



# НА ПЕРЕКРЕСТКАХ КУЛЬТУР: К 400-ЛЕТИЮ ПАМЯТИ У. ШЕКСПИРА

**СПАЧИЛЬ Ольга Викторовна**

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры английской филологии  
Кубанского государственного университета,  
г. Краснодар, Россия

**Olga V. SPACHIL**

Cand. Sci. (Germanic Languages), Assoc. Prof.,  
Department of English Philology, Kuban State University,  
Krasnodar, Russia  
[spachil.olga0@gmail.com](mailto:spachil.olga0@gmail.com)



**ТРЕТЬЯКОВА Елена Юрьевна**

доктор филологических наук, профессор кафедры русского  
и иностранного языков и литературы  
Краснодарского государственного института культуры  
Краснодар, Россия

**Elena Yu. TRETYAKOVA**

Dr. Sci. (Journalism), Prof.,  
Department of the Russian and Foreign Languages and Literature,  
Krasnodar State Institute of Culture  
Krasnodar, Russia  
[drevo\\_rechi@mail.ru](mailto:drevo_rechi@mail.ru)



## Иронические функции шекспировских аллюзий в «Скучной истории» А. П. Чехова

Авторы статьи анализируют аллюзивный пласт повести А. П. Чехова «Скучная история», позволяющий преодолеть монологизм повествования, построенного в основном от лица главного героя и передающего его точку зрения на мир. Показано, что, в полном соответствии с внесённым в творческие дневники Чехова ироническим замечанием: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему», шекспировские аллюзии помогают исподволь раскрыть несостоятельность жизненной позиции, мнений и самооценки героя.

Ключевые слова: творчество А. П. Чехова конца 1880-х – начала 1890-х гг., русское шекспироведение XIX столетия, ирония, шекспировские аллюзии.

## Ironical Functions of Shakespearian Allusions in “A Boring Story” by Anton Chekhov

Drawing attention to the ironic subtext, the authors analyze the main, in their view, function of allusive references in Anton Chekhov’s A Boring Story. Allusions help to overcome monological first person narration, which conveys the protagonist’s worldview. It is shown that in full compliance with Chekhov’s Note Books entry “A professor’s opinion: not Shakespeare, but the comments on him are the thing” Shakespearian references help to reveal the failure of the vital position, opinions and beliefs of the protagonist.

*Keywords:* A. P. Chekhov’s creative writing in the late 1880s – the early 1890s, Shakespearian studies in Russia of the 19th century, irony, Shakespearian allusions.

Материалы прошедшего на Чеховских чтениях в Ялте в апреле 2015 г. многостороннего обсуждения возможных типологических сближений между Чеховым и Шекспиром станут доступны широкой научной общественности после выхода в свет соответствующего сборника докладов. Пока что книга «Чехов и Шекспир: материалы XXXVI Международной научно-практической конференции “Чеховские чтения в Ялте”» только готовится к печати. Ряд публикуемых в этой книге работ посвящён вопросу о роли шекспировских аллюзий. Мы имеем в виду прослушанные нами на конференции доклады А. В. Бартошевича «Метафоризм Шекспира и Чехова», О. В. Шалыгиной «Стук-время-композиция-свеча (Макбетовский код у Чехова и Пастернака)», Е. Ю. Виноградовой «“Видения посетят” и “Грустный домик Дездемоны” – две очень чеховские шекспировские темы», Н. М. Щаренской «Жизнь и искусство в повести А. П. Чехова “Моя жизнь”», Т. В. Кореньковой «Шекспировские страсти “именистого купеческого рода” Лаптевых». Не дожидаясь публикации этих работ, поделимся своими мыслями об одном из важных, на наш взгляд, аспектов проблемы: ироническом подтексте шекспировских аллюзий в повести «Скучная история» (1889).

Названная повесть построена как многостраничный монолог: центральный герой выступает основным субъектом повествования, поэтому события предстоят не сами по себе, а по большей части так, как они выглядят в трактовке профессора Николая Степановича.

Близость последнего порога, за которым его ожидает смерть, повергла героя в острую, ни с кем не разделённую тоску. Его мучают мысли о том, что резкий упадок сил вот-вот отнимет у него возможность появляться перед большой аудиторией, читать лекции с кафедры, к которой он так привык за тридцать лет педагогической карьеры. Все эти годы он жил только этим, снискал авторитет подвижника науки, его мало интересовали повседневные мелкие заботы и хлопоты собственного семейства. Но вот, перед лицом болезни и смерти, мелочи выросли в своей значимости, обступили неотвязно, заставили

о себе думать. Более того, – разобраться в причинах странного несовпадения: почему размеры его внешней репутации не соотносятся с ничтожностью реально-жизненных итогов хрупкого мирка, в котором он прожил свои сознательные годы?

Перед читателем развёрнут подробнейший комментарий к жизни, мы выслушиваем мнения, высказываемые шестидесятидвухлетним почётным профессором медицины в опоре на доводы, которые серьёзны, логичны, всесторонне продуманны. В его манере выражать мысли заметен след недюжинного риторического таланта, мастерское умение доказательно излагать, буквально дирижируя потоком слов и целиком владея чувствами тех, с кем он говорит. Профессор знает за собою эти качества:

*«Говорю я неудержимо быстро, страстно и, кажется, нет той силы, которая могла бы прервать течение моей речи. Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи. Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения.*

*Хороший дирижёр, передавая мысль композитора, делает сразу двадцать дел: читает партитуру, машет палочкой, следит за певцом, делает движение в сторону то барабана, то валторны и проч. То же самое и я, когда читаю» [15, т.7, с. 261].*

При такой организации повествования, когда право судить о жизни, комментируя наиболее значимые её аспекты и результаты, всецело отдано одному герою, читателю достаётся положение слушателя, который либо целиком вверяет себя мановению «дирижёрской палочки», либо способен ответить «капельмейстеру» разворачивающегося перед ним монолога: *«Ведь вы собирались играть на мне. / Вы возомнили, что знаете мои клапаны. Вы / вздумали вырвать сердце моей тайны. Вы / рассчитывали выдуть из меня любые ноты, снизу / доверху. Но вот ведь здесь в*

*этом маленьком / органе, целое море музыки, чудесный голос, а вы не можете заставить его говорить. Да, черт возьми, / неужели вы думаете, что играть на мне проще, чем на дудочке?! Назовите меня каким угодно / инструментом, но вы способны всего-навсего / перебирать струны, а играть на мне вы не умеете» [18, с. 122–123].*

Знаменитый пассаж, которым Гамлет даёт отпор Гильденстерну в его попытках вызнать причину перемены в настроении принца, может иметь отношение к «Скучной истории», потому что в этой повести немало прямых и косвенных цитат из шекспировских трагедий. Это и тревожащие героя «*вопросы о загробных потёмках и о тех видениях, которые посетят мой могильный сон*» [15, т. 7, с. 263], и его утверждение о том, что хорошую пьесу полезнее прочесть, нежели идти в театр и смотреть напыщенную постановку, «*когда актёр с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог “Быть или не быть” не просто, а почему-то с непременно с шипением и с судорогами во всем теле*» [15, т. 7, с. 270].

Подобные параллели участвуют в объективно-иронической подсветке оценок, которые герой-повествователь даёт себе и окружающим его людям. Как известно, ирония связана с непрямой передачей смысла, оценок и настроений, которые отнюдь не всегда совпадают с буквальным значением и содержательным наполнением изрекаемых фраз. Примерами субъективной иронии – частными случаями, когда следует понимать всё изречённое собеседником не прямо, а наизнанку и с точностью до наоборот, например, как в «эзоповом языке», дающем возможность выражать критику под маской похвалы, возможности иронического общения не исчерпываются. Приволье восприятия и подбора коннотаций открывает путь к объективной оценке. Ироническая передача смыслов способствует великолепной возможности, слыша непосредственно изречённое собеседником, вбирать при этом весь спектр созвучий мира. Ирония делает нас более чуткими к многоголосому эху жизни, помогает улавливать, как это эхо

откликается на слова, действия, умственные представления и желания людей.

Объективная ирония, в отличие от иронии субъективно-личностной, всегда на стороне жизни, поскольку организуемое ею привольное общение не имитирует диалогизм. Напротив, объективная ирония не позволяет подменить многозвучье мира персональными репликами о смысле действительности. Чеховская художественная манера явила собою одно из самых совершенных и целостных воплощений объективной иронии, погружающей в живой сонм голосов всё, к чему прикасаются людские чаяния, речи, поступки, и тем самым достраивающей жизнь до целого.

Это объективно данное целое дарует человеку откровение о том, что разграничения «своё» / «чужое» не должны быть принципиально важными, что субъективность есть дурная привычка к эгоцентризму. Человек, привыкший говорить, лидируя, слушать в первую очередь самого себя, действовать под гипнозом собственных потребностей и хотений, влачит на себе вериги безысходного монологизма. Путь всякого замкнутого на себе индивида оканчивается, по сути, ничем – разве что бессильной жалобой на неспособность справиться со смертью.

Вот почему необходимо научиться слышать хор мироздания, участвовать в нём не столько своей способностью говорить, сколько способностью внимать жизни, в которой не бывает отдельных голосов.

Это первое и важнейшее условие истинного диалогизма выкристаллизовалось к концу 1880-х в чеховской манере письма, возведя принцип оценки изображаемого к высшей объективности. Такую объективность можно назвать эпической иронией и одновременно – обострённым чутьём к действительности, к её скрытым пружинам. Эти внутренние скрепы бытия, инстинкт подчинения или противодействия которым служит компасом при определении характера героев, подсказывают, как найти ключ к оценке достоинств и качеств человека.

Объектив оценки в первую очередь наведён на качества самих «оценщиков». Те, кто берёт на себя смелость переделывать окружающий мир, анализировать себя и своих ближних, подлежат гораздо более строгому

рассмотрению, нежели нерелективно живущие люди, чьи свойства и поступки есть часть привычного, не ими выдуманного фона жизни как таковой.

Вдумчивый читатель «Скучной истории» может заметить некий зазор между звучащим из уст героя комментарием к его собственной жизни и объективным смыслом развёртывающихся коллизий. Несовпадения эти заставляют задуматься в причины показанной драмы, примерить её уроки на себя, понять объективную связь человеческих судеб. Один из путей к этому, мы убеждены, связан с системой отсылок к Шекспиру и шекспироведам чеховского времени. Такие аллюзии включены в повесть не случайно. Они находятся в определённом соответствии с кругом интересов человека, который способствовал возникновению мотива «профессорское мнение о жизни» в чеховских произведениях 1889 г. Причиной появления указанного мотива могли быть, кроме всего прочего, и суждения профессора Н. И. Стороженко. Такая гипотеза аргументированно изложена в статье О. В. Спачиль (статья отдала в сборник ялтинских Чеховских чтений 2015 г.). Речь идёт о занесённом И. Л. Леонтьевым-Щегловым в дневник и разошедшемся, благодаря тому же Щеглову, как сплетня, по дальним и близким знакомым высказывании Стороженко: «Чехов талант, но у него нет Бога в душе» [10, с. 437–438].

Отсылая интересующихся этим биографическим моментом непосредственно к данной статье о взаимоотношениях между А. П. Чеховым и Н. И. Стороженко, напомним, что слово *скучно* в эпистолярной Антона Павловича итожит одно из наиболее горьких его признаний сестре: «*Меня окружает густая атмосфера злого чувства. Крайне неопределённого и мне непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Чёрт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десяткам своих друзей и почитателей. И как мелко выражают своё мелкое чувство! Буренин ругает меня в фельетоне, хотя нигде не принято ругать в газетах своих же сотрудников; Маслов (Бежецкий) не ходит к*

*Сувориным обедать; Щеглов рассказывает все ходящие про меня сплетни и т. д. Всё это ужасно глупо и скучно. Не люди, а какая-то плесень»* [16, т. 4, с. 161–162]. В тогдашних письмах к И. Л. Леонтьеву-Щеглову Чехов высказывал обвинение чуть ли не напрямую: «*Слушайте, зачем это про меня сплетничают в Петербурге? Кому это нужно? В том, что каждый сплетник теряет мое уважение, беды особой нет; в том, что я презираю сплетню и идеалистов-шептунов, тоже нет беды особенной; но ведь я же в конце концов могу и рассердиться, а это может повлечь за собой беду даже очень особенную»* [16, т. 3, с. 176]; «*Меня злят сплетни не потому, что Вы о них мне пишете, а потому, что все о них пишут, а студенты повторяют их»* [16, т. 3, с. 179–180].

Таким образом, ходившее с начала 1889 г. как сплетня высказывание «Чехов талант, но у него нет Бога в душе» в силу известных обстоятельств попало в сцепку с околосшекспировскими баталиями в кругу профессоров и литераторов, близких к издательскому дому Суворина и его газете «Новое время».

Скажем несколько слов о своеобразном культе Шекспира, существовавшем в России середины XIX столетия [8]. Начавшись постановками на театре его лучших трагедий (1840-е гг.), этот культ продолжился многотомными изданиями произведений в прозаическом стихотворном переводе разных авторов (Кетчер, Полевой, Некрасов, Гербель) и с 1860-х гг. разработкой академических комментариев к шекспировскому творчеству. Три эти ступени, призванные приблизить русскую образованную публику к Шекспиру, на деле обернулись некоторыми издержками. Формирование академической составляющей процесса обратило на себя внимание в первую очередь полемикой, имевшей место осенью 1889 г. после выхода книги В. В. Чуйко «Шекспир, его жизнь и произведения» (СПб, тип. А. С. Суворина, 1889). Обсуждение этой книги подтвердило актуальность того ракурса «профессорской» тематики, который высвечен в «Лешем», «Дяде Ване», «Скучной истории». Николай Ильич Стороженко (1836–1906), главный шекспировед не только России, но, пожалуй, на тот момент и всей Европы, с 1881 г. вице-президент Нового шекспировского

общества в Великобритании, раскритиковал подготовленный и выпущенный в свет Чуйко семисотстраничный том о жизни и произведениях великого английского драматурга. Стороженко перечислил и скрупулёзно разобрал замеченные недостатки, тщательно опровергая каждую допущенную неточность с опорой на документальный материал, цитаты и ссылки. Со страниц журнала «Русская мысль» в рецензии под говорящим названием «Дилетантизм в шекспировской критике» он обвинил не только Чуйко, но и «великодушного» В. П. Буренина за то, что, не располагая научной эрудицией, тот дал повод «хору хвалебных голосов» превозносить несовершенную книгу. Двумя неделями позже, 13 ноября 1889 г., В. В. Чуйко на первых полосах «Нового времени» поместил свою реплику «Учёное педанство» с подзаголовком «Ответ профессору Стороженко» [17]. Конечно, мнение А. П. Чехова и его друзей о литературных способностях Владимира Викторовича Чуйко (1839–1899) было невысоким<sup>2</sup>. И в данном случае для нас существенно лишь то, что обстоятельства полемики подтвердили важность мотива, который разрабатывал Антон Павлович в «Скучной истории».

В записных книжках А. П. Чехова можно встретить одну непосредственно относящуюся к этому мотиву заметку: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему» [15, т. 17, с. 160]. Она проливает свет на назначение шекспировских аллюзий в «Скучной истории». Изображённый в этой повести мир отделён от Шекспира цепочкой подмен, которые не столько приблизили к пониманию великого драматурга, сколько погрузили читающую публику в перипетии вторичной переработки сведений и тиражирования мнений о Шекспире. Звено за звеном цепочки, начавшейся сценическими постановками времён «бурного романтизма» и, с конца 1850-х, ознаменованной отказом от него; цепочки, сопровождавшейся первыми, не всегда удачными переводами на русский язык, и в ответ на трудности понимания – первыми попытками академического комментирования, в совокупности составили вполне определённую тенденцию. Старшие поколения образованных людей читали Шекспира в подлиннике или в свежих

переводах, а на долю более молодых поколений выпало читать как новинку дня споры по поводу биографии и произведений английского драматурга, вольно-неволью смещавшие акцент с Шекспира на шекспироведение.

Отсюда и берёт начало важная для предпринятого Чеховым анализа эпохи «хмурых» настроений дилемма Шекспир и примечания к нему, второй компонент которой знаменует вторичную фазу мироустройства, замыкающую интеллект на рефлексии и примечаниях к жизненным процессам и явлениям. Её «светила» и эталонные образцы уязвимы перед лицом реальной действительности, поскольку фаза компиляции делает человека скучным, обескураживающе слабым в естественных жизненных ситуациях. Эту фазу и живописует повесть, принципиально значимая в ряду произведений сборника «Хмурые люди» (1890) и в переменах самоощущения Чехова. Отвечая внутренней готовности не говорить, а действовать, он в 1890 г. поедет на Сахалин. Рубежная вещь, «Скучная история» отразила кардинально значимое для его художественного мира отторжение подделок.

Противоположная фаза, гораздо более тесно соприкасающаяся с фундаментальными потребностями жизни, неизбежно даёт о себе знать, проступает сквозь скуку вторичных наслоений, сколь истово бы ни цеплялся человек за мнимости. Старик профессор вспоминает, как в молодости мечтал стать врачом и «картины – одна другой лучше» рисовались его воображению.

*«И вот, как видишь, – говорит он Кате, – мечты мои сбылись. Я получил больше, чем смел мечтать. Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почётною известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остаётся только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески.*

*Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить её так, как подобает это учителю, учёному и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. Но*

я порчу финал. Я утопаю, бегу к тебе, прошу помощи, а ты мне: утопайте, это так и нужно» [15, т. 7, с. 284].

Катю, с детства отличающуюся неколебимым доверием к правильности всего, что совершается вокруг, Катю, которую боятся и презирают в его филистерской семье, эту несчастливую молодую женщину, при немалых жизненных неудачах не потерявшую своей нерефлективной устремленности навстречу добру и душевной красоте, автор делает поверенным лицом, адресатом самых сокровенных слов потерявшего себя профессора.

Трещинки в полотне его жизни, едва различимые за глянец «красивой, талантливо сделанной композиции», со временем проступили, как морщины на лице, как линии судьбы на ладони. Николай Степанович понимает, что не в силах удержать мирок своей профессорской семьи от падения. Авторитетность «светила» была ничем, хотя и подкреплялась многолетними хвалебными оценками, громким признанием общественных заслуг, солидными званиями и бесчисленными наградами.

«Тайный советник и кавалер; у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты величают его иконостасом» [15, т. 7, с. 251]. Он хотел бы отделить постороннее звучание своего громкого имени от того, что заслонено, но не отменено внешностью «иконостаса». Тоскливая потребность исповедаться и оправдаться нарастает вместе с зиянием все более близкой смерти, но вряд ли охватившая Николая Степановича жажда рефлексировать может померещиться признаком силы. Отдавший себя неусыпным трудам «русский Фауст» [4, 5] высказывает всё полностью и начистоту. Однако заметно, что он был и остался глух к перипетиям, многие годы подспудно разрушавшим изнутри его семейство, а когда состарился и заболел, вдруг обнаружил, что у него нет достойного ответа на конкретную перспективу неотвратимой собственной смерти. Оказалось, что он совершенно не готов к уходу, хуже того, – не может толком сформулировать, чего же ему не хватает. Отсюда – предельно абстрактное понятие «общая идея».

«Жизнь – смерть – забвение... Этот процесс неизбежен и универсален <...> его нельзя избежать, “хотя бы был Александром Македонским”, и природа “равнодушна к жизни и смерти каждого из нас”, – но все же что-то держит человека, не даёт ему отчаяться, заставляет его “по мере сил исполнять свой долг – и больше ничего”. Это что-то невозможно рационально определить, но оно объективно существует, оно посюстороннее, принадлежит этой жизни. Каждое мгновение бытия должно быть наполнено смыслом, ибо каждое мгновение может оказаться последним» [14, с. 284]. Из приведённой цитаты ясно, что её автор, как и профессор из повести Чехова, мучительно ищет: «что-то» должно наполнять, а что именно? В статье другого исследователя, говорящего о влиянии Л. Н. Толстого на представления об А. П. Чехове в начале XX века, читаем: «Особенностью российского менталитета XIX века является “общинность” и приобщённость к коллективным идеалам. Толстой, Чехов и Горький, каждый по-своему, подвергали сомнению необходимость для человека готовых, общераспространённых, данных теорией, а не жизнью идеалов и заговорили о необходимости каждому человеку самому и заново решать ключевые вопросы» [1, с. 23].

Какие бы вопросы ни волновали человека, смерть – главный, итоговый экзамен его жизни. Кто знает, может быть, жить это значит умереть, а умереть – жить, спрашивал Эврипид, не нарушавший заповедь античных мудрецов: *memento mori*.

Как помним, Николай Степанович упрекает студентов за то, что они не интересуются Шекспиром, Марком Аврелием, Эпиктетом, Паскалем. Но ведь и сам он не следует тому, что говорили о смерти и как умирали мудрецы. Возьмём несколько высказываний. Марк Аврелий: «Уходя из жизни, храни спокойствие духа, воздав богам искреннюю, сердечную благодарность. <...> Знай, что положен предел времени твоей жизни, и если не воспользуешься им для собственного просвещения, оно исчезнет, как исчезнешь и ты, и более не вернётся<...> Ведь безумны люди, которые всю жизнь без сил от дел и не имеют все-таки цели, с которой они сообразовали бы всецело все стремления и

представления» [9, с. 35–36, 37–38]. Паскаль: «Я знаю лишь то, что скоро должен умереть; но самое для меня неведомое – эта смерть, избежать которой мне не удастся <...> Нет для человека ничего важнее его участи; нет для него ничего страшнее вечности <...> Ничто так не обличает крайнюю слабость духа, как незнание того, что человек без Бога несчастлив; ничто так не свидетельствует о дурных наклонностях сердца, как нежелание обрести истину о вечности обетованной <...> Из всех заблуждений это, без сомнения, очевиднее всего обличает их безумие и слепоту» [11, с. 306–307, 310]. И поздние стоики, и Паскаль вопрос о жизни и смерти решали исключительно в религиозном поле, их размышления имеют «ярко религиозный характер» [7, с. 326]. Другое дело, что для Паскаля Бог – это Христос, а для римских мудрецов божество «трактуется и как создатель человека, и как промысел всех его деяний, и как их фаталистическая предопределенность. ...Божество это мало отличается от космоса вообще» [7, с. 308]. Но главное, что у них у всех был «бог живого человека», которого так не хватает Николаю Степановичу. Важно, «что самый уход из мира не есть что-либо страшное и печальное» [6, с. 409].

Наш профессор не выучил главного урока и оказался не готовым в момент заключительного экзамена. Абсолютная закономерность случившегося фиаско обнаруживается объективно – помимо и вне непосредственно сказанного в его исповеди. Читатель судит не по тому, что Николай Степанович сказал, а по тому, что стояло рядом с его словами и лишь проглядывало за их пеленой, отчасти напоминающей занавес сцены, где с непреложной объективностью прошли все акты истинно шекспировского действия. Это незримое присутствие вносит коррективы в субъективные примечания к собственной жизни, которые даёт исповедующийся перед смертью пожилой учёный.

Одно из свойств его монолога, довольно обычное для речи людей, выросших и получивших воспитание в образованной среде, состоит в склонности к риторическому использованию прецедентных имён и

сюжетов. Зачастую знаковые имена и понятия бывают ухвачены очень поверхностно. О своём не слишком одарённом коллеге Николай Степанович говорит: прозектору Петру Игнатьевичу «до Гекубы... нет никакого дела» (С VII, 260). Так принято выражаться о людях безразличных к чему-либо. Однако в собственном шекспировском тексте слова «Что он Гекубе, что она ему?» (пер. А. Кронеберга, 1844) составляют часть рассуждений принца Гамлета о манере трагических актёров, привыкших «входить в образ» и даже перебарщивать при передаче гнева и других сильных аффектов. Приведём соответствующий фрагмент трагедии в переводе С. Степанова:

*Чудовищно! Ведь вот простой актёр,  
Играючи играя страсти эти,  
Свою сумел так душу обмануть,  
Что по веленью той лицо бледнеет  
В отчаяньи, и слёзы в три ручья,  
И в горле ком.  
Самообманом этим  
Был целиком объят он. А с чего?  
Из-за Гекубы?  
Что он Гекубе? Что ему Гекуба?  
С чего рыдать ему? Что было б с ним?  
Будь у него к тому малейший повод,  
Как у меня? Слезами б залил пол  
И грозной речью расколол бы ухо,  
Сводя с ума виновных и язва  
Распущенных, несведущих смущая,  
Сражая слух и зренье наповал!  
А что же я? Иль раб я бессловесный,  
Ни голоса не имущий, ни рук,  
Дабы поднять в защиту короля,  
Лишённого и жизни и державы*  
[18, с. 91–92].

Николай Степанович не принадлежит к сторонникам чрезмерной аффектации, о чём и говорит, возражая Катиной уверенностью в том, что театр это храм высоких истин. Подчёркнутое в их спорах о назначении театра решительное неуважение профессора к актёрам и заядлым театрам резко контрастирует с верой его воспитанницы в святость и жизненность уроков, которые преподносит искусство сцены. Надо заметить, неудачная попытка Кати стать актрисой и подругой жизни актёра не перечеркнула её возвышенных представлений, как не

перечёркивает их и брюзжание профессора о том, что театр не стал лучше, чем был 30–40 лет назад. *«По-прежнему ни в театральных коридорах, ни в фойе я никак не могу найти стакана чистой воды <...> По-прежнему в антрактах играет без всякой надобности музыка, прибавляющая к впечатлению, получаемому от пьесы, ещё новое, непрошенное. По-прежнему мужчины в антрактах ходят в буфет пить спиртные напитки. Если не видно прогресса в мелочах, то напрасно я стал бы искать его и в крупном»* [15, т. 7, с. 270].

Читателю следует самому решить, в какой мере ответствен Николай Степанович за Катину несложившуюся судьбу. Мы осведомлены о её отлучке из дома, о поисках призвания, которые сломали ей жизнь, стоили смерти ребёнка. Видим и то, что свойственная Кате с детства непосредственность, её доверие к заведённому старшими, более умными людьми устройству дел, не исчерпаны. Однако изо дня в день её жизнь, ничём серьёзным не занятая, расходуется впустую.

Жена профессора и дочь Лиза презирают Катю. Читатель понимает, что ими движет боязнь, опасения за то, как бы крен судьбы, не вписанной в ранжир «общественных приличий», не нанес урона их собственному дому.

Если Катя примет предложение своего обожателя Михаила Фёдоровича, когда профессора не станет и не к кому будет обращаться за советом по вопросам, для решения которых у неё слишком мало воли и слишком много лени, это будет не хуже и не лучше замужества Лизы, в результате которого семьёй профессора после его смерти будет распоряжаться Гнеккер.

Николай Степанович на старости не имеет человека ближе Кати. Воспитанница и воспитатель незаметно как сравнивались в своей чуждости филистерскому миру, где её осуждают за «скандальное прошлое», а им недовольны за то, что бывает у «такой женщины». И всё-таки тень Катиного отца (не будем проводить никаких параллелей с тенью отца Гамлета) предстоит незримым укором умирающему профессору. Отец препоручил заботу о девочке самому честному и успешному из своих коллег. Девочка не росла сиротой, опекали её искренне, как

родную. Но взрослая Катя беззащитна. Тут, конечно, иной спрос, ведь взрослый уже не ребёнок. И всё-таки мёртвые вправе укорять живых за неосновательность и разлад. Плохо, если «вывихнут сустав времени» и взрослые к старости не становятся мудры. Обманутые надежды на их авторитет и опеку подрывают доверие к жизни как таковой.

О наставнике Кати следует заметить, что он, человек рефлексии и примечаний, охотно и довольно часто прибегает к аллюзиям, почерпнутым на литературной, в том числе и драматургической, почве.

И поскольку читатель, тоже человек образованный, способен мысленно восстановить контекст, из которого взята та или иная сценическая реплика, то в аранжированных литературными аллюзиями местах своей исповеди герой предстаёт не просто как рассказчик, а как действующее лицо театральных мизансцен, как бы в кругу персонажей, чьи реплики он произносит или перефразирует. Именно так работает в «Скучной истории» большинство отсылок к трагедиям «Отелло» и «Гамлет».

На риторических извлечениях из этих шекспировских трагедий мы специально остановимся, так как скрытое и явное цитирование – вполне допустимый и невинный ораторский приём – несёт смысловую нагрузку, разрушающую монологизм, помогающую не следовать исключительно по стезям лекторского комментирующего изложения.

Читатель не превращается в инструмент, на котором играют, как на послушных капельмейстеру инструментах оркестра.

Профессор орнаментирует собственные поступки и излагаемые обстоятельства извлечениями из материала шекспировских трагедий. Уловивший эту специфику его примечаний читатель не во всём доверяет профессорской исповеди, иронизирует над самомнением академического светила. Объективная ирония работает отнюдь не в пользу исповедующегося. В каждом из случаев прямого или косвенного цитирования шекспировских пьес Николай Степанович демонстрирует не столько понимание коллизий, изображённых великим драматургом, сколько потребность приспособить авторитетное слово к

обоснованию собственной позиции. Вот они, «надутые щёки», та важность и солидность, которую получаешь (или пытаешься получить) посредством ссылки на непререкаемый авторитет.

Присутствие подобных манипуляций свидетельствует о боязни говорить открыто, о жажде подмен, о стремлении соткать из посторонних образов завесу, которая поможет заслонить прямой взгляд на обстоятельства и на самого себя.

Обратимся к воспоминаниям Николая Степановича о молодости и о чувствах, которым он обязан рождением семьи. Профессор сокрушается, что располневшая неряшливо одетая женщина, измученная круговоротом забот о копеечной экономии, неотступными страхами за будущность детей, необходимостью как-то скрывать ограниченность средств, по сути, беспросветную нищету, ни в чём не напоминает прежнюю юную и трогательную идеалистку Вареньку, которой когда-то давным-давно вошла в его жизнь. *«Эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отелло Дездемону, за "состраданье" к моей науке...»* [15, т. 7, с. 255]. Коротенький обрывок шекспировского текста припилен к полам тоги, в которую облакает себя бескорыстный и верный труженик науки, рассказывающий о начале своего героического пути. В его монологе не только Вареньке, но и Шекспиру предназначено послужить выгодной подсветкой для выбранной героем позы... Антуражем и не более...

Однако далеко не всякая цитата отрывается от образной ткани исходного произведения. В данном случае аллюзия не позволяет превратить себя в антураж, срabатывает вовсе не так, как её намерен задействовать прибегающий к посредству чужого слова оратор.

Художественное слово не молчит. Оно стойко охраняет свою целостность, активно сопротивляется попыткам смять, сузить, переинтерпретировать, исказить сущностные смыслы. И тем самым вносит поправки в сказанное Николаем Степановичем. Лоскуток, расчетливо вырезанный из ткани знаменитой трагедии, оказывается гораздо более важным

и значительным, чем замысловатый наряд, к которому его намеревались пришить.

Шекспировские аллюзии вносят в текст объективность, дополняют нечто важное о том, чего Николай Степанович почти всю жизнь не хотел слышать, от чего привык холодно отворачиваться. Он и теперь предпочёл бы обойти главное молчанием. Однако тенденциозно раскрашенный довод может сработать и против того, кто этот довод употребил. Именно это и происходит, как только мы припомним коллизию и достроим её до целого, увидим, что она сужена человеком, ради красного словца включившим в свой монолог упоминание о Дездемоне.

В сюжетном ходе, посредством которого Варенька представлена Дездемоной, Николаю Степановичу, пусть он того и не учёл, выпадает единственно возможная роль: над жертвенным ликом безгрешной возлюбленной нависает гневливый лик несправедливого судьи, безжалостного палача Отелло. Сравнение с Дездемоной делает гораздо более полным и светлым образ существа вечно сострадающего, беззаветно преданного мужу, готового пожертвовать всем ради неустроенного сына-офицера, ради дочери-бесприданницы, которой вряд ли суждено вступить в счастливый брак. А цельность и бескорыстие человека, принявшего все эти жертвы и не желающего их оценить, оказываются под большим сомнением. В развертывающемся на наших глазах исповедальном самоанализе явно недостаёт личной ответственности профессора-мужчины за то, во что превратилась его жена. Способность брать ответственность за себя и других, принимать решения всегда являлась основной характеристикой мужественности.

Чехов осуждал неспособность и нежелание понять других: *«Профессор <...> слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он уного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли <...> Вас огорчает, что критики будут ругать меня. Что ж? Долг платежом красен. Ведь мой профессор бранит же их!»* [16, т. 3, с. 255–256]. Нельзя не заметить, что эти строки из письма к А. Н. Плещееву

от 30 сентября 1889 г. касаются авторского отношения не только к центральному персонажу «Скучной истории». В них отражена и нелюбимая оценка предвдушаемого хода полемики. Критики, понимал Чехов, само собою, ополчатся против автора, ощутимо задевая их корпоративную честь. Они тоже причисляют себя к «властителям умов» своего времени, и в этом похожи на авторитеты академические.

Однако повторим: ни в одном из фрагментов повести «Скучная история» автор не позволил себе прямо оппонировать своему герою.

Мысленно озирая пределы собственной жизни, Николай Степанович сам подводит все необходимые итоги. Он знает, что в скором времени его путь окончится, ставит задачей сам себе дать исчерпывающе полный отчёт о прожитом. Сможет ли он сказать всё необходимое, прежде чем болезнь отнимет у него последние силы?

Его исповедь, содержащая продуманный, ёмкий и довольно строгий комментарий к прошлому и настоящему современников второй половины русского XIX столетия, примечательна во многих отношениях. За плечами у Николая Степановича солидный университетский опыт, близкое знакомство со знаменитыми личностями – Пироговым, Некрасовым, Кавелиным. По единодушному признанию коллег, это даёт вполне заслуженное право на имя.

К проблеме «человек и его имя» разработка замысла не свелась, хотя первые шаги на пути к его осуществлению были связаны с нею. Причем в рабочих рукописях 1889 г. это касалось не одного, а сразу двух персонажей – Николая Степановича («Скучная история») и Александра Владимировича Серебрякова («Леший», «Дядя Ваня»), интересных для их создателя и новизной ракурса, мотива: «Мотив затрагиваю новый» 255–256 [16, т. 3, с. 247] и глубиной исследования жизни: «Это не повесть, а диссертация» [16, т. 3, с. 250]. «Одновременно с новой пьесой, – отмечает И. Я. Гурлянд, – он писал тогда новый рассказ. Он назывался “Мое имя и я” <“Скучная история”>» [16, т. 3, с. 237]. Оба профессора показаны требовательными, сосредоточенными на себе и своей науке

людьми.

То, что сказалось между строк, как бы поверх имеющегося текста, особенно явно проступает в гамлетовских аллюзиях «Скучной истории». Разбор этого смыслового пласта позволяет, на наш взгляд, выявить самое существенное в индивидуальной психологии академической когорты и в университетской жизни конца 1880-х гг.

Окидывая взглядом тридцать лет, на продолжение которых он читал лекции с университетской кафедры, герой соизмеряет учеников с самим собой. Он считает молодых коллег неготовыми пойти за ним по научному пути: «Они охотно поддаются влиянию писателей новейшего времени, даже не лучших, но совершенно равнодушны к таким классикам, как, например, Шекспир, Марк Аврелий, Эпиктет или Паскаль, и в этом неуменье отличать большое от малого наиболее всего сказывается их житейская непрактичность. Все затруднительные вопросы, имеющие более или менее общественный характер (например, переселенческий), они решают подписными листами, но не путем научного исследования и опыта...» [15, т. 7, с. 288]. Однако свободные от лекций часы сам профессор медицины отдаёт французской и немецкой (в начале повести упоминается роман Шпильгагена «О чем пела ласточка») беллетристике – отнюдь не Марку Аврелию или Эпиктету, поругивает отечественные статьи «по социологии, искусству и проч.» за отсутствие независимости суждений и за попытки лишить такой свободы и независимости всех, кто берёт книгу в руки: «Необычайная важность, игривый генеральский тон, фамильярное обращение с иностранными авторами, уменье с достоинством переливать из пустого в порожнее – всё это для меня непонятно, страшно и всё это не похоже на скромность и джентельменски покойный тон, к которым я привык, читая наших писателей врачей и естественников» [15, т. 7, с. 293]. Николай Степанович не считает французские книжки особо талантливыми, умными и благородными, «но они не так скучны, как русские, и в них не редкость найти главный элемент творчества – чувство личной свободы, чего нет у русских авторов» [15, т. 7,

с. 292]. Наклеивание ярлыков, компромиссы с совестью, условности, проистекающие из нехватки мужества, из боязни писать так, как думаешь и так, как хочешь, для героя являются признаком отсутствия творчества вообще. Сказанное касается и переводов: *«Чванный, благосклонный тон предисловий, изобилие примечаний от переводчика, мешающих мне сосредоточиться, знаки вопроса и sic в скобках, разбросанные щедрым переводчиком по всей статье или книге, представляют мне покушением на личность автора, и на мою читательскую самостоятельность»* [15, т. 7, с. 293]. Вообще нужно заметить, что у Чехова ругатели, ниспровергатели всегда проигрывают в сравнении с теми, кто честно делает дело. В рассказе «Гусев» это обличитель и протестант Павел Иванович. Очень похожи на него доктор Львов из «Иванова», Соломон из «Степи» и другие [3, с. 247]. Это, кстати, вполне соотносится с размышлениями Марка Аврелия: «Наибольшим позором покрывает себя душа человеческая, когда возмущается против мира, становясь (поскольку то зависит от неё) как бы болезненным наростом на нем. Ибо ропот по поводу чего-либо происходящего есть возмущение против природы» [9, с. 44].

У старого профессора немало претензий к взаимоотношениям, царящим в университетской среде, к этике учёных споров и дискуссий. Атмосфера грубой и неконструктивной критики в научной полемике развращает молодёжь, лишает твёрдых нравственных ориентиров. *«Мне кажется, я несколько не преувеличил <...> что это отношение не грубее тех, какие существуют у авторов серьёзных статей друг к другу. В самом деле, эти отношения так грубы, что о них можно говорить только с тяжёлым чувством. Друг к другу и к тем писателям, которых они критикуют, относятся они или излишне почтительно, не щадя своего достоинства, или же наоборот, третируют их гораздо смелее, чем я в этих записках и мыслях своего будущего зятя Гнеккера. Обвинения в невменяемости, в нечистоте намерений и даже во всякого рода уголовщине составляют обычное украшение серьёзных статей»* [15, т. 7, с. 293]. Резко и категорично характеризует эту среду Катя. В обиде за то, что нет среди учеников Николая Степановича

достойных учёных, она с горечью произносит: *«А чтобы размножить этих докторов, которые эксплуатируют невежество и наживают сотни тысяч, для этого не нужно быть талантливым и хорошим человеком. Вы лишний»* [15, т. 7, с. 283]. Это несправедливые и злые слова. Но по твердому убеждению Николая Степановича, злые мысли и чувства «приличны только рабам».

Злоба не может сочетаться со свободой творчества. Отсюда, как кажется Николаю Степановичу, проистекает его неприятие коллеги-филолога Михаила Фёдоровича, который часто навещает Катю и не на шутку влюблён в неё. Человек приятной внешности, умный и образованный, потомок старинного дворянского рода, Михаил Фёдорович, вопреки многочисленным достоинствам, никакой симпатии у профессора не вызывает. Его манеру говорить профессор характеризует посредством примечательной для нас отсылки к «Гамлету»: *«Постоянно шуточный тон, какая-то помесь философии с балагурством, как у шекспировских гробоконпателей»* [15, т. 7, с. 284]. Суждения Катиного обожателя бранчивы, резки, обвинения *«огульны и строятся на таких давно избитых общих местах, таких жупелах, как измельчание, отсутствие идеалов или ссыла на прекрасное прошлое»* [15, т. 7, с. 287]. Сначала кажется, что Николай Степанович сторонится этого «пустого злословия, недостойного порядочных людей». Он с осуждением выговаривает своей воспитаннице за её склонность к подобному бессмысленному и пустому времяпровождению: *«Михаил Фёдорович злословит. Катя слушает, и оба не замечают, в какую глубокую пропасть мало-помалу втягивает их такое, по-видимому, невинное развлечение, как осуждение ближних. Они не чувствуют, как простой разговор постепенно переходит в глумление и издевательство и как оба они начинают пускать в ход даже клеветнические приёмы»* [15, т. 7, с. 289]. Говорливость Михаила Фёдоровича, его привычка злословить вызывают у Николая Степановича ассоциацию, довольно близкую к гамлетовской метафоре зловония как признака подгнившего устройства дел: *«Замолчите, наконец! Что вы сидите тут, как две жабы, и отравляете воздух своими*

дыханиями? Довольно!» [15, т. 7, с. 290]. Но постепенно и сам Николай Степанович втягивается в отвратительные ему разговоры: «Воздух от злословия становится гуще, душнее, и отравляют его своими дыханиями уже не две жабы, как зимою, а целых три» [15, т. 7, с. 300]. Звучавшие почти по-гамлетовски отчаянные порывы прокричать о яде и отравлении – «Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких я не знал раньше, отравили последние дни моей жизни» [15, т. 7, с. 264] – не дотягивают до высокого трагедийного накала, воздетые руки опускаются вниз. Где уж победить шекспировскому началу, когда всё в конечном итоге походит на адуевский финал «Обыкновенной истории» Гончарова, на прямое продолжение судьбы Алексея Степановича Молчалина или даже на долетевший из «Миргогода» грустный вздох: «Скучно на этом свете, господа!» «Всё гадко, не для чего жить, а те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропавшими» [15, т. 7, с. 291]. Беда профессоров, как её рисует Чехов, в том, что генеральский тон, важность, «надутые щёки» зачастую маскируют отсутствие смелости говорить, что думаешь, приверженность к примечаниям вместо подлинной свободы творчества. За важным видом может скрываться недоброжелательность и духовная пустота, «равнодушие – паралич души, преждевременная смерть» [15, т. 7, с. 306]. Раздумывая о собственной жизни, герой Чехова приходит к неутешительному выводу:

*«В моём пристрастии к науке <...> в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всём, нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое <...> что называется общей идеей или богом живого человека.*

*А коли нет этого, то, значит, нет и ничего»* [15, т. 7, с. 307].

Подведём итог наших рассуждений о направленности на преодоление монологизма как основной функции шекспировских аллюзий в «Скучной истории».

Отсутствие в человеке Бога, «того, что выше и сильнее всех внешних влияний», делает даже самого именитого профессора нищим. «При такой бедности достаточно

*было серьёзного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы всё то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чём видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья»* [15, т. 7, с. 307]. Поэтому Катя из «Скучной истории» произносит свою мольбу: «Николай Степаныч, ради истинного бога скажите скорее, что мне делать?» И слышит в ответ растерянное: «Что же я могу сказать? Ничего я не могу» [15, т. 7, с. 308].

Заметка «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему» [15, т. 17, с. 160] носит иронический характер. Она впервые внесена Чеховым в Записные книжки в момент довольно острой полемики по важнейшим вопросам шекспироведения, в которую были вовлечены довольно близко знакомые писателю Н. И. Стороженко, В. В. Чуйко и другие известные журналисты, философы, филологи конца XIX – начала XX века.

Слова Н. И. Стороженко о том, что «Чехов – талант, но у него нет Бога в душе», переданные Антону Павловичу И. Л. Леонтьевым-Щегловым, глубоко задели писателя. Ответ на «мнение профессора» был дан в повести «Скучная история» и в пьесах «Леший», «Дядя Ваня» как объективная констатация того факта, что ни научные степени и звания, ни широкая известность, ни поиски позитивистской «общей идеи» не отменяют необходимость найти Бога в душе. Вера в науку стремится завуалировать беспомощность человека перед вечными вопросами бытия. Но это стремление тщетное.

Компилятивным временам довлеет господство мнений, и эти времена столь же скучны, сколь непрочны. В силу естественного круговращения мира, они сменяются временами потрясений, фазой активного жизненного действия. В этом смысле Шекспир был и остаётся тем, чего не заменят никакие «примечания к нему». Аллюзии шекспировских мотивов подчеркивают этот объективный факт, создавая ироническую подсветку мнениям профессора Николая Степановича и его попыткам толковать историю пройденного им пути и всё, с чем он столкнулся перед, увы, неизбежным фактом смерти.

**Использованная литература:**

1. Бушканец Л. Е. «Чудесный инструмент» (Влияние Л. Н. Толстого на представления об А. П. Чехове в начале XX века) // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 16. Чехов и Толстой: К 100-летию памяти Л. Н. Толстого: сб. науч. трудов. Симферополь: Доля, 2011. С. 16–38.
2. Захаров Н. В. Шекспир в России // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» [Электронный ресурс] URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3672.html> (Дата обращения 13.04.2015).
3. Катаев В. Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 232–252.
4. Катаев В. Б. «Скучная история»: русский Фауст // Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Московский университет, 1989. [Электронный ресурс] URL: <http://www.apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st011.shtml> (Дата обращения 15.01.2016).
5. Катаев В. Б. «Скучная история (Из записок старого человека)» // А. П. Чехов. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 169–171.
6. Котляревский С. А. Марк Аврелий // Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. М.: Республика, 1995. С. 386–413.
7. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. М.: Изд-во Московского университета, 1979.
8. Луков Вл. А., Захаров Н. В. Культ Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 132–141.
9. Марк Аврелий. Размышления. М.: Эксмо, 2008.
10. Одесская М. М. Леонтьев // А. П. Чехов: Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 437–438.
11. Паскаль Б. Мысли. М.: АСТ, 2001.
12. Стороженко Н. И. Дилетантизм в шекспировской критике // Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М.: Librocom, 2012. С. 222–253. – Рец. на кн.: Чуйко В. В. Шекспир, его жизнь и произведения. СПб.: А. С. Суворин, 1889.
13. Стороженко Н. И. Модная литературная ересь // Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М.: Librocom, 2012. С. 359–360.
14. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2007.
15. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения. М.: Наука, 1974–1982.
16. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. М.: Наука, 1974–1983.
17. Чуйко В. В. Учёное педанство (Ответ профессору Стороженко) // Новое время. 1889. 13 нояб. (№ 4925). С. 2–3.
18. Шекспир У. Гамлет, принц Датский; Сонеты. СПб.: Амфора, 2008.

**References:**

1. Bushkanets, L. E., «Chudesnyy instrument» (Vliyaniye L. N. Tolstogo na predstavleniya ob A. P. Chekhove v nachale XX veka) (“Wonderful Tool” (The Influence of Leo Tolstoy on the Ideas about A. P. Chekhov in the Beginning of the 20th Century), in *Chekhovskie chteniya v Yalte, vol. 16, Chekhov i Tolstoy: K 100-letiyu pamyati L. N. Tolstogo*, Simferopol: Dolya, 2011, pp. 16–38.
2. Zakharov, N. V., Shekspir v Rossii (Shakespeare in Russia), in *Elektronnaya entsiklopediya «Mir Shekspira»*. <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3672.html>. Accessed April 13, 2015.
3. Kataev, V. B., Avtor v «Ostrove Sakhaline» i v rasskaze «Gusev» (An Author in “The Island Sakhalin” and in the Short Story “Gusev”), in *V tvorcheskoy laboratorii Chekhova*, Moscow: Nauka, 1974, pp. 232–252.
4. Kataev, V. B., «Skuchnaya istoriya»: russkiy Faust (“A Boring Story”: Russian Faust), in *Kataev, V. B., Literaturnye svyazi Chekhova*, Moscow: Moskovskiy universitet, 1989. <http://www.apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st011.shtml>. Accessed January 15, 2015.
5. Kataev, V. B., «Skuchnaya istoriya (Iz zapisok starogo cheloveka)» (“A Boring Story (From the Notes of an Old Man)”), in *A. P. Chekhov. Entsiklopediya*, Moscow: Prosveshchenie, 2011, pp. 169–171.
6. Kotlyarevskiy, S. A., Mark Avreliy (Marcus Aurelius), in *Rimskie stoiki: Seneka, Epiktet, Mark Avreliy*, Moscow: Respublika, 1995, pp. 386–413.
7. Losev, A. F., Ellinisticheski-rimskaya estetika I–II vekov nashey ery (Hellenistic-Roman Aesthetics of the 1st–2nd Centuries A. D.), Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1979.
8. Lukov, V. A. and Zakharov, N. V., Kul't Shekspira (Cult of Shakespeare), *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2008, no. 1, pp. 132–141.
9. Marcus Aurelius, *Razmyshleniya* (Meditations), Moscow: Eksmo, 2008.
10. Odesskaya, M. M., Leont'ev (Leontiev), in *A. P. Chekhov: Entsiklopediya*, Moscow: Prosveshchenie, 2011, pp. 437–438.
11. Paskal, B., Mysli (Thoughts), Moscow: AST, 2001.
12. Storozhenko, N. I., Diletantizm v Shekspirovskoy kritike (Dilettantism in the Shakespearian Criticism), Review of the book: Chuyko, V. V., *Shekspir, ego zhizn' i proizvedeniya*, (Shakespeare, His Life and Works), Saint-Petersburg: A. S. Suvorin, 1889, in *Storozhenko, N. I., Opyty izucheniya Shekspira*, Moscow: Librocom, 2012, pp. 222–253.
13. Storozhenko, N. I., Modnaya literaturnaya eres' (Fashionable Literary Heresy), in *Storozhenko, N. I., Opyty izucheniya Shekspira*, Moscow: Librocom, 2012, pp. 359–360.
14. Sukhikh, I. N., *Problemy poetiki Chekhova* (Problems of Chekhov's Poetics), Saint-Petersburg: Filologicheskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2007.
15. Chekhov, A. P., Polnoe sobranie sochineniy i pisem (Complete Works and Letters): in 30 vols., *Sochineniya* (Works), Moscow: Nauka, 1974–1982.
16. Chekhov, A. P., Polnoe sobranie sochineniy i pisem (Complete Works and Letters): in 30 vols., *Pis'ma* (Letters), Moscow: Nauka, 1974–1983.
17. Chuyko, V. V., Uchenoe pedantstvo (Otvét professoru Storozhenko) ((Learned Pedantry (Response to

Professor Storozhenko)), *Novoe vremya*, November 13, 1889, no. 4925, pp. 2-3.

18. Shakespeare, W., *Gamlet, prints Datskiy; Sonety* (Hamlet, Prince of Denmarke; Sonnets), Saint-Petersburg: Amfora, 2008.

**Полная библиографическая ссылка на статью:**

Спачиль, О. В. Иронические функции шекспировских аллюзий в «Скучной истории» А. П. Чехова [Электронный ресурс] / О. В. Спачиль, Е. Ю. Третьякова // Наследие веков. – 2016. – № 2. – С. 70-83. URL: [http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2015/07/2016\\_2\\_Spachil\\_Tretyakova.pdf](http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2015/07/2016_2_Spachil_Tretyakova.pdf). (дата обращения дд.мм.гг).

**Full bibliographic reference to the article:**

Spachil, O. V. and Tretyakova, Ye. Yu., *Ironicheskie funktsii shekspirovskikh allyuziy v «Skuchnoy istorii» A. P. Chekhova* (Ironical Functions of Shakespearian Allusions in "A Boring Story" by Anton Chekhov), *Nasledie Vekov*, 2016, no. 2, pp. 70-83. [http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2015/07/2016\\_2\\_Spachil\\_Tretyakova.pdf](http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2015/07/2016_2_Spachil_Tretyakova.pdf). Accessed Month DD, YYYY.