

## ШЕКСПИРОВСКИЕ ТЕМЫ И МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

М. Г. Соколянский

На пороге XX века А. П. Чехов как-то в разговоре с Петром Гнедичем вспомнил любопытное высказывание Льва Толстого: «Он мне раз сказал: «Вы знаете, я терпеть не могу Шекспира, но ваши пьесы ещё хуже. Шекспир всё-таки хватает читателя за шиворот и ведёт его к известной цели, не позволяет свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдёшь? С дивана, где они лежат, до чулана и обратно?» (Шекспир и русская культура 1965: 748). Оставив пока в стороне вопрос о мотивах таких оценок Льва Толстого, заметим, что в этом рассуждении, быть может, впервые имена Чехова и Шекспира поставлены рядом. Впоследствии сопоставление двух имён проводилось не раз, что вполне правомерно.

К эпохе *fin de siècle*, когда творил А. П. Чехов, глубокий интерес к Шекспиру в русской литературе имел, по крайней мере, вековую традицию (Левин 1988). Чехов воспринял этот интерес «по наследству» от предшественников, некоторые критические суждения которых, а то и целые очерки, как *«Гамлет и Дон Кихот»* И. С. Тургенева, оказали на него ещё в молодости большое воздействие. Читал он Шекспира, как определили бы англо-американские неокритики, «пристально» (*closely*). В мемориальном фонде дома-музея Чехова в Ялте хранится и поныне книга из личной библиотеки писателя – *«Гамлет, принц Датский»* (в переводе Николая Полевого) с пометами-отчёркиваниями, сделанными разноцветными (*sic!*) карандашами (Головачёва 1998: 6). Приобретал он и другие издания произведений Шекспира и даже книги о Шекспире, но дело, безусловно, не только в чтении. Даже на представительном общем фоне русской литературы XIX в. с её повышенным интересом к Шекспиру Чехов выделяется активным абсорбированием шекспировских мотивов и тем в своем собственном творчестве на разных его стадиях – от ранней фельетонистики и юмористических рассказов до последней пьесы. Чисто количественный показатель обращений к Шекспиру, несомненно, явился производным от качественно нового восприятия его наследия.

Помимо сложившейся традиции понимания творчества британского драматурга русскими классиками от Пушкина и Белинского до Тургенева и Льва Толстого, были и другие линии воздействия Шекспира на прозу и драматургию Чехова. Одна – шла от театра и общего серьёзного интереса Чехова к театральному искусству. Другая – от некоторых особенностей российской действительности второй половины XIX в. с характерным для неё т. н. *гамлетизмом*.

Как известно, концепция *гамлетизма* зародилась в немецком романтическом мышлении. Ещё Людвиг Бёрне не без оснований называл Гамлетовскую

ситуацию типично немецкой (Bögne 1840: 394), а Фердинанд Фрейлиграт поэтически декларировал: «Германия – это Гамлет» (Freiligrath 1877: 93). Имелись в виду, в первую очередь, гамлетовские колебания, нерешительность в действиях, повышенная склонность к рефлексии – человеческие качества, достаточно популярные на родине немецких романтиков. Не без немецкого влияния, но, главным образом, отражая свою, отечественную реальность, русские литераторы в середине XIX в. вывели на читательское обозрение тип русского гамлета (со строчной буквы), «маленького человека», живущего бесплодно и бесцельно, страдающего от сознания своей ничтожности, но неспособного что-либо изменить в своей жизни и тем более – вокруг себя. Рассказ И. С. Тургенева *«Гамлет Шигровского уезда»* – очень характерный, но далеко не единственный пример литературы о русском гамлетизме, получившем также осмысление в исторической и философской мысли.

В ранней прозе Чехова, начиная с фельетонов, появлявшихся в печати под разными псевдонимами (чаще всего – «Антоша Чехонте»), имя Шекспира возникает сначала как повод для шутки, для иронии. Типичный пример такого использования – абсолютно ироническая сентенция, внесённая молодым Чеховым в записную книжку, опубликованная, правда, позднее и очень быстро завоевавшая статус пословицы: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему». Примеры такого рода иронизирования с обращением к имени и творчеству Шекспира находим и в фельетонах (например, *«В Москве»*), и в ранних рассказах Чехова (*«Барон»*, *«Калхас»*, *«Первый дебют»* и др.).

Ранний рассказ писателя *«О драме»* имеет жанровый подзаголовок «Сценка», поскольку в нём превалирует диалог двух главных действующих лиц – мирового судьи и полковника, которые выпивают, закусывают и вдохновенно беседуют о гуманной роли искусства. Диалог прерывается одним лишь событием: судья хладнокровно порет своего нерадивого племянника, а заканчивается рассказ фразой-пуантом: «Приятели выпили и заговорили о Шекспире» (Чехов 1974: 253).

В раннем рассказе *«Барон»* провинциальная постановка *«Гамлета»* описывается глазами суфлёра, влюблённого в театр и раздражённого бездарным рыжим актёром, играющим Гамлета. «Если бы у Гамлета было такое глупое лицо, то едва ли Шекспир написал бы свою трагедию», – возмущается суфлёр, изъясняясь подчас и пятистопным ямбом:

«Пусть Гамлет будет лучше лыс, чем рыж!»

(Чехов 1974: 456).

В конце концов, не выдержав плохой игры актёра, суфлёр сам начинает громко декламировать текст трагедии из суфлёрской будки, срывая тем самым спектакль. Примеров подобного использования шекспировского имени и текстов в прозе Чехова немало: в самом деле, в таких случаях важен не Шекспир, а его истолкование, понимание, реакция на него тех характеров, которые попадают в поле зрения юмориста.

По мере эволюции Чехова-прозаика функции шекспировских реминисценций становятся и сложнее и разнообразнее. В его поздних, проблемных расска-

зах и повестях цитата из произведений Шекспира или парафраза шекспировских строк может быть способом экспликации иронического взгляда, но, может быть рассчитана и на абсолютно серьёзную реакцию. Так, в повести *«Моя жизнь»* есть интересный иронический параллелизм с диалогом Гамлета и Полония из второй сцены третьего акта (о форме облака), а в рассказе *«Скучная история»* реминисценция из *«Отелло»*, равно как упоминания об актёре, читающем монолог Гамлета с аффектацией, или о могильщиках из *«Гамлета»* и тем более о самом Шекспире абсолютно серьёзны и на смеховую реакцию вовсе не рассчитаны.

Проблема *гамлетизма* в её русском варианте (как модификация проблемы «лишнего человека») затрагивается Чеховым вполне серьёзно в ряде его зрелых произведений. Возьмём для примера повесть *«Дуэль»*. Один из героев этой повести недоучка Лаевский открыто признаётся: «Своей нерешительностью я напоминаю Гамлета... Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (Чехов 1979: 462). Иронический характер тривиальной риторики персонажа усиливается аналогичными замечаниями о других писателях, например: «...ах, как прав Толстой, безжалостно прав!» (Чехов 1979: 453). Из того же ряда его плоские рассуждения о любви шекспировских Ромео и Джульетты. К Лаевскому в значительной степени приложимо определение Льва Шестова: «...настоящий, единственный герой Чехова – это безнадёжный человек...» (1908: 39). «Безнадёжный человек» – одна из характеристик русского гамлета.

Конечно, наиболее значительны те проявления шекспировского воздействия на творчество Чехова, которые связаны с театром и драмой. Среди самых сильных театральных впечатлений Чехова, достаточно требовательного зрителя и критика, были два шекспировских спектакля: *«Отелло»* в московском Малом Театре с Александром Ленским в главной роли и Элеонора Дузе в роли Клеопатры (*«Антоний и Клеопатра»*) во время гастролей итальянской актрисы в Санкт-Петербурге в 1891 г.

О высокой требовательности Чехова-критика уже даёт представление рецензия двадцатидвухлетнего студента-медика *«Гамлет на Пушкинской сцене»*, посвящённая спектаклю московского Пушкинского театра *«Гамлет»*. Впервые эта фельетонная (по стилю) рецензия была напечатана в журнале «Москва» под псевдонимом «Человек без селезёнки». Довольно сурово раскритиковав постановку, Чехов заканчивает рецензию важным выводом: «Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего...» Там же он высказывает мысль о необходимости «освежать» (то есть **лечить**) русскую сцену Шекспиром. Не «хорошей драматургией» вообще, а именно **Шекспиром!** По мнению рецензента, «дуновением такого гиганта можно выдуть всякую плесень из театральных кулис» (Чехов и театр 1961: 175).

Спустя пять лет Чехов в соавторстве с А. И. Лазаревым-Грузинским начал работать над водевилем *«Гамлет, принц Датский»*, посвящённым жизни русских провинциальных актёров, играющих великую трагедию. Как и в ранней прозе, здесь шекспировский текст призван был чаще всего служить поводом для иронии и обыгрывался в комедийном ключе. Сохранились такие пародийные

вариации, например: «пьян, как сорок тысяч братьев», «глуп, как сорок тысяч братьев» и т. п. Соавторство, однако, вскоре разладилось, и водевиль не был написан.

В ранних коротких драматических сценках Чехов вставляет в текст – чаще всего с комедийной целью – шекспировские слова, фразы образы. К примеру, в сценке *«Рассказ без конца»* старуха-домовладелица и её жилец не совсем кстати (что и забавно!) вспоминают слова Гамлета: «...Не знающих привёл бы он в смятение, / Исторг бы силу из очей и слуха...» (Чехов 1974: 456). В 1887 г., через год после публикации рассказа *«Калхас»*, писатель переделал его в драматическую сценку *«Лебединая песня (Калхас)»*, где шекспировских реминисценций ещё больше, чем в первоначальном, прозаическом тексте, что и понятно: драматическая форма катализирует тяготение к Шекспиру. Сценка представляет собою диалог старого актёра-комика Светловидова и старика-суфлёра Никиты, а действие происходит ночью в театре. Суфлёр появляется в белом халате, подобно Призраку в их спектакле *«Гамлет»*. Речь комика изобилует цитатами, включая – и не в последнюю очередь – шекспировские. К примеру, он читает знаменитый монолог короля Лира «Злился, ветер!..» и требует, чтобы суфлёр подал реплику Шута. Затем пытается воспроизвести тираду Гамлета о флейтах, слова Отелло и т. д. Впрочем, в чеховской драматургии, как и в прозе, шекспировских цитат и мотивов немало, и их функция эволюционирует от исключительно юмористической к более серьёзной и значительной.

В ранней «полнометражной» пьесе *«Леший»* есть всего лишь одна цитата из Шекспира. Дядин вспоминает слова Гамлета: «...друг Горацио, на свете есть много такого, что не снилось нашим мудрецам!..» (Чехов 1978: 195). Но уже в пьесе *«Платонов (Без названия)»* обращения к шекспировской трагедии носят более основательный характер. Тема русского гамлетизма воплощена в характере главного героя, о котором другой персонаж (Грекова) говорит: «Вам всем кажется, что он на Гамлета похож... Ну и любуйтесь им!» (Чехов 1978: 255). *«Платонов»* был подступом к более зрелой драме *«Иванов»*, развивающей ту же тему. «В *«Иванове»*, – по замечанию З. С. Паперного, – обращения к Шекспиру серьёзнее и отчётливее. Герой, подобно Гамлету, выше своего окружения, как будто выпадает из него...» (1982: 50–51).

Добавим, что целенаправленность обращений к Шекспиру находит выражение и в их количестве. То граф Шабельский совсем не к месту вспоминает Офелию, то сам Иванов, копаясь в себе, говорит: «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...» (Чехов 1979: 414). Представленный ряд нуждается в кратком комментарии. Манфред здесь фигурирует не просто как герой поэтической драмы Байрона – поэта более популярного в России XIX в., чем у себя на родине, – но как Манфред «на российский взгляд», то есть трагическая фигура демонической одиночки. Лишние люди – категория русской литературной критики, называвшей так целый ряд героев, начиная с пушкинского Онегина и лермонтовского Печорина, и узаконенная Тургеневым в его *«Дневнике лиш-*

*него человека*». В этом ряду и Гамлет воспринимался не столько как шекспировский персонаж, сколько как русский гамлет – неглупый и чистый человек, неспособный преодолеть свои вечные колебания и начать действовать. Потому, если и согласиться с характеристикой Иванова как «наиболее «гамлетизированного» героя Чехова» (Левин 1988: 182), то при этом следует, по-видимому, уточнить, что это вариант русского *гамлета*.

Разговор Иванова с доктором Львовым в третьем акте обнаруживает явное генетическое родство с диалогом Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном о флейтах; хотя безусловной правотой позиция заглавного героя не наделена. В разных местах пьесы возникает как предмет предположения мотив сумасшествия. «Нет, я не сумасшедший», – утверждает герой. Незадолго до развязки признаётся он: «Поиграл я Гамлета...» Притом, как верно подметил Н. Я. Берковский, «он не красуется, в его устах это почти эпиграмма в собственный адрес...» (1969: 130). Драма русского *гамлета* включает в себя **самоиронию**, **саморазоблачение** и заканчивается – вполне закономерно – **самоубийством**. В *«Иванове»* впервые гамлетовская тема получает у Чехова более или менее законченную интерпретацию. Отсюда начинается путь, приведший драматурга к *«Чайке»*.

*«Чайка»* – самое шекспировское из произведений Чехова. В тексте пьесы упоминается три писательских имени: Шекспир, Мопассан и Тургенев; имя Шекспира по праву может быть поставлено в этом ряду на первое место. Прежде всего обращают на себя внимание прямые цитации из *«Гамлета»*. Во втором акте, указывая Нине на Тригорина, Треплев иронически замечает: «Вот идёт истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) «Слова, слова, слова...» (Чехов 1979: 490). Но более пространно цитируется *«Гамлет»* в первом акте во время представления пьесы Треплева. Сначала Аркадина обращается к Константину в велеречивой манере Гертруды: «Мой милый сын...», а затем произносит слова Королевы из четвёртой сцены третьего акта шекспировской трагедии: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела её в таких кровавых, таких смертельных язвах – нет спасенья!». Треплев же подаёт реплику Гамлета: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?» (Чехов 1979: 477–78).

По выражению одного из чеховедов, этот шекспировский диалог звучит, как «увертюра» перед спектаклем Треплева (Паперный 1982: 158), вставленным в первый акт как «сцена на сцене» (Winner 1956: 103–111; Кириллова 1985: 97–117; Соколянский 1999: 87–88). Выбор структурного приёма снова заставляет вспомнить о *«Гамлете»* и *«Мышеловке»* как «сцене на сцене» (а play-within-a-play). И подобно *«Мышеловке»* в *«Гамлете»*, прерванной уходом коронованных зрителей, спектакль Треплева прерывается по воле автора-режиссёра, выведенного из себя громкими репликами Аркадиной-Гертруды. Ещё кто-то из современных Чехову критиков улавливал связь между линиями: Аркадина – Тригорин – Треплев – Нина Заречная и Гертруда – Клавдий – Гамлет – Офелия (Роскин 1958: 131); *«Чайка»*, безусловно, даёт материал для такого сопоставления.

Правда, роль сюжета, сюжетного развития у Чехова не так важна и значительна, как в шекспировской трагедии. Сюжетное «зерно» «*Чайки*» неуловимо: действие развивается в самом деле «из ничего», как пронипательно писал Лев Шестов (1908: 1–68). Но это вовсе не значит, что пьеса статична, просто динамика здесь достигается иными способами – характеры сталкиваются и самовыражаются по преимуществу в *слове*, часто независимо от традиционных сюжетных компонентов действия. В этом отношении чрезвычайно важна фигура Треплева – самого шекспировского персонажа чеховской «комедии» (так определил жанр своей грустной пьесы сам автор). Треплев несёт в себе главную тему шекспировского принца – тему разлада между идеалом и действительностью, а гамлетовские реминисценции и цитаты только усиливают эту важную связь.

В истории интерпретации этой пьесы русским театром было время, когда носителем положительного творческого начала представлен был «реалист» Тригорин, а «декадент» Треплев был жалок, смешон и не более. Но, ведь, этот *жалкий и смешной* герой у Чехова погибает (!), причём его добровольный уход из жизни поставлен в знаковое положение – в финал пьесы. Это своего рода *pointe*, делающий жанровое определение «комедия» бесповоротно ироническим и заставляющий взглянуть на личность и творчество Треплева не глазами Аркадиной и Тригорина, а хотя бы глазами умного и гуманного доктора Дорна – коллеги драматурга по его первой профессии. «Треплев – это, конечно же, русский Гамлет рубежа XIX и XX вв.» (Зингерман 1986: 59). Треплев, как нельзя точнее, подпадает под рубрику, предложенную Львом Шестовым в процитированном выше заключении: «...настоящий, единственный герой Чехова – это безнадёжный человек...» А В. Б. Шкловский писал так: «...И человек будущего, герой «Чайки», погибает...» (1986: 14). Так «безнадёжный человек» или «человек будущего»? Кто был прав – Шестов или Шкловский? Скорее всего, правы были оба.

В «*Чайке*» явственно проступает связь с одной-единственной трагедией Шекспира – с «*Гамлетом*». В трёх последующих пьесах драматурга шекспировское начало присутствует не так очевидно, скорее – оно существует подспудно, иногда – мозаично, но тем не менее, бесспорно, присутствует. Причём, это уже не только гамлетовское начало, а шире – шекспировское, и не лейтмотив (или лейттема), а один из мотивов или одна из тем.

Гамлетовская тема приглушённо звучит и в «*Дяде Ване*». Заглавный герой (Войницкий) – это тоже воплощение русского гамлетизма, пусть не в такой обострённой форме, как в личности Треплева. Это не «лишний человек», не самокритичный тунеядец, как Иванов, но и его жизнь окрашена в трагические тона. Человек, наделённый от природы способностями, всю жизнь занимается нелюбимым делом, трудится для неблагодарных людей и главное – трагически осознаёт это. Иногда в его речах появляется гамлетовский сарказм. Например: «В такую погоду хорошо повеситься...» (Чехов 1979: 523). В другом месте он сам характеризует свою ситуацию как гамлетовскую: «Значит, считают меня сумасшедшим... Я – сумасшедший, а не сумасшедшие те, кото-

рые под личиной профессора, учёного мага, прячут свою бездарность...» (Чехов 1979: 551). Наконец, в трагическую минуту он осознаёт то, что жизнь его, по сути, не состоялась: «Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» (Чехов 1979: 548).

Любопытно, что вероятным прототипом антипода Войницкого – профессора Серебрякова – был известный учёный, профессор Московского университета, основоположник русского академического шекспироведения, вице-президент международного Нового Шекспировского Общества Николай Ильич Стороженко. Вспоминается шутка молодого Чехова: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему» – которая была включена в «*Записные книжки*» как раз в то время, когда завершалась работа над «*Дядей Ваней*». Впрочем, прототип выбран был, по-видимому, из соображений психологических или биографических, но никак не из-за чеховской недооценки Стороженко как шекспироведа. Напротив, Чехов знакомился с некоторыми работами учёного ещё по их журнальным публикациям, и даже выписал литографированное издание лекций Стороженко о трагедии «*Макбет*», сохранившееся в личной библиотеке писателя (Смолкин 1967: 79).

«*Три сестры*» – единственная из великих пьес Чехова, жанр которой обозначен словом «драма» – не *комедия*, не *сцены*, а *драма*. Интересно, что один из рецензентов первой постановки этой пьесы назвал её «драмой железнодорожного билета» (Выготский 1968: 299). Понять мотивацию такого определения не сложно: сёстры всё время бредят Москвой, хотят «В Москву! В Москву!», а всех-то, казалось бы, дел – купить билеты и сесть в московский поезд. Такая критика вызывает ассоциацию с тем, как резко в своё время Томас Раймер определил конфликтную природу «Отелло» – «трагедия носового платка». Общее между двумя оценками – полнейшее непонимание сути конфликта драм и их трагического содержания.

Казалось бы, шекспировских реминисценций и мотивов в пьесе нет, и о Шекспире напоминает разве что одна реплика Вершинина: «Полжизни за стакан чаю!» – ироническая парафраза русского перевода известного восклицания Ричарда III: «Полшарства за коня!» («A horse! A horse! My kingdom for a horse!»). Да ещё признание старого военного врача Чебутькина: «...Третьего дня разговор в клубе. Говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице показал, что читал...» (Чехов 1979: 593). Но и эти редкие упоминания заставляют «пристальнее» вчитаться в чеховское произведение, прежде чем отказаться от поиска следов шекспировского воздействия.

Тема *гамлетизма* в этой пьесе как будто отсутствует. Да, она не реализована в сюжете, но её далёкий отголосок слышится в судьбе одного из персонажей – Андрея Прозорова, одарённого от природы, но не состоявшегося человека. О том, что этот случай не единичный, а скорее типичный для России, говорит в другом месте полковник Вершинин: «Если послушать здешнего интеллигента, штатского или военного, то с женой он замучился, с домом замучился. Русско-му человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но ска-

жите, почему в жизни он хватается так невысоко?...» (Чехов 1979: 578). Это не насмешка, и никак не злорадство, а горькое признание национальной трагедии.

Можно подумать, что последняя из чеховских пьес – «*Вишнёвый сад*» – даёт не больше оснований говорить о шекспировской традиции, чем «*Три сестры*». Между тем, некоторые проницательные критики и читатели (зрители) подмечали и здесь следы указанной традиции. Например, немецкий писатель Лион Фейхтвангер так писал в своём очерке, посвящённом последней пьесе Чехова: «Немецкий поэт Фердинанд Фрейлиграт предположил однажды, что Германия – это Гамлет и написал об этом стихотворение. Русский поэт (sic! – М. С.) Антон Чехов чувствовал, что Россия была, есть и будет Гамлетом, и воплотил свою идею в чудесную, глубокую, меланхолическую, поэтическую драму, которая называется «*Вишнёвый сад*» (Feuchtwanger 1988: 253).

Что касается прямых следов шекспировского воздействия, то «*Вишнёвый сад*» содержит всего лишь две цитаты из «*Гамлета*», к тому же слегка искажённые. Лопахин, обращаясь к Варе и намеренно уродуя имя шекспировской героини, цитирует знаменитую трагедию:

«Охмелия, иди в монастырь...» –

а чуть ниже:

«Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!»

(Чехов 1979: 639).

Прямых ассоциаций с Шекспиром более нет, но опосредствованная связь с тем же «*Гамлетом*» даёт себя знать в ряде моментов. К примеру, в образе конторщика Епиходова по прозвищу «Двадцать два несчастья» угадывается пародийная проекция протагониста *датской* трагедии. Классическое гамлетовское «Быть или не быть?» преобразуется в комическую и жалкую реплику Епиходова: «...никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить или застрелиться...» (Чехов 1979: 631). Один из исследователей драматургии Чехова находит полярный, антигамлетовский мотив в образе Пети Трофимова: «Петя как бы (курсив мой – М. С.) восстаёт против «гамлетизма»: «Мы только философствуем...»» (Зингерман 1986: 61). К этому замечанию можно добавить, что если Петя и восстаёт, то не против «гамлетизма» как такового, а против его российского варианта. И второе – он не восстаёт, а *как бы* восстаёт: Трофимов совсем не способен на действия, он, вечный студент, и университетского курса-то закончить не может.

Кто-то из современных Чехову критиков даже находил в «*Вишнёвом саде*» т. н. «внесценические образы», которые, наподобие старого Гамлета (Призрака), важны для действия пьесы: «отец Лопахина, любовник Раневской, её утнувший сын Гриша...» (Роскин 1958: 113). Продолжая эту линию рассуждений, можно было бы вспомнить почти «потустороннюю» фигуру старого слуги Фирса, делящего всё время на две части: «до несчастья» и «после несчастья» («несчастьем» называет старик отмену крепостного права в 1861 г.); такое деление можно сравнивать с эпохой старого Гамлета и эпохой Клавдия, резко разнящимися между собой в восприятии протагониста трагедии. «Можно, но не нужно», – как отвечал сам Чехов Вл. И. Немировичу-Данченко по другому, прав-

да, поводу. Шекспировское воздействие обозначено в пьесе более тонко и требует, по-видимому, адекватного анализа, без натяжек и упрощений.

В пьесе нет русского *гамлета*, но звучит тема, которая на протяжении веков вызывала ассоциации с *датской* трагедией Шекспира. Выдающийся французский режиссёр Жан-Луи Барро подметил это и в своих рассуждениях о «*Вишнёвом саде*» назвал Чехова «образцовым художником», поскольку «у него, как и у Шекспира, каждый персонаж находится в состоянии конфликта с самим собой...» (Barrault 1988: 29).

По-видимому, художественная точность Чехова в изображении этой внутренней конфликтности и дала основания многим авторам сопоставлять его с Шекспиром и видеть в нём позднейшего продолжателя шекспировских традиций. «...В нашу эпоху мы видим Шекспира, интерпретированного в стиле Чехова, Пиранделло, Шоу, Одетса, Брехта, Беккета и т. д.», – пишет Гарри Кишшен (Keyshian 2000: 74). Не будучи уверенным, что попадание некоторых имён в этот ряд вполне оправданно, полагаю всё же, что не случайно открывается достаточно представительный ряд именем Чехова.

Особую ценность имеют такого рода сопоставления, сделанные мастерами театрального искусства. Жан-Луи Барро – не единственный пример. Ещё К. С. Станиславский, один из инициаторов первых успешных постановок чеховских пьес, заметил, что Чехов является продолжателем шекспировских традиций (Шекспир и русская культура 1965: 672). Через пятьдесят с лишним лет американский драматург Артур Миллер высказал мнение, что Чехов ближе к Шекспиру, чем кто бы то ни было другой (Литературное наследство 1960: VI).

Разумеется, русский драматург был человеком своего времени и как художник отражал тенденции своего времени. Его интерес к Шекспиру был не ординарен и проявился, главным образом, в его творчестве – как в прозе, так и в драматургии. Но при желании можно найти среди писателей – современников и последователей Чехова – не менее тонких знатоков Шекспира. Даже у таких ценителей Шекспира, как И. С. Тургенев или Н. С. Лесков, шекспировское влияние проявилось прежде всего в использовании имён и примет широко известных шекспировских персонажей (Гамлет, король Лир, леди Макбет) применительно к конкретной российской действительности. Такого рода воздействие коснулось и Чехова, но есть в его творчестве свидетельства иного, более глубокого усвоения уроков шекспировского наследия.

Таким новым качеством представляется чеховская степень понимания внутренней конфликтности человеческой природы, которая определяла тяготение русского драматурга к некоторым шекспировским темам и мотивам. При всей кажущейся обыденности характеров и ситуаций в зрелых произведениях Чехова именно эта конфликтность вызывает к жизни ассоциации с Шекспиром. Очень точно выразил правомерность таких ассоциаций молодой В. Э. Мейерхольд, излагая своё режиссёрское видение в письме к А. П. Чехову: «Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета...» (Мейерхольд 1968: 81).

## ЛИТЕРАТУРА

- Barrault Jean-Louis  
1985  
Warum „Der Kirschgarten»? *Über Čechov*. Hrsg. Von Peter Urban. Zürich.
- Börne L.  
1840  
*Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Stuttgart.
- Freiligrath F.  
1877  
*Gesammelte Dichtungen*. Bd. 3. Stuttgart.
- Feuchtwanger Lion  
1985  
Der Kirschgarten. *Über Čechov*. Hrsg. Von Peter Urban. Zürich.
- Keyshian Harry  
1998  
Shakespeare and Movie Genre: The Case of „Hamlet». *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge.
- Winner T.  
1956  
Chekhov's «Seagull» and Shakespeare's «Hamlet»: A Study of Dramatic Device. *The American Slavic and East European Review*. February.
- Берковский Н. Я.  
1969  
*Литература и театр*. Москва.
- Выготский Л. С.  
1968  
*Психология искусства*. 2-е изд. Москва.
- Головачёва А. Г.  
1998  
Классические сближения: Чехов – Пушкин – Шекспир. *Русская литература*, № 4.
- Зингерман Б.  
1986  
*Театр Чехова и его мировое значение*. Москва.
- Кириллова Н.  
1985  
Пьеса Константина Треплева в поэтической структуре «Чайки». *Чехов и театральное искусство*. Ленинград.
- Левин Ю. Д.  
1988  
*Шекспир и русская литература XIX века*. Ленинград.
- Литературное наследство*  
1960  
Т. 68. Чехов. Москва.
- Мейерхольд В. Э.  
1968  
*Статьи. Письма. Речи. Беседы*, т. 1. Москва.
- Паперный З.  
1982  
«Вопреки всем правилам...» Пьесы и ввели Чехова. Москва.
- Роскин А.  
1958  
А. П. Чехов. *Статьи и очерки*. Москва.
- Смолкин М.  
1967  
Шекспир в жизни и творчестве Чехова. *Шекспировский сборник*. Москва.
- Соколянский М. Г.  
1998  
Сцена на сцене. *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. Вып. 2. Коломна.
- Чехов А. П.  
1974  
*Полное собрание сочинений и писем в 30 т.*, т. 1. Москва.
- 1978  
*Полное собрание сочинений и писем в 30 т.*, т. 12. Москва.
- 1979  
*Избранные сочинения в 2 т.*, т. 2. Москва.
- Чехов и театр. Письма и фельетоны. Современники о Чехове-драматурге*  
1960  
Москва.
- Шекспир и русская культура*  
1965  
Под ред. акад. М. П. Алексеева. Москва–Ленинград.
- Шестов Лев  
1908  
*Начала и концы. Сб. статей*. Санкт-Петербург.
- Шкловский В.  
1985  
Как Давид победил Голгафа. *Шекспировские чтения*. 1984. Москва.