

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Артемьева Людмила Сергеевна

АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА

А.П. ЧЕХОВА (1880 – 1890 гг.)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Уртминцева Марина Генриховна

Нижний Новгород – 2016 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА 1880-Х ГОДОВ.....	13
1.1. КАТЕГОРИЯ ЖАНРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ	13
1.1.1. Понятие жанра	13
1.1.2. «Память жанра» и архитектуральность.....	15
1.2. ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРИРОВАНИЯ «ТЕАТРАЛЬНЫХ» РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА 1880-Х ГГ. В АСПЕКТЕ АРХИТЕКТУАЛЬНОСТИ.....	21
1.2.1. Шекспировские аллюзии как текстовая и подтекстовая реальность: «После бенефиса»	24
1.2.2. Аллюзия как мотивация сюжетного движения: «Юбилей»	28
1.2.3. Гамлетовская цитата как «ядро» сюжета: «Барон»	31
1.2.4. Архитектуральность и контекст «чужого» слова: «Калхас» и «Лебединая песня»	37
ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА 1890-Х ГОДОВ..	50
2.1. ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПРЕТЕКСТ: «ГАМЛЕТ» В ПЕРЕВОДЕ Н.А. ПОЛЕВОГО (1837)	50
2.2. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ ШЕКСПИРОВСКИХ АЛЛЮЗИЙ И РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ: «СТРАХ»	64
2.3. РЕЦЕПТИВНАЯ УСТАНОВКА КАК ДОМИНАНТА АРХИТЕКТУАЛЬНОСТИ: «ПАЛАТА № 6»	81
ГЛАВА 3. АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА	95
3.1. ШЕКСПИРОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ФУНКЦИИ КОМЕДИЙНОГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ТРАГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА: «ИВАНОВ»	95
3.2. ФУНКЦИЯ ГАМЛЕТОВСКОГО МИКРОСЮЖЕТА «ЧАЙКИ» И СПОСОБ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ	105
3.3. ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В ПЕРЕВОДАХ Т. СТОППАРДА	117
3.3.1. Шекспировские микросюжеты как переводческая стратегия: «Чайка» (1997)	117
3.3.2. Аллюзии на трагедию Шекспира в интерпретации переводчика: «Иванов» (2008)	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	136
ПРИМЕЧАНИЯ	143
БИБЛИОГРАФИЯ	144

Введение

Творчество писателя – важнейшее звено историко-литературного процесса, в котором осуществляется синтез традиционного и новаторского решения писателем художественных задач. Каждая эпоха в истории литературы характеризуется преобладанием в ней интереса к воплощению авторской задачи в той или иной художественной форме, являясь показателем своеобразия жанровой системы в целом, а также свидетельством индивидуального, творческого переосмысления жанра, позволяющего более четко определить характер индивидуального стиля художника. Исследование творчества Чехова в аспекте архитектуральности – одна из актуальных проблем современного чеховедения, обусловленная назревшей потребностью уточнить характер становления его творческой прозаической манеры, обосновать закономерность обращения Чехова к драматургической форме, которая постепенно вызревает в процессе освоения им опыта мировой драматургии, в первую очередь, драматургии Шекспира. Создавая картины современной ему русской действительности, Чехов апеллирует к реальности, эстетически освоенной английским драматургом, фиксируя таким образом трагический разлад героя с окружающим миром, который в какой-то момент «утрачивает статус объективно данного порядка» [154, С. 260-261].

Актуальность исследования определяется назревшей необходимостью систематизации приемов творческого переосмысления Чеховым опыта драматургической техники Шекспира, определения их функций в творчестве писателя 1880-90-х гг. Изучение творчества Чехова в аспекте обозначенной проблемы дает возможность выявить некоторые общие закономерности функционирования шекспировской «памяти жанра» в произведениях писателя, показать роль аллюзий, реминисценций и прямых цитат из произведений

Шекспира в сюжетно-композиционном и архитектурном решении художественной идеи прозы и драматургии Чехова.

Понятие «память жанра» было введено в научный оборот М.М. Бахтиным. Исследуя произведения античности, западно-европейской и русской литературы, ученый обосновывает идею о жанре как диалоге в большом времени, содержательно-формальном единстве, «помнящем» свое прошлое, возрождаясь и обновляясь в каждом новом произведении [31, С. 120]. Речь в данном случае идет о воспроизведении узнаваемых структурных компонентов художественного целого в новом контексте. Эта идея получила развитие в отечественном литературоведении [141, 98], однако вопрос о способах проявления текста-прецедента в структуре художественного целого и его функциях рассматривается, как правило, в связи с категорией автора. Между тем, жанровая идентификация текста зависит и от читателя, о чем писал, развивая идеи Бахтина, Н.Л. Лейдерман, определяя «память жанра» как систему сигналов, направляющих читательское восприятие [100, С. 87]. С данным тезисом созвучна и идея Х.Р. Яусса о том, что интерпретативная стратегия читателя зависит от горизонта его ожидания, а интерпретативный успех от его адекватности «транссубъективному горизонту понимания» [173, С. 60]. Творчество Чехова вписано в культурный и историко-литературный контексты. Обращаясь к произведениям Шекспира, создавшим основные архетипы трагических образов, Чехов рассчитывает на компетенцию читателя, поэтому рецептивный уровень функционирования «памяти жанра» имплицитно определяет не только структуру его текстов, но и структуру их восприятия, в частности, обозначенную в переводах произведений писателя на родной язык Шекспира, английский, а также в переводах трагедий Шекспира на русский язык.

В зарубежном литературоведении с термином «память жанра» соотносится термин «архитекстуальность», введенный Ж. Женеттом [62]. Архитекстуальность определяется им как жанровая связь текстов, посредством которой текст включается в различные типы жанрового дискурса (трансисторические,

тематические, модальные, формальные), которая, в том числе, подразумевает смешение жанров и пренебрежение жанровым каноном [62]. В настоящее время категория архитектсуальности становится предметом исследования в когнитивистике. Так, в работах Н.С. Олизко данная категория рассматривается в рамках изучения форм диалогических отношений «автор-текст-читатель». Исследователь акцентирует коммуникативную функцию жанра, направляющего читательское восприятие и устанавливающего ограничения на интерпретацию высказывания [112, 113].

Использование термина «архитекстуальность» в нашей работе объясняется тем, что он описывает трансформацию структуры произведения под влиянием «памяти жанра» с учетом рецептивных установок читателя и творческой воли автора.

Степень разработанности проблемы. Вопрос о жанровой идентификации произведений Чехова в настоящее время занимает довольно скромное место среди исследований, посвященных этой проблеме, в отечественной и зарубежной истории литературы [241, 41, 169, 28, 138], среди которых следует отметить и мнение о том, что Чехов вообще был равнодушен к определению жанровой природы созданных им произведений [138]. В современном литературоведении сложилось несколько подходов к определению жанровой специфики произведений Чехова. Так, некоторые исследователи характеризуют его малые эпические формы как жанр новеллы, характеризующийся смысловой емкостью [152, 171, 93] и обладающий жанровым потенциалом романа [93, 152]. Б.М. Эйхенбаум, напротив, отмечал нехарактерную для новеллы бессобытийность прозы Чехова, в которой мысли и разговоры персонажей важнее сюжета [171]. Преобладающую роль коммуникации в произведениях Чехова подчеркивал также А.Д. Степановым [136]. Отмечая преобладание лирического начала чеховской прозы, Б.М. Эйхенбаум характеризовал его как жанровую доминанту, обусловившую закономерность движения Чехова не к большому эпическому жанру - роману, а к драме [171]. Драматургичность ранней прозы писателя,

выраженная «в предпочтении прямого «представления» события – описанию», была отмечена Э.А. Полоцкой [122, С. 169]. И.Н. Сухих, разрабатывая проблему структуры жанра в творчестве Чехова, создает свою типологию жанровых форм его прозы, где в качестве основы классификации принимается «драматическая архитектурная доминанта». Этим термином обозначается такая структура повествования, в центр которой помещается персонаж, во всем многообразии его «социальных и психологических связей» [138, С. 105-106], а развертывание сюжета мотивировано особенностями внутреннего мира героя. Именно таким образом, по мнению исследователя, подготавливается зарождение драматических жанров в творчестве Чехова, которые рассматриваются им как высшая точка развития жанрового мышления писателя [138, С. 108].

Не менее дискуссионным остается вопрос о специфике драматических жанров в творчестве писателя. Исследователями не раз отмечалась эпичность драматургии Чехова, выраженная в «бессобытийности» и «эпичном», «размытом» способе обрисовки характеров [138, 37, 73, 81, 82, 116]. Если сам Чехов свои драматические произведения определял как комедии, акцентируя прежде всего свою концепцию изображаемой жизни, то критика, рассматривая их исходя из законов драматического рода, обнаруживала в них черты таких драматических жанров, как трагедия, трагикомедия или драма, что стало основанием для утверждения идеи жанрового синкретизма его творчества [178, 156, 37, 73].

В многоаспектных исследованиях, посвященных рецепции произведений Шекспира русской культурой, рассматриваются вопросы, связанные с исследованием особенностей восприятия шекспировского наследия в переводах его произведений на русский язык, интерпретация произведений Шекспира в театральных постановках, литературных переделках. Отдельной проблемой можно назвать изучение такого явления, как русский гамлетизм, и функционирование этого концепта в творчестве А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева [98, 230]. В меньшей степени проблема русского гамлетизма изучена в связи с творчеством Чехова, несмотря на то, что в

работах Ю.Д. Левина [98], Н.В. Захарова [72], М.П. Алексеева [21] подготовлена серьезная база для изучения произведений Чехова в свете проблемы рецепции творчества Шекспира русской культурой.

Исследованию собственно функций шекспировских отсылок в творчестве Чехова посвящено достаточно большое количество работ, в которых изучается характер аллюзий и реминисценций на произведения русской и мировой литературы [115, 81, 80, 142, 46, 47, 134, 123, 175, 64, 65, 66], выполняющих важную роль в формировании стратегии чеховского текста. Так, например, исследование Е.Ю. Виноградовой, посвященное вопросу влияния творчества Шекспира на художественный мир Чехова, обращено к анализу образно-семантического сходства произведений обоих авторов и выявлению идейно-тематической новизны, привносимой шекспировскими аллюзиями в произведения русского писателя [46]. Однако за пределами внимания данного исследования остается определение архитектуральных функций, то есть способов включения структурных элементов претекста в текст-реципиент, что позволило бы уточнить идейно-содержательную составляющую произведения, прояснить особенность его структуры.

В работах отечественных и зарубежных историков литературы отмечалась роль шекспировских аллюзий и реминисценций в решении Чеховым драматического конфликта. Так, в работах З.С. Паперного доказывалось положение о ведущей роли «шекспировского микросюжета» в строении конфликта «Чайки» [115]. В.Б. Катаев значительное внимание уделил сравнительно-сопоставительному анализу сюжетно-композиционного строения «Гамлета» и «Иванова», выявив содержательные и структурные «схождения» их текстов [81]. В работах других исследователей предметом изучения становились способы создания характеров персонажей чеховской драмы. Так, Чарльз Ржепка отметил влияние реминисценций «Макбета» и «Короля Лира» в формировании системы образов персонажей в «Трех сестрах» Чехова [210]. О роли гамлетовских аллюзии в раскрытии характера Треплева в «Чайке» писал В. Смиренский [245].

Многие исследователи обращали внимание на роль шекспировских отсылок в создании иронического пафоса (в «Чайке» [229], «Иванове» [46]), лирического пафоса (в «Вишневом саде» [187]), характеризующих изображение Чеховым героев и обстоятельств русской действительности.

Если шекспировские аллюзии в драматургии Чехова описаны и проанализированы достаточно полно, то проза Чехова в названном аспекте почти не привлекала внимание исследователей. В рассказах Чехова отсылки (аллюзии, реминисценции, цитирование) к трагедиям английского драматурга (особенно в раннем творчестве писателя, в 80-е гг.) рассматривали как дань Чехова культурному контексту. В работах Л.Е. Бушканец, Е.Н. Петуховой проза Чехова 80-х годов рассматривается в историко-культурном контексте эпохи и делается вывод о том, что поэтика его ранних рассказов может быть объяснена также фактом сотрудничества Чехова в юмористических журналах, которое привело, с одной стороны, к созданию ряда юморесок («И то, и сё», «Комические рекламы и объявления», «Мои остроты и изречения», и т.д.) на тему «шекспировское и повседневная жизнь», а с другой стороны, к оформлению – уже на данном этапе – темы игры в шекспировские образы [42]. В духе эпохи Чехов использует шекспировские аллюзии для придания комического эффекта созданной ситуации и развенчания образа персонажа [119]. Функцию шекспировского текста в рассказах 1890-х годов, как правило, рассматривали в качестве маркера философии пессимизма: введение отсылок к трагическим коллизиям Шекспира наряду с другими голосами-«источниками»(книга Екклесиаста, сочинения Марка Аврелия, Шопенгауэра, Ницше), по мнению исследователей, связано с созданием в творчестве Чехова образа расхожего типа философствования [38, 138, 82].

Исследование поэтики архитектуральности предполагает необходимость установить источник, который мог быть использован Чеховым в процессе работы над произведениями. Учитывая время создания переводов Шекспира в XIX в. и состав чеховской библиотеки, исследователями были высказаны предположения об источниках, использованных писателем [48, 55]. В результате было

установлено обращение Чехова к переводам Н.А. Полевого (1837), А.И. Кронеберга (1844), К.Р. (1899), А.В. Дружинина (1856), П.И. Вейнберга (1866). Однако вопрос о том, как известные Чехову переводы способствовали формированию структуры «памяти жанра» в прозе и драматургии писателя, в этих работах затронут не был.

Цель данной диссертационной работы – установить архитекстуальные функции произведений Шекспира в становлении творческого метода писателя, его движении от прозы к драматургии.

Поставленная в диссертации цель обусловила необходимость решения следующих *задач*:

1. обосновать продуктивность обращения к категории архитекстуальности в изучении творческого метода Чехова;
2. определить объем содержания категорий «архитекстуальность» и «память жанра», использованных в работе как инструмент исследования;
3. выявить функции шекспировских аллюзий и реминисценций в «театральных» рассказах Чехова 1880-х годов, определить их роль в формировании жанровой доминанты его прозы;
4. дать характеристику функций шекспировских аллюзий и реминисценций в структуре прозаических произведений Чехова 1890-х гг.;
5. установить роль шекспировской «памяти жанра» в драматургии Чехова;
6. на материале анализа переводов Шекспира на русский язык и переводов драматургии Чехова на английский язык выявить особенности интерпретации архитекстуальной доминанты его трагедий в пьесах Чехова.

Объектом исследования являются прозаические произведения Чехова 1880-х-1890-х гг., его драматургия, оригинальные тексты пьес Шекспира, их переводы на русский язык (А.Н. Полевой, А.И. Кронеберг, П.И. Вейнберг, А.В. Дружинин), переводы произведений Чехова на английский язык (Т. Стоппард), эпистолярный Чехова.

Предметом исследования являются функции архитекта трагедий Шекспира в формировании сюжетно-композиционных и структурных особенностей чеховской прозы и драматургии.

Методологической основой исследования послужили теоретико-литературные труды М.М. Бахтина, Ж. Женетта, Ю.М. Лотмана, Н.Л. Лейдермана, Э. Спольски, О.М. Фрейденберг, а также работы, посвященные творчеству Чехова, - В.Б. Катаева, З.С. Паперного, Э.А. Полоцкой, В.В. Фролова, Н.М. Фортунатова, Б.И. Зингермана, Дж. Х., Адлера, Т.К. Шах-Азизовой, В.Б. Смиренского, Х. Левина, М. Валенси, Т.Г. Виннера. *Методы* исследования включают сравнительно-исторический, типологический, рецептивный и интертекстуальный подходы.

Научная новизна работы обусловлена доказательством гипотезы о шекспировской «памяти жанра» как структурной доминанте, организующей архитектуру прозы и драмы Чехова.

Теоретическое значение работы связано с разработкой в рамках проведенного анализа интертекстуальных методов исследования произведений русской классики, а также доказательством научной значимости решения вопросов теории и практики архитектурного анализа для определения стратегии перевода.

Практическое значение исследования определяется возможностью применить его результаты в изучении творчества Чехова, в исследованиях, посвященных проблемам архитектурности и «памяти жанра», в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных проблемам творческого метода Чехова, а также в курсах по практике перевода.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Введенные в тексты Чехова цитаты, аллюзии и реминисценции из произведений Шекспира выполняют функцию структурных и смысловых опор, определяющих архитектуру произведений, их жанровую специфику.

2. Исследование структурных функций шекспировских аллюзий, цитат и реминисценций в прозаических произведениях Чехова показало, что они «драматизируют» конфликт прозаического текста, формируя конфликт, его сюжетно-композиционное решение и систему персонажей.
3. В драматургии Чехова творческое переосмысление художественного опыта Шекспира, воплощенного в жанрах трагедии и комедии, приводит к созданию пьес, основной конфликт которых, апеллируя к шекспировской «памяти жанра», перемещается в подтекст, а жанровая доминанта смещается относительно существующей традиции характеристики драматических жанров.
4. Смысловой потенциал архитекстуальности, обозначенный шекспировской «памятью жанра», в драматургии Чехова связан не только с авторской интенцией, но и с восприятием произведения читателем, зрителем и переводчиком. Результатом осуществления переводческой стратегии, как правило, оказывается смещение жанровой доминанты произведения, обусловленное целевой установкой переводчика и характером интерпретации им текста оригинала.

Поставленные в нашей работе задачи определили структуру работы, которая состоит из трех глав, введения, заключения, библиографии. Общий объем диссертации 171 страница.

Достоверность полученных выводов определяется репрезентативностью исследуемого материала (произведения Чехова, отражающие специфику его творческого метода в разные периоды творчества: проза 1880-х гг., 1890-х гг., драматургия начала и середины 1890-х годов, а также переводы Шекспира на русский язык и Чехова на английский) и методами анализа, адекватными выбранному материалу и поставленным задачам.

Апробация и внедрение результатов исследования: идеи и выводы работы были представлены автором на международных конференциях: Международный форум молодых ученых «Ломоносов-2013» (Москва, 2013), «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2013), XXV Шекспировские чтения (Москва, 2014), «Грехневские чтения – X» (Нижний Новгород, 2014), «Пушкинские чтения 2015» (Санкт-Петербург, 2015), «Чеховские чтения в Ялте: Чехов и Шекспир» (Ялта, 2015), «Чеховские чтения в Ялте: Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе» (Ялта, 2016); на всероссийских конференциях: «Жизнь провинции» (Нижний Новгород, 2012), «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе: Движение времени и законы жанра» (Екатеринбург, 2014); на региональной конференции «17-я Нижегородская сессия молодых ученых» (Арзамас, 2012).

Основные положения и результаты исследования изложены в 13 публикациях по теме, в том числе 5 опубликовано в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Глава 1. Архитекстуальность рассказов А.П. Чехова 1880-х годов

1.1. Категория жанра в теоретическом осмыслении

1.1.1. Понятие жанра

Жанр – историческая категория, которая также имеет набор типологических признаков, характеризующих родовую принадлежность произведения. Эта амбивалентность категории жанра является объективной причиной отсутствия единой классификации.

Согласно М.М. Бахтину, жанры накапливают «формы видения и осмысления сторон мира» [31, С. 455], поэтому их основной функцией является «понимающее овладение и завершение действительности» [30, С. 310]. Осуществление этой функции совершается в рамках характерной для каждого жанра системы средств и способов выражения содержания. Развивая мысль М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдерман считал, что в жанре «представлен некий тип мироздания» [101, С. 26], устанавливающий отношения между человеком и действительностью. Таким образом, *жанровая структура «организует произведение как эстетически целое»* (курсив – Л.А.) [100, С. 40]. Однако в процессе ее восприятия происходит не только «повторение» структуры, но и «смещение» смысловых акцентов в рецепции текста.

Активная роль читателя, воспринимающего текст и формирующего свое представление о жанровой доминанте, становится объектом исследования в отечественном и зарубежном литературоведении только в XX столетии [105, 102, 211, 217, 191, 185]. В рамках данной концепции жанр характеризуется как «система диалогических соотнесений сущего с возможным», совершаемых «по

программе, предложенной автором адресатам произведения <...> на основании норм, накопленных жанром» [71, С. 144], и норм читательских возможностей. Согласно сторонникам данной идеи, *жанровая структура (соотнесение содержательных и формальных элементов)*, с одной стороны, *управляет эстетическим восприятием читателя* [100, С. 109], с другой стороны, *читательская рецепция вносит в произведение свой горизонт ожидания*, что обуславливает подвижность жанровой структуры и приводит к смене жанровой доминанты произведения.

В современном литературоведении принято выделять [136, 105, 146] два основных подхода к исследованию жанра: структурный [79, 244, 149] и историко-литературный [141, 143, 145]. Структурный подход определяет жанр как набор признаков, присущих ему вне зависимости от времени. Историко-литературный подход рассматривает систему жанров как явление историческое, отражающее особенности функционирования литературного процесса в определенный период времени. Представители формальной школы считали, что в определении особенностей жанра следует обратить внимание на его структуру [171, 143, 163]. Авторы труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры» придерживались сходной позиции, рассматривая жанр как «отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию» (т.е. форму) содержание [141, С. 21]. Г.Н. Пospelов и его последователи характеризовали родовые и жанровые признаки произведения как «типологические свойства самого их художественного *содержания*» (курсив авторский) [244]. Р. Уэллек и О. Уоррен рассматривали жанр как единство «внешней» (размер и структура произведения) и «внутренней» («тема и аудитория») формы [149, С. 248]. На наш взгляд, имеет смысл говорить о *содержательности жанровой формы, задающей спектр возможного содержания произведения в рамках данной художественной формы (структуры)*.

Существенным понятием в данном случае становится понятие *жанровой доминанты*, функция которой заключается в объединении формальных и

содержательных признаков жанра [100] и «взаимокоординации *конструктивных* элементов формы произведения» (курсив авторский) [100, С. 116].

К *формальным признакам* следует отнести *способы подражания*, выделенные еще Аристотелем [26, С. 25-26], то есть «способы художественного мышления» [100, С. 114], устанавливающие связи между «подражающим» (субъектом) и «подражаемым» (объектом) [100, С. 116]. Еще Гегелем жанры «связывались с определенным рода осмыслением «общего состояния мира» и конфликтов («коллизий»)» [146, С. 316]. В нашей работе к *содержательным признакам* жанра мы будем относить *предмет изображения и тематику* произведения, «*проблематику*, которая воплощается в особом *типе* <...> *конфликта*» (курсив – Л.А.) [100, С. 111], с которым тесно связан и *тип героя* литературного произведения.

Под *конструктивными элементами* жанра мы понимаем *субъектную организацию* художественного целого (см. [136, 88, 100]), которая «определяет и мотивирует горизонт видения мира в произведении» [100, С. 120], *пространственно-временную организацию* текста (см. [100, 33, С. 340-511]), которая «создает «виртуальный» аналог реальности» и складывается из таких «пространственно-временных образов», как сюжет, «система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды» [100, С. 122], а также *ассоциативный фон и подтекст* произведения [100].

В нашем исследовании мы будем опираться на эти, выделенные нашими предшественниками, содержательно-формальные признаки жанра.

1.1.2. «Память жанра» и архитектуральность

Понятие «память жанра» было определено в трудах М.М. Бахтина, указывавшего, что «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра» [31, С. 120], он «живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое» (разрядка авторская) [31, С. 120]. Эта идея М.М. Бахтина получает дальнейшее развитие в

«Теории литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры». Развитие литературы, литературный процесс был осмыслен авторами как результат борьбы нового содержания и жанрового мышления. Новое содержание рассматривается как энергия, изменяющая старую форму, при этом традиционная форма пробуждает «все тысячелетнее содержание» [141, С. 21], заключенное в жанровом каноне. Именно такое понимание «памяти жанра» было ведущим в отечественном литературоведении, пока в объект научных исследований категории жанра не была включена категория читателя, долгое время существовавшая на периферии методологии теории литературы. Согласно Н.Л. Лейдерману, «память жанра» является системой сигналов, которая направляет читательское восприятие художественного произведения и предлагает ему спектр допустимых интерпретаций [100, С. 87].

В настоящее время с термином «память жанра» соотносится термин «архитекстуальность», введенный в научный обиход французским теоретиком Ж. Женеттом [62], который учитывает как внутрилитературный, так и рецептивный аспекты эволюции жанровой системы. В самом общем смысле архитекстуальность понимается как «жанровая связь текстов» [150, С. 121], «отношение, которое данный конкретный текст поддерживает с родовой категорией, к которой он принадлежит» [125, С. 54], средство «установления в отдельном тексте множества характеристик, отражающих парадигматические отношения текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром» [112, С. 23]. Согласно Женетту, это «соотношение текста со своим архитекстом», это «та связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» [62, С. 470], то есть речь идет о жанрах и их детерминантах (трансисторических, тематических, модальных, формальных), проявляющихся в разной степени, что исключает возможность существования «чистых» или идеальных жанров. Доказательством сложных отношений между жанром и его детерминантами является, по мнению исследователя, то, что, например, трагический сюжет может существовать вне драматической модальности (так, повествование об Эдипе не

перестанет быть трагичным) [62, С. 465]. Соответственно, смешение жанров и пренебрежение жанровым каноном также есть проявление архитектсуальности.

Понятие архитектсуальности возникло в рамках теории интертекстуальности (в широком смысле) как одно из направлений изучения взаимодействия текстов: форм, функций и способов включения «чужого» слова в текст [62, 125, 150, 133]. Несмотря на то, что методы интертекстуального анализа в большей степени применяются к модернистским и постмодернистским текстам [29, 92], исследование функций интертекста предполагает обращение к теории диалога М.М. Бахтина, согласно которой «диалогическая реакция персонифицирует всякое высказывание, на которое реагирует» [31, С. 206]. Именно на этом принципе основана постмодернистская игра, согласно которой каждый компонент художественного целого выступает как самостоятельное высказывание, которое дополняет или оспаривает другие высказывания. Такой принцип построения художественного произведения становится основанием для «диалога» текстов и культур, ведущего к свободе интерпретации и смерти автора [29].

Интерпретативный диалог характерен и для классического периода русской литературы, которая, в отличие от постмодернистского «диалога», о котором писала Ю. Кристева [92], включает в себя отсылки к прецедентным текстам не как высказывание другого субъекта (с которым можно полемизировать или соглашаться), но присваивает их себе, то есть является монологическим по природе своей (терминология М.М. Бахтина). Чехов обращается к реальности, эстетически освоенной английским драматургом, и использует ее для изображения русской действительности. Таким образом, элементы шекспировского текста являются органичной частью чеховского текста, который создается в соответствии с творческими задачами автора. Являясь частью единого монологического высказывания, шекспировские элементы, включенные в чеховский текст, не только служат выражению авторской идеи, но и являются «катализатором смысла» [104, С. 66], способствуя смысловому обогащению

произведения, а также организуют структуру произведения и мотивируют смену его жанровой доминанты.

Шекспировский текст в произведениях Чехова присутствует в виде цитат, аллюзий, реминисценций. Типология интертекстуальных элементов освещается в работах Н.А. Фатеевой [150], Н. Пьеге-Гро [125], И.П. Смирнова [133], Н.А. Кузьминой [96], И. М. Михалевой [108], Д. Дюришина [59], И. В. Арнольд [27]. Как правило, исследователями отмечается сложность в дифференциации трех названных собственно интертекстуальных элементов. Часто общим термином становится аллюзия [117], и выделяются следующие ее подтипы: цитатная и нецитатная аллюзия [117], которые могут быть эксплицитными или имплицитными [117, 59] (с атрибуцией и без атрибуции [150], в другой терминологии). Интертекстуальные элементы могут быть разграничены не только по степени их явленности в тексте-реципиенте, но и по степени осознанности их использования автором: в таком случае цитату/аллюзию рассматривают как сознательную отсылку, а реминисценцию как бессознательную [96]. С другой стороны, интертекстуальные элементы могут отличаться по типу источника, в такой классификации аллюзия является «референцией непосредственно к миру и его реалиям», а цитата – «референцией, опосредованной другим текстом» [96, С. 98].

Учитывая материал исследования, наиболее отвечающей нашим задачам представляется классификация литературных отсылок по степени эксплицированности или явленности в тексте. Под *цитатой* мы будем понимать дословное воспроизведение отрывка из какого-либо произведения [232, 8 т., Стб. 402]. Аллюзия как одно из средств эзопова языка [230, 1 т., Стб. 161, 96, С. 98], которое может быть выражено «неполной, осколочной цитатой» [96, С. 98], отсылает читателя к конкретным персонажам и пьесам Шекспира. Аллюзия может быть реализована путем прямого названия персонажа или пьесы, парафрастических названий (например, «знаменитый монолог» о монологе Гамлета «Быть или не быть»), парафрастических

упоминаний известных сюжетных ситуаций и образов прецедентного текста. *Реминисценция*, часто рассматриваемая как припоминание и воспроизведение в первую очередь не смысла, но ритмического рисунка [231, 6 т. Стб. 254. 96, С. 98], в нашем понимании, представляет собой сознательное или бессознательное повторение структурообразующих мотивов и сюжетных элементов предшествующего текста.

Перечисленные нами интертекстуальные элементы *архитекстуальны* по своей функции и составляют ассоциативный фон текста-реципиента. Ассоциативный фон, представленный элементами интертекста, указывает на знак другой, уже эстетически освоенной, реальности, которая осваивается вновь созданным произведением и подключается к его внутреннему миру [100, С. 130], что ведет к изменению его структуры и, соответственно, смещает жанровую доминанту вновь созданного произведения. Результатом этого процесса является *жанровая трансформация* нового текста, которая завершается в сознании читателя.

Одним из первых на роль воспринимающего сознания в процессе исторического движения искусства указал Гегель [50]. Дальнейшее развитие этой идеи в зарубежной и отечественной науке привело к появлению таких относительно синонимичных понятий, как концепированный автору читатель [88], архичитатель [209], имплицитный читатель [76], общими для которых является заключенное в них представление о несвободе читательского восприятия, направляемого либо автором [88], либо самим текстом [76, 209]. В решении поставленной нами проблемы особую важность приобретает понятие горизонта читательских ожиданий, разработанное Х. Р. Яуссом в рецептивной эстетике, указывающее на связь его с категорией имплицитного читателя: «Процесс непрерывного полагания и соответствующей смены горизонта характеризует и отношение отдельного текста к ряду текстов, составляющих определенный жанр. Новый текст вызывает у читателя (слушателя) известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем

варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться. Вариации и коррекции определяют <...> границы жанровой структуры» [173, С. 60]. Другими словами, интерпретативная стратегия читателя зависит от горизонта его ожидания, формируемого традицией, а интерпретативный успех от его адекватности «транссубъективному горизонту понимания» [173, С. 60]. Этот аспект восприятия читателем произведения может учитываться автором при создании художественного произведения: автор намеренно создает определенный жанровый и стилистический горизонт ожидания, чтобы затем его разрушить [173, С. 60]. Отчасти сходный взгляд на роль читателя в понимании и формировании жанра представлен в работах по когнитивному литературоведению [102], рассматривающих зависимость категории жанра не только от историко-литературных факторов, но и от литературной компетенции и историко-культурного опыта читателя [211]. Представление о полной свободе читателя в интерпретации текста отражено в постструктуралистских и деконструктивистских исследованиях, рассматривающих художественное произведение как открытую систему [172, 29].

В литературоведении нового времени, наряду с категорией жанра, предметом изучения становится категория не только читателя, но и автора, которая находит отражение в художественном, или творческом, методе. Изучение взаимодействия этих категорий, по мнению исследователей, дает основные характеристики литературного процесса [34, 105]. Художественный метод – это «система принципов отбора, оценки и воспроизведения действительности» [105, С. 216], воплощенная в жанрах художественной литературы. Особую актуальность вопрос о соотношении метода и жанра приобретает в эпоху реализма. В отличие от классицизма и романтизма, здесь выбор жанра обусловлен не литературными нормами, а материалом действительности, преломленным авторским сознанием и находящим отражение в художественном произведении [105, 100], так как реализм рождался не на отказе от системы жанров, а на субъективно-авторском ее толковании [100]. В таком случае архитекстуальность

отражает творческую интерпретацию жанра: индивидуально авторское воспроизведение действительности становится очевидным «на фоне устойчивой структуры жанра, в сближениях и расхождениях с ней» [100, С. 582].

Таким образом, в нашей работе под *«памятью жанра»* понимается включение структурных элементов претекста в текст-реципиент, при этом термин «претекст» рассматривается не просто как жанровый канон и его вариации в предшествующих исследуемому произведениях, но как конкретный текст и/или тексты, с которыми рассматриваемый текст вступает в диалогические отношения, а под *архитекстуальностью* – явление, описывающее жанровую трансформацию произведения под влиянием «памяти жанра» с учетом рецептивных установок читателя и творческой воли автора.

Данные положения использованы в нашей работе в качестве методологической основы исследования.

1.2. Принципы структурирования «театральных» рассказов А.П. Чехова 1880-х гг. в аспекте архитектуальности

«Театральные» рассказы 1880-х гг. – начальный этап формирования чеховской поэтики жанра, в котором обращение к трагедиям английского драматурга («Гамлет», «Отелло», «Король Лир») было обусловлено несколькими причинами как вне, так и внутрилитературного характера. Во-первых, Чехов, хорошо знавший репертуар провинциальных театров, не мог не учитывать специфику их репертуарной политики; во-вторых, он хорошо был знаком с переводами произведений Шекспира («Гамлет» в переводах Н.А. Полевого, А.И. Кронеберга, К.Р., «Макбет» в переводе А.И. Кронеберга, «Король Лир» в

переводе А.В. Дружинина, «Отелло» и «Венецианский купец» в переводе П.И. Вейнберга, «Ромео и Джульетта» в переводах А.В. Дружинина, С.А. Юрьева) [46], ориентировавших читателя и зрителя на «узнавание» шекспировских героев и сюжетов. Следует оговориться, что нет возможности точно установить, каким именно переводам «Гамлета» Чехов отдавал предпочтение (хотя исследователи и предпринимали подобные попытки [46, 48, 54]). Обращение писателя к разным переводам (цитаты как по переводу Полевого, так и Кронеберга) и несводимость создаваемых им образов к одной версии позволяют говорить о рождении некоего инварианта образа Гамлета в творческом сознании писателя. В связи с этим при анализе шекспировских отсылок в произведениях Чехова представляется необходимым в отдельных случаях корректировать существующие переводы трагедий и комедий Шекспира и, обратившись к оригиналу, дать собственную переводческую интерпретацию текста. В остальных случаях цитаты из трагедии «Гамлет» мы будем приводить в переводе М. Лозинского, в котором наиболее точно переданы все основные акценты оригинального текста, важные для нашего анализа.

Функции шекспировских аллюзий и реминисценций в ранней прозе Чехова рассматривались в свете использования имени Шекспира как «синекдохи великого писателя» [139], травестирования культурной традиции [139, 42, 119], а обыгрывание мотивов преступления из-за страсти, предательства, ложно понятой цели жизни и сюжетных ситуаций их реализации объяснялось стремлением Чехова заменить трагедийный пафос на иронический, что было обусловлено обытовлением конфликта [47, 119]. Между тем, представляется продуктивным анализ шекспировского слова как маркера «памяти жанра».

Шекспировский архитекст в этих рассказах проявляется на разных уровнях повествования: интертекстуальные элементы формируют подтекст произведения («После бенефиса», «Калхас»), организуют композицию («Лебединая песня», «Барон»), являются «двигателями» сюжета [139] («Барон», «Юбилей»).

Одна из функций шекспировского слова в рассказах Чехова пародийная. Механизм пародирования – включение элементов одной знаковой системы в другую, ведущее к частичной перемене значения [145]. Пародия, как писал Ю.Н. Тынянов, отражает процесс эволюции литературы, который заключается не столько в изобретении новых форм, сколько в «применении старых форм в новой функции» [145, С. 293]. Роль пародии как явления амбивалентного была также отмечена М.М. Бахтиным, считавшим, что она не является «голым отрицанием пародируемого», поскольку «все имеет свою пародию, то есть свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть» [31, С. 143]. Будучи одним из проявлений архитектуральности, пародия подразумевает совокупность согласия и отрицания по отношению к предшествующему тексту.

Вводя в повествование мир, эстетически осмысленный Шекспиром, Чехов апеллирует к читателю, включая его в новую систему координат. При этом граница между шекспировским и чеховским текстом выявляет несовпадение действительности мира, созданного английским драматургом, и другого мира, мира русской действительности. Маркированность этого несовпадения проявляется на всех уровнях текста, организованного по принципу «развенчивающего двойника» [31, С. 143]. Под влиянием «чужого слова» каждый жанровый компонент повествования: тип конфликта, его сюжетно-композиционное решение, образ героя, - все подвергается трансформации. В тексте появляется еще один текст, который начинает выполнять «роль смыслового катализатора» и «на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет <...> основу генерирования смысла» [102, С. 66].

Рассмотрим это явление на примере «театральных» рассказов Чехова 1880-х гг., в структуре которых осуществляется «новая» жизнь драматургии Шекспира. Генерирование нового смысла проявляется прежде всего на тематическом уровне. Трансформация обнаруживается и в образе мира, созданного в чеховских рассказах. То, что в пьесах Шекспира воспринималось как трагический перелом и указывало на «вывихнутый сустав века», в произведениях Чехова становится

привычным и ощущается как норма. Несовпадение законов этого мира со смутно припоминаемой, подсказанной шекспировским контекстом правдой едва улавливается самим чеховским персонажем, знакомым с этим текстом в силу профессии актера, но не замечается остальным миром. Это связано с созданием комических ситуаций и ироническим пафосом повествования. Именно так происходит в рассказе «После бенефиса».

1.2.1. Шекспировские аллюзии как текстовая и подтекстовая реальность: «После бенефиса»

Мир, изображенный в рассказе «После бенефиса» (1885), можно назвать типичным для «театральных» рассказов Чехова 1880-х годов¹. Это мир провинциального театра, публика которого предпочитает мелодрамы трагедиям, а актеры привыкли угождать ее вкусам. Высокая трагедия шекспировских пьес предстает перед нами в череде реплик, смысл которых оказывается утраченным. Трагедия русской жизни соотносится Чеховым с трагедией шекспировских героев и присутствует в повествовании как «шум», который едва различим в атмосфере беспорядка, в который погружены герои рассказа. В структуре повествования этот «шум» обнаруживается на уровне подтекста, формируемого аллюзией на трагедию Шекспира «Гамлет». Подтекст расширяет и дополняет юмористическую коллизию сценки, вводя в нее трагическую коллизию, в результате чего трансформируется и конфликт произведения.

Сюжет рассказа чрезвычайно прост: провинциальный актер Тигров просит у трагика Унылова, только что отыгравшего бенефис, одолжить ему денег на поездку в Елец – на похороны единственного родственника, дяди. Увлеченный планами и денежными подсчетами, Унылов предлагает Тигрову забыть о покойном: «Наплюй на дядьку! Пусть бедный Йорик остается без наследников!» [5, С. 146]

Чехов, завязывая сюжет, отсылает читателя к начальному мотиву шекспировской трагедии – Гамлет возвращается домой, получив известие о смерти отца. Однако трагический сюжет в рассказе Чехова представлен в свернутом виде и обозначен упоминанием «бедного Йорика», чье имя в соответствии с его положением в семантической композиции трагедии (V, 1) указывает на развязку. Здесь происходит то, что О.М. Фрейденберг называла «жизнью сюжета», составляющего основу жанра, «продолженной в новых формах» [155, С. 299]. За одним элементом шекспировского сюжета в тексте рассказа кроется сюжет всей трагедии. Несмотря на то, что трагический сюжет присутствует в тексте Чехова в свернутом виде финальной сцены, он созвучен финалу рассказа: предательство прошлого ведет к трагедии разочарования в смысле жизни и настигает героев и Шекспира, и Чехова.

Однако причины, по которым это происходит, безусловно, различны. Гамлет, понимая необратимость движения времени, ощущает себя связующим звеном между настоящим и прошлым. Память и преданность ушедшей эпохе доблести, символом которой является для него отец, приводит героя к осознанию необходимости отомстить за его убийство. Однако сцена на кладбище – яркое свидетельство необратимости хода времени, которое открывается Гамлету. Принц восклицает: «Увы, бедный Йорик!»¹ (V, 1) [16, пер. наш], - взяв в руки череп Йорика, отбрасываемый могильщиками вместе с другими. Суждения Гамлета о бренности человеческой жизни воплощены в речи принца, «оживляющего» тех, кто был когда-то здесь похоронен: политика², законоведа³, шута⁴. Воспоминания о последнем – это светлые воспоминания детства, того времени, которое шло правильно. Череп Йорика оказывается третьим «действующим» лицом сцены, как и у Чехова. Но едва подняв череп, принц тут же с отвращением его отбрасывает: «И пахнул также? Фу! [Бросает череп на землю]» [16, Рр. 707, пер. наш]⁵. Принц

¹ Alas, poor Yorick! (V, 1) [16, Pp. 707]

² This might be the pate of a politician (V, 1) [16, Pp. 705]

³ Why, may not be the skull of a lawyer? (V, 1) [16, Pp. 706]

⁴ Yorick's skull, the King's jester (V, 1) [16, Pp. 707]

⁵ And smelt so? Pah! [He throws down the skull] (V, 1) [16, Pp. 707]

понимает, что прошлое ушло безвозвратно, а настоящее безобразно. Свои рассуждения он заканчивает вопросом: мог ли Александр быть затычкой от пивной бочки¹. Саркастичные замечания принца подчеркивают, что великое и доблестное не только подлежит тлению, но и что тление является признаком «подгнившего» настоящего. Героический пафос былого величия снижается в рифмовках принца («Державный Цезарь, обращенный в тлен, / Пошел, быть может, на обмазку стен. / Персть, целый мир страшившая вокруг, / Платает щели против зимних вьюг»² [12, С. 136]). Факты героического прошлого невольно оказываются заложниками настоящего, извратившего правду жизни.

В отличие от шекспировского Гамлета, персонажи Чехова живут лишь в сиюминутном настоящем, забыв о том, что настоящее является материализацией прошлого. Прецедентное слово, вложенное писателем в уста героя, становится свидетельством трагической утраты памяти.

Настроение утраты, привносимое шекспировским контекстом, едва различимо в тексте чеховского повествования: воспоминание о покойном родственнике возникает в ситуации подсчета выручки и будущих расходов, обсуждения покупки реквизитов для репертуарных мелодрам («Блуждающие огни» Антропова), чрезмерного празднования бенефиса и пустых разговоров об актерских «идеалах» (паях, коллективных началах и т.д.). Тигров, испытывая потребность проститься с дядей, даже не может объяснить, зачем ему это нужно, и лишь повторяет: «Наверное после него осталось что-нибудь» [5, С. 145]. Унылов же воспринимает это замечание лишь в связи с возможностью получения наследства и указывает, что от покойника, «бедного Йорика», не могло ничего остаться, кроме тетушкиного портрета и пенковой трубки. Память сердца, духовная связь с прошлым кажутся ему бесполезным и ненужным воспоминанием.

¹ Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till he find it stopping a bung-hole? V, 1 [16, Pp. 707]

² Imperious Caesar, dead and turned to clay, / Might stop a hole to keep the wind away. / O, that that earth, which kept the world in awe, / Should patch a wall t'expel the winter's flaw! V, 1 [16, Pp. 707]

В этом контексте шекспировский текст преломляется дважды: в сюжете, мотивируя невозможность вернуть прошлое и восстановить должный ход событий, а также в мотивировке поведения персонажа. Отсылка к слову Шекспира, истинный смысл которого не распознан актером, становится знаком того, что даже и память об ушедшем времени давно утрачена – распалась связь времен. Примечательно, что Унылов, в отличие от остальных персонажей «театральных» рассказов Чехова («Юбилей», «Барон»), не вспоминает ни одного трагического персонажа, чей образ он воплощал. Создание достоверного мелодраматического антуража для него значительно важнее, чем вдумчивая работа над ролью, шекспировским характером, поэтому и покупка реквизитов для постановки, в числе которых в одном ряду упоминаются и револьвер, и пикейные жилетки, составляет для него цель и смысл искусства. Чехов показывает, что трагика интересуют только те амплуа, которые приносят доход и отвечают запросам публики, жаждущей зрелищ, не способной пережить катарсис. В памяти актеров, несмотря на включение в репертуар трагедий Шекспира, уже не осталось интереса к поднятым им вечным проблемам бытия, поискам его героями истины и правды.

Этот постоянный, но еле уловимый контраст подлинно трагического и бытового, лишь внешне важного, достигает своей кульминации в реплике Унылова, включающей полную пафоса утверждения правил обыденной жизни аллюзию на Шекспира: «Едем, Максим! Наплюй на дядьку! Пусть бедный Йорик остается без наследников! Давай сюда двадцать рублей! Завтра поедешь!» [5, С. 146]. Продолжить празднование важнее не только поездки в Елец, но даже покупки новых реквизитов, не говоря уже о высоком предназначении искусства. Именно третий призыв трагика звучит как косвенная цитата из трагедии: она противопоставляет мир «уныловых» миру ушедшему и прекрасному и раскрывает перед читателем его трагический пафос.

Сюжет трагедии Шекспира, не воплотившись на уровне фабулы, в рассказе Чехова реализуется на уровне структуры, обнаруживая смысловую значимость

подтекста. Трагедийная глубина конфликта этой, на первый взгляд, бытовой сценки обусловлена архитектуральностью ее структуры, которая формируется путем введения в повествование шекспировской аллюзии, рассчитанный на активизацию культурной памяти читателя.

1.2.2. Аллюзия как мотивация сюжетного движения: «Юбилей»

В рассказе «Юбилей» (1886) шекспировские аллюзии и реминисценции так же, как и в рассказе «После бенефиса», являются одним из средств создания обобщенного образа действительности, однако здесь они не только формируют подтекст, но и мотивируют смену сюжетных ситуаций.

Сценическое пространство рассказа не ограничено сценой и выходит за ее пределы. Если в рассказе «После бенефиса» введение реплик из пьес Шекспира выполняет функцию характерологическую и не влияет на ход событий, то в «Юбилее» их функции расширяются. Наделенные даром творчества и способностью создавать иллюзию действительности актеры опробуют привычные для них амплуа в повседневной жизни. Реминисценции «Гамлета» мотивируют развитие сюжета, в котором трагическое начало так и остается недоовоплощенным. Важно отметить, что главным героем этого рассказа становится персонаж с тем же именем, что и в рассказе «После бенефиса».

Герой рассказа – юбиляр, трагик Тигров – пользуясь случаем, берет на себя роль борца за правду, разоблачает корыстолюбие антрепренера. Свою речь, обращенную к товарищам по ремеслу, трагик начинает неточной цитатой из шекспировской трагедии: «Пусть волосы ваши станут дыбом, пусть кровь замерзнет в жилах и дрогнут стены, но истина пусть идет наружу!» [6, С. 454]. С подобными словами Призрак убитого короля обращается к Гамлету, открывая ему правду:

Я начал бы рассказ, который душу
Твою легчайшим раздавил бы словом,
Охолодил бы молодую кровь,

Глаза из сфер их вырвал бы, как звезды,
 И каждый волос вьющихся кудрей
 Поставил бы на голове отдельно,
 Как иглы на сердитом дикобразе. (I, 5)¹ [14, С. 177]

Речь Призрака дана Шекспиром в сослагательном наклонении: «Я начал бы... раздавил бы... охладил бы... вырвал бы...» – закон потустороннего мира запрещает духу покойного короля вмешиваться в дела живых не только поступком, но и словом. Откровение Призрака в пьесе Шекспира – это трагическая мотивировка развития действия: он приходит, чтобы передать принцу свое знание и призвать его к отмщению. Чехов же заставляет своего героя интерпретировать эту ситуацию иначе. Его герой не предполагает, поэтому его слова звучат как приказ и отмечены пафосом категорического императива: «Пусть... станут, пусть... замерзнет, пусть... идет!» – Тигров вносит свой смысл в шекспировский текст, обозначая себя как носителя истины. Однако следствия высказывания в трагедии и в рассказе различны. То, что у Шекспира является динамическим элементом сюжета, у Чехова относится к авторской иронии, к оценке ситуации, которая не влияет на дальнейший ход событий. «Но истина не успела выйти наружу» [6, С. 454], - отмечает автор.

Если в откровениях Призрака короля содержится тайна, открытие которой способно поразить мир, то слова Тигрова вызывают лишь беспокойство актеров, которые не нуждаются в истине, обнародованной Тигровым: «Черт тебя знает, везде ты <...> суешься со своей честностью куда и не нужно...» [6, С. 453]. Так, трагический пафос шекспировской пьесы теряется, поглощаясь реалиями обыденной жизни провинциального театра, а слова заученной роли становятся выражением мироощущения личности. Подобно тому, как мир шекспировской Дании не принимает и не слышит «безумного» носителя истины – Гамлета, провинциальный мир Чехова остается глух к той правде, носителем которой

¹ I could a tale unfold whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes, like stars, start from their spheres, / Thy knotted and combined locks to part, / And each particular hair to stand an end / Like quills upon the fretful porpentine. (I, 5) [16, Pp. 677-678]

является актер Тигров. Ему, как и в пьесе Шекспира, заезжим актерам, автор доверяет разоблачить ложь и безнравственность мира.

Философский конфликт Гамлета и его окружения переведен Чеховым в план конфликта межличностного. Столкновение между протагонистом-Тигровым и антагонистом-антрепренером лишь намечено – оба персонажа теряются и избегают спора: «К чему эти намеки, полуслова? Говорил бы прямо, в глаза... Впрочем, мне некогда, я ведь на минутку забежал...» [6, С. 455], - говорит антрепренер. Завязка конфликта считывается лишь на структурном уровне и формируется шекспировской реминисценцией. Стык формальной и структурной организации текста обнаруживает нравственный кризис героя, погруженного в обыденную жизнь. Едва намеченное противостояние «разрешается» насмешкой антагониста по отношению к герою: «– А креслице-то вы из театра взяли! – сказал он, подойдя к двери и указывая на кресло, на котором сидел юбиляр. – Не забудьте назад принести, а то «Гамлета» придется играть, и Клавдию не на чем сидеть будет. Доброго здоровья!» [6, С. 455] С одной стороны, слабая попытка Тигрова восстановить справедливость, которая никем не была воспринята всерьез, является пародийным отражением ситуации, в которой оказался Гамлет. Его поступок не восстанавливает нарушенный ход времени, а гибель predetermined. Что касается Тигрова, то самопровозглашенный борец за правду в глазах публики оказывается не лучше Клавдия (во время юбилея сидит в его кресле), которому он – с его точки зрения – противостоит, и терпит поражение подобно шекспировскому узурпатору. Лишь временно (на время юбилея) обретая власть над обстоятельствами, Тигров в итоге подчиняется непреложному закону течения жизни: возвращает креслице, за чрезмерным празднованием забывает о своих идеалах. Чехов не просто смеется над провинциальным театром [119]: в этом рассказе разрешается не только личная трагедия героя, но и трагедия жизни в целом.

Таким образом, шекспировские реминисценции и аллюзии дважды в повествовании обнаруживают скрытый трагический подтекст бытовой ситуации.

Первая реминисценция – припоминание Тигровым слов роли – расширяет границы сценической ситуации. Функция второй – усиление трагедийного пафоса, нарастающего по мере движения к финалу. «Обытовляя» мотивировку неспособности персонажа воплотить выбранную им трагическую роль, Чехов еще раз подчеркивает силу обыденщины, способной поглощать, уничтожая великие идеи и большие чувства.

1.2.3. Гамлетовская цитата как «ядро» сюжета: «Барон»

В рассказе «Барон» (1882), в отличие от двух рассмотренных выше, объектом изображения является не мир театральной фальши, а герой, ему противостоящий^{II}. Гамлетовская цитата в рассказе «развертывается» в сюжет, построенный на парафразе шекспировской трагедии [119, 139].

Конфликт в рассказе разворачивается на фоне театрального представления «Гамлета»: на сцене вновь и вновь оживает созданный Шекспиром вечный образ, апеллируя к зрительской интенции. Герой рассказа – суфлер, вся жизнь которого связана с театром. Спектакль для него — это часть жизни, его мир. Подавая реплики громким голосом, он сознательно нарушает сценическую иллюзию, по-своему пытаясь восстановить утраченную театром гармонию шекспировской идеи, подготовить зрителя к переживанию катарсиса.

Мотив игры, организующий тематическое движение сюжета, переосмысляет реализованный в трагедии сюжет пьесы-в-пьесе, разыгранной бродячими актерами. Он вводится в текст как парафраза реальной жизни, «восполняя» те пробелы знаний о ней, которые доступны лишь немногим.

Шекспировский текст вводится в рассказ Чехова прямым цитированием «Гамлета». Цитаты выполняют роль динамических мотивов, являясь ключевыми в развитии конфликта. Каждая из введенных Чеховым цитат обладает своей функцией расширения художественного пространства. Первая цитата – несобственно прямая речь суфлера: он хочет оказаться, подобно Гамлету, там, «где одна пустыня места,

Сама собой, готова довести,
 К отчаянью, когда посмотришь в бездну
 И слышишь в ней далекий плеск волны.»¹ [4, С. 456 / 14, С. 174]

В своих мечтах барон воссоздает ситуацию завязки основного конфликта шекспировской трагедии, которую он хотел бы воплотить, обращаясь к словам Горацио, стремящегося отговорить принца следовать за Призраком. Как следует из приведенной цитаты, «безумие» принца, несмотря на опасения Горацио, вызвано не «пустыней места» и не безличным шумом моря, но явлением образа «испорченности» этого мира («Подгнило что-то в Датском государстве»² (I, 4) [12, С. 32]), персонализированного в образе Призрака покойного короля. Шекспир так выстраивает эту сцену, что становится понятно: именно Привидение наделяет Гамлета своим знанием, понуждающим его к действию. Перенося цитату в свой текст, Чехов лишает ее функции мотивировки поступка персонажа. Стремление барона провозгласить правду, как показывает цитата, переходит к герою «по наследству» от принца Гамлета. Из несобственно прямой речи персонажа следует, что потенциально опасная и равнодушная стихия (бездна, море) экстраполируется в сознании барона на окружающее его сценическое пространство. Именно ему – следуя за текстом «Гамлета» – герой бросает вызов. Нельзя согласиться с точкой зрения В.В. Фролова, что барон – «опустившийся суфлер», который лишь «воображает себя» Гамлетом и подобно другим чеховским персонажам «генетически <...> восходит к тем гамлетикам-самоедам или даже к гамлетизированным пороссятам, которых создала русская культура» [156, С. 182]. Чехов наделяет своего героя душевной силой, которая в сознании персонажа подкрепляется опытом шекспировской пьесы и вызывает в нем стремление изменить окружающий его мир. Неважно, что это всего лишь мир театра, поскольку для героя он соразмерен пространству жизни.

¹ The very place put toys of desperation, / Without more motive, into every brain / That looks so many fathoms to the sea / And hears it roar beneath it. (I, 4) [16, Pp. 677]

² «Something is rotten in the state of Denmark» (I, 4) [16, Pp. 677]

Сюжетную конструкцию рассказа Чехов строит на постепенном развертывании ситуации, восходящей к пьесе Шекспира, а также к ситуации малоизвестной пьесы на античный сюжет, о которой упоминает Гамлет. Ощущая себя носителем правды, чеховский барон декламирует стихи из «Гамлета», восстанавливая в памяти читателя историю мести Пирра Приаму:

Распаленный гневом,
В крови, засохшей на его доспехах,
С огнем в очах, свирепый ищет Пирр
Отца Приама¹ [4, С. 457 / 14, С. 204].

Разговаривая с актерами, Гамлет вспоминает неназванную Шекспиром пьесу на античный сюжет: «Я слышал когда-то, как ты декламировал монолог – но его никогда не произносили на сцене или не больше одного раза: я помню, пьеса не понравилась толпе <...> Если помнишь, начни с этого стиха... <...> начинается Пирром...»² [14, С. 204] Неслучайно Шекспир заставляет принца выбрать именно этот отрывок и повторить слова чужой роли. С одной стороны, Гамлет ищет поддержку в античном, наиболее благородном типе поведения. С другой, он понимает, что его поступок требует не только решимости осуществить задуманное, ведь от мастерства актера также зависит успех разоблачения преступления: «Что совершил бы он, будь у него / Такой же повод и подсказ для страсти, / Как у меня?»³ [12, С. 66]. Театральная иллюзия действительности, на которую опирается Гамлет, задумывая сцену «мышеловки», осознается им как ключ открытия истины, а значит, и возможность изменить ход вещей.

Вкладывая в уста барона именно этот отрывок, Чехов заставляет его пережить сразу несколько судеб, войдя в роль благородного Пирра, Гамлета и актера, вжившегося в роль и воплотившего в себе образец поведения. Включаясь

¹ Roasted in wrath and fire, / And thus o'er-sized with coagulate gore, / With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus / Old grandsire Priam seeks. (II, 2) [16, Pp. 686].

² *Hamlet*: I heard thee speak me a speech once, but it was never acted; or if it was, not above once, for the play I remember pleased not the million <...> If it live in your memory, begin at this line <...> it begins with Pyrrhus (II, 2) [16, Pp. 686].

³ What would he do, / Had he the motive and the cue for passion / That I have? (II, 2) [16, Pp. 687]

в шекспировский текст, барон не только воплощает свою мечту сыграть Гамлета, но и, подобно ему, становится режиссером шекспировского сюжета, напоминая себе о том, кем он должен был стать, если бы ему хватило смелости [4, С. 454].

Таким образом, три сюжетные схемы (рассказ о Пирре, трагедия Гамлета, история барона), выстраивающиеся в одну линию и как бы продолжающие друг друга, подчеркивают непреходящий характер вопросов, затрагиваемых в этих произведениях. Однако в каждом из сюжетов вопрос о том, как преодолеть глухоту мира, решается по-разному. Если в изображенном Шекспиром мире страстный и прямой поступок античного героя (месть) невозможен в силу того, что он не разумен, и именно потому неприемлем для Гамлета, то в мире фарса и театральных недоразумений, показанном Чеховым, нет места не только подлинным героям, но и настоящим, искренним чувствам и душевным порывам. Те образцы, к которым Чехов заставляет обращаться своего героя, становятся все более и более неуместными. Пафос сиюминутного превращения барона снимается ситуацией одобрения зрителей, восприимчивых лишь к недоразумениям и скандалам: «Думали, что прервал Гамлета не суфлер, а старый барабанщик <...> Публика любит театральные недоразумения» [4, С. 457]. В рассказе Чехова публика также глуха к истине, как и шекспировские придворные, преследующие лишь свои цели: Полоний, во всем подыгрывающий «безумию» принца, отвечает на его декламацию: «Ей-богу, принц; вы прекрасно декламируете: с хорошим выражением и благородно!»¹ (II, 2) [14, С. 204], однако его реакция на чтение актером продолжения сцены, где описывается месть Пирра, иная: «Это слишком длинно»² (II, 2) [14, С. 205].

Искусство театра в обоих произведениях представлено как единственный возможный путь преобразования действительности. Если в трагедии Шекспира трагический герой с помощью «мышеловки» надеется обрести правду и на этом основании восстановить справедливость, то герой чеховского рассказа также

¹ 'Fore God, my lord, well spoken, with good accent and good discretion (II, 2) [16, Pp. 687]

² This is too long (II, 2) [16, Pp. 687]

жаждет торжества справедливости не только в театральном мире, но и в окружающей действительности.

«Из будки, - комментирует Чехов, - опять понесся голос, полный желчи, презрения, ненависти, но, увы! уже разбитый временем и бессильный:

Кровавый сластолюбец! Лицемер!

Бесчувственный, продажный, подлый изверг!»¹ [4, С. 458 /14, С. 207]

Если проклятие в адрес Клавдия Гамлет произносит наедине с собой, преодолеваемый сомнениями, то герой Чехова адресует его публике. Произнесенные бароном слова Гамлета становятся в художественном мире Чехова поступком. Несмотря на то, что суфлер берет на себя право голоса и голос его «был бы голосом Гамлета настоящего» [4, С. 458], для публики эта его «выходка» оказывается лишь забавным недоразумением, и даже сам барон понимает тщетность своих действий: «Глупец, глупец! Куда как я отважен!»² [4, С. 458 / 14, С. 207]. Используя «чужое» слово, герой Чехова тем самым признается в бессилии, проклиная себя. Однако Чехов отсекает важное продолжение фразы Гамлета: «Нет, стыдно, стыдно! К делу, голова!»³ [14, С. 208]). Гамлет лишь после сцены «мышеловки» убедится в неискоренимости зла, получив подтверждение словам Призрака. Надеясь своего героя знанием трагедии, Чехов показывает, что слово Гамлета в мире, поглощенном обыденностью, теряет эффект побуждения к действию, являясь свидетельством примирения с действительностью.

Шекспировская цитата, введенная в сюжет чеховского рассказа, выполняет также важную роль в создании образа времени – образа эпохи, в которой живут персонажи Чехова. Если в трагедии Шекспира образ Времени включен в систему действующих лиц трагедии и становится знаком разлада в мироустройстве, противостоять которому никто не в силах («У времени вывихнут сустав:

¹ Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain! O, vengeance! (II, 2) [16, Pp. 687]

² Why, what an ass am I! This is most brave (II, 2) [16, Pp. 687]

³ Fie upon't; foh! // About, my brains (II, 2) [16, Pp. 687]

проклятье, что я был рожден его вправить» (I, 5)¹ [16, Рр. 679, пер. наш]), то в рассказе Чехова время теряет свой онтологический статус, заменяясь образом земного времени, обозначенного к тому же сослагательным наклонением. «Барон был бы настоящим Гамлетом, - говорит Чехов, - если бы на земле не было старости» [4, С. 458]. В мире обыденной повседневности происходят события, которые не могут повлиять на ход истории. Однако бессилие чеховского героя в борьбе с повседневным злом уравнивается в художественном мире его рассказа с поражением Гамлета в его борьбе с «вывихнутым» суставом времени.

Чехов выстраивает развитие сюжета рассказа с опорой на шекспировские цитаты таким образом, что трагический пафос пьесы Шекспира преломляется в рассказе дважды: фальшивой игрой актеров, разрушающей гармонию искреннего сопереживанию Гамлету, о которой судит барон, и в искренних словах слабого, являющегося для всех посмешищем суфлера. Обращаясь к тексту шекспировской трагедии, барон помещает себя в гамлетовскую ситуацию противостояния миру.

В глазах публики барон смешон, нелеп, комичен, но весь «скроен» из лоскутов шекспировских трагедий: он носит вещи, оставшиеся от великих трагиков, воплощавших образы Макбета, Лира, Отелло, Гамлета (жилетку Сальвини, галстук, скроенный из плаща Эрнесто Росси, брюки из паруса парохода Сары Бернар). Погруженный в мир этих пьес, привнося художественный мир в реальный, барон всеми воспринимается как удачно загримированный актер, маска, фикция: «Новички, <...> увидев барона, хохочут и аплодируют. <...> — Bravo, bravo! — говорят они. — Вы прелестно загримировались! Какая у вас смешная рожица! А где вы достали такой оригинальный костюм?» [4, С. 453] Шекспировское слово, формируя контекст рассказа, показывает, что, согласно Чехову, только эта «маска» является настоящей: «Бедный барон! Люди не могут допустить, что он имеет собственную физиономию!» [4, С. 453]

Развертывание смысла шекспировской цитаты в рассказе Чехова происходит как смена сюжетных ситуаций, «зеркально» отражающих движение

¹The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right! (I, 5)

замысла Гамлета поставить пьесу, а барона – выступить режиссером пьесы о себе-Гамлете. Герой Чехова, как и герой Шекспира, обладает способностью преображать мир, но эта способность у Гамлета мотивирует его поступки, а у барона – остается лишь шекспировским словом, включенным в поток его взволнованной речи.

Авторский комментарий сопровождает движение сюжета, сообщая поступкам барона двойную мотивировку. Они обусловлены не только шекспировским контекстом, но и обстоятельствами обыденной жизни: для карьеры актера герою не хватило смелости, для роли Гамлета он слишком стар, его нужно выгнать из театра за скандальное поведение, неприемлемое для суфлера, а публика не верит в то, что у него есть собственное лицо. В художественном пространстве рассказа Чехова «прокаженный» мир обыденной реальности стремится избавиться от того, кто знает правду. «Безумие» принца, угрожающее благополучию короля, также неприемлемо, как и протест восстающего против театральных устоев «чудака»-барона [4, С. 457], которого, после устроенного скандала, «нужно выгнать <...> из театра» [4, С. 455], то есть лишить его жизни. Трагический конфликт, реализованный на стыке внешнего и внутреннего уровней повествования, недовоплощается потому, что герой не совпадает с избранной им ролью.

1.2.4. Архитекстуальность и контекст «чужого» слова: «Калхас» и «Лебединая песня»

Для раннего этапа творчества Чехова характерно параллельное освоение прозаических и драматических литературных форм. Как отмечает Э.А. Полоцкая, «известные одноактные пьесы Чехова <...> генетически связаны с его ранней прозой» [122, С. 169] (например, одноактные пьесы «Лебединая песня» (1887), «Свадьба» (1889), «Трагик поневоле» (1889) и т.д. стали результатом переработки рассказов «Калхас» (1886), «Брак по расчету» (1884), «Один из многих» (1887), проч.), что свидетельствует об особенностях творческого метода писателя. По

мнению исследовательницы, для Чехова не существует различия в подходе к разным родам литературы [122, С. 171], результатом чего является структурное сходство ранней прозы и драматургии писателя.

Рассмотрим один из рассказов, «Калхас» (1886), впоследствии переработанный Чеховым в драматический этюд «Лебединая песня» (1887). Шекспировская «память жанра», оказываясь включенной в иную систему координат, ведет к изменению жанровой доминанты конфликта.

Внутренний конфликт героя и в рассказе, и в пьесе обусловлен одной и той же ситуацией нравственного пробуждения персонажа. Старого комика Светловидова терзает невозможность повернуть время вспять и изменить прошлое. Трагическое противоречие реальности и мечты обозначает онтологический характер конфликта обоих произведений.

Все изображенное в рассказе дано сквозь призму восприятия его героем – старым комиком. Преображение театра – это одновременно и реальность настоящего, и не менее реальное состояние героя, остро ощутившего свою тоску и одиночество после спектакля: «все в восторге были, но ни один не разбудил пьяного старика и не свез его домой» [6, С. 392], – и тем страшнее кажется ему «черная яма» зрительской ложи, олицетворяющая роковой порог, на краю которого он находится. Образ «ямы, бездны» воплощает пугающее, неизвестное: «вся же зрительная зала представлялась черной, бездонной ямой, зияющей пастью, из которой глядела холодная, суровая тьма» [6, С. 390]. Театральная зала, «обыкновенно скромная и уютная, теперь, ночью, казалась <...> безгранично глубокой, пустынной, как могила, и бездушной» [6, С. 390]. Воображение героя, смещая акценты в восприятии привычного мира, подготавливает введение Чеховым мотива мнимой встречи с потусторонним. Чехов обыгрывает и здесь известный эпизод из «Гамлета», когда в результате встречи принца с Призраком ему открывается тайна гибели отца. Однако если у Шекспира Гамлет принимает осознанное решение встретиться с привидением, то у Чехова введение этого мотива обыграно как иллюзия, созданная колеблющимся пламенем свечи:

«Ветерки, как духи, свободно гуляли по сцене, толкались друг с другом, кружились и играли с пламенем свечи» [6, С. 390], – и разыгравшееся воображение старого актера дорисовывает картину: «...вдруг он вскочил и уставил неподвижный взгляд в потемки. <...> В одной из литерных лож стояла белая человеческая фигура» [6, С. 391]. Встреча с мнимым призраком оказывается кульминационной в развитии внутреннего конфликта персонажа, так как Чехов переводит метафизический план повествования в реальный, и фантастическая фигура оказывается суфлером, спасшим комика от одиночества: достигшее апогея развитие онтологического мотива смерти разрешается обыденно-комически.

Позднее этот заявленный в рассказе мотивный комплекс, объединивший мотивы страха и мнимой, условной смерти с мотивом встречи со сверхъестественным, так или иначе будет связываться в творчестве Чехова с реминисценциями «Гамлета» и аллюзиями на него. В данном случае шекспировский контекст представлен опосредовано: действие разворачивается на фоне декораций, напоминающих обстоятельства встречи Гамлета с тенью отца: ночь, темно, пусто, появляется таинственный призрак (ср. описание, данное в трагедии: «одна пустыня места, / Сама собой, готова довести, / К отчаянью, когда посмотришь в бездну» (I, 4) [14, С. 174]), – стены театра хранят память обо всех когда-то сыгранных в нем пьесах.

В пьесе Шекспира именно встреча с Тенью покойного отца (обернувшегося в повествовании Чехова белой фигурой с бородой) становится для принца переломным моментом, моментом прозрения: узнавание Гамлетом правды является точкой отсчета для развития внешнего и внутреннего конфликта в трагедии [181]. Встреча чеховского комика с «призраком» Никитушкой также ключевая для раскрытия внутреннего мира героя. Он заново переосмысливает свою жизнь. С этого момента актер не просто осознает свое одиночество, но меняется его восприятие действительности. Понимая, что «черная яма» театра «съела [у него] 35 лет жизни», прозревший Калхас больше не боится ее, но бросает ей вызов и «грозит кулаками» [6, С. 393]. Прозрение преобразует комика,

стирая с него маску шута: «По щекам его, оставляя полосатые следы на гриме, текли крупные слезы» [6, С. 392]. Но даже когда он забывается и «говорит с жаром» [6, С. 393], авторский голос напоминает, что единственным зрителем этой «странной, необычайной сцены, подобной которой не знал ни один театр на свете», остается «бездушная, черная яма» [6, С. 393].

Несмотря на трагическое мироощущение артиста, сама ситуация появления призрака-суфлера травестийна, что подчеркивает принципиальную несопоставимость трагедии этого спившегося комика с героями великих трагедий, память о которых живет в нем.

Таким образом, шекспировский архитекст организует мотивный комплекс в рассказе Чехова, спровоцированный шекспировской реминисценцией, трагический пафос которой снимается комическим переосмыслением встречи героя с мнимым призраком.

Что же не удовлетворило Чехова в рассказе, обратившегося к этому сюжету год спустя? Как изменяется в одноактном этюде «Лебединая песня» (1887) шекспировское слово? Оно подспудно присутствует в пьесе, что обозначено осложнением повествования драматургическим элементом [246]. Если в рассказе «Калхас» авторское слово преобладает, то в этюде «хозяином» повествования оказывается герой, который предстает перед нами демиургом событий, объединяя собой разные точки зрения: он и актер, и режиссер, и зритель. Реплики его объединяют разные типы высказывания: рассказ-воспоминание, цитаты, авторские ремарки, описание декораций, а функцию монологического высказывания Светловидова играет «чужой» текст, текст когда-то исполненной роли.

Композиционно пьеса делится на две части: эпическую, включающую в себя сюжет предшествующего рассказа, и драматическую, представленную цитатами из «Короля Лира», «Гамлета», «Отелло» Шекспира, «Бориса Годунова» и «Полтавы» Пушкина, «Горя от ума» Грибоедова. Первая часть остается практически без изменений, однако мотивы страха, смерти, встречи с

потусторонним, игравшие важную роль в повествовании, исчезают. Их роль передана интертекстуальным элементам, представленным цитатами из пьес, в которых когда-то играл Светловидов.

Одним из мотивов ввода шекспировских цитат в ряду других становится желание комика доказать себе, что он профессионально еще жив, что песня его еще не спета до конца.

Вторая мотивировка – биографического плана и связана с воспоминанием о несбывшейся любви, отданной в жертву театру. Общей темой для всех цитат оказывается нежелание персонажа быть игрушкой в чьих-то руках: так, пушкинский Лжедмитрий не станет унижаться перед «гордой полячкой» [8, С. 212], шекспировский Лир не может смириться с предательством дочерей, Гамлет видит насквозь предателей Розенкранца и Гильденстерна, ослепленный ревностью Отелло не потерпит обмана, а Чацкий отказывается примириться с фамусовской Москвой. На этом уровне продекламированные Светловидовым отрывки не меняют сюжетную ситуацию пьесы, но лишь передают настроение чеховского персонажа, служат способом выражения его чувств и эмоций. Однако *произносимые и претворяемые в жизнь* игрой актера цитаты генерируют новый смысл на стыке эпического, чеховского, и драматического, шекспировского, текстов.

Ключевым моментом для раскрытия внутреннего конфликта героя в пьесе, как и в предшествующем рассказе, становится появление мнимого призрака-суфлера. Однако здесь он уже не просто конфидент Светловидова, но эхо, отголосок его настроений: суфлер может подыграть любой пьесе, примерить на себя любую роль.

Каждая из цитат, вводимых в повествование, обрамлена высказыванием героя и последовательно раскрывает внутренний конфликт персонажа, позволяет очертить его границы.

Включенные в слова Светловидова цитаты располагаются Чеховым в определенной последовательности. Монологическое высказывание Лжедмитрия:

«Тень Грозного меня усыновила / Дмитрием из гроба нарекла...» [8, С. 212], - ассоциативно пробуждает в сознании взволнованного Светловидова роль преданного дочерьюмира Лира:

«Понимаешь, черное небо, дождь, гром — rrr!.. молния — жжж!.. полосует всё небо, а тут:

Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!

<...>

Расплюсни разом толстый шар земли

И разбросай по ветру семена,

Родящие людей неблагодарных!

(Нетерпеливо.) Скорее слова шута! (Топочет ногами.) Подавай скорее слова шута! Некогда мне!

Никита Иванович (играя шута). «Что, куманек? Под кровлей-то сидеть получше, я думаю, чем под дождем шататься? Право, дяденька, помирился бы ты лучше с дочерьюми. В такую ночь и умнику, и дураку — обоим плохо!»

Светловидов. Реву всем животом!

Дуй, лей, греми и жги!

Чего щадить меня? Огонь и ветер,

И гром и дождь — не дочери мои!

В жестокости я вас не укоряю:

Я царства вам не отдавал при жизни,

Детьми моими вас не называл.» [8, С. 212-213]

Трагедия Лира, к которой обращается Светловидов, - это трагедия Всякого Человека [120]. Перелом в Лире-короле происходит в тот момент, когда его лишают прав всякого, то есть любого, обычного человека, которых он достоин уже потому, что он человек, отец и только потом король. Персонаж Чехова мыслит себя не только актером, сколько просто человеком, но во втором звании ему отказано самим миром. История с возлюбленной показала ему, что театральный мир делится на актеров и публику, и первым нет места среди вторых

(«Понял я тогда публику! <...> Ради тщеславия он ищет знакомства со мною, но не унизит себя до того, чтобы отдать мне в жены свою сестру, дочь» [8, С. 211]). Чеховский Калхас, отдав театру и зрителям лучшие свои годы и свой талант, остается ни с чем у края черной ямы, подобно шекспировскому королю, потерявшему веру в людей. Подобно Лиру, дерзающему повелевать природными стихиями, забытый в пустом театре Светловидов напоминает себе о том, что в нем еще живо чувство сопереживания миру. Герои обоих произведений в своем полубезумном порыве противостоят неумолимости природного хода вещей: старости, смерти, забвению [120].

Создавая эмоциональный портрет своего персонажа, Чехов обращается к опыту Шекспира, который объединил в образе Лира два полюса эмоционального напряжения: комический и трагический [246].

Сцена бури является одной из ключевых в развитии трагедии Лира [120]: доведенный до отчаяния своим горем, он сходит с ума; но именно в роли безумца, «горького шута»¹ (I, 4) [16, Pp. 892, пер. наш], как называет его придворный шут, он способен увидеть мир таким, каким он на самом деле является. Лир был «глупым шутом» и теперь поумнел. Чехов заставляет суфлера, Никиту Иваныча, не просто подхватывать реплики лировского шута, теша самолюбие старого комика, но и тем самым выступить в качестве резонера, «озвучивающего» авторскую точку зрения. Подобно Лиру, чеховский Светловидов, всю жизнь игравший шутов, подлецов, зубоскалов, теперь в этом своем забвении, хмельном задоре, очнулся от прежней жизни, пережив, как подлинно трагический герой, катарсис: в этот момент он, как и Лир, «не только познает действительность, но в этом познании открывает сущность и себя самого - своего маленького мира» [238].

Тяжело переживаемое «лировское» прозрение оставляет чеховского героя в таком же растерянном и беспомощном положении, совладать с которым он может, лишь обратившись к другой пьесе. Заставляя своего персонажа цитировать

¹ a bitter fool [16, Pp. 892]

отрывок из «Гамлета», Чехов показывает стремление Светловидова утвердиться в своей силе, своем превосходстве над обстоятельствами. Герой обращается к разговору принца с Розенкранцем и Гильденстерном, следующем сразу за сценой с «мышеловкой», уверившей Гамлета в правдивости слов Призрака:

Светловидов. «Ах, вот и флейтчики! Подай мне твою флейту! (Никите Иванычу.) Мне кажется, будто вы слишком гоняетесь за мною».

Никита Иваныч. «Поверьте, принц, что всему причиной любовь моя к вам и усердие к королю».

Светловидов. «Я что-то не совсем это понимаю. Сыграй мне что-нибудь!»

Никита Иваныч. «Не могу, принц».

<...>

Светловидов. «Теперь суди сам: за кого ты меня принимаешь? Ты хочешь играть на душе моей, а вот не умеешь сыграть даже чего-нибудь на этой дудке. Разве я хуже, проще, нежели эта флейта? Считаю меня, чем тебе угодно: ты можешь мучить меня, но не играть мною!» [8, С. 213]

Чеховский актер, будто Гамлет, создает свою пьесу, состоящую из различных цитат, но, в отличие от шекспировского персонажа, не преуспевает. Если приобретенное знание освобождает принца от необходимости притворяться безумцем, то игра чеховского комика и есть безумие: он путается в словах и ролях, не в состоянии придерживаться до конца ни одной из них. И если придворные Розенкранц и Гильденстерн вынуждены подыгрывать принцу, чтобы выявить его мнимое безумие, то поддержка суфлера призвана скрыть безумие комика: благодаря ему произнесенные Светловидовым слова услышаны и воплощены в действии. Чеховский персонаж, как будто прозревший и увидевший жизнь в ее истинном свете, подобно датскому принцу, что-то знает, но, в отличие от него, остается шутком. «Знание» Светловидова тонет в лицедействе, и его сходство с трагическими героями оказывается мнимым. Трагические интонации монологов и диалогов воспринимаются как пародия на истинный пафос: в конце драматического этюда Светловидов сам исполняет роль публики. На это

указывают ремарки, сопровождающие его выступления. Обращаясь к себе, он кричит: «Браво! Бис! Браво!» [8, С. 213].

Выстраивая речь персонажа таким образом, что цитаты из трагедий постоянно перебиваются шутовскими ремарками, Чехов показывает, что Светловидов разбит не только старостью и одиночеством, но и сознанием ничтожности своего амплуа («Роль была подлая, шутовская» [8, С. 211]).

К этому пониманию Чехов подводит Светловидова, заставляя его обратиться к цитированию стихов из поэмы Пушкина «Полтава»:

«Тиха украинская ночь.

Прозрачно небо, звезды блещут.

Своей дремоты превозмочь

Не хочет воздух. Чуть трепещут

Сребристых тополей листы...» [8, С. 214]

Примечательно, что у Пушкина этот отрывок встречается дважды: он предваряет последний допрос Кочубея, его размышления о цене, которой стоила ему месть [3, С. 198], и размышления Мазепы перед казнью Кочубея [3, С. 203]. Идиллическое описание природы контрастирует с мрачными чувствами обоих героев, которые лишились всего самого дорогого, влекомы обидой, жаждой мести и славы. Эта идиллическая интермедия в пьесе Чехова становится кульминационной в развитии внутреннего конфликта персонажа. На секунду ему кажется, что в нем живы и бывшие, светлые чувства, и талант, ради которого он пожертвовал всем, а «где искусство <...>, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполтину... (Плачет)» [8, С. 214], - дает ремарку Чехов, а герой продолжает: «Нет, Никитушка, спета уж наша песня... Какой я талант? Выжатый лимон, сосулька» [8, С. 214].

Фрагменты жизни разных трагических героев, которые он проживает в эту ночь, приводят Светловидова к признанию в том, что «в серьезных пьесах» он годится «только в свиту Фортинбраса...» [8, С. 214], потому что ему по плечу

роль не героя, но лишь безвольного солдата, готового сражаться за «клочок земли», который не стоит «и пяти дукатов» [12, С. 109].

Осознание героем собственной трагедии передано Чеховым с помощью отрывка из Отелло:

«Прости, покой, прости, мое довольство!

Простите вы, пернатые войска

И гордые сражения, <...>

Всё, всё прости! <...>

Все почести, вся слава, всё величье

И бурные тревоги славных войн!» [8, С. 214-215]

Примечательно, что изначально, по замыслу Чехова, комик декламировал монолог «О если бы угодно было небу...» [8, С. 406], который усиливал бы биографическую мотивировку ввода цитаты. Слова Отелло, вошедшие в итоговую редакцию, передают уже не обиду персонажа, а признание им собственного поражения. «Узнав» о предательстве Дездемоны, герой Шекспира, поглощенный ревностью, понимает, что больше не способен соответствовать своей роли достойного правителя и полководца: он просит прощения у своего долга, у своего достоинства. Подобно ему, чеховский Светловидов сожалеет, что всю жизнь потратил на подлые шутовские роли, что отказался от чего-то великого из-за предательства возлюбленной: «Стал я после той истории <...> без толку шататься, жить зря, не глядя вперед... Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал, развращал умы, а ведь какой художник был, какой талант! Зарыл я талант, опошлил и изломал свой язык, потерял образ и подобие... Сожрала, поглотила меня эта черная яма!» [8, С. 212] Уподобляя Светловидова Отелло, Чехов указывает на губительность страсти, которая в итоге приводит обоих персонажей к печальному финалу. Однако в подтексте остается трагическое и непреодолимое столкновение с правдой жизни (предательство Яго, а не Дездемоны), которое переживает герой шекспировской трагедии. Этот подтекст обозначен всеми

шекспировскими аллюзиями: для всех шекспировских героев, которых играет Светловидов, трагическое прозрение становится финальной точкой.

Однако Чехов включает трагедийное мироощущение персонажа, отчетливо проявляющееся на границах пересечения шекспировских и чеховских текстов, в рамку пародийного, смехового, комического. На эту жанровую специфику одноактных пьес и водевилей Чехова указывал В.В. Фролов: они «выходят за рамки этого традиционного жанра», «становятся драмами, печальными комедиями, трагикомедиями» [156, С. 98]. Элементы, присущие разным жанрам, «взаимодополняются и меняются местами: один элемент может выйти на первый план, а потом исчезнуть, его место займет другой» [156, С. 109]. В этюде «Лебединая песня» Чехов показывает неспособность персонажа до конца воплотить избранные им трагические роли, что постоянно подчеркивается авторскими ремарками и поведением комика: он перескакивает с трагедии на трагедию, обрывая себя на полуслове. Даже свое «выступление» он завершает словами из *комедии* Грибоедова: «Вон из Москвы! Сюда я больше не езду <...> Карету мне, карету!» [8, С. 215], – которые усиливают формальную мотивировку цитирования и отодвигают внутренний конфликт персонажа на задний план, тем самым завершая его обрывом, подчеркивающим временное прозрение героя, не изменяя его онтологический статус.

Сопоставительный анализ рассказа и драматического этюда как его сюжетного варианта показывает, что трагедийная «память жанра», обозначенная как системное включение цитат из шекспировских трагедий в повествование, изменяет не только его структуру, но и сам тип конфликта. Драматический вариант рассказа протекает в системе речи персонажа, чье изображение мира субъективно, и авторская позиция, до этого выраженная непосредственно, теперь «растворена» в системе монологов и диалогов. Шекспировская «память жанра» апеллирует к культурной памяти читателя-зрителя, призывая его признать соизмеримость «маленькой» трагедии маленького человека с трагедией бытия.

Создавая «театральные» рассказы в период работы над «пестрыми» рассказами и сотрудничества в юмористических журналах, Чехов расширяет изображенную в них юмористическую коллизию путем ввода в собственный текст цитат, аллюзий и реминисценций из трагедий Шекспира.

Архитекстуальный анализ шекспировского интертекста в повествовании Чехова показал, что цитаты и аллюзии могут выполнять функцию свернутого трагического сюжета, корректирующего сугубо юмористическую коллизию («После бенефиса»), аллюзии и реминисценции мотивируют смену сюжетных ситуаций («Юбилей»), цитата может выполнять роль ядра, вокруг которого выстраивается структура произведения («Барон»), цитата придает драматический модус эпическому повествованию, движение которого мотивировано внутренним конфликтом героя, несовпадающим с конфликтом внешним («Лебединая песня»). При этом каждая из названных функций по характеру своему пародийна, что раскрывает невозможность воплощения трагического конфликта, предложенного шекспировским претекстом, в иной реальности, изображенной Чеховым.

Чеховские герои-актеры, проигрывая много раз одни и те же роли, утрачивают связь с «духом» оригинала. Чехов «объясняет» утрату духовной составляющей тем, что она поглощается обыденной жизнью, наполненной ежедневными бытовыми конфликтами. Результатом этого «поглощения» становится утрата трагического и героического пафоса пьес Шекспира. Несовпадение драматического пафоса с трагическим ведет к перестройке внутренней мотивировки поступков чеховских персонажей: внутренне слабый герой, машинально проговаривающий свою роль, постепенно теряет статус трагического героя. Он постоянно примеривает его маску, она оказывается ему не по размеру. Персонаж Чехова «не совпадает» с тем образом человека, каким он должен быть, согласно модели, восстанавливаемой за счет обращения к шекспировскому архитектксту.

Таким образом, трагический пафос образов Шекспира уходит в подтекст. Трагическое начало, образующее конфликт шекспировских пьес, уходя в

подтекст, корректирует восприятие внешнего конфликта чеховского рассказа, что приводит к смещению жанровой доминанты произведения. Восстановление шекспировского архитекста показывает, что бытовые и внешне комические ситуации «осколочных» театральных рассказов – это чеховский способ обнаружения трагедии жизни маленького человека, поглощенного обыденщиной.

Глава 2. Архитекстуальность прозы А.П. Чехова 1890-х годов

2.1. Переводческая интерпретация как жанровый претекст: «Гамлет» в переводе Н.А. Полевого (1837)

В мемориальном фонде дома-музея А. П. Чехова в Ялте хранится книга из личной библиотеки писателя «Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира. Перевод с английского Н. А. Полевого». Это второе издание трагедии, выпущенное С. Сувориным. «Книга, - как отмечают исследователи, - изрядно зачитана, с пометами-отчеркиваниями, сделанными красным и синим карандашами в характерной чеховской манере» [54, С. 39]. Использование помет разных цветов свидетельствует о неоднократном обращении писателя к этому изданию. В нем читатель-исследователь имеет возможность познакомиться с выпущенными или измененными Полевым фрагментами оригинального текста, восстановленного в переводах М. Вронченко (1828), А. Кронеберга (1844), Н. Кетчера (1873), А. Соколовского (1883). О том, что Чехов был хорошо знаком и с переводом Кронеберга, говорит то, что в рассказах 1880-х гг. писатель цитирует «Гамлета» именно по этому переводу («Барон» (1882), «На кладбище» (1884)).

Чехов был знаком не только с произведениями великого трагика, но и с жизнью его образов и сюжетов в русской литературе: в произведениях И.С. Тургенева («Гамлет Щигровского уезда», «Гамлет и Дон Кихот»), в современной ему юмористической литературе, а также театральных постановках. Одним из наиболее востребованных русской культурой образов Шекспира стал образ Гамлета и связанная с героем трагедии проблема «русского гамлетизма» как

национального варианта извечного вопроса: «Быть или не быть?» К исследованию русского гамлетизма обращались как отечественные, так и зарубежные исследователи [243, 248, 224, 98, 54, 46, 252, 189, 192, 59, 238, 239]. В целом русской культурой Гамлет был воспринят как герой сомневающийся, бездействующий, эгоистичный, слабый [238, 248, 247]. Такому представлению о датском принце способствовали различные театральные постановки: например, постановка Московского Малого театра 1837 года, выполненная по переводу Полевого, с Мочаловым в главной роли, постановка Московского Пушкинского театра (1882) с Ивановым-Козельским в роли Гамлета, составившим текст своей роли по различным переводам и опиравшимся на традицию Мочалова трактовки образа датского принца. В якобы шутливой заметке Чехова «Гамлет на Пушкинской сцене» (1882), посвященной этой постановке, выражено отношение писателя к оригинальному Гамлету Шекспира: «Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более, что он уже готов был к встрече с тенью» [11, С. 20]. Немаловажную роль в формировании образа «русского Гамлета» сыграл перевод Полевого, один из самых популярных сценических переводов пьесы [243, 224, 98].

Использование Чеховым того или иного перевода шекспировской трагедии, безусловно, было связано с решением определенных творческих задач. Так, цитирование «Гамлета» в переводе Полевого должно было обращать внимание читателя не только к трагедии Шекспира, но и к ее рецепции русским сознанием, литературой и культурой. С связи с этим представляется продуктивным анализ данного перевода с точки зрения интерпретации жанра переводчиком.

Как уже отмечалось в первой главе, жанр представляет собой формально-содержательное единство. Однако в зависимости от своих эстетических взглядов и воплощаемых художественных задач, каждый художник и каждая эпоха делает акцент на той или иной стороне жанрового канона. При этом нужно иметь в виду, что варьирование формальных характеристик одного и того же произведения ведет к более или менее существенному изменению его содержания, что в итоге

меняет и жанровую доминанту. В процессе перевода вопрос о жанровой принадлежности произведения актуализируется, так как переводчик не только интерпретирует смысл, но и придает ему определенную форму.

Занимаясь переводом трагедии У. Шекспира «Гамлет», Н.А. Полевой преследовал две цели. Одна из них противопоставить свой вариант морализаторству тяжеловесных классицистических интерпретаций трагедии, придав ей легкость и сценичность, свойственные романтизму. Вторая задача заключалась в том, чтобы, воспроизведя конфликт оригинала, смысл которого был им понят как «боль за «среднего» человека» [243], противопоставить его существующим французским переделкам «Гамлета». Результатом решения этих задач стал перевод, который В.Г. Белинский определил как поэтический, но не художественный [35]. Переведенная живым, разговорным языком, пьеса имела успех на сцене, но перевод ее не передавал в полной мере характер и пафос оригинала. Вольное обращение с материалом, сказавшееся как на стилистической – внешней, формальной стороне оригинала, так и на внутренней – композиционной, а также на уровне сюжетно-композиционном, существенно изменившим внутреннее содержание, критик объяснял необходимостью учитывать вкусы, образованность, характер и требования публики, настаивая на том, что, «переводя же драму Шекспира для сцены, он [переводчик] тем более обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится» [35, С. 284-285]. Это обстоятельство привело к смене жанровой доминанты произведения, превращению «Гамлета» из драмы (Белинский считал, что «Шекспир писал драмы, а не трагедии» [35, С. 289]) в мелодраму.

Данное Белинским определение жанра шекспировской трагедии, вероятно, было не чуждо и Полевому, что сказалось на его интерпретации пьесы, получившей отражение в созданном им переводе. Он изменил конфликт трагедии, сделав акцент не на внутреннем борении Гамлета, а на его противостоянии обстоятельствам, что характеризует особенности драматического, а не

трагедийного конфликта. Сокращая, корректируя и выпуская те или иные эпизоды, Полевой сосредоточивается на усилении мотива мести в пьесе, делая его основным движущим началом сюжета. Сцены, посвященные развитию внутреннего, «бездейственного» конфликта Гамлета, в переводе отсутствуют. Исследователи традиционно считают их отягчающими пьесу и усложняющими ее восприятие, а сценическая обработка трагедии еще со времен Шекспира предполагала ее сокращение [1120]. Таким образом, преследуя собственные цели, переводчик следовал определенной традиции театральной интерпретации пьесы.

Другим немаловажным отступлением от оригинала следует считать изменение композиции произведения путем объединения нескольких явлений в одно, а также редукцию количества действующих лиц, не влияющих, по мнению переводчика, на развитие основного конфликта пьесы. Однако изменение, казалось бы, формальных признаков произведения не могло не сказаться на его содержании: из трагедии исчезли не только ключевые в смысловом отношении монологи, но также мотивы и образы (в их числе один из основных – образ Времени).

Согласно определению Л.Е. Пинского, трагедия Шекспира «Гамлет» - это трагедия знающего человека. Месть, воспринятая как главный поступок героя, «лишь заключает <...> сюжет о трагическом положении человека, который с самого начала предчувствует истину, понимает свой мир» [120, С. 126]. Основным оказывается не внешнее противостояние обстоятельствам, а конфликт, переживаемый в сознании героя. Знание, присущее ему, ставит его в неравное положение по отношению к остальным персонажам и зрителю: принц знает больше, чем любой представитель королевского двора, и больше, чем зритель, который может судить о внутреннем мире Гамлета лишь косвенно, по его репликам, монологам, мимике и жестам.

Композиционная структура трагедии служит раскрытию внутреннего конфликта героя, поскольку она «такова, что герой <...> опережает нас в понимании датского двора. Некоторые сцены как бы и даны для выравнивания этой

«неравномерности развития» героя и зрителей – без такого допущения они покажутся излишними» [120, С. 127]. Именно эту функцию «выравнивания» выполняют те сцены, которые в переводе Полевого отсутствуют или сильно сокращены. К ним относятся сцены наставления, которые Полоний дает сыну перед отъездом (I, 3), его же приказ слуге шпионить за Лаэртом (I, 3), совет Лаэрта Офелии (I, 3), встреча Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном (II, 2). Оставляя в тексте пьесы лишь те эпизоды, что непосредственно связаны с сюжетной линией отмщения, переводчик лишает развитие коллизии его внутренней мотивировки, передавая лишь внешний, фабульный рисунок действия, характерный для дошекспировских вариантов изображения драматического события.

Развитие внутреннего конфликта персонажа, мотивирующего движение внешнего противодействия, в пьесе Шекспира представлено в мотивах безумия, игры, притворства и мнимой дружбы. Они раскрывают противостояние принца и королевского двора и мира в целом. Так мотив болезни века связан с образом Времени, становящимся как бы еще одним, незримо присутствующим в пьесе, важным действующим лицом, определяющим движение сюжета.

В целях доказательства неправомерности «сокращений», допущенных в переводе Полевого, мы будем обращаться также к переводу М. Лозинского, наиболее адекватно передавшего текст оригинала, за исключением особо оговоренных случаев, когда нами будет осуществлен собственный перевод.

Отношения Гамлета с окружающим его миром строятся на постоянном противопоставлении истинного и ложного, подлинного и мнимого. Уже в начале пьесы, еще до встречи с Тенью отца и раскрытия тайны его смерти, монолог принца «"Seems", madam? Nay, it is; I know not "seems"...»¹ (I, 2) [16, Pp. 673] указывает на это противопоставление, выявляя предпонимание Гамлетом истинного театрализованного порядка жизни датского двора, мира, в котором проявление каждого из чувств подменяется правилами поведения, согласно

¹ «Кажется», мадам? Нет, есть; я не знаю «кажется»...(пер. наш)

которым подлинная скорбь Гамлета оказывается неуместной. Перечисляя возможные атрибуты грусти, он заключает:

These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have within which passes show...¹ (I, 2) [16, Pp. 673]

В переводе Полевого такое разграничение отсутствует, здесь принц говорит о своей печали лишь как о той, которую невозможно передать:

Не кажется, но точно так я мыслю.
Ни черная одежда и ни вздохи,
Ни слезы и ни грусть, ни скорбь,
Ничто не выразит души смятенной чувств,
Какими горестно терзаюсь я – простите! (I, 2) [233].

Более того, в последней реплике перевода Полевого герой как бы признает свою «вину» перед заведенным порядком; такой Гамлет мягче, податливее представленного в оригинале.

Мотив явного и мнимого также представлен в закулисной игре Клавдия и придворных. Он реализован в ситуации коварного убийства короля, поведении Полония, послушности Офелии, в поручении, отданном Розенкранцу и Гильденстерну, шпионить за Гамлетом. Нужно отметить, что коварство представителей датского двора в его различных проявлениях направлено не только на принца. Это единственный возможный способ выстраивания взаимоотношений при дворе. Полоний отправляет слугу следить за Лаэртом, отец и брат внушают Офелии, что она не должна доверять принцу, Клавдий подсказывает Лаэрту план мести. Поэтому вполне закономерно, что Гамлет использует эту же стратегию и обращает послушность Розенкранца и Гильденстерна против них самих, отправляя их на смерть в Англию. Однако все эти эпизоды в переводе Полевого выпущены или даны в сокращенном виде. Так,

¹ ...в них только то, / Что кажется и может быть игрою; / То, что во мне, правдивей, чем игра [12, С. 17]

переводчик выпускает всю 2 сцену II акта, а между тем ее смысл чрезвычайно важен для понимания образа Гамлета.

Что же уходит из перевода Полевого? Сцена начинается с обращения короля и королевы к университетским товарищам принца с просьбой проследить за ним и, расположив к себе, выяснить причину его странного поведения. Примечательно, что Гертруда обращается к ним как друзьям Гамлета:

Good gentlemen, he hath much talk'd of you;
And sure I am two men there are not living
To whom he more adheres. If it will please you
To show us so much gentry and good will
As to expend your time with us awhile...(II, 2)¹ [16, Pp. 681]

Обращаясь к Розенкранцу и Гильденстерну, королева считает их верными подданными, будучи уверена в их верности королю. Не желая принцу ничего плохого, герои бездумно выполняют приказы, не имея своего суждения ни по одному из вопросов [120]. Заявленная здесь идея бездушного функционерства героев развивается на протяжении всего действия. Так, на замечание принца, что «друзья» стремятся загнать его в сеть («...why do you go about to recover the wind of me, as if you would drive me into a toil?»² (III, 2) [16, Pp. 693]), Гильденстерн отвечает: «O, my lord, if my duty be too bold, my love is too unmannerly»³ (III, 2) [16, Pp. 693]. Послушные, беззлобные «губки» не видят разницы между службой королю и дружеским отношением к Гамлету. В переводе Полевого эта фраза дана даже более резко: «Поверьте, принц, что всему причиной любовь моя к вам и усердие к королю» [233].

Вторая сцена II акта продолжается беседой принца с Розенкранцем и Гильденстерном. Именно в ней впервые проявляется скептицизм Гамлета, который не доступен пониманию его «друзей», поэтому они не могут даже

¹ Он часто вспоминал вас, господа, / И, верно, нет на свете двух людей, / Ему любезней. Если вы готовы / Быть столь добры и благосклонны к нам, / Чтоб поступиться временем своим, / Придя на помощь нашим упованиям [12, С. 46]

² Почему вы все стараетесь гнать меня по ветру, словно хотите загнать меня в сеть? [12, С. 88]

³ О, мой принц, если моя преданность слишком смела, то это моя любовь так неучтивая [12, С. 88]

подыграть ему, в отличие от тех же Полония и Озрика, во всем соглашающихся с принцем:

Hamlet: Denmark's a prison.

Rosencrantz: Then is the world one.

Hamlet: A goodly one; in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst.

Rosencrantz: We think not so, my lord.

Hamlet: Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so: to me it is a prison.¹ (II, 2) [16, Pp. 684]

В этой сцене проясняется не только представление Гамлета о мире как тюрьме, мире предательства, порока, интриг, из которого выбраться невозможно, но и уверенность принца датского, что и после смерти нельзя найти успокоение, о чем свидетельствуют его монологи «To be or not to be»² (III, 1) [16, Pp. 688], «A young man's life is't; / But to my mind, though I am native here...»³ (I, 4) [16, Pp. 676-677] и явление Призрака. В этой же пропущенной Полевым сцене Шекспир противопоставляет знание героя о причинах нарушенного миропорядка, которые недоступны остальным персонажам трагедии, не пытающимся обрести это знание и слепо следующим его неразумным правилам. Именно стремление к познанию тайн мира руководит действиями принца («for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so»).

В мире, в котором каждый является игрушкой в руках другого, безумие Гамлета оказывается неожиданно разумным, что, не вполне понимая его суть, отмечает Полоний: «Though this be madness, yet there is method in't»⁴ (II, 2) [16, Pp. 683]. Заведенные при дворе обычаи, всеобщая неискренность диктуют принцу манеру и стиль поведения: притворяясь сумасшедшим, он получает

¹ Гамлет: Дания – тюрьма. / Розенкранц: Тогда весь мир – тюрьма. / Гамлет: И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших. / Розенкранц: Мы этого не думаем, принц. / Гамлет: Ну, так для вас это не так; ибо нет ничего ни хорошего, ни плохого; это размышление делает все таковым; для меня она – тюрьма. [12, С. 55-56]

² «Быть или не быть»

³ «Да, есть такой; / По мне, однако, – хоть я здесь родился...» [12, С. 29]

⁴ «Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность» [12, С. 53]

возможность переиграть – хотя бы внешне – окружающий мир, то есть исполнить свой долг: отомстить за отца и восстановить справедливость.

Эти «подготовительные» эпизоды, выпущенные Полевым при переводе, чрезвычайно важны, так как их функция заключается в том, чтобы пояснить читателю дальнейшее поведение Гамлета.

Опущенная Полевым сцена завершается встречей принца с актерами, во время которой он декламирует отрывок из малоизвестной пьесы об убийстве Пирром троянского короля Приама:

...roasted in wrath and fire,
And thus o'er-sized with coagulate gore,
With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus
Old grandsire Priam seeks.¹ (II, 2) [16 Pp. 686]

Эта аллюзия на античный сюжет содержательно многозначна. Во-первых, Шекспир вкладывает этот отрывок в уста Гамлета в целях усиления мотивации его решения исполнить сыновий долг. Во-вторых, аллюзия служит подтверждением разрыва связи между ушедшей эпохой доблести и благородства и наступившим временем бесчестия и коварства. Эта аллюзия становится метафорой «порванной связи времен». Воплощением доблести былого века был покойный король, нынешнего бесчестия – Клавдий. Гамлет оказывается последним связующим звеном между прошлым и настоящим: он еще помнит о том, как было и как должно быть, но сам уже принадлежит веку наступившему, действовать в котором можно лишь согласно его законам, то есть притворяясь безумцем. Мотив разрыва эпох повторится в разговоре Гамлета с матерью в 4 сцене III акта, в котором принц сравнивает портреты отца и дяди [120]: «Look here, upon this picture, and on this...»² (III, 4) [16, Pp. 696]. В переводе Полевого этот монолог сокращен, из него выпущено подробное описание двух братьев,

¹ ...жгуч огнем и злобой, / Обросший липким багрецом, с глазами, / Как два карбункула, Пирр ищет старца / Приама. [12, С. 63]

² Взгляните, вот портрет, и вот другой [12, С. 96]

в котором принц, перечисляя черты отца, передающие его внутреннее благородство, опять апеллирует к античному образцу:

See, what a grace was seated on this brow;	Какое здѣсь величіе, краса и сила,
Hyperion's curls; the front of Jove himself;	И мужество и умъ -- таковъ орелъ,
An eye like Mars, to threaten and command;	Когда съ вершины горъ полетъ свой
A station like the herald Mercury	къ небу
New-lighted on a heaven-kissing hill;	Направить -- совершенство Божьяго
A combination and a form indeed,	созданья... [233]
Where every god did seem to set his seal,	
To give the world assurance of a man:	
This was your husband ¹ [16, Pp. 696]	

Как следует из текста, Гамлет призывает мать всмотреться в изображение отца, в котором «каждый бог вдавил свою печать»² [12, С. 96]. Гамлет, по замыслу Шекспира, указывает на следование покойным королем героям Греции, которые были достойными правителями, подобными богам. Таким образом, исключение Полевым античной аллюзии из перевода лишает конфликт важной мотивации поведения Гамлета.

Кроме того, в финале 2 сцены II акта (отсутствующей у Полевого) важен сам разговор принца с актерами. Требуя, чтобы актер декламировал продолжение пьесы, процитированной Гамлетом, принц продумывает образец поведения, которому он мог бы следовать. Его размышления по этому поводу выражены в монологе «Now I am alone...»³ (II, 2) [16, Pp. 687], в котором опять возникает сопоставление истинных чувств и мотивов с тем, что можно сыграть. В этой сцене реализована перекличка с монологом «"Seems", madam? Nay, it is; I know not "seems"...». Пораженный игрой актера, Гамлет спрашивает себя:

¹ Как несравненна прелесть этих черт; / Чело Зевеса; кудри Аполлона; / Взор, как у Марса, - властная гроза; / Осанкою - то сам гонец Меркурий / На небом лобызаемой скале; / Поистине такое сочетанье, / Где каждый бог вдавил свою печать, / Чтоб дать вселенной образ человека. [12, С. 96]

² Where every god did seem to set his seal

³ «Вот я один» [12, С. 66]

«What's Hecuba to him, or he to Hecuba...»¹ (II, 2) [16, Pp. 687], - и ищет ответа, как поступил бы на его месте актер:

He would drown the stage with tears,
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant, and amaze indeed
The very faculties of eyes and ears² (II, 2) [16, Pp. 687]

Однако такой способ решения поставленной задачи ему не подходит. Упрекая себя в медлительности, принц осознает, что должен поступить не только благородно (как того требует ушедшая эпоха его отца), но и разумно («About, my brains. Hum...»³ (II, 2) [16, Pp. 687]) [120]. Итогом размышлений Гамлета становится план «мышеловки», которая должна разоблачить Клавдия. Бездействие Гамлета отнюдь не является следствием слабости его характера [49]. Исключая целый ряд мотивов и образов из развития действия, Полевой обедняет конфликт пьесы, лишает энергии сюжетную линию отмщения. В результате отсутствия в переводе ситуации первой встречи принца с актерами и сокращения его «режиссуры» (III, 2), вся сцена «мышеловки» немотивированно задерживает движение действия.

Ощущение разлада века приводит принца и к выводам о тщетности человеческого бытия и ничтожности самого человека, также отсутствующим в переводе Полевого: «What a piece of work is a man! how noble in reason, how infinite in faculty! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel; in apprehension how like a god; the beauty of the world; the paragon of animals; and yet, to me, what is this quintessence of dust?»⁴ (II, 2) [16, Pp. 684] Предпосылки этой идеи встречаются в монологе Гамлета «Ay marry is't; / But to

¹ Что ему Гекуба, / Что он Гекубе [12, С. 66]

² Залив слезами сцену, / Он общий слух рассек бы грозной речью, / В безумье вверг бы грешных, чистых - в ужас, / Незнающих - в смятение и сразил бы / Бессилием и уши и глаза. [12, С. 66]

³ К делу, мозг! [12, С. 66]

⁴ Что за мастерское создание - человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха? [12, С. 57-59]

my mind, though I am native here...»¹ (I, 4). Полевой также сокращает его, оставляя в тексте выраженное героем недовольство обычаем праздновать каждый раз, когда король выпивает бокал вина. На реплику Горацио: «Таковъ обычай» - Гамлет путем постановки риторических вопросов утверждает, что «дурной обычай»:

...сдѣлалъ насъ посмѣшищемъ другихъ.
 Пусть онъ ошибка, пусть привычка будетъ,
 Зачѣмъ безславить намъ себя
 И малаго пятна не постараться смыть,
 Чтобы оно намъ чести не губило? [233]

Меж тем, в оригинале трагедии принц говорит о причинах соблюдения такого обычая, указывая на некий врожденный порок датчан: «That for some vicious mole of nature in them, / As in their birth, wherein they are not guilty...»² (I, 4) [16, Pp. 676], - то есть следование обычаю – проявление нравственной болезни общества. Заранее предчувствуя, что не только человек, но и сам мир от рождения болен, Гамлет убеждается в этом после встречи с Призраком, чье явление уже есть свидетельство этой болезни. Не случайно один из придворных характеризует это событие как «гниль» Датского королевства: «Something is rotten in the state of Denmark»³ (I, 4) [16, Pp. 677], что передано в переводе Полевого так: «Я бедствия отечества предвижу!» [233]. Однако из перевода не ясно, какие именно бедствия имеет в виду герой. Поскольку развитию основной сюжетной линии сопутствуют история претензий Фортинбраса на некогда отвоеванные Данией земли, а также первое появление Привидения в полном обмундировании покойного короля, они интерпретируются персонажами как предвестье войны. Полевой, по-видимому, рассчитывал на то, что читатель и зритель скорее расшифрует слово «бедствия» как военную угрозу, в то время как в оригинале смысл слов придворного иной.

¹ «Да, есть такой; / По мне, однако, - хоть я здесь родился...» [12, С. 29]

² Что если есть у них порок врожденный – / В чем нет вины [12, С. 30]

³ «Подгнило что-то в Датском государстве» [12, С. 32]

В них содержится характеристика нравственной трагедии, которая разворачивается в «больном» датском королевстве.

Мотив болезни, приводящей к смерти, возникает и в знаменитом монологе «Быть или не быть» (III, 1), который переводчик не сокращает, но передает лишь в общих чертах:

But that the dread of something after death, The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns, puzzles the will And makes us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of? ¹ [16, Pp. 688]	Но страх: что будет там?-- там, В той безвестной стороне, откуда Нет пришельцев... Трепещет воля И тяжко заставляет нас страдать, Но не бежать к тому, что так безвестно. [233]
---	--

Как видим, в переводе Полевого смерть ассоциируется с неизвестностью, которая страшит человека и вынуждает его претерпевать земные несчастья. Однако в оригинале смысл этого монолога иной: слова Гамлета приобретают дополнительную коннотацию. Речь идет о бессмысленности смерти: она не освобождает человека от страданий [23]. Шекспир ставит героя в ситуацию осознания бессмысленности не только выбора между жизнью и смертью, но и мести как пути к гибели:

Thus conscience does make cowards of us all; And thus the native hue of resolution Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pith and moment With this regard their currents turn awry, And lose the name of action. ² [16, Pp. 688]	Ужасное сознание робкой думы! И яркий цвет могучего решенья Бледнеет перед мраком размышленья, И смелость быстрого порыва гибнет, И мысль не переходит в дело... [233]
--	--

Со-знание («conscience») упорядочивает действительность и не дает Гамлету действовать так, как от него того требует обычай. Однако рассуждение

¹ Когда бы страх чего-то после смерти - / Безвестный край, откуда нет возврата / Земным скитальцам, - волю не смущал, / Внушая нам терпеть невзгоды наши / И не спешить к другим, от нас сокрытым? [12, С. 71]

² Так трусами нас делает раздумье, / И так решимости природный цвет / Хиреет под налетом мысли бледным, / И начинанья, взнесшиеся мощно, / Сворачивая в сторону свой ход, / Теряют имя действия. [12, С. 71]

шекспировского героя вряд ли можно назвать робким (см. пер. Н. Полевого): страх чего-то после смерти озадачивает («puzzles») его, вынуждая искать пути решения проблемы [23], но не заставляет трепетать. Полевой же лишает Гамлета понимания действительности, которая в таком случае разворачивается перед персонажем хаотично: от него сокрыт онтологический смысл преступления. Используя оборот «мрак размышления», переводчик показывает, что Гамлет не может прояснить происходящего, поэтому в его интерпретации герой не уверен в себе по сравнению с оригиналом. Полевой лишает героя понимания мира – а вместе с ним – и зрителя, которому остается только гадать, что же послужило причиной медлительности героя.

В этом знании заключен источник трагического конфликта персонажа: он должен восстановить ход времени, но понимает, что это невозможно: «The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right!»¹ (I, 5) [16, Pp. 679]. Такой вывод делает принц в результате встречи с Призраком. Но Полевой передает эти слова совершенно иначе: «Событие вне всякого другого! Преступление / Проклятое! Зачем рожден я наказать тебя!» [233]. Таким образом, меняется характер конфликта: он обывовляется, жанровой доминантой становится месть за убитого отца. Но гнев и месть не способны исправить мир – Гамлет Шекспира понимает это [181]. Об этом его последний диалог с Горацио. Он сохраняет спокойствие и с достоинством выполняет свой последний долг как принца – передает право престола Фортинбрасу: «But I do prophesy th' election lights / On Fortinbras. He has my dying voice»² (V, 2) [16, Pp. 712]. В переводе Полевого это решение принимает не принц. Передача правления – воля судьбы: «это возвращенье Фортинбраса — / Судьба ему передает венец» [233]. Перестановка Полевым акцента очень существенна, так как еще раз подчеркнута «недееспособность» принца. Важно отметить, что речь Гамлета в переводе Полевого подчеркнута эмоциональна, изобилует паузами, обозначенными многоточием, что усиливает впечатление переживаемого героем

¹ У времени вывихнут сустав: проклятье, что я был рожден его вправить (пер. наш)

² Но предрекаю: / Избрание падет на Фортинбраса; / Мой голос умирающий - ему [12, С. 155]

экзистенциального страха смерти, на что указывают обильно расставленные восклицательные знаки («Я вам сказал бы.... Смерть неумолима!», «ты оправдаешь пред людьми меня», «Ты должен оправдать Гамлета имя!», «Гамлета имя ты спасешь от поношенья....» [233]). Если сравнить перевод с текстом оригинала, то становится очевидно, что у Шекспира стиль последней просьбы более сдержанный и мотивированный. Гамлет перебивает себя, его речь прерывается паузами, поскольку он понимает бессмысленность его попыток восстановить связь времен: «Had I but time <...> O, I could tell you - But let it be»¹ [16, Pp. 712], «Things standing thus unknown»² [16, Pp. 712], «the rest is silence»³ [16, Pp. 712], - вместе с Гамлетом уходит и его знание, а связь времен рвется окончательно.

Результатом переводческой интерпретации текста Полевым становится изменение жанровой доминанты произведения: из трагедии оно превращается в драму, так как ведущей сюжетной линией становится воплощение романтического по своей сути конфликта героя-одиночки с чуждой ему нравственной средой.

2.2. Сюжетно-композиционные функции шекспировских аллюзий и реминисценций в структуре повествования: «Страх»

В чеховедении принято считать, что 1887 год стал переломным в прозе Чехова, потому что претерпевает изменения выработанная им в 1880-е годы повествовательная манера. Ее отличительной чертой была «драматургичность,

¹ Если бы у меня было время... Я мог бы рассказать, но все равно (пер. наш)

² События останутся неизвестными (пер. наш)

³ остальное – молчанье (пер. наш)

выражавшаяся в предпочтении прямого «представления» события – описанию» [122, С. 169], что характерно для «театральных» рассказов писателя 1880-х годов, а также произведений, созданных в форме одноактной сценки-шутки («Медведь», «Юбилей», «Предложение», «Свадьба»), построенной в соответствии с законами водевильного жанра. Меняется и характер обращения к шекспировским цитатам, аллюзиям, реминисценциям. Известные зрителю и читателю по постановкам сюжеты и герои пьес Шекспира, явленные в прозе Чехова, перестают выполнять только пародийную функцию.

Обращение Чехова к шекспировским пьесам перестает быть явным (так, в «театральных» рассказах оно мотивировано темой театра). В прозе 1890-х гг. отсылки к трагедиям Шекспира начинают выполнять функцию организации конфликта, имеющего не временный, но субстанциальный характер («история болезни»¹ современного русского человека). Поэтому усложняется и восприятие текста, в котором все более значительную роль выполняет читательская интенция, позволяющая соединить текстовую и подтекстовую составляющую произведения.

При этом важно учитывать, что Чехов как будто отказывается от навязывания своей точки зрения, «устраняется» от руководства читателем, не подсказывает, как следует читать его рассказы, и, вероятно, поэтому отказывался публиковать некоторые из них (например, «Страх») в «Посреднике» в разделе «для интеллигентных читателей» [7, С. 464-465]. Глубина интерпретации читателем произведения зависела от уровня его образованности. Прямые отсылки к шекспировским сюжетам и образам даны Чеховым в том их виде, в котором они известны широкому кругу читателей, часто далеко от оригинала. Однако, совокупный анализ функций прямых и не прямых отсылок в структуре повествования прозы 1890-х гг. показывает, что внимательного читателя они обращают не только к жизни сюжета и образа в культуре, но и к оригиналу пьес

¹ См. отзывы современников о рассказе «Страх» и повести «Палата № 6»: «талантливый художник выводит на подбор слабых и дряблых русских людей» (О.М. Меньшиков), «заключается глубокая жизненная правда, а правда эта состоит в том, что склонность философствовать, увлекаться общими идеями в русском интеллигентном человеке решительно преобладает над умением найтись в окружающей нас действительности и служить ей умело для осуществления воодушевляющих нас в университете общих идеалов» (Р. И. Сементковский). [7, С. 465-466]

Шекспира. Чехов использует шекспировские аллюзии и реминисценции как важный структурный компонент, формирующий сюжетно-композиционное единство и систему образов произведения. Трагический подтекст, возникающий на границе чеховского и шекспировского текстов, усложняет драматический конфликт и ведет к смещению жанровой доминанты. Рассказ «Страх» (1892) – яркий пример такого обращения писателя к шекспировскому контексту^{III}.

Рассказ «Страх» написан от первого лица и имеет подзаголовок «Рассказ моего приятеля». Как отмечают исследователи, подобная повествовательная форма нужна Чехову для того, чтобы подчеркнуть объективность повествования, передав инициативу рассказа персонажу, проведя границу между точкой зрения рассказчика и автора-повествователя. [135]. Дистанция между кругозором автора и героя восполняет бытие героя, что придает его личности определенность и завершенность [32, С. 205-208]. Именно для восполнения бытия героев Чехову нужен шекспировский контекст, пронизывающий повествование и организующий его структуру: систему персонажей и развитие конфликта.

Чехов использует сложную систему аллюзий и реминисценций^{IV} для изображения современного бытия, проникнутого субстанциальным состоянием страха, о чем свидетельствует и заглавие, которое современниками писателя было воспринято как неуместное¹. Отсылая читателя к пьесам Шекспира, автор последовательно раскрывает процесс потери человеком самого себя. Облеченная в слова, а значит и материализованная в исповеди Силина, утрата веры в жизнь насыщена отрицательной энергией, постепенно заражает страхом все окружающее, приобретая онтологический статус («Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне» [7, С. 138]).

Рассказ – это попытка героя осмыслить случившееся (по-видимому, неуспешная, поскольку герой не находит ответ на вопрос, зачем он это сделал).

¹ «В рассказе Чехова в „Новом времени“ виден хороший мастер. Рассказ называется „Страх“, но название это, по моему, совсем тут ни при чем» (Н. А. Лейкин). [7, С. 465]

Система отсылок, использованная Чеховым, показывает, что сюжет построен не на адюльтере, но в основе сюжета лежит трагическая перипетия. Исповедь Дмитрия Петровича приоткрывает рассказчику правду жизни, борьба с которой («жизнь <...> страшна <....> так не церемонься же с нею» [7, С. 137]) приводит героя к страху. Он, подобно герою классической трагедии, «через свои открытия идет к печальной для себя развязке» [81, С. 160]. Однако в отличие от классической трагедии узнавание и страх у Чехова не ведут к катарсису [26], а ужас перед жизнью является конечным состоянием, проникающим бытие всех героев. В этом, по мнению В.Б. Катаева, заключается авторская ирония: если в классической трагедии ирония проявляется в торжестве рока, то «у Чехова форма трагической иронии используется, чтобы показать, как взгляды, надежды, верования людей разбиваются о логику, точнее, нелогичность действительной жизни» [81, С. 163]. Способом выражения трагической иронии становится шекспировская «память жанра», организующая сюжет рассказа.

Архитекстуальность, таким образом, проявляется в положенной в основу архитектоники рассказа гамлетовской ситуации диалога героя с собой и миром, движущей героя к развязке. Однако мотивировка развития этой сюжетной ситуации у Чехова и Шекспира различна: если в случае Гамлета диалог происходит из необходимости разрешить ситуацию трагической амехании, то для Силина и его друга это попытка бегства от себя к пониманию правды жизни. Тогда как у Шекспира воля Гамлета становится причиной всех дальнейших событий, то у Чехова именно безволие героев приводит их к трагичному финалу.

Развитие фабулы организовано вокруг фигуры рассказчика, ведущего повествование как отчет о прошедшем событии. Временной промежуток, отделяющий событие и рассказ о нем, позволяет Чехову, вводя шекспировские аллюзии и реминисценции, дополнить исповедь героя рефлексией других персонажей, таким образом восполняя аберрацию памяти и объективируя картину мира.

В сцене в саду, в которой герой-рассказчик томился «очаровательным чувством» [7, С. 137], ожидая Марию Сергеевну, Чехов раскрывает его подлинное отношение к предстоящему событию. Автор заставляет героя припомнить «слова из какой-то шекспировской пьесы»: «как сладко спит луна здесь на скамье!»¹ [7, С. 136-137].

Заданная цитатой идиллическая атмосфера эпизода, контрастная по отношению ко всему предшествующему повествованию, отсылает читателя к ситуации последнего акта пьесы Шекспира «Венецианский купец», в котором происходит счастливое воссоединение всех влюбленных: Джессики и Лоренцо, Порции и Бассанио, Нериссы и Грациано. В свою очередь Шекспир расширяет ее горизонты, вводя в текст другие подобные истории: Троила и Крессиды, Пирама и Фисбы, Дидоны и Энея, Медеи и Ясона. О них упоминают Джессика и Лоренцо: «В такую ночь / Фисба.. <...> В такую ночь / Стояла Дидона... <...> В такую ночь / Медея... <...> В такую ночь / Джессика... <...> В такую ночь / Молодой Лоренцо... <...> В такую ночь / Прелестная Джессика...»² (V, 1) [16, Рр. 412, пер. наш]. Повторение зачинов усиливает «типичность» ситуации, которая в культурной памяти запечатлена как приговор недолговечности счастья. Подхватывая возникающий в этих аллюзиях мотив расставания, персонажи Шекспира шутливо продолжают синонимический ряд, проводя сравнение себя с другими: «Увы, в такую ночь / Ее любить Лоренцо юный клялся, / И клятвами он душу у нее / Украл; но все обеты эти были - / Один обман и ложь»³ (V, 1) [245]. Соединяя своих героев, Шекспир противопоставляет их историю другим, реализуя иной смысл анафоры, показывая, что из правил есть исключения, поскольку Джессика и Лоренцо только играют в трагическую концовку [46]. В рассказе Чехова аллюзия на этот эпизод актуализирует оба возможных исхода. Сюжетная ситуация шекспировской комедии стремительно меняется

¹ How sweet the moonlight sleeps upon the bank (V, 1) [16, Pp. 412]

² «In such a night / Did Thesbe... <...> In such a night / Stood Dido... <...> In such a night / Medea... <...> In such a night / Did Jessica... <...> In such a night / Did young Lorenzo... <...> In such a night / A pretty Jessica...» (V, 1) [16, Pp. 412]

³ «In such a night / Did young Lorenzo swear he lov'd her well, / Stealing her soul with many vows of faith, / And ne'er a true one» [16, Pp. 412]

на противоположную. Лишь внешне, по созданному в рассказе природному апофеозу, сцена в саду напоминает сцену счастливого единения влюбленных. Иллюзия счастья, испытываемая рассказчиком, разрушается сразу, в момент встречи с женой друга: герой тяготится ее серьезным чувством и испытывает неловкость.

Таким образом, цитата из шекспировской комедии используется Чеховым не только в целях уточнения сиюминутного отношения героя к ситуации, но и восполняет горизонт его субъективного видения до объективного. Наделенный культурной памятью читатель вслед за автором должен дополнить повествование трансгредиентными бытию героя элементами [32]: расширенным контекстом комедии «Венецианский купец». Поэтому нельзя согласиться, что функция цитаты в рассказе ограничивается изображением природы и созданием идиллического настроения, отражающего уверенность героя-рассказчика [46], – такая трактовка основана на привлечении лишь комедийной части пьесы (сюжетной линии воссоединения влюбленных), без учета всего ее контекста.

Финал комедии – торжество светлой, гармонической жизни, основанной на дружбе, великодушии, чуткости и противопоставленной миру хищничества и злобы [132, 176]. Эта идея выражена в монологе Лоренцо, строчку из которого и вспоминает чеховский герой-рассказчик. Приведем фрагмент высказывания полностью, так как следующие за цитированными слова, «выпущенные» Чеховым, звучат в шекспировском тексте как предостережение:

Как сладко спит сияние луны
Здесь на скамье! Мы сядем тут с тобою,
И пусть в наш слух летит издалика
Звук музыки; <...>
Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; <...>

Такому человеку

Не доверяй.¹ (V, 1) [245]

Функция умолчания здесь очень важна, потому что чеховский персонаж вдруг из Лоренцо превращается в Шейлока. Оба персонажа ослеплены верой в то, что они имеют право распоряжаться судьбами других людей. Так, Шейлок требует чудовищную неустойку в виде фунта плоти Антонио, а чеховский герой-рассказчик уверен, что с жизнью не стоит церемониться, но нужно брать «все, что можно урвать от нее» [7, С. 137]. Чехов лишает своего персонажа внешне мотивированного оправдания (у Шекспира Шейлок мстит миру, отобравшему у него дочь и богатство). Если трагедия Шейлока в том, что «его мщение принимает стихийный характер, заглушает все другие чувства» [250], то чеховский герой не имеет веских причин к совершению бесчестного поступка, смысл которого неясен даже ему самому: «Зачем я это сделал? — спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. — Почему это вышло именно так, а не иначе?» [7, С. 138]

Цитата из комедии, вводимая Чеховым в повествование, заставляет читателя вспомнить не только о губительной страсти Шейлока, но также и о немилосердном отношении к нему остальных героев, способных услышать музыку звезд [179]. Жестокость антагонистов ставит под сомнение их способность и указывает на невозможность абсолютной идиллии. С помощью затекстового фона Чехов вводит в повествование предчувствие трагического. Идиллическое пространство лунной ночи не воплощается в гармонию духовного соединения героев.

Цитата из «Венецианского купца» не только сигнал о присутствии свернутого трагического сюжета. Она корректирует идилличность изображенной картины, иронически переосмысляя ее.

Шекспировская цитата задает романтический тон описания ожиданий рассказчика, упоенного предвкушением встречи: ему «хотелось не верить этому,

¹ How sweet the moonlight sleeps upon the bank, / Here will we sit, and let the sounds of music / Creep in our ears; <...> / The man that hath no music in himself, / Nor is not moved with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems and spoils, / <...> Let no such man be trusted. (V, 1) [16, Pp. 412-413]

дразнить себя, и было жаль, что» Мария Сергеевна его «так мало *мучила* и так скоро сдалась» [7, С. 137] (курсив – Л.А.). Размышления героя прерываются «тяжелыми шагами» [7, С. 137] Сорока *Мучеников*, чье появление снимает романтический пафос сцены. Эта встреча напомнила рассказчику о тяжелой, горькой жизни Дмитрия Петровича, отчего ему «стало жутко и страшно своего блаженного состояния» [7, С. 137]. Однако это не остановило его стихийное движение к катастрофе.

Семантически нагруженный образ лакея, персонажа по прозвищу Сорок Мучеников, вводится Чеховым как часть объективно существующего мира, невидимого, непонятного рассказчику. Использование лексического повтора в описании сцены – «мучить – Мучеников», где первое слово относится к любовной истории героя-рассказчика и Марии Сергеевны, а второе актуализирует миф о мученической смерти воинов-христиан – выражает авторскую иронию по отношению к рассказчику, слепому и глухому ко всему, что не имеет отношения к его частной жизни.

Аллюзия на легенду о Сорока Севастийских Мучениках, содержащаяся в прозвище лакея, актуализирует контекст цитаты из «Венецианского купца». В своем монологе Лоренцо противопоставляет людей чутких и глухих к ангельскому пению: только тот, кто не поддается искушениям земной «грубой и тленной оболочки»¹ [16, Рр. 412, пер. наш], способен услышать божественное пение, – мысль, которая повторяется и в предании о Святых Севастийских мучениках: «Ужасеся зря венцы стражъ четыредесяти, и отринувъ любожизненное, вперися рачениемъ явленные твоя славы, и с мученики пояше: благославень еси, Боже Отец нашихъ. В баню притекъ душетленну, умерщвляется жизнелюбию: Христоробецъ же, хищникъ изряднейшии виденныхъ бывъ, якоже в бани нетления, с мученики пояше: благославен еси, Боже Отец нашихъ» (Песнь 7, Ирмос) [2, Л. 34 об.]. По легенде один из римлян, видя стойкость мучеников, принимает их веру и страдания. Противопоставление веры истинной и

¹ this muddy vesture of decay [16, Рр. 412]

ложной, заключенное в аллюзиях на комедию «Венецианский купец» и легенду о Сорока Севастийских Мучениках, предсказывает нравственную гибель чеховского героя-рассказчика.

Еще одной функцией шекспировских реминисценций становится создание образа потустороннего мира, противостоящего внутреннему миру героя. Трижды повторяя мотив встречи с потусторонним, Чехов делает его одним из «двигателей» сюжета. Первое появление «призраков» предшествует исповеди Силина, знаменуя начало развития действия: «клочья тумана», которые «бродили над рекой», «обнимались», «кланялись», «поднимали к небу свои руки <...>, как будто молились», «навели Дмитрия Петровича на мысль о привидениях» [7, С. 130]. Безголосые гости с того света, подобно Тени отца Гамлета в пьесе Шекспира, побуждают героя к высказыванию. Исповедь Силина, как и принятое Гамлетом решение притвориться безумцем (оба действия – следствие контакта с загробным миром), запускает развитие драматической коллизии (адюльтер – в одном случае, попытка перехитрить короля и придворных – в другом). Примечательно, что событие, послужившее причиной явления Призрака, в рассказе Чехова следует за встречей с привидениями. Если Шекспир изображает жизнь в момент ее трагического перелома, когда происходит смена эпохи доблести и чести эпохой коварства и порока, то Чехов помещает героя в реальность, для которой нарушение нравственного закона, равнодушие и предательство являются нормой. Неслучайно Дмитрий Петрович, повествуя о своей несчастной семейной жизни и вспоминая обещание жены быть верной ему, говорит: «Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь богом, не понимаю. <...> что это значит? Это *туман*, потемки...» [7, С. 133] (курсив – Л.А.).

Второй раз образ потустороннего мира предваряет появление Марии Сергеевны, являясь предзнаменованием предательства рассказчика. Ожидая ее в саду, он видел, как «около деревьев и кустов <...> бродили те самые высокие привидения, которых» он «видел давеча на реке» [7, С. 136]. Ослепленный верой

в свое превосходство над жизнью: «Жизнь <...> страшна, <...> так не церемонься же с нею, ломай ее» [7, С. 137], – герой остается глух к их предостережению. В трагедии Шекспира Призрак также навещает принца еще один раз (III, 4), теперь уже молча напоминая ему о его долге и оставаясь невидимым для других. Однако если в пьесе Гамлет замечает Тень и обращается к ней, то Чехов лишает своего героя способности понять предостережение высших сил (он подобен шекспировской Гертруде, которая не видит Призрака). Слишком поздно пришло к герою прозрение, поэтому его слова: «Как жаль, что я не мог с ними говорить!» [7, С. 136] – можно воспринимать и как романтическое настроение, вызванное природной идиллией, либо как сетование на невозможность вернуться назад в прошлое и изменить его, что в любом случае указывает на его глухоту к миру непосредственно в тот момент.

Образ мира в рассказе Чехова амбивалентен: он реален и ирреален одновременно. Оба персонажа живут в этом мире, и несмотря на то, что один пассивен, а другой активен в своих отношениях к нему, финал уравнивает их вину в совершенном преступлении. Судьба карает рассказчика страхом перед жизнью и потерей уверенности в своем знании о ней. Горький вывод о жизни делает *знающий герой* (Гамлет и, подобно ему, Дмитрий Петрович), приходя к нему «через размышление и наблюдение», а *действующий герой* (рассказчик), постигает истину «через действие и личный опыт» [120, С. 194]. Такой исход подчеркивает неизменность установившегося миропорядка – привидения, тщетно обращавшиеся к персонажам, уходят: «вчерашний туман робко жался к кустам и пригоркам» [7, С. 138].

Гамлетовская реминисценция мотива встречи с потусторонним выполняет в рассказе функцию свернутого сюжета: читателю, как и Гамлету, известно заранее то, что лишь впоследствии откроется героям. Но если у Шекспира это сигнал разлада в мироустройстве, то у Чехова это не только подсказка дальнейшего развития сюжета, но и расширение временных рамок конфликта, ведущее к сдвигу его пафоса от драматического к трагедийному.

Значительную роль в смене пафоса рассказа играет образ Сорока Мучеников. Он проникает все смысловые блоки рассказа и тесно сплетен с шекспировскими отсылками: его появление и отъезд сопряжены с присутствием шекспировских «привидений». Трагедийный пафос постижения правды жизни, заложенный как в образе призраков, так и в прозвище лакея, в обоих случаях иронично снижается: «туман робко жался», лакей «молот пьяный вздор» [7, С. 138].

Второстепенный персонаж рассказа – Сорок Мучеников – «выступает в роли существеннейшего формообразующего фактора» и появляется «не просто по ходу повествования, а всегда в качестве одного из элементов структурного блока» [152, С. 101]. На фабульном уровне он становится свидетелем происходящих событий: он слышит исповедь Дмитрия Петровича, наблюдает за героем-рассказчиком в саду, а после преступления уезжает из имения Силиных.

Образ Гаврилы Северова расширяет семантический фон повествования, так как заключает «в себе очевидную символику, рождая, в соответствии с другими элементами художественной системы, потоки идей, мыслей, как бы заложенных автором в них и постепенно раскрывающихся перед читателем по мере движения рассказа» [152, С. 102-103]. Прозвище героя, его второе имя, вводит в текст аллюзию на легенду о Сорока Севастийских Мучениках, казненных римлянами за нежелание отречься от веры во Христа. Предание, отразившееся в акафисте и каноне Сорока Севастийским Мученикам, повествует о мужественном поступке во имя истины. Память о веке долга заложена в прозвище лакея, который «по рождению принадлежал к сословию привилегированному» [7, С. 128], но она не осознается ни им самим – в нем не было и «следа того, что у нас в общежитии зовется привилегиями» [7, С. 129], ни другими персонажами, считавшими его прозвище «довольно странным» [7, С. 128]. В связи с этим образ Сорока Мучеников сопряжен с мотивами непонимания и страха. Дмитрий Петрович, рассуждая о неблагополучии жизни, указывает на лакея: «Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего

они живут. <...> Извольте-ка вы понять вот этого субъекта!» [7, С. 131-132]. Примечательно, что герой-рассказчик сравнивает жизнь самого Дмитрия Петровича с «несчастной, горькой жизнью» [7, С. 137] Гаврилы Северова: все герои лишены своего места в жизни, они что-то знают, но не помнят, что именно.

Мотив скитания, поиска своего места, покоя, связанный в повествовании как с Силиным, так и с Сорока Мучениками, сопряжен с отсылкой к славянским поверьям [99], содержащейся в прозвище лакея. День Сорока Мучеников – это день, когда поминают «заложенных» (т.е. умерших не своей смертью) покойников (к ним относились также опойцы, к числу которых принадлежит и чеховский лакей), которые не могут найти пристанище в загробном мире и вынуждены раз за разом возвращаться на землю, чтобы закончить земные дела и искупить свой грех (подобно «привидениям», увиденным чеховскими героями на реке, и подобно шекспировскому призраку короля), на что душе отводится сорок дней, в которые она бродит между мирами и проходит различные испытания. Этот аллегорический образ пути души переносится Чеховым в план бытового и обыденного, воплощаясь в земных скитаниях Гаврилы Северова, который «учился в духовном училище», «пел в архиерейском хоре и два года жил в монастыре», «исходил пешком две губернии, подавал зачем-то прошения в консистории и в разные присутственные места, четыре раза был под судом», «служил в лакеях, лесниках, псарях, церковных сторожах, женился на гулящей вдове-кухарке», «шатался без места, выдавая себя за коновала и охотника» [7, С. 129]. Искупление греха – пьянства («Это был лютый пьяница» [7, С. 128], – комментирует рассказчик) – обращает героя к Силину с очередной просьбой принять его на службу, на что тот отвечает: «Приходи, поживешь три дня, а там увидим» [7, С. 133]. Считалось, что душа покойника все видит и слышит только в первые три дня после смерти. По аналогии с этим Сорок Мучеников приходит к Дмитрию Петровичу на три дня и наблюдает разворачивающуюся драму. Однако по ее завершении он исчезает, потому что ему больше незачем видеть и слышать, хотя трехдневный срок еще не истек. Представлявшийся до этого тихим

и мрачным («за нами молча и с таинственным видом <...> следовал человек» [7, С. 128], «Сорок Мучеников глубоко вздохнул и проговорил тихо» [7, С. 129], «послышались тяжелые шаги» [7, С. 137] лакея), герой теперь, «уже успевший где-то выпить», «молот пьяный вздор» о том, что он «потомственный, почетный гражданин» [7, С. 138]. Его функция – предостережения и напоминания – остается невыполненной, а потому и правда, о которой он должен был напоминать, развоплощается в виде иронии. Весь образ героя оказывается пародийным по отношению к тому сакральному содержанию, на которое указывает его прозвище.

Другая функция шекспировских отсылок – мотивация движения сюжета. Чехов характеризует отношения героев-антагонистов путем введения двойной реминисценции трагедии «Гамлет». Первая отсылает читателя к дружеским взаимоотношениям Гамлета и Горацио, вторая напоминает о взаимоотношениях принца с Розенкранцем и Гильденстерном. Оба персонажа, Шекспира и Чехова, обращаются к друзьям за помощью и поддержкой, однако доверие чеховского персонажа не оправдывается. Более того, оно становится поводом к предательству.

Тему дружбы в рассказе поднимает Дмитрий Петрович, обращаясь к герою-рассказчику: «Вы мой искренний друг, я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо для того, чтобы мы могли высказаться и спастись от тайн, которые угнетают нас» [7, С. 132]. Подобно Гамлету, посвящающего Горацио в тайну смерти своего отца: «Горацио, ты лучший из людей, / С которыми случилось мне сходиться»¹ (III, 2) [12, С. 76], - Силин открывает приятелю тайну своей несчастливой семейной жизни.

Розенкранц и Гильденстерн соглашаются исполнить приказ королевы шпионить за ним, тем самым предавая Гамлета. Открыто признаваясь в осуществлении своих намерений, они не стыдятся своей унижительной роли, так как понимают ее как исполнение долга преданности равно как перед королем, так

¹ Horatio, thou art e'en as just a man / As e'er my conversation coped withal (III, 2) [16, Pp. 690]

и перед Гамлетом: «О, мой принц, если моя преданность слишком смела, то это моя любовь так неучтивая»¹ (III, 2) [12, С. 88]. Им непонятно недоверие принца, поэтому один из них напоминает: «Мой принц, вы когда-то любили меня»² (III, 2) [12, С. 88]. Это попытка объяснить, что ничего не изменилось в этом мире, изменился лишь сам Гамлет. Так же у Чехова, реминисценция показывает внутреннее прозрение Силина и глухоту героя-рассказчика к объективному устройству мира. Слепое и неосознанное следование его законам оборачивается для него, как и для шекспировских героев-функционеров [120], катастрофой.

Чехов объективирует внутренний смысл аллюзии, вводя в текст комментарий Марии Сергеевны, рассуждающей об отношениях мужа и его приятеля: «В наш век редко кому приходится видеть такую дружбу» [7, С. 135]. Ее слова аллюзивны к высказыванию Гертруды: «И я уверена, что нет других, / К кому бы он привязан был так сильно»³ (II, 2) [14, С. 191]. Гертруда обращается к Розенкранцу и Гильденстерну, которые по ее просьбе впоследствии предадут Гамлета. Так же Мария Сергеевна обращается к приятелю мужа в ночь перед изменой, уже зная, чем она обернется: «Вот погодите, я когда-нибудь возьму и брошусь вам на шею» [7, С. 136].

Двойная реминисценция шекспировской трагедии придает водевильности адюльтера глубинный смысл, фиксирует онтологичность ситуации, выходящей далеко за пределы конкретного времени и места. При сопоставлении способов реализации мотива дружбы в трагедии Шекспира и прозе Чехова следует сказать, что если у Шекспира это «проходной» элемент сюжета, то у Чехова он определяет трагический пафос финала рассказа, к которому готовит читателя исповедь героя в изложении героя-рассказчика. В этой исповеди он фиксирует лишь те моменты, которые оправдывают его поступок: «мне почему-то весело было думать, что она [Мария Сергеевна] не любит своего мужа» [7, С. 134], «жизнь, по его [Силина] мнению, страшна, <...> так не церемонься же с нею» [7, С. 137]. Однако исповедь

¹ O, my lord, if my duty be too bold, my love is too unmannerly (III, 2) [16, Pp. 693]

² My lord, you once did love me (III, 2) [16, Pp. 693]

³ And sure I am two men there are not living / To whom he more adheres. (II, 2) [16, Pp. 681]

Силина выполняет не только функцию мотивировки фабулы, но будучи пропущена сквозь призму чужого сознания, расширяет семантические границы ситуации.

Аллюзивные отсылки к образу Гамлета выполняют характерологическую функцию, создают образ Силина.

Развитие основного действия в рассказе подготавливается описанием жизни Дмитрия Петровича, построенном на аллюзивной отсылке к обстоятельствам, в которых оказался Гамлет по возвращении в Данию. Однако если возвращение Гамлета в Данию и его положение «чужого» на родине обусловлено не зависящими от него обстоятельствами (смерть отца, свадьба матери), то чуждость чеховского персонажа иного происхождения. Силин ищет свое место в жизни: кончил курс в университете, служил в Петербурге, бросил службу и занялся сельским хозяйством. В своей исповеди он поясняет: «Сегодня я делаю что-нибудь, а завтра уж не понимаю, зачем я это сделал. Поступил я в Петербурге на службу и испугался, приехал сюда <...> и тоже испугался...» [7, С. 131]. Чеховским героем движет субстанциальное ощущение непонимания себя и страха перед жизнью. Если в трагедии Шекспира адюльтер становится первопричиной развития драматической коллизии и косвенным поводом к возвращению принца, то в рассказе Чехова он, хотя и становится центром драматической коллизии, никак не влияет на исход событий («говорят», Дмитрий Петрович и его жена «продолжают жить вместе» [7, С. 138]), а внутреннее самоощущение преданного героя остается равным его изначальному состоянию («Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать» [7, С. 138]), что подчеркивает его изначальную неукорененность в мире.

Неспособность Силина найти свое место в жизни связана с тем, что он остро ощущает неблагополучие окружающего мира. Упоминая о знаменитом монологе героя Шекспира, Силин говорит о том, что знаменитый монолог «Быть или не быть» ему «нравится, но <...> никогда не трогал» его «за душу» [7, С. 130]. Тем не менее, исповедь чеховского персонажа обращена к монологу Гамлета,

поставленной в нем проблеме нравственного выбора – онтологической проблеме бытия. Однако если у Шекспира центральной является тема борьбы человека с судьбой («...ополчась на море смут, сразить их / Противоборством»¹ (III, 1) [12, С. 70]), то монолог чеховского персонажа актуализирует экзистенциальное состояние страха, переживаемое Силиным: «Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон; <...> я <...> рисовал себе свой смертный час <...>, тысячи самых разных видений, <...> и это <...> мне не казалось страшнее действительности» [7, С. 130-131]. Понимание персонажем страха смерти, о котором говорит Гамлет в своем знаменитом монологе, восходит к интерпретации, предложенной Полевым, чей перевод трагедии пользовался популярностью и был знаком широкому кругу зрителей и читателей [243]. В версии переводчика обличение Гамлетом пороков мира мотивировано желанием смерти, невозможной из-за страха перед ней: «Но страх: что будет *там*? – там, / В той безвестной стороне, откуда / Нет пришельцев... Трепещет воля / И тяжело заставляет нас страдать, / Но не бежать к тому, что так безвестно» [233]. Ставя акцент на хорошо известной зрителям и читателям версии Полевого и заставляя своего героя отказаться от нее, Чехов вынуждает читателя к более тонкой интерпретативной работе, к учету всего контекста шекспировской трагедии во всех ее вариантах. Он создает героя, для которого «страшна главным образом обыденщина» [7, С. 131]. Уравнивая в сознании героя страх перед загробной жизнью и мелочность существования современного человека, Чехов аллюзивно связывает слова Силина о том, что «наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны» [7, С. 130] с монологом Гамлета: «страх чего-то после смерти <...> заставляет нас сносить наши невзгоды, а не спешить к тем, что нам неизвестны»² (III, 1) [16, Рр. 688, пер. наш]. Создавая образ персонажа, Чехов смещает акцент с изображения онтологического понимания бессмысленности смерти, присущего

¹ to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them (III, 1) [16, Рр. 688]

² the dread of something after death / <...> makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of (III, 1) [16, Рр. 688]

шекспировскому Гамлету, на фиксацию бесцельности и бессмысленности земного существования человека. Наделяя Силина чувством страха, сопровождающим героя на протяжении всего действия, Чехов показывает, что онтологическое знание Гамлета не доступно его герою.

Подтекст рассказа реализует драматический конфликт противостояния человека и мира, не поднимаясь до высоты трагического противоречия шекспировского героя. Статичность героя, как внутренняя, так и внешняя, реализована в пассивности его роли в сюжете.

Таким образом, шекспировские цитаты, аллюзии и реминисценции выполняют следующие функции в организации структуры рассказа: во-первых, обеспечивают развитие свернутого трагикомического сюжета, представленного цитатой из «Венецианского купца», который объективирует бытие персонажа, помещая заурядную ситуацию во вневременной контекст. Во-вторых, мотивируют движения сюжета, ядром которого является реминисценция явления шекспировского Призрака. В-третьих, создают образ персонажа (Силина), построенный на двойной аллюзии к «Гамлету». В-четвертых, создают иронический модус повествования, возникающий на стыке различных отсылок (к «Венецианскому купцу» и легенде о Сорока Мучениках, двойной аллюзии на Гамлета, отсылающей к оригиналу трагедии и версии Полевого, на шекспировского Призрака и образ Сорока Мучеников). Таким образом, шекспировская «память жанра» одновременно трагедизирует драматический пафос рассказа и становится формой выражения трагической иронии, показывающей, что трагический конфликт, намеченный в системе указанных отсылок, не может быть воплощен в мире чеховских героев.

2.3. Рецептивная установка как доминанта архитектсуальности: «Палата № 6»

Структура чеховского повествования рассчитана на восприятие читателем, способным преодолеть поверхностный пласт отсылок к Шекспиру и проникнуть в подтекст. Поэтому жанровая доминанта произведений Чехова может быть исследована не только как элемент структуры текста, но и как «затекстовая» категория, связанная с особенностями рецепции произведения. Предложенный Э. Спольски [211] подход к исследованию жанра исходит из предпосылки о категориальности мышления, определяющей наше итоговое суждение о действительности. Категория жанра, как и любая другая категория, не является нечленимой и может быть разложена на «множество аспектов, определяющих принадлежность к ней конкретного объекта» [102, С. 117]. При этом условия принадлежности литературного произведения определенному жанру могут выполняться в различной степени. В совокупности эти условия образуют модель преференции, описывающую, каким образом осуществляется категоризация. Формирование модели преференции зависит от литературной компетенции читателя, его личного и культурно-исторического опыта, а выбор набора правил осуществляется на перцептивном уровне. При этом «суждение о жанровой принадлежности произведения определяет список допустимых интерпретативных выводов» [102, С. 118].

Суждение об идейной и жанровой составляющей повести «Палата № 6» зависит от того, какая из сюжетных линий – Громова, доктора Рагина или их философский спор – воспринимается в качестве центральной [245, 131]. В каждой из этих сюжетных линий Чехов отсылает читателя к трагедии «Гамлет». Шекспировские аллюзии и реминисценции представлены в авторских комментариях, внедрены в речь персонажей. Такая полифония звучания шекспировского контекста соединяет в единое целое позицию рассказчика,

персонажей, формируя также позицию наивного читателя. Каждая из перечисленных точек зрения связана с одной из возможных жанровых доминант пьесы Шекспира и соответствует каждому из определений жанровой доминанты повести Чехова.

Как уже отмечалось, в «Гамлете» Шекспира в основе сюжета о трагическом положении знающего человека лежит месть, которая может быть рассмотрена как главный поступок героя [120]. Структура пьесы определяется развитием внутреннего конфликта героя, мотивирующего развитие конфликта внешнего – противостояния героя обстоятельствам [180]. В зависимости от того, на каком из конфликтов делает акцент воспринимающее сознание (критика, режиссера, зрителя) жанр «Гамлета» определяется или как философская трагедия [199, 248], или как драма [233], или даже мелодрама [34]. Анализ структуры повести Чехова «Палата № 6» в рамках модели преференции обнаруживает элементы обоих типов «гамлетовского» конфликта – трагедийного и драматического. Однако здесь трагический конфликт оказывается включенным в драматический: фабула повести строится на рассказе о помешательстве доктора Рагина, в то время как сюжетообразующую функцию выполняет «судьба» центрального образа повести, палаты № 6.

Хронотоп «вывихнутого века», восстанавливаемый путем анализа содержания диалогов героев-антагонистов, Ивана Дмитрича Громова и Андрея Ефимыча Рагина, определяет способ воплощения основного конфликта повести. Центральное место в системе образов чеховской повести принадлежит образу пространства: палате № 6, подобно тому, как у Шекспира только «одна вещь в «Гамлете» важнее самого принца датского – Дания». Являясь центром трагедии, Гамлет – тот «центр, который не имеет смысла без четко очерченного, полностью исследованного окружения» (пер. наш) [213, Рр. 11]. В повести Чехова судьба топоса – образа палаты № 6 – выполняет сюжетообразующую функцию, обозначенную появлением в рассказе флигеля для умалишенных.

Бытие мира, воплощением которого в повести становится больничная палата, строится на двух шекспировских мотивах – нечистоты и заточения, а их реализация в произведении связана с утверждением Андрея Ефимыча о том, что «жизнь есть досадная ловушка», «из которой нет выхода» [7, С. 89]. Не случайно Чехов останавливает внимание читателя на крайнем запустении флигеля для умалишенных, рисуя его вид снаружи: «ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой» [7, С. 72], – и внутри: хранящиеся там старые вещи описаны как «рвань», которая «свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах» [7, С. 72]. Образ гнили аллюзивен к высказыванию одного из придворных в трагедии Шекспира, комментирующего появление Призрака: «Подгнило что-то в Датском государстве»¹ [12, С. 32]. Мотив болезни века, являясь структурообразующим в трагедии, в повести Чехова обытовляется. Это не лишает повесть философской глубины и придает описанию внешнего «облика» палаты смысл.

Другой мотив, проникающий повествование, – это мотив заключения. Образ тюрьмы, появляясь в описании места действия в начале повести, («Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» [7, С. 72]), повторяется в разговоре доктора Рагина и Громова («Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них» [7, С. 96]), в конце повести реализован в образе несвободы, соединившись в восприятии доктора Рагина с тюрьмой («Недалеко от больничного забора, в ста саженьях, не больше, стоял высокий белый дом, обнесенный каменной стеной. Это была тюрьма» [7, С. 121]). Как видим, в ходе повествования эти два понятия становятся все более и более семантически близкими, а в конце само пространство «вывихнутого века» материализуется, заключает в себя героев, не оставляя им возможности освобождения.

¹ Something is rotten in the state of Denmark (I, 4) [16, Pp. 677]

Мотив заточения возникает у Шекспира в разговоре Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном. Гамлет называет тюрьмой Данию, но Розенкранц подхватывает его тезис, продолжая: «Тогда весь мир – тюрьма»¹ (II, 2) [12, С. 55], – не принимая слова принца всерьез и снимая распространением его тезиса остроту высказанной мысли. Однако Гамлет продолжает свою мысль, включая в нее предложенное придворным распространение: «И превосходная, со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших»² (II, 2) [12, С. 55]. Собеседник парирует ему за всех остальных: «Мы этого не думаем, принц»³ (II, 2) [12, С. 55]. Включая этот шекспировский мотив в описание, Чехов подчеркивает неизменность положения вещей и выявляет психологическую установку доктора Рагина, покоряющегося заведенному порядку даже и тогда, когда ему становится известна правда.

Организация повествования вокруг места действия – шекспировский прием, который используется Чеховым с той же целью, что и английским драматургом, – изображения «микрокосма всеобщего упадка» [213, Рр. 12, пер. наш]. В повести Чехова этот микрокосм представлен с двух точек зрения – Громова и доктора Рагина. Как уже отмечалось, каждый из образов построен с опорой на одну из возможных жанровых доминант трагедии «Гамлет», что обуславливает угол зрения каждого из персонажей. Однако шекспировские аллюзии и реминисценции раздвигают рамки повествования, делая горизонт читательского знания более объемным, чем знание, которым обладают персонажи. Герои выступают в качестве средства изображения мира. По мнению английского исследователя, «Гамлет – трагический персонаж, без сомнения; но он также средство, посредством которого Шекспир смотрел на множество вещей – жизнь и смерть, природу и общество. <...> Но мы должны смотреть *вместе* с ним [Гамлетом] тоже, и видеть, что видит он, хотя и не обязательно приходя к его выводам»

¹ Then is the world one [16, Pp. 684]

² A goodly one; in which there are many confines, wards and dungeons, Denmark being one o' the worst [16, Pp. 684]

³ We think not so, my lord [16, Pp. 684]

[213, Рр. 12, пер. наш], - это замечание исследователя, касающееся трагедии «Гамлет», в равной степени применимо и к повести Чехова.

Развитие фабулы повести Чехова на перцептивном уровне соотносится с фабулой трагедии Шекспира, основанной на истории помешательства главного героя. Безумие, которым Чехов наделяет своих персонажей, выполняет сходную с шекспировской художественную функцию, мотивируя обличительный пафос монологов, произносимых героями. Однако сюжетная реализация обличения, основанного на знании о «вывихнутом суставе времени», в повести Чехова мотивирована иначе. Если в пьесе Шекспира безумие – сознательный выбор героя, единственный способ «обыграть» короля и его подданных и исполнить свой долг мщения за убийство отца, то в повести Чехова сумасшествие навязывается доктору Рагину самим миром как способ избавиться от него как от носителя истинного знания.

Реминисценции шекспировской трагедии, пронизывающие повествование Чехова, устанавливают сходство в создании образа места действия, в котором разворачиваются события обоих произведений. Подобно Гамлету, возвращающемуся из Виттенберга не по своей воле, а по настоянию дяди и матери, доктор Рагин, повинувшись воле отца, становится врачом в городе «в двухстах верстах от железной дороги» [7, С. 92]. До определенного момента оба героя действуют не по своей воле, живут в «чужом» для них (физически и нравственно) пространстве, носителями нравственных принципов которого становятся в одном случае придворные, а также Розенкранц и Гильденстерн, в другом – предающие Рагина Михаил Аверьяныч и доктор Хоботов. При этом драматическая коллизия – история помешательства героев – в обоих произведениях дана с точки зрения окружающих, воспринимающих поведение персонажей как сумасшествие. Однако если у Шекспира развитие внешнего конфликта, не исчерпываясь точкой зрения других действующих лиц, мотивировано также и внутренним, трагическим конфликтом Гамлета, то у Чехова именно движение внешней коллизии мотивирует развитие внутреннего

конфликта доктора Рагина: лишь став заложником обстоятельств, герой меняет свой взгляд на мир. Таким образом в судьбе Рагина Чехов переносит «акцент на объективное, на состояние общества, мира» [245], тем самым показывая незначительность жизни и смерти персонажа, чьи прозрение и страдания не влияют на ход событий.

Ключом к пониманию внутреннего мира доктора Рагина Чехов делает реминисценции из трагедии «Гамлет», пронизывающие речь и мысли персонажа.

Осмотрев больницу и палату № 6 и убедившись в безнравственности этого учреждения, доктор Рагин заключает, что «на земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости» [7, С. 84]. Но, считая себя «частицей необходимого социального зла» [7, С. 92], в этих пороках и своем бездействии он винит не себя, а время. Чехов прибегает к приему «стыка», продолжая мысль Гамлета. Доктор Рагин на свой манер повторяет высказывание принца о врожденном пороке датчан: «есть у них порок врожденный - / В чем нет вины»¹ [12, С. 30], – дополняя эту мысль следующим образом: «если физическую и нравственную нечистоту прогнать с одного места, то она перейдет на другое» [7, С. 83]. Вывод, который делает чеховский герой из тезиса о неискоренимости зла, прямо противоположен выводу Гамлета, к которому он пришел после встречи с Призраком. Знание о том, что мир порочен и болен («Когда бы страх чего-то после смерти / <...> волю не смущал, / Внушая нам терпеть невзгоды наши / И не спешить к другим, от нас сокрытым?»² [12, С. 71]) не приводит его к покорности, к примирению с мировым злом, становясь стимулом к продолжению борьбы с ним. Чеховский же герой не верит в бессмертие души и возможность ее воскрешения и принимает решение покориться обстоятельствам, успокаивая себя тем, что «покой и довольство человека не вне его, а в нем самом» [7, С. 100]. Наделенный «гамлетовской» жаждой знаний и тягой к наукам и чтению, доктор Рагин не видит того, что уже известно его «прототипу». «О боже,

¹ some vicious mole of nature in them, / As, in their birth--wherein they are not guilty (I, 4) [Sh, Pp. 676]

² But that the dread of something after death / <...> makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of? [16, Pp. 688]

я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны»¹ (II, 2) [12, С. 56], – говорит герой Шекспира. Дурные сны Гамлета – это знание об истинном ходе вещей: не только о царящем вокруг нравственном упадке, но и о его онтологических причинах. Андрей Ефимыч в повести Чехова не видит дурных снов, но ищет утешение в силе человеческого разума: «Ум проводит резкую грань между животным и человеком, намекает на божественность последнего и в некоторой степени даже заменяет ему бессмертие, которого нет» [7, С. 88]. Являясь частью «разумного» мира, доктор Рагин до определенного момента не задумывается над невозможностью рационального объяснения законов человеческой жизни, не замечает парадокса, о котором говорит Гамлет: человек, «венец всего живущего», оборачивается «квинтэссенцией праха»² [12, С. 58]. Бесполезность рационального знания герой Чехова осознает лишь тогда, когда перестает быть частью «необходимого социального зла», став тем, на кого это зло направлено. Чехов помещает доктора Рагина в ситуацию сходную гамлетовской: здорового человека объявляют сумасшедшим, стремясь изолировать его, лишить возможности обличать зло. Предложение Михаила Аверьяныча лечь в больницу воспринимается Андреем Ефимычем на первый взгляд так же равнодушно, как и предложение Полония Гамлету – удалиться из вредного для здоровья воздуха («Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц?»³ (II, 2) [12, С. 53-54]). «Мне все равно, хоть в яму» [7, С. 118] – отвечает доктор Рагин, вторя Гамлету: «В могилу»⁴ (II, 2) [12, С. 53-54]. Несмотря на то, что этот ответ принца соответствует его меланхолическим настроениям, он часть продуманной герою игрой, что неосознанно подмечает и Полоний: «Хоть это и безумие, но в нем есть

¹ O God! I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space; were it not that I have bad dreams (II, 2) [16, Pp. 684]

² What a piece of work is a man! <...> the beauty of the world! the paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? (II, 2) [16, Pp. 684]

³ Will you walk out of the air, my lord? (II, 2) [16, Pp. 683]

⁴ Into my grave (II, 2) [16, Pp. 683]

последовательность»¹ (II, 2) [12, С. 54]. Реплика чеховского персонажа, звучащая как эхо ответа шекспировского героя, имеет другое смысловое наполнение.

Если за «пораженческими», на первый взгляд, суждениями Гамлета скрывается изначально присущее ему и руководящее всеми его поступками философское восприятие времени, в котором он живет, то чеховский герой, наделенный автором способностью судить о времени, сосредоточен не на желании понять его онтологичность, а лишь отметить его внешнее несовершенство, не задумываясь о его причинах. Когда же этот мир обращается против него, когда друзья и коллеги признают его сумасшедшим, Андрей Ефимыч, понимая, что зло сильнее и глубже, чем ему казалось, не приемлет для себя идею борьбы со злом: бездействие приводит его в палату № 6 и к смерти. Суть его философского прозрения заключена во фразе: «Слабы мы... <...> Слабы, слабы...» [7, С. 122]. Таким образом, реминисценции шекспировской трагедии, апеллирующие к пассивной, философской стороне высказываний Гамлета, образуют в драматическом по своей сути повествовании Чехова трагедийный подтекст.

История доктора Рагина, а также все связанные с ней мотивы и образы, дублируются в истории Громова, но интерпретируются на первый взгляд иначе.

Рассказ об Иване Дмитриче, пациенте палаты № 6, – это своего рода предыстория мира, в котором вынуждены существовать герои Чехова. Использование Чеховым тех же шекспировских аллюзий, что и в истории доктора Рагина, подчеркивает неизменность создаваемого Чеховым мира: герой также возвращается в описываемый город по воле обстоятельств (вынужден бросить учебу в университете в связи со смертью отца.) Начитанный и образованный, Громов видит и обличает пороки окружающего мира. Это его знание о времени так же, как и в случае с шекспировским Гамлетом, и доктором Рагиным, напрямую связано с безумием: «когда он говорит, вы узнаете в нем сумасшедшего и человека» [7, С. 75], – комментирует автор. Но в отличие от Андрея Ефимыча,

¹ Though this be madness, yet there is method in 't (II, 2) [16, Pp. 683]

он не просто становится жертвой обстоятельств, но действительно сходит с ума: его внутренний конфликт является причиной развития его конфликта с миром внешним. Мания преследования Ивана Дмитрича оказывается следствием безнравственности и равнодушия мира к внутренним переживаниям человека. Передавая посредством несобственно прямой речи мысли Громова, Чехов указывает на его боязнь судебной ошибки:

«Люди, имеющие служебное, деловое отношение к чужому страданию, например, судьи, полицейские, врачи, с течением времени, в силу привычки, закаляются до такой степени, что хотели бы, да не могут относиться к своим клиентам иначе как формально; с этой стороны они ничем не отличаются от мужика, который на задворках режет баранов и телят и не замечает крови. При формальном же, бездушном отношении к личности, для того, чтобы невинного человека лишить всех прав состояния и присудить к каторге, судье нужно только одно: время» [7, С. 77-78].

Гамлет: Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?

Горацио: Привычка превратила это для него в самое простое дело.¹ (V, 1) [12, С. 130-131]

Слово «время», синтаксически обособленное, означает не только физическое явление, но и актуализирует в сознании читателя образ шекспировского Времени. На первый взгляд, с помощью этой аллюзии Чехов ставит могильщиков в один ряд с судьями и полицейскими, которых боится Иван Дмитрич, однако на самом деле автор выстраивает подтекст этого эпизода по принципу контраста.

Шекспир выстраивает сцену с могильщиками вокруг их шутовских философствований, указывающих на относительность человеческого знания. Согласно средневековой традиции, шекспировские могильщики носят маску

¹ Hamlet: Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making? / Horatio: Custom hath made it in him a property of easiness (V, 1) [16, Pp. 705].

шутов («clowns» в списке действующих лиц), а потому наделены правом «путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь», «проводить [ее] через промежуточный хронотоп театральных подмостков» [33, С. 415]. Отмечая условность утверждения, что «знатные люди имеют на этом свете больше власти топиться и вешаться, чем их братья-христиане»¹ (V, 1) [12, С. 129], могильщики смеются и над смертью, так как занимают пограничное положение между двумя мирами, они уверены, что дома, построенные ими, «простоят до судного дня»² [12, С. 130] – их дело не рассуждать, а сохранять умерших до Страшного Суда. Аллюзия на эту сцену позволяет Чехову сравнить не просто полицейских, врачей, судей с шекспировскими могильщиками, но показать ничтожность земного суда перед лицом суда небесного. Эта мысль, которую писатель вводит в подтекст повествования, у Шекспира подкреплена рассуждениями Гамлета в той же сцене. Глядя на череп одного из законников, чьи уловки не помогли ему избежать смерти, принц спрашивает: «Где теперь его крючки и каверзы, его казусы, его кляузы и тонкости? Почему теперь он позволяет этому грубому мужику хлопать его грязной лопатой по затылку и не грозитя привлечь его за оскорбление действием?»³ (V, 1) [12, С. 132]. Гамлет подтверждает заключение могильщиков об относительности не только знаний человека, но и об относительности законов, правящих его миром.

Этот тезис имплицитно присутствует в рассуждениях Громова и в образе мыслей доктора Рагина. Осматривая пациентов, врач приходил к выводу, что «не следует мешать людям сходить с ума» [7, С. 80] и что ни «к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого» [7, С. 85]. Синтаксический параллелизм конструкций высказываний не просто уравнивает смерть и безумие, но и подчеркивает окончательность обоих приговоров. Примечательно, что именно врач оказывается не только тем, кто

¹ great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves, more than their even Christian (V, 1) [16, Pp. 705]

² the houses that he [grave-maker] makes last till doomsday (V, 1) [16, Pp.705]

³ Where be his quiddities now, his quillets, his cases, his tenures, and his tricks? why does he suffer this rude knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel, and will not tell him of his action of battery? (V, 1) [16, Pp. 706]

имеет право сделать оба заключения, но и становится их жертвой. Чехов переворачивает тезис Гамлета о ничтожности ухищрений законника против смерти и обнажает ничтожность человека в борьбе с судебными и медицинскими уловками и ошибками, которые являются и знаками судьбы.

Авторский комментарий образа мыслей чеховских героев направлен на прояснение ограниченности мировоззрения персонажей, которым недоступны законы мироздания, равно как и истинные причины нарушенного мироустройства. Мир, изображаемый писателем, не помнит о Судном дне, а религиозный фельдшер – воплощение царящих в больнице беспорядков. В сумасшедшем доме, как и в окружающем героев мире, обстоятельства оказываются сильнее людей: драматическую коллизию – признание Громова сумасшедшим – движет страх героя быть безвинно осужденным.

О содержании конфликта читатель узнает из прямой речи персонажа, которая корректируется авторской оценкой его высказываний, построенных на реминисценции монолога Гамлета «Быть или не быть». Монологи Громова проникнуты обличительным пафосом, но, в отличие от доктора Рагина, подчеркивает Чехов, «в своих суждениях <...> он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков» [7, С. 76]. Признавая несовершенство окружающего мира, Громов презирает равнодушное смирение Андрея Ефимыча и стремится воплотить второй из предложенных шекспировским героем путь – быть, бороться («...ополчась на море смут, сразить их / Противоборством»¹ (III, 1) [12, С. 70]). Внутренний нравственный выбор героя, рассуждающего о борьбе в условиях физической несвободы за решеткой больничной палаты, несколько не компрометирует его. Чехов снимает комический эффект ситуации, вводя в монолог героя аллюзию на монолог Гамлета. Утверждая, что «все существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью» [7, С. 101], Громов понимает суть знаменитого монолога «Быть или не быть» как утверждение жизни.

¹ to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them (III, 1) [16, Pp. 688]

Нежелание сдаться ослепляет персонажа: «И что горько и обидно, ведь эта жизнь кончится не наградой за страдания, не апофеозом, как в опере, а смертью; <...> Ну, ничего... Зато на том свете будет наш праздник... Я с того света буду являться сюда тенью и пугать этих гадин. Я их поседеть заставлю» [7, С. 121], Чехов переосмысливает мотив явления с того света: если у Шекспира Призрак побуждает к действию героя, владеющего знанием, то у Чехова образ предвидения призрака демонстрирует уверенность героя в осуществлении наказания миру за его нравственную «гниль».

Так, в обеих сюжетных линиях повествования имплицитно воплощены два разных типа восприятия доминанты конфликта «Гамлета». Если у Шекспира трагическое и драматическое мироощущение переживаемо одним героем, то в повести Чехова оно «удваивается», так как на фабульном уровне история доктора повторяет историю его пациента. Несмотря на видимое различие в интерпретации одних и тех же явлений жизни (болезнь, страдание, смерть), описываемых, в том числе и посредством обращения к гамлетовскому контексту, бытийный статус Громова и доктора Рагина оказывается одинаковым, что, безусловно, способствует усилению трагического начала повествования.

Анализ шекспировских аллюзий и реминисценций, включенных в повествование, в рамках модели преференции показывает, что каждая из них связана с определенной жанровой доминантой. Противостояние доктора Рагина обстоятельствам построено на аллюзиях, акцентирующих драматическую доминанту (рассуждения Гамлета, мотивы нравственной «гнили», предательства, заточения), внутренний конфликт Громова – трагическую (монолог «Быть или не быть», мотивы безумия, суда). Выбирая для каждого конфликта определенный набор жанровых признаков, автор направляет читательское восприятие образов персонажей и основного конфликта произведения. «Дублируя» драматический конфликт трагическим, Чехов формирует подтекст повести, обеспечивающий смещение жанровой доминанты от драмы к трагедии.

Перевод трагедии «Гамлет» Полевым стал жанровым претекстом произведений Чехова 1890-х-1900-х гг. Изменение жанровой доминанты произведения, трансформация трагедии в драму при огромной сценической популярности перевода Полевого сказались на жизни шекспировских образов в культуре и привели к формированию понятия русского гамлетизма.

Апеллируя одновременно как к оригиналу трагедии, так и версии Полевого, Чехов использует шекспировские аллюзии и реминисценции как способ направления читательского восприятия. Рецептивная установка зависит от выбора набора жанровых признаков, закрепленных за разными отсылками. В зависимости от компетенции, читатель заметит либо лишь одну из предложенных автором интерпретаций, либо рассмотрит их в совокупности.

Анализ роли шекспировской «памяти жанра» в структуре повествования рассказа «Страх» выявил следующие функции отсылок: организация сюжетно-композиционного единства, мотивация движения сюжета, создание образа персонажа, создание иронического модуса повествования. Чехов обращается к выработанным в период раннего творчества приемам и усложняет их использование, заменяя эксплицитные отсылки имплицитными и обращаясь сразу к нескольким возможным интерпретациям шекспировского претекста, живущим в культурной памяти. Отдавая право голоса герою-рассказчику, Чехов использует систему отсылок (обращение к шекспировскому, христианскому и народному контексту) для объективации изображаемой картины мира. Трагический сюжет, заключенный в отсылках к пьесам Шекспира, формирует подтекст рассказа и противостоит драматической фабуле.

Архитекстуальный анализ повести «Палата № 6» в рамках модели преференции показал, что жанровая доминанта может быть определена в зависимости от того, какой из конфликтов (доктора Рагина или Громова) будет воспринят как основной. Вместе с тем, анализ функций аллюзий и реминисценций в формировании структуры повести показывает необходимость рассмотрения их в совокупности: прием параллелизма в раскрытии конфликтов

формирует подтекст, обеспечивающий смещение жанровой доминанты произведения от драмы к трагедии.

Глава 3. Архитекстуальность драматургии А.П. Чехова

3.1. Шекспировские аллюзии в функции комедийного переосмысления трагического конфликта: «Иванов»

В драматических произведениях Чехова, как и в его прозе 1890-х гг., отсылки к шекспировским пьесам представлены в меньшей степени, чем в раннем творчестве писателя, и не являются основным приемом организации сюжета и композиции. Тем не менее, наряду с другими средствами организации художественного целого, они играют важную роль в раскрытии конфликта произведения, исследованию чего посвящено немало работ [81, 46, 116, 187, 193, 210, 224]. В них, как правило, речь идет о пародийном подобии заглавных персонажей пьес Чехова и Шекспира (Иванов и Гамлет, Треплев и Гамлет), сходных приемах создания настроения и подтекста, архетипических интертекстуальных схождениях пьес русского и английского драматургов.

В критике и литературоведении Иванова, героя одноименной пьесы Чехова, принято соотносить с русским Гамлетом [248], воплотившим черты слабого, сомневающегося, ни на что не способного утомленного интеллигента. Основанием для такой оценки героя становится пародийный модус повествования, обусловленный русской действительностью, породившей явление «русского гамлетизма», осмысленного в предшествующей Чехову литературной традиции. Однако оценка генезиса образа Иванова, восходящего к «гамлетикам-самоедам» и «гамлетизированным пороссятам, которых создала русская культура» [156, С. 182], кажется излишне упрощенной. При трактовке Иванова как русского Гамлета следует учитывать, что такой образ принца датского восходит не

к оригинальному герою Шекспира, а к его интерпретации Полевым. Этот факт, по мнению М. Валенси, подразумевает намеренную авторскую иронию по отношению к персонажу. «В версии Полевого, - пишет исследователь, - Гамлет был очень удачным созданием – типичный русский денди 1830-х гг., поверхностный, уставший от жизни, интроспективный, патологически чувствительный и чрезмерно понятный, <...> человек лишний повсюду, надоедливый для самого себя и других» [224, Рр. 25, пер. наш].

В драме Чехова действительно можно найти подтверждение подобной точки зрения. Во времени, относящемся к предыстории, до начала действия, Иванов – человек сильный, интересный, равнодушный, готовый с живостью реагировать на явления окружающей действительности. В настоящем – ослабленный, разочарованный в себе и людях. Вводя в драматические редакции пьесы монологи Иванова и воспоминания других персонажей о нем, Чехов создает целостную картину действительности [124]. Вынесение события, породившего «нескончаемую цепь вопросов, размышлений, нравственных потрясений» [124, С. 125], за пределы сценического действия – прием, который выполняет сходную функцию и в обрисовке Шекспиром образа Гамлета. Таким образом, в обоих случаях причина изменения героя, его путь от душевного здоровья к душевной болезни в обоих произведениях скрыта от зрителя и читателя. Однако, если у Шекспира она в итоге раскрывается посредством свидетельства очевидцев, то у Чехова причины метаморфозы Иванова никому не известны: ни самому герою, ни окружающим его людям.

В переводе Полевого (как было показано в предыдущей главе) безумие принца и его дальнейшая медлительность в принятии решения также выглядят немотивированными и замедляют действие. Однако в драме Чехова эта немотивированность поведения персонажа усилена, поскольку не осложнена никаким сюжетом, в то время, как в пьесе Шекспира в интерпретации Полевого таким сюжетом является откладываемая месть. Как видим, гамлетизм героя обретает статус глубинной проблемы, вынесенной за рамки сценического

действия. От интерпретации смысла источника немотивированного поведения героя зависит понимание причин возникновения внутреннего конфликта персонажа.

Примечательно, что в драме Чехова перемены в поведении героя констатируются им самим, в то время как в трагедии Шекспира эта функция отведена другим действующим лицам. Поведение Гамлета загадочно лишь для придворных. Поведение же Иванова, как раз наоборот, неясно ему самому, но, как представляется окружающим его людям, имеет основой бытовую «необустроенность» героя: он женится на деньгах, не любит жену и Сашу, он просто устал от жизни. Однако также понимание сущности переживаний Иванова характеризует не его самого, а тех, кто о нем судит, уравнивая его с другими, «обытовляя» и снижая героя. Данная ситуация весьма напоминает то, что происходит и в «Гамлете». Другие озвучивают такие причины болезни принца, как утрата отца, несчастная любовь, стремление захватить престол. В обеих пьесах такое распределение знания между центральным персонажем и остальными действующими лицами обостряет конфликт, особая роль в развитии которого отводится подтексту.

Герой Чехова, подобно датскому принцу в версии Полевого, и сам не может себя понять. Он сравнивает себя с Гамлетом, Манфредом, лишними людьми и осуждает себя за сходство с ними: «Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор!» [9, С. 37]. Ссылка на известные архетипы трагических образов подчеркивает неуникальность и стертость скрытых за ними переживаний, поэтому неслучайно все сравнения с литературными персонажами, как отмечает М. Валенси, Чехов вкладывает в уста самого Иванова. Его образ, восходящий к популярным театральным постановкам и переводу Полевого, не просто ироничен, но *автоироничен* [224]. Только сам герой способен увидеть свой гамлетизм, который сродни тем литературным моделям, через упоминания которых герой пытается осознать себя. Именно по этой причине ему претит Сашино стремление «спасти» его: «ты

воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета <...> Надо бы хохотать до упаду над моим кривляньем, а ты — караул! Спасать, совершать подвиг!» [9, С. 57-58] Такое качество Иванова, как пронизательность, исключает возможность трактовки его образа только как пародийного. Видение мира таким, какой он есть, позволяет говорить о сходстве ситуаций, в которых оказываются оба героя. Произошедшие в них изменения, обусловленные его знанием о жизни, заметны другим, но суть их остается непонятой окружающими.

Характер усталости Иванова от жизни обусловлен его разочарованием в человеке, что также роднит его с Гамлетом. Разочарование датского принца передано Шекспиром в разговорах героя с Офелией, Розенкранцем и Гильденстерном. Гамлет, обращаясь к Офелии, советует ей уйти в монастырь вместо того, чтобы «плодить грешников» [12, С. 73], приводя в пример себя, «гордого, мстительного, честолюбивого» [12, С. 73] и не имеющего возможности претворить в жизнь свои затеи. Этой ироничной, проникнутой горечью реплике шекспировского героя созвучен совет, даваемый чеховским Ивановым Львову: «всю жизнь стройте по шаблону. <...> Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... <...> А жизнь, которую я пережил, - как она утомительна! <...> Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого...» [9, С. 16-17]. Общим для героев обеих пьес является признание тщетности любых человеческих устремлений, противопоставить которым можно лишь покой и бездеятельность.

Однако источник суждений персонажей Чехова и Шекспира различен: разочарование Гамлета обусловлено его знанием о «вывихнутом суставе времени», реакция Иванова – следствие душевного кризиса. Если Гамлет не верит в возможность исправить мир, то Иванов не верит в возможность человека преодолеть обстоятельства. Не осознавая глубинной подоплеку собственного кризиса, герой Чехова фиксирует в своем сознании внешние проявления неблагополучия, замечая пошлость окружающей жизни. Противостоять же пошлости Иванов не способен. Драма Чехова фокусируется на внутреннем мире

героя и его конфликте с миром, который проявляет себя опосредовано – через действия других персонажей.

Основным средством создания образа Иванова Чехов делает слово героя о самом себе и мире, которое для самого персонажа становится единственным способом проживания жизни. Как было показано выше, система его речи построена на соединении высказываний как Гамлета Шекспира, так и Гамлета Полевого: проницательные рассуждения о жизни перемежаются с жалобами на усталость и апатию. Однако самоирония персонажа, чье поведение часто идет вразрез с его словом, и сознание собственной ущербности указывает на принципиальное отличие героя трагедии и драмы. Иванов – герой, лишенный точки опоры. Чехов показывает, как он постепенно утрачивает свои сильные, «гамлетовские», качества, превращаясь в беспомощного, сомневающегося, безвольного человека. Чехов выделяет Иванова из круга остальных действующих лиц, помещая его в гамлетовскую ситуацию введением шекспировских аллюзий и реминисценций, анализ функций которых показывает неспособность героя ее прожить. Иванов, как отмечает Т.К. Шах-Азизова, «вовлеченный силой обстоятельств и складом своей мыслящей и совестливой личности в гамлетовскую ситуацию, в отличие от датского принца - человек обыкновенный, по словам Чехова, «ничем не замечательный», типичный <...>. В этом - особенность <...> самого времени, когда гамлетизм становился достоянием не исключительных одиночек, а широкого круга людей» [248].

Основные события пьесы и их воплощение, с точки зрения В.Б. Катаева, происходят «в сфере сознания героев»: это «открытие, попытка понять, непонимание», - тогда как все остальные события составляют лишь «канву внешнего действия пьесы» [81, С. 126-127]. В этом, по мнению исследователя, и заключено сходство построения пьес Шекспира и Чехова. В драме Чехова внутренний конфликт героя представлен опосредовано – через смену сюжетных ситуаций, границы которых отмечены изменением знания читателя и зрителя об Иванове. Типичность характера чеховского героя реализована в системе

двойников Иванова [124], каждый из которых по-своему оказывается в гамлетовской ситуации.

Один из самых ярких двойников Иванова – Львов. Обоих героев Чехов наделяет стремлением к правде. Однако, если Иванов действительно искренне говорит то, что думает, то Львов лишь декларирует это намерение: «Буду говорить прямо» [9, С. 17]. Чехов заставляет других действующих лиц отметить сходство между героями, тем самым объективируя его. Так, Анна Петровна, вспоминая, каким был ее муж, говорит Львову: «Вот точно так же и он когда-то говорил... Точь-в-точь... Но у него глаза больше, и, бывало, как он начнет говорить о чем-нибудь горячо, так они, как угли... Говорите, говорите!...» [9, С. 21-22] Кроме того, сам Иванов говорит о Львове, что «в нем много искренности» [9, С. 33]. Но Львов лишь внешней манерой поведения напоминает молодого Иванова. У него есть стремление говорить правду, но он еще не дорос до понимания сути вещей: «Что вы можете сказать? Что вы честный человек? Это весь свет знает!» [9, С. 75]. Поэтому именно ему Иванов дает совет жить «серенько»: неприятие доктором совета является свидетельством не его внутренней силы, но пустоты его характера. Но Львов, с точки зрения Чехова, не только двойник Иванова, но и его оппонент, что подчеркивает лишь внешнее сходство между ними. На бессмысленность «правдивых» поступков Львова указывает и Саша, спрашивая: «Вы лучше скажите мне по чистой совести: понимаете вы себя или нет!» [9, С. 75]. Слишком частое повторение героем слова «правда» и навязчивое стремление говорить «прямо» превращают его в буффона.

Другим «двойником» Иванова является Саша, которая, в отличие от Львова, поощряет в нем «русский гамлетизм». Так, она даже пытается подражать ему былому, упрекая родственников и знакомых в скучности, пошлости, неоригинальности: «Ах, господа! Все вы не то, не то, не то!...» [9, С. 30], - не замечая, что тем самым выносит приговор и нынешнему Иванову, который теперь уже тоже «не то». Кроме того, в Саше происходят изменения, являющиеся отражением судьбы Иванова: «Я утомилась. Бывают даже минуты, когда мне

кажется, что я... я его люблю не так сильно, как нужно. А когда он приезжает к нам или говорит со мною, мне становится скучно» [9, С. 66-67]. Но на деле же она, как и Львов, оказывается оппонентом Иванова: по-своему благородно-возвышенно трактуя усталость возлюбленного, она совершенно глуха к тому, что он ей говорит, к тому, что на самом деле творится в его душе. Ругая общество, она на самом деле продолжает вести себя в соответствии с его ожиданиями (свадьба), а также соответствующими литературными штампами (деятельная любовь), и требует того же от Иванова. Она отказывается слушать и понимать его, когда он хочет отменить свадьбу: теперь уже не она жертвует собой, но ждет жертвы от него. Саша не спасает возлюбленного, а губит его, но сама этого не замечает. Чехов лишает ее одной из ключевых черт Иванова – проницательности. Внутренний конфликт героя, отраженный в Саше, профанируется.

Чехов окружает своего героя персонажами, по-своему объясняющими его поведение на основе какой-нибудь одной, наиболее соответствующей данному действующему лицу черты характера Иванова, которую «присваивает» себе другой, присваивая таким образом «часть» Иванова. В каком-то смысле именно поэтому Иванов играет навязанные ему роли, и в этом качестве черты его характера пародийно переосмысливаются.

Так, Боркин постоянно предлагает Иванову способы разбогатеть, потому что считает, что деньги для него главное. Шабельский, словно передразнивая племянника, решает жениться на деньгах и, сознавая всю неуместность и пошлость данного решения, повторяет: «А что в самом деле, не устроить ли себе эту гнусность? А? Назло! Возьму и устрою. Честное слово... Вот будет потеха!» [9, С. 45] Кроме того, желчный Шабельский, который «в свое время разыгрывал Чацкого» [9, С. 33], сейчас язвит и всех обличает, как будто пародируя Иванова, чьи высказывания когда-то были направлены против несправедливости и пошлости общества. В то же время Шабельский – единственный герой, в котором усилены лирические мотивы: он одинок, никому не нужен, скучает сначала по покойной жене, потом – по Сарре. Ивановская-гамлетовская ситуация в образе

Шабельского не только профанируется в его желчной бравате, но и оттеняется сетованиями одинокого старика. Именно в уста Шабельского Чехов вкладывает слова, проливающие свет на истинное положение вещей. Так, именно он невольно сравнивает Анну Петровну с Офелией: «Это так просто... Стала перхать или кашлять со скуки какая-нибудь мадам Анго или Офелия, бери сейчас бумагу и прописывай по правилам науки: сначала молодой доктор, потом поездка в Крым, в Крыму татарин...» [9, С. 11]. Упоминание имени Офелии вводит шекспировский контекст, объясняя отношение Иванова к жене через объяснение придворными причин отказа Гамлета от Офелии. Так, по мнению придворных, любовь Гамлета к Офелии ничего не стоит, поскольку она не его круга («но страшись: / Великие в желаниях не властны; / Он в подданстве у своего рождения»¹ (I, 3) [12, С. 25]). По мнению окружающих, любовь Гамлета перестает быть искренней еще до того, как он сам отвергает ее. Лишь бросив вызов миру и не доверяя ему, принц отказывается и от Офелии. Саркастичная ремарка Шабельского в драме Чехова как раз указывает на этот мотив невольного недоверия, неспособности преодолеть жизненные невзгоды. Именно это является причиной утраты Ивановым любви к жене. Это же распространяется и на Сашу, хотя в глазах окружающих ее судьба повторяет судьбу Анны Петровны, судьбу «преданной» Офелии.

Таким образом, с помощью системы двойников Чехов создает «трагикомический конфликт» пьесы: «герой противостоит как сам себе <...>, так и всей жизни в целом» [124, С. 140], оказываясь «не на своем месте». Развитие основного конфликта происходит на стыке внешнего и внутреннего сюжета. Внешний, событийный определяется оценками героя другими, внутренний – раскрывает его внутренние противоречия – борьбу с самим собой.

Эти «нестыковки» внешнего и внутреннего движения в пьесе (восприятие окружающими поступков и настроений героя) отражены в реплике Иванова, обращенной к Львову, в которой он критикует упрощенное понимание человека

¹ but you must fear, / His greatness weigh'd, his will is not his own; / For he himself is subject to his birth... (I, 3) [16, Pp. 675]

[44]: «Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да?» [9, С. 54]. Рассуждение героя построено Чеховым на известной реминисценции «Гамлета» [54], отсылая к суждению о безнравственности игры судьбой человека: «Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, - вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете»¹ (III, 2) [12, С. 89]. Реминисценция усиливает «гамлетовскую позицию» Иванова, которая демонстрирует алогичную цепочку неловкой жизни: «Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем» [9, С. 56]. Если герой Шекспира прекрасно знает, как он должен поступить и почему он медлит с решением, то персонаж Чехова не обладает знанием, которое он мог бы открыть другим. Финальное обобщение в реплике Иванова также отсылает к «гамлетовскому» конфликту героя: любой мог бы оказаться Ивановым, суть которого не может быть объяснена простой сюжетной схемой [44]. Именно поэтому образы других персонажей переданы Чеховым неоднозначно пародийно [124].

Гамлетовский сюжет в пьесе реализован также мотивом безумия, который возникает в сцене объяснения героев перед свадьбой:

Саша: Это не злость, а сумасшествие!

Иванов: Ты думаешь? Нет, я не сумасшедший. Теперь я вижу вещи в настоящем свете, и моя мысль так же чиста, как твоя совесть [9, С. 71].

Для героя Чехова так же, как и героя Шекспира, важно поступить в соответствии со своей совестью. Но именно это стремление и воспринимается в обеих пьесах остальными персонажами как сумасшествие, как нездоровое несоответствие общепринятым нормам и ожиданиям. Роль, навязанная Иванову другими действующими лицами, оказывается для него мучительной ловушкой: «Видеть, как одни считают тебя за шарлатана, другие сожалеют, третьи протягивают руку помощи, четвертые, - что всего хуже, - с благоговением прислушиваются к твоим вздохам, глядят на тебя как на второго Магомета и

¹ 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me (III, 2) [16, Pp. 693]

ждут, что вот-вот ты объявишь им новую религию... Нет, слава богу, у меня еще есть гордость и совесть!» [9, С. 70] Гамлетовская ситуация «мышеловки» в пьесе Чехова решается иначе. Если безумие шекспировского героя – его сознательный выбор, обусловленный необходимостью достичь цели, то сумасшествие Иванова – еще одно объяснение сути героя окружающими. Тогда как план Гамлета успешен и король с королевой попадают в ловушку умозаключений принца, герой Чехова до последнего вынужден быть узником чужих интерпретаций. Однако в итоге оба персонажа не вольны распоряжаться своей судьбой. Единственным выходом из сложившейся ситуации для обоих героев оказывается смерть. Финал шекспировской трагедии проникнут фатализмом, обусловленным трагедийным знанием героя [161]: «Но ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце; но это все равно»¹ (V, 2) [12, С. 148]. Принц предчувствует окончание поединка с Лаэртом и сознательно принимает его. Финал чеховской пьесы выглядит как будто немотивированным (тихая смерть в первой редакции, самоубийство в последующих). Однако в итоговой редакции писатель усиливает его гамлетовскую подоплеку. Самоубийство героя – единственная его попытка совершить сознательный и самостоятельный поступок. За счет шекспировской реминисценции драматическая коллизия героя и «толпы» в пьесе Чехова приобретает трагедийное звучание.

В итоговой редакции пьесы Чехова, казалось бы, комедийный финал («*Иванов (смеясь):* Не свадьба, а парламент! Браво, браво!» [9, С. 76]) решается драматически (самоубийством). Это обусловлено именно характером главного героя, реализующего реминисценцию шекспировской трагедии. Нельзя не признать верность суждения американского критика В. Керра, который отметил, что «герои Чехова видят себя как трагических героев. Но Чехов показывает, что они ни в коем случае не таковы. Они бедные, дорогие дураки – имеющие в виду только хорошее, но постоянно и разрушительно запутывающиеся в своем недопонимании» [193, Рр. 240, пер. наш].

¹ But thou wouldst not think how ill all's here about my heart: but it is no matter (V, 2) [16, Рр. 710]

Шекспировская «память жанра», в том числе преломленная переводом Полевого, подсказывает сюжетные ходы, в которых развернута история типичного русского интеллигента. Гамлетовские мотивы в образе Иванова обозначают бытийный конфликт мира и человека, следствием чего становится признание героем себя как лишнего в нем, признание невозможности воплотить себя в реальности. При этом автоирония персонажа выполняет типизирующую функцию, делая «гамлетизм» Иванова – неукорененность человека в мире – симптомом времени. Пародийное осмысление образа Иванова, реализованное через систему его двойников, осложнено вводом шекспировских реминисценций и аллюзий, которые указывают на расхождение внешнего (герой в оценке других) и внутреннего (герой наедине с собой) сюжетов. Таким образом, архитектурность пьесы проявляется в ряде комедийных ситуаций, демонстрирующих несовпадение героя с самим собой (Иванов рассуждает, но ничего не делает, честный Львов не знает ничего, кроме своей честности, деятельная Саша не помогает Иванову, а губит его, настаивая на свадьбе, одинокий, тоскующий по покойной жене Шабельский хочет «устроить гнусность» и жениться на деньгах). В то же время, такой способ обращения к архитектуре показывает губительность этого несовпадения, единственным выходом из которого становится смерть. Таким образом, акцентируется не только комедийная, но и трагедийная доминанта конфликта.

3.2. Функция гамлетовского микросюжета «Чайки» и способ его реализации

В отечественном и зарубежном литературоведении «Чайку» принято считать самой «гамлетовской» пьесой Чехова [81, 208, 115, 175, 229, 245, 258]. Сопоставляя «Чайку» с «Гамлетом», исследователи обращали внимание

на сценическое своеобразие обеих пьес, в которых «главное событие непрерывно откладывается» [115, С. 59]. «Резкие повороты, перебои в состоянии героев» «Чайки» [115, С. 60], способствующие раскрытию основного конфликта пьесы и передающие ее основную тональность, по мнению ученых, также восходят к шекспировской традиции [115, 229]. Прослеживая шекспировские аллюзии и реминисценции в пьесе Чехова (театр-в-театре, сопоставляя образы чеховских и шекспировских персонажей), Б.И. Зингерман отмечает, что все герои «Чайки» – «наследники шекспировского Гамлета, первого в мировой драме, для кого решение вечных проклятых вопросов о смысле жизни и предназначении человека стало важнее всех других интересов» [68, С. 145]. Отмечая эту особенность пьесы Чехова, автор подчеркивает, что имеются в виду такие черты шекспировского героя, как склонность к рациональному мышлению, рефлексии, вдумчивая медлительность в принятии решения. Эту же точку зрения разделяет и Дж. Г. Адлер, рассматривая основной – «гамлетовский» – конфликт «Чайки» в социально-классовом ключе. Исследователь приходит к выводу, что Чехов «пересказал гамлетовскую ситуацию в реалистических терминах среднего класса» [175, Рр. 244, пер. наш]: шекспировская трагедия «изображает мир, в котором аристократическая традиция все еще работает, в котором герой умирает не просто так и его смерть что-то значит, в котором аристократическая ошибка может быть исправлена аристократическим поступком. «Чайка» показывает мир, в котором аристократические традиции умирают, <...> показывает фатальную непрактичность аристократического мира, в котором большинство людей – и среди них такие не аристократы, зараженные аристократами, как Маша и Тригорин – стали маленькими версиями Гамлета» [175, Рр. 244, пер. наш]. Рассматривая «негероичность» чеховских персонажей, Т.Г. Виннер считает шекспировские отсылки способом создания иронического подтекста, отражающего трагедию посредственности [229].

Несмотря на значительное количество исследований пьесы Чехова, вопрос о ее жанре по-прежнему остается открытым. Сам Чехов определял ее как

комедию, однако в настоящее время ее относят к жанру трагикомедии («трагикомедия сердечных «несовпадений»» [115, С. 12]), синтетическому жанру, соединившему элементы трагического и комического конфликтов [81, 229]. Определение жанровой специфики пьесы, с нашей точки зрения, может быть дано в результате анализа ее структурных особенностей, в частности, структуры сюжета. По мнению О.М. Фрейденберг, «то, что рассказывает сюжет своей композицией, то, что рассказывает о себе герой сюжета, есть <...> мировоззренческое реагирование на жизнь» [155, С. 299]. Мировоззрение персонажа, определяющее его роль в движении сюжета, закреплено, согласно Фрейденберг, в определенных жанровых формах.

Каждый микросюжет «Чайки» информирует о присутствии в пьесе определенных жанровых доминант, которые в ходе развития действия получают развитие или, наоборот, подавляются. На важную роль микросюжетов в пьесе обратил внимание З.С. Паперный, указавший на то, что весь сюжет пьесы скроен из микросюжетов, в которых герои «не только высказываются, признаются, спорят, действуют – они предлагают друг другу разные сюжеты, в которых выражено их понимание жизни, их точка зрения, их «концепция»» [115, С. 51-52]. Основная роль принадлежит тем микросюжетам, которые выстраиваются на основе отсылок на классические произведения [115]. В отдельную группу можно выделить шекспировские микросюжеты пьесы, в числе которых наиболее значим «гамлетовский», связанный с образом Треплева.

Треплев – наиболее «гамлетовская» фигура в «Чайке»: он «похож на Гамлета своим умом, гиперактивным воображением, которое тяготит его, склонностью к суициду; он ощущает себя чужим в окружающем его пространстве, страдает от нереализованности своего социального положения (Гамлет – сын короля, Треплев – сын обеспеченной аристократки), жаждет мести (Треплев вызывает Тригорина на дуэль)» [175, Рр. 244, пер. наш]. Перечисленные исследователем черты характера героев обозначают главное сходство персонажей – их одиночество, чуждость окружающему миру; именно этот доминирующий

в «Чайке» мотив обнаруживает гамлетовский подтекст пьесы Чехова. Если Гамлет изначально дан как герой, знающий правду о мире, то Треплев – это герой, ищущий правды, он сам противопоставляет себя матери и Тригорину, которые в его представлении являются воплощением враждебного ему мира: «Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. <...> Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» [10, С. 8].

Таким образом, Треплев видит возможность осуществления своего идеала в будущем, но не путем восстановления утраченной гармонии прошлого, как об этом говорит принц датский, но критикуя настоящее, веря в возможность торжества новых жизненных принципов. Инструментом преобразования действительности он считает искусство, так как уверен в том, что оно должно «изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [10, С. 11].

Мотив противопоставления прошлого и будущего получает развитие в следующих строках из 4 сцены III акта трагедии Шекспира, которые следует рассматривать как своеобразный пролог к спектаклю Треплева:

Аркадина (читает из «Гамлета»): «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!»

Треплев (из «Гамлета»): «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» [10, С. 12]

У Шекспира Гамлет предлагает матери взглянуть на портрет Клавдия, человека, ставшего для принца символом порочности настоящего, и сравнить его с портретом покойного короля, олицетворяющего эпоху благородства и торжества гражданского долга («Взгляните, вот портрет, и вот другой, / Искусные подобию двух братьев»¹ (III, 4) [12, С. 96]). Чеховская Аркадина как будто бы заявляет о своей готовности внимать новым формам искусства, на деле же она лишь играет

¹ Look here, upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers (III, 4) [16, Pp. 696]

очередную роль, а к пьесе сына остается безучастной: «Он сам предупреждал, что это шутка, и я относилась к его пьесе, как к шутке» [10, С. 15]. Исследователи не раз обращали внимание на гамлетовский характер и самой пьесы-в-пьесе: «Заявление Аркадиной <...>, что Треплев рассматривает свою пьесу как шутку, напоминает об «Убийстве Гонзаго», о котором Гамлет <...> говорит: «Нет-нет! Они лишь шутят, язвят ради шутки, ничего оскорбительного». На самом деле, оба представления были даны с серьезными намерениями» [229, Рр. 107, пер. наш].

С другой стороны, этот неслучившийся спор об искусстве, предваряющий спектакль цитатой, данной в переводе Полевого, акцентирует бытовой план пьесы и оказывается практически обвинением матери в измене памяти мужа и одновременно утверждением превосходства Треплева над Тригориным как писателем, что уже отмечали исследователи [175]. По-видимому, следует согласиться с утверждением о том, что образ Тригорина можно рассматривать в качестве реминисценции образа Клавдия не только потому, что сама ситуация «треугольника» чеховской пьесы восходит к трагедии Шекспира, но и еще и потому, что Клавдий «убил нечто, что Треплев идеализировал, подобно Гамлету, идеализовавшему отца» [175, Рр. 244, пер. наш]. Возникающие в этой сцене «ассоциации: Треплев – Гамлет, Аркадина – королева, Тригорин – король, занявший трон не по праву» [115, С. 58], – усугубляют мотив отчуждения в образе Треплева, который подобно шекспировскому Гамлету, преданному Гертрудой и Офелией, оказывается преданным не только матерью, но и Ниной, оставившей его ради Тригорина. В результате реализации гамлетовских мотивов, вводимых реминисценциями и цитатами, противостояние Треплева окружающему миру получает психологическую мотивировку: через внешние коллизии реализуется внутренний конфликт героя. Основным противоречием, движущим действие пьесы, оказывается вечный конфликт поколений, борьба между «молодостью, вечно дерзающей в искусстве», которая «виделась Чехову в форме шекспировской, гамлетовской ситуации: рядом с молодым бунтарем с самого начала в замысле присутствуют его противники – узурпаторы, захватившие места

в искусстве, «рутинеры» - мать-актриса с ее любовником» [81, С. 172-173]. Однако с самого начала очевидна невозможность победы Треплева в этой борьбе, что и подчеркивают реминисценции шекспировской трагедии: в отличие от успешной постановки Гамлета, пьеса-эксперимент Треплева проваливается, что, по мнению Т.Г. Виннера, символизирует «очевидное бессилие Треплева», «его неспособность справиться с жизнью» [229, Рр. 107-108, пер. наш].

Конфликт чеховского героя с миром развивается в иной последовательности, чем у Шекспира, и в этом заключено принципиальное новаторство «Чайки». Сюжет «Гамлета» последовательно представляет нам героя сначала в ситуации отчаяния, приводящей его к мысли о самоубийстве (I, 2), затем, узнав правду от Призрака (I, 4), он вступает во внешнее противостояние с миром, разыгрывая сцену «мышеловки» как часть плана мести (III, 2). Убедившись в страшных подозрениях, обличает мать (III, 4) и, таким образом, движется к неизбежному исполнению своего долга. Чеховский Треплев сначала спорит с матерью, затем переживает провал своей пьесы, и только потом совершает неудачную попытку самоубийства. От возможности успеха герой Чехова движется к однозначной неудаче: он начинает с уверенности в своей правоте и приходит к разочарованию, оставленный всеми.

При этом внешнее развитие внутреннего конфликта героя в пьесе Чехова повторяется дважды: третье действие открывается сценой, в которой Аркадина меняет сыну повязку на ране. По мнению большинства исследователей, эта сцена напоминает сцену в покоях королевы из трагедии Шекспира (III, 4), цитатой из нее предварялся спектакль Треплева. Здесь чеховский герой прямо обвиняет мать в связи с Тригориным, подобно шекспировскому Гамлету, обвиняющему мать в том, что она поддалась пороку, и снова конфликт Треплева с Аркадиной перетекает в иную плоскость, сводится к спору об искусстве:

Треплев: А я не уважаю. Ты хочешь, чтобы я тоже считал его гением, но, прости, я лгать не умею, от его произведений мне претит.

Аркадина: Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты. Нечего сказать, утешение!

Треплев (иронически): Настоящие таланты! (*Гневно.*) Я талантливее вас всех, коли на то пошло! (*Срывает с головы повязку.*) Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его! [10, С. 38-40]

Но спор этот оканчивается ничем, как и первый. Если слова Гамлета о «язвах ее души», услышаны матерью, то суждения Треплева об искусстве не воспринимают те, к кому они обращены. Обе сцены – и шекспировская, и чеховская – завершаются изображением иллюзорного примирения действующих лиц, однако характер этого примирения различен. Если Гамлет «может позволить себе быть нежным» с матерью, «как взрослый человек, уверенный в правоте своего поступка» [229, Рр. 110, пер. наш] и способный простить слабую женщину, то Треплев – это взрослый ребенок, который в минуту слабости «садится и тихо плачет» [10, С. 40], испытывая жалость к себе и только потом к матери. За этим разговором с матерью следует новое прозрение Треплева, осознание, что «дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» [10, С. 56]. Однако претворить это понимание в жизнь ему так и не удастся. Обращаясь к Нине, он говорит: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно» [10, С. 57], – он снова оказывается оставленным матерью и покинут Ниной. Тщетность всех его устремлений, попыток реализовать себя в искусстве, создать что-то настоящее оканчивается – на этот раз успешно – самоубийством.

Оба раза в ходе развития внутреннего конфликта чеховский персонаж движется от сколько-нибудь сильной и деятельной позиции к слабой и психологически разрушающей его. Он терпит поражение в споре с Аркадиной (прерывает пьесу в первый раз и плачет во второй), несмотря на свою

увлеченность и открытость, он не становится великим писателем (пьеса его не находит ни в ком отклика, а став более-менее известным, он также не доволен собой и видит свои недостатки). Не в силах пережить поражение в любви и искусстве он уходит из жизни. Реминисценции «Гамлета» постоянно подчеркивают несостоятельность героя. Безусловная искренность убеждений персонажа не реализуется, он не способен воплотить их.

Реминисценции шекспировской трагедии и цитата из нее вводят в развитие действия гамлетовские мотивы, каждому из которых соответствует особый тип поведения героя и, соответственно, определенный способ развития сюжетных линий конфликта. Однако в пьесе Чехова шекспировские реминисценции каждый раз получают противоположную трактовку (при том, что их содержание – спор с матерью, неприятие ее любовника, противопоставленность миру – остается тем же), реализуются с противоположным знаком. Дважды повторяя гамлетовский конфликт в обратной последовательности, Чехов «заставляет» Треплева проживать антитрагедию, единственным выходом из которой становится смерть. Самоубийство в финале пьесы оказывается единственным успешным поступком героя, что и актуализирует трагедийный модус, постоянно припоминаемый и одновременно постоянно снимаемый посредством шекспировских отсылок.

В то же время в «гамлетовский» сюжет Треплева включаются и другие персонажи, каждый из которых по-своему реализует названный микросюжет.

Во втором действии, комментируя появление Тригорина перед увлекшейся им Ниной, Треплев говорит: «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) «Слова, слова, слова...»» [10, С. 28]. С одной стороны, это замечание иронично, поскольку образ Клавдия «просвечивает» в словах Треплева. Ирония усиливается цитатой из трагедии: ответ принца Полонию на вопрос о том, что он читает, указывает как на бессмысленность самого вопроса (и вместе с тем всех «хитроумных» вопросов Полония), так и на неважность всего того, что может быть написано. В произведениях Тригорина Треплев также видит лишь пустые, лишённые значения слова. С другой стороны, эта ирония

оборачивается и против самого Треплева, поскольку Нина увлекается писателем так же, как когда-то была увлечена им. Кроме того, сцена, на которую ссылается Треплев в своем саркастичном замечании, предваряет сцену встречи Гамлета с Офелией, подстроенной Полонием и Клавдием. Таким образом, герой Чехова оказывается преданным как будто дважды: его оставляет Нина ради кого-то похожего на него самого, но только преуспевшего на литературном поприще. Более того, гамлетовская отсылка, возникающая в данном эпизоде, коррелирует с не вполне однозначным характером Тригорина, несмотря на то, что по мнению сына, любовник матери занимает единственно возможную позицию «узурпатора» и «рутинера» в искусстве.

Чеховский Тригорин оказывается способен и на самоиронию, не лишен трезвого взгляда на самого себя: «Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... <...> я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, <...>, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю <...> и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей» [10, С. 30-31].

Тригорин, который никак не может найти свое место, заняться тем, чем ему действительно хотелось бы (проводить дни на берегу озера и удить рыбу), не создает собственного сюжета, но всегда оказывается персонажем в сюжете «другого», на что указывают отсылки к шекспировской трагедии. Усилиями Аркадиной, он привязан к ней и вследствие этого воплощает фигуру Клавдия в глазах Треплева, он герой вроде Гамлета в глазах влюбленной в него Нины, – при этом на самом деле он, будучи немного «Гамлетом», немного «Клавдием», оказывается ничем. Об этом свидетельствует то, что он забывает все предшествующие сюжеты. На замечание Шамраева, что по просьбе Тригорина было сделано чучело чайки, он отвечает: «Не помню» [10, С. 55]. Таким образом, *сознательно* Тригорин не совершает ни одного поступка, а скорее выполняет роль

сюжетного обстоятельства в судьбах Аркадиной, Нины, Треплева. Смена трагических ролей, предлагаемых ему другими персонажами, носит характер комических несовпадений: сюжетные роли Тригорина не соответствуют друг другу, он их случайный исполнитель, действующий бессознательно.

Нина также включена в гамлетовский сюжет Треплева. Исследователи указывают на ряд формальных признаков, устанавливающих сходство между Ниной Заречной и Офелией: она «также без меры опекаема своим отцом <...> и также безуспешно»; «она влюбляется в *двух* мужчин, наделенных гамлетовскими чертами», «обе девушки сходят с ума из-за действий любимых ими мужчин» [175, Рр. 245, пер. наш]. В отношении Треплева Нина занимает положение Офелии, предавшей принца, подчинившись совету отца; в отношении Тригорина, также ассоциируемого с Гамлетом в рамках чеховской пьесы, – Офелии, преданной принцем, отказавшимся от ее любви («*Гамлет*: Я вас любил когда-то. *Офелия*: Да, мой принц, и я была вправе этому верить. *Гамлет*: Напрасно вы мне верили; <...> Я вас не любил. *Офелия*: Тем больше я была обманута»¹ (III, 1) [12, С. 72]). При этом любовный конфликт героев неожиданно оказывается мотивированным тем, что Нина не принимает пьесу Треплева, разрушающую классические традиции: в его драме отсутствует действие, в ней «одна только читка», а в пьесе, по мнению героини, «непременно должна быть любовь» [10, С. 11]. Тема любви тесно переплетается с темой искусства: именно стремление к успеху в искусстве влечет ее к Тригорину («Как я завидую вам, если бы вы знали!» [10, С. 28]). Однако он не оправдывает ее надежд не только тем, что не разрывает отношений с Аркадиной, но и – и это для героини важнее – своим отношением к театру: «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...» [10, С. 58].

Как указывают исследователи, существует тесная связь между реминисценцией Офелии и образом чайки, формирующими образ Нины [229, Рр. 105-106]. Образ чайки включает героиню в сюжет ненаписанной повести

¹ *Hamlet*: I did love you once. *Ophelia*: Indeed, my lord, you made me believe so. *Hamlet*: You should not have believed me; <...> I loved you not. *Ophelia*: I was the more deceived (III, 1) [16, Рр. 688-689]

Тригорина: «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [10, С. 31-32]. Примечательно, что образ погубленной чайки взят из предложенного Тrepлевым сюжета о нем самом: «Я имел подлость убить сегодня эту чайку. <...> Скоро таким же образом я убью самого себя» [10, С. 27], – и интерпретирован его соперником в ином ключе.

Все рассмотренные нами «гамлетовские» микросюжеты свидетельствуют о том, что ни один замысел Тrepлева-«Гамлета», ни один его поступок не реализуется так, как было задумано. Сюжет о случайно загубленной жизни из изначально трагического сюжета Тrepлева подхватывает Тригорин и пересказывает его как заурядную историю, что резко меняет ее пафос, придавая конфликту бытовой характер. Примечательно, что Тригорин даже не помнит о нем в финале пьесы, потому что он творит бессознательно, на вдохновении, что еще раз подчеркивает комичность (именно в значении несовпадения с заданным образцом) его фигуры.

Образ Нины объединяет все – так и не воплощенные остальными персонажами – сюжеты: и стремящегося к истинному искусству Тrepлева, и наивной Офелии, и убитой чайки (причем как в варианте Тrepлева, так и в варианте Тригорина), и сюжет ее собственной судьбы с неудачной карьерой, смертью ребенка, ощущением вины перед Тrepлевым. Поэтому финальное столкновение героини «с самой собой драматически контрастно» [115, С. 29]: в ней как будто слились все возможные конфликты всех персонажей. Неслучайно ее последними словами становится начало монолога мировой души из пьесы Тrepлева, который продолжался следующим образом: «...и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» [10, С. 13].

Обращение к пьесе Тrepлева свидетельствует о глубинном понимании Ниной всего произошедшего: она единственный персонаж, который осознает непродуктивность и фальшь всех сюжетов, предлагаемых героями друг другу, и

сознательно стремится выйти за их пределы. В конце пьесы в разговоре с Треплевым она постоянно повторяет: «Я — чайка... Нет, не то» [10, С. 57]. Однако ей это не удастся: ее речь спутана, вспоминая, она блуждает между разными сюжетами: Треплева, Тригорина, любви, театра, - не в силах сообразить, какой из них ее. Внутренние противоречия Нины так и не разрешаются, а ее несовпадение с самой собой приобретает трагическое звучание.

В рамках основной «гамлетовской» коллизии каждый персонаж воплощает несколько различных микросюжетов, отражающих их собственное мировоззрение или то, которое приписано им другими персонажами. Накладываясь, микросюжеты то подкрепляют друг друга (противостояние Треплева и Тригорина, «безумие» несчастной Нины), то опровергают друг друга (противостояние Треплева и Аркадиной, «гамлетизм» Тригорина). То актуализируя, то подавляя трагические доминанты предложенных конфликтов, микросюжеты обеспечивают их движение и развитие в рамках основного сюжета пьесы: руководствуясь своей личной правдой, каждый герой пытается ориентироваться в жизни [82], но как показывают шекспировские отсылки, воплощенные в этих микросюжетах, никому из них это не удастся. Реминисценции и аллюзии на трагедию Шекспира «Гамлет» включают каждого персонажа «Чайки» в различные вариации гамлетовского сюжета. Сохраняя содержательную его сторону, они воплощают его не как трагедию, а как антитрагедию (Треплев), драму (Нина), комедию (Тригорин). Таким образом, движение микросюжетов пьесы, одновременно актуализируя и подавляя трагический подтекст, обуславливает смещение жанровой доминанты от драматической или сугубо комической к трагедийной.

3.3. Драматургия Чехова в переводах Т. Стоппарда

Рецепция произведений Чехова в англоязычной культуре не раз становилась предметом исследований [202, 51, 22]. Особенный интерес для исследований представляют переводы-адаптации, целью которых является «актуализация исходного текста в новых социально-исторических, национальных и культурных условиях» [22, С. 123]. Выбор переводческой стратегии в таком случае определяется интерпретацией основного конфликта произведения, часто требующей работы переводчика по переосмыслению способов его реализации в исходном тексте. Переводческая интенция, как правило, ведет к перестановке смысловых акцентов произведения, что обуславливает изменение его жанровой доминанты.

Переводы пьес Чехова, признанного мирового драматурга, на английский язык имеют давнюю традицию. Однако, на наш взгляд, особый интерес представляют переводческие версии Т. Стоппарда, выполненные, как и многие его работы, с опорой на шекспировский контекст^V.

3.3.1. Шекспировские микросюжеты как переводческая стратегия: «Чайка» (1997)

Среди существующих переводов «Чайки» (Дж. Колдерон (1912), К. Гарнетт (1924), С. Янг (1939), Д. Магаршак (1969), М. Фрейн (1986), Т. Килрой (1981), П. Шмидт (1997), М.Х. Хайм (2003)) версия Т. Стоппарда (1997) занимает видное место.

Стоппард выстраивает свою переводческую стратегию, опираясь на такую структурную особенность чеховской пьесы, как рассмотренные нами выше «гамлетовские» микросюжеты. «Движение» микросюжетов, как было показано,

актуализирует те или иные жанровые доминанты (трагедийную, драматическую, комедийную) и обуславливает развитие основного конфликта пьесы.

Переводчик расширяет шекспировский контекст комедии Чехова, дополняя его путем введения опосредованных цитат из других пьес драматурга: «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета». Стилистая архаичность цитат на фоне всего текста, переведенного современным английским языком, делает процесс их восприятия эмоционально более напряженным, побуждая зрителя и читателя быть более внимательным к закреплённым за ними мотивам.

Так, функцией цитат из «Гамлета» является не только дополнение чеховского сюжета, связанного с образом Треплева, но и «образование» структуры гамлетовского микросюжета, корректирующего представление читателя о характере внутреннего конфликта героя.

Исходным мотивом, завязывающим гамлетовский микросюжет, является чеховская интенция. Вводя гамлетовские аллюзии и реминисценции, Чехов выстраивает образ Треплева. Поставив героя в ситуацию противостояния матери и Тригорину, Чехов делает мотив одиночества и чуждости окружающему миру ключевым для понимания образа персонажа. Выстраивая этот сюжет, Чехов обращается к теме искусства, которое его герой, Треплев, рассматривает как средство преобразования действительности. Треплев, как и шекспировский Гамлет, решает поставить сочинённую им пьесу. Стоппард в своём переводе усиливает этот шекспировский приём пьесы-в-пьесе, назначая своему персонажу испытание ролью автора пьесы о Мировой душе.

В начале своей пьесы Треплев просит «почтенные старые тени» усыпить присутствующих и показать им «то, что будет через две тысячи лет» [10, С. 12-13]. В переводе Стоппарда это обращение звучит следующим образом: «Harken, ye ancient and hallowed shades that haunt the hours of night about this lake – send us asleep, perchance to dream of what will be two hundred thousand years from now!» [17, Pp. 368] Как видим, переводчик актуализирует шекспировские мотивы, использованные Чеховым для изображения внутреннего конфликта героя. Фраза

«perchance to dream» отсылает внимательного читателя к началу монолога Гамлета «Быть или не быть»:

...To die, to sleep;

To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;

For in that sleep of death what dreams may come...¹ (III, 1) [16, Pp. 688]

Опосредованная цитата, использованная Стоппардом, акцентирует мотив загробного сна. Образ Мировой души, «главный герой» пьесы Треплева, аллюзивно восходит к образу шекспировского Призрака, владеющего абсолютным знанием. Оба свидетельства – шекспировской Тени и Мировой души – указывают на разлад в мироустройстве. Гамлет понимает, что смерть не избавляет человека от страданий, Мировая душа делится откровением о безжизненном мире, находящемся во власти дьявола. Однако и в том, и в другом случае в самом строе высказывания звучит надежда на восстановление утраченного порядка (путем отмщения – у Шекспира, путем победы Мировой души над дьяволом – у Чехова). Мотив загробного сна, усиленный Стоппардом, акцентирует внимание читателя на суждениях героев об источнике противоречивости мира. Шекспировский герой наделен этим знанием, а герой Чехова стремится к овладению им. Таким образом, аллюзия в переводе Стоппарда усиливает трагическую составляющую образа Треплева. Вместе с тем трагедийный модус конфликта героя этой же аллюзией снимается. В отличие от шекспировского героя, Треплев оказывается неспособен воспользоваться дарованным ему знанием – оно не реализуется ни в его творчестве, ни в его отношении к реальной действительности.

Не случайно мотив прозрения героя поставлен Стоппардом в сильную позицию эмоционального напряжения, которое проявляется в развязке. Рассказывая Дорну и Сорину о несчастной судьбе Нины, Треплев произносит: «Life out there is harder than is dreamt of, Doctor, in your philosophy» [17, Pp. 410]

¹ Умереть, уснуть. - Уснуть! / И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность; / Какие сны приснятся в смертном сне... [12., С. 71]

(«Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле!» [10, С. 51]). Эта фраза является реминисценцией высказывания Гамлета, комментирующего явление Призрака: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» (I, 5) [16, Pp. 679]. Анализ перевода показывает, что пафос высказывания шекспировского героя в версии Стоппарда обытовляется: прозрение Треплева связано не с глубинным пониманием нарушенных основ мироустройства, не осознанием сложности жизни вообще, но лишь с его констатацией. Очень важно, что и Гамлет, и Треплев в момент прозрения отказываются от своих прежних утверждений. Но мотивация этого отказа различна. В высказываниях Гамлета отражалось его неведение о том, что на самом деле творится в Датском королевстве, поэтому обнаружение беспорядка мотивирует смену отчаяния стремлением действовать. Треплев, наоборот, оказывается на грани отчаяния, поскольку его заблуждению не противопоставлено никакой реальной правды, и это убеждает героя в тщетности всех его устремлений и поступков. Знание Треплева, глубинная суть которого подчеркнута реминисценцией шекспировской трагедии, ставит его в сильную позицию по отношению к другим героям пьесы, но его неспособность реализовать его в поступке становится свидетельством его слабости. Внутреннее противоречие Треплева снимается последним – и единственным – поступком героя – его самоубийством. Введенная Стоппардом дополнительная отсылка к «Гамлету» усиливает трагедийный модус внутреннего конфликта героя, изображенного Чеховым.

Слабость Треплева как доминирующая черта его характера подчеркивается в переводе Стоппарда усилением несовпадения героя с его шекспировским прототипом. Это подтверждается анализом ситуации конфликта с матерью в переводе Стоппарда. Сцена спора наиболее полно отражает уязвимость героя: начиная спор с позиции силы и уверенности в своей правоте, он всегда оказывается проигравшим – как на уровне идей (мать не воспринимает его всерьез), так и эмоций (прерывает спектакль, плачет). Когда Аркадина меняет ему

повязку, Треплев вспоминает, какой заботливой она может быть: «У тебя золотые руки. Помню, очень давно <...> у нас во дворе <...> сильно побили жилищу-прачку. <...> ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей» [10, С. 37-38]. У Стоппарда начало этого воспоминания переведено цитатой из Гамлета: «The hands of a ministering angel» [17, Pp. 396]. Наименование «ministering angel» заимствовано из обращения Лаэрта к мертвой Офелии: «A ministering angel shall my sister be» (V, 1) [16, Pp. 707]. Введенная переводчиком аллюзия, с одной стороны, усиливает иронический смысл слов Треплева по отношению к Аркадиной, которая в «гамлетовском» сюжете Треплева ассоциируется с безнравственной предательницей Гертрудой и также противопоставлена наивно-чистой Нине-Офелии. С другой стороны, эта аллюзия указывает на не осознанную им самим нежность и любовь к матери. Как Гамлет не может отличить добродетель Офелии от греховности Гертруды, так Треплев, высказывающий резкую оценку поведения матери, не может отказаться от идеализации как ее, так и Нины. Непоследовательность героя в своих оценках указывает на то, что слабость героя в его искренности и в живущей в нем до последнего веры в добро, которому нет места в этом мире.

Чехов помещает Треплева в гамлетовскую ситуацию поиска правды и необходимости действовать в соответствии с ней. Введенные Стоппардом цитаты корректируют движение этого сюжета. Во-первых, попытка выразить это знание оказывается неудачной – пьеса проваливается. Цитата («perchance to dream») выражает авторскую иронию по отношению к несостоятельности героя. Во-вторых, следующая цитата («Life out there is harder than is dreamt of, Doctor, in your philosophy»¹) усиливает несовпадение бытового пафоса прозрения героя (его заботит обыденная жизнь, а не мировые проблемы) с трагедийным пафосом пережитого им потрясения от встречи с Ниной. В-третьих, Стоппард усиливает противоречивость внутреннего конфликта Треплева («a ministering angel»), что подчеркивает слабость и психологическую несостоятельность героя.

¹ Жизнь труднее, доктор, чем это представляется в философии (пер. наш)

Кроме того, Стоппард не только разворачивает более подробно гамлетовский сюжет Треплева, но и дополняет его шекспировскими микросюжетами других персонажей, обращаясь к таким трагедиям, как «Макбет» и «Король Лир».

Начало второго действия может быть рассмотрено как развернутая характеристика Аркадиной, которая сначала гордо заявляет о своей молодости, а затем читает отрывок из «На воде» Мопассана, повествующий о методах завоевания женщинами писателей:

И, разумеется, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах. А между тем их любят. Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполонить, она осаждает его посредством комплиментов, любезностей и угождений... [10, С. 22]	The truth is, it's as advisable for people in society to fawn over writers and invite them into their houses as for a corn-chandler to raise rats in his granary. And yet writers are considered a catch, and much pursued. So it happens that when a woman has picked out the lion she intends to bag, she stalks him with compliments, favours, little act of kindness... [17, Pp. 379]
--	--

Использованная вне контекста цитата характеризует отношения Аркадиной и Тригорина. Приведенная Чеховым цитата усиливает контраст между прошлой жизнью уже немолодой артистки и ее настоящим. Отказываясь от своего прошлого, включающего годы успеха, бывшие увлечения и сына, ради своего инфантильного настоящего, она тем самым предрекает свой провал. Переводя пьесу, Стоппард корректирует чеховский прием, углубляет психологическую характеристику героини, вводя в текст пьесы две шекспировские цитаты, также вне их связи с контекстом оригинальных трагедий.

Обращаясь к Дорну с просьбой продолжить чтение («Читайте» [10, С. 22]), у Стоппарда героиня говорит: «Read on, Macduff» [17, Pp. 378]. Эта искаженная цитата из «Макбета» (у Шекспира Макбет призывает Макдуфа к поединку: «Lay

on, Macduff, / And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!'" (V, 8) [16, Pp. 883]), по-видимому, призвана подчеркнуть, что Аркадина не только профессиональная актриса, проживающая чужую жизнь на сцене и овладевшая чужим словом. Она и в жизни привыкла играть какую-нибудь роль, для нее привычно использовать «чужое» слово: она «примеряет» роль Гертруды перед спектаклем сына, говорит Сорину, произнося фразу Кента, с которой он обращается к королю Лиру: «What wilt thou do, old man, driving into town with your rheumatism?» [17, Pp. 393] («Оставайся-ка, старик, дома. Тебе ли с твоим ревматизмом разъезжать по гостям?» [10, С. 35]). Важно, что в обоих случаях Стоппард, характеризуя поведение Аркадиной, вырывает цитаты из контекста. В «Короле Лире» фраза «What wilt thou do, old man» (I, 1) [16, Pp. 886] – просьба Кента к королю одуматься и не отречься от младшей дочери. Аркадина же, обращаясь к Сорину, в данном сюжете скорее играет роль одной из старших дочерей короля, отказавших ему во всех его правах (короля, отца, человека). В данном контексте это еще раз подчеркивает ее увлеченность собой и черствость по отношению к другим. Проявление заботы для нее тоже роль: в ситуации, когда Треплев называет ее «a ministering angel», она не может вспомнить, как ухаживала за прачкой. Таким образом, обе цитаты, введенные переводчиком, усиливают авторскую иронию по отношению к героине, то есть Стоппард, идя в русле чеховской манеры, придает тексту некоторую психологическую «избыточность», что свидетельствует о важности именно этого акцента в интерпретации переводчика.

Однако отсылка к «Королю Лиру» также акцентирует микросюжет, связанный с образом Сорина. Ему, как и Лиру, нигде нет места. Постоянно находясь в кругу родственников, он в сущности никем не замечен и не услышан. Стоппард отмечает в его судьбе черты, связывающие его с Треплевым, таким же одиноким, как и он (и таким же не преуспевшим в искусстве – хотел написать книгу, но не сделал этого). Вводя цитату («What wilt thou do, old man, driving into town with your rheumatism?» [17, Pp. 393]), Стоппард актуализирует смысл

чеховского приема повтора: Сорин – «двойник» Треплева. Функцией цитаты является обобщение внутреннего конфликта героя, который, повторяясь в судьбах разных людей, раз за разом не находит своего воплощения.

Переводческая стратегия Стоппарда ориентирована на приемы чеховской манеры. Он старается оставаться в рамках чеховской поэтики, выстраивая мощное «подводное течение» за счет введения дополнительных цитат из пьес Шекспира. Обращаясь к трагическому сюжету «Гамлета», который в «Чайке» разбивается на множество микросюжетов, которые Стоппард дополняет противоречащими друг другу, что обеспечивает движение основного конфликта пьесы. Стоппард, как и Чехов, использует элементы чужого текста в виде прямых и косвенных цитат, реминисценций (у Чехова – «На воде» Мопассана, у Стоппарда – «Макбет» и «Король Лир» Шекспира) с целью генерирования нового смысла на стыке старого и нового текстов [104, С. 66]. Прием повтора, ключевой для архитектуры чеховских произведений, усиленный переводчиком с помощью аллюзивного цитирования шекспировских пьес.

Таким образом, шекспировский контекст в версии Стоппарда дополняет микросюжеты чеховской пьесы, включенные в развитие основного конфликта. Цитаты, используемые переводчиком, вводят в развитие действия трагедийный модус, который, как таковой, никогда не воплощается: в отношении Аркадиной он приобретает пародийную окраску, выражая авторскую иронию, характерную для оценки героини. По отношению к Сорину комизм заключается в том, что поведение персонажа не соответствует его реальному положению, а отведенная ему роль характерна для персонажа, действующего по правилам комедии положений. Комедийный сюжет неуместности Сорина, включенный в текст чеховской драмы, оказывается аллюзивно связанным с сюжетом Треплева, подчеркивая слабость последнего, усиливая антитрагические мотивы его сюжета.

Обращение к трагедиям Шекспира в переводе Стоппарда акцентирует ту особенность основного конфликта чеховской пьесы, на которую обратил внимание В.Б. Катаев: «Все герои показаны под единым углом зрения – в их

попытках «ориентироваться», в утверждении своей правды, своего «личного взгляда на вещи». И все уравнены единой страдательной зависимостью от жизни, незнанием настоящей правды. Но тут и заключен неисчерпаемый источник комического» [78, С. 198]. Аллюзии на шекспировские сюжеты в переводе-адаптации Стоппарда лишаются своего трагического звучания за счет их повторения героями, не осознающими до конца собственной трагедии, в основе которой комическое противоречие между словом и поступком, между желаемым и действительным. Таким образом, жанровая доминанта пьесы сдвигается к трагикомической.

3.3.2. Аллюзии на трагедию Шекспира в интерпретации переводчика: «Иванов» (2008)

Среди существующих переводов «Иванова» на английский язык (версия Мэрианы Фелл (1912), Рональда Хинли (1965), Дэвида Хэра (1997), Дэвида Харроуэра (2002), и др.) особый интерес представляет адаптация Т. Стоппарда (2008), выполненная с опорой на подстрочник Хэлен Раппапорт.

Осуществляя перевод оригинального текста, Стоппард ориентируется на аллюзивность чеховской драмы, во многом определяющей технику строения конфликта в творчестве Чехова. Достаточно вольно обращаясь с текстом оригинала и включенным в него шекспировским контекстом, переводчик исключает из пьесы Чехова часть гамлетовских аллюзий, дополняя текст своими цитатами из той же трагедии, что ведет к искажению основного конфликта пьесы и, как следствие, смещению жанровой доминанты. Если Чехов выстраивает образ Иванова одновременно с опорой как на образ Гамлета версии Полевого, так и на оригинальный шекспировский вариант, то Стоппард делает акцент лишь на первой составляющей образа героя, которая позволила критикам назвать Иванова русским Гамлетом [244, 175] и, даже более уничижительно, «гамлетиком» и «гамлетизированным поросенком» [239, 156].

Сравнение с Гамлетом Стоппард вслед за Чеховым вкладывает в уста самого персонажа. Чеховский Иванов впервые признаваясь влюбленной в него

Саше в своем «недуге», как мы помним, проводит параллель между Гамлетом, Манфредом и лишними людьми: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди...» [9, С. 37], но стремится исключить себя из этой категории. Ссылка на известные архетипы трагических образов подчеркивает неуникальность и стертость скрытых за ними переживаний, поэтому неслучайно все сравнения с литературными персонажами, как отмечает М. Валенси, Чехов вкладывает в уста самого Иванова. Его образ таким образом становится не просто ироничным, но *авто*ироничным [224]. Стоппард не только сохраняет автоироничный образ героя, но делает его автосатирическим, заменяя литературные аллюзии презрительным обобщением: «I could die of shame that a strong healthy fellow like me has turned into a sort of hangdog parody of a literary cliché – the superfluous man!»¹ [15, Pp. 35]. Только сам герой способен увидеть свой гамлетизм, который сродни тем литературным штампам, по модели которых строится его жизнь. Именно по этой причине ему претит избранная Сашей роль его спасительницы: «Ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета, по-моему, эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха, и больше ничего! Надо бы хохотать до упаду над моим кривляньем, а ты — караул! Спасать, совершать подвиг!» [9, С. 57-58]. Стоппард сохраняет эту вторую аллюзию, усиливая иронический пафос самохарактеристики Иванова: «My moping around moves you to admiration and awe, you think you've found your very own Hamlet. As far as I'm concerned, my case and all its symptoms are the stuff of comedy and nothing more. People should be laughing themselves silly at my carrying on – but not you, you want to leap to my rescue, and save me by some act of heroism»² [15, Pp. 53]. Примечательно, что язвительность Иванова обращена не столько против него самого, сколько адресована Саше, которая наделяет его

¹ Я мог бы умереть от стыда, оттого что сильный здоровый человек вроде меня превратился в нечто вроде низкой пародии на литературное клише – лишнего человека! (пер. наш)

² Моя хандра заставляет тебя испытывать восхищение и ужас, ты думаешь, что нашла своего собственного Гамлета. Насколько же я понимаю, мой (медицинский) случай со всеми его симптомами – это материал для комедии и ничего другого. Людям следовало бы надорваться от смеха над тем, что я все продолжаю, – но не ты, ты хочешь броситься мне на помощь и спасти меня, совершив подвиг. (пер. наш)

чертами Гамлета в соответствии со своими романтическими мечтами («you've found your very own Hamlet»). Кроме того, Стоппард вкладывает в уста героя и «определение жанра», в согласно законам которого он строит свою жизнь, – это не трагедия и даже не драма, а комедия, в которой персонажи не соответствуют избранным ролям.

Третья аллюзия, усиливающая иронические интонации героя, используется Стоппардом в характеристике ситуации, когда Иванов пытается разорвать помолвку с Сашей:

Пора взяться за ум. Поиграл я Гамлета, а ты возвышенную девицу — и будет с нас. [9, С. 70]	But we have to come to our senses. This provincial performance of a hand-me- down Hamlet and his awestruck disciple... ¹ [15, Pp. 65]
--	---

Однако переводчик расширяет аллюзию, вводя цитаты из «Гамлета» в речь Иванова:

Меланхолия! Благородная тоска! Безотчетная скорбь! [9, С. 70]	The melancholy Dane! 'What a noble mind is here o'verthrown!' 'I have of late, wherefore I know not, lost all my mirth.' ² [15, Pp. 66]
--	---

Стоппард подхватывает чеховский мотив различных ролей, навязанных герою окружающими, и вводит его в речь самого персонажа: Иванов иронично цитирует сначала реплику Офелии, сокрушающейся по поводу сумасшествия Гамлета («What a noble mind is here o'verthrown!» (III, 1) [16, Pp. 689]), затем слова самого принца, язвительно встречающего будущих предателей Розенкранца и Гильденстерна, подсланных королем и королевой выяснить причину его расстройства («I have of late, wherefore I know not, lost all my mirth» (II, 2) [16, Pp. 684]). Обращение к словам Гамлета, с одной стороны, суммирует содержание всех предшествующих жалоб Иванова на слабость и апатию, а с

¹ Но мы должны образумиться. Это провинциальное представление второсортного Гамлета и его проникнутого благоговением приверженца... (пер. наш)

² Меланхолический датчанин! «Какой благородный ум повержен!» «Недавно я, сам не знаю как, утратил всю свою радость» (пер. наш)

другой стороны – идентифицирует его проницательное понимание правил «пьесы», согласно которым он сам и окружающие его люди вынуждены играть свою роль.

Слово героя о самом себе и мире становится основным средством создания образа чеховского Иванова. Для самого персонажа слово становится единственным способом самоосуществления. Стоппард усиливает этот прием, но придает ему сугубо ироничный характер. Последняя попытка Иванова объясниться, обращенная к отцу Саши, драматизирована переводчиком – монолог героя становится диалогом:

Слушай, бедняга...	<i>Ivanov:</i> Listen, my old friend... I'm not going to try
Объяснять тебе, кто я —	to explain myself to you – whether I'm straight or
честен или подл, здоров или	devious, sick or sane, you wouldn't take it in, but
психопат, я не стану. Тебе	once I was young, up for anything, sincere,
не втолкуешь. Был я	intelligent.
молодым, горячим,	<i>Lebedev:</i> Yes, you said.
искренним, неглупым;	<i>Ivanov:</i> I loved, hated, believed – not along with the
любил, ненавидел и верил	crowd, I was my own man, and I worked like ten
не так, как все, работал и	men with enough optimism for all of them, tilting at
надеялся за десятерых,	windmills, knocking through walls with my head –
сражался с мельницами,	<i>Lebedev:</i> You said, Nicky.
бился лбом об стены; не	<i>Ivanov:</i> – and I did it all unmindful of my strength
соразмерив своих сил, не	or –
рассуждая, не зная жизни, я	<i>Lebedev:</i> – weakness.
взвалил на себя ношу, от	<i>Ivanov:</i> – weakness, not thinking, knowing nothing
которой сразу захрустела	about life, I took the weight. And it wasn't long
спина и потянулись жилы; я	before my back gave way –
спешил расходовать себя на	<i>Lebedev:</i> It's me, Nick!
одну только молодость,	<i>Ivanov:</i> – my spine just broke. I'd used up my youth
пьянел, возбуждался,	in a rush, got drunk, over-excited, and worked

работал; не знал меры. И скажи: можно ли было иначе? Ведь нас мало, а работы много, много! Боже, как много! И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которою я боролся! Надорвался я! В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? И мне уже кажется, что любовь — вздор, ласки приторны, что в труде нет смысла, что песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни... Погиб безвозвратно! Перед тобою стоит человек, в тридцать пять лет уже утомленный,

without knowing my limits. But how could I have done otherwise?

Lebedev: You couldn't.

Ivanov: There are so few of us and so much to be done! My God, so much to be done! And life got its own back.

Lebedev: It's Pasha.

Ivanov: I'd defied life and life avenged itself without mercy. At my age I'm like an old man in a dressing gown nursing a hangover. My head feels like lead, my spirits are crushed, I'm tired out and broken down –

Lebedev: I'll be back.

Lebedev leaves.

Ivanov (not noticing): – with no beliefs, or love in my heart, or aim in life. I hang around people like a shadow, not knowing who I am, or why, or what I'm doing there. I've arrived early at the knowledge that love is a joke, love-making is ridiculous, work is meaningless, speech-making and tub-thumping are vulgar and out of date. My woeful countenance of discontent and self-disgust goes with me wherever I go.

Lebedev returns.

I'm a ruin of a man –

Lebedev leaves.

– before his time – worn out, disillusioned, flattened by his feeble efforts, burning with –

Lebedev returns.

разочарованный,	– shame at his –
раздавленный своими	<i>Lebedev</i> : – weakness.
ничтожными подвигами; он	<i>Ivanov</i> : – weakness – and yet what’s left of my
сгорает со стыда, издевается	pride revolts, suffocating me with my rage! And to
над своею слабостью... О,	add to that –
как возмущается во мне	<i>Lebedev (shouts)</i> : Shut up, for God’s sake!
гордость, какое душит меня	<i>Ivanov (swaying)</i> : I’ve overdone it. I can’t even
бешенство! (Пошатываясь.)	stand up.
Эка, как я уходил себя!	<i>Lebedev, contrite, holds Ivanov up.</i>
Даже шатаюсь... Ослабел я.	<i>Lebedev</i> : I’m sorry, I’m sorry, I didn’t mean it – my
Где Матвей? Пусть он	angel, my cabbage – You’re all right –
свезет меня домой. [9, С. 74]	<i>Ivanov</i> : Where’s Matvey? Tell him to take me
	home. ¹ [15, Pp. 68-70]

Примечательно, что Иванов настолько погружен в то, что он говорит, что не замечает происходящего вокруг: ни передвижений Лебедева, ни того, что он говорит. Реплики Лебедева показывают, что то, о чем говорит взволнованный Иванова так хорошо известно всем («You said, Nicky»), что Лебедев может подхватывать ее с любого момента, даже пропустив начала развернутых реплик приятеля. Примечательно и то, что Лебедев «суфлирует» одно и то же слово –

¹ *Иванов*: Слушай, мой старый друг... Я не собираюсь объяснять тебе себя – порядочный я или нет, сумасшедший или здоровый, ты не поймешь, но однажды я был молод, готов на все, искренний, умный. *Лебедев*: Да, ты говорил. *Иванов*: Я любил, ненавидел, верил – не как все, а по-своему, и я работал за десятерых, мне хватало оптимизма на десятерых, сражался с ветряными мельницами, бился головой о стены – *Лебедев*: Ты говорил, Николай. *Иванов*: - и я делал это все не думая о своей силе или – *Лебедев*: - слабости. *Иванов*: - слабости, не думая, не зная ничего о жизни, я взвалил на себя ношу. И вскоре моя спина сдала – *Лебедев*: Это я, Николай! *Иванов*: - мой позвоночник сломался. Я истратил молодость в спешке, пьянел, перевозбуждался, работал, не зная предела своих сил. Но как я мог поступить иначе? *Лебедев*: Ты не мог. *Иванов*: Так мало нас и так много нужно сделать! Мой бог, так много сделать! И жизнь отомстила! *Лебедев*: Это Паша. *Иванов*: Я бросил вызов жизни, и она отомстила безжалостно. В своем возрасте я уже старик в халате, мучающийся похмельем. Моя голова как свинец, дух повержен, я измотан и сломлен – *Лебедев*: Я вернусь. (*Уходит*) *Иванов*: (*не замечая*) – без убеждений, любви в сердце, цели в жизни. Я хожу среди людей как тень, не зная, кто я, зачем и что я здесь делаю. Я рано узнал, что любовь – шутка, занятие любовью нелепо, работа бессмысленна, произнесение гневных речей пошло и старо. Мое печальное недовольство и отвращение к себе следует за мной, куда бы я ни шел. (*Лебедев возвращается*) Я развалина – (*Лебедев уходит*) - до срока – выдохшийся, без иллюзий, поверженный своими слабыми усилиями, горящий от – (*Лебедев возвращается*) - стыда из-за своей – *Лебедев*: - слабости. *Иванов*: - слабости – и все же, что осталось от моей гордости восстает, душа меня яростью! И добавить к этому – *Лебедев*: (*кричит*) Да заткнись, ради бога! *Иванов*: (*пошатываясь*) Я перестарался. Я даже не могу стоять. (*Лебедев, рассказываясь, поддерживает Иванова*) *Лебедев*: Извини, извини, я не хотел – мой ангел, моя капуста – Ты в порядке – *Иванов*: Где Матвей? Скажи, пусть отвезет меня домой. (пер. наш)

«weakness», которое таким образом становится ключом ко всему монологу Иванова. Характер реакции Лебедева на высказывание героя варьируется от увещательного «It's me, Nick», «It's Pasha» до резкого императива «Shut up, for God's sake!». Обращение с героем как с больным, находящемся в бреду, – своеобразная парафраза реплики Офелии («What a noble mind is here o' verthrown!»), незадолго до этого иронически процитированной Ивановым, определяющим таким образом свои отношения с Сашей. Драматизация высказывания героя, которую осуществляет Стоппард, направлена на снятие трагического напряжения высказывания, потому что слова героя – это повторение уже не раз произнесенных слов, которое в данном случае ведет к усилению комического эффекта. Последняя фраза Иванова – «I've overdone it.» («Эка, как я уходил себя!») – в переводе более многозначна, поскольку ее смысл можно понять и как заявление героя о том, что он перетруился, устал, и как суждение о том, что перестарался с разоблачением собственной несостоятельности и никчемности.

В версии Стоппарда в поступках Иванова появляется нечто такое, что позволяет рассматривать их как явление искусственное: Лебедев сравнивает его манеру поведения, чуть раньше произнесенного монолога, с современной живописью, где все напоказ: «Honestly, Nikolay, you turn your life into a sort of modern art gallery»¹ [15, Pp. 68], «Modern art again»² [15, Pp. 68].

Этот последний монолог Иванова предшествует его самоубийству. В пьесе Чехова оно единственная попытка героя совершить осознанный и самостоятельный поступок, вырваться за пределы жанра, навязанного ему самой жизнью. Однако Стоппард сопровождает финал пьесы эпизодом тихой смерти Шабельского. Ироничная драматизация последнего монолога героя подготавливает восприятие дальнейших его поступков как театральных и мелодраматичных, на фоне которых особенно пронзительно звучит никем незамеченная и бессловесная смерть графа, отмеченная лишь ремаркой. В ответ на оскорбление Львовым Иванова Шабельский произносит:

¹ Сказать честно, Николай, ты превратил свою жизнь в нечто вроде галереи современного искусства (пер. наш)

² Современное искусство снова (пер. наш)

Shabelsky: In that case, I will fight you, my dear sir!

But Shabelsky clutches his heart, staggers, collapses; unnoticed.

Sasha (to Lvov): What did you do that for? What do you mean by insulting him?

<...>

Lvov: ... I have to say.

Lebedev notices the Count and goes to him. He speaks his name: 'Matty...?' He sees that Shabelsky is dead. He does nothing. After a while he closes Shabelsky's eyes.

Sasha (during this): What have you got to say about anything except your honesty? <...> Let's go, Nikolay! Come on, Papa!

Lebedev is deaf to it all.

Ivanov: Go where? <...> Leave me alone! (Shoots himself)¹ [15, Pp. 71]

У Чехова Шабельский своеобразный двойник Иванова: он решает жениться на деньгах, но сознает неуместность и пошлость данного решения, в прошлом он «разыгрывал Чацкого» [9, С. 33], сейчас язвит и всех обличает, как будто пародируя Иванова, чьи высказывания когда-то были направлены против несправедливости и пошлости общества. Ивановская-гамлетовская ситуация в образе Шабельского не только профанируется, но и оттеняется сетованиями на жизнь одинокого старика. Проведенный анализ процитированного отрывка показал, что Стоппард использует чеховский прием повтора, не в целях усиления «гамлетовской» ситуации Иванова, как это делает Чехов, а наоборот – в целях ее опровержения. С той же целью переводчик исключает из пьесы другие реминисценции «Гамлета», которые у Чехова поддерживали гамлетовскую ситуацию героя: мотив безумия («*Саша: Это не злость, а сумасшествие!*» [9, С. 71] - «This isn't anger, it's a nervous breakdown.» [15, Pp. 66]), сравнение Анны Петровны с Офелией («*Это так просто... Стала перхоть или кашлять со скуки какая-нибудь мадам Анго или Офелия ...*» [9, С. 11] - «It's so simple –

¹ *Шабельский: В этом случае, я буду с Вами сражаться, мой дорогой господин! (Но Шабельский хватается за сердце, шатается, падает; его не замечают.) Саша (Львову): Зачем Вы это сделали? Что вы имели в виду, оскорбляя его? <...> Львов: ...Я должен сказать. (Лебедев замечает графа и идет к нему. Он произносит его имя: «Матвей?...») Он видит, что Шабельский мертв. Он ничего не делает. Через некоторое время он закрывает глаза Шабельского.) Саша (в это время): Что вы можете сказать, кроме того что вы честный? <...> Пойдем, Николай! Пойдем, папа! (Лебедев глух ко всему.) Иванов: Пойдем куда? <...> Оставьте меня! (Стреляется) (пер. наш.)*

Madame's got a tickle in her throat, or coughing for something to do, so grab a sheet of paper and prescribe as follows...» [15, Pp. 11]).

Переводя пьесу современным разговорным языком, а также вставляя явно фарсовые эпизоды, Стоппард усиливает сатирический пафос пьесы. Во-первых, Львов обращается к Иванову «Пушкин»: «Oh, you can drop that pose, Pushkin! I'm not taken by it»¹ [15, Pp, 51]. Во-вторых, в третьем акте появляется эпизод с Петром, принесшим пирожки с луком сидящим в кабинете Иванова гостям:

Pyotr enters with a plate of pasties.

Pyotr (entering): Pasties.

Ivanov: What?

Pyotr: Onion pasties. The Count...

Shabelsky: Are they hot?

*Ivanov snatches the plate and flings it at the wall. Pyotr leaves. Ivanov stands trembling.*² [15, Pp. 46]

Вставляя фарсовые эпизоды, тем самым усиливая сатирические интонации пьесы и снижая пафос гамлетовской ситуации Иванова, Стоппард переносит центр тяжести конфликта в область комедийную, выявляя несоответствие претензий героя на исключительность. Согласно интерпретации Стоппарда, роль Гамлета, избранная персонажем в качестве защиты своего «я», давно используется им как маска, ложное лицо, поэтому в переводе Стоппарда акцентирована не драматическая, но комедийная, переходящая в фарс, доминанта конфликта.

В драматургии Чехов развивает те приемы использования шекспировского интертекста, которые были выработаны им на более ранних этапах творчества. Шекспировские аллюзии и реминисценции теперь выступают не только в функции мотивации сюжета и создании иронического модуса, но и служат

¹ О, отбросьте позу, Пушкин! Я не куплюсь на это! (пер. наш)

² (Петр входит с тарелкой пирожков.) Петр (входя): Пирожки. Иванов: Что? Петр: Пирожки с луком. Граф.. Шабельский: Горячие? (Иванов хватает тарелку и швыряет ее в стену. Петр уходит. Иванов стоит дрожа.) (пер. наш)

обрисовке характеров. «Эпичность» драмы Чехова заключается, по мнению исследователей, в «недостаточной яркости» характеров, свойственной скорее прозе, нежели драматургии [138, 171]. На наш взгляд, шекспировская «память жанра» способствует их драматизации и обострению изображаемых конфликтов.

Шекспировская «память жанра» в драме «Иванов» вводит в действие «гамлетовский» сюжет, который мотивирует драматическое разрешение комических ситуаций, травестирующих внутренний конфликт героя, и трагедизирует конфликт противостояния человека и мира. В то же время обращение к версии Полевого позволяет Чехову использовать «гамлетовский» сюжет и в типизирующей функции: автоироничность образа Иванова, заключенного в систему двойников, характеризует его «гамлетизм» как симптом времени. Таким образом, основной конфликт пьесы создается на стыке комического и трагического элементов.

В «Чайке» Чехов усложняет прием использования «гамлетовского» сюжета, разбивая его на множество микросюжетов, закрепленных за несколькими персонажами. За каждым микросюжетом закреплен свой трагический конфликт. Во-первых, это придает психологическую мотивировку внешней коллизии. Во-вторых, движение и взаимодействие микросюжетов одновременно актуализирует и подавляет закрепленные за ними трагические доминанты: так, история Треплева разрешается как антитрагедия, Тригорина – как комедия, Нины – как драма. Таким образом, шекспировская «память жанра» «расщепляет» жанровую доминанту пьесы, в результате чего она становится полифоничной.

Жанровая неоднозначность пьес Чехова влияет и на их жанровую интерпретацию при переводе. Работая над адаптациями «Иванова» и «Чайки» на английский язык, Стоппард обращается к приемам чеховской поэтики: использованию микросюжета как структурного элемента, аллюзивности, приему повтора. Достаточно вольное обращение с чеховским оригиналом и изменение использованных автором шекспировских отсылок, он создает свои жанровые варианты переводимых пьес. Расширение «гамлетовского» микросюжета

Треплева в «Чайке» и дополнение его микросюжетами трагедий «Король Лир» и «Макбет», воплощенных иронически, ведет к усилению трагедийной и комедийной составляющих жанровой доминанты чеховской пьесы. Сужение «гамлетовского» сюжета в «Иванове» усиливает типизирующую функцию шекспировских отсылок и ведет к усилению комедийной доминанты, приближая ее к фарсу.

Заключение

Литература конца XIX века характеризуется отказом от следования жанровому канону и актуализацией авторской интенции в решении художественных задач. Тем не менее, творчество Чехова формировалось в рамках существующей литературной традиции, маркером чего является и обращение к опыту Шекспира, рассмотренного нами в рамках архитектсуальности, которая выражает авторскую интенции обновления жанрового канона.

Соотнесение категории «архитекстуальности» с термином «память жанра» позволило расширить методологическую базу исследования и провести анализ произведений Чехова в рамках архитектсуального подхода, доказать, что в качестве претекста выступает не только жанровый инвариант трагедии, комедии или драмы, но и конкретное его воплощение в пьесах Шекспира, к которым Чехов обращался при создании своих произведений.

Апелляция к идеям, мотивам и образам, восходящим к трагедиям и комедиям английского драматурга и их жизни в культурной памяти современного читателя, была характерна для творчества русского писателя, начиная с самого раннего его этапа – сотрудничества в юмористических журналах.

В «театральных» рассказах Чехова 1880-х гг. шекспировская «память жанра» выполняет пародийную функцию, мотивирует развитие сюжета, выполняет характерологическую функцию и акцентирует трагедийную доминанту конфликта.

Упоминание «бедного Йорика» в контексте бытовой ситуации подсчета выручки в рассказе «После бенефиса» отсылает читателя к «Гамлету» Шекспира и заключает в себе свернутый сюжет о трагическом забвении прошлого. Не воплощаясь на фабульном уровне, этот сюжет уходит в подтекст и структурирует

повествование, сообщая предсказуемому финалу бытовой сценки (отказ от поездки на похороны родственника ради празднования бенефиса) трагедийную глубину.

Сюжетное движение в рассказе «Юбилей» мотивировано двойной аллюзией на «Гамлета». Отсылка к словам Призрака («Пусть волосы ваши станут дыбом...»), с помощью которой Чехов выстраивает словесный портрет трагика Тигрова, расширяет бытовой контекст межличностного противостояния трагика и антрепренера до философского конфликта героя и мира. Пародийное несоответствие фабулы рассказа предложенному трагическому сюжету подкрепляется второй аллюзией («А креслице-то вы из театра взяли! <...> «Гамлета» придется играть, и Клавдию не на чем сидеть будет»), превращающей Тигрова из борца за правду в узурпатора. Так, трагедийная доминанта конфликта, актуализированная аллюзиями, пародийно осмысливается.

В основе рассказа «Барон» - гамлетовский сюжет, вводимый в текст цитатами реплик принца, присвоенных чеховским суфлером. Развертывание смысла шекспировской цитаты в рассказе Чехова происходит как смена сюжетных ситуаций, «зеркально» отражающих движение замысла Гамлета поставить пьесу, а барона – выступить режиссером пьесы о себе-Гамлете. Чехов показывает, что его герой, подобно шекспировскому, обладает способностью преображать мир, но если у Гамлета эта способность мотивирует его поступки, то у барона – остается лишь шекспировским словом, включенным в поток его взволнованной речи. Архитекст актуализирует трагическую составляющую конфликта, реализованного на стыке внешнего и внутреннего уровней повествования, которая недовольствуется потому, что герой не совпадает с избранной им ролью.

Элементы шекспировского текста не только участвуют в реализации конфликта произведения, но и способствуют «драматизации» прозы Чехова. Наиболее ярким примером драматизации являются одноактные пьесы и этюды, которые часто становились жанровыми вариантами ранее написанных рассказов.

Анализ принципов переработки эпического сюжета рассказа «Калхас» в драматический сюжет этюда «Лебединая песня» показал, что во втором случае шекспировская «память жанра», вводимая цитатами из «Короля Лира», «Гамлета» и «Отелло» и последовательно раскрывающая внутренний конфликт персонажа, выполняет функцию опосредованного выражения авторской идеи, активизируя процесс восприятия текста читателем, тогда как в рассказе она была представлена не только в самой сюжетной ситуации, но и в ее авторских комментариях.

В «театральных» рассказах Чехова вырабатываются основные приемы использования шекспировских цитат, аллюзий и реминисценций, которые получают развитие в дальнейшем творчестве писателя, как в прозе, так и в драме.

В прозе Чехова 1890-х гг. обращение к шекспировскому контексту в большей степени мотивировано более четко обозначенной Чеховым установкой на читательское восприятие, включением его культурного опыта в интерпретацию смысловых и структурных особенностей текста. Это привело к увеличению количества имплицитных отсылок, «дублирующих» обращению не только к трагедии «Гамлет», но и версии Полевого и, соответственно, к усложнению структуры повествования.

В рассказе «Страх» Чехов использует сложную систему отсылок, которые восполняют субъективность повествования от первого лица, и, объективируя картину мира, становятся косвенным выражением авторской позиции. Шекспировская «память жанра» выполняет ряд архитектуральных функций в организации структуры рассказа. Цитата из «Венецианского купца» («как сладко спит луна здесь на скамье!») заключает в себе свернутый трагикомический сюжет и помещает заурядную ситуацию дачного романа во вневременной контекст, предсказывая дальнейшее развитие коллизии и ее печальный финал. Реминисценция гамлетовского Призрака, представленная в образе тумана и «привидений» у реки, мотивирует движение сюжета, развитие основного конфликта героя и мира. Аллюзия на образ Гамлета выполняет характерологическую функцию создания образа персонажа (Силина). Кроме того,

шекспировская «память жанра» создает иронический модус повествования, возникающий на стыке различных отсылок (на «Венецианского купца» и легенду о Сорока Мучениках, двойной аллюзии к Гамлету, отсылающей к оригиналу трагедии и версии Полевого, на шекспировского Призрака и образ Сорока Мучеников), что становится формой выражения трагической иронии, показывающей, что трагический конфликт, намеченный в системе указанных отсылок, не может быть воплощен в мире чеховских героев.

В повести «Палата № 6» Чехов выстраивает образы главных героев Рагина и Громова с опорой на шекспировские реминисценции и аллюзии. Их анализ в рамках модели преференции показал, что каждая из них связана с определенной жанровой доминантой. Сюжет противостояния доктора Рагина обстоятельствам построен на аллюзиях, акцентирующих драматическую доминанту (рассуждения Гамлета, мотивы нравственной «гнили», предательства, заточения), сюжет внутреннего борения Громова – трагическую (монолог «Быть или не быть», мотивы безумия, суда). Прибегая к приему параллелизма, автор направляет читательское восприятие образов персонажей и основного конфликта произведения. «Дублируя» драматический конфликт трагическим, Чехов формирует подтекст повести, обеспечивающий смещение жанровой доминанты от драмы к трагедии.

В драматургии Чехов развивает те приемы использования шекспировского интертекста, которые были им выработаны на более ранних этапах творчества. Шекспировские аллюзии и реминисценции теперь выступают не только в функции мотивации сюжета и создании иронического модуса, но и обрисовки характеров. «Эпичность» драмы Чехова преодолевается обращением к шекспировскому архитектксту, способствуя расширению смыслового потенциала подтекста.

Чехов выстраивает драматическую структуру «Иванова» по аналогии с «Гамлетом» Шекспира, вынося основное событие за пределы сценического действия. Аллюзии на названную трагедию также выполняют в пьесе

характерологическую функцию. Помещая Иванова в гамлетовскую ситуацию, автор акцентирует трагедийную доминанту внутреннего конфликта героя. Однако, дублируя аллюзии на трагедию Шекспира отсылками к варианту Полевого, Чехов снимает трагедийный пафос, разрешая его в пародийном ключе. Амбивалентность аллюзий указывает на расхождение внешнего (герой в оценке других) и внутреннего (герой наедине с собой) сюжетов, что подчеркнуто системой двойников Иванова. Таким образом, шекспировская «память жанра» реализована как в комическом сюжете несовпадения героя с самим собой, так и в трагическом, показывая губительность этого несовпадения, единственным выходом из которого становится смерть. Таким образом, акцентируется не только комедийная, но и трагедийная доминанта конфликта.

Драматическая структура «Чайки» организована Чеховым на основе гамлетовских микросюжетов, закрепленных за различными действующими лицами: Треплевым, Ниной, Тригориным. Накладываясь, микросюжеты то подкрепляют друг друга (противостояние Треплева и Тригорина, «безумие» несчастной Нины), то опровергают друг друга (противостояние Треплева и Аркадиной, «гамлетизм» Тригорина). Таким образом они то актуализируют, то подавляют трагические доминанты предложенных конфликтов. Сохраняя их содержательную сторону, они воплощают гамлетовский сюжет как антитрагедию (Треплев), драму (Нина), комедию (Тригорин). Таким образом, движение микросюжетов обуславливает смещение жанровой доминанты от драматической или сугубо комической к трагедийной.

Установка Чехова на роль читателя сделала необходимым анализ переводческой стратегии Полевого, чей перевод «Гамлета» сказался на жизни шекспировских образов в культуре, привел к формированию понятия русского гамлетизма и является одним из претекстов произведений Чехова. Сократив текст переводимой пьесы и изменив ее сюжетно-композиционную организацию, Полевой изменил и основной ее конфликт: трагедия, в центре которой обреченная попытка человека вправить «вывихнутый сустав времени», превратилась в драму,

в центре которой романтический конфликт слабого человека с нравственно чуждой ему средой. Обращение Чехова к «Гамлету» всегда одновременно акцентирует как драматическую (Полевой), так и трагическую (Шекспир) доминанты конфликта.

Неоднозначность жанровой доминанты в драматических произведениях писателя предполагает вариативность их интерпретаций, что в наибольшей степени проявляется при их переводе на иностранные языки. Переводы-адаптации Стоппарда пьес Чехова на английский язык представляют особенный интерес, поскольку в данном случае обращение к шекспировскому интертексту как художественному приему это не только следование творческому методу русского писателя, но и способ введения переводимого текста в принимающую культуру, способ сделать его своим. Опираясь на приемы чеховской поэтики, Стоппард переводит «Чайку» и «Иванова» современным английским языком и достаточно вольно обращается с шекспировскими отсылками, используя их преимущественно в иронической функции, что позволяет ему в большей степени акцентировать комедийную доминанту чеховской драмы. Он показывает не только «недееспособность» чеховских героев, но и «нежизнеспособность» вечных образов в том виде, в котором персонажи готовы раз за разом пытаться их воплотить. В переводческой стратегии Стоппарда преобладает стремление иронически переосмыслить конфликт оригинала и закрепить его в сознании читателя и зрителя.

Дальнейшее изучение выдвинутой нами проблемы о роли архитектуральности в становлении творческого метода Чехова и жанрового своеобразия его произведений предполагает обращение не только к «театральным» рассказам 1880-х гг., в которых обращение к шекспировскому контексту было мотивировано в том числе их тематикой, но и к другим рассказам этого периода. Представляется перспективным также более детальное изучение функций шекспировских отсылок на зрелом этапе творчества писателя, в прозе 1890-х гг. Более подробного изучения требует и драматургия Чехова, особенно

более зрелые пьесы писателя, такие как «Три сестры» и «Вишневый сад». Изучение жанровой трансформации трагедий Шекспира («Гамлет», «Венецианский купец», «Король Лир») в других переводах, известных Чехову (А.И. Кронеберг, П.И. Вейнберг, А.В. Дружинин), позволит более точно установить жанровый претекст произведений русского писателя и более подробно проследить формирование художественных стратегий, характерных для его поэтики. Дальнейшее изучение рецепции как драматургии, так и прозы Чехова в аспекте архитектуральности также представляется перспективным.

Примечания

^IО реалистических стратегиях воплощения конфликта в рассказе «После бенефиса» см. [44].

^{II}О функции тропов в рассказе «Барон» см. [51].

^{III}О роли тропов в формировании подтекста рассказа «Страх» см. [51], о философских мотивах, трансформации жанра святочного рассказа см. [80].

^{IV}О роли аллюзий в рассказе «Страх» см. [242].

^VО переводческой интерпретации интертекста см. [57].

Библиография

I. Источники:

1. Акафист Святым Сорока Мученикам Севастийским. – М., 2007. – 31 с.
2. Канон Святым Сорока Мученикам Севастийским // Минея. Месяц Март / Репринт: Киево-Печерская Успенская Лавра, 1876. – Л. 30-38.
3. Пушкин, А.С. Полтава / А.С. Пушкин // Полное собрание сочинений в 10 т. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 4 т. – С. 180-224.
4. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1974. – 1 т. – 608 с.
5. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1976. – 4 т. – 552 с.
6. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1976. – 5 т. – 704 с.
7. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1977. – 8 т. – 528 с.
8. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1978. – 11 т. – 447 с.
9. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1978. – 12 т. – 400 с.
10. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. – М.: «Наука», 1978. – 13 т. – 527 с.
11. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. / А.П. Чехов. М.: «Наука», 1979. – 16 т. – 624 с.
12. Шекспир, У. Гамлет, принц Датский (пер. М. Лозинского) / У. Шекспир // Полное собрание сочинений в 8 т. – М.: Гос. Изд-во «Наука», 1960. – 6 т. – С. 5-157.
13. Шекспир, У. Король Лир (пер. А. Дружинина) / У. Шекспир // Ромео и Джульетта; Гамлет; Король Лир: Трагедии; Сонеты; Пер. с англ.;

- Вступ. ст. Н. Стороженко; Коммент. Б. Акимова. – М.: Литература, Мир книги, 2006. – С. 293-438.
14. Шекспир, У. Гамлет (пер. А. Кронеберга) / У. Шекспир // Ромео и Джульетта; Гамлет; Король Лир: Трагедии; Сонеты; Пер. с англ.; Вступ. ст. Н. Стороженко; Коммент. Б. Акимова. – М.: Литература, Мир книги, 2006. – С. 143-292.
 15. Chekhov, A. Ivanov. In a new English version by Tom Stoppard based on a literal translation by Helen Rappaport / A. Chekhov. – Faber and Faber, 2008. – 76 p.
 16. Shakespeare, W. The Complete Works of William Shakespeare. / W. Shakespeare. – Wordsworth Library Collection, 2007. – 1263 p.
 17. Stoppard, T. Plays 4 / T. Stoppard. – Faber and Faber, 1999. – 451 p.

II. Научно-исследовательская литература:

18. Абдуллаева, З. Жизнь жанра в пьесах Чехова / З. Абдуллаева // Вопросы литературы, 1987. - № 4. – С. 155-174.
19. Абрамова, В.С. Проблема соотношения провинциального и столичного топосов в прозе А.П. Чехова 1890–1900-х гг. / В.С. Абрамова // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. - № 3 (1). – 2012. – С. 381-387.
20. Аверинцев, С. С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра / С.С. Аверинцев. – М.: Изд-во «Наука», 1973. – 278 с.
21. Алексеев, М.П. Шекспир и русская культура / М.П. Алексеев. – М.: Наука. – 1965. – 831 с.
22. Аленькина, Т.Б. Комедия А.П. «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: дис.... канд. фил. Наук: 10.01.01, 10.01.03 / Аленькина Татьяна Борисовна. – М.: МГУ, 2006. – 194 с.

23. Аникст, А. Послесловие к «Гамлету» / А. Аникст // Шекспир, У. Полное собрание сочинений в 8 т. М.: Гос. Изд-во «Наука», 1960. – 6 т. – С. 571-633.
24. Аникст, А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А. Аникст. – М.: Издательство «Наука», 1972. – 643 с.
25. Аникст, А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма / А. Аникст. – М.: Изд-во «Наука», 1980. – 343 с.
26. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб: Издат. Дом «Азбука-классика», 2007. – 352 с.
27. Арнольд, И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (В интерпретации художественного текста) / И.В. Арнольд. – СПб.: «Образование», 1995. – 217 с.
28. Балухатый, С.Д. Ранний Чехов / С.Д. Балухатый // Вопросы поэтики. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 84-160.
29. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384-391.
30. Бахтин, М.М. (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М.М. Бахтин – М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. – 640 с.
31. Бахтин, М.М. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. / М.М. Бахтин. – Собрание сочинений в семи томах. – Т. 6. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – 800 с.
32. Бахтин, М.М. Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин. – Собрание сочинений в семи томах. – Т. 1. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 957 с.
33. Бахтин, М.М. Теория романа (1930-1961 гг.) / М.М. Бахтин. – Собрание сочинений в семи томах. – Т. 3. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 880 с.

34. Беглов, В.А. Методологические проблемы современного литературоведения: учеб. пособие / В.А. Беглов. – Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. академия им. Зайнаб Биитшевой, 2011. – 393 с.
35. Белинский, В.Г. Гамлет, Принц Датский. Драматическое представление. Соч. Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 / В.Г. Белинский // Белинский В. Сочинения в 12 т. – М.: «Типография А.И. Мамонтова и Ко», 1891. – 2 т. – С. 281-293
36. Бердников, Г.П. Чехов / Г.П. Бердников. – М.: «Молодая гвардия», 1974. – 512 с.
37. Бердников, Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова / Г.П. Бердников. – М.: «Искусство», 1981. – 356 с.
38. Бочаров, С.Г. Чехов и философия / С. Г. Бочаров // Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 328-343.
39. Бродская, Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея. В 2-х т. / Г.Ю. Бродская. – Т.1. – М.: «Аграф», 2000. – 288 с.
40. Бродская, Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея. В 2-х т. / Г.Ю. Бродская. – Т.2. – М.: «Аграф», 2000. – 592 с.
41. Бурлай, Т.В. Жанровое своеобразие повестей А.П. Чехова 90-х годов: авторефер. дис. ... к. филол. наук / Бурлай Татьяна Викторовна. – М., 1993. – 16 с.
42. Бушканец, Л.Е. Шекспир и шекспировские реминисценции в российских тонких юмористических журналах 1880-х годов / Л.Е. Бушканец // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная

- монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 245-255.
43. Бялый, Г. А. Чехов и русский реализм. Очерки / Г.А. Бялый. – Л.: «Советский писатель», 1981. – 400 с.
 44. Бялый, Г. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г. Бялый. – Ленинград: Издательство «Советский писатель», 1990. – 638 с.
 45. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 648 с.
 46. Виноградова, Е.Ю. Шекспир в художественном мире А. П. Чехова: дис.... канд. фил. Наук: 10.01.03 / Виноградова Екатерина Юрьевна. – М.: РГГУ, 2004. – 201 с.
 47. Виноградова, Е.Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий / Е.Ю. Виноградова // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – С. 296-308.
 48. Виноградова, Е.Ю. «Виденья посетят» и «грустный домик Дездемоны»: две «очень чеховские» шекспировские темы / Е.Ю. Виноградова // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 49-57.
 49. Выготский, Л.С. «Трагедия о Гамлете, принце датском» У. Шекспира / Л.С. Выготский / Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – С. 336-491.
 50. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 3. Философия духа. – М.: Мысль, 1977. – 471 с.
 51. Генри, П. Чехов и чеховиана в Великобритании и Северной Америке на рубеже веков / П. Генри // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – С. 78-93.

52. Гвоздей, В.Н. Секреты чеховского художественного текста: Монография / В.Н. Гвоздей. – Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. – 128 с.
53. Головачева, А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога / А.Г. Головачева. – Симферополь, 2005. – 304 с.
54. Головачева, А.Г. Классические сближения: Чехов, Пушкин — Шекспир / А.Г. Головачева // Русская литература - СПб., 1998. - №4. - С. 3-13.
55. Головачева, А.Г. «Где мои заметки? Я запишу на них...» Пометы А.П. Чехова на книге «Гамлет принц Датский» в переводе Н.А. Полевого / А.Г. Головачева // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 64-75.
56. Гурвич, И. Проза Чехова (Человек и действительность) / И. Гурвич. – М.: «Художественная литература», 1970. – 183 с.
57. Дементьев, В.В. Непрямая коммуникация / В.В. Дементьев. – М.: Издательство «Гнозис», 2006. – 375 с.
58. Денисова, Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
59. Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: «Прогресс», 1979. – 318 с.
60. Елизарова, М.Е. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе кон. XIX в. (80 — 90-е гг.) / М.Е. Елизарова // Филологические науки. – 1964. – №1. – С.46-56.
61. Ермилов, В. Драматургия Чехова / В. Ермилов. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. – 338 с.

62. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2 / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
63. Жеребцова, Е.Е. Оппозиция «столица – провинция» в творчестве А.П.Чехова / Е.Е. Жеребцова // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 2 (Филология). – 2004. – № 1. – С. 42–47.
64. Живолупова, Н.В. Христология Достоевского и Чехова: между антигероем и идеальной человечностью / Н.В. Живолупова // Достоевский и мировая культура: альманах. – 1991. – № 19. – С. 159-174.
65. Живолупова, Н.В. Художественная антропология Ф.М. Достоевского в творчестве А.П. Чехова: любовный конфликт как проблема греха и прощения / Н.В. Живолупова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2004. – Вып. 11. – С. 14-20.
66. Живолупова, Н.В. Сюжетная метафора в рассказе А.П. Чехова «Ариадна» / Н.В. Живолупова // В направлении смысла: международный сборник статей памяти профессора Натальи Васильевны Живолуповой [Отв. ред. Н.А. Кочетков]. – Нижний Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2012. – С. 28-66.
67. Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В.М. Жирмунский. – Ленинград: «Наука», 1978. – 421 с.
68. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – М.: Издательский дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 464 с.
69. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
70. Загребельная, Н.К. «Как сорок тысяч братьев...»: чеховские вариации / Н.К. Загребельная // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские

- чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 82-85.
71. Зарецкий, В.А. О Взаимодействии смыслопорождения и образотворчества в литературном произведении / В.А. Зарецкий // Проблемы диалогизма словесного искусства: Сборник материалов. – Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. акад., 2007. – С. 143-145.
 72. Захаров, Н.В. Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ / Н.В. Захаров. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. – 320 с.
 73. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы 20 века. Чехов, Стринберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – М.: «Наука», 1979. – 392 с.
 74. Зинченко, В.Г., Зусман, В.Г., Кирнозе, З.И. Система «литература» и методы ее изучения / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – Нижний Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 1998. – 207 с.
 75. Иванова, Н.Ф. Гамлетовская флейта у Чехова / Н.Ф. Иванова // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 58-63.
 76. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер // Современная литературная теория. Антология [Сост. И. В. Кабанова]. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 201-224.
 77. Илунина, А.А. Архитекстуальность романа Роберта Ная «Странствие “Судьбы”» / А.А. Илунина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. - № 2. – 2006. – С. 86-90.
 78. Ильин, П.И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / П.И. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.

79. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 400 с.
80. Капустин, Н.В. «Чужое слово» в прозе А.П. Чехова: Жанровые трансформации: дис.... д. фил. наук: 10.01.01 / Капустин Николай Венальевич. – Иваново, 2003. – 361 с.
81. Катаев, В.Б. Литературные связи Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Издательство МГУ, 1989. – 261 с.
82. Катаев, В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. / В.Б. Катаев. – М.: Издательство Московского университета, 1979. – 326 с.
83. Катаев, В.Б. А.П. Чехов и Германия / В.Б. Катаев // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учеб. пособие [Под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец]. – М.: Высш. шк., 2008. – С. 250-264.
84. Катаев, В.Б. А.П. Чехов и Франция / В.Б. Катаев // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учеб. пособие [Под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец]. – М.: Высш. шк., 2008. – С. 275-294.
85. Комарова, В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В.П. Комарова. – Л.: Издательство ленинградского университета, 1989. – 200 с.
86. Коммиссарова, О.В. «Вечные образы» в творчестве А.П. Чехова: авторефер. дис. ... к. филол. наук / Коммиссарова Ольга Владимировна. – М., 2002. – 21 с.
87. Конрад, Н. И. Избранные труды: литература и театр / Н.И. Конрад. – М.: Изд-во «Наука», 1978. – 462 с.
88. Корман, Б.О. О целостности литературного произведения / Б.О. Корман // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – № 6. – С. 508-513.
89. Корман, Б.О. Чужое сознание в лирике и проблема субъективной организации в реалистическом произведении / Б.О. Корман //

- Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – Т. XXXII, выпуск 3. – М., 1973. – С. 209-222.
90. Кочетков, А.Н. Эволюция соотношения текстовых и подтекстовых структур в драматургии Чехова (от «Трех сестер» к «Вишневому саду») / А.Н. Кочетков // В направлении смысла: международный сборник статей памяти профессора Натальи Васильевны Живолуповой [Отв. ред. Н.А. Кочетков]. – Нижний Новгород: Изд. Гладкова О.В., 2012. – С. 214-228.
 91. Криницын, А.Б. А.П. «Вырождение» Макса Нордау и воззрения А.П. Чехова на русскую интеллигенцию / А.Б. Криницын // Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век: Учеб. пособие [Под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец]. – М.: Высш. шк., 2008. – С. 264-275.
 92. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Пер. с фр., сост, вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.
 93. Кройчик, Л.Е. Неуловимый Чехов: этюды о творчестве писателя / Л.Е. Кройчик. – Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 2007. – 248 с.
 94. Кубасов, А.В. «Гамлет» наизнанку: особенности чеховской травести / А.В. Кубасов // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 200-2015.
 95. Кузичева, А.П. Ваш А. Чехов / А.П. Кузичева. – М.: «Согласие», 2000. – 388 с.

96. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург, Омск: Изд-во Урал. ун-та, Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 268 с.
97. Лапушин, Р. Е. Трагический герой в «Палате № 6» (От невольной вины к совести) / Р. Е. Лапушин // Чеховиана: Мелиховские труды и дни [Отв. ред. В. Я. Лакшин]. – М.: Наука, 1995. – С. 60-65.
98. Левин, Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю.Д. Левин. – Л.: «Наука», 1988. – 327 с.
99. Левкиевская, Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2000. – 528 с.
100. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Н.Л. Лейдерман; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
101. Лейдерман, Н.Л. Липовецкий, М.Н., Барковская, Н.В., Ложкова, Г.А. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. / Н.Л. Лейдерман и др. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1998. – 40 с.
102. Лозинская, Е.В. Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX-XXI веков: Аналитический обзор / Е.В. Лозинская; РАН. ИНИОН. Центр гуманит. научн.-информ. исслед. Отд. литературоведения. – М.: ИНИОН РАН, 2007. – 160 с.
103. Лихачев, Д.С. Текстология (на материале русской литературы X-XVII веков) / Д.С. Лихачев. – СПб.: Алетейя, 2001. – 759 с.
104. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2010. – 704 с.
105. Луков, Вал. А., Луков, Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания: [Текст] науч. Монография / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. – М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. – 784 с.

106. Меднис, Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 58-67.
107. Меднис, Н.Е., Печерская, Т.И. Метатип в системе памяти культуры / Н.Е. Меднис, Т.И. Печерская // Критика и семиотика. – 2010. – Вып. 14. – С. 8-16.
108. Михалева, И. М. Типы прецедентных текстов и их цитирование / И. М. Михалева // Деятельностные аспекты языка. – М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1988. – С. 137-146.
109. Мухаметов, Д.Б. Молчание как компонент диалогического фрагмента текста в прозаических произведениях А.П. Чехова: автореф. дис. ... к. филол. Наук / Мухаметов Дамир Бахерамович. – Ростов-на-Дону, 2009. – 27 с.
110. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
111. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
112. Олизько, Н.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: авторефер. дис. ... д. филол. наук / Олизько Наталья Сергеевна. – Челябинск, 2009. – 43 с.
113. Олизько, Н.С. Архитекстуальность с точки зрения когнитивной синергетики / Н.С. Олизько // Вестник челябинского государственного университета. – 2013. - № 24. – С. 123-127.
114. Ощепков, А.Р. Имагология / А.Р. Ощепков // Энциклопедия гуманитарных наук. – 2010. - № 1. – С. 251-253.

115. Паперный, З.С. «Чайка» А. П. Чехова / З.С. Паперный. – М.: «Художественная литература», 1980. – 160 с.
116. Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – М.: «Искусство», 1982. – 285 с.
117. Папкина, Д.С. Типы литературных аллюзий / Д.С. Папкина // Вестник Новгородского Государственного Университета. – 2003. - № 25. – С. 78-82.
118. Папилова, Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина / Е.В. Папилова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2011. - № 4. – С. 32-40.
119. Петухова, Е.Н. Шекспировское эхо в ранней прозе А.П. Чехова / Е.Н. Петухова // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 36-42.
120. Пинский, Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1971. – 603 с.
121. Пинский, Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, У. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт / Л.Е. Пинский. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 400 с.
122. Полоцкая, Э.А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли / Э.А. Полоцкая. – М.: «Советский писатель», 1979. – 340 с.
123. Полякевич, Л.А. «Тамань» Лермонтова, «Воры» Чехова и интертекстуальность / Л.А. Полякевич // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – С. 374-386.

124. Почекутова, Ю.А. Творческая история пьесы А.П. Чехова «Иванов»: проблема редакций: дис.... канд. фил. Наук: 10.01.01 / Почекутова Юлия Александровна. – Нижний Новгород: ННГУ, 2010. – 182 с.
125. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Н. Пьеге-Гро; Общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
126. Реизов, Б.Г. История и теория литературы. Сборник статей / Б.Г. Реизов. – Л.: Изд-во «Наука», 1986. – 319 с.
127. Роскин, А. А. П. Чехов. Статьи и очерки / А. Роскин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – 432 с.
128. Русское зарубежье о Чехове: Критика, литературоведение, воспоминания: Антология / Сост., предисл., примеч. Н.Г. Мельникова. – М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2010. – 304 с.
129. Семанова, М.Л. Чехов-художник / М.Л. Семанова. – М.: «Просвещения», 1976. – 224 с.
130. Сёмкин, А.Д. «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки». О чеховском «списке полубогов» / А.Д. Сёмкин // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 86-94.
131. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. – М.: Художественная литература, 1972. – 543 с.

132. Смирнов, А. Послесловие к «Венецианскому купцу» / А. Смирнов // Шекспир, У. Полное собрание сочинений в 8 т. – М.: Гос. Изд-во «Искусство», 1958. – 3 т. – С. 535-549.
133. Смирнов, И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) / И.П. Смирнов. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 191 с.
134. Смола, К.О. К типологии «текстов второй степени» в ранней прозе Чехова / К.О. Смола // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – С. 364-374.
135. Собенников, А.С. «Палата № 6», или зачем А.П. Чехову понадобились традиционные формы повествования? / А.С. Собенников // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – С. 287-295.
136. Степанов, А.Д. Проблема коммуникации у Чехова / А.Д. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
137. Строева, М. Чехов и художественный театр / М. Строева. – М.: «Искусство», 1955. – 314 с.
138. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики Чехова / И.Н. Сухих. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 492 с.
139. Сухих, И.Н. Чеховский Шекспир: обратный отчет / И.Н. Сухих // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 21-28.
140. Тамарченко, Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н.Д. Тамарченко // ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 81-98

141. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. Коллегия: Г.Л. Абрамович, Н.К. Гей, В.В. Ермилов, М.С. Кургиян, Я.Е. Эльсберг. – М.: Наука, 1964. – 487 с.
142. Толстая, Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов / Е. Толстая. – М.: Радикс, 1994. – 400 с.
143. Томашевский, Б.В. Теория Литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / В.В. Томашевский; Вступ. статья Н.Д. Тamarченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334с.
144. Турков, А.М. А. П. Чехов и его время / А.М. Турков. – М.: «Советская Россия», 1987. – 528 с.
145. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; Подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
146. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. Заведений / В.Е. Хализев. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
147. Холлидей, Ф. Е. Шекспир и его мир / Ф.Е. Холлидей [Пер. с англ., предисловие Харитонов В.]. – М.: «Радуга», 1986. – 168 с.
148. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
149. Уэллек, Р., Уоррен, О. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен; Вступ. статья А.А. Аникста; Комм. Б.А. Гиленсона; Пер. с англ. А. Зверева, В. Харитонов, И. Ильина. – М.: Прогресс, 1978. – 328 с.
150. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.

151. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. – 321 с.
152. Фортунатов, Н. М. Архитектоника чеховской новеллы: Спецкурс / Н.М. Фортунатов. – Горький: Изд-во Горьковского государственного ун-та им. Н.И. Лобачевского, 1975. – 109 с.
153. Фортунатов, Н.М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А.П. Чехова. Материалы спецкурса / Н.М. Фортунатов. – Нижний Новгород: Нижегородского государственного ун-та им. Н.И. Лобачевского, 1996. – 112 с.
154. Фрайзе, М. Проза Антона Чехова: монография / М. Фрайзе; пер. с нем. В.А. Андреевой, Е.А. Гончаровой; под ред. И.В. Корина, Н.Л. Маишевой. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 376 с.
155. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; Подготовка текста и общая редакция Н.В. Брагинской. – М.: «Лабиринт», 1977. – 449 с.
156. Фролов, В. В. Судьбы жанров драматургии: Анализы драматических жанров в России XX века / В.В. Фролов. – М.: Советский писатель, 1979. – 423 с.
157. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М.Б. Храпченко. – М.: «Худож.лит.», 1977. – 446 с.
158. Шатин, Ю.В. Миф и Символ как Семиотические категории / Ю.В. Шатин // Язык и культура. – 2003. – С. 7-10.
159. Шатин, Ю.В. Два лика пародии / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – 2009. – Вып. 13. – С. 213-220.
160. Шацев, В.Н. Маленькая трилогия А.П. Чехова: литературная традиция XIX века и проблема рассказчика: автореф. дис. ... к. филол. наук / Владимир Натанович Шацев. – СПб, 2010. – 21 с.

161. Шведов, Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии / Ю.Ф. Шведов. – М.: «Искусство», 1975. – 464 с.
162. Шекспир в меняющемся мире. Сборник статей: пер. с англ. / ред. и предисл. Ю. Ф. Шведова. – М.: «Прогресс», 1966. – 381 с.
163. Шкловский, В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: «Советский писатель», 1983. – 384 с.
164. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
165. Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20-24 апреля 2015 г.): Коллективная монография [Отв. ред.: В.В. Гульченко]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – 415 с.
166. Чехов в воспоминаниях современников / Ред. И. Захаров. – М.: Захаров, 2005. – 720 с.
167. Чехова, М.П. Из далекого прошлого / М.П. Чехова. – М.: Гос. Изд-во Художественной Литературы, 1960. – 273 с.
168. Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания [Отв. ред. А.П. Чудаков]. – М.: Наука, 2007. – 681 с.
169. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: «Наука», 1971. – 292 с.
170. Чудаков, А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М.: «Советский писатель», 1986. – 384 с.
171. Эйхенбаум, Б.М. О Прозе: Сборник статей / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Изд. «Художественная литература», 1969. – 504 с.
172. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – СПб.: Symposium; М.: РГГУ, 2005. – 502 с.
173. Яусс, Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Х. Р. Яусс // НЛО. – 1995. – № 12. – С. 39-84.

III. Научно-исследовательская литература на иностранном языке

174. Adler, H., Gross, S. Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature / H. Adler, S. Gross // *Poetics Today*. – 2002. – Vol. 23 (2). – Pp. 195-220.
175. Adler, J.H. Two “Hamlet” Plays: “The Wild Duck” and “The Sea Gull” / J.H. Adler // *Journal of Modern Literature*. – 1970-1971. – Vol.1, № 2. – Pp. 226-248.
176. Barber, C.L. Shakespeare’s Festive Comedy. A Study of a Dramatic Form and Its Relation to Social Custom / C.L. Barber. – Cleveland and New York, 1963. – 266 p.
177. Bazerman, Ch. Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies / Ch. Bazerman // *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy, and Learning* [Ed. by Arnetha F. Ball and Sarah Warshauer Freedman]. - Cambridge University Press, 2004. – Pp. 53-65.
178. Bermel, A. Contradictory Characters. An Interpretation of the Modern Theatre / A. Bermel. – New York, 1973. – 298 p.
179. Charlton, H.B. Shakespearian Comedy / H.B. Charlton. – London and New York: Routledge, 2005. – 313 p.
180. Charlton, H.B. Shakespearean Tragedy / H.B. Charlton. – Cambridge, 1949. – 246 p.
181. Clemen, W. Shakespeare’s Dramatic Art. Collected essays / W. Clemen. – London, 1972. – 236 p.
182. Clemen, W. Shakespeare’s Soliloquies / W. Clemen [transl. by Charity Scott Stokes]. – London and New York: Methuen and Co. LTD., 1987. – 209 p.
183. Clemen, W.H. The Development of Shakespeare’s Imagery / W.H. Clemen. – London: Methuen and Co. LTD., 1957. – 236 p.

184. Fauconnier, G. Compression and Emergent Structure / G. Fauconnier // Language and Linguistics. – 2005. – Vol. 6 (4). – Pp. 523-538.
185. Fauconnier, G., Turner, M. Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Science. – 1998. – № 22(2). – Pp. 133-187.
186. Fauconnier, G., Turner, M. Conceptual Projection and Middle Spaces / G. Fauconnier, M. Turner. – San Diego, University of California, 1994. – 39 p.
187. Foster, V.A. The Dramaturgy of Mood in “Twelfth Night” and “The Cherry Orchard” / V.A. Foster // Modern Language Quarterly. – 1987. – Vol.48, № 2. – Pp. 162-185.
188. Frye, N. A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance / N.A. Frye. – New York and London, 1965. – 159 p.
189. Hazlitt, W. The Round Table. Characters of Shakespeare’s Plays / W. Hazlitt. – London, New York, 1957. – 366 p.
190. Hingley, R. A New Life of Anton Chekhov/ R.A. Hingley. – London, 1976. – 358 p.
191. Hogan, P.C. Literary Universals / P.C. Hogan // Poetics Today. – 1997. – Vol.18, №2. – Pp. 223-249.
192. Holland, P. More a Russian than a Dane: The Usefulness of Hamlet in Russia / P. Holland // Translating Life: Studies in Transpositional Aesthetics [ed. by Shirley Chew, Alistair Stead]. – Liverpool University Press, 1999. – Pp. 315-338.
193. Kerr, W. Tragedy and Comedy / W. Kerr. – New York, 1967. – 350 p.
194. Knight, G.W. The Wheel of Fire. Essays in Interpretation of Shakespeare’s Sombre Tragedies / G.W. Knight. – London, 1930. – 296 p.
195. Knight, G.W. Shakespeare and Religion. Essays of Forty Years / G.W. Knight. – London, 1962. – 374 p.

196. Lara-Rallo, C. Pictures Worth a Thousand Words: Metaphorical Images of Textual Interdependence / C. Lara-Rallo // *Nordic Journal of English Studies*. — Vol. 8 (2). — 2009. — Pp. 91-110.
197. Leerssen, J. The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey / J. Leerssen // *Poetics Today*. — 2000. — Vol. 21 (2). — Pp. 267-292.
198. Leerssen, J. Imagology: History and method / J. Leerssen // *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* [Ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen]. — Pp. 17-32.
199. Levin, H. The Question of Hamlet / H. Levin. — New York, 1959. — 178 p.
200. Magarshak, D. The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays / D. Magarshak. — London, 1972. — 249 p.
201. McVay, G. Anton Chekhov: The Saddened Idealist / G. McVay // *The Slavonic and East European Review*. — 1996. — Vol. 74, № 2. — Pp. 243-251.
202. Meister, C.W. Chekhov's Reception in England and America / C. W. Meister // *American Slavic and East European Review*. — 1953. — Vol. 12, № 1. — Pp. 109-121.
203. Neumann, B. Towards a Cultural and Historical Imagology / B. Neumann // *European Journal of English Studies*. — 2009. — Vol. 13 (3). — Pp. 275-291.
204. Oort van, R. Cognitive Science and the Problem of Representation / R. van Oort // *Poetics Today*. — 2003. — Vol. 24 (2). — Pp. 237-295.
205. Pavlov, S. Paradise Lost: Biblical parallels and Autobiographical allusions in Chekhov's Story "The Black Monk" / S. Pavlov // *Toronto Slavic Quarterly*. — 2013. - № 43. — Pp. 102-114.
206. Popkin, C. The Pragmatics of Insignificance. Chekhov, Zotchenko, Gogol / C. Popkin. — Stanford, California, 1993. — 289 p.
207. Pritchett, V.S. Chekhov. A Spirit Set Free / V.S. Pritchett. — New York, 1988. — 235 p.

208. Rayfield, D. Chekhov: The Evolution of His Art / D. Rayfield. – London, 1975. – 266 p.
209. Riffaterre, R. Essays de stylistique structural / R. Riffaterre. – Paris, 1971. – 364 p.
210. Rzepka, C.J. Chekhov's "The Three Sisters", Lear's Daughters, and the Weird Sisters: The Arcana of Archetypal Influence / C.J. Rzepka // *Modern Language Studies*. – 1984. – Vol. 14, № 4. – Pp. 18-27.
211. Schaubert, E., Spolsky, E. The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Text / E. Schaubert, E. Spolsky. - Stanford University Press, 1986. – 215 p.
212. Shakespeare and genre: From Early Modern Inheritance to Postmodern Legacies / [Ed. by Anthony R. Guneratne]. – New York, 2011. – 314 p.
213. Speaight, R. Nature in Shakespearean Tragedy / R. Speaight. – London, 1955. – 179 p.
214. Spolsky, E. Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory As a Species of Post-Structuralism / E. Spolsky // *Poetics Today*. – 2002. – Vol. 23 (1). – Pp. 43-62.
215. Spolsky, E. Cognitive Literary Historicism: A Response to Adler and Gross / E. Spolsky // *Poetics Today*. – 2003. – Vol. 24 (2). – Pp. 161-183.
216. Spolsky, E. Towards the Theory of Embodiment for Literature / E. Spolsky // *Poetics Today*. – 2003. – Vol. 24 (1). – Pp. 127-137.
217. Spolsky, E. An Embodied View for Misunderstanding in *Macbeth* / E. Spolsky // *Poetics Today*. – 2011. – Vol. 32 (3). – Pp. 489-520.
218. Styan, J.L. The Elements of Drama / J.L. Styan. – Cambridge, 1960. – 306 p.
219. Styan, J.L. Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays / J.L. Styan. – Cambridge, 1971. – 341 p.
220. Styan, J. The Dark Comedy: the Development of Modern Comic Tragedy / J. Styan. – London, New York, 1962. – 303 p.

221. Styan, J.L. Drama as ritual / J.L. Styan // *Modern Language Quarterly*. – 1966. – Vol. 27, № 3. – Pp. 323-331.
222. Swiggers, P. Methodological Innovation in the Comparative Study of Literature / P. Swiggers // *Canadian Review of Comparative Literature*. – Vol. 9 (1). – 1982. – Pp. 19-26.
223. Turner, M. The Cognitive Study of Art, Language, and Literature / M. Turner // *Poetics Today*. – Vol. 23 (1). – 2000. – Pp. 9-20.
224. Valency, M. *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov* / M. Valency. – London, Oxford, New York, 1960. – 324 p.
225. Weitz, M. Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism / M. Weitz. – Chicago and London, 1964. – 335 p.
226. Chew III, W.L. What's in a National Stereotype? An Introduction to Imagology at the Threshold of the 21st Century / W.L. Chew III // *Language and Intercultural Communication*. – 2006. – Vol. 6 (3-4). – Pp. 179-187.
227. Wilson, J.D. *What Happens in Hamlet* / J.D. Wilson. – Cambridge, 1960. – 357 p.
228. Winner, A. *Characters in the Twilight. Hardy, Zola, and Chekhov* / A. Winner. – Charlottesville, 1981. – 197 p.
229. Winner, T.G. Chekhov's *Seagull* and Shakespeare's *Hamlet*: A Study of a Dramatic Device / T.G. Winner // *American Slavic and East European Review*. – 1956. – Vol. 15, № 1. – Pp. 103-111.

IV. Справочная литература:

230. *Краткая литературная энциклопедия в 9 т.* / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962. – 1 т. – 1088 стб.
231. *Краткая литературная энциклопедия в 9 т.* / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1971. – 6 т. – 1040 стб.

232. Краткая литературная энциклопедия в 9 т. / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1975. – 8 т. – 1136 стб.

V. Электронные ресурсы:

233. Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира [Электронный ресурс] / Перевод с английского Н.А. Полевого. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1090oldorfo.shtml
234. Гайдин Б.Н., Захаров Н.В., Луков Вл. А. Гамлет: вечный образ (тезаурусный анализ) [Электронный ресурс] / Б.Н. Гайдин, Н.В. Захаров, Вл. А. Луков. // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 9 — Комплексные исследования: тезаурусный анализ мировой культуры. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/9/Gaydin&Zakharov&Lukov/>
235. Головчинер, В.Е. Эпические тенденции в драматургии «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» Вас. Аксенова, «Демократия!» И. Бродского) [Электронный ресурс] / В.Е. Головчинер // Литература «третьей волны» русской эмиграции: сб. научных статей. – Самара, 1997. – Режим доступа: http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_6.htm
236. Катцель, Д.Г. «Вишневый сад»: размышление о смерти [Электронный ресурс] / Д.Г. Катцель // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/katsell10.shtml>
237. Кириллов, А. «Вишневый сад» А.П. Чехова: В поисках утраченного времени [Электронный ресурс] / А. Кириллов // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/kirillov10.shtml>

238. Козинцев, Г. М. Наш современник Вильям Шекспир [Электронный ресурс] / Г.М. Козинцев // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/kozincew.txt>
239. Михайловский, Н. К. Гамлетизированные поросята [Электронный ресурс] / Н. К. Михайловский // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mihajlowskij_n_k/text_0310.shtml
240. Нымм, Е. Тема «болезни» в прозе и переписке А.П. Чехова 1890-х годов / Е. Нымм // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/nymm13.shtml>
241. Овчарская, О. Жанровые особенности раннего творчества А.П. Чехова в контексте «малой прессы» 1880-х годов [Электронный ресурс] / О. Овчарская // Русская филология. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxv/Ovcharskaya.pdf
242. Польшикова, Л.Д. Аллюзии в рассказе А.П. Чехова «Страх» [Электронный ресурс] / Л.Д. Польшикова // Новый филологический вестник. – 2007. - № 2. Т. 5. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/allyuzii-v-rasskaze-a-p-chehova-strah>
243. Поплавский, В.Р. «Гамлет» на русском языке: два века переводческой традиции [Электронный ресурс] / В.Р. Поплавский. – Режим доступа: <http://rus-shake.ru/criticism/Poplavskiy/Hamlet/>
244. Пospelов, Г.Н. Типология литературных родов и жанров [Электронный ресурс] / Г.Н. Пospelов // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. – С. 387-395. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=10>

245. Смиренский, В. Полет «Чайки» над морем «Гамлета» [Электронный ресурс] / В. Смиренский // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml>
246. Смиренский, В.Б. Буря и пожар. Генезис и эмоциональная структура драматических произведений Чехова [Электронный ресурс] / В.Б. Смиренский // Знание. Понимание. Умение. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Smirenskiy_Chekhov-Drama/
247. Тургенев, И. С. Гамлет и Дон Кихот [Электронный ресурс] / И.С. Тургенев // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml
248. Шах-Азизова, Т.К. Русский Гамлет («Иванов» и его время) [Электронный ресурс] / Т.К. Шах-Азизова // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0280.shtml
249. Шекспир, У. Венецианский купец (пер. П. Вейнберга) [Электронный ресурс] / У. Шекспир // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_mercant2.txt_with-big-pictures.html
250. Шепелевич, Л. Ю. Венецианский купец [Электронный ресурс] / Л.Ю. Шепелевич. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shepelewich_l_j/text_0040.shtml
251. Chandler, D. An Introduction to Genre Theory [Электронный ресурс] / D. Chandler. – Режим доступа: http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
252. Conliffe, M. “Skuchnaia istoriia” as Coda: Isolation and Chekhov’s Prose of 1880s [Электронный ресурс] / М. Conliffe // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/conliffe10.shtml>

253. Fauconnier, G., Turner, M. Rethinking Metaphor [Электронный ресурс] / G. Fauconnier, M. Turner. – Режим доступа: <http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/RethinkingMetaphor19f06.pdf>
254. Jabboury, H.D. Constance Garnett, Aylmer Maude, S.S. Koteliansky. Russian Literature in England. 1900-1930 [Электронный ресурс] / H.D. Jabboury. – Режим доступа: <http://etheses.whiterose.ac.uk/6015/1/287743.pdf>
255. Keunen, B. Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata [Электронный ресурс] / B. Keunen // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – Vol. 2 (2). – 2000. – Режим доступа: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1069&context=clweb>
256. Lapushin, R. To Live and Not to Live (The Finale of Chekhov's "V rodnom uglu") [Электронный ресурс] / R. Lapushin // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/lapushin10.shtml>
257. Lindheim, R. "The Cherry Orchard": Chekhov's "Praise of Folly". [Электронный ресурс] / R. Lindheim // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/tsa/tsa_02_2004-2005_toc.pdf
258. McLean, H. Love and "The Sea Gull". [Электронный ресурс] / H. McLean // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/mclean10.shtml>
259. Svetsitskaia, E. Почему Чехов не написал роман? [Электронный ресурс] / E. Svetsitskaia // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/51/tsq51_svetsitskaia.pdf
260. Tolstaja, E. «Невеста» Чехова, или многообразие религиозного опыта [Электронный ресурс] / E. Tolstaja // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: http://sites.utoronto.ca/tsq/51/tsq51_tolstaja.pdf

261. Tyurina, N. Spenders and Savers in Chekhov's Drama [Электронный ресурс] / N. Tyurina // Toronto Slavic Quarterly. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/tyurina10.shtml>
262. Zubarev, V. Chekhov as a Founder of the Comedy of a New Type [Электронный ресурс] / V. Zubarev // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – Vol. 13 (1). – 2011. – Режим доступа: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1716&context=clweb>