

УДК 821.161.1(092)Чехов А.П.
ББК 83.3(2=411.2)522-8Чехов А.П.,4
DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304

Т.С. ЗЛОТНИКОВА

ЧЕХОВСКИЙ ДИСКУРС МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ (К 160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА)*

Татьяна Семеновна Злотникова,
Ярославский государственный педагогический
университет им. К.Д. Ушинского,
кафедра культурологии,
профессор
Республиканская ул., д. 108/1,
Ярославль, 150000, Россия

доктор искусствоведения, профессор
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Реферат. Цель настоящей статьи — доказать, что мировая культура, будь то картина мира в ее обобщенном качестве или конкретные художественные практики в разных видах искусства, испытывает неослабевающее влияние личности и творчества А.П. Чехова. Речь идет не только о персонажах, жизненных коллизиях или отдельных художественно-эстетических приемах, но и о смыслоположении, качественно измененном А.П. Чеховым, что мы определяем как «чеховский дискурс». Последний понимаем

как систему отсчета, в которой происходит межкультурная коммуникация, обозначаем культурную матрицу с присущими ей кодами и подчас неожиданными смыслами, рожденными десятилетиями внимания и постижения А.П. Чехова. Основными признаками чеховского дискурса мировой культуры мы полагаем: уникальное по глубине и парадоксальности проникновение творца в социально-нравственный мир человека (своего рода «диагноз»); концептуальную интеграцию интертекста и контекста индивидуального творчества и мирового культурного опыта; формирование эстетических оснований искусства абсурда как характерного культурного феномена чеховской и послечеховской эпохи. «Диагностика» была продуктом уникальной интеллектуальной прозорливости и интуитивной одаренности А.П. Чехова. Свойство чеховского диагноза и объяснение того, что рецептов не было, — это присутствие фигуры А.П. Чехова

* Работа выполнена при поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 20-68-46013 «Философско-антропологический анализ советского бытия. Предпосылки, динамика, влияние на современность».

и его картины мира в культурном континууме. Продолжение мыслей и образных систем А.П. Чехова с их деталями и моделями — это несколько пластов творческой «продукции», созданной в разных видах искусства и в разные периоды, прошедшие в жизни человечества после А.П. Чехова. Чеховский интертекст — это диалог русского человека с другими эпохами и авторами; диалог не лишен иронии по отношению к «собеседникам», к предмету обсуждения, к самой жизни. Это, источник неожиданных ассоциаций и представлений о парадоксальных связях быта и бытия. Чеховский контекст как смысловая грань чеховского дискурса мы полагаем проявившимся прежде всего в тех связях и влияниях, которые носили и продолжают носить персоналистский характер: исследователи из разных стран, последователи в творчестве.

В пространстве вечности, на фоне парадоксальных культурных тенденций сформировался феномен, который мы ранее обозначили впервые введенным в научный оборот понятием «русский абсурд». Чеховский дискурс мировой культуры, с одной стороны, ненавязчиво ввел в художественные практики принципы алогизма, взаимонепонимания, отчужденности, иронических несовпадений обыденных проявлений и деталей, с другой стороны, обозначил существование обыкновенного человека в пространстве вечности, в пустом и опасном, чуждом и непонятном мире.

Ключевые слова: чеховский дискурс, мировая культура, культурная матрица, смыслополагание, диагноз, интертекст, контекст, русский абсурд.

Для цитирования: Злотникова Т.С. Чеховский дискурс мировой культуры (к 160-летию со дня рождения А.П. Чехова) // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 3. С. 292–304. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304.

Чеховский дискурс как отечественной, так и мировой культуры сегодня, казалось бы, ни у кого не вызывает сомнений. Антон Павлович Чехов как персона, как создатель художественной картины мира, как источник влияния на публику, на современников, на людей

последующих поколений — самый известный в мире представитель русской культуры, цитируемый, переводимый на множество языков, интерпретируемый в разных искусствах. Его воспринимают как «своего» экзистенциалисты и постмодернисты, творцы, пристрастные к погружению в неповторимость природных и бытовых реалий, и адепты психологических парадоксов. К нему апеллируют философы и психологи, о нем без раздражения вспоминают недавние школьники, к нему постоянно обращаются академические исследователи.

Цель настоящей статьи — доказать, что мировая культура, будь то картина мира в ее обобщенном качестве или конкретные художественные практики в разных видах искусства, испытывает неослабевающее влияние личности и творчества А.П. Чехова. Речь идет не только о персонажах, жизненных коллизиях или отдельных художественно-эстетических приемах, но о смыслополагании, качественно измененном А.П. Чеховым, что мы и определяем как «чеховский дискурс». Последний мы понимаем как систему отсчета, в которой происходит межкультурная коммуникация, более того — обозначаем своего рода культурную матрицу с присущими ей кодами и подчас неожиданными смыслами, рожденными десятилетиями внимания к А.П. Чехову, и попыток понимания его.

Полагаем, что А.П. Чехову как феномену национальной культуры, повезло более, чем кому бы то ни было из отечественных литераторов, а возможно, и других представителей художественной сферы: о нем писали, а значит помнили, думали, подчас дискутировали — постоянно. Это происходит не только в юбилейные годы, не только по формально возникавшим поводам, как было, скажем, с А.С. Пушкиным в год его 200-летия и в аналогичный юбилейный год с Н.В. Гоголем.

15 лет назад в «Чеховском вестнике» прозвучали вопросы, заданные готовившей этот юбилейный выпуск Т. Шах-Азизовой. Воспроизведя некоторые из них, приведем свои ответы, которые объясняют ту постановку вопроса, которая обозначена в настоящей статье. Нас, в частности, спросили: «Откуда взялась эта взрывная сила интереса к Чехову во всем мире, в науке, в искусстве? Как Вы могли бы

объяснить ее, исходя из своих наблюдений, догадок и опыта? Получили ли Вы какое-либо новое знание о Чехове, о нашем времени, о себе? Каков он, на Ваш взгляд, — Чехов XXI века?» [1, с. 5]. Возможно, вопреки печальной торжественности момента (материал готовился в связи со 100-летием со дня смерти А.П. Чехова), мы сочли необходимым отвергнуть саму идею взрывной силы интереса к А.П. Чехову, подчеркнув отсутствие у публики неприятия писателя как автора «школьной программы» в силу его соразмерности человеку. Мы обратили внимание на недидактическую поучительность иронии, помогавшей А.П. Чехову преодолевать комплексы, и на силу психоаналитической интервенции в человеческую сущность. Позволили себе оспорить саму постановку предложенного вопроса, сказав, что «Чехова XXI века нет. Есть растерянные или, напротив, сверхуверенные, такие же, как при его жизни люди. По-прежнему живущие, как жил он сам: между прошлым и будущим, между провинцией и столицей, между Востоком и Западом, между безумной потребностью в отклике и подчас невольной душевной глухотой» [1, с. 6].

В течение достаточно долгой и интенсивной исследовательской работы чеховедов стало очевидно, что у многих из них был и остается не только «мой Чехов», но и единомышленники в понимании граней личности и источников влияния «нашего Чехова». Для автора настоящей статьи такими единомышленниками в выявлении чеховского дискурса стали авторы уникальных в своей скрупулезности и неназойливой, интеллигентной объемности исследований семейного круга и обыденных практик А.П. Чехова: А. Кузичева [2], исследователи драматургического новаторства [3], имманентного театрального контекста [4], многогранного, субъективного и плодотворного опыта театральных интерпретаций [5].

ДОКТОР ЧЕХОВ: ДИАГНОЗ БЕЗ РЕЦЕПТОВ

Чехов-аналитик, Чехов-критик (то и другое — по отношению к жизни, а не только к отдельным ее сферам, будь то искусство, наука или повседневность) — это

и авторская позиция, и своего рода образ в массовом сознании. Молодой автор в рядовом, казалось бы, частном письме обронил принципиальное: «литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель, а человек, законтрактованный, обязанный сознанием своего долга и совестью» [6, т. 2, с. 11–12]. Современники с настороженностью, рожденной твердой нравственной и социальной позицией писателя, относились к его парадоксальным проявлениям: лирическое, нежное отношение к человеку, животному, природе — и резкость в понимании человека как социально-нравственного феномена. А.П. Чехов сказал новое слово в эпической и драматической стилистике, стал источником неожиданных суждений, провозглашенных уже при жизни новатором, при этом не желавшим произносить и слышать патетические реплики — по сути дела, человеком-парадоксом, воплощением эпохи рубежей (времен, пространств, профессий). Именно в этих своих качествах он и сумел осознать мир так, что его понимание приобрело характер своеобразного диагноза.

Сегодня может показаться странным то, каким образом при жизни А.П. Чехова совершались попытки поставить своего рода диагноз ему самому — автору, обыденной личности, — и его персонажам. Кто-то его называл всего-навсего певцом сумерек, другие полагали «отразителем русского душевного и морального разложения» [7, с. 23]. Но для передачи заурядных состояний, жизненных коллизий А.П. Чехов имел краски странные и поистине болезненные, гипертрофированные (впадающий в истерическое состояние блюститель порядка в «Хамелеоне» или умирающий от ужаса мелкий служащий в «Смерти чиновника»). Чеховская трезвость и жесткость мало соответствовала попыткам критиков умиляться его мировидению, в котором современнику — автору некролога — виделись «грациозные, дышащие пленительной поэзией акварельки будничной жизни и глухой провинции» [8, с. 19].

Д. Мережковский приписывал Чехову «диагносту» свойство, которое сегодня мы называли бы особой художественной оптикой: «Глаз Чехова устроен так, что всегда и во всем видит это невидимое обыкновенное и, вместе с тем, видит необычайность обыкновенно-

го» [9, с. 48]. Критик с острой социальной направленностью мысли В. Воровский оценил диалектичность чеховского миропонимания, в котором «атрофия воли не сопровождается притупленностью сознания; напротив, сознание работает и работает, подчеркивая и клеймя нравственное бессилие и нравственную негодность лишнего человека» [10].

Скажем главное, с нашей точки зрения, о А.П. Чехове как о человеке, сумевшем поставить диагноз своему времени и его людям, подчеркнув культурный смысл медицинского термина. Д. Овсяннико-Куликовский не раз употреблял в отношении А.П. Чехова понятия «диагноз», «боль» и другие аналогичные, отсылающие к медицинской практике. Речь шла в контексте психиатрической теории Ч. Ломброзо, у которого русский критик видел глубокое отвращение к культу «нормального». По его мнению, А.П. Чехову, как и Ч. Ломброзо, было присуще неприятие общества, состоящего из одних только «средних», так называемых нормальных людей, к которым «Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко» [11, с. 475]. Из сказанного логично вытекает утверждение о том, что, поставив диагноз своему времени, А.П. Чехов на первый план в жизни и смерти людей вывел такие человеческие свойства, как чувство вины, утомляемость, неумение радоваться жизни, нервную реакцию на мелочи, а причину всего этого видел в чрезмерной возбудимости.

Сегодня мы подчеркиваем то, что чеховская «диагностика» была продуктом уникальной интеллектуальной прозорливости и столь же уникальной интуитивной одаренности автора. Пример этого — малоизвестная коллизия интеграции личного, в том числе подсознательного начала и художественных обобщений. А.П. Чехов описывал сновидение, работе с которым мог бы позавидовать другой доктор — З. Фрейд: «Когда ночью спадает с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега — все это неясно, в тумане, без клочка голубого неба; в унынии и в тоске, словно заблудившийся и покинутый, я гляжу на камни и чувствую почему-то неизбежность перехода через глубокую реку... Все до бесконечности сурово, уныло и сыро» [6, т. 2, с. 30]. Серость

и мучительное кружение обыденности, чувство одиночества и потребность в надежде — это сопутствующие элементы чеховского диагноза, по поводу которого рецептов у него не было.

К этой серости в качестве одной из наиболее заметных причин ее в чеховском диагнозе добавлялись стеснение в материальных средствах, безденежье, да что скрывать — откровенная бедность. А.П. Чехов творчество и его продукты измерял строчками и рублями, которые можно выручить за эти строчки. То упоминал о 20 рублях, которым соответствует длинное письмо, написанное брату [6, т. 1, с. 59], то, словно снижая пафос гордости по поводу завершённой повести «Степь», иронизировал: «Вышло у меня, кажется, больше пяти листов... Надо быть очень великим писателем, чтобы в один (1) месяц заработать тысячу рублей...» [6, т. 2, с. 187].

Свойство чеховского диагноза и объяснение того, что рецептов не было и не требовалось, — это присутствие фигуры А.П. Чехова и его картины мира в культурном континууме. Продолжение мыслей и образных систем писателя со всеми деталями и моделями — это несколько пластов творческой «продукции», созданной в разных видах искусства и в разные периоды, прошедшие в жизни человечества после А.П. Чехова. Авторский диагноз, воспринятый современниками в его текстах, был впоследствии действительно представлен во множестве интерпретаций, прежде всего театральных и литературных. Причем важно, что не только публика, критика и историки искусства, но и сами творцы-интерпретаторы оставили суждения и сомнения относительно сущности диагноза и форм его «постановки».

Важный аспект чеховского дискурса: тонкое и образно-нетривиальное визуальное воплощение диагноза, поставленного людям, потерявшимся в зарослях жизни, запутавшимся среди коридоров и комнат заброшенных усадеб и неуютных квартир, пораженных нравственной глухотой, было сформировано выдающимися сценографами XX в., работавшими как в России (Э. Кочергин [12], Д. Боровский [13]), так и за рубежом (Й. Свобода [14]). Особого и детального обсуждения требует сейчас лишь упоминаемая театральная — режиссерская, актерская — система воплощения чехов-

ского диагноза через мизансцены, внешний облик, пластику, жестуальность, интонации людей. О некоторых особенно странных проявлениях диагноза будет сказано ниже в связи с проблематикой абсурда в чеховском дискурсе. Но необходимо сослаться на поистине грандиозный объем вариаций чеховского диагноза в творчестве выдающихся режиссеров нескольких поколений, начиная с К.С. Станиславского [15] и В.И. Немировича-Данченко [16], продолжая Г. Товстоноговым [17], А. Эфросом [18], О. Ефремовым [19], М. Захаровым [20], К. Гинкасом и Г. Яновской [21], Л. Додиним [22], а также выдающимися зарубежными интерпретаторами чеховского диагноза — Ж.-Л. Барро [23], Д. Стрелером [24].

Хотя чеховский дискурс литературных текстов изучался многообразно, представляется важным отметить далеко не самые известные проявления этого дискурса, ибо речь может идти не о сюжетах, тем более не о копировании приемов создания художественного текста (психологизм, отсутствие прямых и ярких сюжетных построений), — но о нюансах и не прямых ассоциациях. Мы, например, обращаем внимание на деталь, которую даже нельзя назвать мотивом, но которая выглядит как личностно детерминированная авторская отсылка к А.П. Чехову: животные, в частности собаки, которые и у писателя появляются парадоксально (от «главной героини» новеллы Каштанки до безымянной собачонки, укусившей за палец полицейского надзирателя Очумелова). Чеховский дискурс в этом случае присутствует и у американца Н. Мейлера в романе «Крутые парни не танцуют» (собака — спутница мужчины, более надежная, чем исчезающие из его прибрежного быта дамы), и у русской писательницы Д. Донцовой, которая не только поселяет рядом со своими персонажами множество разнопородных собак, но и позиционирует себя на фотографиях с обложки как своего рода «даму с собачкой», правда, не с изящным шпицем, а с упитанным мопсом.

Чеховский дискурс стал источником влияния на множество драматургов XX века (о специфическом явлении — русском абсурде, повлиявшем на мировой театр, — будет сказано ниже). Образ жизни и общения отличают «фантазию в русском стиле» великого англий-

ского парадоксалиста Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Противостоящие жестокостям жизни, стойкие и в то же время до неприличия инфантильные женщины у англичанки Л. Хеллман в мелодраме «Лисички» и похожие на хрупкие статуэтки персонажи американца Т. Уильямса в психологической драме «Стеклянный зверинец», потерявший связь с жизнью и с собственной памятью одинокий «Путешественник без багажа» у француза Ж. Ануя — это лишь небольшая, художественно весьма выразительная часть произведений, реализовавших чеховский дискурс. Нельзя не добавить к этому и российскую традицию, начиная с атмосферы разрушающегося дома, быт которого держится на кремовых занавесках у М. Булгакова в «Днях Турбиных», продолжая разного рода проявлениями нереализованных намерений и потенциалов (слабохарактерные и неприкаянные интеллигенты — у А. Арбузова, «Счастливые дни несчастного человека», у А. Вампилова, «Утиная охота»). Далее могут быть названы странные, нелюбимые и некрасивые героини «Трех девушек в голубом» Л. Петрушевской, а также явно пародийно отсылающие к многочисленным чеховским докторам, не столько лечащим, сколько констатирующим смерть, непристойно ругающиеся санитары в морге в пьесе М. Волохова «Игра в жмурики».

ИНТЕРТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Сын неудачливого провинциального бакалейщика и внук крепостного, получивший медицинское образование в Московском университете, А.П. Чехов был органично погружен в мировую культуру с ее ассоциациями, героями и коллизиями. Его мир включал в себя предшествовавший опыт человечества, что позволяет говорить о сложном и парадоксальном *чеховском интертексте*, но в то же время его мир развивался в актуальном и историческом *контексте*, где были люди и события как современные А.П. Чехову, так и предопределенные им.

Чеховский интертекст весьма масштабен. Нам приходилось достаточно детально представлять изыскания в отношении чеховского

интертекста [25, с. 168–175], поэтому обозначим лишь основные выводы, которые считаем неожиданными и мало востребованными в современной культурологической мысли.

Для обсуждения интертекстуальности чеховского творчества были путем случайной выборки исследованы 64 художественных и публицистических текста (рассказы, повести, очерки, пьесы), где содержатся свыше 100 цитат, и письма к десяти адресатам, где содержатся 34 цитаты. А.П. Чехов — внимательный читатель священных текстов и участник имплицитно сформированного диалога с писателями-предшественниками — становится автором своеобразного культурного интертекста.

На основе все той же случайной выборки было выявлено 139 прямых и изредка косвенных цитат, из них 18 — из религиозных источников. Например, А.П. Чехов не раз упоминает казнь египетскую или египетскую работу, есть у него и о верблюде и способности пройти сквозь игольное ушко. Он буквально использует церковнославянский оборот «на реках вавилонских седохом и плакахом». Отсылки к литературным источникам у А.П. Чехова больше, чем к религиозным, хотя есть немало библеизмов, особенно в письмах.

Достоинство изумления и восхищения свободное и ассоциативно убедительное обращение-упоминание в текстах А.П. Чехова мифологических персонажей или предметов (Юпитер в «Скуке жизни», Эскулап в «Сельских эскулапах», Тантал в «Тряпке», сфинкс в «Рассказе неизвестного человека» или нектар в «Аптекарьше»), а также апелляция к политическим лозунгам, научным сочинениям, высказываниям более или менее известных людей. Не слишком политизированный писатель упоминает об иллюзиях в отношении равенства и братства («В усадьбе»), бросает мимоходом крылатое «жеребий брошен». Для человека, привыкшего произносить банальности в ходе многолетнего преподавания («Учитель словесности»), писатель находит трагически-парадоксальный бред, который формирует интертекстуальность художественного текста и многосмыслие бытовых проявлений персонажа: «Волга впадает в Каспийское море. Лошади кушают овес».

Чехов-читатель оказывается человеком разнообразных, часто неожиданных интере-

сов. Поэтому чеховский интертекст можно охарактеризовать как своего рода диалог русского человека, получившего не слишком систематическое образование, но жадного до знаний, с другими авторами, причем этот диалог не лишен иронии — по отношению к «собеседникам», к предмету обсуждения, к самой жизни. В новелле «Загадочная натура», с неочевидной отсылкой к немецким авторам Ф. Шпильгагену и И.-В. Гете, речь идет вовсе не о бытийных вопросах, а лишь о житейских мелочах и о капризных, не умеющих радоваться жизни людях. А.П. Чехов иронично же использует литературные матрицы, возникшие на границе отечественной и иностранной словесности, будь то «медовый месяц» (у А.П. Чехова в «Попрыгунье», у Вольтера в восточном духе в романе «Задиг, или Судьба») или «альфонс» (у А.П. Чехова «Враги», у Дюма-сына «Господин Альфонс»). В пограничном и потому также рождающем иронический эффект культурном пространстве помещаются библейские персонажи — Каин («Сапожник и нечистая сила»), Ирод (иногда даже с маленькой буквы — «Бабы», «Черный монах»), а также так называемые крылатые выражения библейского же происхождения — «скрежет зубовой» («Праздничная повинность»), «злоба дня» («Скучная история»), а упоминание об «альфе и омеге» откровенно снижается контекстом («Кухарка женится»).

Разумеется, в чеховском интертексте присутствуют излюбленные авторы: чаще всего отсылки возникают к В. Шекспиру («Гамлет», «Отелло», «Ричард III», «Ромео и Джульетта», «Король Генрих IV», «Юлий Цезарь»), из русских авторов более всего — к А. Грибоедову, Н. Гоголю, чуть менее — к И. Крылову и А. Пушкину. Однажды, хотя с прямой отсылкой к великому современнику, возникает Л. Толстой («Три года»): «Это, я думаю, само собой уладится, или, как говорит лакей у Толстого, образуется».

Работа — а это была именно она, а не просто случайные реплики или ассоциации, — с чужим литературным опытом, с персонажами, цитатами, строилась на принципе, сравнимом с приемом метонимии, ибо А.П. Чехов обращался к «чужим» фрагментам не формально и не демонстративно, но всегда придавая им метафо-

рическое, условно-символическое качество. Поскольку метонимические особенности текста обычно связаны со стремлением «плотно» изложить смысл, мы полагаем, что чеховский интертекст возникал как следствие кратчайшего пути между автором и его суждением/образом, сокращая пояснения и комментарии: аптекари («Осколки московской жизни») жаждут «крови и мести», словно шекспировские Монтекки и Капулетти. Шекспировские же «сорок тысяч братьев» нужны, чтобы указать на степень опьянения персонажа («Ночь на кладбище»). Легкая издевка интертекста звучит во фразе «Полцарства за стакан чаю! — проговорила она глухим голосом, закрывая рот муфтой, чтобы не простудиться» («Три года»), а ревнивая героиня рассказа «Ниночка» — это «Отелло в юбке». Редкая жесткость звучит в упоминании хамов-чиновников, которые были смесью «Держиморды и Яго» («Остров Сахалин»). Наконец, вечные образы мировой культуры присутствуют в мыслях и пониманиях не только самого А.П. Чехова, но и его персонажей, например Иванова, которого сравнивали с Гамлетом. Сам же он, продолжая ассоциацию с другим вечным образом — Дон Кихотом, опасался воевать «в одиночку с тысячами», причем этот же персонаж в рассказе «Соседи» определяется и вовсе как «упрямый фанатик, маньяк».

Как видим, *чеховский интертекст* включал в себя заметные даже при обзорном охвате многообразные эпохи и персоны, рождал неожиданные ассоциации и обозначал парадоксальные связи быта и бытия.

Чеховский контекст (смысловая грань *чеховского дискурса*) мы полагаем проявившимся, прежде всего, в тех связях и влияниях, которые носили и продолжают носить персоналистский характер. Не комментируя специально методологическую взаимодополняемость представлений о дискурсе и контексте (сошлемся на значительный корпус публикаций В. Демьянкова, Л. Киященко, С. Неретиной, А. Огурцова), отметим ту признательность и те признания, которые культура XX — начала XXI в. «высказала» в отношении А.П. Чехова, так сказать, «с других берегов», сошлемся на опыт зарубежных исследователей недавнего времени.

Прежде всего — отдадим дань благодарности английскому чеховеду Д. Рейфилду, кото-

рый проник в архивы и в жизненные реалии и проникся проблемами и деталями чеховской жизни. Тем не менее, у нас вызывает существенные сомнения то откровенно мифологизированное представление об А.П. Чехове, которое кажется логичным зарубежному автору. Д. Рейфилд считает, что писатель снискал «прижизненную славу крупнейшего прозаика и драматурга Европы» [26, с. 12]. Действительность явно была иной, стоит только вспомнить ревность, едва ли не зависть А.П. Чехова к популярным в России авторам В. Крылову или И. Потапенко, чьи театральные успехи, да и жизненные преимущества были для писателя весьма травматичны. Д. Рейфилд мифологизировал чеховскую биографию, его родственные связи, преподнося западному культурному сообществу то аллюзию в духе «Иосифа и его братьев» (что понятно, хотя, следуя логике жизни чеховской семьи, весьма сомнительно), то вовсе соотнося закрытого и застенчивого, по его собственным и сторонним свидетельствам, А.П. Чехова с Дон Жуаном. Английского исследователя интересовал сконструированной им же самим миф о борьбе братьев Чеховых за власть (напомним и подчеркнем, как известно и документально подтверждено самим Чеховым и многими исследователями, писатель только и мечтал, чтобы семья поменьше на него рассчитывала и пореже к нему обращалась), когда А.П. Чехов эту власть приобрел: «главой семьи стал Антон» [26, с. 32]. Зарубежный исследователь, блестяще изучивший факты, то и дело устанавливал между ними достаточно противоречивые связи, отдавая дань художественной «моде» чеховской (натурализм) и послечеховской (неофрейдизм) эпох. Чего стоит только упоминание о семье деда, бывшего крепостного Е.М. Чехова, чему, кстати, Д. Рейфилд, в отличие от российских исследователей, совершенно не придавал значения: «Все трое сыновей Егора Михайловича Чехова утверждали себя в жизни, производя на свет многочисленное потомство» [26, с. 27].

Удивительным представляется и то, что, словно бы откликаясь на запросы массового сознания, жаждущего трогательных историй и сведений о любящем окружении гениев, английский исследователь делал акцент на широте дружеских связей (связи, полагаем мы, — да, об

этом свидетельствует эпистолярное и мемуарное наследие, но дружба — вряд ли) и на любовных коллизиях. Рядом с официальной женой, О. Книппер-Чеховой, у Д. Рейфилда фигурирует лексика, мало соответствующая чеховской картине мира, где вряд ли нашлось бы место для «бывшей пассии» Авиловой или «бывшей любовницы» Яворской. Так или иначе, для блистательного исследователя, представителя иной культуры и иного поколения, А.П. Чехов оказался отчасти романтизированной, отчасти вульгаризированной фигурой, интерпретация жизни которой соответствовала не столько жизненному, сколько общеевропейскому контексту.

Чеховский контекст сформировался к началу XXI в., таким образом, в двух аспектах: один — историко-биографический, развивавший тенденцию детализации и интерпретации обыденных практик классика (наиболее значительный образец — труд Д. Рейфилда); второй — культурно-эстетический, уточнявший и акцентировавший нюансы сложившегося понимания мирового значения А.П. Чехова как новатора и оригинального творца. Этот второй аспект особенно отчетливо был замечен в год 100-летия со дня смерти писателя, когда ему «объяснялись в любви» за обнаруженные в его произведениях «сострадание и иронию, отсутствие иллюзий и стремление к вере, нечто, близкое к отчаянию, и нечто, похожее на надежду», как это формулировал британский русист Г. Мак-Вей, и подчеркивали, что он был единственным «из всех драматургов золотого века, который вошел в мировое обращение» (Л. Димитров, Болгария) [1].

Так А.П. Чехов не только сформировал интeртекст и контекст, но имплицитно обозначил интеграцию этих двух самостоятельных сфер своего художественного и личностного бытия в мировой культуре.

АБСУРД И ВЕЧНОСТЬ

Чеховский дискурс мировой культуры, с одной стороны, ненавязчиво ввел в художественные практики принципы алогизма, взаимонепонимания, отчужденности, иронических несовпадений обыденных проявлений и деталей, с другой стороны, обозна-

чил существование обыкновенного человека в пространстве вечности, в пустом и опасном, чуждом и непонятном мире. Мы полагаем, что введенное нами в научный оборот понятие «русский абсурд» [27, с. 271–285] своим утверждением в мировой культуре обязано именно А.П. Чехову.

Чеховский дискурс определяется, разумеется, не только общим модусом почтения, влияния Чехова-автора и Чехова-обыденной персоны, но множеством воспринятых от него, хотя далеко не всегда связываемых с ним, но семантически определенных и узнаваемых кодов — понятий/реплик/метафор (вишневый сад, двадцать два несчастья, живая хронология, лошадиная фамилия, многоуважаемый шкаф, на деревню дедушке, небо в алмазах, сюжет для небольшого рассказа) и кодов — персонажей/масок/функций (Анна на шее, дочь Альбиона, душечка, Ионыч, попрыгунья, свадебный генерал, унтер Пришибеев, хамелеон, человек в футляре). Эти коды — существенны при обсуждении абсурдистских тенденций творчества самого писателя и его последователей.

Прежде всего обозначим *признаки искусства абсурда у самого А.П. Чехова*. К этим признакам мы относим то, что потом было явлено в западной драме абсурда: метафорически обозначенное место действия — *пустоту* — и матрицу взаимодействия персонажей, которые объединены в *пары*, но пары эти — люди разобщенные, а часто и ненавидящие друг друга.

Чеховская пустота (напомним, что российский постмодернист В. Пелевин употребил это слово с заглавной буквы в названии своего романа, где рядом с историческим персонажем Чапаевым действует персонаж по фамилии Пустота) — это и бесприютные комнаты, и разрушающиеся усадьбы, и появление кладбища прямо посреди жилого пространства: так выглядела сценография В. Левенталя к спектаклю А. Эфроса «Вишневый сад» в Театре на Таганке. А.П. Чехов аккумулировал абсурдное представление о невозможности жить в метафорической пустоте, следуя Ф.М. Достоевскому с его скандалами мертвецов на кладбище («Бобок»), предвосхитив образы непригодной для жизни пустоты у М. Горького («На дне»), у драматургов 1960–1970-х гг. В. Славкина («Плохая квартира»), А. Дударева («Свалка»).

Чеховская пустота и есть источник и проявление абсурдности жизни, в которой, если иметь в виду пьесы, то и дело стреляют в себя, в других, то не попадают, как Войницкий в Серебрякова, а то — прямо убивают себя. Эти самоубийства режиссеры обставляли как несчастные действия, будь то охотившийся на себя с огромным ружьем Треплев — В. Никулин в «Чайке» О. Ефремова (театр «Современник») или взявший пистолет с подноса, на котором перед тем ему приносили рюмку, Иванов — Е. Леонов в «Иванове» М. Захарова (театр Ленком). В пустоте носился под звуки фейерверка Иванов — С. Шакуров в одноименном спектакле Г. Яновской (Московский театр юного зрителя), а сестры Прозоровы в постановке «Трех сестер» Э. Някрошюса седлали спортивный снаряд — коня — и укладывались на огромный шаткий стол.

Враждебно и тоскливо сочетающиеся в пары люди — генетический признак будущей драмы абсурда — у А.П. Чехова komponуются в известной парадигме «палач» и «жертва», меняясь ролями по ходу действия. Нам приходилось писать о развороте таких драматических пар во многих произведениях русской классики (у Н. Некрасова, Н. Гоголя и других), ставших основой формирования искусства абсурда в мире [28, с. 132–168]. У А.П. Чехова же любовь, трансформирующаяся в непонимание и раздражение (Иванов — Сарра), вынужденное сосуществование родственников (Войницкий — Серебряков), странная зависимость и благоговение помещицы и потомка крепостных (Раневская — Лопахин) — это экзистенциально глубокие и обыденно неразрешимые конфликты. Представляется, что конфликт, приведший к странному убийству в ранней пьесе Э. Олби «Случай в зверинце», — это откровенный парафраз чеховской «дуэли» с поддразниваем «цып-цып» между Соленым и Тузенбахом. Первый видит второго своим «палачом», ревнуя его к Ирине Прозоровой, но именно прежняя «жертва» и становится «палачом».

Господство невротического начала, которое по К.Г. Юнгу заключается в том, что человеку «никогда не удавалось осуществить в настоящем то, чего бы ему хотелось, и кто поэтому не может радоваться прошлому» [29,

с. 195], — это основа художественного абсурда, в котором неудовлетворенность настоящим сочетается со страхом перед будущим и ненавистью к прошлому. Чеховский дискурс включает специфическое знание о человеке не только как философско-антропологическом, но и социально-психологическом феномене. Эмоции персонажей, наблюдаемых писателем-доктором, выражаются преувеличенно, можно сказать театралью — каждая пьеса становится своего рода пародией на классические театральные формы, где простаки, герои и инженерю работают вне привычных правил ампула. Все персонажи настигнуты своего рода нравственной глухотой, речь полна скрытых и явных ругательств, которые подчеркивают онтологический характер конфликта между человеком и миром.

Западная и отечественная драма абсурда, следуя чеховской традиции, осуществляет плотную интеграцию формальной нормативности и натуралистической патологичности. У отцов-основателей западного абсурда явлена ирония, создающая атмосферу безумия, по крайней мере — жизни на грани: «Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз» (ремарка в «Лысой певице» Э. Ионеско). Люди не могут сосуществовать, они лишь сходят с ума, находясь рядом и испытывая отчуждение: «если одному холодно, другому обязательно жарко» («Бред вдвоем» Э. Ионеско). Жизнь — это гиньоль, в котором обыденность полна взаимной ненависти; люди играют с собственными образцами и собственными судьбами («Служанки» Ж. Жене), плотно сочетая печаль и ревность, жажду любви и ненависть.

В драме абсурда все — несовершенно, более того, являются калеками. Рождаются пародии на социальные роли — интеллигент не несет своих исконных свойств (образованности, ответственности, душевной тонкости), при этом еще сквернословя и страдая от непонятности. В пьесе А. Шипенко «Ла фунф ин дер люфт» мать-учительница словесности и сын-летчик (профессиональные признаки закреплены за прошлым) страдают и скандалят: «Ты хам. А я хама не рожала». — «А кого ты рожала? Герцена? Некрасова? Пушкина? Гоголя? Лермонтова?».

Русский абсурд на уровне бытия и быта, унаследованный от А.П. Чехова творцами второй половины XX в., получил отчетливое пародийное оформление. Едва ли не постоянным объектом пародирования стала когда-то воспринимавшаяся как лирический символ творчества и неразделенной любви чеховская чайка. То это воскресающий грубиян-покойник в пьесе Н. Коляды («Чайка спела»). То находящаяся в закулисном пространстве (театр им. Ф. Волкова, режиссер Е. Марчелли) чайка, которая уже в постановке собственно чеховской пьесы издает отвратительные, визгливые, скрежещущие звуки, да еще в параллель с плещущейся в занимающем всю авансцену аквариуме Заречной.

Особо, полагаем, следует отметить реализацию чеховского абсурдистского дискурса в сочинении представителя пограничной художественной сферы, располагающейся между элитарной культурой (переводчик и исследователь японской литературы, исследователь парадоксальных феноменов русской истории) и культурой массовой (автор популярнейших в 1990–2000-е гг. детективов). Речь о малоизвестной пьесе Б. Акунина «Чайка», где рефлексирована родословная одного из главных персонажей этого автора, Фандорина, к которому примыкает исследующий смерть Треплева доктор Дорн, чья фамилия выглядит редуцированным вариантом фамилии «основного» акунинского персонажа. Российский автор, с одной стороны, отдал дань популярной европейской традиции создания пьес-обработок, основанных не просто на общеизвестных, но именно литературных сюжетах (Б. Брехт, Ж. Ануи, Э. Радзинский); с другой стороны, сварьировал прием, известный, скажем, по знаменитым пьесам-детективам Д. Пристли, который в стилистическом отношении явно опирался на чеховскую психологическую традицию («Опасный поворот», «Инспектор пришел») и строил свои пьесы, «примеряя» на роль убийцы едва ли каждого персонажа. Б. Акунин уходит от привычного представления о самоубийстве Треплева, вполне убедительно обсуждая мотивы возможного убийства, причем одни мотивы выглядят психологически едва ли не обыденными (Нина убивает Треплева, чтобы он не убил Тригорина, Медведенко, словно в банальной мелодраме, убивает удачливого в прошлом

соперника — барчука и бездельника, мелодраматически объясняется и возможное убийство Машей, не получившейся взаимности). Другие же мотивы — поистине абсурдны (Сорин избавляет Треплева от его же собственного безумия, Тригорин как бытописатель примеряет на себя психологию убийцы, а Аркадина обнаруживает влечение Тригорина к Треплеву и «убирает» своего, патологически истолкованного соперника). Впрочем, нельзя не увидеть у знатока мировых литературных традиций Б. Акунина и явных абсурдистских тенденций, будь то взаимоумучительство персонажей по принципу «палач-жертва» или игровые приемы введения мотива смерти в текст.

Таким образом, вечные мотивы — любовь, смерть, творчество, предательство, смысл жизни, составляющие основу чеховского дискурса, последовательно и парадоксально вводятся в культурный опыт более позднего времени, предъявляя объяснительный принцип работы с культурной традицией и создавая мир после А.П. Чехова, включивший в себя писателя как смысловую и художественную доминанту.

Список источников

1. Шах-Азизова Т. [Без заглавия] // Чеховский вестник. 2005. № 16. С. 5–8.
2. Кузичева А.П. Чеховы. Биография семьи. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2004. 471 с.
3. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва : Наука, 1988. 521 с.
4. Бродская Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея : в 2 т. Т. I. Середина XIX века — 1898. Москва : Аграф, 2000. 288 с. ; Т. II. 1902–1950-е. Москва, 2000. 592 с.
5. Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 328 с.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1974–1983.
7. Оболенский Л. Максим Горький и причины его успеха: Опыт параллели с А. Чеховым и Гл. Успенским. Санкт-Петербург : В.И. Губинский, 1903. 143 с.
8. Ростовцев А. Певец тоски и сумерек Антон Чехов. Санкт-Петербург : Тип. В.О. Пастор, 1904. 47 с.
9. Мережковский Д. Чехов и Горький // Грядущий хам. Санкт-Петербург : М.В. Пирожков, 1906. 185 с.

10. Воровский В. Лишние люди [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litres.ru/vaclav-vorovskiy/lishnie-ludi/chitat-onlayn/> (дата обращения: 16.01.2020).
11. Овсянко-Куликовский Д. Этюды о творчестве А.П. Чехова // Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 1. Москва : Художественная литература, 1989. 542 с.
12. Кочергин Э.С. Записки Планшетной крысы. Санкт-Петербург : Вита Нова, 2013. 433 с.
13. Боровский Д.Л. Убегающее пространство. Москва : Эксмо, 2006. 430 с.
14. Березкин В.И. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобразительное искусство, 1973. 197 с.
15. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. Москва : Наука, 1973. 375 с.
16. Соловьева И.Н. Немирович-Данченко. Москва : Искусство, 1979. 408 с.
17. Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. Москва : ВТО, 1967. 358 с.
18. Эфрос А.В. Избранные произведения : в 4 т. / 2-е изд. доп. Москва : Фонд «Русский театр» : Парнас, 1993. Т. 1. 318 с.
19. Олег Ефремов: настоящий строитель театра. Москва : Зебра Е : Аргументы недели, 2011. 426 с.
20. Захаров М.А. Контакты на разных уровнях. Москва : Центрполиграф, 2000. 408 с.
21. Гинкас К., Яновская Г. Что это было? Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2014. 576 с.
22. Додин Л.А. Репетиции пьесы без названия. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. 480 с.
23. Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. Москва : Искусство, 1979. 391 с.
24. Стрелер Д. Театр для людей. Москва : Радуга, 1984. 312 с.
25. Злотникова Т.С. Время «Ч». Культурный опыт А.П. Чехова. А.П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. Москва ; Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2007. 259 с.
26. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Москва : Независимая газета, 2006. 857 с.
27. Злотникова Т.С. Русская «нелепица»: опыт экстраполяции новых культурных смыслов в классическую драматургию // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. Москва : Пинакотека, 2002. 336 с.
28. Злотникова Т.С. Философия творческой личности. Москва : Согласие, 2017. 915 с.
29. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1996. 329 с.

Chekhov's Discourse of World Culture (To the 160th Anniversary of A.P. Chekhov's Birth)

Tatiana S. Zlotnikova

Yaroslavl State Pedagogical University named
after K.D. Ushinsky, 108/1, Respublikanskaya Str.,
Yaroslavl, 150000, Russia
ORCID 0000-0003-3481-0127; SPIN 1223-2255
E-mail: zlotnts@rambler.ru

Abstract. *The purpose of this article is to prove that world culture, whether it is a picture of the world in its generalized quality or specific artistic practices in different types of art, still remains under the unabated influence of A.P. Chekhov's personality and creativity. This applies not only to his characters, life conflicts, or individual artistic and aes-*

thetic techniques, but also to the meaning-setting, qualitatively changed by A.P. Chekhov, which we define as "Chekhov's discourse". It is understood as a frame of reference in which intercultural communication takes place, and designated by a cultural matrix with its inherent codes and sometimes unexpected meanings, born of decades of Chekhov's attention and understanding.

The author believes that the main features of Chekhov's discourse of world culture are: the creator's penetration, unique by its depth and paradoxical nature, into the social and moral world of man (a kind of "diagnosis"); the conceptual integration of the intertext and context of individual creativity and world cultural experience; and the formation of aesthetic foundations for the art of absurdity as a characteristic cultural phenomenon of the Chekhov and post-Chekhov eras. The "diagnosis" was a product of Chekhov's unique intellectual insight and intuitive talent. The property of Chekhov's diagnosis, and the explanation that

there were no recipes, is the presence of Chekhov's figure and his picture of the world in the cultural continuum. The continuation of Chekhov's thoughts and imaginative systems, with all their details and models, are several layers of creative "products" created in different types of art and in different periods that have passed in the life of mankind after Chekhov. Chekhov's intertext is a dialogue between a Russian person and other epochs and authors; this dialogue is not without irony in relation to the "interlocutors", to the subject of discussion, to life itself, a source of unexpected associations and ideas about the paradoxical connections of life and being. The author believes that Chekhov's context as a semantic facet of Chekhov's discourse has been manifested primarily in those connections and influences that were and continue to be of a personalistic nature: researchers from different countries, followers in his creativity. In the space of eternity, against the background of paradoxical cultural trends, a phenomenon has been formed that we previously designated as the concept of "Russian absurdity" first introduced into scientific circulation. On the one hand, Chekhov's discourse of world culture, had unobtrusively introduced into artistic practice the principles of alogism, mutual misunderstanding, alienation, ironic discrepancies of everyday manifestations and details, on the other hand, it had marked the existence of ordinary people in the space of eternity, in an empty and dangerous, alien and incomprehensible world.

Key words: Chekhov's discourse, world culture, cultural matrix, meaning setting, diagnosis, intertext, context, Russian absurdity.

Citation: Zlotnikova T.S. Chekhov's Discourse of World Culture (To the 160th Anniversary of A.P. Chekhov's Birth), *Observatory of Culture*, 2020, vol. 17, no. 3, pp. 292–304. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-3-292-304.

Acknowledgements.

This article is written under a grant from the Russian Science Foundation 20-68-46013.

References

- Shakh-Azizova T. *Chekhovskii vestnik* [Chekhov's Bulletin], 2005, no. 16, pp. 5–8.
- Kuzicheva A.P. *Chekhovy. Biografiya sem'i* [The Chekhovs. Family Biography]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2004, 471 p.
- Zingerman B.I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [The Chekhov Theater and its Global Significance]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 521 p.
- Brodskaya G.Yu. *Alekseev-Stanislavskii, Chekhov i drugie. Vishnevosadskaya epopeya: v 2 t.* [Alekseyev-Stanislavsky, Chekhov, and Others. The Cherry Orchard Epic: in 2 volumes], vol. I: The Middle of the 19th Century — 1898. Moscow, Agraf Publ., 2000, 288 p. Vol. II: 1902 — The 1950s. Moscow, 2000, 592 p.
- Shakh-Azizova T.K. *Polveka v teatre Chekhova* [Half a Century in the Chekhov Theater], 1960–2010. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, 328 p.
- Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters: in 30 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1974–1983.
- Obolensky L. *Maksim Gor'kii i prichiny ego uspekha: Opyt paralleli s A. Chekhovym i Gl. Uspenskim* [Maxim Gorky and the Grounds for his Success: Experience Parallels with A. Chekhov and Gl. Uspensky]. St. Petersburg, V.I. Gubinskii Publ., 1903, 143 p.
- Rostovtsev A. *Pevets toski i sumerek Anton Chekhov* [Anton Chekhov — a Singer of Longing and Twilight]. St. Petersburg, V.O. Pastor Publ., 1904, 47 p.
- Merezhkovsky D. Chekhov and Gorky, *Gryadushchii kham* [The Coming Boor]. St. Petersburg, M.V. Pirozhkov Publ., 1906, 185 p. (in Russ.).
- Vorovsky V. *Lishnie lyudi* [Superfluous People]. Available at: www.litres.ru/vaclav-vorovskiy/lishnie-ludi/chitat-onlayn/ (accessed 16.01.2020).
- Ovsyaniko-Kulikovskiy D. *Etudes about A.P. Chekhov's Works, Literaturno-kriticheskie raboty: v 2 t. T. 1* [Literary and Critical Works: in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1989, 542 p. (in Russ.).
- Kochergin E.S. *Zapiski Planshetnoi krysy* [Notes of a Tablet Rat]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2013, 433 p.
- Borovsky D.L. *Ubegayushchee prostranstvo* [The Escaping Space]. Moscow, Eksmo Publ., 2006, 430 p.
- Berezkin V.I. *Teatr Iozefa Svobody* [Josef Svoboda's Theater]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1973, 197 p.
- Stroeveva M.N. *Rezhisserskie iskaniya Stanislavskogo* [Stanislavsky's Directorial Strivings], 1898–1917. Moscow, Nauka Publ., 1973, 375 p.
- Solovyova I.N. *Nemirovich-Danchenko*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 408 p. (in Russ.).
- Tovstonogov G.A. *O professii rezhissera* [About the Director's Profession]. Moscow, VTO Publ., 1967, 358 p.

18. Efros A.V. *Izbrannye proizvedeniya: v 4 t.* [Selected Works: in 4 volumes]. Moscow, Fond "Russkii teatr" Publ., Parnas Publ., 1993, vol. 1, 318 p.
19. Oleg Efremov: *nastoyashchii stroitel' teatra* [Oleg Efremov: A Real Theatre Builder]. Moscow, Zebra E Publ., Argumenty Nedeli Publ., 2011, 426 p.
20. Zakharov M.A. *Kontakty na raznykh urovnyakh* [Contacts at Different Levels]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2000, 408 p.
21. Ginkas K., Yanovskaya G. *Chto eto bylo?* [What Was It?]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2014, 576 p.
22. Dodin L.A. *Repetitsii p'esy bez nazvaniya* [Rehearsals of a Play without a Title]. St. Petersburg, Baltiskie Sezony Publ., 2004, 480 p.
23. Barrault J.-L. *Vospominaniya dlya budushchego* [Memories for Tomorrow]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 391 p.
24. Strehler G. *Teatr dlya lyudei* [For a Human Theater]. Moscow, Raduga Publ., 1984, 312 p.
25. Zlotnikova T.S. *Vremya "Ch". Kul'turnyi opyt A.P. Chekhova. A.P. Chekhov v kul'turnom opyte 1887–2007 gg.* ["Ch" Time: Chekhov's Cultural Experience. A.P. Chekhov in the Cultural Experience of 1887–2007]. Moscow, Yaroslavl, YaGPU Publ., 2007, 259 p.
26. Rayfield D. *Zhizn' Antona Chekhova* [Anton Chekhov: A Life]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta Publ., 2006, 857 p.
27. Zlotnikova T.S. Russian "Absurdity": An Experience of New Cultural Meanings Extrapolation in Classical Drama, *XIX vek: tselostnost' i protsess. Voprosy vzaimodeistviya iskusstv* [The 19th Century: Integrity and Process. Issues of Interaction between the Arts]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2002, 336 p. (in Russ.).
28. Zlotnikova T.S. *Filosofiya tvorcheskoi lichnosti* [Creative Person's Philosophy]. Moscow, Soglasie Publ., 2017, 915 p.
29. Jung C.G. *Problemy dushi nashego vremeni* [Problems of Soul of our Time]. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1996, 329 p.

с 16 марта по 29 августа 2020 года

Российская государственная библиотека,
Дом Пашкова, читальный зал отдела картографических изданий

101 РУССКИЙ МАГНИТНЫЙ КОМПАС

В читальном зале отдела картографических изданий Российской государственной библиотеки проходит выставка «101 русский магнитный компас». Экспонаты выставки — из коллекции Михаила Юрьевича Иванова. М. Ю. Иванов — владелец единственной в России коллекции русских магнитных компасов и основатель первого Музея магнитных компасов, в котором в настоящее время насчитывается более 800 экспонатов из разных стран и эпох. А началась коллекция с подаренного его отцом — потомственным геодезистом — уникального поморского компаса-маточки, сделанного во 2-й половине XVII века.

Компас-маточка еще в начале XI в. применялся новгородскими мореходами и поморами в прибрежных плаваниях по северным морям, к лапландским и норвежским берегам, в дальних морских переходах к острову Груманту (Шпицбергену). Изготавливались маточки в виде круглой коробочки из дерева, сверху закрывались крышечкой и хранились в специальном кожаном мешочке.

С начала XVIII в. компасные съемки применялись русскими землепроходцами и мореплавателями для составления карт в системе географических координат и с соблюдением масштаба.

В начале XX в. компасы изготавливались и применялись во время боевых действий на фронтах Первой мировой войны. Среди компасов, изготовленных после 1917 г., особый интерес представляет личный компас уральского горного инженера, исследователя природных богатств Урала С.А. Подъяконова.

Коллекция компасов дополнена картами и атласами из фонда отдела картографических изданий. Выставка продлится до 29 августа 2020 года.

Выставка доступна в видеоформате: <https://youtu.be/-SYIGtpmwy4>