситуаций и событий в «*Вишневом саду*», выполняет в

парафразе Резы де Вет фигура сестры Маши. Причина Машиного неожиданного приезда очень серьезная: ее любовник, генерал Красной армии, был неожиданно обвинен в контрреволюционных действиях. Маша приезжает, чтобы предупредить своих близких и убедить их переехать в Москву, где можно скрыться от возможного ареста. Как и у Чехова, у Резы де Вет приезд обеих героинь инициирует процесс, оканчивающийся разрушением старой жизни. Апофеоз подготовки к отъезду «в новую жизнь» происходит в четвертом, последнем действии, где дом, в отличие от героев, подготовлен к отъезду своих обитателей. Спокойный и как будто подготовленный к долгой спячке дом остро контрастирует с хаосом персонажей, каждый из которых воспринимает приближающийся отъезд по-своему. Сестры Маша и Ольга воспринимают его как Апокалипсис:

Ольга: (Снова открывает глаза. Расправляет платье.) Наша жизнь... Наша старая жизнь окончена, да? (Смотрит на Машу.)

Маша отворачивается и смотрит в окно.

(Переводит взгляд на свои руки.) Все кончено. (Медленно встает.)

Маша: Ольга (Смотрит на Ольгу.)

Ольга: (Пошевелившись) Ах, Маша... Ты ни в чем не виновата... Наших с тобой сил на это не хватит... Просто наступает конец света. (Тихо.) Конец света. Ольга и Маша смотрят друг на друга.¹

В отличие от первых трех действиях пьесы, в которых автор сохранила характер и семантическую многозначительность чеховской поэтики, четвертое (последнее) действие выглядит довольно однозначным: реальность сурова, и никакие фальшивые ожидания не могут ее изменить. Переход от поэтики несбывшихся чаяний к поэтике разочарования четко виден в последней сцене, где Вершинин подходит к шкафу с игрушками и что-то в нем ищет. Каждый, кто хоть сколько-то знаком с творчеством Чехова, естественно ожидает, что Вершинин, скорее всего, достанет из глубины шкафа какой-нибудь предмет, связанный с детством, например, какую-нибудь запыленную игрушку, а затем последует ностальгический монолог, полных воспоминаний об этом идиллическом периоде из прошлого. И в самом деле: Вершинин находит чертика в коробочке и открывает ее. Чертик выскакивает. Вершинин трясет коробочку и высыпает на стол патроны. Некоторое время стоит неподвижно, как будто перебирая в голове воспоминания.

¹ Де Вет Реза, *Три сестры* – два. Рукопись принадлежит театральному и литературному агентству Auga-Pont, стр. 64. Перевод на чешский язык Сильва Гулова и Петр Штиндл. Перевод фрагмента с чешского языка на русский – Анна Хлебина.

Потом подходит к детской кроватке, шарит рукой под матрасом и достает револьвер. С заряженным револьвером герой идет по лестнице вниз и наблюдает, как семья Прозоровых исчезает вдали. Конец пьесы Резы де Вет также перекликается с финалом «Вишневого сада», только вместо звука топоров, корчующих старые плодовые деревья, все время слышатся взрывы и стрельба большевистской армии. Символика этих звуков, тем не менее, остается аналогичной: разрушение ценностей прошлого, конец исторического этапа.

«Елена»

Вторым по счету произведением из чеховской серии Резы де Вет является пьеса в четырех действиях «Елена» (1998). Это признанная вариация на чеховского «Дядю Ваню». Действие происходит в том же поместье, что и «Дядя Ваня», но спустя восемь лет (с весны по зиму 1905 года). В поместье приезжает вдова профессора Серебрякова Елена, тяжело больная, вероятно, туберкулезом, и хочет лечиться здесь, в деревне. Автор щедро цитирует оригинальный текст, персонажи часто делятся воспоминаниями и что-то поясняют, завязки намечены в явно чеховском стиле. Но выбор главной героини, вокруг которой вращаются остальные действующие лица, скорее, отсылает к духу пьес Ибсена. Неотъемлемой частью пьесы также является музыка, которая, как отмечено в сценической ремарке, «не может подбираться произвольно»², поскольку играет важную роль. В конце третьего действия Елена садится за фортепиано, чтобы по общей просьбе – Сони, Астрова, дяди Вани и Телегина – сыграть что-нибудь веселое, что утешит душу, развеет ностальгию и подавляемую печаль:

Елена: Да... хочу. Хочу играть. Всё долой. Эту грязную, скучную жизнь.

Ваня: (Возбужденно.) Да! Именно этого хотим и мы!

Соня: Я так взволнована! Я столько лет ждала, чтобы услышать, как ты играешь.

Ваня: Да. Столько лет.

Елена: (Расстегивает плащ.) Конечно, я выступлю, сыграю для вас.

[...]

Соня: Ах... (Тихо плачет.)

Ваня: Ты почему плачешь, Сонечка?

Соня: Потому... потому что я счастлива... Так счастлива... [...] Я вдруг почувствовала, что только что началась наша новая жизнь...

² Там же, стр. 2.

*Наша новая... миролюбивая... счастливая жизнь.*³

По-чеховски составленный диалог остро контрастирует с тем, что впоследствии произойдет на сцене. В напряженной тишине Елена начнет играть музыку (Вторую сонату *gis moll* для фортепиано Скрябина), при которой слушатели молча застынут на местах. Для развития образа главной героини эта сцена является ключевой. Сценическая ремарка подробно ее описывает:

Тишина.

Заплаканная Соня всем улыбается.

*Неожиданно Елена начинает играть короткую, быструю фразу из Второй сонаты Скрябина *gis moll*. Эта музыка, бурная, чувственная и анархическая описана как «темное оживление глубокого, глубокого моря». Елена играет страстно и блестяще. Сначала Ваня, Соня и Астров выглядят скорее растерянно и оставляют свои занятия. Потом они смотрят друг на друга с растущим беспокойством. По мере того как удивительная сила музыки поглощает комнату, медленно поворачивают головы к столовой, откуда доносится музыка. Действующие лица остаются неподвижными до тех пор, пока не погаснет свет.*⁴

Как видно из процитированного фрагмента текста, автор использовала лейтмотив Елены из «Дяди Вани» – игру на фортепиано (которая у Чехова, к слову, так и не прозвучала) – для освобождения героини. Произведение, которое Елена исполняет, и стиль этого исполнения, несмотря на тяжелую болезнь, демонстрируют невероятный подъем ее внутренней энергии. Она будто бы играет вопреки всему: вопреки жизни, которая могла быть, но ее не было, вопреки старому профессору Серебрякову, рядом с которым прошла ее молодость, вопреки годам, которые могла жить, но не жила. Возможно, это и вызвало оцепенение остальных действующих лиц, до которых донеслась ее музыка.

«На озере»

Завершающей частью чеховской трилогии Резы де Вет стала пьеса «На озере» (2001) – достаточно вольный парафраз «Чайки». В контексте двух предыдущих частей трилогии это произведение поражает своей

³ Там же.

⁴ Там же.

диаметрально противоположной поэтикой. Можно сказать, что чеховский текст Резы де Вет подает как трансформированный образ, который как бы отражается в беспокойной поверхности озера.

«Братья»

Последняя драма в чеховской серии Резы де Вет – пьеса в трех действиях «*Братья*» (2001). Автор в данном случае дает понять, что Чехов вдохновляет ее не только на создание парафразов своих пьес. Текст произведения был создан на основе фрагментов из переписки А.П. Чехова с его братом. Автор разрабатывает спорную тему, несколько демифологизирующую фигуру классика. Актерами в пьесе являются: Антон Павлович, его старший брат Александр и Наталия, когда-то любовница Антона, сейчас жена его брата. В пьесе отсутствует сильное действие, но атмосфера, весьма далекой от лирических намеков чеховских драм. Здесь отсутствует *подводное течение*, реплики персонажей не расходятся друг с другом, наоборот – герои общаются ясно и открыто, говорят прямо что думают. То, что Чехов оставляет – прежде всего, в интимной сфере – скрытым, здесь открыто. Но все же неясно, можно ли считать удачной формой трансформации *подводного течения* в первый план избранную автором концепцию открытости, основанную на вульгарных диалогах, в ходе которых братья обмениваются информацией о состоянии своих половых органов, о ходе испражнения или других физиологических процессах. Несмотря на то, что драматические ситуации и диалоги в пьесе Резы де Вет являются литературной фикцией автора, герои и их взаимоотношения взяты из биографии писателя. Напрашивается вопрос: не имеет ли мотив любовного треугольника, столь характерный для чеховской драматургии, истоки именно в личном жизненном опыте автора?

Как видно из представленных текстов Резы де Вет, драматургия Чехова живой организм, новые формы которого возникают, прежде всего, в результате поиска и открытия новых парадигм, новых интерпретаций. Сродство Резы де Вет к Чехову – сильное, но ее драматический подход – оригинальный. Ее тексты обладают собственной поэтикой. Из трилогии парафразов драм Чехова, как мне кажется, невзирая на ибсеновскую структуру, ближе всего к чеховской поэтике стоит пьеса «*Елена*». Бесспорно, в «*Елене*» Резы де Вет предлагает хорошо написанную пьесу, театральное произведение, руководствующееся собственными правилами: здесь нет начала, середины или конца, вместо этого здесь есть человек. Так же, как у Чехова. После прочтения пьесы становится ясно: Москва, Грехемстаун,

Претория... какая разница? Главным является состояние души. Биографическая пьеса «*Братья*», свободно перекликающаяся с трилогией, местами шокирует открытостью, с которой Реза де Вет представляет факты из жизни автора, творчество которого ее так сильно вдохновляет. Цель доклада – продемонстрировать, что Чехов – драматург не только вневременный, но и «межконтинентальный», – думаем, была достигнута. Чеховская драматургия является динамичной системой, живущей все в новых и новых интерпретациях, провоцирующей невзирая на время и социально-культурную среду, в которой находится реципиент.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Blignaut Charl, *Old-fashioned subversion*. In: www.chio.mweb.co.za/mg/art/theatre
- Čechov Anton Pavlovič, *Strýček Váňa*. Praha 2001. Překlad Leoš Suchařípa.
- De Wet Reza, *Bratři*. В рукописи у театрального и литературного агентства Aura – Pont. Перевод на чешский язык – Петр Штиндл.
- De Wet Reza, *Jelena*. В рукописи у театрального и литературного агентства Aura – Pont. Перевод на чешский язык – Петр Штиндл.
- De Wet, Reza: *Tři sestry dvě*. В рукописи у театрального и литературного агентства Aura-Pont. Перевод на чешский язык – Сильва Гулова и Петр Штиндл.
- Interview Константин Сергеевич. *Моя жизнь в искусстве*. Прага, 1941.
- Столяров Олег, *Поэтика подтекста*. In: www.white-guard.ru/dobr/chehov_esse.htm
- Филиппов Максим, *Ибсен и новейшая драма*. Журнал «Научное обозрение», 1992, № 3.
- Храповицкая Галина, *Ибсен и западноевропейская драма его времени*. Москва, 1979.
- Чехов Антон Павлович, *Собрание сочинений в тридцати томах*. Москва, 1956.
- Чехов в зарубежном литературоведении. Журнал «Вопросы литературы», 1985, № 2.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов в меняющемся мире. Москва, 1993.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век. Москва, 1997.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. Москва, 1976. *Geschreven door Reza de Wet*. Grahamstown 2001. In: www.toneelwerken.nl/toneelstuk.php
- Synopse her Rezy de Wet. In *Listy z Aura-Pontu* (www.aura-pont.cz).
- Анненский Иннокентий Федорович, *Избранное*. Москва, 1987.
- Пави Патрис., *Словарь театра*. Перевод с французского. Москва, Прогресс, 1991.
- Станиславский Константин Сергеевич, *Из записных книжек*. Москва, 1986.
- Станиславский Константин Сергеевич, *Моя жизнь в искусстве*. Прага, 1941.
- Столяров Олег, *Поэтика подтекста*. In: www.white-guard.ru/dobr/chehov_esse.htm

- Филиппов Максим, *Ибсен и новейшая драма*. Журнал «Научное обозрение», 1992, № 3.
- Храповицкая Галина, *Ибсен и западноевропейская драма его времени*. Москва, 1979.
- Чехов Антон Павлович, *Собрание сочинений в тридцати томах*. Москва, 1956.
- Чехов в зарубежном литературоведении. Журнал «Вопросы литературы», 1985, № 2.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов в меняющемся мире. Москва, 1993.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век. Москва, 1997.
- Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. Москва, 1976.

Abstract

Chekhov Tradition in the Dramatical Works of Reza de Wet

The paper is a non-traditional look into the metamorphosis of the Chekhovian tradition in the works of South African playwright Reza de Wet. The writer has pursued the interpretation of Chekhov's plays since 1997. Her plays *Three Sisters Two* (*Drie Susters Twee* in Afrikaans, 1997), *Yelena* (1998) and *On the Lake* (2001), as it is evident in the titles, are inspired by Chekhov's drama and form a trilogy. Her more recent play, *The Brothers* (2001), is markedly different: it is not an interpretation of a Chekhovian play, but rather a biographical play arising from the elaboration of facts from the life of the writer. The aim of the paper is to demonstrate that Chekhovian drama is dynamic, very much alive in perpetual new interpretations, and provocative regardless of the times and socio-cultural circumstances in which the interpreter is found.

Марианна БАЛАСАНИЯ
Ирма КУРДАДЗЕ
Ахалцихе, Грузия

**ПОЖИЗНЕННОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ ИЛИ СМЕРТНАЯ КАЗНЬ?
(НА ОСНОВЕ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ИДЕИ А.ЧЕХОВА И
И.ЧАВЧАВАДЗЕ)**

Ключевые слова: *Чехов, Чавчавадзе, жизнь, смертная казнь, Бог, государство*

В 1905-1907 гг., уже на закате своей жизни, Илья Чавчавадзе активно выступал за отмену смертной казни. Против этой меры наказания он выступал ещё в своих рассказах «Разбойник Како» (1860 г.) и «Виселица» (1879 г.), хотя до 1904 года в своих статьях и выступлениях он ничего не говорил об этой высшей мере наказания. Ничего не сказано об этом и в его художественных произведениях, и поэтому нельзя утверждать, что писатель требовал отмены смертной казни. Но уже в 1905-1907 гг. И. Чавчавадзе делал всё для того, чтобы этот варварский закон был отменён. По мнению исследователей, «в период поражения русской революции 1905-1907 гг. и разгара столыпинской реакции великий гуманист бесстрашно выступил против этого варварского наказания и боролся за его отмену»¹. Известно также и то, что избранный членом Государственного совета, писатель специально подготовил тезисы, чтобы выступить в Государственном совете против смертной казни². Эти тезисы были внесены в десятый том собрания сочинений И.Чавчавадзе. Главный аргумент против смертной казни звучит так: «...это безнравственно, ибо лишает человека того, чего ему уже не вернуть»³.

Именно этот тезис привлекает наше внимание. Как известно, в качестве ещё одного аргумента о необходимости отмены смертной казни И.Чавчавадзе приводит третий, юридический аргумент, согласно которому в случае неправильного приговора исправить ошибку уже невозможно⁴.

¹ В. Метревели, *Илья Чавчавадзе о преступлении и наказании*. Тб., 1983, с. 38

² Там же, с. 39.

³ И. Чавчавадзе, *Собрание сочинений*, т. 10, с. 265-467

⁴ В. Метревели, *Указ. раб.*, с. 48.

Этот аргумент выдвинули представители классической школы уголовного права, а затем развили другие прогрессивно мыслящие философы-юристы⁵.

Эта гуманистическая идея настолько была близка семье грузинского мыслителя, что жена Ильи Чавчавадзе, Ольга Гурамишвили, требовала, чтобы убийц её мужа не предавали смертной казни. Она обратилась с такой просьбой к генерал-губернатору Тбилиси: «Военный суд вынес трём убийцам Ильи Чавчавадзе, который одинаково был дорог и для меня и для всей Грузии, смертный приговор. Всю свою жизнь, все свои душевные силы и весь свой, данный ему от Бога, высокий талант, он посвятил утверждению любви среди людей. Я глубоко верю, что если мой муж был бы сегодня жив, то он простил бы тех, кто в своё время не пощадил его... Не подписывайте приговор суда, вынесенный этим несчастным»⁶.

Как известно, эта просьба была принята и убийцы И.Чавчавадзе не были казнены.

Предшественниками И.Чавчавадзе, борцами за отмену смертной казни, были Белинский, Герцен и др.⁷. Однако никто до тех пор не обратил внимания на один весьма интересный факт.

В первую очередь, следует отметить, что до 1904 года И.Чавчавадзе ни в одном своём произведении не выступал против смертной казни и только в последующие годы он начал бороться за её отмену. Что же произошло в 1904 году?

С нашей точки зрения, в развитии и укреплении у И.Чавчавадзе этой гуманистической идеи огромную роль сыграл Антон Павлович Чехов. Именно в 1904 году и именно в основанной Ильёй Чавчавадзе газете «Иверия» был опубликован рассказ А.Чехова «Пари»⁸. В чём суть этого произведения?

Как оказалось, слова И.Чавчавадзе: «Никто не имеет права лишать человека того, чего ему уже не вернуть» взяты из этого рассказа А.Чехова. В этом рассказе говорится о том, что в семье банкира собрались друзья. Они спорили о том, что лучше: пожизненное заключение или же смертная казнь? Каждый высказывал своё мнение. А.Чехов специально не называет имён и фамилий своих героев, чтобы идея имела обобщающую силу. Главными героями рассказа являются

⁵ С. Джорбенадзе, *И.Чавчавадзе – борец против смертной казни*. // Труды ТГУ, т.69, 1958, с. 239-240.

⁶ Газета «Дрозба», 1908, 13 декабря

⁷ В. Метревели, *Указ. раб.*, с. 48.

⁸ И. Чавчавадзе, *Собрание сочинений*, т. 10, с.2-3.

банкир и молодой юрист. Их диалог развивается следующим образом:

– *И смертная казнь, и пожизненное заключение одинаково безнравственны, однако, если мне дадут возможность выбирать между смертной казнью и пожизненным заключением, то я выбрал бы второе: лучше жить как-нибудь, чем никак.*

Разгорелся оживлённый спор. Банкир, который тогда был помоложе вспыльчивее, разгорячился, ударил кулаком по столу и закричал молодому юристу:

– *Неправда! Держу пари на два миллиона, что вы и пяти лет не выдержите в заточении.*

– *Если вы говорите правду, – ответил юрист, – то я спорю, что не пять, а целых пятнадцать лет высижу.*

– *Пятнадцать? Хорошо! – вскричал банкир.*

– *Господа, ставлю два миллиона* ⁹.

Они договорились и юриста заперли в флигеле банкира. Именно в этот вечер, перед заключением этого пари, один из гостей банкира произносит весьма важные для нас слова:

«Государство не Бог и оно не имеет права лишать человека того, чего ему уже не вернуть при всём большом желании»¹⁰. Именно эти слова были подхвачены Ильёй Чавчавадзе. Правда, у Чехова говорится, что государство не Бог и только Бог может даровать человеку жизнь, а затем отнять её у него, но эти слова подразумеваются в высказываниях И.Чавчавадзе. Его слова: «...нельзя лишать человека того, чего ему уже не вернуть», уже подразумевают противопоставление государства Богу. Бог может и дать, и отнять у человека жизнь, а если государство не в силах дать человеку жизнь, то оно и не вправе отнимать её у человека.

Таким образом, до 1904 года, до появления в газете «Иверия» рассказа Чехова «Пари», Илья Чавчавадзе не выступал открыто за отмену смертной казни. Следовательно, можно полагать, что именно рассказ А.П.Чехова «Пари» помог грузинскому мыслителю чётко сформулировать эту гуманистическую идею.

БИБЛИОГРАФИЯ

Метревели В., *Илья Чавчавадзе о преступлении и наказании*. Тб., 1983.

Чавчавадзе И., *Собрание сочинений*, т. 10.

Джорбенадзе С., *И.Чавчавадзе – борец против смертной казни*. // Труды ТГУ,

⁹ Газета «Иверия», 1904, № 155, с.2.

¹⁰ Там же.

т.69, 1958
Газета «Дрозба», 1908, 13 декабря.
Газета «Иверия», 1904, № 155.

Abstract

Internal Imprisonment or Execute?

Throughout his life, Ilia Chavchavadze proved to be an unswerving opponent of using capital punishment. He was known to be a fierce proponent who could never get enough of fighting against this barbarous law. In accordance to his viewpoint such kind of punishment “is a shame, because it would destroy something which cannot be granted again”. The people around him were strongly influenced by his humanitarian ideas that even his spouse, Olga Guramishvili appealed not to punish the convict murderers of her husband by using mortal punishment.

Having looked though the events which stipulated the development of humanism at the end of Ilia Chavchavadze’s life, it could be inferred that a considerable push towards it was implemented by A.Chekhov. That time was published the story “The Bet” by A.Chekhov. The plot and the main idea of the story could be expressed through the following words, belonging to one of the heroes: “The Government is not God, so nothing gives it the right to deprive a person of his life, which can never be-granted”.

Therefore, the Russian novelist proved to have a deep influence on the development of humanism in Georgian society, which later flourished.

Изольда ВЫРСТА
Бухарест, Румыния

**МИХАИЛ БУЛГАКОВ И А.М. ГОРЬКИЙ В
«ДОМЕ ЧЕХОВА» (МХАТ)**

Ключевые слова:

Решение круто менять свою жизнь М. Булгаков принимает в конце гражданской войны, когда окончательно не удались попытки уехать вместе с братьями в эмиграцию. Отказ от профессии врача не был случайным: литература влекла его давно и, находясь на Северном Кавказе, далеко от родного Киева, он просит в письмах к родным сохранить его первые литературные опыты. Из тех же писем мы узнаем, что во Владикавказе он начал печататься в газетах, выступал с устными рассказами, стал сочинять пьесы для местной сцены, пьесы «незрелые, наспех сделанные вещи» – по свидетельству самого автора. Он понимает, насколько тернист путь писателя и работает «стиснув зубы, днями и ночами при керосиновой лампе». Выехав в начале лета 1921 г. в Тифлис, а затем в Батуми, пытается напечатать свои рассказы в местных газетах и найти работу, однако нигде ничего добиться не удаётся. Впервые в письмах к родным звучит: «возможно, к весне я буду в Москве», затем, как вытекает из автобиографических «Записках на манжетах», молодой начинающий литератор пришёл в отчаяние: «от голода ослабел совсем... запас сил имеет предел... здесь я больше не остаюсь» и, заключает с оттенком самоиронии: «домой, домой! В Москву!» – думает он, как чеховские сёстры.

По приезде в столицу осенью того же года, Булгаков сразу попадает в литературную среду (не считая тех полутора лет, когда писатель брался за любую работу, борясь за выживание).

Работа в литотделе Главполитпросвета (ЛИТО) секретарём длилась недолго, надежды на плодотворный период жизни не оправдались. В том же самоироническом ключе автор описывает трепет своего alter-ego перед дверями ЛИТО: «ЛИТО? в Москве? То там (может быть)? Да, Горький Максим. На дне. Мать. Больше кому же? (Заведовать ЛИТО)». Упоминание самых известных произведений Горького без кавычек придаёт двусмысленность, намекает на быстрое банкротство этого учреждения.

Здесь мы находим первое упоминание о Горьком. В воспоминаниях родных Булгакова нигде не говорится об увлечении гимназиста-студента Булгакова прозой или драматургией Алексея Максимовича в родном Киеве. Вторичное поминание о Горьком относится к 1923 году и зафиксировано в его дневнике: «читаю мастерскую книгу – «Мои университеты»... – далее – «несимпатичен мне Горький как человек, но какой это огромный и сильный писатель». Забегая вперёд, скажу: личное знакомство с Горьким произошло в 1928 году на встрече молодых писателей, где Булгаков был отмечен как молодой талант, многообещающий.

Предложение театра МХТ Булгакову переделать его роман «Белая гвардия» в пьесу о гражданской войне и приводит писателя поздней осенью 1925 г. в «Дом Чехова». История этого прославленного театра известна Булгакову, тем более, что 10 лет назад труппа театра гастролировала в Киеве. Он знает, что «Новая драма» Чехова тесно связана с этой новаторской театральной организацией, МХТ, созданный, парадоксально, актёром-любителем и вполне заурядным драматургом, впоследствии ставшими театральными деятелями мирового значения. Триумфальный успех чеховской «Чайки» в 1898 г. делает знаменитым и театр и драматурга. Все последующие пьесы Чехова уже заранее предназначаются для этой труппы и вызывают жаркие споры, диспуты, создают то, что называется *общественным мнением*. МХ(А)Т – это «дитя русской интеллигенции» (Мандельштам), и «уголок великого русского искусства» (Блок), каждый спектакль – веха театральной жизни Москвы.

Как известно, особенно тесные отношения с театром установились у Чехова с 1901 г. после его женитьбы на одной из ведущих актрис МХ(А)Та – О.Л. Книппер. В это время Чехов и Горький уже давно знакомы. Как старший и уже признанный, Чехов подаёт дружеские советы молодому, но уже очень популярному прозаику А.М. Пешкову – Горькому. Однако, драма Горького «Мещане» встречает очень сдержанную оценку Чехова. Поставленная в МХ(А)Те, она успеха у публики не имела. А в 1902 г. другая «звезда» театра М.Ф. Андреева становится гражданской женой Горького.

С этого момента, незаметно, художественные и личные отношения двух авторов театра переплетаются и становятся оппонентными. Оглушительный успех пьесы «На дне» даже обеспокоил гениального драматурга (1903 г.). Напрасно Станиславский уверяет Чехова (через его жену), что к пьесе Горького «у него душа не лежит», что он с нетерпением ждёт завершения обещанной драмы «Вишнёвый сад...» Известно, что постановкой «Вишнёвого сада» А.П. остался недоволен. Из переписки Чехова с женой Булгаков узнал о закулисных сопернических отношениях

писателей, что и определило его негативные отношения к эпистолярному наследию классика.

Отметим: Горький, ознакомившись с текстом «Вишнёвого сада», вывел заключение «...не производит впечатления крупной вещи... ничего нового...» В театре МХТ наступает тот период, который Немирович определили так: «в театре наметилась трещина... она медленно, но растёт» (из письма Чехову).

Смерть Чехова в 1904 г., уход Андреевой из МХ(А)Та, а за ней и Горького – после грандиозного скандала на спектакле «Дети Солнца» с участием полиции в 1905 г. подводят МХ(А)Т к черте кризиса, на преодоление которого (с переменным успехом) брошены все силы, включая и длительное заграничное турне, всей труппы.

Через 20 лет после описанного события МХ(А)Т снова на пороге кризиса, в новой реальности ищет свою идентичность. В январе 1926 г. на освободившейся сценической площадке после деятельности двух драматургов-гигантов появляется новый автор 34 лет, призванный помочь театру, обновить свой репертуар, сделать адекватным данной эпохи – Михаил Булгаков.

Начинающий драматург ставит свои условия этому прославленному театру:

- 1) постановка только на большой сцене
- 2) в этом сезоне
- 3) текст не подлежит коренной переработке.

После изнурительных и бурных репетиции, текст пьесы всё-таки подвергся определённой переработке, так, в окончательных редакциях появился новый главный герой, выпали сцены, признанные недраматургическими. Вместо рефлектирующего чеховского героя сама жизнь выдвинула новую фигуру, отличную и от чеховских и от горьковских персонажей. А. Турбин сам делает выбор и сам отвечает за него. Булгаков прекрасно понимал чеховские традиции театра и ввёл чеховскую атмосферу с мягкой иронией, такой своеобразный прощальный поклон театру и нового автора. Так, в пьесе «Дни трубиных», лирический персонаж, добираясь до Киева в момент гражданской войны, привозит с собой собрание сочинений Чехова – как знак прежнего, уже ушедшего мироощущения. Булгаковское художественное воззрение вообще прямо противоположно чеховскому. (Л. Е. Белозерская говорила нам, что Булгаков высоко ценил Чехова только как прозаика.)

И проза и драмы Булгакова вернули публике вкус к *событиям* и чувству *повседневности*, как к норме жизни. Звучит знаменитая Булгаковская тема *дома*, условий обитания, удобных для человека.

Такой новый импульс жизни заставляет строить другие диалоги, герои выстраивают другие отношения. Повседневность не исчезает, а возрождается. Этот инстинкт жизни раздражал «левых» критиков драматурга. Колоссальный успех драмы (5/х-1926) сопоставимый с успехом чеховской «Чайки» вызвал лавину критики, обвинения не только в «контрреволюционности», но и в эпигонстве Чехову. М. Горький, поддержавший пьесу, как и Станиславский, в критике значатся в «подбулгачниках». Резко критикуются декорации, также сделанные в чеховских тонах: «специфически вульгарный привкус «под Чехова» (А. Таиров), «чеховские предшественники Турбиных не имели права на трагическое воплощение, откуда такое «право у эмигрантов», «Белая гвардия» – «Вишнёвый сад» белого движения», «офицерская пьеса, как «Три сестры», «чеховский штамп», «МХАТ начал с дяди Вани и тёти Мани и закончил... «Белой гвардией» – иронизировал Маяковский. И тем не менее М. Булгаков – в зените славы после премьеры «Белой гвардии».

При ближайшем рассмотрении всей полемики по поводу этого спектакля становится очевидным, что под упрёки в следовании «устаревшему» Чехову и в «контрреволюционности» подвёрстывалось горькое сознание целой плеяды писателей, братьев по перу, что малоудачливый прозаик так быстро стал автором театра – и какого? Продолжил в МХ(А)Те традиции Чехова и Горького! Это Булгаков отлично понял – мотив зависти, особенно, мы бы назвали, «властной зависти» появляется в пьесах «Мольер» («Кабала святош»), «Пушкин» («Последние дни»), в «Театральном романе» и «Мастере и Маргарите». Властные противники спектакля добились его запрещения почти на три года.

Ещё в 1926 г. писатель обращается к Горькому (или его жене Е.П. Пешковой) с просьбой по серьёзному делу. По чьему-то доносу в квартире Булгакова происходит обыск и арест его рукописей: повесть «Собачье сердце» и «Дневники».

Заявление о возвращении рукописей писатель адресует на имя председателя Коллегии ОГПУ – Г. Ягоде. В тексте заявления читаем: «...Алексей Максимович дал мне знать, что ходатайство его (т.е. ходатайство за М. Булгакова) увенчалось успехом, и рукописи я получу». Здесь Горький выступает не только как крупный литературный авторитет, но и как чиновник, верный друг правительства во главе со Сталиным и лично близкий Ягоде. Через Е.П. Пешкову рукописи были возвращены через два года (1928).

В том же качестве обращается Булгаков к Горькому в 1928 году, посылая заявление на имя правительства о разрешение покинуть пределы СССР: «прошу Вас поддержать моё ходатайство...» и даже

«прошу Вас о гуманной резолюции» (т.е. чтобы Горький дал выездную визу Булгакову?). В 1928-1931 гг. пьесы «Бег» и «Мольер» («Кабала святош») получили недвусмысленную поддержку Горького, а просьба об отъезде за границу – после прямого телефонного разговора со Сталиным потеряла свою актуальность.

Горький в это время живёт в Италии, в Москве бывает только наездами. Алексей Максимович положительно отозвался также о пьесе М. Булгакова «Бег»: «никакого раскрашивания белых генералов я здесь не вижу...» Положительная оценка Горького, породила даже надежду на её постановку также в МХ(А)Те, но всё-таки этого не случилось. Вскоре Горький опять уехал лечиться. В 1929 г. Булгаков кончает свою новую пьесу – «Кабала святош», текст которой, дойдя до Горького, опять получил его сочувственную оценку и также для сцены МХ(А)Та. Сам Горький пока не даёт МХТу свои пьесы.

После знаменитого и пространного письма правительству 1930 г. (Л.Е. Белозерская оспаривает его пространность), Булгаков делает выбор в пользу отказа от эмиграции и назначается ассистентом режиссёра в МХ(А)Т. Он инсценирует «Мёртвые души» Гоголя, но пьеса «Мольер» пока остаётся у него в письменном столе. 30 мая 1931 г. писатель снова обращается к правительству – более конкретно к Сталину, с которым говорил по телефону ровно год назад. Ответа он не получил. Зато Горький включается в судьбу пьесы и в октябре появляется разрешение Главреперткома на её постановку. Е. Замятин пишет Булгакову по этому поводу: «итак, ура трём М – Михаилу, Максиму и Мольеру». Горький в это время уже в Сорренто.

Поддержанную Горьким пьесу «Мольер», Булгаков посылает ему вторично: «Многоуважаемый Алексей Максимович, при этом письме посылаю Вам экземпляр моей пьесы «Мольер» с поправками, которые мною сделаны по предложению Главреперткома. Уважающий Вас...» Отношения почтительно-официальные. Позже пьесы «Враги» и «Мольер» встретились на сцене МХАТа. В это время издательство ЖЗЛ, руководимое Горьким, заказало Булгакову исторический роман-биографию великого французского драматурга. Тут возникли затруднения, из-за которых публикация романа «Жизнь господина де Мольера» была отложена на 32 года. В отсутствие Горького, бывшего в Италии, работу писателя принял литсекретарь Горького, Н.А. Тихонов, давший отрицательный отзыв о романе, который он и переслал своему патрону в Сорренто. В письме к своему биографу, П.С. Попову, Булгаков сообщает, что Тихонов советует коренную переделку текста, автор категорически отказался.

Горький же, два года назад хваливший пьесу «Мольер», сейчас,

получив негативную оценку Тихонова, полностью с ним согласился. Причём, в ответном письме Алексей Максимович обсуждает не литературные достоинства-недостатки романа, а его политическое звучание: «за такой роман нас по головке не погладят». Объяснение, думается, в том, что теперь Горький готовится к окончательному возвращению в Москву и ему было просто не до Булгакова. (Заметим в скобках, что, спустя 30 с лишним лет, журнал «Вопросы литературы» провёл круглый стол, признавший труд Булгакова образцом жанра – историко-биографического романа.)

В июле того же года Горький вернулся в Москву, где сразу заболел простудными недугами (1933 г.). В сочувственном письме от 5 августа, Булгаков осторожно говорит: «хотелось бы повидать Вас, может быть, Вы были бы добры сообщить, когда это можно сделать». Видимо, автор «Мольера» хотел бы вернуться к обсуждению романа лично с Горьким, а не через секретаря. Ответа не последовало. (В.Я. Лакшин утверждал, что встреча состоялась. Хмурый Горький повторил своё мнение о романе, встреча была холодной и лично писатели не виделись). Осенью того же года Булгаков, в новой комбинации, в качестве ассистента-режиссёра, находясь на службе в МХАТе, присутствовал на репетиции пьесы Горького «Достигаев и др.». В антракте новый секретарь Горького (а не он сам), ответив на вопросы Булгакова, сослался на занятость Алексея Максимовича. Осенью Булгаков официально запрашивает возвращение ему рукописи, оставшейся в ЖЗЛ.

В 1934 г. Булгаков с женой присутствует во МХАТе на репетиции пьесы «Егор Булычёв». Елена Сергеевна записывает в дневнике: «Спектакль бесцветный».

Нам кажется, что охлаждение Горького к Булгакову наступило после отказа последнего совершить шумно освещённое в прессе путешествие на пароходе по Беломоро-Балтийскому каналу, где совершалась успешная «перековка уголовников», на самом деле политзаключённых. Предполагалось, что произойдёт и «перековка» «попутчика» Булгакова (1933г.).

1 мая 1934 г. Булгаков пишет снова прошение о предоставлении ему и его жене заграничной визы на два месяца и просит Горького поддержать прошение: «Многоуважаемый Алексей Максимович! Хорошо помня очень ценные для меня Ваши одобрительные отзывы о пьесах «Бег» и «Мольер», я позволяю себе беспокоить Вас просьбой поддержать меня в деле, которое имеет для меня действительно жизненный и чисто писательский смысл... Вы меня крайне обязали бы Вашим ответом. Уважающий Вас, М. Булгаков».

Ответа не последовало, возможно, из-за кончины сына Горького

Максима (12 мая). В этом же месяце, получив официальный отказ, Булгаков обращался с письмом к Сталину. Ответа он также не получил, выезд за границу не разрешён.

К этому моменту Булгаков потерял двух важнейших адресатов, и Сталина, и Горького. Отказ в выездной визе на этот раз был воспринят писателем наиболее тяжело. Получалось, что он политически неблагонадёжен, есть опасения, что он не вернётся на Родину. Повторно к Горькому по этому вопросу Булгаков уже не обращался. В это время он является автором единственной поставленной пьесы «Дни Турбиных», и автором четвёртый год репетирующейся драмы «Мольер» и, как мы сказали, режиссёром-ассистентом и даже актёром театра, который именуется «МХАТ имени Горького».

После многолетних мучительных репетиций 6 февраля 1936 г. наступила наконец-то генеральная репетиция «Мольера», а затем и премьера. «Успех громадный. Занавес давали не то 21 не то 23 раза. Вызывали автора» - записывает Е.С. Булгакова.

Однако, на спектакль тут же обрушилась злобная критика всех давних литврагов Булгакова, общий тон: «пьеса не подходит для советского зрителя». Директор МХАТа в тот же день (9 марта) принял решение о снятии пьесы, а драматург никогда не мог простить МХАТу, что он не встал на его защиту.

15 сентября Булгаков пишет официальные заявления об отказе от службы в театре, принесшей ему столько разочарований и переходит в Большой театр на должность либреттиста.

Но здесь он также не свободен в выборе либретто. В дневнике Булгаковых появляется такая запись: «М.А. все дни бьётся, правит «Мать». Скучная сама по себе повесть, а премьера – невыразимо плохо. С трудом досидели» (1938 г.). Круг замкнулся.

Горького уже нет в живых, а Булгаков начинает последний и трагический период своей жизни. Он не увидит постановки своей пьесы «Последние дни» (Пушкин), осуществлённой в 1943 г. Какой итог можно подвести, сравнивая театральную деятельность трёх классиков русской драматургии разных поколений на сцене одного и того же театра?

Напомним художественные константы А.П. Чехова-драматурга:

1. Чехов – пронизательный и ироничный драматург
2. Антон Павлович считал, что проповеди со сцены – не дело писателя
3. Чехов не был диссидентом своему правительству и не пытался влиять на политику

4. Вся идеология писателя находится в «подтексте», она в художественной ткани
5. Пьесы Чехова создавали и формировали новую театральную публику
6. Он сторонился мелкой, текущей политики
7. Очень критически относился к актерскому цеху
8. Не воспринял революционный план Горького, называл его «преступным»

Разве здесь речь идёт только о Чехове? А, может быть, о Булгакове?

«Белая гвардия» – «Дни Турбиных» стали второй «Чайкой» для молодого поколения актёров МХ(А)Та и по традиции эта драма открывает – после «Чайки» каждый сезон этого театра: Театр МХТ им. Чехова в Камергерском переулке (так как есть и второй МХАТ им. Горького). Здесь идут пьесы, как Чехова, так и Горького, и, конечно, Михаила Булгакова. Налицо переключка Булгакова с Чеховым, а не с Горьким, хотя они были современниками, жили в одном городе, находились в личном контакте...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Булгаков М.А., *Пьесы 1920-х годов*, Ленинград, «Искусство», 1989
 Булгаковы Михаил и Елена, *Дневник Мастера и Маргариты*, Москва, Вагриус, 2001
 Белозерская-Булгакова Л.Е., *Воспоминания*, Москва, «Художественная литература», 1989
 Волков С., *История русской культуры XX-ого века*, Москва, «Эксмо», 2008
 Смелянский А., *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Москва, «Искусство», 1989
 Чудакова М., *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва, «Книга», 1988

Rezumat

В докладе исследуются личные и творческие взаимоотношения А.М. Горького и М.А. Булгакова с момента приглашения последнего сотрудничать с Театром.

Делается экскурс в историю этого прославленного коллектива, когда в стенах МХАТа царили два драматурга-гиганта, Чехов и Горький, отношения которых обрели характер соперничества. Выясняется, что, хотя булгаковское художественное воззрение прямо противоположно чеховскому пониманию законов сцены, оно не приближается к нему, не сближает писателей современников.

Прослеживается парадоксальная ситуация: отношение М.А. Булгакова к

Горькому можно назвать – к крупному советскому чиновнику, дублирующему функции МВД.

С другой стороны «устарелая» театральная эстетика Чехова становится ближе М.А. Булгакову. В статье упоминаются художественные константы А.П. Чехова, из которых важны следующие:

1) Писатель считал, что проповеди – не дело автора, его идеология – в художественной ткани его произведений;

2) Пьесы Чехова создавали и формировали новую публику.

То же самое можно утверждать и о Булгакове – драматурге. Но не о Горьком. Более того: по живому восприятию М.А. Булгакова пьесы Горького 30-х годов, после его возвращения в Москву – не являются творческим прорывом в советской литературе, они – «бесцветны» и, даже, «скучны». Время расставило всё по своим местам.

В современном МХАТе идут лучшие пьесы всех трёх авторов.

Румяна ЕВТИМОВА
София, Болгария

ЧЕХОВ ПРОДОЛЖАЕТСЯ – СОВРЕМЕННЫЕ ПАРАФРАЗЫ ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС

Ключевые слова: *чеховские пьесы, чеховедение, постмодернизм, тексты-аллегии*

Само заглавие этого текста – парафраза или скорее переключка с уже забытой, но когда-то известной поэмой Н. Асеева „Маяковский начинается” (А ей в 1941 году присудили Гостпремию СССР). Такие ассоциации заставляют подумать о том, как история литературы забывает о некоторых писателях, а имена других запоминаются и вспоминаются не только в связи с юбилейными датами. Таким образом, одной из установок дальнейших рассуждений является проблема памяти.

В современном чеховедении все сходится во мнениях, что актуальность Чехова остается повышенной и во времена постмодернизма. Чехова переиздают и переводят, чеховские пьесы ставят во многих театрах мира. С начала нового столетия в Болгарии, например, и конкретнее в Софии, было несколько постановок чеховских пьес и все они стали театральным событием. Среди них сценические интерпретации „Чайки” и „Вишневого сада”, недавно умершего, выдающегося режиссера Крикора Азаряна.

Интерес данного исследования направлен на актуальность чеховского драматургического наследия для современной литературы. Список произведений названных „чеховскими парафразами”, довольно длинный. С Чеховым заигрывают такие известные постмодернисты как Л. Петрушевская („Три девушки в голубом”), В. Ерофеев („Энциклопедия русской души”), Вл. Сорокин (сценарий фильма реж. А. Зельдовича „Москва”), Б. Акунин „Чайка”, а на Западе М. Грийн „Вишневые сестры”, Я. Гловацки („Четвертая сестра”) и др. К этим именам можно прибавить также имена многих, менее известных писателей и драматургов младшего поколения. В моем выступлении анализируются пьесы Б. Акунина, К. Костенко, В. Леванова и С. Носова.

Пьеса Б. Акунина начинается там, где кончается чеховская „Чайка”. Как мастер философского детектива, Б. Акунин вводит

криминальный сюжет – самоубийство Константина Треплева в оригинале, превращается в убийство. Во втором действии Дорн начинает расследование и устанавливает, что все действующие лица являются потенциальными убийцами. Второе действие состоит из 8-ми дублей¹ и в каждом преступление (потенциальное) снимает маски у персонажей и раскрывает неожиданные стороны человеческой природы. В первом дубле – „убийца” Нина. Заподозрев Константина в том, что собирается из ревности убить Тригорина, Нина спасает его театральным жестом убийства. Совершив преступление во имя любви, Нина становится убийцей, но и жертвой своих эмоций. На фоне преступления, посредством убийства Б. Акунин осуществляет свою комедию и его парафраза кажется ближе к жанровому определению Чехова, чем сам оригинал. Комическое состоит в несоответствии между поведением героев и ситуацией. Читатель/зритель ожидает последствия смерти, но мотив смерти, я бы сказала – акустика смерти, отсутствует. Никто не жалеет о Константине, не оплакивает его. Каждый полностью погружен в свои переживания. По очереди выставляют свои мотивы Медведенко, Маша, Сорин и у каждого из них основательная причина. Начавшееся драматически, (Нина например, говорит страстным, исполненным пафосом голосом, экзальтированно), расследование постепенно превращается в пародию.

Самый скандальный дубль – расследование Аркадиной, которая убивает собственного сына из-за того, что он является объектом страсти Тригорина. С этого момента действие круто поворачивается к гротеску. Тригорин у Б. Акунина корчится: „Почему, почему ты увела меня отсюда два года тому назад. Ты мне подсунула эту дуру. Ревнивая, жадная, немилосердная.”¹

Б. Акунин видимо искушен постмодернистским интересом к поведенческим девиациям и приводит своих героев к крайностям. Однако, раскрытие тайны Тригорина не является концом сюрпризов: в последнем „дубле” читатель/зритель узнает, что подлинный убийца Дорн. Он, будучи членом общества охраны животных, мстит Треплеву за то, что ненавидел жизнь, хотел, чтобы „все жизни угасли”, и наконец – „что убил бедную чайку”.

Таким образом осуществляется снижение классического модуса. Парафразы Чехова ставят существенный вопрос об отношении к канону, осуществляя или нарушая диалог между классикой и современностью. В своей статье „Опасные игры” Катаржина Ошеньска пишет: „Авторы многих современных драм откровенно заигрывают с

¹ Б. Акунин, *Чайка*, ж. „Новый мир”, №4, 2000.

авторами и произведениями прошлого... Постмодернизм отбрасывает разделение между высокой и низовой культурой, между элитой (элитом) и массовостью... Но в головах людей иерархии продолжают существовать и этим пользуются современные авторы.²

Один из них хабаровский драматург Константин Костенко. Известность принесли ему пьесы „Клаустрофобия” и „Гитлер и Гитлер”. Ставили его в Москве, в Польше, Болгарии, Сербии, Литве. В 2002-ом году написал пьесу „Чайка А. П. Чехова (remix)”. Весь чеховский текст действительно „миксирован” и в придачу „гарнирован” цитатами из других пьес, например, из „Вишневого сада”. На сцене выступают только Треплев и Сорин, а на стене висят ружье и портрет Чехова, который может говорить и жевать.

В этом полностью перемешанном тексте Сорин и Треплев исполняют как мужские, так и женские „партии” и этим приемом внушается nonsens человеческого бытия, разорванность междуличностных связей. Отсутствие взаимопонимания, неспособность сохранить свою идентичность, является одной из проблем человеческого существования в чеховской „Чайке”, где все лишены понимания, теплоты, любви.

Герои остаются глухими для чужих слов, до них не доходят переживания окружающих и в „Чайке”, и в „Вишневом саду”. Автор remix-а создает текст из хаотического нагромождения цитат и этим разорванным целым выявляет, что реплики и так можно произносить, чтобы осознать абсурд человеческого бытия.

Но в этом макабрическом тексте есть все-таки несколько организующих драматического пространства элементов. На уровне паратекста это „стук молотка по свежей древесине и покашливание”. Этот звуковой повтор создает тревожность, напряженность в атмосфере действия. Так как для „абсурда характерно, в частности, подчеркнутое отсутствие причинно-следственных связей, гротескная демонстрация нелепости и бессмысленности человеческого бытия” (М. Фрай) и каждая попытка семантизации образов и приемов остается случайной, приемлемы лишь рефлексии субъективных восприятий. Я позволю себе высказать соображение, что стук молотка по свежей древесине и назойливое туберкулезное покашливание – предизвещают близившуюся смерть. Конечно, закулисный стук, но там – топора, есть и в „Вишневом саду”, где рубка также аллюзия смерти. Смерть – доминантный мотив remix-а, смерть можно выдвинуть как второй организующий элемент текста. Периодически повторяется цитата „дело в том, что К.

² К. Ошинская, *Опасни игри*, Гестус. Театрален алманах. С., 2006.

Гаврилович застрелился...”

Эта реплика постоянно возникает, но сначала тонет в омут бессмысленных слов, как например, в длинной тираде Сорина: „Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что К. Гаврилович застрелился... (встает). Я пойду. Прощайте. Когда я стану большой актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... Я еле на ногах стою...(За стеной кашель). Я истощен, мне хочется есть... Хотя все эти проблемы исчезнуть, если просто грамотно, с помощью дизайнера выбрать кухонную мебель. Салон кухни – 2000 ждет вас по адресу проспект „Первостроителей.“³

Как точно подходят слова М. Фрая, что „абсурд – это практически „наше все“. Склонность к абсурдному мышлению – ...способ самозащиты и „абсолютное оружие“ в партизанской войне с действительностью?“⁴

Классика и современность взаимопроникаются. Во времена постмодернизма действительность ворвалась в классику и убила ее. Мотив убийства писателя градируется. Если сначала Сорин сообщает, что Треплев убит, то дальше Треплев сам это делает, под конец выходит из анонимности и признается: „Я имел подлость убить сегодня Константина Гавриловича. Кладу его у ваших ног (Бросает к ногам Сорина чайку. Чайке.) Прощайте Константин Гаврилович. Никто не думал и не гадал, что из вас, Костя, выйдет настоящий писатель?“ Раскрывается аллегория чайки. У К. Костенко писатель – птица, в отличии от чеховской чайки и ему неотменимо уготовлена смерть. О себе Костенко пишет: „Примерно с 1995 года и по этот день медленно умираю, при этом стараясь убедить себя в том, что я – это не я.“⁵

Грустна встреча классики и классиков с современностью. Это общий пафос современных парафраз чеховских пьес. В пьесе О. Богаева „Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги“ „квартет русских классиков“ пытается спастись после сноса библиотеки у Эры Николаевны. Еще в 70-е г. Шукшин рассуждал с помощью сатиры о судьбе классики во своей комедии „До третьих петухов“. Но если там бил ключом смех, то у Богаева выявляется пафос разрушения. Знаменателен паратекст в финале комедии: „Ночь . В квартире темно. Книжные завалы как горный хребет. Темные силуэты. На вершине стоят крошечные фигурки русских классиков... классики исчезают один за другим. Горы книг... Тишина. Шелест страниц. Заскрипели буквы. Лопнули шелковые нити. Книги набухают, как дрожжевое тесто. Гром.

³ К. Костенко, *Чайка* А. П. Чехова (remix)/www.theatre-studio.ru/library/kostenko/kk_chaika.html.

⁴ М. Фрай, *Мир русского слова*, № 2, 2000.

⁵ К. Костенко //www.drugoi-rusart.narod.ru/kostenko.html.

Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский наборщик пошутил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство-отрочество-юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьется в окно. Прохожий поднял воротник, перешел улицу и скрылся.”⁶

Страшное аутодафе. Стихия огня поглощает все и в пьесе Вадима Леванова „Славянский базар”, которую он посвятил „всем последующим юбилеям МХАТА”. Действующие лица Н.Д. и К.С., Половой и Чехов. Леванов использует как сатирический прием гурманство знаменитых режиссеров. Они поглощают как Гаргантюа и Пантагрюэль несметное количество еды и полным ртом говорят об искусстве, но в первую очередь сплетничают о разных актрисах и особенно о г-не Чехове.

„Н.-Д.: Книппер – прелесть! Весела, умна, интеллигентна...” и опять он: „Драматургия! Драматургия в упадке! Да-с! Ведь по правде сказать, между нами говоря, какой господин Чехов драматург?... Нет, я всей душой люблю Антона Павловича, глубоко уважаю и все такое прочее, он замечательный художник, у него превосходные рассказы... но... Но как драматический сочинитель он... не того-с. У него сидят все время, чай кушают, разговаривают, разговаривают, разговаривают... и все, ничего больше не происходит... Я полагаю, что Горький ...куда в смысле драматическом выше Чехова...”

К.С. Это мы с вами из него создали драматурга... Ибо один только режиссерский театр и может представить пьесы г-на Чехова так, чтобы публика не дала храповицкого.”⁷

Леванов представил в „Славянском базаре” действительное разбазарывание высоких идей об искусстве. Динамика этого текста осуществляется „внутри” происходящего, это динамика поглощения. В конце огонь поглощает все (и в самом деле р-н „Славянский базар” сторел). Уже умершими, герои сидят в р-не „Седьмое небо” Останкино, но они не в Раю, они среди огня и дыма. В финале появляется долгожданный г-н Чехов, чтобы сказать, точнее „он мурлычет себе под нос”: „Да-с, водивиль, а прочее есть гиль... Я опоздал?” Он с тростью, в пенсне, с бородкой. Только вместо привычной шляпы „Борсалино”, на голове у него „блестящая” пожарная каска”. А может быть чтобы уцелеть?

У Леванова прочный интерес к Чехову. В его творчестве есть цикл „Фирсиада”. В 1997-ом году В. Леванов написал монопьесу „Смерть

⁶ О. Богаев, *Мертвые уши* // www.theatre.ru/drama/bogaev/ushi_1.html.

⁷ В. Леванов, *Славянский базар* // www.101km.ru/drama/levanov/bazaar.html.

Фирса”, доказывая своим выбором, что Фирс знаковая фигура. Эта пьеса сильно перекликается с „Лебединой песней”, которую центральный персонаж цитирует. После репетиции, происходящей в современном театре, забывают актера, выполняющего роль Фирса на сцене. Все ушли, в театре пусто и темно и в своем одиночестве, забытый всеми человек снимает с себя театральную роль и исповедует свою жизнь. Эта жизнь ничемна: постоянные ссоры с бывшей женой, незавидное положение в театре. Пьеса строится на контрасте пластов языка – высокий, театральный дискурс и обыденная, обценная местами лексика – как положено в постмодернизме. Речь современного человека на фоне классики. В ней он смотрит себя как в зеркало: „Актер. Чехов сказал, что русский человек живет до 30 лет, а потом доживает. Доживает. Выходит я уже начал. Доживать. (Помолчав). Рефлексирую. Как вправдашний Чеховский герой. Натурально. Так и до психушки недалеко. „Не дай мне бог сойти с ума...” Я даже говорю сплошь чужими текстами. Своего ничего не осталось. Не живу, а роль играю... И пора мне...умирать”.

Мотив смерти и у Леванова сильно акцентирован. Само заглавие монопьесы включает это слово. Болезнь и смерть становятся организующим семантическим центром. У актера (неясно какого возраста, но он еще приглашает к себе женщин) отчетливая ипохондрия. Он будто ссоря со своим героем. Пьеса начинается финальной репликой Фирса из пьесы: „Жизнь-то прошла, словно и не жил... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа! (Лежит неподвижно). Звук лопнувшей струны. Звук топора.”⁸

И в этой пьесе данная ремарка будет повторяться и функционировать в роли знаменитого чеховского подтекста: „Лопнувшая струна” красноречивая метафора конца, она входит в пласт таких устойчивых сочетаний как „лебединая песня” например. Но сразу после этого высокого иносказательного паратекста раздается просторечное объяснение режиссера с актером и это оригинальная переключка смыслами. „Голос режиссера... вы ему подохнуть не даете как следует!...

Актер. Еще раз, что ли? С какого места? (За кулисы). Что вы там, в самом деле, а? Подохнуть не дадите по-нормальному.”

Оставшись один в тишине театра, актер продолжает раздумывать о конце. Он видит свою жизнь скучной и надоевшей, она лишена пафоса и героических поз. Актер иронически относится к старому артисту, который высокопарно ответил на вопрос журналистки „Хочу умереть на

⁸ В. Леванов, *Смерть Фирса* // www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=levanov_v.

сцене!” Эта фраза кажется Актеру невыносимой в современной жизни: „Это ж было когда-то! В начале 60-х! Тогда все другое было. Все! Тогда артист – это звучит гордо!... вот я сейчас действительно...э, кони двину. Копыта брошу...Эй! Сдохну...”⁹

Леванов играет на уровне языка и вскрывает контрастные ментальности. Ход времени неумолим, он определяет смысл слов, смысл искусства. Актер задается вопросами „Чье сейчас время?” „А кто герой?” и сам себе с горечью отвечает „Остались одни персонажи. Действующие лица”.

Пьеса кончается так, как началась – с реплики Фирса, но на этот раз ее произносит „настоящий” Фирс. Действие кончается тем же звуком „лопнувшей струны”. Итог происшедшего довольно пессимистичен. Что случилось с современным человеком. У него в пьесе нет имени, он как абсурдистский, хармсовский персонаж, не ощущает своего присутствия, своих границ. „Вообще... иногда мне кажется, что меня на самом деле и нет. Что я – это только они, персонажи. Действующие лица. Я – Фирс” – говорит Актер.

Кто такой „настоящий” Фирс в финале? Может это и есть исчезнувший, воплотившийся Актер, но и Фирс никому не нужен. Все опустошено как вырубленный сад.

В своей пьесе „Апокалипсис от Фирса или Вишневый сон Фирса” В. Леванов продолжает тему современности. На сцене он выводит „новые хозяева” сада. В этой пьесе действующие лица за исключением Фирса анонимные, а может вернее, собирательные персонажи Х, Y, Z. Они вступают во владение сада и дома, и застают Фирса. Действительно, как говорил и Актер „Он Пророк!... Он зомби! Он вечный! Агасфер! Через сто лет придут те люди, о которых там все говорят... откроют двери, и там будет – Фирс! Живехонький! Он вечный!”¹⁰

Новые господа совсем не люди, о которых мечтали Аня и Трофимов. Это законные наследники, ибо они были в „муниципальном доме”, но чьи? У них есть память о материальном, но они ничего не знают о своих корнях. Эмоциональной связью с детством, с минувшем является варенье, у которого „вкус воспоминания”.

С Фирсом приехавшие затевают злую игру. Они приносят с собой пошлость и жестокость. Как в сказке Фирс или может быть варенье их усыпает. Спящим Фирс рассказывает свой вещий сон. В нем не вся Россия, а весь мир – Сад, но как в Откровении Святого Йоана, на него напали беды, полились наказания: „град, большие градины с голову

⁹ В. Леванов, // www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=levanov_v.

¹⁰ В. Леванов, *Апокалипсис от Фирса или Вишневый сон Фирса* // www.theatre-studio.ru/library/levanov_v/apokalipsis_first.doc.

младенца падали с неба... И гремел гром страшным грохотом... И Сад из белого стал кровавым... И самый злой опустился на Сад и опалил его...

Сад умер под беспощадными лучами... Но потом почуялось приближение рассвета... И деревья ожили... весь Сад вновь стал белым-белым, каким был в снегу, только живым. И я стоял посреди Сада, и пели птицы, и я плакал от счастья..."¹¹

В своем „вишневом сне“ Фирс дожидается нового начала. Незванные гости умирают и на этот раз заколачивают их в доме, а Фирс уходит. Может быть он действительно вечен? Но кто вечен?

Поддаются ли расшифровке эти тексты-аллегии? И если принять их как таковыми, нужна ли обязательно расшифровка? Очевидно, для этих писателей классика есть тот берег, отталкиваясь и удаляясь от которого, все сильнее ощущаешь ностальгию и неодолимое желание возвращения. А кто сойдет на берег и что с ним будет – это риторические вопросы.

Rezumat

Чехов продолжается – современные парафразы чеховских пьес

В докладе исследуется актуальность чеховского литературного наследия, свидетельством которой является с одной стороны интерес к оригинальным чеховским текстам. Драмы Чехова присутствуют постоянно в репертуарных списках театров мира, в том числе и болгарских театров. Рассматриваются последние интерпретации „Чайки“ и „Вишневого сада“ и режиссерские решения выдающегося чеховеда К. Азаряна.

С другой стороны, современное прочтение Чехова осуществляется в драматургических и прозаических парафразах русского постмодернизма. Активный диалог с Чеховым, с его наследием ведут В. Ерофеев, Б. Акунин. В докладе проводится так же параллель между чеховской драмой „Три сестры“ и драмой польского писателя Ю. Гловацкого „Четвертая сестра“. На основе собранного материала делаются выводы о тех особенностях чеховского модернизма, которые не утратили свою актуальность и для современности.

¹¹ В. Леванов, // www.theatre-studio.ru/library/levanov_v/apokalipsis_first.doc.

Octavia NEDELCU
București

CEHOV ȘI VELJKO PETROVIĆ

Cuvinte cheie: *A.P. Cehov, Veljko Petrović, proză scurtă, nuvelă, povestire, literatura comparată, paralelism, motive literare, realism*

Istoria culturii, istoria artei prezintă numeroase cazuri de scriitori, de artiști, de fenomene, de opere, de universuri inedite, surprinzătoare prin faptul că, deși fiecare în parte constituie momente într-o epocă, părți distincte ale unui întreg, deși sunt unice, perfecte, bine definite temperamental, totuși ele tind a se completa, lasă impresia că se află într-o relație de întregire, de întrepătrundere, de complementaritate. Astfel de cazuri sunt arhicunoscute: Corneille și Racine, Schiller și Goethe, Tolstoi și Dostoievski, Alecsandri și Eminescu, Mozart și Beethoven, Renoir și Gauguin, clasicismul și romantismul, arta antică și arta modernă, fenomenul complementarității punând însă în evidență și specificul național al unei culturi.

În cercetarea contrastivă există însă și alte noțiuni cu care se operează, în afară de cea de *complementaritate*, ca de pildă cea de *influență*, *izvoare*, *paralelisme*¹. Astfel, noțiunea de *influență* desemnează o acțiune care se exercită de la un fenomen la altul, îndelung, continuu, de la imitație până la incitație, uneori chiar insesizabil, cu funcție creatoare. În legătură cu aceasta *izvoarele* sunt surse de inspirație ale creatorilor, obârșia diferitelor fenomene artistice, literare scrise sau nescrise. Raportate la influențe și izvoare, *paralelisme* conferă posibilități mult mai largi. Acestea constau în realizarea unor paralele, unor asocieri, în compararea unor scriitori, creații sau fenomene artistice în scopul determinării, în primul rând a punctelor lor comune, a asemănărilor, dar și a deosebirilor. Se pot întâlni, astfel, în funcție de afinități și elemente comune, paralelisme tematice, ideologice, în domeniul formei, al stilului care conduc la constituirea unor profile de «familii de spirite» necondiționate în timp și spațiu.

Anton Pavlovici Cehov, „un artist universal, fără egal” conform afirmației lui Tolstoi², a fost tratat nu o dată ca un scriitor pesimist,

¹ A se vedea referiri suplimentare la Violeta Modorcea, *Viziuni teatrale complementare. Cehov și Gorki*, ed. Eminescu, București, 1997.

² Cf. Viktor Șlovski, *Lev Tolstoi*, în traducerea Alexandrei Nicolescu, ed. Eminescu, 1986, p.55

optimist, idealist, materialist, un scriitor care nu și-a înțeles epoca, un scriitor care a înțeles epoca, un scriitor care a crezut în viitorul luminos al omenirii ori, dimpotrivă, un scriitor cinic. S-au vânturat, de asemenea, multe stindarde privind apartenența sa la vreun curent literar, de la impresionism, simbolism, naturalism, realism, neorealism, dar rezultatele acestor aprecieri estetice au fost dezolante pentru autorii lor, Cehov nu se lăsa etichetat, era greu de circumscris unui curent, fiind deopotrivă expresia artistică a unui sfârșit de veac și un început. Formularea acestor puncte de vedere diferite se datorează, așa cum arăta prof. Leonida Teodorescu³ structurii metaforice, dense în conotații a textului cehovian. Un răspuns unic nu există la toate aceste probleme, întrucât Cehov, în măreția sa, nu ne propune o ecuație și nici măcar un punct de vedere existențial, ci un univers, poate chiar un model, ca să-l parafrăzăm pe Pușkin..

De câte ori se demarează o cercetare contrastivă, este absolut necesar să se definească stadiul acesteia. În cursul evoluției sale de-a lungul veacurilor, literatura sârbă s-a dezvoltat în strânsă legătură cu cea rusă. În epoca realismului sârb se schimbă însă și câmpul de influențe externe. Influența literaturii germane, dominantă în perioada romantică face loc, în mod natural, celei rusești. Spre deosebire de pictorii sârbi realiști care în continuare își fac ucenicia în marile centre artistice germane, scriitorii sunt, în cea mai mare parte, orientați spre marea literatură rusă. În această perioadă se traduc și se citesc operele marilor romancieri ca Gogol, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, mulți dintre scriitorii sârbi fiind și traducători fervenți din literatura rusă.

Aceste contacte s-au transformat uneori în influențe creatoare reale, în interferențe de motive și idei, de procedee literare și exprimări stilistice. Multe dintre aceste relații au fost cercetate cu rigoare, problematica acestora văzând lumina tiparului în studii de referință: Milosav Babović, *Dostoievski la sârbi*, Belgrad, 1961; Miodrag Sibinović, *Lermontov în literatura sârbă*, Belgrad, 1971; Vojislav Bojović: *Tolstoi la sârbi*, Belgrad, 1985 ș.a. Uneori, cercetarea relațiilor literare este relativ simplă, întrucât se poate raporta la nenumărate articole, studii, volume chiar, destul de complexe. Alteori însă acest lucru este mai dificil ca în cazul de față, privind două personalități literare din spațiul rus, respectiv sârb, din epoci diferite (Cehov:1860-1904) iar Veljko Petrović:1884-1967), și fără o bază critică referențială. Cea care a remarcat însă o oarecare înrudire între cei doi creatori a fost scriitoarea Isidora Sekulić care a subliniat, în câteva eseuri⁴, folosind deseori atributul „cehovian”, premisele comune socio-psihologice din creația celor doi

³ Cf. Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, ed. Univers, București, 1972, p.85.

⁴ Cf. Isidora Sekulić, *Iz domaćih književnosti, Sabrana dela, knj.4*, Novi Sad, Matica srpska, 1964, p.27-62

scriitori, fără a se referi însă și la interferențe literare concrete în plan comparatist. Este ceea ce vom încerca să facem în această lucrare, modestă contribuție în problematica relațiilor literare sârbo-ruse.

Veljko Petrović este unul dintre cei mai reprezentativi scriitori sârbi, singurul creator al generației sale care, în ciuda celor două războaie mondiale, a continuat să scrie și să publice în perioada interbelică și postbelică într-o manieră tradițională, fiind catalogat ca un scriitor postrealist. Poet cu predilecție care a conferit o nouă valență poeziei patriotice, povestitor talentat, publicist fervent, istoric de artă, Veljko Petrović a reînnoit și reînviat tradiția povestirii realiste sârbe, publicând de-a lungul vieții peste zece volume de povestiri, îmbogățite tematic, structural și stilistic.

Avem, deci o bază comună de cercetare: doi prozatori, chiar dacă inegali ca valoare, circumscriși prin maniera scriiturii lor unui curent mai larg, cel al realismului, din a căror operă răzbate o tema constantă: măreția omului de rând, redus la categoria de non-erou.

Chiar dacă ipostaza de dramaturg o prevalează pe cea de povestitor (vocația teatrală ia naștere din nuvelistica lui), schițele și nuvelele lui Cehov, reprezintă o imagine simbolică a unor universuri în miniatură, o viziune parțială și fragmentară a lumii, văzute și transpuse similar și de Veljko Petrović. Una dintre consecințele acestei viziuni parțiale a vieții este fără îndoială definirea unor sfere tipologice, alcătuirea unei galerii de personaje din cele mai variate medii sociale și profesionale, dar în același timp în cele mai atipice spații ambientale. Și într-un caz și în celălalt în fața noastră defilează: slujbași, intelectuali, medici, ingineri, ofițeri, profesori, cercetători, preoți, negustori, țărani, zilieri, studenți, elevi, doamne distinse și domnișoare răsfățate, copii ș.a. zugrăviți în cancelarii, birouri, cabinete ministeriale, spitale, șantiere, piețe, conace etc.

Scriitorul în ipostaza sa de narator este exponentul unei imagini ciobite în oglindă a unei lumii deformată. De aceea, acesta a transformat în interiorul structurilor narative tipologia umană ierhizată într-o mulțime de destine distincte. Orientarea spre portret, preluat din realitate, este strâns legată de experiența personală a celor doi naratori, conținută de cele mai multe ori chiar în titlul nuvelei: la Petrović: *Baba Maca*, *Stăpânul Obrad*, *Moș Rus*, *Putiș Peter*, *Jovanče*, *Fedor*, *Aurel Djurković* ș.a., la Cehov: *Gusev*, *Ionici*, *Vanka*, *Ninocika*, *Aniuta*, *Agafia*, *Ivan Matveici*, *Majurul Prișibeev* ș.a. Toate aceste nuvele-portret sunt realizate în cadrul unor structuri narative foarte apropiate ca intensitate și dinamism și care la Cehov se manifestă ca un subiect atractiv de parodie, iar la Petrović, așa cum spune Isidora

Sekulić⁵: „ca un sentiment fetișizant și înflăcărat al întâmplării”. Aspirația ambilor creatori este însă, ca acea întâmplare să nu fie transpusă ca un act livresc, ci ca un fapt de viață reală în care anumite destine atipice să fie reflectate în contextul istoric existent.

Dacă schițele și nuvele lui Cehov au darul de a releva dintr-o trăsătură de condei tristețea, urâciunea, stupiditatea unei vieți scufundate în mocirla egoismului și indiferenței, ori de a lăsa spre viitor ferestre prin care să pătrundă un suflu nou și înnoitor în lumea stătută a Rusiei țariste, proza scurtă a lui Veljko Petrović este o reflectare obiectivă a decadenței și a destrămării societății sârbe înainte și după război, zugrăvită în culori sumbre fără a cădea în extrema pesimismului, cu o notă intensă de lirică melancolică.

La Veljko Petrović sursa de inspirație constă în mișcările sociale și morale ale unui popor dezbinat de războaie, la Cehov în căutarea tragică societății burgheze a unor noi căi și adevăruri morale. Principiul conform căruia destinul poate fi făurit de oameni iar povestirea este scrisă de viața însăși și nu de către scriitor, a introdus în mod logic în tehnica impresionistă un ton rece obiectiv, apreciat de Isidora Sekulić⁶ la Cehov „ca dispreț față de cei de sus pe care îi prezintă în toată hidoșenia lor, opunându-le acestora frumusețea, curățenia, elanul omului simplu rus”, iar la Petrović ca „vanitate manifestată destul de patetic, dar cu multă grație”, atitudini critice ale amândurora față de modelarea exterioară a vieții. Această concepție comună față de actul artistic poate fi o modalitate de interferență a celor două culturi literare care au generat aceleași motive cheie în opera celor doi creatori.

Unul dintre motivele frecvent întâlnite în povestirile și schițele lui Cehov și nuvelele lui Petrović este motivul *v i e ț i i e ș u a t e*. La Cehov în povestirile: *Ionîci*, *Viața mea*, *Profesorul de literatură*, *Un duel*, *Omorul*, *O poveste banală*, *Salonul nr. 6* ș.a., iar la V. Petrović: *Bunja*, *Sirenele lui Mikošić*, *Iată cum s-a întâmplat*, *Învățătorul nostru dintr-a patra*, *Moloh* ș.a. La ambii scriitori protagoniștii povestirilor trec prin aceleași etape de viață: 1. etapa de ascensiune, speranță, ambiție și perspective de viitor, un moment expozitiv destul de extins; 2. etapa de criză, punctul culminant de care se leagă, cel mai adesea, o formă de eșec emoțional personal; 3. etapa de răscruce a destinului, respectiv de abandonare a ambițiilor inițiale și resemnarea cu o viață banală, mediocră.

În această lumină ne putem apleca asupra personajelor Dimitrie Ionîci Starțev din povestirea *Ionîci* și Miloš Oka din povestirea *Moloh*. Ambii

⁵ Isidora Sekulić, *Op.cit.*, p.39

⁶ Isidora Sekulić, *Op.cit.*, p.32

protagoniști aparțin păturei sociale inferioare, dar care prin ambiție și trudă susținută obțin înaltul titlu de doctor și se află pe drumul ascendent al desăvârșirii profesionale. Și unul și celălalt acced în cercuri elitiste de intelectuali rasați în care li se șlefuește atitudinea radicală privind anumite aspecte de viață. Amândoi trăiesc însă o poveste de dragoste neîmpărtășită, Ionici față de Katia din familia Turkin «cea mai cultă și mai talentată familie din gubernia S.», iar Miloș Oka față de Mira, fiica casierului. Acest sentiment înălțător și sublim se transformă treptat într-o stare de resemnare, de scufundare în rutina provinciei care prin imperativele sale triviale și elementare pălesc puțin câte puțin chiar și amintirea elanului sentimental și tineresc. La sfârșitul povestirii, Cehov îl prezintă pe Ionici, odinioară un personaj atât de romantic, acum gras, indolent cum pășește greoi pe ulițele târgului, plimbându-se prin casele noi cumpărate, iar pe Miloș, personajul lui Petrovič, fost șef într-o companie internațională, cum „execută bănci” pentru un parc provincial. Din ambele povestiri transpare ironia amară a creatorilor privind aspirațiile inițiale și parcursul vieții eșuate.

Din aceeași perspectivă putem analiza contrastiv și povestirile *Învățătorul* de A.P. Cehov și *Învățătorul nostru dintr-a patra* de V. Petrovič. Fiodor Luchici Sisoiev și Čiça nu sunt doar niște dascăli obișnuiți. Îi caracterizează un uriaș entuziasm profesional, dorința de a reuși, un real har pedagogic și un devotament profund, idealist chiar de a sluji școala. Amândoi se bucură de un respect neprețuit din partea societății și de o dragoste nețărnută din partea elevilor. Această stare durează până într-un moment de răscruce, al descoperirii celui alt adevăr, după care urmează schimbarea sensului vieții. În final protagoniștii celor două povestiri sunt nevoiți să se confrunte cu reversul lucrurilor, cu realitatea morbidă și prozaică a propriilor lor vieți: Sisoiev cu o boală grea și fără leac, iar Čiça cu o banală dramă în familie care îl va afecta însă nespuse de mult, rămânând „o umbră de om care vorbește rar, obosește repede și privește des pe fereastră în ceața de iarnă”.

Uneori aceste personaje, exponenți ai unor vieți ratate, se revoltă în momente de luciditate a conștiinței față de propriul destin, dar această revoltă extatică și reflexivă este doar o expresie întârziată și tragică a sfârșitului definitiv și ireparabil. Acest tip de final există la ambii prozatori în condiții similare și aproape identice. Doctorul Raghin din povestirea *Salonul nr. 6* de Cehov și doctorul Stipa Paštrovič din povestirea *Bunja*, doi oameni de acțiune și prosperi își încheie viața în ospiciu în care îi aduce pe nedrept conflictul cu realitatea morbidă și regresivă. Trebuie menționat că la Cehov, spre deosebire de Petrovič, toate aceste detalii sunt convertite în metafore și acest fapt îl disociază net de realismul tradițional.

De motivul v i e ț i i e ș u a t e se leagă strâns și motivul d r a g o s t e

î n e î m p ă r t ă ș i t e. Acest motiv specific a căpătat la cei doi creatori expresia supremă în cele mai realizate povestiri ale acestora. În cazul lui Cehov povestirea *Casa cu mezanin*, iar la Petrović în povestirea *Maria, unde ești?* Să mai adăugăm încă un detaliu semnificativ și sugestiv, titlul povestirii lui Petrović rezzonează perfect cu finalul povestirii cehoviene: «Misiuss, unde ești?» Petrović repetă aceeași interogație și la finalul povestirii cu același titlu, în ambele cazuri funcția exclamativă fiind aceeași, de a sublinia tristețea dureroasă a protagoniștilor din care reiese chemarea zadarnică și tardivă a bucuriei și vieții, pierdute pentru totdeauna. De aceea, nu este întâmplător studiul elocvent și pertinent al lui Vuk Filipović⁷ *Arta lui Veljko Petrović*, în care nuvela *Maria, unde ești?* este analizată în cadrul capitolului *Proiecția cehoviană a singurătății*. Această singurătate este consecința neîmplinirii în plan emoțional a protagonistului, cauza acesteia fiind pe de-o parte în psihologia esoterică a acestuia, pe de altă parte în conștiința autoritară exterioară ce apare ca un obstacol în realizarea iubirii. La Cehov această conștiință arbitrară apare, de pildă, în persoana raționalei Lidia Volcianinova care în numele reputației familiei interzice surorii sale mai mici să se căsătorească cu un pictor fără avere și cu concepții denaturate, la Petrović e vorba, de un director de școală distant și rece care consideră că „viața intimă” a profesorului Danilo Kalember este „o chestiune de interes de serviciu” și a cărui conștiință instituționalizată pune mai presus „reputația instituției” decât vocea inimii și a dragostei.

Un aspect specific în cadrul sentimentului de dragoste neîmpărtășită, îl constituie d r a g o s t e a c a j o c, i u b i r e a c a g l u m ă. Acest motiv a fost abordat de către Cehov în povestirea sa de excepție *O mică glumă* prin calambururi, echivocuri verbale între narator și sensibila Nadia și de Petrović în nuvela *Ursulețul micuței baronese*, unde jocul de-a iubirea raportat la tânărul sârb, doctor al Academiei tehnice din Viena este condus de micuța baroneasă cu sentimente neexprimate și necristalizate, la granița dintre posibil și imposibil. În spatele acestui joc între ficțiune și realitate rămâne sentimentul înduioșător al dragostei nerostite. La ambii creatori în amintirea protagoniștilor rămâne acest sentiment pur, neschimbat pentru simplul fapt că nu s-a petrecut, întrucât toate iubirile consumate au la acești scriitori un final morbid și trivial.

Un alt motiv comun ambilor scriitori este motivul s i n g u r ă t ă ț i i, manifestat cel mai adesea în cazul personajelor marginalizate din punct de vedere social. Cel mai sugestiv prototip al unui asemenea personaj a fost redat de Cehov în povestirea *Durerea*, în chipul neuitatului Iona Potapov,

⁷ Cf. Vuk Filipović, *Umetnost Veljka Petrovića*, Ak. Nauka i umetnosti Kosova, Priština, 1980

iar Petrović în nuvela sa antologică *Janoš și Macko* în chipul lui Janoš Tomka. Atât Iona Potapov, cât și Janoš Tomka sunt smulși prin destin de cei apropiați, proiectați de către autori printre străini, la periferia societății în slujba altora. Iona Potapov e birjar, Janoš Tomka e slugă. Sentimentul de singurătate în lumea în care trăiesc aceștia îi conduce, așa cum spune Petrović „în liniște, tăcere și uitare”. Din acea liniște protagoniștii se trezesc uneori să-și exprime durerea impetuoasă acumulată. Soluționarea acestei necesități este confesiunea și comunicarea socială, aceeași la cei doi creatori. Absența prietenilor oameni este suplinită de prietenii animale, cititorul urmărind creșterea durerii prin cuvântul care nu cere înțelegere, prin monologul în fața unui interlocutor fictiv. Birjarul Iona Potapov caută să spună cuiva marea lui suferință, i-a murit fiul cu o săptămână în urmă. Pe rând încercările lui de a găsi un auditoriu eșuează și atunci singura soluție rămâne propriul său căluț căruia îi și împărtășește durerea. Janoš Tomka își îmbrățișează măgarul Macko căruia i se confesează de asemenea ca „singurei făpturi cu suflet” în lumea rea în care trăiește.

Motivul o m u l ș i a n i m a l u l la care se întorc adesea Cehov și Petrović se transformă în povestiri despre animale în care orizontul personificat al conștiinței zugrăvește viața într-un mod nou, interesant și atractiv. Acest procedeu de percepere a psihologiei animalelor din perspectiva animalului și din optica lumii exterioare este aplicat de Cehov în nuvela *Kaštanka*, o adevărată capodoperă, iar de Petrović în povestirea *Bocko și surioara sa*.

În final am aminti un ultim motiv, cel al c o p i l o r. Această temă a fost abordată de ambii scriitori în câteva povestiri extrem de subtile și pătrunzătoare din punct de vedere psihologic. Cehov cu povestirile: *Copii*, *Vanka*, *Puștii*, iar Petrović cu nuvelele *Tata se joacă*, *Perica e nefericit*, *Peștișorul din băltoacă*. Motivul copilului nefericit și al suferinței acestuia a fost tratat și dezvoltat de Petrović în povestirea *Perica e nefericit*. Această nuvelă este în mod direct comparată cu *Vanka* a lui Cehov de Isidora Sekulić ⁸: «Perica este un subiect cehovian asemenea micuțului Vanka. Zarul destinului nefericirii a fost aruncat». Ambele personaje, deși construite în mod diferit au totuși un punct comun, cel al conștientizării propriei nefericiri, al ideii de neputință în lumea adulților. Fraza pe care o rostește Perica la final: «Sunt nefericit» sună ca o resemnare dureroasă și irevocabilă, iar scrisoarea lui Vanka, un copil de nouă ani, dat la stăpâni, trimisă bunicului său, cu adresă devenită celebră «bunicului, la țară» este un strigăt de ajutor, dar și un licăr de speranță în rânduirea implacabilă a universului adulților. Același tip de personaj găsește atât la Cehov cât și la Petrović

⁸ Isidora Sekulić, *Op.cit.*, p.37

aceeași soluționare a conflictului, exprimând compasiunea naratorilor față de universul celor doi copii.

După lectura unui număr mai mare de povestiri remarcăm că tehnica fluxului de conștiință creată de Cehov a devenit obișnuită în proza contemporană, regăsindu-se, pe alocuri și în cea a lui Petrović.

Revoluția pe care o săvârșește Cehov în dramaturgie și în proză nu este una de limbaj, impresia de repetiție, stereotipuri și prozaismul devin sufocante. Chiar dacă nu putem afirma acest lucru și în cazul lui Petrović, remarcăm însă și în opera acestuia o economie a expresiei, o lipsă de preocupare pentru perfecțiunea limbajului, suplinită însă prin densitatea mesajului liric transmis.

În ceea ce privește cele mai importante principii ale tehnicii literare, acestea sunt la cei doi creatori, simplitatea, obiectivitatea și concizia expresiei. Creațiile celor doi scriitori, în special cea cehoviană se definește printr-o fermecătoare simplitate, prin sinceritate și naturalețe, simplitatea însemnând sinceritate, respectiv adevăr.

Evident că aceste contacte literare dintre Veljko Petrović și Cehov prin diversitatea și bogăția artei lor nuvelistice pot fi, pe drept cuvânt, obiectul unor studii mult mai ample pe tărâmul cercetărilor contrastive. Trebuie însă menționat faptul că aceste influențe ale operei lui Cehov în creația lui Veljko Petrović n-au afectat originalitatea și unicitatea operei sale.

«Tot ce am scris eu peste vreo cinci sau zece ani se va uita, dar căile deschise de mine vor rămâne întregi și nevătămate: este singurul meu merit»⁹, spunea Cehov. Operele lui nu numai că nu s-au uitat, ci au constituit puncte de referință și de inspirație pentru generații de scriitori, Veljko Petrović fiind unul dintre aceștia.

BIBLIOGRAFIE

- Cehov, A.P., *Opere alese*, ed. Cartea Rusă, București, 1954-1963
Modorcea, Violeta, *Viziuni teatrale amplementare. Cehov și Gorki*, ed. Eminescu, București, 1997
Săvulescu, Monica, *Anton Pavlovici Cehov*, ed. Albatros, București, 1981.
Petrović, Veljko, *O književnosti i književnicima*, Matica srpska, Novi Sad, 1958
Sekulić, Isidora, *Iz domaćih književnosti, Sabrana dela, knj.4*, Novi Sad, Matica srpska, 1964

⁹ A.P. Cehov, *Opere în XII volume*, vol. XII, ESPLA, București, 1959, p. 232

RÉSUMÉ

Dans la recherche contrastive on emploie des notions comme celle de complémentarité, influence, source d'inspiration, parallélisme.

Rapportés aux influences et aux sources d'inspiration, les parallélismes confèrent des possibilités plus larges. Il s'agit de réaliser des parallèles, des associations, des comparaisons entre deux écrivains, deux créations ou deux phénomènes artistiques avec le but de déterminer premièrement des points communs, des analogies, mais aussi des différences.

On a, par conséquence, une base commune de recherche: deux prosateurs, même inégaux comme valeur, mais circonscrits par leur manière d'écrire à un seul courant littéraire, le réalisme, à un thème constante: la grandeur de l'homme simple, réduit à la catégorie de non-héros.

Cet ouvrage se propose, donc, de faire un parallèle entre la prose courte de A. P. Tchéhov et V. Petrović, un écrivain serbe postréaliste qui a renouvelé le récit réaliste. Les points de contact entre les deux créateurs visent les motifs littéraires employés par les deux narrateurs. Ce sont: le motif de la vie ratée, le motif de l'amour qui n'est pas partagé, le motif de la solitude, le motif de l'homme et l'animal et le motif des enfants.

Il faut ajouter aussi le fait que ces influences de l'oeuvre de Tchéhov dans la création de V. Petrović n'affecte point l'originalité et l'unicité de son oeuvre. De l'autre côté, la grandeur de l'oeuvre de Tchéhov a constitué source d'inspiration et point de référence pour des générations d'écrivains, comme Veljko Petrović.

Anca Irina IONESCU
București, România

CEHOV PE SCENELE DIN CEHIA DUPĂ 1990

Cuvinte cheie: *teatru, montare, regizor, repertoriu, inovator, distribuție, punere în scenă, Sade, copii depresivi*

I. Publicul teatral din Cehia a făcut cunoștință cu dramaturgia lui Cehov imediat după apariția acesteia. Astfel, piesa într-un act *Ursul*, scrisă de Cehov în 1888, a văzut lumina rampei în Cehia, la teatrul Divadlo na Veveří din Brno, în anul imediat următor (1889), iar piesa *Cerere în căsătorie* (1888-1889) a fost pusă în scenă în anul 1890 de două teatre profesioniste cehe: Teatrul Municipal (Městské divadlo) din Plzeň, în regia lui Vendelín Budil¹, și Teatrul Național (Národní divadlo) din Praga, în regia lui Jaroslav Kvapil².

De atunci și până în zilele noastre – chiar și în perioadele mai dificile – acest dramaturg rus, cu un nume parcă predestinat spre a fi iubit de cehi (căci *Čechov* în limba cehă înseamnă „al cehului”!) nu a fost niciodată absent din repertoriul teatral ceh, de care își leagă numele cei mai de frunte regizori și scenografi ai vremii (Otomar Krejčí, Jan Kačer, Jan Grossman, Petr Lébl, Vladimír Morávek etc.).

Astfel, în perioada 1990 – 1999, pe scenele teatrelor profesioniste din Cehia au fost realizate treizeci de premiere cu piesele lui Anton Pavlovici Cehov, și anume: *Netrebnicul Platonov* a fost pus în scenă în diverse versiuni de cinci ori, *Ivanov* o dată, *Pescărușul* de patru ori, *Unchiul Vanea* de șase ori, *Duhul pădurii* (prefigurarea *Unchiului Vanea*) o dată, *Trei surori* de cinci ori și *Livada de vișini* de opt ori.

De-a lungul anilor, printre cele mai reușite montări cehoviene s-au

¹ *Vendelín Budil* (1847 – 1928), actor, regizor, istoric teatral și traducător, a condus în anii 1887 – 1900 o societate teatrală de mare succes, iar în anii 1902 – 1912 a fost directorul Teatrului Municipal din Plzeň. S-a făcut remarcă prin rolul regele Lear, iar după moartea sa a fost numit membru de onoare al Teatrului Național din Praga.

² *Jaroslav Kvapil* (1868 – 1950), poet și om de teatru, a studiat medicina și filozofia, împreună cu Alfons Mucha și Ladislav Syllaba a contribuit la renașterea masoneriei în Cehoslovacia. În 1900 a devenit secretar literar al teatrului Național din Praga, iar din 1918 șef al ansamblului artistic al aceluiași teatru.

făcut remarcate cele ale lui Otomar Krejčí – *Pescărușul* la Teatrul Național și *Trei surori* la Teatrul de dincolo de poartă (Divadlo za branou), din anii 60 ai secolului trecut, ale căror caiete de regie se păstrează până astăzi, iar dintre realizările mai recente un interes deosebit au trezit ciclul de aproape nouă ore și jumătate intitulat *Cehov – Cehilor* realizat în 2003 de Vladimír Morávek la Teatrul Klicpera din Hradec Králové, alcătuit din *Trei surori*, *Pescărușul*, *Unchiul Solenâi*, cu inserarea actului II din *Livada de vișini*, spectacol clasificat pe primul loc în *Ancheta Revistelor de teatru*³ pe anul respectiv, precum și concepțiile regizorale ale lui Petr Lébl⁴ care a pus în scenă la Teatrul de pe balustradă (Divadlo na zbradlí) *Pescărușul* (1994), *Ivanov* (1997) pentru care a primit premiul Alfred Radom pentru cea mai bună premieră a anului în anii respectivi și *Unchiul Vanea*. Pentru *Pescărușul* (1994) și *Ivanov* (1997), Lébl a primit de două ori premiul pentru cea mai bună regie a anului respectiv. Concepția novatoare a lui Lébl este o consecință a dorinței lui de a face teatru în alt fel, așa cum mărturisește într-una din poeziile sale din 1997: „Já se věnuju divadlu, protože mě divadlo jako diváka většinou nudilo /nebo zklamávalo, tak se snažím dělat divadlo, jaký by mě bavilo.” (Mă dedic teatrului, pentru că pe mine ca spectator teatrul m-a plictisit de cele mai multe ori / sau m-a dezamăgit, așa că mă străduiesc să fac un teatru care să mă distreze.).

Alte două premiere cu piesele lui Cehov, *Platonov* (1995) la Divadlo pod Palmovkou (Teatrul de sub palmier) în regia lui Ivo Krobot și *Unchiul Vanea* (1998) la Teatrul Național Moravo-silezian în regia Oxanei Meleškina-Smilková s-au clasat pe locul al doilea în anii respectivi.

Nu putem discuta de montarea unei piese de teatru scrise într-o limbă străină, fără a vorbi despre traduceri ale acesteia. În domeniul traducerii textelor dramaturgiei cehoviene în limba cehă s-a remarcat în mod deosebit *Leoš Suchařípa* (1932-2005), cunoscut om de teatru și traducător de renume. Și-a început studiile la DAMU (Facultatea de Teatru a Academiei Artelor Muzicale) din Praga și le-a continuat apoi la Școala Superioară de Teatru de la Moscova – Institutul Lunacearski (GITIS), pe care l-a absolvit în

³ Ancheta Revistelor de Teatru **Anketa Divadelních novin** este o anchetă referitoare la punerile în scenă din anul respectiv organizată de publicația Divadelní noviny. La anchetă participă anual aproximativ o sută de respondenți, în special redactori ai rubricilor de cronică teatrală și culturală din periodicele cehe. Rezultatele sunt publicate în primul număr pe luna ianuarie al publicației Divadelní noviny. Fiecare respondent trebuie să acorde un punct unei premiere din anul respectiv a cărei regie i-a plăcut cel mai mult. Dacă menționează mai multe piese, le acordă fracțiuni din punctul la care are dreptul (de ex., 1/4 unei piese, 1/4 alteia și 1/2 celei de-a treia etc.).

⁴ *Petr Lébl* (1965–1999), regizor, scenograf, actor, artist plastic, director artistic al Teatrului de pe balustradă).

1957. A tradus în limba cehă toate piesele lui Cehov, la care se adaugă lucrări de Gogol și Gorki. Cele mai multe montări cehoviene în Cehia au folosit varianta traducerii lui, devenită oarecum „clasică”.

Se pune firește întrebarea cum se explică această mare atracție pe care o exercită în continuare Cehov asupra lumii teatrale cehe, ajungându-se până la situația în care aceeași piesă figurează concomitent în repertoriul mai multor teatre pragheze. Și, mai ales, de ce se întâmplă așa într-o perioadă în care nu mai există nici un fel de restricții impuse de cenzură. Piesele lui Cehov nu sunt supuse trendurilor efemere, regizorii cehi revin constant la operele lui, încercând de fiecare dată o nouă concepție scenică. Mai mult chiar, dramaturgia cehoviană este prezentă în teatrele cehe și prin *meta-funcția sa inspiratoare*, de pildă în piesa *Vojcev* a lui Egon Tobiáš (premiera 11.02.1992, teatrul Labyrint, Praga) în care textul dramatic este compus din parafrazări și citate din lucrările lui Brückner, Cehov și Camus și, care, în treacăt fie spus, a scandalizat oarecum publicul prin viziunea regizorală aparte (Petr Lébl). Am putea menționa și piesa *Čechov na Jaltě* (Cehov la Ialta), de John Driver și Jeffrey Haddow, a cărei acțiune se desfășoară în vila lui Cehov din Ialta, unde vin personalități importante ca Gorki sau Stanislavski și membrii teatrului acestuia. Piesa este frecvent jucată în Cehia: Teatrul F. X. Šalda din Liberec (1996 regia Petr Palouš), Teatrul J. K. Tyl din Plzeň (2002) etc.

Cehov, la fel ca și Shakespeare, este o componentă stabilă și permanentă a repertoriului teatrelor cehe. Cehov este „cel mai incitant autor al dramaturgiei universale. Piesele lui se caracterizează printr-o maximă obiectivitate în redarea problemelor fundamentale ale oamenilor. Foarte atrăgătoare este construcția însăși a pieselor, structura lor fragmentară, ca de mozaic, în care semnificația elementelor componente reiese numai din context, ceea ce lasă spațiu nelimitat interpretărilor regizorale.”⁵

Analiza concepțiilor regizorale ale pieselor lui Cehov puse în scenă în Cehia după 1990 ne arată că este vorba, în esență, de *trei grupări principale*. Prima este formată de așa-numita concepție academică „clasică”, a doua ar fi cea a comediei tradiționale, iar cea de-a treia cuprinde încercările mai îndrăznețe, netradiționale, al căror scop este printre altele să șocheze oarecum publicul.

Cehov în interpretarea clasică, academică este vizibil în mod paradoxal în viziunile unor regizori cehi considerați cândva inovatori, care de astă dată rămân la o prelucrare fără accente regizorale directe, lăsând textul să

⁵ Martin J. Švejda, Deset let s Čechovem, <http://www.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo3/strana2.html>

evolueze de la sine. Aici putem încadra *Livada de vișini* a lui Otomar Krejčí de la Divadlo za branou (1991) și versiunea lui Ivan Rajmont de la Stavovské divadlo Teatrul Municipal (1996), *Pescărușul* în viziunea lui Jan Kačer de la Teatrul ceh de sud din České Budějovice. Sclipirea inovatoare de altă dată a regizorilor în aceste cazuri parcă s-a atenuat sau s-a stins, susțin criticii teatrali din Cehia.

Cehov în viziunea comediei tradiționale. Aici se încadrează acele viziuni regizorale care subliniază registrul comic al textului, fără a trece cu vederea nici tonurile grave, străduindu-se să redea cunoscuta situație specifică dramaturgului de „răs printre lacrimi”. Sunt lucrări care, în general, continuă linia inițiată de Kačer cu *Livada de vișini*, pusă în scenă la Clubul de teatru (Činoherní klub) în 1969. Contactul cu publicul este aici mai strâns decât în viziunile „academice” anterioare, totuși accentuarea planului comic, distractiv al textului îl aplatizează adesea, nu permite pătrunderea în straturile mai profunde. Afirmția este valabilă pentru spectacolele cu nuanță tragicomică (grotescă) cu *Trei surori* (1993) și *Platonov* (1997) la Marta, studioul studenților de la Facultatea de Teatru (regizor Arnošt Goldflam). Cea mai reușită punere în scenă din această categorie pare să fi fost *Unchiul Vanea* (1990), în regia lui Ivan Rajmont pe Scena Nouă a Teatrului Național, deși a redus adesea neputința și tristețea personajelor cehoviene la o simplă frustrare sexuală. La fel, și *Trei surori* (1996) în regia lui Vladimír Strnisko la Clubul de teatru se remarcă printr-o atmosferă care biciuiește nervii, o tensiune perpetuă, o înfruntare „corp la corp”, concepție regizorală lipsită uneori de autenticitate și de motivație psihologică.

„Noul” Cehov. Firește că cele mai vii reacții sunt suscitade de concepțiile regizorale noi, netradiționale. Fiecare prezentare mai aparte, cu o structurare nouă și rafinată a operei autorului trezește îndoieli cu privire la justificarea unei astfel de abordări. De exemplu, Michal Dočekal de la Teatrul de Comedie a distribuit în *Trei surori* (1996) actori mai în vârstă decât personajele piesei, astfel că eroinele sunt plasate undeva în viitorul îndepărtat, iar acțiunea piesei se desfășoară ca o retrospectivă. Abordarea a fost considerată un procedeu abil și elegant pentru a da de lucru actrițelor mai în vârstă. În schimb, în montarea de la Teatrul Rokoko din Praga, regizorul Ondřej Zajíc a distribuit în *Livada de vișini* (1999) actori mult mai tineri decât personajele piesei, pe care a jucat-o în mod cât se poate de tradițional.

O regizoare de origine ucraineană stabilită în Cehia a trezit interesul publicului prin cele două montări atipice ale sale: *Livada de vișini* la Teatrul de cameră Arena (1996) și *Unchiul Vanea* la Teatrul Național Moravo-silezian

(1998). Ambele viziuni se bazează pe modificări și actualizări ale textului, un ritm foarte rapid și o atmosferă pe alocuri de vodevil.

Demnă de remarcat este și realizarea lui Petr Lébl de la Teatrul de pe balustradă, care a pus în scenă întreaga trilogie cehoviană: *Pescărușul* (1994), *Ivanov* (1997) și *Unchiul Vanea* (1999). Realizările lui au devenit opere în sine care au propulsat interpretarea dramaturgiei cehoviene din Cehia. Lébl a avut posibilitatea să lucreze într-u spațiu teatral unic, cu un singur dramaturg și cu un singur traducător al acestuia și cu un singur colectiv de actori. *Pescărușul* lui a devenit cea mai discutată viziune regizorală a anilor 90 din Cehia, în general, o parodie opulentă, bazată pe ideea distrugerii mitului cehovian și al sufletului rus, în timp ce *Ivanov*, considerat cea mai bună punere în scenă a lui Cehov din anii 90, se concentrează, în viziunea regizorului, pe personajele dramatice, pe relații și pe situațiile în care se află acestea. În *Unchiul Vanea*, Lébl a mutat accentul de pe situații pe detalii, minimizând actul actoricesc extern. Lébl a beneficiat în mare măsură de contribuția traducătorului, dramaturgului și actorului Leoš Suchařípa, considerat cea mai importantă persoană în privința punerii în scenă a dramaturgiei cehoviene din Cehia în ultimii treizeci de ani. Traducerea cehă a lui Suchařípa este un text deschis care lasă regizorului și actorilor o multitudine de posibile interpretări.

Printre cele mai interesante viziuni regizorale netradiționale putem menționa piesa *Platonov* de la Divadlo na zbradlí (Teatrul de pe balustradă, la a cărei activitate, printre alții, o contribuție importantă a avut-o și fostul președinte Václav Havel), pusă în scenă de regizorul Jiří Pokorný în anul 2006 (traducerea Ivan Wernisch). Este vorba de prima piesă de teatru a lui Cehov, cunoscută în literatură și sub titlul *Piesă fără titlu* sau *Fără tată* scrisă probabil în 1877 – 1878 și oferită teatrului din Moscova, care a refuzat-o. Manuscrisul a fost găsit mult mai târziu, abia în anul 1923, așadar la 19 ani după moartea autorului. În versiunea cehă, piesa poartă titlul *Platonov je darebák! (Platonov este un derbedeu!)*

Eroul principal este un tânăr în vârstă de douăzeci și șapte de ani, Platonov, care a renunțat la studii și a ajuns învățător de țară, în pofida talentelor și a inteligenței sale. S-a căsătorit cu o femeie naivă, s-a încurcat cu o văduvă dar și cu nora acesteia, mai seduce și umilește încă o altă găsculiță și în tot acest timp bea pe rupte. Viziunea regizorală este aceea a unei atmosfere bizare și grotești, în care personajele se calcă pe picioare, abia dacă încap toate pe scenă, înghesuiala sugerează atmosfera sufocantă a verilor rusești și dificultatea comunicării. Ne întâmpină aici toate personajele tipic cehoviene, nefericite sau antipatice sau și una, și alta.

O viziune cu totul aparte ne este oferită de adaptarea radicală a piesei *Livada de vișini* sub titlul *Višňový Sade*, realizată de asociația Depresivní děti touží po penězích (Depressive children seeking money – Copii depresivi caută cu disperare bani). Asociația este o organizație artistică independentă, înființată în anul 2004, cu scopul de a realiza diverse proiecte culturale, mai ales cicluri de spectacole teatrale în spații netradiționale. Scopul acestor proiecte este să privească spațiile respective dintr-o perspectivă neobișnuită și să folosească *genius loci* prin intermediul unei modelări aparte a spațiului artistic. Obiectivul este „să dea viață unor medii neobișnuite prin intermediul artei, să reacționeze la tematica socială contemporană, să introducă abordări interpretative noi, să creeze și să popularizeze arta contemporană progresistă în diverse genuri și forme (teatru, literatură, film, video, arte plastice) să îmbogățească viața culturală a republicii, în orașe și sate.” (Declarația de misiune).

În viziunea grupului *Depresivní děti* din anul 2007, piesa lui Cehov este scurtată radical și combinată cu drama *Filozofie în budoar* a Marchizului de Sade, de unde și titlul spectacolului *Višňový Sade*. Spectacolul se desfășoară într-un tren aflat în mișcare între două gări pragheze: Praha Hlavní și Praga Krč. Spectacolul face parte dintr-un ciclu mai amplu, intitulat *Nopti la gară*, care urmează după ciclul *Nopti în mausoleu*. Prima parte din ciclul *Nopti la gară*, *Višňový Sade* va fi urmată de alte spectacole, pe baza unor texte de Eschil (*Oreste*), Schiller (*Don Carlos*) etc.

Titlul complet al spectacolului este *Višňový Sade, rozverná apokalypsa* (*Višňový Sade, apocalipsa veselă*⁶); text: Anton Pavlovici Cehov, Donatien Alphonse-François, marchiz de Sade. Regia este semnată de Jakub Čermák și Martin Falář. În timpul spectacolului, spectatorii sunt martorii orgiilor pariziene, trăiesc apoi romantismului magistralei trans-siberiene și sunt tratați cu vișine rusești autentice. Prima parte a spectacolului se desfășoară într-un salon elegant în stil secesionist care se transformă apoi în palatul Marchizului de Sade (Gara Principală – Hlavní nádraží). Impresia creată de spectacol este cu totul surprinzătoare. Piesa îmbină happening-ul cu scena tradițională. Desființează granița dintre actori și public, se desfășoară în câteva spații diferite și neașteptate. În loc de bilete de intrare, pe peronul Gării Principale spectatorii primesc o mască și sunt introduși într-un mic salon elegant în stil secesionist. Lumina caldă a lămpilor cu gaz subliniază

⁶ Prima parte a titlului constituie un joc de cuvinte intraductibil în română, bazat pe omonimia între cuvântul ceh *sad* „livadă” și numele Marchizului de Sade.

caracterul neobișnuit al unei expoziții cufundate oarecum în întuneric, pe care spectatorii au posibilitatea s-o privească înainte de începerea spectacolului și care este alcătuită din diverse obiecte erotice și sado-masochiste. În sala mică în care se desfășoară partea „Paris”, alcătuită din textele marchizului de Sade, un amestec de cuvinte galante și vulgarități, spectatorii stau înghesuiți laolaltă cu actorii, peste ale căror voci se aude sistemul de difuzoare din gară. Dar până să-și revină spectatorii din șoc, eroina, „nevinovata Eugenie”, se hotărăște să părăsească acest loc al depravării și să plece în Rusia. Această femeie se transformă mai târziu în Ranevskaja - eroina din *Livada de vișini*. Și actorii în costume de epocă, împreună cu spectatorii purtând măști, sunt urcați în vagonul de tren al magistralei transsiberiene. Aici sunt lăsați în grija unei însoțitoare ruse de vagon, care îi tratează cu votcă și castraveți murați, după obiceiul rusesc. Partea „Rusia” continuă apoi într-o altă gară pragueză (Krč), unde se prezintă imagini ale vieții rurale ruse. În continuare, spectatorii sunt invitați la bal la Madame Ranevskaja într-o altă încăpere surpriză, probabil fosta casă de bilete, un bufet sau restaurantul gării. Întâmplarea are un deznodământ foarte logic: se face curățenie, rechizitele și decorurile sunt ambalate în grabă în lăzi mari și toți se duc să-i facă semn de rămas bun doamnei Ranevskaja, care fuge în Occident, căci a ajuns la concluzia că orașul este corupt iar satul prost! Grupul de spectatori învață saluturile de despărțire în rusă și le scandează în urma trenului care se îndepărtează. Ceilalți actori sar și ei în grabă în mașinile lor și fug, iar spectatorii rămân oarecum descumpăniți în mijlocul gării întunecoase de la periferia Pragăi.

BIBLIOGRAFIE

<http://www.nazabradli.cz/repertoar/repertoar/a-p-cechov>

<http://ld.johannesville.net/cechov>

<http://www.lib.okno.ru>

- * * * *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Edited by John Russell Brown, Oxford, 2001.
- * * * *The Cambridge Guide to Theatre*. Edited by Martin Banham. Cambridge University Press, 1995.
- * * * *Enciclopedia dello Spettacolo IX*, Roma, 1954-1966.

- Brockett, O. G., *Dějiny divadla*, Nakladatelství Lidové noviny + Divadelní ústav, Praga, 1999.
- Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas I-IX*, Salzburg, 1957-1971.
- Kšicová, D. – Klein, *Dramatika ruského symbolismu I-III*, Brno, 2001, 2003, 2004.
- P.,
- Martínek, K., *Dějiny ruského předrevolučního činoherního divadla*, Praga,

1967.
Martínek, K., *Ruská divadelní moderna*, Praha, 1970.

Abstract

The article is an overview of the main characteristic features of Chekhov, the most popular playwright in the English-speaking world after Shakespeare, and of his dramatic legacy as seen by the Czech theatrical audience. Trying to emphasize his unusually complete rejection of what we may call the heroic values, the latest Chekhov-based shows in the Czech Republic are extremely innovative, they sometimes even confuse the audience, but Chekhov's plays have always been an on-going presence of the Czech theatres since immediately after they were staged in Russia until today.

**Антонина ГРИГОРАШ
Людмила АВРАМЕНКО
Киев, Украина**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А.П. ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЕ УКРАИНЫ

Ключевые слова: *газетный заголовок, названия чеховских произведений, устойчивое сочетание, индивидуально-авторская интерпретация*

Говоря о всемирном значении творческого наследия А.П. Чехова, нельзя не остановиться на проблеме обогащения русского языка выдающимся русским писателем. Подобное обогащение особенно наглядно проявляется в художественно-беллетристическом стиле, что естественно: исследуются чеховские традиции в современной прозе и драматургии, отдельные приемы индивидуально-авторской манеры знаменитого прозаика и драматурга, рассматривается система литературных и драматургических образов в отдельных произведениях А.П. Чехова. Однако, с нашей точки зрения, не менее плодотворной представляется задача проследить использование чеховского творческого наследия в публицистическом стиле, имеющем некоторые сходные черты с художественно-беллетристическим.

Целью данной статьи является анализ функционирования названий чеховских произведений в современных газетных заголовках, поскольку, предваряя текст, заголовок несет определенную информацию о содержании публикации. Это один из видов компрессированной речи, корреспонденция в миниатюре. Газетный заголовок служит одновременно и именем текста, и индивидуально-авторским высказыванием о нем.

Прежде всего обращает на себя внимание использование названий произведений А.П. Чехова в их первоизданном виде. Особенно часто в газетных заголовках используются названия чеховских пьес, которые традиционно ставятся во всем мире: *«Между «Дядей Ваней» и «Шинелью». Вчера были объявлены номинанты грядущей «Золотой маски». Сенсаций не случилось, скандалов тоже»* («Известия-Украина», № 234 (27035), 22.12.05, с. 10). «Золотая маска» – главная ежегодная театральная премия России, которая была присуждена в данном случае спектаклю

«Дядя Ваня» и инсценировке «Шинели» Н.В. Гоголя (моноспектаклю, в котором блистательно сыграла выдающаяся российская актриса Марина Неелова). В другом газетном заголовке используются три названия чеховских пьес: «Чайка», «Три сестры» и «Дядя Ваня». *Завтра начинается работу Международная Чеховская лаборатория. Конференции, спектакли, теоретические и практические занятия состоятся в Москве* («Известия-Украина», № 84 (26163), 21.05.02, с. 9). Как и в предыдущем случае, газетный материал посвящен драматургическому наследию А.П. Чехова.

Достаточно часто индивидуально-авторская интерпретация наиболее известных прозаических произведений А.П. Чехова проявляется в газетных заголовках, непосредственно связанных с политическими событиями в Украине: *«Палатка номер шесть. Просто дежавю какое-то! На Майдане снова ставят палатки. С бульвара носят садовые скамейки и ограждают ими все пространство у фонтанов. К активистам акции киевлян подходит мало. Аполитичная молодежь плещется в фонтанах и пьет пиво, другие наблюдают за происходящим с летней веранды кафе «Глобус» (Комсомольская правда. Украина. Киевский выпуск», № 129 (2410/23806), 13.07.06, с. 2; ср.: А.П. Чехов, «Палата № 6»*. В основе окказионального использования названия знаменитой чеховской повести лежит различие значений созвучных между собой лексем *палата* и *палатка*: «отдельная комната в больнице, в лечебном учреждении» и «временное, обычно летнее помещение из непромокаемой плотной ткани или шкуры (обычной натянутой на каркас)». Творчески используя общеизвестное название литературного произведения, автор газетного материала демонстрирует не только «общую начитанность», но и иронически-презрительное отношение к «уличной демократии», некогда чрезвычайно популярной в столице Украины городе Киеве, тактично напоминая читателям с помощью газетного заголовка, где именно происходит действие чеховской повести. Следует также отметить, что подобная индивидуально-авторская интерпретация заглавия литературного произведения не является единичной, приобретает черты устойчивости и воспроизводимости и функционирует в других газетах с той же негативно-иронической стилистической окраской: *«Палатка № 6. А вообще-то палатки у нас теперь везде стоят. В Киеве возле Марининского дворца – палатки. В Крыму – палатки, в Одессе – палатки. Это мода такая оранжевая: чуть что не так – ставим палатки»* («Киевские ведомости», 15.05.05, с. 11). Смысловое различие в двух приведенных газетных контекстах состоит исключительно в масштабах описываемых объектов: если в первом речь идет о столице Украины, то

во втором – обо всей стране. Само же функционирование окказионального устойчивого сочетания, созданного на базе названия чеховской повести, остается неизменным.

Название известного рассказа А.П. Чехова может служить характеристикой жизненного уклада героини газетной статьи: *«Анна на шее. Муж ее, конечно, не принц златокудрый, такой же некрасивый, как она сама, но золотой души человек. Он ее и кормил все те годы, пока ее мордовали литературные чиновники, возвращая рукописи. Тогда она называла себя «Анна на шее». А сейчас у нее имя, и они с мужем так счастливы, что вроде даже стали красивее на старости лет»* (*«Петровна»*, № 47 (678), 20.11.07, с. 3). Название чеховского произведения в данном газетном контексте актуализируется дважды: в заголовке и непосредственно в тексте самого материала. Обращает на себя внимание также тот факт, что название рассказа А.П. Чехова выступает в функции самохарактеристики героини газетной статьи. При этом из достаточно объемного повествования о жизни главной героини рассказа *«Анна на шее»* в газетном материале речь идет только об одной особенности – об иждивенчестве. В другом газетном контексте актуализация названия этого же рассказа получает более сложную мотивацию *«Анна на шее. Лидером национальной сборной стала Анна Мельниченко. Ей удалось превзойти свои личные достижения в барьерном беге, прыжках в длину, метании копья, а также в беге на 200 и 800 м»* (*«Известия в Украине. Украинский выпуск»*, № 117/601/27643, 2.07.08, с. 11). Во-первых, совпадают имена героини чеховского рассказа и газетного материала. Во-вторых, в рассказе *«Анна на шее»* – это еще и наименование, пусть шутовское, государственной награды – ордена «за заслуги перед отечеством», в газетной же статье речь идет также о государственных наградах, не менее достойных – спортивных.

Названия чеховских произведений используются иногда в самых неожиданных газетных контекстах: *«Человек в футляре. «Серость» в моде – считает дизайнер Лилия Литковская, представившая коллекцию «Привязанности», где изысканный жемчужно-серый играет первую скрипку на фоне карамельного, оливкового, красно-коричневого. Но комплект костюма не выглядит утонченным. Наоборот, некоторая «мешковатость» и наслоение: например, рукава куртки – они же шарф или наличие одного платья подразумевает присутствие другого – создают впечатление человека в футляре»* (*«2000: Уикенд»*, № 43 (482), 22.10.09, с. 28). В рассматриваемом газетном материале речь идет о мире высокой моды, и тем не менее связь с названием знаменитого рассказа А.П. Чехова возникает на ассоциативном уровне, особенно если учесть, что название в данном случае, как и во многих других,

актуализируется дважды: в заголовке газетного материала и непосредственно в газетном контексте. В другой газетной статье, связанной непосредственно с А.П. Чеховым, на базе этого же названия возникает антонимическое устойчивое сочетание, используемое в качестве характеристики самого писателя: *«Человек без футляра. Незадолго до юбилея Антона Павловича Чехова в московском доме-музее писателя на Садово-Кудринской улице открылась выставка «Реликвии чеховской коллекции Государственного литературного музея»* (*«Известия в Украине. Украинский выпуск»*, № 01/972/28016, 21.12.09, с. 14).

Название одной из самых известных в мире пьес А.П. Чехова - *«Вишневый сад»* - подвергается в газетных заголовках целому ряду индивидуально-авторских приемов интерпретации устойчивых сочетаний: *«Вишневый детский соловьиный сад. В Киеве 3 тыс. детей ждут усыновления. Такую статистику в понедельник обнародовал городской Центр ребенка. За последние полгода в столице усыновили только 65 малышей»* (*«Известия-Украина»*, № 122 (26439), 12.07.03, с. 10). Помимо распространения авторского названия-устойчивого сочетания двумя именами прилагательными, которые находятся в интерпозиции и используются в функции уточнения (*детский соловьиный*), в данном случае используется прием десемантизации, при которой благодаря наличию в газетном материале ключевого словосочетания газетный заголовок воспринимается в прямом значении (*обнародовал городской Центр ребенка*). Аналогичный пример: *«Вишневый сад» есть даже у Чубайса. Власти Ялты планируют получать многомиллионные прибыли в бюджет города от постоянного проведения земельных аукционов. Ведь приватизация земельных участков предусматривает взимание не только арендной платы, но и земельного налога. К тому же объекты собственников смогут закладываться в банки и перепродаваться»* (*«Комсомольская правда в Украине»*, № 153/34 (23098), 22-29.08.03, с. 30-31). В данном случае мы наблюдаем распространение индивидуально-авторского названия в целом (в постпозиции), а также десемантизацию, при которой благодаря общему содержанию газетного материала это наименование воспринимается в прямом значении, несмотря на заключение его в кавычки.

Среди морфологических приемов индивидуально-авторской интерпретации фразеологических единиц используется употребление множественного числа вместо единственного: *«Сады вишневые. Антону Павловичу Чехову – 150 (со дня рождения). Писатель и драматург (шесть пьес) прожил 44 года, и примерно половину этого срока отбывал*

наказание «в неустанной борьбе с пошлостью» («Зеркало недели», №3 (783), 30.01-4.02.10, с. 13). Помимо этого, в данном случае наблюдается также окказиональное преобразование устойчивого сочетания-названия бессмертной комедии А.П. Чехова, на синтаксическом уровне: используется инверсия, то есть изменение порядка компонентов названия чеховской пьесы.

Наконец, названия произведений А.П. Чехова (в рассматриваемом случае – «Три сестры») могут функционировать и в более сложных случаях индивидуально-авторского преобразования устойчивых сочетаний, например, входить в видоизмененном виде в другое наименование пьесы другого автора: «Шесть сестер в поисках Чехова. Театр драмы и комедии на Левом берегу после чеховского «Лешего» («26 комнат») снова обращается за советами к Антону Павловичу. Непосредственно в той пьесе, которую они репетируют, на один из вопросов ответ в принципе дан довольно определенный: «В Москву, в Москву!» Это, разумеется, «Три сестры». Постановка – Эдуарда Митницкого, сценография – Олега Лунева. Одну их самых трогательных чеховских пьес театр выпускает в двух составах. То есть в процессе производства сестер будет шесть» («Зеркало недели», № 24 (708), 28.06-4.07.08, с. 16). Исходя из содержания газетного контекста, творчески обыгрывается название пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Однако газетный материал возвращает нас к А.П. Чехову, тем более, что в статье упоминается название пьесы «Три сестры» в его «первозданном варианте» и речь идет о репетициях этой пьесы в конкретном киевском театре.

Помимо творческого использования названий чеховских произведений в газетных заголовках, достаточно часто устойчивые сочетания, принадлежащие А.П. Чехову, функционируют в газетных контекстах. В частности, некоторые из них уже вошли в современные словари, например, в словарные материалы Л.П. Дядечко «Новое в русской и украинской речи». При этом использование чеховского наследия в настоящее время, как правило, касается внутренней политики Украины в связи со знаковым событием – выборами президента страны. Так, одним из самых популярных высказываний А.П. Чехова является устойчивое выражение *выдавливает из себя раба* со значением ‘постоянно работать над собой, чтобы преодолеть раболепие, почувствовать себя свободным человеком’: «[Спикер парламента Украины Владимир Литвин:] – Во время поездок в каждом городе и селе люди мне говорят, что им предлагают деньги за голос или фальсификацию выборов. Понимаю, какой это соблазн для людей, особенно, когда нет денег, чтобы купить, например, лекарство.

Поэтому, когда на встречах ко мне подходят люди посоветоваться, я разъясняю: это вам в качестве подачки возвращаются средства, которые у вас украли. Так что деньги берите, а действуйте так, как того требует Конституция, закон, выдавливайте из себя раба, голосуйте по совести» (*“Комсомольская правда в Украине. Киевский выпуск”*, № 284 (3394/24789), 19.12.09, с. 8).

Другим популярнейшим в современных газетных контекстах является высказывание выдающегося писателя *если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить*. В словарных материалах Л.П. Дядечко это устойчивое выражение отмечено с двумя значениями, и оба значения могут быть подтверждены соответствующими газетными контекстами: *«Эпидемическая проблема вброшена искусственно и сознательно муссируется правительством. Но в ближайшие годы украинским гражданам предстоит бороться не с гриппом, а с экономическим кризисом, который, как это ни прискорбно сознавать, в значительной мере спровоцирован, в том числе и правительством. Основной грех нынешней власти не в нагнетании гриппозной истерии, а в лишении украинских граждан нормальной жизни в будущем. Воистину: если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить»* (*«2000: Держава»*, № 46 (485), 13-19.11.09, с. 4). В рассматриваемом газетном контексте реализуется следующее значение устойчивого выражения: *‘о надвигающихся серьезных неприятностях’*. Второе значение – *‘о взаимосвязи событий’* – выступает в другом газетном материале, посвященном не высокой политике, а повседневному *“зимнему быту”* страны: *“Рекордная толщина снега, завалившего всю Украину, так или иначе вызовет половодье. Но его интенсивность зависит от погоды в конце марта. Если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить. Но даже в случае резкого повсеместного потепления Киеву ничего не угрожает – спасет сброс воды в водохранилище»* (*«Газета по-киевски»*, № 31 (1679), 17.02.10, с. 4).

Непосредственное отношение к внутренней политике Украины имеет чеховское устойчивое сочетание *свадебный генерал*, отмеченный в словарных материалах Л.П. Дядечко со значением *‘о знаменитом человеке, которого приглашают участвовать в каком-либо мероприятии, деле в расчете на внешний эффект’*: *“Лишь за неполный декабрь В. Ющенко осуществил 13 рабочих поездок по стране. Все они происходили практически по одному сценарию и включали традиционные для создания ложного информповода мероприятия: перерезание ленточек, вручение наград-благодарностей, участие в форумах интеллигенции, юбилеях, “знакомство с работой” предприятий, учреждений и вузов. И,*

конечно, длинные выступления свадебного генерала, которые имеют все признаки скрытой агитации “за” и “против”, то есть изложение собственной политической платформы и резкая критика главных конкурентов” (“Зеркало недели”, № 51-52 (779-780), 26.12.09, с. 2).

Достаточно часто в современных газетных контекстах встречается знаменитое чеховское устойчивое выражение *этого не может быть, потому что этого не может быть никогда*. В словарных материалах А.П. Дядечко это выражение зафиксировано с двумя значениями, которые, в свою очередь, находят свое отражение в политических газетных контекстах: “Наиболее резко о переносе выборов высказывается Сергей Тигипко. Он назвал это “ударом по демократии”: *этого не может быть, потому что этого не может быть никогда*”. Понятно, что Тигипко сильно рассчитывал на местные выборы. В Днепропетровске и Одессе он получил очень неплохой результат, который мог бы позволить ему сформировать крупные фракции в тамошних горсоветах (а то и провести своего мэра). Но сохранится ли его рейтинг до перенесенных выборов – вопрос” (“Сегодня. Киевский выпуск”, № 36 (3460), 17.02.10, с. 3). В рассматриваемом газетном контексте устойчивое выражение использовано в значении ‘так не бывает – считает говорящий, не способный привести доводы для подтверждения своей правоты’. Второе значение – ‘об упрямом глупце, все огульно отрицающем’ – реализуется в другом газетном контексте, традиционно посвященном внутренней политике Украины: “А вот Янукович, похоже, серьезно преувеличивает свои силы. Приглашать на инаугурацию, не дождавшись подведения итогов, - странный поступок. Говорить о формировании новой коалиции, не имея на то конституционных прав, - недопустимое деяние. Вещать от имени народа, не вступив в должность и будучи избранным (что, кстати, еще юридически не доказано) лишь третью населения, - акт лицемерия. И это лишь умножает печаль: *этого не может быть, потому что этого не может быть никогда*” (“Сегодня”, № 5 (785), 13-19.02.10, с. 1).

Неповторимый чеховский юмор также естественно функционирует в современной русскоязычной прессе Украины. Наиболее популярным в этом плане является знаменитое устойчивое выражение А.П. Чехова *позвольте вам выйти вон!* со значением ‘якобы вежливая просьба покинуть помещение’: “Прокомментировали эксперты и ситуацию с грязными пиар-приемами. Так, появилось заявление, которое сделал представитель Блока Литвина Олег Зарубинский о том, что Ющенко специально затягивает раскрытие громких уголовных дел, чтобы скрыть реальных преступников. Свиной грипп, первая волна которого стали причиной падения поддержки Тимошенко, также вряд ли

*“выстрелит” во второй раз. Словом, “позвольте вам выйти вон!” И все же каких-то крупных скандалов или пиар-ходов ожидать до выборов не стоит” (Известия в Украине. Украинский выпуск”, № 233/962/28004, 16.12.09, с. 3). В данном случае значение устойчивого выражения расширяется: фигурантам украинской политики предлагается *выйти вон* не из помещения, а из сферы их повседневных занятий – из политики.*

Наконец, журналисты постоянно пользуются бессмертными чеховскими образами, пользуясь принципом наложения общеизвестных героев рассказов А.П. Чехова на современную политическую ситуацию в Украине: *“ – Можно предположить, что у Тимошенко попросту нет решения, как себя дальше вести: насколько мне известно, она вообще не обсуждала со своей командой вероятность поражения. Она попросту отменяла все подобные попытки. Такой себе Ванька Жуков от украинской политики, - огорошил своим заявлением директор киевского Центра политических исследований и конфликтологии Михаил Погребинский. – Это значит, что сценария на случай поражения не существует, и его придется сейчас вырабатывать” (“Комсомольская правда в Украине. Киевский выпуск”, № 32 (3435/245830), 9.02.10, с. 1). Отметим, что имя и фамилия героя чеховского рассказа зафиксированы в словарных материалах А.П. Дядечко со значением ‘о безграмотном, забитом человеке’.*

Таким образом, на газетных полосах часто встречаются устойчивые сочетания, восходящие к творческому наследию А.П. Чехова и тем самым привлекающие внимание читателей. При этом чеховские устойчивые выражения функционируют как в первозданном, так и в видоизмененном виде, что свидетельствует о непреходящем интересе к прозаическому и драматургическому творчеству А.П. Чехова. Подобный лингвистический материал представляет огромный интерес не только для филологов, но и для журналистов в аспекте изучения эффективности использования языковых средств в газетной публицистике.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамович И.М., *Об индивидуально-авторских преобразованиях фразеологизмов и отношении к ним фразеологического словаря // Проблемы фразеологии: Исследования и материалы / Под ред. А.М. Бабкина. – М.-Л.: Наука, 1964. – С. 213-218.*
- Винокур Т.Г., *О содержании некоторых стилистических понятий // Стилистические исследования: На материале современного русского языка. – М.: Наука, 1972. – С. 7-16.*

- Дядечко Л.П., *Новое в русской и украинской речи: Крылатые слова – крилаті слова (материалы для словаря): Учебное пособие.* – Ч. I: А – Г. – Киев, 2001. – 145 с.; Ч. II: Д – Л. – Киев, 2001. – 199 с.; Ч. III: М – П. – Киев, 2002. – 231 с.; Ч. IV: С – Я. – Киев, 2003. – 213 с.
- Никабадзе Л. У., *О некоторых новых типах газетных заголовков (на материале прессы 80-90-х годов) // Stylistyka: Tekst i styl.* – IV. – 1995. – С. 177-184.
- Новиков Л.А., *Антонимия в русском языке.* – М.: Из-во Моск. ун-та, 1973. – 290 с.
- Ройзензон Л.И., *Внутренняя форма слова и внутренняя форма фразеологизма // Вопросы фразеологии.* – Ташкент, 1965. – С. 63-70.
- Словарь русского языка:* В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1983. – Т. 3. – 752 с.

Abstract

In Ukrainian press one can observe a tendency to enrich the types of headlines, including ones of complex semantics. There appear, more and more frequently puzzle-like headlines, in which the rules of syntactic and semantic coherence are violated, or which require complex interpretation rules (like deciphering metaphors, metonymies and distorted formulas) colloquial language in the system of the Russian literary language and colloquial in the history of the Russian artistic language.

**Екатерина КАЛИНИНА,
Москва, РОССИЯ**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ЧЕХОВА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Ключевые слова: *художественные приёмы, монтаж, лейтмотив, смена планов, чеховский приём*

Эта статья – еще не полноценное исследование, но своеобразная увертюра к таковому, введение в тему, которая требует, на наш взгляд, серьезного изучения. Представленные здесь наблюдения появились благодаря опыту преподавания литературы в московских негуманитарных (физико-математическом и химико-биологическом) лицеях. То, что школы негуманитарные – важно, так как показывает, что поставленная проблема касается преподавания творчества Чехова в современной школе в целом, а не только в рамках специальных направлений.

В современной мировой культуре, во многом ориентированной на визуальный образ, кино отчасти берет на себя функции, ранее принадлежащие исключительно искусству слова. Кинематограф подхватывает и развивает многие «классические» темы литературы (такие, как, например, тема лишнего человека, тема дома, тема отношений между поколениями), и первая встреча с ними часто происходит не на страницах книги, а на экране. То же можно сказать и о знакомстве с целым рядом характерных для литературы приемов, осваиваемых кинематографом со времен его возникновения – к их числу относятся монтаж, лейтмотив, смена планов и т.п.. В результате, нередко именно на примере кино современному читателю проще объяснить специфику тех или иных художественных приемов и их функционирования в тексте (так, в сопоставлении с кинематографом раскрываются особенности композиции и художественного языка некоторых бунинских рассказов).

А.П.Чехов – один из писателей, художественные открытия которых прямо или косвенно повлияли на формирование языка современного кинематографа, и именно кино, как ни парадоксально это звучит, способно в некоторых случаях раскрыть тайные «механизмы» чеховской прозы.

В данной работе речь пойдет не об адаптации в кинематографе чеховского текста, то есть не об экранизациях или фильмах по мотивам чеховских произведений, а об усвоении кинематографом чеховского приема, использовании чеховского языка в рассказе о современной жизни. Мы покажем, как это происходит, на примере фильма немецкого режиссера Ангелы Шанелек «Моя медленная жизнь» (Angela Schanelec «*Mein langsames Leben*», 2001)¹.

В творческой биографии режиссера Чехов - фигура отнюдь не случайная: Ангела Шанелек в прошлом – актриса театра, играла классический репертуар (а в современном европейском театре мимо Чехова не пройти); один из ее более поздних фильмов – интерпретация чеховской «Чайки» («Полдень», «*Nachmittag*», 2007) и, кроме того, она сама перевела «Трех сестер», таким образом, с Чеховым она встречалась и как актриса, и как режиссер, и как переводчик.

Уже в названии фильма – чеховские аллюзии: предметом изображения становится медленная, тягучая, обыденная жизнь, «длинный-длинный ряд дней». Весь фильм – это ряд эпизодов из жизни молодых людей и девушек в Берлине. Шесть месяцев, проходящих без особых событий: обрывки разговоров, встречи, краткие семейные сценки...

В основе выбранной режиссером повествовательной техники лежит принцип фрагментарности, причем между фрагментами практически нет связей, во всяком случае, логически они не объединены – подобная структура наиболее ярко представлена в «Вишневом саде» Чехова (в качестве примера приведем последовательные реплики, связанные по принципу монтажа: **Любовь Андреевна.** Детская, милая моя, прекрасная комната... <...> **Гаев.** Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки? **Шарлотта (Пищуха).** Моя собака и орехи кушает.)

Внутри фрагмента тоже нет однородности: практически в каждой сцене, в каждом диалоге – разрывы, пропуски, паузы. В фильме очень много тишины, молчания, остановок, что с самого начала заставляет вспомнить многочисленные паузы чеховских пьес.

Фильм строится таким образом, что у зрителя постоянно остается ощущение «второго плана», присутствия жизни «за кадром», что аналогично чеховским «подводным течениям», когда за сценой часто остается не просто важное, а самое важное, и читателю, зрителю, актеру нужно опираться на это невыраженное, подразумеваемое.

Разорванность повествования и его недосказанность приводят к

¹ Идея сопоставления родилась благодаря показу и последующему обсуждению фильма «Моя медленная жизнь» в рамках киноклуба М.Ратгауза в московском театре «Практика».

ощущению зыбкости, непрочности, хрупкости изображаемой жизни.

При отсутствии события главной темой, обеспечивающей единство фрагментарной композиции в фильме, является время. Оно здесь – основа сюжета и главный образ, то есть оно в основе и синтагматики, и парадигматики, и что интересно – формы проявления времени в фильме – чеховские: движение времени автор передает, указывая на смену времен года; ощущение героями хода времени воссоздается за счет обозначения тех или иных сроков (полгода поездки), благодаря воспоминаниям («каждый понедельник я садилась на поезд и ехала к твоему отцу») и, наконец, благодаря многочисленным указаниям на возраст, построенным по чеховским моделям («тебе сколько лет? – двадцать один», «он младше меня, ему 27», «надо подумать о школе для Луиса», «он теперь совсем старик»). (Ср. у Чехова: «я не спала четыре ночи...», «вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь?», «шкап сделан ровно сто лет тому назад», «но мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры», «теперь мне сорок семь лет», «вы еще молодой человек, вам на вид... ну, тридцать шесть – тридцать семь лет...» и т.п.).

Частые упоминания возраста, счет прошедших лет, реплики о взрослении, о старости – все это формирует в фильме мотив уходящего времени, развивающийся в бессобытийном пространстве фильма. Большинство героев живут с ощущением, что время идет, а с человеком ничего не происходит. Это чувство – причина их переживаний, скрытых страданий, и оно сближает их с чеховскими персонажами – действующими лицами «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер».

Что касается системы персонажей, в фильме она также близка системе персонажей чеховских рассказов и пьес. Главная ее особенность в том, что собственно героя, «высокого героя», в фильме нет, как нет, впрочем, и антигероя. Здесь вообще нет деления на главных и второстепенных, «положительных» и «отрицательных» – каждый эпизодический и каждый внесценический персонаж (в фильме это, например, голос на пленке) исключительно важен. Все персонажи показаны в фильме с одной и той же дистанции, причем, с дистанции «средней», без приближения или удаления – говоря языком кино, они даны средним планом. Именно так представлены многие персонажи Чехова: герой у него, в большинстве случаев, – один из многих, но все эти «многие» интересны автору, и «средний план» в его произведениях не создает ощущения однородности. И у Чехова, и у Ангелы Шанелек речь идет об обычном, «не исключительном» человеке в его обычной, негероической, будничной жизни.

Возраст героев Ангелы Шанелек – так называемый «чеховский», то

есть тридцать-сорок лет. Исключение составляет юная героиня по имени Мария: по роли она близка Ане из «Вишневого сада» и Ирине из «Трех сестер» и, так же, как и Ирина, раньше всех собирается выйти замуж. Большинство же героев – в том возрасте, когда человек особенно серьезно задумывается о пройденном пути, о том, что удалось и чего не удалось совершить. Как и чеховские персонажи, герои «Моей медленной жизни», вслушиваются в себя, говорят о себе, не слышат друг друга, смотрят друг на друга сквозь многочисленные преграды. Их вопросы, обращенные к себе и к миру, вопросы о смысле, о сути человеческой жизни, остаются без ответа. И точно так же остаются без ответа реплики, обращенные друг к другу. Подобно героям Чехова, они живут в пространстве разрушенного диалога, разорванных связей, и отсюда – их растерянность, неопределенность в жизни, неспособность принять решение.

Одиночество и потеря связи между людьми проявляются в фильме, в частности, в том, что герои не касаются друг друга, не могут нарушить существующую между ними невидимую преграду. В чеховских пьесах тоже используется подобный прием, и особенно это заметно на примере отношений между родителями и детьми: героям «Чайки», «Вишневого сада», «Дяди Вани» не хватает этого самого родительского, родного прикосновения (в «Вишневом саду» Лопахин Раневскую забыть не может, потому что много лет назад, когда он мальчиком был, – нежно прикоснулась, а отец – бил).

Это лишь немногие примеры жизни чеховского художественного приема в фильме. К этому можно добавить и особую роль детали (именно детали дают в «Моей медленной жизни» информацию о человеке – напрямую ничего не сообщается, и при этом в каждом фрагменте нет ничего лишнего и случайного, автор использует минимум деталей при максимальной семантической нагруженности каждой), и обращение к абсурду, включение подчеркнуто абсурдных сцен в изображение повседневности (танцы под «Лесного царя» Шуберта в фильме сродни чебутыкинской «тарарабумбии»), и неприятие героями слишком сильных эмоций, стремление избежать высоких слов и пафосных жестов (отец Марии резко обрывает торжественную речь на свадьбе, неожиданно переходя к танцу – так же резко обрывают себя и друг друга герои «Вишневого сада»), и холодный, сумеречно-рассветный свет, в который погружено все действие фильма...

Интересно, что, при том, что прямых цитат из Чехова в фильме нет, присутствие его в каждом кадре очевидно. Фильм представляет собой не экранизацию, не частичное продолжение традиции, но своего рода перевод. Перевод Чехова из времени во время и из культуры в культуру.

Ситуация фильма по настроению своему идентична тому, что мы видим в поздних произведениях Чехова, и прежде всего – в его пьесах. Чеховский художественный язык помогает современному автору передать особенности мировосприятия человека, оказавшегося на рубеже, на сломе эпох: ощущение растерянности, одиночества, бездомности, потери опор, стремление определить собственное место в жизни и отчаяние, вызванное невозможностью противостоять силе времени. Это экзистенциальное по сути своей мировосприятие объединяет человека начала XX и начала XXI века (фильм снят через сто лет после появления «Трех сестер» (1901) и «Вишневого сада» (1904)), объединяет Европу, пережившую падение Берлинской стены, и Россию на пороге революций.

Что дает это наглядное сближение эпох и культур современному читателю, знакомящемуся с творчеством Чехова? Фильм дает возможность понять «вневременность» чувств чеховских героев, помогает увидеть в них наших современников и наоборот, почувствовать свое родство с ушедшей эпохой и ушедшей культурой. Кроме того, он позволяет увидеть работу чеховского художественного приема на примере иного контекста и лишний раз доказывает современность и неизменную актуальность чеховского художественного языка. К слову, молодые зрители в Германии считают «Мою медленную жизнь» одним из главных фильмов десятилетия, а это значит – фильмом, говорящим на языке своего времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

Чехов А.П., *Избранные сочинения в 2х тт.* Т.2. М.: Художественная литература. 1979.

Abstract

Turning to modern cinema can help a beginner reader to master the language of classic literature. From the example set by Angela Schanelec's film "My Slow Life" ("Mein langsames Leben", 2001), we see how Chekhov's artistic device functions in the film, representing the lives of the ordinary people of Berlin at the beginning of the XXI century. Turning to Chekhov's style allows the modern director to transmit the contrasting outlook of someone living on the cusp of epochs; the film in turn enables a modern spectator to understand Chekhov and his characters, as well as to feel their connection with the passed epoch.

Диана СОКАЕВА
Владикавказ, СОИГСИ, Россия

**А.П.ЧЕХОВ В ОСЕТИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ
(ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА)**

Ключевые слова: художественный перевод, неопубликованные переводы, архив, влияние

«Художественный перевод играет важную роль не только в становлении отдельных национальных литератур, вбирающих в себя находки и достижения литератур других народов, но и в осознании единства мировой литературы как свидетельства консолидации человечества, вступившего в третье тысячелетие...очевидно, что характерные черты любой национальной литературы обусловлены не только внутринациональными факторами ее становления, но и особенностями ее внешних связей, поскольку развитие национальной литературы неизбежно включает в себя в той или иной мере и ее обогащение внешними импульсами. Одним из важнейших показателей открытости национальной литературной системы является степень ее участия в мировом переводном процессе¹».

Кроме того, как нам кажется, с проблемой и непосредственным процессом взаимоперевода разных литературных культур тесно связана проблема двуязычия как социальная характеристика состояния того или иного общества, так и художественная характеристика той или иной литературы, и осетинская литература представляет в этом смысле яркий пример полуторавекового существования на двух, осетинском и русском, языках. Принципиальность зарождения осетинской литературы как перевода, автоперевода, творчества на двух языках осетинском и грузинском², затем – осетинском и русском, подчеркивается и доказывается в исследованиях И.С.Хугаева³.

¹Нарбут Е.В. Оригинал, текст-донор, перевод: проблемы взаимодействия (на материале переводов романа Э.М.Ремарка «Искра жизни» на русский язык). Автореферат...канд. фил. наук. М., 2008.С.1

²Тедеев О.Г. Язык осетинских переводов Ивана Ялгузидзе. Автореферат...канд. фил. наук. Тбилиси, 1965.15С.

³Хугаев И.С. Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы. Владикавказ: Ир, 2008; он же: От «сказительства» к «писательству»: динамика и комплексы

То, что помимо типологических и контактных связей, творческой помощи и содружества писателей «особое место в развитии и сближении разных национальных культур занимает перевод художественных произведений» и «осетинскими писателями переведены и переводятся на родной язык лучшие произведения классиков русской литературы дореволюционного и советского периода: Пушкина, Лермонтова, А.Толстого, Чехова, Горького, Маяковского и многих других» отмечает другой исследователь осетинской литературы С.Б.Сабаев⁴.

В обзорных статьях исторического и культурологического характера А.П. Чехов неоднократно «принимает участие» как знаковая фигура: «Гостеприимный Владикавказ готов был принять всех: потерявших кров, страдающих от межнациональных распрей, голодающих, обездоленных. В городе с давними интернациональными традициями место под солнцем хватало для всех. По переписи населения 1923 года во Владикавказе проживало 72069 человек, из них: 41618 – русские (великороссы), 9246 – осетины, 7554 – армяне, 4763 – грузины, 1673 – персы, 1404 – греки, 1143 – евреи, 996 – поляки, 892 – украинцы, 518 – немцы, 501 – ингуши, 46 – белорусы, 1715 – представители других национальностей...В мае 1921 г. в том же первом Советском театре Осетинской Драматической труппой были поставлены на осетинском языке пьесы «От ней все качества», сочинение А.Н. Толстого в переводе Дзахсорова, и «Медведь», сочинение А.П. Чехова, в переводе Гулуева. Спектакли прошли с большим успехом. В газете «Горская правда» отмечалась, кроме всего прочего, хорошая игра актеров Гаглоева, Тотрова и Борукаева, занятых в спектаклях⁵».

Переводы, в частности А.П.Чехова, осуществлялись и в Южной Осетии: «На осетинский язык переведены поэма «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели, избранные произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Т. Г. Шевченко, А. П. Чехова, М. Горького, В. В. Маяковского, И. Я. Франко, Н. С. Тихонова, К. М. Симонова, Н. Бараташвили, И. Г. Чавчавадзе, А. Церетели, Е. Ниношвили, Казбеги, Г. Табидзе, Н.

младописьменной культуры. Обсерватория культуры: журнал-обозрение [вып. 6/2008] http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/home/news/jok/authors_t-kh.htm. Отдельный

дискуссионный вопрос, можно ли считать осетинскую литературу младописьменной, но в целом, с позицией автора мы согласны.

⁴Сабаев С.Б. *Русско-осетинские литературные взаимосвязи и их роль в становлении и развитии осетинской литературы*. Автореферат...докт. фил. наук. 10.01.03, 10.01.02. Баку, 1982. С.6.

⁵Ольга Метревели, Владикавказ: начало двадцатых. http://www.darial-online.ru/scripts/view_p.php3%3Ffile=/2004_2/metreveli.shtml

Лордкипанидзе и др.⁶»

Совсем недавно проделана очень ценная работа библиографов Научной национальной библиотеки Северной Осетии по выявлению книжного наследия А.П.Чехова в фондах библиотеки и составлению Указателя переводов писателя на осетинский язык. Создан электронный ресурс, в обобщенном виде его информация выглядит так⁷: « Повести и рассказы: «Белолобый». Г. Тогузов; «Ванька». А. Саламов; «Жалобная книга». Г.Тогузов; «Злоумышленник». Д. Мамсуров; «Ионыч». И.Дзукаева; «Каштанка». Я. Хозиев; « Каштанка» К.Гутнов; «Крыжовник» Х.Ардасенов; «Неудача» Ч.Коблов; «О любви» Х.Ардасенов; «Печенег» А.Саламов; «Письмо к ученому соседу» Н.Джусойты; «Радость» Ч.Коблов; «Смерть чиновника» Г.Дзугаев; «Спать хочется». Х.Ардасенов, В.Газзаев; «Средство от запоя» М.Дзасохов; « Толстый и тонкий» А.Саламов, Г.Тогузов; «Тоска» Г.Агузаров, Н.Джусоев; «Унтер Пришибеев» С.Доев; «Хамелеон» Х.Ардасенов, Г.Дзугаев; «Хирургия» Г. Тогузов; «Человек в футляре» Х. Цомаев. Драматические произведения: «Лебединая песня (Калхас)» Н. Джусойты ; «Медведь» А. Гулуев; «Предложение» А. Гулуев; «Три сестры» Д. Дарчиев. Переводчики: Агузаров Георгий, Ардасенов Хадзыбатыр, Бритаев Созрыко, Газзаев Владимир, Гулуев Андрей, Гутнов Килци (Кирилл), Дарчиев Давид, Джусойты Нафи, Дзасохов Музафер, Дзугаев Георгий Дзукаева Ирина, Доев Саханджери, Коблов Чермен, Коцоева Магда Мамсуров Дабе, Саламов Алихан, Тогузов Газак, Хозиев Яков Хостикоева Зинаида, Цомаев Харлампий⁸. Дополняем кропотливо составленный список переводчиков А.П.Чехова Санакоевым П.⁹ и Алборовым Б.А.¹⁰.

Что касается не собственно писателей и поэтов, а просветителей, преподавателей и общественных деятелей, то переводы с русского на осетинский производились не только в целях создания художественного

⁶Большая Советская энциклопедия, второе издание.

http://www.bse2.ru/book_view.jsp?idn=030314&page=305&format=html.

⁷Антон Павлович Чехов в переводах осетинских писателей и поэтов (Автор проекта: зав. издательским отделом ННБ Хекилаева Л.) <http://nslib.narod.ru/chehov.html> .

⁸Переводческой деятельности Х.Цомаева посвящена глава в книге: Дзапарова Е.Б. *Харлампий Цомаев и православная культура Осетии*. Владикавказ: ИПО СОИГСИ. 2010.

⁹В библиографическом указателе творчества южно-осетинских писателей (1940-1967 гг.) (Цхинвал, 1968, на осет. яз.) указано издание: А.П.Чехов *Избранные произведения*. Сталинир. Гос. изд-во Южной Осетии. 1955, на осет. яз. 314С.

¹⁰Б.А.Алборов оставил огромное наследие, которое в основном хранится в Научном архиве СОИГСИ.

перевода, но и в утилитарных. Например, в Научном архиве СОИГСИ хранятся переводы Гагудза Гуриева русских классиков, в большом количестве Л.Толстого, предназначенные для работы в школе и пед. училище.

Б.А.Алборов, будучи профессором филологии и занимающийся широким кругом различных научных проблем, так же занимался переводами А.П.Чехова прежде всего из любви к театру. В 1906 году Борис Алборов перевел рассказ «Злоумышленник», в том же году в Тифлисе силами драмкружка на осетинском языке была поставлена инсценировка «Лошадиной фамилии»¹¹. В Научном архиве СОИГСИ им. В.И.Абаева найден документ, свидетельствующий об этой театральной деятельности кружка любителей-интеллигентов, «Алборов Б.А. Организация осетинских театральных представлений в хронологической последовательности (схема)»¹², в котором пишется следующее: «8.07.1920. Театр «Красная звезда» (бывшее помещение Коммерческого клуба). Подъотдел искусств. Спектакль- вечер в пользу революционных беженцев из Южной Осетии.

... «Предложение» Чехова в 1 д. перевод А.Гулуева с 20 ч.

«Медведь» Чехова в 1 д. перевод А.Гулуева с 20 ч.

«От нее все качества», пьеса в 2-х действиях, перевод А.Гулуева с 20 ч.»¹³. Далее в этом же архивном деле напечатан план Отдела народного образования 1920-1924 гг., в котором в плане переводческой и литературно-переводческой секциях значатся переводы «Арс» («Медведь») и «Предложения» Чехова, сделанные Гулуевым¹⁴.

Творчество А.П.Чехова оказало большое влияние на наших писателей – Арсена Коцоева, Георгия Малиева, Газака Тогузова (Арнигона). Как отмечает С.Б. Сабаев после Л.Н.Толстого из классиков русской прозы наиболее плодотворное влияние на осетинскую литературу оказал А.П.Чехов. Его произведения знали в Осетии еще задолго до Октябрьской революции, они переводились на осетинский язык, пьесы ставились любительскими труппами, об их авторе печатались восторженные статьи в газетах»¹⁵.

¹¹«Если бы я жил на Кавказе...Удивительная страна!» В.Бязырова.
<http://www.sevos.ru/2010/10-01/10-01-28/08-kultura.htm>.

¹²Алборов Б.А. *Организация осетинских театральных представлений в хронологической последовательности (схема)* // НА СОИГСИ им. В.И.Абаева. Материалы о Северо-Осетинскому драматическому театру. ф.19 (лит.), оп.1, д.48, Л.33-48.

¹³Там же. Л.44.

¹⁴Там же. Л.132-135.

¹⁵Сабаев С.Б. *Русско-осетинские литературные взаимосвязи и их роль в становлении и развитии осетинской литературы*. Автореферат...докт. фил. наук. 10.01.03, 10.01.02. Баку,1982. С.30.

Первая публикация произведений А.П.Чехова была осуществлена в советское время. Поэт Андрей Гулуев году подготовил перевод комедии «Предложение» еще в начале 20 века и она была опубликована в альманахе «Малусаг» («Подснежник») в 1922 году. Позже К. Гутнов и Яков Хозиев перевели «Каштанку». В 1935 году в честь 75-летия А. П. Чехова журналы «Мах дуг» и «Фидиуаг» поместили несколько рассказов писателя. А потом, уже в 1942-м и 1948-м, вышли отдельные сборники произведений Чехова в переводах разных осетинских авторов.

Огромный вклад в изучение всей фигуры А.П.Чехова принадлежит талантливейшему педагогу, журналисту, общественному деятелю Гиго (Григорию Ивановичу) Дзасохову. Этот факт отметил в своих исследованиях Х. С. Булацев¹⁶. Гиго так сказал о заслугах Чехова и его месте в русской и мировой литературе: «Чехов выводит читателя на большую дорогу».

А в 1910 году, к 50-летию писателя, текст публичной лекции Дзасохова об Антоне Павловиче был издан в Пятигорске отдельной брошюрой.

Коста Хетагуров, современник Чехова, хорошо знал и пропагандировал его творчество. В одном из номеров «Терских ведомостей» (1890 г., № 25) говорится о том, что по инициативе К. Хетагурова был устроен литературно-музыкальный вечер, в программу которого вошла пьеса Чехова «Предложение», вызвавшая «...у публики неудержимый задухивный смех».

Но «в репертуаре Осетинского театра Чехов появился только в 1982 году. Осетинский театр, как рассказывает критик Н. Г. Хугаева, долго примеривался и не смел приближаться к уровню тех проблем, размышлений о жизни, которые содержал чеховский текст. Так, тему спектакля «Три сестры», поставленного режиссером Г. Хугаевым, определили по-своему, неоднозначно. Это и тема труда: «Жить, жизнь – труднейшее из дел». Это и тема человеческой красоты: «Наделенные обостренным восприятием всего происходящего сестры одухотворяют жизнь». Это и тема несбывшихся надежд, неосуществленности человеческого предназначения, о невозможности применения красоты, духовности, образованности в судьбах трех сестер. Да, сфера идей спектакля Г. Хугаева была широка. Исполнители играли блестяще...»¹⁷.

Особенно широко литературная общественность Северной и Южной Осетии отметила 100-летие со дня рождения А.П.Чехова в 1960 году. «Было подготовлено и издано несколько сборников произведений Чехова. Писатели Д.Мамсуров, Г.Кайтуков, Х. Ардасенов в своих статьях

¹⁶Булацев Х.С. *Гиго Дзасохов-публицист-революционер*. 1880-1918. Орджоникидзе, 1982.

¹⁷«Если бы я жил на Кавказе...».

отмечали, что Чехов «является учителем осетинских писателей...Следуя традициям Чехова, самобытный прозаик Арсен Коцоев берет из осетинской действительности именно те явления, сталкивает своих героев с такими обстоятельствами, которые уродуют человека, делают его беспомощным и безвольным...¹⁸». Что касается не собственно переводов, а именно влияния на манеру письма мировоззрение, то, как справедливо отмечает Сабаев С.Б. «на чеховских принципах типизации жизненных явлений и характеров построены многие рассказы осетинских писателей Т. Бестаева, Ч. Бегизова, С. Кулаева, К. Дзесова и др., изображавших дореволюционную действительность...В рассказах осетинских писателей А.Коцоева, Г.Малиева, Г.Тогузова, Т.Епхиева, Х.Джигоева и др. заметно влияние мастерства Чехова в создании коротких по форме, но объемных по содержанию новелл, в них передан грустный юмор, переходящий порою в едкую сатиру и т.д.»¹⁹.

В феврале этого года во Владикавказе, в Национальной научной библиотеке РСО-Алания прошли Чеховские чтения «А.П.Чехов: вчера, сегодня, завтра». В рамках чтений был представлен цикл книжно-иллюстративных выставок «Круг жизни», состоялась презентация библиографического указателя «А.П.Чехов в переводах осетинских писателей и поэтов», были прочитаны доклады и сообщения «Чеховиана сегодня» (докладчик - ст. преподаватель СОГУ Ф.К.Бесолова) и «Антон Чехов и осетинская литература» (докладчик - доцент СОГУ Б.Хозиев). Отдел редкого фонда библиотеки представил книжно-иллюстративную выставку «Певец тоскующего дня», на которой посетители познакомились с прижизненными изданиями А.П.Чехова (1903 г., издательство А.Маркса). Особый интерес представляли дарственный экземпляр книги «Спутники Чехова», переданный в 1983 г. профессором А.Тахо-Годи, и рассказ «Каштанка» на осетинском языке в переводе К.Гутнова, вышедший в издательстве «Рæстдзинад» в 1931 году²⁰. Есть смысл продолжить исследовательскую работу по выяснению неопубликованных переводов А.П. Чехова на осетинский язык, возможно хранящихся в Научном архиве СОИГСИ, литературных музеях республики и личных архивах осетинских писателей.

Хочется заключить этот небольшой обзор, вернее, постановку проблемы участия А.П. Чехова в литературном процессе Осетии, в частности, в качестве переводимого автора, чеховскими словами: «...Если бы я жил на Кавказе, то писал бы там сказки. Удивительная страна!..»; «...Пережил я Военно-Грузинскую дорогу. Это не дорога, а

¹⁸ Сабаев С.Б....С.30

¹⁹ Сабаев С.Б....С.31

²⁰ <http://mkrso-a.ru/news/detail.php?ID=271>

поэзия, чудный фантастический рассказ... Поглядите вверх – там страшно глубокое небо, пол – дно Терека; по дну вьётся змея пепельного цвета... Змея злится, рвётся и щетинится... Стены высоки, небо ещё выше... Голова кружится! Это Дарьяльское ущелье, или, выражаясь языком Лермонтова, теснины Дарьяла... Жить у Дарьяла и не писать сказки – это свинство!..»; «...Я никогда в жизни не видел ничего подобного. Это сплошная поэзия, не дорога, а чудный фантастический рассказ, написанный демоном, который влюблён в Тамару...». Осетия ответила Чехову взаимностью.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Большая Советская энциклопедия*, второе издание. На сайте: http://www.bse2.ru/book_view.jsp?idn=030314&page=305&format=html.
- Булацев Х.С. *Гиго Дзасохов-публицист-революционер*. 1880-1918. Орджоникидзе, 1982.
- Бязирова В. «Если бы я жил на Кавказе...Удивительная страна!» Газ. «Северная Осетия». <http://www.sevos.ru/2010/10-01/10-01-28/08-kultura.htm>.
- Дзапарова Е.Б. *Харламний Цомаев и православная культура Осетии*. Владикавказ: ИПО СОИГСИ. 2010.
- Метревели О., *Владикавказ: начало двадцатых*. http://www.darial-online.ru/scripts/view_p.php3%3Ffile=../2004_2/metreveli.shtml.
- Нарбут Е.В., *Оригинал, текст-донор, перевод: проблемы взаимодействия (на материале переводов романа Э.М.Ремарка «Искра жизни» на русский язык)*. Автореферат...канд. фил. наук. М., 2008.
- Сабаев С.Б., *Русско-осетинские литературные взаимосвязи и их роль в становлении и развитии осетинской литературы*. Автореферат...докт. фил. наук. 10.01.03, 10.01.02. Баку, 1982. С.6.
- Тедеев О.Г., *Язык осетинских переводов Ивана Ялгузидзе*. Автореферат...канд. фил. наук. Тбилиси, 1965.15С.
- Указатель творчества южно-осетинских писателей (1940-1967 гг.)* (Цхинвал, 1968, на осет. яз.).
- Хекилаева Л., *Антон Павлович Чехов в переводах осетинских писателей и поэтов*. <http://nslib.narod.ru/chehov.html>.
- Хугаев И.С., *Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы*. Владикавказ: Ир, 2008.
- Хугаев И.С., *От «сказительства» к «писательству»: динамика и комплексы младописьменной культуры*. Обсерватория культуры: журнал-обозрение [вып. 6/2008] http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/home/news/jok/authors_tkh.htm.
- А.П.Чехов, *Избранные произведения*. Сталинир. Гос. изд-во Южной Осетии. 1955, на осет. яз.314С.

Abstract

Chekhov plays an important role in the historical and literary process of Ossetia. Starting with the 20th century, the close relationship with the Russian culture and literature in general, and with Chekhov's works in particular, had a tremendous influence on many representatives of Ossetian literature. Thus, Chekhov's works have become a fertile ground for the Ossetian intercultural exchange.

Мицуси КИТАДЗЁ
Киото, KSU, Япония

**КЛАССИФИКАЦИЯ СЛОВСОЧЕТАНИЙ ГЛАГОЛА
С ИНФИНИТИВОМ
ПО СТЕПЕНИ СОЧЕТАЕМОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА)**

Ключевые слова: частотность вставки, субъектные инфинитивы, сильная связь, вид инфинитива, утвердительность и отрицательность глагола, закрытое словосочетание, открытое словосочетание.

Словосочетание глагола с инфинитивом относится к примыканию, при котором зависимое слово является неизменяемым, изолированным от системы падежей в силу своей частеречной принадлежности, зависимость от главного слова выражена семантически. Словосочетание глагола с инфинитивом составляет составное глагольное сказуемое.

В истории науки были попытки ограничить объём составного глагольного сказуемого. Делалось это на основе лексического анализа первого компонента сказуемого – спрягаемой форма глагола. Характер лексического значения спрягаемой формы глагола в составе сказуемого данного типа действительно не вполне однороден. Прежние исследования только классифицируют глаголы, к которым примыкает инфинитивы: фазовые глаголы, глаголы со значением модального отношения к действию и глаголы, выражающие способы осуществления действия. Модальные или фазовые значения, составляющие для спрягаемой части составного глагольного сказуемого обязательную часть его семантики, могут быть её основой, а могут быть заслонены иными компонентами значения. Но лексические различия такого рода не могут быть основанием для установления объёма составного глагольного сказуемого как явления синтаксиса. Прежние исследования (В. В. Виноградов¹, Е. А. Земская², Henrik Birnbaum³, Н. Ю. Шведова⁴ и др.)

¹ Виноградов В.В., *Словосочетание как предмет синтаксиса*, в кн. *Грамматика русского языка* II-1. АН СССР. Москва, 1960. с.10-22.

² Земская Е.А., *Глагольные словосочетания с инфинитивом*. в кн. *Грамматика русского языка* II-1. АН СССР. Москва, 1960. с.211-222.

³ Henrik Birnbaum, *Predication and the Russian infinitive*. To honor Roman Jakobson I.

степени сочетаемости финитного глагола и инфинитива на русском языке проводятся в семантических отношениях только, не основываясь на определённом формальном критерии, приводит к порочному кругу. Никакая модель не может быть успешно создана без познания объективных закономерностей объекта. Познание объективных закономерностей является предпосылкой для практических решений.

Наша цель состоит в том, чтобы выяснить классификацию словосочетаний глагола с инфинитивом по степени сочетаемости формальным критерием. Мы предлагаем следующий формальный критерий по степени сочетаемости: частотность вставки слова (или слов) между глаголом и инфинитивом. Например, «Все **хотели ехать** в экипажах» (А. П. Чехов, «Именины»). Здесь нет вставки слова между глаголом(хотели) и инфинитивом(ехать). А в примере «Иван Петрович **хотел** дальше **продолжать**» (А. П. Чехов, «Чтение») есть вставка слова(дальше). Высокая частотность вставки показывает низкую степень сочетаемости (слабую связь), а низкая частотность вставки – высокую степень сочетаемости (сильную связь). Под данным углом зрения нами проанализированы 11822 словосочетания глагола с инфинитивом, которые были употреблены во всех произведениях Антона Павловича **Чехова, чьё 150-летие отмечается в этом(2010-ом) году.**

Примыкающий к глаголу инфинитив может обозначать как действие, субъект которого совпадает с субъектом действия главенствующего глагола, так и действие, субъект которого не совпадает с субъектом действия главенствующего глагола. В первом случае примыкающий инфинитив принято называть субъектным инфинитивом, во втором случае – объектным инфинитивом. Мы привлекаем к себе внимание субъектные инфинитивы(10098 примеров), а не объектные инфинитивы(1724 примера). Потому что субъект действия, названного объектным инфинитивом, обычно вставляется между глаголом и инфинитивом. Например, «Ольга Михайловна приказала Василию накрыть на стол»(А. П. Чехов, «Именины»). Субъект(Василию) инфинитива вставляется между глаголом(приказала) и инфинитивом(накрыть).

В сочетании с инфинитивом могут выступать не все глаголы, а

Mouton. 1967. pp.271-292.

⁴ Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Грамматика современного литературного языка*. АН СССР. Москва, 1970, с.486-540; Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Русская грамматика II*. АН СССР. Москва, 1980. с.13-82.

только глаголы определённых семантических групп. Мы классифицируем в наших материалах глаголы, сочетающиеся с инфинитивом, по своим лексическим значениям: а) фазовые глаголы, б) глаголы со значением предрасположенности, попытки осуществления, в) глаголы со значением опасения, негативного отношения, г) глаголы со значением мысли, интеллектуального состояния, восприятия, желания, д) глаголы, совмещающие отвлечённые лексические значения с ярко выраженной оценочной окраской, е) глаголы со значением возможности, способности, умения, ё) глаголы движения, конкретного целенаправленного действия. Приведём все глаголы, которые сочетаются с инфинитивом (Цифры показывают частотность вставки слова(или слов) между глаголом и инфинитивом):

а) фазовые глаголы (17.9%(422/2355)):

стать(19.8%(218/1099)),	начинать(19.0%(70/369)),
начать(19.6%(71/363)),	продолжать(13.9%(24/173)),
перестать(14.7%(22/150)),	приняться(11.8%(9/76)),
переставать(12.5%(8/64)),	кончить(0%(0/23)),
бросить(0%(0/13)),	пойти(0%(0/10)),
	бросать(0%(0/1)).

б) глаголы со значением предрасположенности, попытки осуществления (17.8%(152/852)):

стараться(17.2%(57/332)),	сметь(30.8%(33/107)),
собираться(14.7%(14/95)),	спешить(14.6%(7/48)),
поспешить(15.4%(4/26)),	постараться(20.0%(5/25)),
собраться(20.8%(5/24)),	осмелиться(16.7%(4/24)),
осмеливаться(14.3%(3/21)),	пострудиться(19.0%(4/21)),
нравить(25.0%(4/16)),	пытаться(0%(0/14)),
посметь(33.3%(4/12)),	пробовать(0%(0/10)),
попынуться(42.9%(3/7)),	торопиться(0%(0/8)),
рисковать(0%(0/5)),	броситься(0%(0/5)),
намереваться(0%(0/4)),	поторопиться(0%(0/4)),
порываться(33.3%(1/3)),	дерзать(0%(0/3)),
предполагать(0%(0/1)).	

в) глаголы со значением опасения, негативного отношения (16.4%(20/122)):

бояться(16.3%(16/98)),	стыдиться(11.1%(1/9)),
стесняться(12.5%(1/8)),	постесниться(0%(0/3)),
побояться(0%(0/1)),	устыдиться(100%(1/1)).

г) глаголы со значением мысли, интеллектуального состояния, восприятия, желания (23.5%(621/2637)):

хотеть(25.5%(233/915)),	хотеться(25.0%(131/524)),
желать(25.6%(69/270)),	любить(19.9%(37/186)),

захотеться(17.8%(21/118)), решить(25.0%(15/60)),
 захотеть(23.2%(13/56)), привыкнуть(21.6%(11/51)),
 обещать(33.3%(14/42)), решаться(11.8%(4/34)), забыть(30.3%(10/33)),
 решиться(10.3%(3/29)), порешить(32.1%(9/28)),
 согласиться(37.0%(10/27)), надоесть(4.5%(1/22)), научиться(14.3%(3/21)),
 пожелать(25.0%(5/20)), думать(31.6%(6/19)), браться(0%(0/15)),
 пообещать(10.0%(1/10)), мечтать(0%(0/10)), догадаться(20.0%(2/10)),
 вздумать(10.0%(1/10)), надеяться(12.5%(1/8)), отказаться(12.5%(1/8)),
 решать(28.6%(2/7)), отказываться(0%(1/7)), учиться(0%(0/7)),
 надоедать(16.7%(1/6)), условиться(0%(0/5)), соглашаться(0%(0/5)),
 взяться(0%(0/5)), забывать(0%(0/4)), утомиться(0%(0/4)),
 надумать(25.0%(1/4)), ожидать(25.0%(1/4)), обещаться(33.3%(1/3)),
 выучиться(33.3%(1/3)), избегать(0%(0/3)), вздуматься(66.7%(2/3)),
 присудить(33.3%(1/3)), затрудняться(0%(0/3)), предпочитать(0%(0/3)),
 ждать(0%(0/2)), проситься(100%(2/2)), попроситься(100%(2/2)),
 приготовиться(0%(0/2)), постановить(0%(0/2)), позабыть(0%(0/2)),
 уставать(0%(0/2)), отчаяться(0%(0/1)), придумывать(100%(1/1)),
 обещаться(100%(1/1)), утомляться(0%(0/1)), привыкать(0%(0/1)),
 придумать(0%(0/1)), отказать(0%(0/1)), отучиться(0%(0/1)),
 повадиться(100%(1/1)), лениться(0%(0/1)), позаботиться(100%(1/1)),
 соскучиться(0%(0/1)), побеспокоится(0%(0/1)), готовиться(0%(0/1)),
 побрезговать(0%(0/1)), покаяться(100%(1/1)), затрудниться(0%(0/1)),
 подумать(0%(0/1)).

д) глаголы, совмещающие отвлечённые лексические значения с ярко выраженной оценочной окраской (25.5%(200/785)):

приходиться(17.3%(42/243)), прийти(26.1%(53/203)),
 изволить(28.5%(55/193)), следовать(36.9%(48/130)), иметь(22.2%(2/9)),
 благоволить(0%(0/4)), надлежать(0%(0/2)), соизволить(0%(0/1)).

е) глаголы со значением возможности, способности, умения (31.7%(868/2735))

мочь(32.8%(712/2170)), уметь(26.3%(68/259)),
 успеть(35.9%(55/153)), суметь(20.0%(13/65)), удаться(27.9%(12/43)),
 успевать(14.3%(4/28)), ухитриться(16.7%(1/6)), удаваться(0%(0/6)),
 смочь(100%(3/3)), посчастливиться(0%(0/2)).

ё) глаголы движения, конкретного целенаправленного действия (270/612) (44.1%)

пойти(41.2%(42/102)), прийти(40.3%(27/67)), сесть(38.3%(18/47)),
 идти(37.5%(18/48)), остаться(31.3%(10/32)), садиться(22.2%(3/36)),
 поехать(60.0%(18/30)), приехать(32.4%(9/28)), ехать(61.5%(16/26)),
 ходить(60.9%(14/23)), приходиться(70.0%(14/20)), выйти(58.8%(10/17)),
 приехать(50.0%(7/14)), отправиться(50.0%(6/12)), зайти(44.4%(4/9)),

ездить(55.6%(5/9)),	уехать(87.5%(7/8)),	побежать(12.5%(1/8)),
оставаться(50.0%(4/8)),	уйти(28.6%(2/7)),	уходить(80.0%(4/5)),
остановиться(25.0%(1/4)),	уезжать(66.7%(2/3)),	выходить(100%(3/3)),
ступать(0%(0/3)),	улечься(0%(0/3)),	привести(100%(2/2)),
повести(100%(2/2)),	полезть(100%(2/2)),	поезжать(50.0%(1/2)),
расположиться(100%(2/2)),	бегать(50.0%(1/2)),	бежать(50.0%(1/2)),
заходить(50.0%(1/2)),	забежать(100%(2/2)),	нанять(100%(2/2)),
являться(0%(0/2)),	лезть(0%(0/1)),	побегать(100%(1/1)),
отправляться(100%(1/1)),	выезжать(100%(1/1)),	побойти(100%(1/1)),
заехать(0%(0/1)),	переехать(0%(0/1)),	прибегать(0%(0/1)),
лететь(100%(1/1)),	полететь(0%(0/1)),	прилетать(0%(0/1)),
вставать(0%(0/1)),	родиться(0%(0/1)),	попластись(100%(1/1)),
опуститься(100%(1/1)),	поваляться(0%(0/1)),	принести(100%(1/1)),
усаживаться(100%(1/1)).		

Группируя вышеуказанные глаголы по своим лексическим значениям, мы можем свести частотности вставки в таблицу 1.

Таблица 1. Частотность вставки слова(или слов) между глаголом и инфинитивом по лексическим значениям глагола

в) (20/122) (16.4%)	г) (621/2637) (23.5%)	ё) (270/612) (44.1%)
б) (152/852) (17.8%)	д) (200/785) (25.5%)	
а) (422/2355) (17.9%)	е) (868/2735) (31.7%)	

$\chi^2=89.3797$. $v=4$. $p<0.005$

Субъектный инфинитив, примыкая к глаголу, вступает с ним в отношения восполняющие, объектные или определительные (целевые). Н. Ю. Шведова⁵ с точки зрения семантических отношений полагает, что при восполняющих и объектных отношениях связь примыкания инфинитива является сильной связью; при целевых отношениях это слабая связь. Она считает, что словосочетания глаголов (а, б, д) с инфинитивом образуют восполняющие отношения, словосочетания глаголов (в, г, е) с инфинитивом – объектные отношения, словосочетание глагола (ё) с инфинитивом – целевые отношения.

В связи с этим наш результат поддерживает то, что в отличие от восполняющих и объектных отношений целевые отношения являются слабой связью. Но Н. Ю. Шведова не различает восполняющих от

⁵ Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Грамматика современного литературного языка*. АН СССР. Москва, 1970, с. 513-515; Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Русская грамматика II*. АН СССР. Москва, 1980. с. 41-42.

объектных отношений по степени сочетаемости глагола с инфинитивом и не различает глаголов по степени сочетаемости с инфинитивом в одних группах. Мы выясняем, что в основном словосочетания глагола с инфинитивом, образующие восполняющие отношения, показывают более высокую степень сочетаемости, чем словосочетания глагола с инфинитивом, образующие объектные отношения. Кроме этого, по степени сочетаемости глаголы (в) со значением опасения, негативного отношения входят в группы глаголов, образующих восполняющие, а не в группы глаголов, образующих объектные отношения, тогда как глаголы (д), совмещающие отвлечённые лексические значения с ярко выраженной оценочной окраской, принадлежат к группам глаголов, образующих объектные, а не к группам глаголов, образующих восполняющие. И по степени сочетаемости глаголы (е) со значением возможности, способности, умения не относятся к обеим группам.

К тому же, мы выявляем разницу по степени сочетаемости с инфинитивом в одних группах глагола. Перечислим глаголы с высокой частотностью употребления:

в группе-а) «продолжать(13.9%), перестать(14.7%)» соединяются с инфинитивом сильнее, чем «начинать(19.0%), стать(19.8%)»,

в группе-б) «собираться(14.7%), стараться(17.2%)» соединяются с инфинитивом сильнее, чем «сметь(30.8%)»,

в группе-г) «захотеться(17.8%), любить(19.9%)» соединяются с инфинитивом сильнее, чем «хотеться(25.0%), хотеть(25.5%), желать(25.6%)»,

в группе-е) «уметь(26.3%)» соединяются с инфинитивом сильнее, чем «мочь (32.8%), успеть (35.9%)».

В частности в группе-д) по степени сочетаемости с инфинитивом глаголы разделены на три подгруппы (' > ' обозначает 'соединяется с инфинитивом сильнее, чем '): «приходиться(17.3%)» > «прийтись(26.1%), изволить(28.5%)» > «следовать(36.9%)».

Наше дальнейшее внимание направлено на распределение употребления словосочетаний глагола с инфинитивом, которые прежние исследования считают сильной связью. По этому поводу мы рассматриваем частотность употребления словосочетаний глагола с инфинитивом, имея в виду вид(совершенный вид и несовершенный вид) инфинитива и утвердительность, отрицательность глагола. Например, при словосочетаний глагола «хотеть» с инфинитивом (см. таблицу 2), частотность вставки – 25.5%, употребляются 459 примеров с инфинитивом совершенного вида и 235 примеров с инфинитивом несовершенного вида в утвердительных предложениях и 58 примеров с инфинитивом совершенного вида и 163 примера с инфинитивом

несовершенного вида в отрицательных предложениях.

Таблица 2. Частотность вставки слова (или слов) между глаголом «хотеть» и инфинитивом и распределение употребления словосочетания глагола «хотеть» с инфинитивом.

хотеть	
25.5% (233/915)	
инф.СВ / инф.НСВ	Примеры.
Утвер. гл. 459 / 235	инф. СВ / инф.НСВ
Отриц.гл. 58 / 163	Утвер. гл. (1), (2) / (3), (4)
$\chi^2=108.9881$. $v=1$. $p<0.005$	Отриц.гл. (5), (6) / (7), (8)

- (1) Я **хочу прокричать**, что я отравлен. «Скучная история» (утвер. гл. и инф.СВ)
 (2) Она **хотела** теперь **понять** его тайные мысли. «Супруга» (утвер. гл. и инф.СВ)
 (3) Сначала все **хотели ехать** в экипажах. «Именины» (утвер. гл. и инф.НСВ)
 (4) Иван Петрович **хотел** дальше **продолжать**. «Чтение» (утвер. гл. и инф.НСВ)
 (5) Я **не хочу уехать** отсюда. «Ненужная победа» (отриц. гл. и инф.СВ)
 (6) Отчего вы **не хотите** серьезно **заняться** вашей болезнью? «Палата №6» (отриц. гл. и инф.СВ)
 (7) Рыжий мальчишка решительно **не хочет играть** по-человечески. «Барон» (отриц. гл. и инф.НСВ)
 (8) Я **не хотела** до сих пор **делать** это. «Ненужная победа» (отриц. гл. и инф.НСВ)

Аналогичным образом рассмотрим все глаголы с высокой частотностью употребления. (см. таблицу 3)

Таблица 3. Частотность вставки слова (или слов) между глаголом и инфинитивом и распределение употребления словосочетания глагола с инфинитивом.

а)	б)	в)	г)	д)	е)
продолжать					
13.9%(24/173)			СВ инф. / НСВ инф		
0 / 173			Утвер. гл. /		
0 / 0			Отриц.гл. /		
перестать		собираться			

14.7%(22/150) 14.7%(14/95)

0 / 130 61 / 32

0 / 20 0 / 2

бояться

стараться 16.3%(16/98)

17.2%(57/332) 60 / 27

215 / 105 3 / 8 **захотеться** 17.3%(42/243)

9 / 3 17.8%(21/118) 9 / 226

93 / 23 0 / 8

0 / 2

начинать

19.0%(70/369)

0 / 367

0 / 2

стать

19.8% (218/1099)

0 / 999

0 / 100

любить

19.9%(37/186)

36 / 118

0 / 32

хотеться

25.0%(131/524)

244 / 200

4 / 76

хотеть

25.5%(233/915)

459 / 235

58 / 163

желать

25.6%(69/270) **прийтись** **уметь**

138 / 59 26.1%(53/203) 26.3%(68/259)

10 / 63 78 / 112 18 / 63

5 / 8 33 / 145

сметь

30.8%(33/107)

16 / 32

12 / 47

изволить

28.5%(55/193)

80 / 101

0 / 12

мочь

32.8%(712/2170)

767 / 377

568 / 458

успеть

следовать 35.9%(55/153)

36.9%(48/130) 82 / 0

54 / 34 71 / 0
0 / 42

$\chi^2=200.6465$. $v=20$. $p<0.005$

В этой таблице верхняя строка выражает разряд глаголов (а, б, в, г, д, е) и по разряду расположены глаголы с высокой частотностью употребления. И словосочетания глагола с инфинитивом, показывающие низкую частотность вставки, то есть сильную связь, располагаются наверху, а словосочетания глагола с инфинитивом, показывающие высокую частотность вставки, то есть слабую связь, – внизу. Цифры процентов показывают частотность вставки слова(или слов) между глаголом и инфинитивом, а под ними 4 цифры обозначают числа примеров по поводу вида инфинитива и утвердительности и отрицательности глагола.

Как видно из третьей таблицы, словосочетания, в которых глаголы(например, продолжать(13.9%), перестать(14.7%), собираться(14.7%), бояться(16.3%), стараться(17.2%), приходиться(17.3%), захотеться(17.8%), начинать(19.0%), стать(19.8%), любить(19.9%)) сильнее соединяются с инфинитивами, **ограничивают** сферу **своего употребления** в зависимости от вида инфинитива и от утвердительности и отрицательности глагола. В то время как словосочетания, в которых глаголы(например, хотеться(25.0%), хотеть(25.5%), желать(25.6%), прийти(26.1%), уметь(26.3%), изволить(28.5%), смочь(30.8%), мочь(32.8%), успеть(35.9%), следовать(36.9%)) слабее связываются с инфинитивами, свободно употребляются независимо от вида инфинитива и от утвердительности и отрицательности глагола. Данная тенденция ясно отражается на типичных примерах глаголов «продолжать» и «мочь». (см. таблицу 4)

Таблица 4. Частотность вставки слова(или слов) между глаголами «хотеть», «мочь» и инфинитивами и распределение употребления словосочетаний глаголов «хотеть», «мочь» с инфинитивами.

продолжать		мочь	
13.9%(24/173)		32.8% (712/2170)	
инф. СВ / инф. НСВ		инф. СВ / инф. НСВ	
Утвер. гл.	0 / 173	Утвер. гл.	767 / 377
Отриц.гл.	0 / 0	Отриц.гл.	568 / 458
$\chi^2=30.9962$. $v=1$. $p<0.005$			

Примеры.

Примеры.

инф.СВ. / инф. НСВ	инф.СВ / инф.НСВ
Утвер. гл. - / (9), (10)	Утвер. гл. (11), (12) / (13), (14)
Отриц.гл. - / -	Отриц.гл. (15), (16) / (17), (18)

- (9) Гриша **продолжает искать** в потёмках. «Детвора» (утвер. гл. и инф.НСВ)
- (10) А ямщик **продолжал** ещё__**молчать**. «Верб» (утвер. гл. и инф.НСВ)
- (11) Кто **мог убить** этого человека? «Рассказ старшего садовника» (утвер. гл. и инф.СВ)
- (12) Мы **можем** ещё **расстаться!** «Женщина без предрассудков» (утвер. гл. и инф.СВ)
- (13) Я **могу обходиться** без вас. «Вишнёвый сад» (утвер. гл. и инф.НСВ)
- (14) Разве я **могу** в этом сарае **работать?** «Талант» «Зелёная коса» (утвер. гл. и инф.НСВ)
- (15) Она **не могла допустить** и сомнения. «Зелёная коса» (отриц. гл. и инф.СВ)
- (16) Мы, госпожа Щукина, **ничего не можем** для вас *сделать*. «Беззащитное существо» (отриц. гл. и инф.СВ)
- (17) Ты о себе **не можешь понимать**. «Леший» (отриц. гл. и инф.СВ)
- (18) Я **не могу** дольше так **жить**. «Скучная история» (отриц. гл. и инф.НСВ)

Глагол «продолжать», имеющий высокую степень сочетаемости (частотность вставки – 13.9%), соединяется только с инфинитивами несовершенного вида в утвердительном предложении, тогда как глагол «мочь», имеющий низкую степень сочетаемости (частотность вставки – 32.8%), соединяется с инфинитивами совершенного и несовершенного видов в утвердительном и в отрицательном предложениях.

Итоги наших результатов сведены в таблицу 5.

Таблица 5. Степень сочетаемости глагола с инфинитивом и распределение употребления словосочетания глагола с инфинитивом.

а)	б)	в)	г)	д)	е)
степень сочетаемости глагола с инфинитивом					
сильнее ←			→ слабее		
употребление словосочетания глагола с инфинитивом					
ограниченнее ←			→ свободнее		

Другими словами словосочетание глагола с инфинитивом, характеризующееся сильной связью, представляет собой закрытое словосочетание, а словосочетание глагола с инфинитивом, характеризующееся слабой связью, – открытое словосочетание. С точки зрения типологического Robert D. Van Valin Jr. и William A. Foley⁶⁸, включая словосочетание глагола с инфинитивом в преобразование в последовательную форму глагола (verb serialization), определяют его иерархию синтаксической сочетаемости (syntactic bondedness hierarchy) и иерархию семантических отношений (interclausal semantic relations hierarchy). Но они не обращают внимания на отношения между степенью сочетаемости глагола с инфинитивом и распределением употребления словосочетания глагола с инфинитивом.

Итак нам удалось не только определить специфику использования словосочетания глагола с инфинитивом во всех произведениях А. П. **Чехова**, но и **с учётом** степени сочетаемости внести уточнения в традиционную классификацию глаголов русского языка, к которым примыкают инфинитивы.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Birnbaum Henrik, *Predication and the Russian infinitive*. To honor Roman Jakobson I. Mouton. 1967.
- Виноградов В.В., *Словосочетание как предмет синтаксиса*, в кн. *Грамматика русского языка II-1*. АН СССР. Москва, 1960.
- Земская Е.А., *Глагольные словосочетания с инфинитивом*. в кн. *Грамматика русского языка II-1*. АН СССР. Москва, 1960.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем*. (т.1-12). Москва. 1971.
- Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Грамматика современного литературного языка*. АН СССР. Москва, 1970.
- Шведова Н.Ю., *Подчинительные связи слов и словосочетания*, в кн. *Русская грамматика II*. АН СССР. Москва, 1980.
- William A. Foley, Robert D. Van Valin Jr., *Functional syntax and universal grammar*. Cambridge: Cambridge University Press. 1984.

⁶⁸ William A. Foley, Robert D. Van Valin Jr., *Functional syntax and universal grammar*. Cambridge: Cambridge University Press. 1984. pp.256-272

ABSTRACT

Classification of the combination of a main verb and an infinitive on the degree of bondedness in all works of A. P. Chekhov

Previous studies on the degree of bondedness between a main verb and an infinitive in Russian have been conducted in semantic terms only, and have not produced any conclusive results. We propose the following formal criterion for investigating this issue: insertion of other word(s) between a main verb and an infinitive. We suggest that the frequency of this phenomenon correlates with the weakness of a given combination.

We classify the verbs combined with an infinitive by their semantic features: a) phase verbs, b) verbs which mean predisposition, attempts of realization, c) verbs which mean fear, negative attitude, d) verbs which mean an idea, an intellectual condition, perception, desire, e) verbs which mean the modal attitude to action, f) verbs which mean possibility, ability, skills, g) verbs which mean motion, specific purposeful action. We analyze 11822 combinations of a verb with an infinitive which have been used in all works of A. P. Chekhov.

Our investigation demonstrates the following scale of the strength of combinations in terms of the insertion of other word(s): c), b), a) > d), e) > f) > g) ('>' indicates 'stronger than'). Besides, we reveal a difference on the degree of bondedness with an infinitive in each verb group.

Furthermore, we show that the combinations in which verbs incorporate to infinitives more strongly, limit area of the use depending on the aspect of an infinitive and assertiveness and negativity of a verb. While combinations in which verbs have to do with infinitives more poorly, are freely used irrespective of the aspect of an infinitive and assertiveness and negativity of a verb.

Симеон ЮРАК
Бухарест, Румыния

ЭКСПРЕССИВНОСТЬ ЯЗЫКА РАННИХ РАССКАЗОВ А.П.ЧЕХОВА

Ключевые слова: рассказы Чехова, экспрессивные средства, экспрессивность, ритм прозы, повтор, художественный текст, номинативные предложения, фамилии персонажей

Художественное литературное произведение представляет собой особую систему языковых средств различных уровней, то есть определённое гармоничное целое, в котором каждая языковая или формальная подробность значима и призвана выражать тот или иной оттенок или момент развития авторской идеи, авторского замысла. Другими словами, произведение художественной литературы – это связной текст, который обладает как всеми чисто лингвистическими средствами выражения и связи, воплощающими лингвистическую или коммуникативную функцию данного текста, так и образными или выразительными средствами, воплощающими экспрессивную функцию или функцию воздействия, и, в конечном счёте, всё это вместе создаёт его эстетическую функцию. Все перечисленные функции художественного текста находятся в особом взаимоотношении, причём экспрессивная и эстетическая функции подчиняют чисто лингвистическую связность подобного вида текста¹. Таким образом, можно утверждать, что эстетическая функция художественного текста обуславливается в известной мере и языковыми экспрессивными средствами, используемыми писателем.

Экспрессивность (от лат. *expressio* – выражение) – крайне ёмкое и сложное понятие, характеризующееся формами проявления (в тексте) выразительных возможностей языка, то есть формами выражения мнения, идей, мыслей и чувств пишущего или говорящего в связи с тем, что он описывает или о чём он говорит, с тем, что происходит во внешнем или внутреннем мире человека. Создатель художественного текста хочет привлечь внимание читателя или слушателя именно к тому,

¹ См.: Анализ литературного произведения, Издательство "Наука", Ленинград, 1976, с.108-109; Исследования по теории текста. Реферативный сборник, Москва, 1979, с. 180-182; R.Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, в сборнике: *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, 1964 и др.

что он изображает, что его интересует. Следовательно, экспрессивные средства языка художественного произведения имеют иногда явный субъективный характер, они являются подчеркнуто индивидуальными и преследуют, в конце концов, эстетическую функцию. Экспрессивность может проявляться во всех значимых единицах языка, начиная со звукового или фонетического уровня и кончая сложными синтаксическими единицами и на уровне целого текста. Наиболее ярко и наглядно экспрессивность проявляется на лексическом уровне, имея в виду выразительный потенциал этого уровня, и на синтаксическом, то есть на сверхсегментном уровне языка, который имеет возможность комбинировать языковые средства предыдущих уровней.

Когда читаем произведения Чехова, или изучаем их, исследуем творчество этого писателя, мы легко можем заметить, что Антон Павлович Чехов очень серьезно и бережно относился к русскому языку и, соответственно, к языку своих рассказов, к писательской работе в целом, ценил труд как особое занятие человека, труд любого талантливого писателя. Доказательством этого является большое число вариантов или редакций многих его рассказов; об этом говорят также советы, которые он давал молодым писателям, присылавшим ему свои произведения, чтобы он выразил своё мнение о них. Одно из высказываний Чехова по поводу писательского труда гласит: "Надо поставить свою жизнь в такие условия, чтобы труд был необходим. Без труда не может быть чистой и радостной жизни"². Именно такая постоянная, необходимая работа над своими текстами и привела к тому, что после Чехова остались в русской и мировой литературе замечательные образцы короткой прозы, характеризующиеся чистотой языка, ясностью и точностью выражения идей, замысла.

Вот что писал А.П. Чехов в письме к Л.А.Авиловой в связи с работой писателя над языком, над текстами своих произведений: "Пишите роман целый год, потом полгода сокращайте его, а потом перечитайте. Вы мало отделяете, писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным"³. Именно так кропотливо и "вышивал на бумаге" Чехов свои короткие рассказы, свои повести, драмы.

Перечитывая произведения А. П. Чехова, мы каждый раз осмысливаем их по-другому, по-своему, открываем для себя всё новые и новые стороны его творческой манеры. По-разному воспринимаем произведения Чехова, например, в школе, потом в вузе, когда читаем их

² Умное слово. Афоризмы. Мысли. Изречения. Крылатые слова, Москва, "Московский рабочий", 1966, с. 86.

³ Русские писатели о языке. Хрестоматия, Ленинград, 1954, с. 305.

по школьной или вузовской программе, и после окончания школы или вуза, когда мы уже читаем эти литературные произведения не по программе, а для себя, для собственного удовольствия.

Ранняя проза Чехова – это небольшие, короткие юмористические рассказы, сценки, занимающие две-три страницы, ёмко описывающие случаи из повседневной жизни того времени. Такая "экономия" в повествовании возможна в значительной мере благодаря языку, получающему у Чехова большую "нагрузку". Слово, словосочетание, предложение у Чехова не только сообщают о событиях и фактах действительности, но в то же время изображают, рисуют эти факты.⁴ По поводу сжатости или краткости литературного произведения, Чехов неоднократно высказывался, и эти его высказывания стали своего рода крылатыми выражениями, например: "Искусство писать – это искусство сокращать", "Краткость – сестра таланта" и т.д.⁵

Персонажи ранних рассказов Чехова – это мелкие чиновники, которые дрожат и теряют дар речи перед своими и "чужими" начальниками; это молодые люди, ускользающие от брачных уз; девицы, мечтающие удачно выйти замуж; гимназисты, не выучившие урок; иногда – это несчастные дети, которые вызывают сочувствие и т.д., одним словом, как выразился сам Чехов – "мелюзга"⁶, так как этим словом он назвал один из своих рассказов тех лет. А слово *мелюзга*, в соответствии с его определением по толковому словарю С.И.Ожегова, это: "маленькие живые существа; мелкота, мелочь". Именно такого рода "маленькие живые существа" и описываются в большинстве рассказов Чехова. Для изображения таких маленьких, незначительных существ он использует соответствующие, самые подходящие языковые выразительные средства разных уровней.

Как уже отмечалось выше, когда мы читаем произведения Чехова вообще, и, в частности, его ранние рассказы, замечаем, что у него всё значимо, все языковые единицы имеют установленное Чеховым значение: и звуковой уровень, и лексика, и фразеология, и грамматика, и построение целого текста. Весь языковой материал подбирается кропотливо, каждая языковая единица стоит там, где она должна стоять, выражает то, что она должна выражать. Конечно, при рассмотрении текста чеховских рассказов, необходимо обязательно иметь в виду и их подтекст, то есть подразумеваемый смысл

⁴ Копорский С.А., *О стиле рассказа А.П.Чехова "Хирургия"*, в журнале *Русский язык в школе*, 1960, №.1, с. 29.

⁵ *Умное слово ...* с.179, 183.

⁶ Линков В.Я., *Художественный мир прозы А.П.Чехова*, Издательство Московского университета, 1982, с.14.

высказывания.

Рассматривая язык художественных произведений Чехова, как и произведений любого писателя, следует иметь в виду их повествовательный уровень. По этому поводу А.П.Чудаков, посвятивший много времени исследованию творчества А.П. Чехова, пишет: "Повествовательный уровень включает собственно повествование, то есть речь повествователя, или рассказчика (далее эти слова употребляются как синонимы), и прямую речь персонажей – их диалоги и монологи"⁷. Во многих чеховских рассказах голос повествователя как бы сливается с голосом самого автора, чувствуется прямая оценка описываемого со стороны рассказчика-автора, а именно ирония, смех, осуждение, сочувствие и т.д. Авторская речь ранних рассказов Чехова, так и язык диалогов его персонажей находятся в прямом соотношении и в соответствии с их содержанием.

В этом отношении, все мы помним выражения и отрывки из ранних рассказов этого писателя, в которых налицо авторская ирония, например: "В один прекрасный вечер не менее *прекрасный* экзекутор" (*Смерть чиновника*); "– Дайте рубль, тогда не скажу! – сказал *благородный* человек. – А то скажу." (*Злой мальчик*). Такие фрагменты, в которых голос автора прямо включается в текст (в данном случае – посредством выделенных нами эпитетов), можно встретить почти в каждом рассказе Чехова. Именно такое переплетение отношения автора, повествователя и иногда его героев, такой приём изображения персонажей и действительности и придаёт особую выразительность языку произведений Чехова на уровне целого текста.

Описание "мелюзги", этих мелких людей, начинается иногда прямо с названия рассказа (*Хамелеон*, *Злой мальчик*, *Толстый и тонкий* и др.); в других случаях характеристика действующих лиц начинается с их фамилий и имён и т.д. В связи с удачным подбором подходящих, смешных, имён и, в особенности, фамилий для персонажей рассказов Чехова, с экспрессивной нагрузкой, вспоминаются слова одного из героев В. Шукшина (также мастера короткого рассказа), – Броньки (Бронислава) Пупкова из рассказа *Миль пардон, мадам!*. Герой Шукшина, рассказывая одному генералу о своих приключениях в армии, говорил, почему все там смеялись над сочетанием его фамилии и имени – *Бронислав Пупков*. Он говорит генералу: "– К такому имю надо фамилию подходящую. А я – Пупков. Как в армии переключка так – смех. А вон Ванька Пупков – хоть бы што". У Чехова дело обстоит как бы совершенно по-другому: фамилии персонажей точно соответствуют их

⁷ Чудаков А.П., *Поэтика Чехова*, Издательство "Наука", Москва, 1971, с. 6.

внешнему и внутреннему облику, их поведению, их поступкам. Простое произнесение этих фамилий вызывает смех, улыбку, критику, иронию, осуждение, иногда сострадание и т.д.

Фамилии персонажей чеховских рассказов происходят от названий различных животных и птиц, наименований их повадок, названий различных мелких предметов и действий из повседневной жизни людей и т.д. Всем известны такие персонажи, как: Червяков, Лапкин, Хрюкин, Пришибеев, Очумелов, Пустяков, Пешкин, Пивомедов, Курятин, Овсов, Лошадкин, Галкин и др. Если обратить внимание на подбор этих фамилий, можно заметить, что в большинстве случаев в них уже заключена ёмкая, экспрессивная характеристика их носителей. Отчества таких персонажей даются Чеховым в основном в разговорном варианте: Дмитрич, Захарыч, Иваныч и т.д. В связи с использованием смешных фамилий персонажей Чехов перекликается с Н.В. Гоголем.

Чехова занимали не только вышеупомянутые персонажи как таковы, их внешний облик, а их душевное состояние, их чувства и переживания, описание которых занимает у него особое место. Всё это Чехов описывает с большим мастерством, однако, можно сказать, что он не всегда даёт чёткого объяснения поведения своих героев, то есть эти герои как будто делают всё по своему усмотрению (например, *Смерть чиновника*, *Толстый и тонкий* и др.).

Известно, что существенное место в раннем творчестве Чехова занимает тема приспособленчества, хамелеонства⁸. Очень ярко эта тема была осмыслена писателем с идейной и языковой точек зрения в таких рассказах, как: *Хамелеон*, *Толстый и тонкий*, *Маска*, *Злой мальчик* и во многих других. В рассказе *Хамелеон* один из героев, полицейский надзиратель Очумелов, готов пресмыкаться перед высшими чинами и ругать людей и всё остальное, что принадлежит низшим чинам. Для этого автор использует соответствующий языковой материал, в особенности разнообразные эпитеты, обращения, незаконченные предложения. В зависимости от ситуации, от развития повествования, получается какое-то зигзагообразное развитие "сюжета" рассказа. Такое развитие создаётся и при помощи использования различных антонимов и антонимических конструкций. Когда собака "не генеральская" она – просто "собака и прочий бродячий скот", "она наверное бешеная...", "ни шерсти, ни вида... подлость одна только", но когда она "генеральская" – это уже не просто собака, а "собака – нежная тварь...", "собачонка ничего себе... шустрая такая... цуцык этакий" и т.д.

⁸ См.: *История русской литературы XIX века*, под ред. С.М.Петрова, том 2, часть вторая, Москва, "Просвещение", 1971, с. 245.

То же самое можно проследить и в рассказе *Толстый и тонкий*, в котором речевые средства "тонкого" также приспосабливаются к ситуации, происходит определённое нагнетание ситуации и градация языковых средств: в начале рассказа – это выражения типа "Друг детства", "Милый мой", "Такой же душонок и щёголь", а потом, когда он узнаёт о должности толстого – это уже "ваше превосходительство... очень приятно-с", "милостивое внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги" и другие.

Слова, язык в целом, его выразительные средства в художественной литературе играют первостепенную роль, ту же роль, что краски в живописи, звуки в музыке, движение в танце.⁹ При помощи художественного слова в широком смысле, то есть при помощи средств всех уровней языка, организованных в определённой последовательности, создаются и картины, и музыка, и ритм и сама жизнь. Писатель, пользуясь всем богатством выразительных средств родного языка, рисует и показывает читателю всё разнообразие красок окружающего мира и в то же время, как уже отмечалось, выражает свои мысли и чувства, своё субъективное отношение к явлениям, которые он описывает. Именно это выражение своего субъективного отношения к описываемому, прямое или косвенное – через своих героев, через их речь и представляет, как уже отмечалось, явление экспрессивности художественного текста в широком смысле этого слова.

Чехов как писатель умел изображать людей, жизнь и нравы своего времени коротко, ясно, просто и действенно. В этом плане, как уже подчёркивалось, слово как средство языковой экспрессивности играет у Чехова первостепенную роль. Имеем здесь в виду не только лексические экспрессивные средства, но и морфологические, словообразовательные, фразеологические и синтаксические средства, сложные синтаксические целые, которые участвуют в создании своеобразия чеховских произведений, особого колорита и особого ритма рассказов.

Что касается ритма прозы Чехова, в сборнике научных трудов *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* Н.М. Фортунатов, исследуя вопросы ритма художественной прозы Чехова, отмечает, что ритм её "...должен рассматриваться с точки зрения одной из главных своих функций – как важнейший фактор формообразования, способствующий возникновению законченной, строго упорядоченной, замкнутой системы"¹⁰. Тем самым ритм выступает и как средство выражения эстетических идей и эстетических

⁹ Сорокин В.И., *Теория литературы*, Москва, 1960, с.117.

¹⁰ Фортунатов Н.М., *Ритм художественной прозы*, в сб. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, "Наука", Ленинград, 1974, с. 173.

эмоций, другими словами, и ритм представляет одно из важнейших экспрессивных средств на уровне целого текста произведений Чехова. Это можно проследить даже в самых ранних из рассказов Чехова, где ритм то убыстряется, то затихает, иногда он постоянно нарастает, как например, в рассказах *Толстый и тонкий*, *Злой мальчик*, *Справка* и др.

Вот в рассказе *Справка* наглядно иллюстрируется проявление ритма на уровне целого текста. Начало рассказа выражает медленный ритм, то есть медленное протекание эпизодов или моментов сюжета, даже скучное, в одном из присутствий. Это выражается подбором подходящих языковых средств, лексических и грамматических:

"Был полдень. Помещик Волдырев, высокий плотный мужчина [...] несмело вошёл в присутствие. Там скрипели ...".

Многоточие автора указывает здесь именно на процесс, на его медленное, скучное развитие. Немного дальше, когда Волдырева уже направили к окну, он увидел, что там "... за зелённым, пятнистым, как тиф, столом сидел молодой человек с четырьмя хохлами на голове, длинным угреватым носом и в полинялом мундире. Уткнув свой нос в бумаги он писал. Около правой ноздри его гуляла муха, и он то и дело вытягивал нижнюю губу и дул себе под нос, что придавало его лицу озабоченное выражение". Конечно, для читателя не секрет, какой ритм выражен подобным описанием.

Следуют потом медленные эпизоды с первыми двумя зелёными рублёвыми бумажками. Только после третьей зелёной рублёвой бумажки, имея в виду, что были "выполнены" все условия принятой в присутствии взятки, ритм сюжета убыстряется, и для этого используются в основном глаголы совершенного вида и другие лексические и грамматические показатели ускоренного ритма:

"Чиновник ожил, точно его подхватил вихрь. Он дал справку, распорядился, чтобы написали копию, подал просящему стул – и всё это в одно мгновение. Он даже поговорил о погоде и спросил насчёт урожая".

Зигзагообразный ритм, как уже отмечалось, имеется в рассказе *Хамелеон*. Особый нарастающий ритм содержит рассказ *Толстый и тонкий*. Нафанаил, один из героев этого рассказа, делает движения, характеризующиеся определённым ритмом. Всё это реализуется при помощи повторения конструкции, которая представляет одну из своеобразных структур рассказа. Вот эти конструкции: первая – "Нафанаил немного подумал и снял шапку", вторая – "Нафанаил немного подумал и спрятался за спину отца", третья – "Нафанаил вытянулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира" и четвёртая – "Нафанаил шаркнул ногой и уронил шапку". Примерно то же самое

можно проследить и для тонкого, для его жены, для толстого. Такое многократное повторение похожих или однородных конструкций выступает в роли своего рода лейтмотива или ключевых конструкций, которые и создают специфический ритм и определённую музыкальность чеховских рассказов.

Чехов, можно сказать, использует в своих рассказах всю систему "классических" видов языковой выразительности: повторы, эпитеты, о которых мы уже упоминали выше, сравнения, метафоры, метонимию, синекдоху, трансформированные фразеологизмы, крылатые слова, элементы всех стилей русского языка и т.д. Об этих выразительных средствах написано уже много работ, каждому из этих средств можно посвятить отдельную книгу или монографию.¹¹

Синтаксис многих рассказов Чехова предвещает в определённой мере так называемой "телеграфный синтаксис" русской орнаментальной прозы первых десятилетий XX-го века. Короткие двусоставные предложения, использование номинативных предложений, использование эллиптических конструкций как в авторской речи, так и в речи персонажей, употребление незаконченных предложений (при помощи многоточия), которые у Чехова представляют и отмечают ключевые моменты в структуре повествования, слабая парцелляция и т.д. – всё это является доказательством сказанному. Перечисленные экспрессивные средства и способствуют созданию коротких, полных содержания рассказов.

Дальше в данной статье будет рассмотрено вкратце использование номинативных предложений в рассказах Чехова. Отметим, что номинативы используются для создания пространственно-временного и звукового фона соответствующих рассказов Чехова.

Номинативные предложения, как известно, имеют свою структурную схему, предикативное отношение и экспрессивное значение в этих предложениях носят скрытый характер. В связи с ролью номинативных предложений в тексте Г.Я. Солганик пишет: "Номинативные предложения отражают действительность, называя её характерные признаки, детали, обстоятельства в виде своеобразных синтаксических штрихов, мазков и создают характерный, резкий контур, абрис описываемой действительности. Основное синтаксическое значение номинативных предложений – значение бытия, наличия"¹².

Хотя Чехов и не злоупотребляет подобного рода предложениями,

¹¹ Интересны в этом смысле являются работы, опубликованные к 100-летию со дня рождения А.П.Чехова в журнале *Русский язык в школе* №1, с.2-51, за 1960 год.

¹² Солганик Г.Я., *Синтаксическая стилистика (сложное синтаксическое целое)*, Москва, 1973, с. 154-155.

однако, когда он их использует, они кажутся крайне необходимыми в его тексте. Например, в рассказе *Злой мальчик* есть такой отрывок: "Скамеечка стояла у самой воды, между густыми кустами молодого ивняка. *Чудное местечко!* Сели вы тут, и вы скрыты от мира – видят вас одни только рыбы да пауки – плауны, молнией, бегающие по воде". На самом деле – "чудное местечко" для влюблённых, которые целуются, не будучи ещё помолвленными, а это происходит в XIX-ом веке и всем нам известно, чем всё могло кончиться. Дальше в рассказе есть ещё одно восклицательное номинативное предложение: "За поцелуем следовал другой поцелуй, затем клятвы, уверения... *Счастливые минуты!* Впрочем в этой земной жизни нет ничего абсолютно счастливого." Первое выделенное нами номинативное предложение из этого отрывка даёт сжатое описание пространственного плана; второе содержит в себе определённый временной план, но перед ним Чехов ставит многоточие, которое, как всегда у Чехова, как бы предвещает что-то неладное, что-то неожиданное, "жизнь так полна внезапностей", как говорит сам Чехов в рассказе *Смерть чиновника*. Конечно, все знают, чем эти "счастливые" для влюблённых минуты заканчиваются.

В других рассказах номинативные предложения, в сочетании с эллиптическими конструкциями, незаконченными предложениями используются Чеховым для создания определённого звукового фона или временного плана рассказов: "Кругом тишина ... На площади ни души ... " (*Хамелеон*); "Под такое чтение хорошо мечтать, вспоминать, спать ... Судьи, присяжные и публика нахохлились от скуки ... Тишина. (*Сонная одурь*); "Знойный и душный полдень. На небе ни облачка ..."; "Кругом тихо, ни звука ... Всё живое попряталось от зноя" (*Эгерь*). Именно такого рода короткие синтаксические конструкции подходят для писательской манеры Чехова, где всё передаётся насыщенно, образно, коротко.

Говоря о звуковом плане рассказов Чехова, следует отметить, что он любит использовать слова, передающие различные звучания или даже прямые звукоподражания. Часто персонажи издают различные звуки, выражающими удивление, гнев, негодование, недоразумение и т.д. Мы хорошо помним *апчихи!!!*, звук, вызванный чиханием Ивана Дмитрича Червякова из рассказа *Смерть чиновника*. Этот звук или, точнее, его последствия и привели героя рассказа Чехова, Ивана Дмитрича Червякова, к трагическому концу. Помним также слово "бултых" из рассказа *Злой мальчик*. Это междометие, звукоподражание, вызванное падением рыбки в воду, тоже как бы воплощает начало всех бед молодых влюблённых.

Что касается правильности использования русского языка, можно сказать, что у Чехова, точнее у чеховских персонажей, часто

наблюдается отклонение от норм литературного языка. Однако, такое отклонение служит всегда для характеристики этих персонажей, для описания ситуаций, в которых эти герои находятся. Всем известны, например, тавтологические выражения унтера Пришибеева: "мёртвый труп", "стоит на берегу куча разного народа людей", "... на берегу на песочке утопый труп мёртвого человека" и т.д. Такое использование русского языка ярко характеризует героев, их кругозор и способ мышления.

Однако есть и случаи, когда такие отклонения от нормы литературного языка не беспокоят нас, например, когда пишет Ванька Жуков письмо своему дедушке в деревню: "А на неделе хозяйка велела почистить селёдку, а я начал с хвоста, а она взяла селёдку и ейной мордой начала меня в харю тыкать. Подмастерья надо мной насмеваются, посылают в кабак за водкой и велят красть у хозяев огурцы, а хозяин бьёт чем попадя. А еды нету никакой. Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеб, а чтоб чаю или щей, то хозяева сами трескают." Хотя в этом рассказе и используются слова и выражения типа "харя", "хозяева сами трескают", "выволочка", "вчера" и др., которые уже в словаре Даля имеют помету *бранн.*, *пошлое* и другие, они однако не вызывают у нас подсознательного возмущения, можно сказать они здесь звучат нормально, так как их говорит несчастный мальчик, который выражается на том языке, который всегда используется в его среде.

В авторской речи у Чехова нет явных отклонений от норм русского литературного языка, он использует правильный, отработанный русский язык своего времени. Однако для характеристики своих героев он использует слова и выражения, принадлежащие всем функциональным стилям русского языка, в том числе разговорному и даже просторечию.

Итак, в ранних рассказах Чехова выявляется богатый набор экспрессивных языковых средств всех уровней. Чехов создаёт с высоким мастерством речевые портреты своих персонажей путём использования разнообразных лингвистических элементов всех функциональных стилей языка. Влияние писательской манеры Чехова чувствуется в рассказах М. Зощенко, М. Булгакова, В. Шукшина и многих других русских писателей двадцатого века.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Анализ литературного произведения, Издательство "Наука", Ленинград, 1976.
Копорский С.А., О стиле рассказа А.П.Чехова "Хирургия", в журнале *Русский язык в школе*, 1960, №.1, с. 29 – 34.
История русской литературы XIX века, под ред. С.М.Петрова, том 2, часть

- вторая, Москва, "Просвещение", 1971.
- Исследования по теории текста. Реферативный сборник*, Москва, 1979.
- Линков В.Я., *Художественный мир прозы А.П.Чехова*, Издательство Московского университета, 1982.
- Полоцкая Э., *А.П.Чехов. Движение художественной мысли*, Москва, "Советский писатель", 1979.
- Русские писатели о языке. Хрестоматия*, Ленинград, 1954, с. 291 - 308.
- Сорокин В.И., *Теория литературы*, Москва, 1960, с.117.
- Умное слово. Афоризмы. Мысли. Изречения. Крылатые слова*, Москва, "Московский рабочий", 1966.
- Фортунов Н.М., *Ритм художественной прозы*, в сб. : *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, "Наука", Ленинград, 1974.
- Чехов А.П., *Избранные произведения в трёх томах*, том первый, Москва, Издательство художественной литературы, 1950.
- Чудаков А.П., *Поэтика Чехова*, Издательство "Наука", Москва, 1971.
- R.Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, в сборнике: *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, 1964.

Rezumat

Povestirile din perioada timpurie a creației lui A.P.Cehov se caracterizează printr-o mare bogăție de mijloace de expresie. Există în fiecare povestire, la nivelul textului luat ca întreg, o schemă, o structură pe care se amplasează celelalte mijloace expresive de la toate nivelurile limbii: fonetic, lexical, frazeologic, morfologic și sintactic. Expresivitatea textului este influențată și de numele personajelor și chiar de titlurile povestirilor. În articol sunt prezentate atât unele considerații cu caracter general privind expresivitatea, cât și o serie de probleme mai concrete referitoare la câteva povestiri ale lui Cehov. Este de subliniat faptul că un rol important la Cehov îl joacă subtextul, care, combinat cu mijloacele de expresie lingvistică, oferă un colorit specific textului beletristic.

ХРОНИКА

А.П. ЧЕХОВ – УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ, ТРАДИЦИЯ И МОДЕРНИЗМ

Тема международной научной конференции, указанная в заглавии настоящей статьи, привлекла множество специалистов-филологов страны и зарубежья, которые собрались в мае с.г. на Кафедре русской филологии Факультета иностранных языков и литератур Бухарестского университета, чтобы отметить 150-летие со дня рождения великого русского писателя и драматурга.

Торжественному открытию, которое состоялось в Конференцзале Дома университариев, особенностью придавал замечательный спектакль по чеховской пьесе *Лебединая песня (Шут)* в постановке выдающегося режиссёра **Хорацьо Мэлзеле** и в исполнении румынских актёров Хорацьо Мэлзеле и Николае Урс.

Интересные дискуссии были проведены за круглым столом на тему «Чехов и современность», модератором которого была председатель Оргкомитета, проф.д.ф.н. Бухарестского университета **Анета Добре**. Исходной точкой для рассуждений стал доклад **Маргариты Горячевой** – член Чеховской комиссии при Российской академии наук, которая говорила о *Театральном романе, или любил ли Чехов театр*.

Последующая работа конференции прошла в рамках двух научных секций – на румынском и на русском языках, где были представлены и обсуждены доклады участников. Тематически их можно сгруппировать следующим образом: о чеховской прозе и драматургии Чехова, о художественном языке Чехова, параллели между чеховским произведением и произведениями других авторов, о Чехове в переводах и в румынской критике. Попытаемся описать в нескольких штрихах суть этих докладов.

Итак, проф. д.ф.н. Бухарестского университета **Михаэла Морару** представила доклад на тему *В поисках неразгаданной тайны*. Это выступление было о постановках в Румынии, в частности, в Бухаресте русских драматических произведений в период конца 20-го–начала 21 века, из которых Чехову уделено особое внимание, каждый театр считая своим художественным делом поставить Чехова. По наблюдениям автора доклада, спектакли разные, неоднородные, то слепо следуя тексту, то почти вовсе без текста, изуродованного и развешанного фантазией постановщика. Но при всём этом Чехов остаётся жив, стараясь заново пробить себе путь в душу нынешнего румынского зрителя. И это удаётся только благодаря некоторым отличным

постановкам румынских мастеров, таких как Кэтэлина Бузояну (*Чайка* – Бухарестский малый театр, 1994), Мирча Корништяну (*Три сестры* – Театр им. Буландра, 1998), Феликс Алекса (*Вишнёвый сад* – Национальный театр, 2010) и многих других.

Последний спектакль Горация Мэлэеле, талантливейшего румынского актёра, преуспеваемого режиссера и незаурядного художника, явился как бы очередным нравственным экзаменом. Этот спектакль – адаптация по чеховской *Лебединой песне* (*Калхас*) и другим мотивам чеховской прозы, показан и участникам конференции на торжественном открытии –, повествует не только об одиночестве актёра, но и о тяжести бытия в искусстве и об искусстве вообще.

Другие доклады о театре Чехова были документального характера. Проф.д.ф.н. **Анка Ирина Ионеску**, специалист по чешской литературе в Бухарестском университете, говорила о *Чехове на чешских сценах после 1990 года*, а доц.д.ф.н. **Адриана Улиу**, специалист по русской литературе в Крайовском университете, о *Драматургии А.П.Чехова на сцене Крайовского Национального театра*.

В сообщении **А.И. Ионеску** подробно рассматривалась динамика чеховских постановок в профессиональных театрах Чехии в период 1990-1999. Небольшая статистика показывает, что театры/режиссёры были заинтересованы больше в постановке „классического” Чехова (*Вишнёвый сад* – 8 премьер, *Дядя Ваня* – 6, *Три сестры* – 5, *Платонов* – 5, *Чайка* – 4, *Иванов*, *Леший* – одна премьера). Пьесы Чехова поставили известные режиссёры как Отомар Крейча, Владимир Моравек, Петр Лебль, Иво Крбот, Оксана Мелешкина-Смилкова, как в театрах Праги, так и на сценах Градец Кралове или Ческе Будеёвице и множество из этих спектаклей было удостоено премиями.

В выступлении акцент был поставлен на том, что, вопреки политической обстановки в новой Чехии, русская культура, русский театр, особенно пьесы Чехова продолжали вызывать большой интерес у театральных деятелей и у широкой публики.

В докладе **Адрианы Улиу** рассматривалась хронология постановок пьес Чехова на сцене Крайовского Национального театра. Впервые крайовские зрители встретились с драматургией Чехова в сезон 1911-1912, когда был поставлен *Юбилей*. Многие годы, кроме малой чеховской драматургии (*Предложение*; *Лебединая песня*; *Медведь*) в крайовском театре не играли ни одной из знаменитых пьес великого драматурга. Выдающимися спектаклями, ставшими настоящими театральными событиями, были в сезон 1966-1967 *Платонов*, а в сезон 1988-1989 – *Дядя Ваня*. В 1999 г. были возобновлены *Медведь* и *Лебединая песня*, и совсем недавно, в марте 2010 года, с успехом

прошла премьера пьесы *Три сестры*, в постановке кипрского режиссёра Андреаса Панциса. (Режиссёр учился в Москве в ГИТИСе и проходил стажировку у Юрия Любимова и Анатолия Эфроса).

В докладе на тему *Чехов – Горький – Булгаков на сцене МХАТа*, доц. д.ф.н. Бухарестской экономической академии **Изоolda Вырста** представила результаты своего исследования о личных и творческих взаимоотношениях А.М. Горького и М.А. Булгакова с момента приглашения последнего сотрудничать с Театром, а также, о соперничестве между Чеховым и Горьким.

В своём содержательном выступлении, автор выяснила, что, хотя булгаковское художественное воззрение прямо противоположно чеховскому пониманию законов сцены, оно не приближается к нему, но, с другой стороны «устарелая» театральная эстетика Чехова становится ближе М.А. Булгакову по сравнению с эстетикой Горького. Более того, по живому восприятию М.А. Булгакова, пьесы Горького 30-х годов, после его возвращения в Москву, не являются творческим прорывом в советской литературе, они – «бесцветны» и, даже, «скучны». Время расставило всё по своим местам, но самое важное то, что в современном МХАТе идут лучшие пьесы всех трёх авторов.

В докладе **Румяны Евтимовой**, доц.д.ф.н. Софийского университета им. Св. Кл. Охридского, на тему *Чехов продолжается – современные парафразы чеховских пьес* была доказана актуальность чеховского литературного наследия, свидетельством которой является, с одной стороны интерес к оригинальным чеховским текстам, а с другой – современное прочтение Чехова, что осуществляется в драматургических и прозаических парафразах русского постмодернизма (В. Ерофеев, Б. Акунин). Автор доклада рассмотрела последние интерпретации *Чайки* и *Вишнёвого сада* и режиссерские решения выдающегося чеховеда К. Азаряна. Также она провела параллель между чеховской драмой *Три сестры* и драмой польского писателя Ю. Гловацкого *Четвёртая сестра*.

Чешская коллега **Ивана Рычлова**, научный сотрудник и д.ф.н. Центра изучения демократии и культуры в Брно, рассмотрела *Чеховскую традицию в драматургии южно-африканского автора Резы де Вет*, поставив перед собой задачу показать что Чехов является драматургом не только вневременным, а и «межконтинентальным».

Доц. д.ф.н. Бухарестского университета **Симнион Юрак** выступил на тему *Экспрессивность языка ранних рассказов Чехова*, рассмотрев выразительные средства чеховской ранней прозы на всех языковых уровнях (лексическом, морфологическом, синтаксическом). Не остались вне внимания автора и ритмика чеховской прозы, и повтор, а также, средства выражения сатиры, иронии, сочувствия, фамилии героев

Чехова и т.д.

Тоже в области языка Чехова провёл своё тщательное исследование и проф. д.ф.н. Киотского университета Японии **Мицуси Китадзё**, который представил доклад на тему *Классификация словосочетаний глагола с инфинитивом по степени сочетаемости (на материале произведений Чехова)* удивив слушателей богатством и точностью информации.

Киевские коллеги – доц. д.ф.н. **Антонина Григораши** и **Людмила Авраменко**, аспирантка Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова, проделали в совместном докладе на тему *Использование творческого наследия А.П. Чехова в газетных заголовках (на материале русскоязычной прессы Украины)* интересный анализ функционирования названий чеховских произведений в современных газетных заголовках исходя из того, что предваряя текст, заголовок несет определенную информацию о содержании публикации.

По наблюдениям докладчиц индивидуально-авторская интерпретация

наиболее известных драматических и прозаических произведений А.П. Чехова проявляется в газетных заголовках, непосредственно связанных с политическими событиями в Украине: *«Палатка номер шесть»*, *«Человек без футляра»*, *«Вишнёвый детский соловьиный сад»*, *«Вишнёвый сад» есть даже у Чубайса*, *«Сады вишнёвые»*, *«Шесть сестёр в поисках Чехова»*. Таким образом, на газетных полосах часто встречаются устойчивые сочетания, восходящие к творческому наследию А.П. Чехова и тем самым привлекающие внимание читателей.

О художественных особенностях прозы Чехова и сербского писателя Велько Петрович (1884-1967) сообщила проф. д.ф.н. Бухарестского университета, специалист по сербской литературе **Октавия Неделку** (*Чехов и Велько Петрович*).

Автор провела детальный анализ рассказов и повестей Чехова и Петровича, отметив созвучность проблематики и образов двух прозаиков в рамках реализма. Докладчица указала, что интерес Чехова и Петровича к портрету как нарративный инструмент прямо сказывается и в самих заглавиях их произведений: *Гусев, Ионыч, Ванька, Ниночка, Иван Матвеевич, Унтер Пришибеев / Баба Маца, Хозяин Обрад, Дед Рус, Путич Петер, Йованче, Аурель Джуркович* и др.

Октавия Неделку сосредоточилась на схожих мотивах прозы Чехова и Петровича, как например: мотив неудавшейся жизни русского и сербского интеллигента (*Ионыч, Моя жизнь, Учитель словесности, Дуэль, Палата № 6, Скучная история / Бунья, Наш учитель в четвёртом классе, Молох*), мотив неразделенной любви в повестях *Дом с*

мезанином и Мария, где ты? и тесно связанный с ним мотив любви-шутки (*Шуточка / Медвежонок маленькой баронессы*). Подробно рассматривались и другие мотивы рассказов Чехова и Петровича, как например, одиночество (*Тоска / Янош и Мацко*), человек и животное (*Каштанка / Боцко и его сестричка*) или мотив страдания детей (*Ванька; Дети / Папа играет; Перица несчастен*).

Доклад на тему *Приёмы комического в рассказе А.П.Чехова «Хамелеон»*, был представлен к.ф.н. **Екатериной Думитру** и к.ф.н. **Эмилем Думитру**. Авторы дали конкретный анализ комизма рассказа, вытекающего из закономерной противоречивости человеческих характеров на фоне случайностей жизни. Они предприняли попытку не только обозначить истоки комизма текста, как например, нелепые фамилии персонажей, абсурдные словоупотребления или синтаксис их реплик, смешные ситуации, повторяемость композиции и др., но, и в какой мере удалось переводчикам передать соответственным образом все эти приёмы на румынский язык. Задача переводчиков оказалась в этом случае весьма сложной, но они прекрасно справились со своим делом. (Отметим, что существуют шесть переводов рассказа *Хамелеон* на румынский язык, первый из них появился в 1907 году).

Тоже о природе комизма говорила и доц. д.ф.н. Бухарестского университета **Аксиния Красовски** в докладе *Горький смех у А. Чехова и С. Довлатова*, подчеркнув идею своеобразного письма двух намеченных писателей, в произведениях которых смешное становится грустным, а грустное – смешным. Роднит Довлатова с Чеховым и его мироощущение и отношение к окружающему обществу, поэтому можно сказать, что за горьким смехом двух писателей угадываются их мучительные размышления над важнейшими нравственными и общественно-социальными проблемами современного каждому из них времени.

Коллега из Владикавказа, д.ф.н. и научный сотрудник Российской академии наук **Диана Сокаева**, говорила о *А.П.Чехове в осетинских переводах (характеристика литературного процесса)*, представив обширную картину присутствия великого русского писателя в культуре Осетии. Автор подчеркнула, что переводы с русского на осетинский производились на протяжении всего 20-го века не только в целях создания художественного перевода, но и в утилитарных целях, предназначенные для работы в школе и педучилище.

Георге Боаге, преподаватель русского и румынского языков в г. Бекет, посвятил свой доклад анализу книги Леониды Теодореску *Драматургия Чехова (Dramaturgia lui Cehov)*, лучшей румынской монографии о чеховском театре. Хотя книга вышла ещё в 1972 году, она не потеряла своё значение для исследователей, интересующихся русской

и мировой драматургией. В докладе было подчеркнуто, что Л. Теодореску блестяще продемонстрировал в каждой из семи глав своей книги новаторство пьес Чехова и их значение для развития европейского театра. Основанная на богатом критическом материале и на тонкой и оригинальной интерпретации чеховского текста, монография Л. Теодореску, по мнению докладчика, до сих пор выделяется в румынской чеховиане.

В настоящий сборник вошли доклады, представленные в рамках упоминаемого семинара, а также, и статьи заочных участников. Некоторые авторы поменяли свои сообщения и решились опубликовать другие свои исследования, посвященные А.П. Чехову.

Адриана УЛИУ, Аксиния КРАСОВСКИ

LISTA AUTORILOR / СПИСОК АВТОРОВ

AVRAMENKO Liudmila / АВРАМЕНКО Людмила/
BALASANYAN Mariana / БАЛАСАНЯН Марианна/
BOJANKOVA Reneta / БОЖАНКОВА Ренета/
CRASOVSCI Axinia / КРАСОВСКИ Аксиния /
DOBRE Aneta / ДОБРЕ Анета/
DUMITRU Ecaterina /ДУМИТРУ Екатерина /
DUMITRU Emil/ ДУМИТРУ Емиль /
EVTIMOVA Rumeana / ЕВТИМОВА Румяна/
GOREACEVA Margarita Olegovna / ГОРЯЧЕВА Маргарита Олеговна/
GRIGORAŞ Antonina / ГРИГОРАШ Антонина/
IONESCU Anca Irina/ ЙОНЕСКУ Анка Ирина
IURAC Simion / ЮРАК Симион/
KALININA Ecaterina / КАЛИНИНА Екатерина/
KITAJO Mitzuschi / КИТАДЗЁ Мицуси/
KOSIANOVA O. M. / КОСЯНОВА О.М./
KURDADZE Irma / КУРДАДЗЕ Ирма/
MORARU Mihaela/МОРАРУ Михаэла
NEDELCU Octavia/НЕДЕЛКУ Октавия

RYCHLOVA Ivana / РЫЧЛОВА Ивана/

SIMINOVSKI Pavel Mihailovici / СИМИНОВСКИЙ Павел Михайлович/

SOKAEVA Diana / СОКАЕВА Диана/

TOPOLOGEANU Ileana/ТОПОЛОДЖАНУ Иляна

ULIU ADRIANA /УЛИУ Адриана /

VÎRSTA Izolda / ВЪРСТА Изольда/