

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ В. И. ДАЛЯ
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. П. ЧЕХОВА «МЕЛИХОВО»

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Книжное обозрение —
Чехов на сцене и на экране —
Конференции —
Жизнь музеев —
Чеховская энциклопедия —
Библиография

Москва
Издательство «Мелихово»
2018

№ 35

УДК 82.161.1(048)
ББК 83.3(2Рос=Рус)-8я2
Ч-56

Редакционная коллегия:

В. Б. Катаев (*ответственный редактор*),
Р. Б. Ахметшин, И. Е. Гитович,
П. Н. Долженков, М. М. Одесская, Э. Д. Орлов

Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. — М.:
Ч-56 Издательство «Мелихово», 2018. — Вып. 35. — 152 с.

«Чеховский вестник» — информационно-библиографическое издание Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры Российской академии наук — содержит сведения о новых публикациях, посвященных Чехову и его творчеству, о спектаклях и фильмах по его произведениям, о научных конференциях и о жизни музеев, носящих его имя; а также библиографию литературы о Чехове. Издание ориентировано на студентов, аспирантов, специалистов по творчеству Чехова, его читателей и зрителей.

Все цитаты из Чехова приводятся по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М., 1974–1983).

УДК 82.161.1(048)
ББК 83.3(2Рос=Рус)-8я2

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
ГАОУК МО «Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник
А. П. Чехова “Мелихово”»*

*В оформлении 1-й страницы обложки использована фотография
А. П. Чехова (фото К. А. Шапиро, Петербург, 1889)
из собрания ГЛМ; в оформлении 4-й страницы обложки —
карикатура Д. Левина*

- © Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры Российской академии наук, 2018
- © Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля (Государственный литературный музей), 2018
- © Издательство «Мелихово», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Книжное обозрение

- Сергей Тихомиров.* Неуловимый классик: мир Чехова
в русской мысли второй половины
XX — начала XXI века 7
- Елена Стрельцова.* Предчувствие преграды 29
- Виктор Зайцев.* Проблемы интертекста 33
- Руслан Ахметшин.* Книга о Чехове и Достоевском 39
- Сара Осипов.* «Лекари поневоле» 45

Чехов на сцене и на экране

- Галина Коваленко.* Чайки и рыбы 49
- Маргарита Одесская.* 123... 51
- Светлана Наборщикова.* На Чеховском фестивале
спели и станцевали «Три сестры» 54
- Анна Ветлинская.* «Три сестры» в БДТ:
жизнь как вокзал 56
- Владимир Катаев.* «При чем здесь возраст?» 59
- Анна Кузнецова.* Какую классику нынче носят? 62
- Руслан Ахметшин.* «Черный монах» в Астане 65

Конференции

- Ольга Спачиль.* Чеховские чтения в Ялте-2017 73
- Алла Головачева.* А. П. Чехов и А. Н. Островский:
5-е Скафтымовские чтения 78
- Ольга Спачиль, Руслан Ахметшин.* От «Лешего»
к «Дяде Ване» 90
- Александр Кубасов.* Чехов и Петербург 97

Жизнь музеев

Эрнест Орлов. Четыре жизни Чехова. 103

Анастасия Журавлева, Михаил Деров.

Метеопост «Мелихово» 105

Чеховская энциклопедия

Владимир Катаев. А. П. Чудаков: писатель,

филолог, человек 115

Библиография работ о Чехове

2014 год 125



**КНИЖНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ**

НЕУЛОВИМЫЙ КЛАССИК: МИР ЧЕХОВА В РУССКОЙ МЫСЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

А. П. ЧЕХОВ: PRO ET CONTRA

Антология. Т. 3. Личность и творчество А. П. Чехова
в русской мысли XX–XXI веков (1960–2010)

Сост., вступ. статья, комментарии И. Н. Сухих
СПб.: РХГА, 2016. — 880 с.

Очень хотелось бы начать с пафосного заявления, в данной ситуации, думается, более чем уместного, — Игорь Николаевич Сухих совершил очередной филологический подвиг, собрав и подготовив к печати теперь уже третий том антологии «Чехов: pro et contra», выпущенный, как и прежние тома серии, издательством Русской христианской гуманитарной академии в Санкт-Петербурге.

Третий том представляет собой сложную мозаику разнообразных суждений, мнений, высказываний о Чехове и его творчестве, относящихся ко второй половине XX и началу XXI века, или, как более конкретно определяет хронологические рамки антологии сам составитель, — с 1960 по 2010 год. Такая жесткая временная привязка объясняется прежде всего фактором «биографического» порядка: 1960 — год столетия Чехова, 2010 — соответственно — его 150-летия.

Но дело не только в этом: рубеж 1950–1960-х годов — разгар «хрущевской оттепели» — время крутого перелома в истории страны, пусть робко и неуверенно, но все же освобождающейся от прежних мыслительных стереотипов и как раз в этот период более или менее активно начинающей переосмыслять — в лице нового молодого поколения гуманитариев, которых очень скоро назовут шестидесятниками, — «советский стандарт» понимания-истолкования русского классического наследия, чеховского в том числе. Следующий период, отраженный в антологии, — время так называемого «застоя», приблизительно с середины 1960-х

по середину 1980-х, когда шестидесятнические надежды на обновление стали стремительно и неуклонно угасать, но проклюнувшиеся в «хрущевскую оттепель» новые свежие ростки, как ни странно, не умерли и, по крайней мере, в гуманитарной сфере подпольно, подспудно продолжали существовать, расти, развиваться и в ряде случаев дали совершенно замечательные плоды, и уж что-то, а чеховедение в этот период преуспело безусловно — достаточно назвать (на что во вступительной статье к антологии специально указывается) знаменитый чеховский тридцатитомник 1974–1983 годов с его великолепным — и по широте охвата, и по трезвой объективности — комментаторским аппаратом. А далее — период постсоветский, начавшийся во второй половине 1980-х. Казалось бы, шестидесятники могли быть удовлетворены: их когда-то не сбывшиеся надежды получили мощную реализацию в головокружительном угаре «перестроечной» свободы, и они действительно с радостью откликнулись на нее — теперь о Чехове можно было писать «всю правду», без каких-либо замалчиваний и купюр. Но почти сразу же пришли новые сложности, и совсем не с той стороны, откуда их ожидали. Свобода мнений неизбежно предполагала выбор в отношении дальнейшего исторического пути страны, а также выбор того, на что, на какие ценности для успешного продвижения в будущее следует опираться в ее досоветском прошлом: на «буржуазную» экономику с присущим ей идеалом мирно-стабильного «буржуазного» житья-бытья, или на принципиально «не-буржуазную», анархическую в широком смысле слова, антигосударственную линию мысли, причем не обязательно на марксистской подкладке, или на политические и культурные образцы высокого русского консерватизма, шире — традиционалистских ценностей вообще, необходимо включающих компонент освященной вековым преданием религиозности? А Чехов — где он и с кем он? Со сторонниками первого, второго или третьего выбора? Или он сам по себе? Или со всеми понемножку? Верит он в Бога или не верит, значима для него религиозная система ценно-

стей, или не очень, или не значима вовсе и путь его поиска пролегал совсем в иной сфере?

Разумеется, панорама представленных в сборнике мнений о Чехове, высказанных за последние пятьдесят лет, при всей ее обширности (том — огромный, более 800 страниц) не полна. Объять необъятное, как известно, нельзя. И принцип отбора в данном случае был, как мы поняли, следующим: поместить в антологию наиболее значимые, или наиболее характерные, или наиболее оригинальные чеховедческие тексты, публицистические, эссеистические или строго литературоведческие (последних в антологии — большинство), принадлежащие авторам, чей не только творческий, но и жизненный путь уже завершен. Этим же обстоятельством объясняется и то, почему в сборнике есть два «чеховских» стихотворения Юрия Левитанского, как бы обрамляющих все включенные в него прозаические тексты (одним — «Элегия» — сборник начинается, другим — «Ялтинский домик» — заканчивается), и нет ни одного «чеховского» стихотворения, например, Александра Кушнера. Жаль, конечно, но принцип есть принцип. В то же время — и как раз благодаря последовательному проведению этого принципа — данная антология стала своего рода данью памяти тех, кто так или иначе, в той или иной ипостаси работал на чеховедческой ниве, учитывая, что жизненный путь едва ли не половины авторов сборника оборвался относительно недавно.

Из всех авторов-участников антологии (реплики и речи отвечающих на юбилейные анкеты мы не включаем в наш обзор) подавляющее большинство составляют именно шестидесятники, причем шестидесятники не только по возрасту, но и по духу. И есть нечто, что при всей разнице их подходов к Чехову сущностно их единит. Их образ Чехова — пусть он был у каждого свой — с самого начала целенаправленно противостоял тому его одиозно-советскому образу, который, по преимуществу через книги В. В. Ермилова, навязывался сталинской пропагандой, упрямо требовавшей соединить идеал бескомпромиссного преобразования мира в духе коммунизма с патриотическим преклонением перед гениями русской

литературной классики, и не только противостоял, но и, может быть, даже независимо от их воли выстраивался как не просто *другой*, но как ему — контрастный, отчетливо противоположный.

Уже в 1960 году **Л. А. Малюгин**, шестидесятник не по возрасту, но по духу точно, в статье «Продолжение спора» смело атакует ермиловскую версию Чехова, ссылаясь как на своих единомышленников на З. С. Паперного и В. Я. Лакшина. У Ермилова Чехов, едва ли не предчувствующий коммунистическое будущее, изо всех сил обличает вялость, пошлость, бездеятельность русского человека, интеллигента — в частности и, исходя из этой логики, чеховские пьесы расцениваются как комедии сатирически-обличительного типа. Но для Малюгина Чехов не стоит над своими героями как грозный судья, он одновременно и над и не над, в его авторской позиции есть элемент сочувствия к ним, он — соучастник их жизни, погруженный в их проблемы, а проблемы эти — общечеловеческого характера, и потому чеховские пьесы — не издевательски-сатирические, а «чудесные лирические» комедии, и «лирические» здесь, по контексту, следует понимать как поэтически-одухотворенные, и коль скоро в такой атмосфере живут чеховские герои, то они уж никак не однозначные «пошляки».

К. Чуковский («О Чехове», 1967) извлекает *хорошего, нашего* Чехова из-под завалов бесчисленных критических суждений о нем, высказанных его современниками, либо без всяких на то оснований отрицавшими в нем наличие учительной, проповеднической струи (их первая глобальная ошибка — по Чуковскому), либо столь же безосновательно объявлявшими его исключительно только «певцом безнадежной тоски» (их вторая глобальная ошибка). Такой образ Чехова, надо признать, немногим отличается от его советского иконописного лика, и уж один к одному отвечают ермиловской стилистике такие, к примеру, фразы Чуковского, как: «В “Ионыче” Чехов буквально кричит о ненависти к этим людям, к создавшей их социальной среде»; или: «Новый советский читатель даже не подозревает о том, что Чехову приходилось работать в таком

окружении врагов». Но в то же самое время в писаниях Чуковского легко различимы и «оттепельные» интонации — словно в трескучий идеологический барабанный бой вдруг вторгаются нежные, трогательные, берущие за душу звуки скрипки. Так, в заслугу Чехову вменяется то, что, сопоставляя друг с другом своих героев или сравнивая противоборствующие друг другу свойства-качества их душевных организмов, он ни в том, ни в другом случае не склонен к жесткому отделению козлиц от агнцев, а, напротив, с раздумчивой и вместе с тем мягкой трезвостью стремится к «уравновешиваю плюсов и минусов»; что его сила, оказывается, — «в изображении острых и притом неразрешимых конфликтов» (главная смысловая нагрузка лежит тут, конечно же, на слове «неразрешимых»); что он способен испытывать жалость, «жалость врача к пациенту», даже к малосимпатичным своим персонажам, что его вообще отличает «безмерная снисходительность... к усталым, пассивным и немощным людям». Наконец, как на факт чрезвычайной значимости Чуковский указывает на то, что Чехов был «изумительным стилистом», то есть он Художник с большой буквы, создавший свой особый, уникальный художественный мир с неповторимым «языком образов», который, по Чуковскому, опять-таки оказался решительно недоступен дореволюционным критикам, не сумевшим ни почувствовать его красоту, ни разгадать содержащееся в нем скрытое (как бы растворенное в самом чеховском стиле, в самой его художественности) «послание».

Подобно Чуковскому, практически все чеховеды-шестидесятники видят в Чехове прежде всего замечательного художника, по своей стилевой манере или, как стали говорить несколько позже, поэтике довольно резко отличающегося от всех других русских классиков. Если прижизненная чеховская критика зачастую усматривала в этом его недостаток, то чеховедческая мысль 1960–1970-х, наоборот, — первостепенное по важности достоинство. Таким образом, можно сказать, что борьба велась на два фронта — с современной Чехову критикой, глухой к его художественным новациям и

необоснованно приписывавшей ему сильный уклон в пессимизм и меланхолию (тут полное совпадение с безапелляционно-категоричным в отношении этой критики Чуковским, а также — с **К. Паустовским**, с такой же безапелляционностью утверждавшим в своих «Заметках на папиросной коробке» (1960): «Сейчас разговор о чеховской тоске, хмурости и серых людях может вызвать только улыбку»), и с не менее, если не более оболгавшей Чехова критикой сталинской эпохи, вовсе не собиравшейся сдавать свои позиции под натиском «оттепельных» веяний и, при незначительной «косметической» трансформации, отстаивавшей своего бодро-оптимистического и скрыто-коммунистического Чехова вплоть до начала 1980-х годов.

Описывая чеховское художественное «послание», **З. С. Паперный** («Сюжет должен быть нов...», 1976) настаивает на том, что повествовательная ткань у Чехова нежна и тонка, грубым анализом (подразумевается — как у Ермилова и ему подобных) ее не возьмешь, только искромсаешь, что традиционный твердый сюжет у него уходит вглубь, множится в отражающих его микросюжетах, растворяется в подтекстах, за счет этого значительно возрастает роль «образно-символического плана» и, параллельно этому, авторское внимание по преимуществу перемещается на движение-изменение «души» героя. Невозможно не заметить, что литературоведу, что называется, чисто по-человечески — исходя из его собственных душевных симпатий и предрасположенностей, из всех героев Чехова наиболее близки те, кто, воспользуемся его определением, испытывает «тоску по развитию» и живет «ожиданием новых форм жизни, быта, любви...» Неправильно было бы счесть это суждение реверансом, в ту пору почти неизбежным, в адрес официально-оптимистического Чехова — слишком оно для этого, да простится нам высокопарное слово, духоподъемно. Нет, здесь сказалось, на наш взгляд, нечто глубоко личное, хотя сказалось, скорее всего, невольно: автор-литературовед писал о Чехове, а автор-человек — нечаянно написал о себе. Может быть, с нашей стороны это

и домысел, но какое-то внутреннее чутье, с которым никак не получается не считаться, подсказывает нам, что чеховские герои в истолковании Паперного ждут, по существу, того же, чего шестидесятники ждали в начале «хрущевской оттепели», когда неопределенно и счастливо мечтали о свободе, *настоящей* свободе, будь то в форме «социализма с человеческим лицом» или в какой-нибудь другой, но непременно «человеческой», в смысле — человеколюбивой, человеческой форме; да, не дождалась, но и в «застойные» 1970-е эта мечта о свободе, пусть и недостижимой, все же как некий важный ориентир (говоря по-чеховски — ориентир «настоящей правды») продолжала греть их сердца.

На свой лад развивая высказанную в статье З. С. Паперного мысль о том, что многогеройность чеховских повестей и драм свидетельствует об их потенциально *романном* содержании (еще один щелчок по лбу критиков чеховской поры, упрекавших писателя в неспособности написать роман), **М. П. Громов** («Город N», 1989; в основе статьи — текст, написанный в начале 1970-х) литературоведчески воссоздает некий обобщенный чеховский город, населенный таким огромным, почти не поддающимся подсчету количеством персонажей с четкими «признаками сословия, ведомства, класса, среды», то с повторяющимися, сходными чертами, хотя и непредсказуемо варьируемыми от персонажа к персонажу, то с резко выступающей индивидуальной нюансировкой, — что сам собой напрашивается вывод: созданный в чеховских рассказах-повестях-драмах грандиозный образ России конца XIX века в содержательном отношении заведомо превосходит любой роман, который мог бы быть написан об этой эпохе, — да таковой, вообще говоря, и не нужен, ибо он, по существу, уже написан Чеховым.

Что же касается отмеченного З. С. Паперным «образно-символического плана» чеховских произведений, то о нем еще в 1964 году писал **Б. А. Ларин** в «стилистическом этюде» «“Чайка” Чехова». С явным желанием писать о Чехове легко и свободно и так, как он действительно этого заслуживает, Ла-

рин — едва ли не впервые так смело — обращается к многообразно проявляющимся символическим пластам чеховской «Чайки», а также — опять-таки едва ли не впервые — к богатству ее литературных связей, то есть к тому, что гораздо позднее будет именоваться изысканным модным словечком «интертекстуальность». («Интертекстуальные» связи «Чайки» — тема, которая будет разрабатываться чеховедами не одно десятилетие и до сих пор не может считаться исчерпанной, чему свидетельство — статья **Н. И. Ишук-Фадеевой** «Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова» (2010), исследующая давно уже замеченные, но никогда прежде с такой обстоятельностью не анализировавшиеся многослойные мопассановские подтексты чеховской комедии.)

Свою лепту в постижение глубинного символизма чеховской драматургии в начале 1980-х вносит **Б. И. Зингерман**, указывая в статье «Столица и усадьба» (1982) на часто возникающий в произведениях писателя образ «старинной усадьбы, парка, дома с садом», — образ с мощной символической зарядкой, воплощающий, по мысли исследователя, ни больше ни меньше как «мечту Чехова о всемирной гармонии». Одновременно «диалектически» мыслящий Чехов актуализирует другую, столь же значимую для всего его творчества ценность — «духовную независимость» человеческой личности, немислимую без «свободы передвижения в пространстве», откуда проистекает его живое сочувствие к таким героям, как Треплев или дядя Ваня, для которых та же самая «поэтическая усадьба» оборачивается замкнутым пространством, пресекающим импульсы их «томительного свободолюбия». «Чехов, — по словам Зингермана, — писал о застойных, давящих формах русской жизни, которые исчерпали себя, стали тесными, и о людях, которые жаждут простора, свежего дуновения, движения...» И что же, нам опять кажется, что и здесь перед нами — невольная самохарактеристика шестидесятника, томящегося в тягостных для него семидесятых и выбирающего для себя Чехова и его героев как своего рода собратьев по несчастью и по устремлениям неудовлетворенной души.

С типично шестидесятническим задором **В. Н. Турбин** («К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова», 1973) нащупывает в Чехове фигуру, противостоящую всей дочеховской литературной традиции, опираясь в своих построениях, как нетрудно догадаться, на предложенные М. М. Бахтиным две радикальные историко-культурные антитезы — 1) застывшего в своей мертвенности «эпоса» и вечно живого и вечно обновляющегося «романа» и 2) незыблемо-иерархичной «официальной культуры» и взрывающего всякую иерархию бесшабашно-веселого «карнавала». В преломлении к Чехову бахтинские антитезы под пером Турбина обретают следующий вид: с одной стороны, мы имеем дело с некой устойчивой системой литературных и риторических жанров, с другой — настойчивое и вполне сознательное размывание этой системы Чеховым, органически не приемлющим ничего «линейного», «жанрово застывшего», «типичного», «футлярного» и, в силу этого своего писательского и человеческого качества, неизменно иронизирующим над любой прописной «басенной» моралью. Иными словами, Чехов — это «карнавал», и только «карнавал»: он ничего не утверждает, а лишь выворачивает наизнанку прописные истины, выявляя их пустоту. Пожалуй, никто до такого заострения не доводил присущие Чехову антипроповеднические интенции и установки — за исключением разве что А. П. Чудакова, который, придерживаясь совсем иной, нежели у Турбина, логики и цепочки доказательств, но тоже, надо полагать, не без влияния Бахтина, кумира многих и многих шестидесятников-гуманитариев, пришел к выводу, вылившемуся в емкую формулу: «Догматично у Чехова только одно — осуждение догматичности».

Со своей стороны **И. А. Гуревич** в статье «Чехов: от поэтики к эстетике» (опубликованная в 1997 году, статья отражает позицию Гуревича, выработанную как минимум двумя десятилетиями раньше) полагает, что если поэтика Чехова и может быть интерпретирована в подобном — чисто «отрицательном» — ключе, то чеховская «эстетика», понятие более объемное и широкое, сопротивляется тому, чтобы к этой «отри-

цательности» свести весь художественный мир Чехова: пусть «объективная», когда автор никак не вмешивается в повествование, манера Чехова исключает прямые авторские суждения (точка зрения Чудакова), она, тем не менее, не отменяет «косвенных способов снижения и возвышения персонажа», непосредственно исходящих от авторской позиции и не позволяющих оценить ее как только лишь нейтрально-отстраненную.

Но при всех такого рода корректировках и при всем разнообразии мнений относительно существования чеховской «отрицательной» поэтики, в чеховедении 1960–1980-х господствует убеждение, что сама позиция Чехова-художника и накрепко, до неразличимости, спаянная с ней позиция Чехова-мыслителя, позиция, состоящая в том, что автор, сталкиваясь с пестрой и запутанной противоречивостью существования, вместо ожидаемой однозначно-внятной ее оценки, как правило, недоуменно пожимает плечами и, будучи поневоле втягиваемым в различные споры своего времени, не намерен ставить ни в одном из них своей завершающей жирной точки, — что позиция эта нисколько не хуже, не «ниже» откровенно-проповеднических позиций тех же Льва Толстого и Достоевского, она на равных правах с ними существует в русской культуре конца XIX века, а ко второй половине XX-го начинает даже обнаруживать свои преимущества перед ними.

Об одном из таких преимуществ, вслед за Чудаковым и ссылаясь на него, пишет **И. П. Видуэцкая** («Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова», 1974): «Отсутствие “правды в кармане” в значительной мере обусловило преобладание в чеховском стиле показа над рассказом и доказательством, что и позволило... создать впечатление самостоятельно текущей жизни». Смысл этого высказывания тот, что всякая «проповедь» предполагает жесткую систему координат, которая, при наложении на непрерывно меняющуюся сложность жизни, если и не отменяет ее до конца, то уж во всяком случае скрадывает ее и, следовательно, упрощает, примитивизирует, а при отсутствии такой системы координат жизнь, не насилуемая ею, получает возможность развернуться во

всей своей «неотобранной» многоцветности, что, собственно, и фиксирует в своем творчестве Чехов, последовательно дистанцировавшийся от всех готовых идеологических доктрин. Через два десятилетия мысли Видуэцкой вторит **Я. С. Биллинкс** («О чеховском подтексте», 1993), провозглашающий, что с Чеховым в наш мир пришло «новое измерение мира», что «в искусстве совершался тут поворот», вполне сопоставимый «с психоанализом в естествознании и медицине», суть же поворота — в открытии Чеховым «свободной неопределенности», смысл которой заключается прежде всего в том, что отныне литература получила право на сознательный отказ от прежде ей свойственных, но по своей природе совершенно ей чуждых, «учительных» функций.

Представлены в сборнике и мнения о Чехове русских эмигрантов разных поколений, чей образ Чехова и похож и не похож на тот его образ, который создавался их жившими и творившими в Советской России современниками.

Г. Газданов (эмигрант с 1920 года) в очерке, написанном к 60-летию со дня смерти писателя («О Чехове», 1964), сопоставляя Чехова с такими «титанами», как Толстой и Достоевский, утверждает, что Чехов, хотя в нем «нет ничего титанического», не меньше, чем они, ощущает безысходный трагизм бытия и не менее страстно, чем они, протестует против него, равно как и против несправедливости современного государства и традиционной морали, однако если и у того, и у другого «титана» все же есть какие-то «проблески», «иллюзии», «надежды» на то, что «это может быть когда-то изменено к лучшему», то Чехову подобные обольщения абсолютно чужды. «В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым... нельзя сравнить никого», — пишет Газданов, почти дословно цитируя Льва Шестова.

Ф. Горенштейн (эмигрант с 1980 года) в своих «субъективных заметках» «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» (первые опубликованы в эмигрантской прессе в 1980 году) тоже сравнивает Чехова с Толстым и Достоевским, именуя последних «великими догматиками» и «Дон-Кихотами российской

прозы», спасающимися от «истины», чтобы сохранить «счастье», Чехов же — совсем напротив — ее Гамлет, отбросивший все иллюзии, включая иллюзию «надуманного евангелического мира», столь дорогую сердцам как Достоевского, так и Толстого, ибо, подобно Гамлету, очень рано сумевший понять совсем не утешительную, предельно пессимистическую истину жизни, что «быть и не быть одинаково нелепо».

Н. И. Ульянов (эмигрант с середины 1940-х годов) в статье с парадоксальным названием «Мистицизм Чехова» (1970) также отлучает Чехова от христианской религии, полагая, что она не имеет никакого отношения к его личной внутренней «религиозности», к его «мистицизму», коренящемуся где-то в сферах, близких видениям Коврина из «Черного монаха» и откровениям треплевской пьесы о Мировой душе — видениям и откровениям, подчеркивает Ульянов, обнажающим не утешительно-благостную сущностную первооснову мироздания, а «ужас бытия, не поддающегося осмыслению». И это — то чеховский «мистицизм» ценится им больше всего, в заслугу Чехову ставится то, что он, «беспощадный искатель истины», был способен «не останавливаться перед тем, чтобы из уютного домика верующего открыть дверь прямо в мировой холод».

Вероятность того, что Ульянов знал тексты Газданова и Горенштейна, а Горенштейн — текст Газданова, не то чтобы мала, она близка к нулю. В чем же тогда причина практически полного единомыслия трех эмигрантов? И ведь не объяснишь его тем, что все трое прочли, предположим, философическое эссе Шестова «Творчество из ничего», прониклись им и создали собственные вариации на шестовскую тему. Ну, даже если допустить, что прочли (хотя и это, между прочим, совсем не факт), то что с того? — все равно же нужно будет искать объяснение, почему *настолько* прониклись. Думается, настоящие причины этой нечаянной общности во взглядах лежат значительно глубже, простым ключиком такая дверца не отпирается. Но вот какое в этой связи соображение сразу приходит на ум: пример данного странного единомыслия с очевидностью показывает, что сопровождавшая Чехова при жизни формула

«певец тоски и безнадежности», формула, голословно опровергнутая сталинским и, казалось бы, отнюдь не голословно, а очень даже доказательно «оттепельным» и «постоттепельным» отечественным чеховедением, — эта формула применительно к Чехову и созданному им образу мира не так уж несправедлива, во всяком случае — далеко не беспочвенна. В отечественном чеховедении отсутствие в мире Чехова догматических смыслов компенсировалось идеей о том, что смысл у Чехова — причем, как предполагалось, смысл бесконечно более богатый, чем смысл догмы, — рассредоточен в самой изображаемой им живой действительности, отторгающей от себя любую сетку прямолинейных идеологических координат, смысл не исчезал, он лишь менял форму своего существования. Согласно же Газданову, Горенштейну и Ульянову, сама эта «живая действительность» оказывается у Чехова даже при неглубоком взгляде на нее — проблематической, неустойчивой, зыбкой, а при более проникательном — гибельной и страшной, и в таком своем качестве она, конечно, ничуть не более утешительна и спасительна, чем какая бы то ни было идеологическая догма.

Эта разница в подходах отчетливо выявляется при сопоставлении двух чеховедческих штудий разных лет — «О художественном языке Чехова» (1988) Ю. К. Щеглова (эмигрант с 1979 года) и «О внутренней иронии в рассказах и повестях Чехова» (1969) Э. А. Полоцкой.

Ю. К. Щеглов не только читал Шестова, он прямо цитирует его на первой же странице, заявляя, что свою задачу, как исследователя, видит в том, чтобы на примере описания чеховских «текстовых и языковых стратегий» подтвердить справедливость провокативного афоризма Шестова: «Чехов — убийца человеческих надежд». Угрожающий характер этого афоризма исследователя нисколько не смущает. То, что у Шестова было сказано с откровенным и, похоже, намеренным эмоциональным перехлестом, автор статьи, приверженец точного научного знания, излагает и объясняет без всякого эмоционального трепета: «художественная тактика» Чехова предполагает «выхолащивание различных видов человеческой

интенциональности», «систематический подрыв и развенчание всех... претензий человека на самоутверждение». Человек у Чехова «воображает себя самостоятельным агентом, думает, что чего-то достигает и куда-то движется, но в действительности пребывает на одном месте». Чеховский герой живет в иллюзии, что он живет. Один из способов поддержания такой иллюзии — «стереотипизированная» речь, переполненная штампами, готовыми выражениями, содержательно «пустыми» словами, но необходимая герою для того, чтобы он мог «загородиться» ею от «бессмысленной и раздражающей действительности». Вот оно — «бессмысленной и раздражающей»! И впрямь все в точности по Шестову: жизнь — бессмысленна, Чехов знает об этом, а его герои, желающие во что бы то ни стало избежать этого страшного для них знания, прячутся от него в раковины своих иллюзий.

Предмет исследовательского интереса **Э. А. Полоцкой**, по сути, тот же, что у Щеглова — постоянно воспроизводимая в текстах Чехова ситуация несоответствия между планами, надеждами, устремлениями героев и тем, что в ответ на это им предлагает жизнь, судьба, всякий раз упорно опровергающая их планы и надежды. Это явление исследовательница описывает, используя понятие «ирония» как эстетическую и философскую категорию. Однако, с ее точки зрения, не автор умышленно помещает героя в эту мучительную для него ситуацию (ср. у Шестова: «Он постоянно точно в засаде сидит, высматривая и подстерегая человеческие надежды»), не автор «иронизирует» над ним, а сама жизнь, само ее устройство, автор же лишь констатирует факт этой иронической «усмешки» жизни над героем. Но констатация в чеховском ее варианте не равна безразличию: именно потому, что автор с присущей ему трезвостью удостоверяет факт неотменимости «усмешки» всевластной судьбы, он обволакивает-охватывает своего теряющегося перед сложностями жизни героя «сочувствием» и «жалостью» к нему. Да, описываемый у Полоцкой феномен тот же, что у Шестова и Щеглова, но способ описания, как видим, совсем другой. Показательно также, что чеховскую

«иронию судьбы» она считает куда более мягкой, чем «трагическая» ирония, свойственная античным трагедиям рока, или безвыходно «пессимистическая» ирония Мопассана: у Чехова — не все так безысходно, ибо он, несмотря ни на что, верит «в поступательный ход человеческой истории», в конечную «победу добрых начал жизни», и пусть эта вера не всегда у него выражается явно — как некий «незримый поэтический фактор» она разлита во всем его творчестве. Что это — опять невольная самохарактеристика шестидесятника, вопреки всему живущего надеждами на лучшее будущее, ощущаемое как нечто возвышенное и «поэтическое», надеждами, с которыми уже распростился уехавший из Советского Союза Щеглов — шестидесятник, преодолевший свое шестидесятничество? Может быть, и так. Но, с другой стороны — разве, по крайней мере, поздний Чехов так уж был лишен подобных, да, розовых, да, неопределенных, но таких окрыляющих, при всей своей неопределенности, надежд и упований?

Бурные девяностые привнесли новую краску в сложную палитру чеховского «послания» — к вящей радости одних и искреннему недоумению других на первое место выдвинулась проблема «Чехов и религия».

Довольно обобщенно, но с явной оглядкой на происходящее в общественном сознании, когда интерес к полузапретным прежде темам религии, мистики, мифологической фантастики и т. п. ширился с каждым днем, — о чеховском обращении к этим темам пишет **М. Л. Семанова** («Современное и вечное: легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова», 1990). Главный ее тезис, что Чехов во всем объеме своей личности ускользнул бы от нас, если бы мы по-прежнему продолжали игнорировать его прекрасное знание «церковных обрядов» и тот факт, что его письма и сочинения пестрят цитатами из обоих Заветов. Впрочем, никакой сколько-нибудь сознательной ориентации писателя на религиозную систему ценностей исследовательница в этом не усматривает: по ее мнению, три чеховских художественных текста, в наибольшей мере отвечающие «легендарно-фантастической» тематике, —

«Черный монах», «Студент» и «Рассказ старшего садовника» — свидетельствуют лишь о том, что Чехов, всегда напряженно искавший «высокий смысл жизни», допускал, что какие-то его «элементы» могут быть обнаружены и на этих путях.

Как ни странно, приблизительно такую же точку зрения на отношение Чехова к религии вообще и русской православной традиции в частности — то есть что оно, мол, достаточно прохладное — высказывает **А. Солженицын** в своих заметках «Окунаясь в Чехова», опубликованных в «Новом мире» в 1998 году, хотя и с принципиально иных исходных позиций. Если Семанова о чеховской больше «культурной», нежели личностной заинтересованности в вопросах религиозного порядка пишет, скорее, в тоне нейтрально-констатирующем, то Солженицын — в тоне снисходительного сожаления. Дух неопределенно-радужного либерализма шестидесятников, сопротивляющихся властному государственно-диктаторскому диктату, ему не близок. Вернее — так: близок лишь до тех пор, пока под враждебной человеку государственностью подразумевается «безбожный» коммунистический режим, а вот если речь идет о крепком, стабильном, проникнутом общим религиозно-патриотическим духом Государстве Российском, в котором родился, жил и творил Чехов, то уж тут Солженицыну с либералами совсем не по пути, поскольку, в его понимании, именно они, либералы, были силой, всяческими способами расшатывавшей эту стабильность, что и привело в конце концов к революционному взрыву 1917 года. С такой-то позиции, весьма близкой, если не прямо тождественной позиции Достоевского как автора «Дневника писателя», да и суворинского «Нового времени» с его последовательным антилиберализмом, Солженицын и смотрит на Чехова и открывает в нем во многом, увы, типичного русского интеллигента-либерала, не шибко патриотичного (исконно-народных, почвенных словечек у Чехова «шаром покати»), противоречивого в своем отношении к вере и православному укладу в целом (судя по «Святою ночью», Чехов «тянется» к церковной службе, но вот «с силой ли веры» — точно сказать нельзя), видящего — на то он и либерал — слиш-

ком много «негатива» в русском быте и образе жизни и не без удовольствия выписывающего их «уродства» (что в «Палате № 6», что в «Мужиках», что в «Архиерее»).

Любопытно отметить, что, в отличие от других авторов антологии, в большинстве своем взирающих на Чехова снизу вверх (в чем, вообще говоря, едва ли есть что-то зазорное: как-никак Чехов фигура, утвердившаяся не только в русской, но и в мировой культуре как очень значительная величина), Солженицын смотрит на него как на «равного», как крупный писатель на другого крупного писателя. То, что Чехов талантлив, и талантлив чрезвычайно, под сомнение не ставится, но он не «бог» в литературном мире и, значит, открыт для критики во всех отношениях, — вплоть до того, что у него можно отыскивать стилистические огрехи и не зачислять автоматически все используемые им приемы по разряду бесспорно удачных находок. К примеру, Солженицыну нисколько не нравится, что природа у Чехова то и дело показывается «через человеческий быт и понятие», а между тем это один из характернейших приемов Чехова-стилиста, в котором многие чеховеды-шестидесятники, не допускающие мысли, что на Чехова можно смотреть как-то иначе, чем снизу вверх, склонны обнаруживать целое философское откровение о единстве мира человека и мира природы, провидческую озабоченность писателя экологическими проблемами будущего века и т. п. Будем справедливы, в данном случае не так уж легко ответить на вопрос, кто тут прав и кто заблуждается — Солженицын ли оказался непробиваемо глух к смыслоносным залежам чеховского стиливого приема или же не в меру расфантазировавшиеся чеховеды из крохотной стилистической мухи безо всяких на то оснований вырастили гигантского философического слона.

Кроме Солженицына, есть в антологии еще только одна персоналия, пред Чеховым не благоговеющая и позволяющая себе весьма едкую критику созданного им образа мира. Это — Ахматова, чья позиция «против» Чехова озвучена в статье **Л. В. Лосева** (эмигрант с 1979 года) «Нелюбовь Ахматовой к Чехову» (2002). (Заметим в скобках, что без этих двух

«античеховистов» сборник, само название которого — «За и против» — предполагает набор альтернативных мнений об одном и том же предмете, грозил бы, вопреки названию, превратиться в сплошную апологию Чехова, поскольку остальные его участники — а их более тридцати! — все однозначно и безоговорочно «за».) Свою статью Лосев, сам ни в малой мере не разделяющий нелюбви Ахматовой к «чеховщине», строит как парадокс: несмотря на ее постоянные упреки в адрес Чехова, в чем-то похожие на солженицынские (Чехов упорно перекашивает в сторону «негатива», покрывая все им изображаемое «какой-то ужасной тиной», в то время как в реальной русской провинции «такого общества и таких опустошенных людей, как описывает Чехов», никогда не было), как поэт Ахматова многими стилевыми чертами своей лирики, в том числе характерно и опознаваемо «ахматовскими», «очень близка художественной манере Чехова».

Совсем другое, чем у Солженицына, решение проблемы «Чехов и религия» предлагается в статье **Н. М. Зоркой** «Чехов и “серебряный век”: некоторые оппозиции» (1996). Хотя исходная идеолого-мировоззренческая платформа у Зоркой и Солженицына, по всем приметам, общая — православная вера в ее традиционном изводе как главный критерий оценки любого жизненного явления, разница между ними заключается в следующем: если второй сомневается в том, что сам Чехов таковой верой обладал, то первая абсолютно убеждена, что Чехов не только обладал ею, но и черпал в ней силу для реагирования на «вызовы» своего времени, все настойчивей устремляющегося прочь от этого универсального ориентира. В статье выделяются три «вызова», на которые вооруженный критерием исконно православной этики Чехов реагирует с необходимой сдержанностью: 1) смутный русский капитализм, взшедший на дрожжах общеевропейской «научно-технической революции», 2) рискованные обольщения первой русской «сексуальной революции» 1900–1910-х годов и 3) не менее смутные и не менее рискованные обольщения русского «духовного хлыстовства», вызванные к жизни беспорядочными

квазирелигиозными поисками интеллигенции «серебряного века»... Трудно удержаться от чувства, что, описывая «искушения» столетней давности, которым с рыцарской смелостью противостоял Чехов, Зоркая держит в уме во многих отношениях очень на них похожие «искушения» другой, своей собственной эпохи начала 1990-х годов и, в попытке осмыслить происходящее, обращается к Чехову как к непререкаемому авторитету, способному, в силу своего «исключительного ума» и «глубочайшей христианской укорененности», дать единственно правильные разъяснения.

В каком-то смысле с тем же религиозно-ориентированным Чеховым, хотя и без нарочитого педалирования этой темы, мы встречаемся и в обширном литературоведческом эссе **Е. Г. Эткин**да (эмигрант с 1974 года) «А. П. Чехов» (1995). Резко заостряя одну из любимейших мыслей чеховедов-шестидесятников — о сложности и противоречивости едва ли не каждого чеховского героя, неизменно ускользающего от однозначной оценочной мерки, Эткин да эту сложность и противоречивость готов усмотреть даже в таких малосимпатичных персонажах, как Ольга Ивановна и Рябовский из «Попрыгуньи» или Лаевский из «Дуэли», в «речах» которого, по словам исследователя, если отнестись к ним всерьез, мы можем «обнаружить глубины». Способность Ольги Ивановны и Лаевского к совестному покаянию высвечивает их несводимость к той «социальной маске», которую они сами так часто надевают на себя, и в итоге и в той, и в другом открывается «поэтический человек», определяемый, что примечательно, как «человек, который стоит лицом к лицу с Вечностью». Вряд ли мы будем далеки от истины, если скажем, что речь у Эткин да идет не о какой-то абстрактной, условной, отвлеченной, а о самой что ни на есть конкретной *божественной* Вечности — недаром же это слово (как, кстати сказать, и слово «Бог») он везде пишет с большой буквы.

Однако в чеховедческом сообществе оказалось немало и тех, кому образ религиозно-ориентированного Чехова казался, мягко говоря, неубедительным, а если сказать погру-

бее — просто-напросто надуманным и, следовательно, фальшивым. Пожалуй, ярче всех на эту тему высказались В. Я. Лакшин и А. П. Чудаков.

В. Я. Лакшин в статье, отнюдь не случайно названной «О “символе веры” Чехова» (1990), утверждает, что Чехов — фигура эпохальная, фигура, весь масштаб которой мы можем оценить только сегодня, в наши дни. На исходе XIX века его уж волновали проблемы экологии, но гораздо больше его тревожила проблема «эрозии» — порчи, угасания — души человека, вынужденного жить в мире, из которого практически полностью изъято все человеческое. Характерный пример — «Палата № 6», где, в частности, ставится такой актуальный для XX века — века тоталитарных режимов — вопрос: «Возможно ли сохранение внутренней свободы при грубом внешнем гнете, или под властью насилия прекращается всякий рост духовности?» Завещал Чехов XX веку и такую мысль: «Будничный трагизм личности, состоящей в тяжбе со временем, может быть преодолен лишь ее стоическим действием», — мысль, как в зерне, уже содержащую, по мнению Лакшина, ту «философию экзистенциального долга», которая позднее воодушевляла таких властителей дум своего поколения, как А. Камю и Э. Хемингуэй. Что же касается «символа веры» Чехова, его «религии», на этот вопрос автор статьи дает вполне четкий ответ: религия Чехова — это «религия культуры»; неотъемлемой же частью «культуры» по Чехову, настаивает Лакшин, является трезвое, а значит, по определению чуждое какой бы то ни было мистике, неуклонно прогрессирующее научное знание, которое когда-нибудь, в отдаленном будущем, снимет конфликт Веры и Науки и «на пути совершенствования человечества» сумеет сделать своим объектом «само бытие Верховного разума».

А. П. Чудаков («“Между ‘есть Бог’ и ‘нет Бога’ лежит целое громадное поле...”: Чехов и вера», 1996) еще более определен и категоричен. Противник всякого «догматизма» (как и Чехов в его представлении), он изображает Чехова, опираясь на известную цитату из его записной книжки, как агности-

ка, колеблющегося между двумя крайностями в отношении вопроса о существовании Бога — нетерпимым к противоположному мнению «да» и столь же нетерпимым к противоположному мнению «нет». Литературоведов, причисляющих Чехова к приверженцам первой позиции, несмотря на имеющиеся в его эпистолярии заявления, никак не допускающие подобной трактовки, — Чудаков не без язвительности сравнивает с появившимися фактически в то же время религиозно-продвинутыми пушкинистами, которых С. Г. Бочаров иронически назвал представителями «благочестивого пушкиноведения». По Чудакову, Чехов ни с теми, ни с этими, он — «человек поля», и его «агностическое» колебание между крайностями ни в коем случае не есть мятущееся колебание человека, потерявшего твердую почву под ногами, а некая совершенно новая, не знакомая прежней русской литературе позиция, глубочайший философский потенциал которой нам еще только предстоит разгадать.

К сожалению, даже в пространной рецензии охватить все вошедшие в антологию материалы не представляется возможным. Поэтому лишь перечислим работы, оставшиеся «за кадром» нашего обзора. Различные аспекты поэтики чеховской прозы рассматриваются в статьях: «Этюды о мастерстве Чехова (“Жалобная книга”, “Тоска”» **В. Л. Теуша** (написана в 1960-е, опубликована в 1990), «Принцип “сжатости” в поэтике позднего Чехова-беллетриста» **Л. Д. Усманова** (1971), «Чехов и фольклор» **Д. Н. Медриша** (1980), «“Каштанка” Чехова: метаморфозы памяти в лабиринте времени» **М. Сендерович** (1985), «О тропах в прозе А. П. Чехова» **Н. А. Кожевниковой** (1988), «Достоевский и Чехов: преемственность и пародия» **Р. Г. Назирова** (1994), «Как Чехов писал стихи» **О. П. Сороки** (2004). Чехову-драматургу посвящены режиссерские заметки **А. В. Эфроса** («Репетиция — любовь моя» и др., 1975–1985), рассказывающего в них об осуществленных им в разные годы постановках «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада», и эссе **Т. К. Шах-Азизовой** («Линия Гамлета, или Герой драмы перед лицом рока», 1994), вписывающей драмы Чехова в

контекст развития мировой драматургии — от древности до современности. В завершающем антологию историко-культурном очерке старшей чеховедки **А. С. Мелковой** («Под маской Фиделя», 2010) высказывается предположение о том, кто из современников Чехова мог быть автором вышедшего в 1909 году скандального сочинения «Новая книга о Чехове (ложь в его творчестве)», с позиций ура-патриотического национализма обвиняющего писателя в незнании и непонимании «души русского народа».

Стремление составителя отразить в сборнике всю пестроту подходов к Чехову и его художественному миру, имевших место за последние пятьдесят лет, кому-то может показаться избыточным. Можно усомниться в том, что в антологию следовало включать статью **М. Л. Гаспарова** «Статусы обвинения в рассказе А. П. Чехова “Хористка”» (1991), в которой чеховский рассказ оказывается не более, чем иллюстрацией к пропагандируемым римским оратором Квинтилианом правилам построения обвинительной судебной речи, или «чеховский» раздел книги **В. В. Похлебкина** «Кушать подано!» (1993), где автор нашумевшего в свое время сочинения «История водки» (1991) анализирует «репертуар кушаний и напитков» героев чеховских пьес «Три сестры» и «Вишневый сад», нимало не заботясь о том, в какой мере его наблюдения и соображения соотносятся с реальным, вложенным в них самим Чеховым содержанием этих пьес. Усомниться — можно, но ведь и согласиться с выбором составителя тоже ничто не мешает: без гаспаровского текста, откуда-то из совсем уж дальней дали осуществляющего свой заход к Чехову, равно как и без текста Похлебкина, с его «гастрономической» занятностью и легким привкусом «клубнички», или других подобных периферийно-чеховедческих текстов, мы — истина из разряда самоочевидных — не имели бы объективно-верного представления ни о реальном месте Чехова, а точнее, феномена Чехова в современной культуре, ни о формах его бытования в ней.

Сергей Тихомиров

ПРЕДЧУВСТВИЕ ПРЕГРАДЫ

Г. Холодова. **МОЙ ЧЕХОВ.** Бахрушинская серия
М., 2016. — 552 с. 231 ил.

Книга Галины Холодовой составлена обстоятельно, со вкусом, с подробным подбором фотографий из спектаклей, воспоминаниями друзей и коллег. Здесь три больших раздела: «Мой театр», «Моя Италия», «Мой Чехов». Это — круг интересов Холодовой. Она говорит о себе как о «человеке театра, зрителе 80-х, 70-х, половины 60-х годов» (с. 411). Потому она — профессиональный театральный зритель. Четкий акцент на темах «Чехов и мы», «Чехов и время», недочитанный, сценически непроявленный Чехов. Общее название книги «Мой Чехов» дает право остановиться на статьях и рецензиях, собранных в третьем разделе.

Холодова — дочь Ефима Григорьевича Холодова, автора фундаментальных трудов об Островском, о слове его пьес. Он — из той плеяды театроведов (Строева, Рудницкий, Вишневская, Соловьева, Шах-Азизова), каждый из которых соединял в себе и критика, следящего за текущим процессом, и историка театра, умеющего факты, спектакли, события, провалы встраивать в целостную картину жизни театра. Одно из отличительных свойств Е. Г. Холодова, исследователя пьесы как художественного произведения, — поиск точек пересечения драматурга-Автора и «автора спектакля». Галина Ефимовна, помимо того, что она профессиональный зритель, — театровед, воспитанный этими традициями, вскормленный таким «питанием». В начале было Слово. Игра, жест, все прочее — после. Потому так ясен внутренний посыл холодовской книги: находить в театральном процессе точки «пересечения режиссера и автора пьесы» (с. 283). Или еще яснее: «Нас прежде всего интересуют режиссеры и актеры, которые искренне пытаются вчитаться в текст пьесы вдумчиво и непредвзято, не оглядываясь (или оглядываясь) на авторитеты, вычитать наконец-то, открыть для себя и других *истинный* (курсив Г. Х. — Е. С.) чеховский смысл, правильно

расставить акценты» (с. 348). Идеализм, конечно. Но как сегодня его не хватает, как надежда на поиск истинных смыслов выдает тоску по идеалу, идеальному театру...

Слова, вынесенные мною в заголовок, взяты у Холодовой. Она отсылала их к спектаклю Азербайжана Мамбетова. И рассуждения ее таковы: «Трудно заранее представить, как <...> чеховский диалог будет звучать по-казахски... Но подобные опасения не только неминуемы, они необходимы. Иначе, если нет этого особого предчувствия преграды, дистанции, — их не преодолеть» (с. 298). Однако ситуация «предчувствия преграды» верна-обязательна не только в тех случаях, когда национальные театры решаются ставить русскую классику и нужно преодолевать языковой барьер. «Преодоление преграды» верно в более глубоком смысле. Именно в смысле предпостановочных, личных отношений Автора, то есть драматурга Чехова, и режиссера, то есть «автора спектакля». Сегодня, мягко выражаясь, это противостояние обострено до предела. По Холодовой, Автор — высочайшая преграда, которую «авторам спектаклей» неизбежно, хотя бы они того или не хотят, приходится преодолевать. Препятствиями растем. Не самоутверждаемся — растем. Или — не растем. Из «авторов спектаклей» кто-то о высокую преграду разбивается вдребезги, кто-то пытается и пытается дотянуться-добраться до вершины, когда каждая попытка — пытка; кто-то доволен своей «маленькой пользой». Так и складывается бесконечно меняющаяся панорама режиссерского штурма Автора. Об этом книга Холодовой.

Чеховские пьесы щедры. Они много, очень много отдают «авторам спектаклей». Однако сама пьеса «выходит, не спросив режиссера, из искусственных театральных берегов» (с. 443). Эта, при всей деликатности размышлений, жесткая позиция Холодовой относительно «Вишневого сада» справедлива, на мой взгляд, для любой из больших пьес Автора. Справедлива принципиально и объективно. В том и парадокс книги, очередного признания в любви к Чехову: при субъективности отражения поспектакльной картины, она, картина, возникает у Холодовой объективной реальностью.

А картина перед нами раскрывается масштабная. Вот географическая протяженность театра Чехова по-холодовски: от рецензии на Алма-Атинского «Дядю Ваню» в Казахском театре драмы им. М. Ауэзова (реж. А. Мамбетов) до крупного плана спектакля «Иванов» (реж. К. Нерсисян) в подмосковном Зеленоградском «Ведогонь-театре»; от сравнительного анализа литовской и эстонской «Чаек» в Молодежном театре Вильнюса (реж. Даля Тамулявичюте, ученица М. О. Кнебель) и ТЮЗе Таллина (реж. Калью Комиссаров, ученик Вольдемара Пансо) — к аналитическому разбору «Вишневого сада» антрепризного La'Театра в Москве, где Вадим Дубровицкий (продюсер и арт-директор) пригласил на роль Фирса Станислава Любшина, Гаева играл Владимир Стеклов, Раневскую — Анна Дубровская.

Вот протяженность во времени. От «Чайки» Анатолия Эфроса (1966), Александра Вилькина (1978), Олега Ефремова (1980) — до «Чаек» 90-х и «нулевых» у Марка Захарова, Александра Бурдонского, Юрия Погребничко, Юрия Бутусова, Константина Богомолова, Виктора Гульченко, Александра Власова, Карена Нарсисяна, поставившего пьесу в театре «Колесо» города Тольятти (2014). От «Дяди Вани» Леонида Хейфеца в ЦАТСА с Андреем Поповым в роли Войницкого, Натальей Вилькиной в роли Сони (1969) и спектакля Олега Ефремова, в котором Астрова играли сам Ефремов и Олег Борисов, а Войницкого Андрей Мягков (1985), — до Войницких и Астровых в спектаклях Додина (Театр Европы), Кончаловского (Театр им. Моссовета), Щербана (Александринский театр), Карбаускиса (МХТ), Туминаса (Театр им. Евг. Вахтангова). И так далее. В движении времени, в сопоставлении трактовок и вариантов интерпретаций, с подробным описанием актерского исполнения рассмотрены пять больших пьес Автора — театр Чехова. Панорамность взгляда, объем материала впечатляют. Методология сравнительного анализа перекликается с подходом Эммы Полоцкой в ее книге, которая, напомню, названа «“Вишневый сад”. Жизнь во времени». На первом месте пьеса. После — история спектаклей.

Лучшие страницы книги, на мой вкус, — цикл статей о театре «Около дома Станиславского», о «стереоскопической» режиссуре Юрия Погребничко («Случай Погребничко»; «Случай Погребничко. А. П. Чехов “Три сестры”»; «Фирса не забыли, он сам остался около дома Станиславского») и цикл о «Вишневом саде», в центре которого статья «Лопахины: сегодня и вчера». В первом цикле для Холодовой, не единожды смотревшей спектакли «Около» — «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад», — открылась «потребность постижения» текста режиссером, актерами и — главное! — зрителями» (с. 409). Предчувствием тайны Автора держится режиссура Погребничко, влечением к силе чеховского слова как ключа к игре, выбросам фантазии, запасникам интуиции. Всякая соревновательность с Автором, притязание на главенство театра над Автором отставлены. И странность! Нескончаемый диалог «автора спектакля» с Чеховым, встреча произведения и мастера, с его провокационно-абсурдистским почерком или, если угодно, обэриутским подходом к Автору, художественно убедительны. И как далеко Погребничко ни уходил бы от Чехова, театральность его, режиссера чеховских спектаклей, «всегда вдохновляет <...> *текст* (курсив Г. Х. — Е. С.)» (с. 424).

В статье «Лопахины: сегодня и вчера» Холодова утверждает замечательную свою литературоведческую догадку о чеховском «даре собирательности образа» (с. 487). Здесь — портретная галерея Лопахиных. Андрей Миронов (реж. В. Плучек) и Миронов Евгений (реж. Э. Някрошюс). Владимир Высоцкий (реж. А. Эфрос), Геннадий Фролов и Сергей Гармаш (реж. Г. Волчек). Юрий Каюров (реж. Л. Хейфец) и юношесственный Антон Шагин (реж. М. Захаров). С помощью сопоставления театральных Лопахиных, по-разному протрактованных прославленными мастерами режиссуры, Галина Ефимовна приходит к выводу, что знаменитые подтексты и недосказанности пьес Чехова «имеют отношение не только к авторской стилистике, они <...> порождают беспрецедентную емкость (хочется сказать — многолюдность) каждого персонажа. Вместительность чеховской роли намного превышает возможно-

сти подобного рода кого-либо из наших классиков» (с. 486). Написано точно, аргументировано многими спектаклями, утверждается без нажима и предрассудка любимой мысли. Бесконечные интерпретации роли Лопухина позволили Холодовой сделать маленькое открытие: в любой чеховской роли «раздвигаются ее рамки» (с. 494). Такое вот «обратное влияние» сцены на пространство персонажа в тексте, в слове, влияние роли сыгранной на роль написанную.

В театре Чехова, после прочтения книги Галины Холодовой в этом утверждаешься без иллюзий, Автор и «авторы спектаклей» всегда были, есть и будут в ситуации «предчувствия преграды». В ситуации пути к себе, преодоления собственной раздутой и раздувшейся гордыни. Он — единственный. Их — масса. Из чеховских режиссеров «предчувствием преграды» жил, например, Стрелер. Он, возвращаясь к постановке «Вишневого сада» (Холодова пишет и об этом), пройдя свои преграды и препятствия в диалоге с Чеховым, твердо уверовал, что Автор «велик тем знанием самого себя, которого другие не умеют достичь» (Белый квадрат. Чеховские спектакли Джорд-жо Стрелера. М., 2016. С. 204). Не поняв и не приняв «чувства препятствия», не взять Автора никакими «новыми формами».

Елена Стрельцова

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА

С. А. Кибальник. **ЧЕХОВ И РУССКАЯ КЛАССИКА:
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРТЕКСТА**

СПб.: ИД «Петрополис», 2015. — 314 с.

Интертекстуальность — термин неоднозначный. Неоднозначность эта обусловлена трудностью определения границ, за которыми интертекст начинается либо заканчивается.

Первая половина «Пятницы» М. Турнье — пересказ «Робинзона Крузо», и это интертекст. Интертекстуальны вставки из пушкинских произведений в ранних опытах Лермонтова. Аналогичные примеры можно собрать на материале «Онегина». Иначе говоря, все просто, когда речь идет о явных отсылках и крупных текстовых вкраплениях. Можно (вопрос — нужно ли?) расширить понимание интертекстуальности, и во вставках любого объема и характера видеть переключки, аллюзии и т. п. Образцом такого широкого подхода к проблеме интертекста и являются статьи С. А. Кибальника. Рецензируемая книга посвящена не только чеховскому творчеству, материалы, связанные с А. П. Чеховым, занимают примерно треть ее объема, и остановимся мы исключительно на них.

Наиболее пристальное внимание С. А. Кибальник в двух статьях уделяет вопросу взаимосвязи творчества Чехова и Ф. М. Достоевского. Например, «Драма на охоте», по мнению исследователя, — это «развернутая пародия Чехова на Достоевского» (с. 60). Тезис интригующий, доказательства же часто вызывают недоумение. Есть наблюдения любопытные и правомерные: гулянье Камышева с цыганами можно сопоставить с кутежом Мити Карамазова в Мокром; мотив сжигания денег заставляет вспомнить аналогичный эпизод из «Идиота»; есть параллели с «Записками из подполья» (с. 64–65). Однако этого недостаточно, чтобы говорить о «развернутой пародии». И здесь на авансцену анализа выступает упомянутое выше широкое понимание интертекстуальности.

Итак, образцы аргументации: «Во-первых, Камышев “чрезвычайно красив”, чем, безусловно, напоминает прежде всего Ставрогина (хотя и не только его, конечно), а во-вторых, характеристика его повести самим Камышевым: “Сюжет не новый... Любовь, убийство” <...> как нельзя лучше подходит к Достоевскому, хотя, разумеется, не только к нему. И, наконец, последняя ремарка редактора: “Есть в ней [повести] и кое-какие литературные достоинства” (выделено С. А. Кибальником. — В. З.) — в контексте дальнейших бесчисленных пародийных преломлений самых разных произведений До-

стоевского приобретает характер аллюзии на основной объект пародирования» (с. 60).

Комментировать подобные аргументы довольно трудно. Предположение, что в русской классической литературе есть красивые герои и помимо Ставрогина (красивы Онегин и Печорин, красивы все положительные герои Чернышевского и т. д.), а любовь и убийство — мотивы не эксклюзивные, способно обрушить всю доказательную базу С. А. Кибальника. Выбор в качестве объекта пародирования именно Достоевского сложно мотивировать чем-либо, кроме желания исследователя. Не спасают ситуацию и обещанные «бесчисленные пародийные преломления».

Например, подзаголовок романа Камышева «Из записок судебного следователя» напоминает подзаголовок «Игрока» «Из записок молодого человека» (а почему не «Из записок князя Д. Нехлюдова» или не «Записки охотника?»). А будучи шафером на свадьбе Оленьки, Камышев ведет диалог с «бесенком», сидящим «на дне» его «души», и выглядит как пародийный Иван Карамазов (а почему не гоголевский Вакула?), что С. А. Кибальник подкрепляет еще одним излюбленным аргументом — о неслучайности созвучия фамилий (с. 66). Кстати, полу-карамазовские контакты с потусторонним миром в пародийном варианте представлены и в чеховских рассказах «Беседа пьяного с трезвым чертом» и «Сапожник и нечистая сила». Для С. А. Кибальника это стало бы еще одним доказательством ориентированной на Достоевского чеховской интертекстуальности (странно, что эти произведения остались вне поля зрения исследователя), однако более адекватным представляется вывод, что подобного рода «беседы» — один из мотивов ранней прозы Чехова, т. е. во многом «технический» прием, за которым нецелесообразно искать глобальные подтексты.

Статьи С. А. Кибальника занятно и иногда забавно читать, но нет главного — доказательности. Когда слово «достоинство» преподносится в качестве одного из ключевых обоснований намека на Достоевского, планка возможностей вычитать

что угодно из чего угодно повышается до уровня, исключая-щего научность.

Кроме того, подход не свободен от противоречий. С. А. Кибальник цитирует хрестоматийное письмо Чехова к А. С. Суворину от 5 марта 1889 года с отзывом о Достоевском («Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» (П., 3, 168)) и замечает, что Чехов, скорее всего, читал Достоевского и раньше. По мнению исследователя, две вышеприведенные фразы служат достаточным иллюстративным материалом для тезиса об «общей полемичности раннего Чехова по отношению к Достоевскому» (с. 57), а скромное «читал и раньше» в итоге превращается в осознанную полемику, создание целых систем персонажных и мотивных переключек, аллюзий и т. п. Никаких доказательств того, что Чехов действительно читал Достоевского до 1889 года, С. А. Кибальник больше не приводит, а они необходимы, коль скоро это допущение является фундаментом всей концепции.

Уязвимость данного подхода в том, что С. А. Кибальник ставит знак равенства между чтением и реальным знанием материала. Достоевский, с его идеями и персонажами, неизбежно входил в общекультурный багаж каждого образованного человека конца XIX века, даже и без непосредственного или внимательного чтения собственно текстов. Иными словами, знать можно и не прочитав: ведь и сегодня многие помнят, кого и чем убил Раскольников, смутно представляя фабулу и прочих персонажей романа в целом. Поэтому упоминания того же Раскольникова в «Загадочной натуре» или самого Достоевского в «Шведской спичке», из которых чересчур однозначные выводы делал и М. П. Громов¹, сами по себе не свидетельствуют о глубоком знакомстве раннего Чехова с творчеством автора «Преступления и наказания». Как иногда преувеличивается степень смысловой насыщенности отсылок к Шекспиру в чеховском раннем творчестве, что отмечено в

¹ См.: Громов М. П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М.: 1977. С. 42.

некоторых современных работах², так и в случае с Достоевским есть все основания сомневаться, что в 1883 году Чехов был способен к «полюемической трансформации» мотивов в тех объемах и качестве, как это представлено в статьях С. А. Кибальника. А суждения типа «[“Иванов”] оказывается как бы неполюемическим палимпсестом или своего рода унисонным гипертекстом “Игрока”» (с. 85) находятся под юрисдикцией не литературоведения, а каких-то иных инстанций.

Когда же сопоставляемый материал не позволяет однозначно говорить о пародировании (т. е. когда негде жирным шрифтом выделять «дост» и отмечать созвучия одной-двух фонем в фамилиях персонажей), С. А. Кибальник обращается к термину «криптопародия». Автор это понятие не расшифровывает, но в работах исследователя Р. Г. Назирова, которого С. А. Кибальник неоднократно цитирует, криптопародией называется пародия, «в которой объект осмеяния непосредственно не указывается»³.

Здесь уже все зависит от фантазии и эрудиции интерпретатора, что демонстрирует статья «Рассказ Чехова “Попрыгунья” как криптопародия на “Мадам Бовари” Флобера». В качестве доказательств «криптопародирования» С. А. Кибальник, в частности, предлагает сравнить имена Рябовского и Родольфа — и там и там ударение стоит на втором слоге, а это значит, что Чехов «подхватывает... игру Флобера с именами» (с. 93). Кроме того, С. А. Кибальник видит «сходные стилистические приемы» в описании «психологического состояния героинь», а именно — в отрывках: «Она [Эмма] припоминала все свои стремления к роскоши, все лишения, которые терпело ее сердце, **унижающие заботы по хозяйству...** все, в чем себе отказывала, все, что могла иметь! **и почему? почему?**» у Флобера и «прошедшее **пошло** и не интересно, будущее **ничтожно**, а эта

² См.: *Бушканец Л. Е.* Шекспир и шекспировские реминисценции в российских тонких юмористических журналах 1880-х годов // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 245—255.

³ *Назирова Р. Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 159.

чудная единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью — **зачем же жить?**» (выделено С. А. Кибальником. — В. 3.) у Чехова. Помимо сомнительности тезиса о стилистическом сходстве, здесь есть важная и принципиальная неточность: чеховский отрывок представлен как «внутренний монолог Ольги Ивановны» (с. 94), тогда как весь он — часть несобственно-прямой речи Рябовского (с. 8, 15). Наконец, ремарку о Дымове «если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» интерпретатор рассматривает как «аллюзию на пародийность», поскольку «Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера» (с. 98).

Вооружившись подобным методом, можно добиваться нужных выводов, подходя с любого фланга к любому автору и произведению. Например, таким образом: «Одинокие» Г. Гауптмана — это трагестийная криптопародия на «Госпожу Бовари», где Йоганнес Фокерат — аналог Эммы, Кете Фокерат — «женский» вариант Шарля Бовари, а Анна Мар — симбиоз Родольфа и Леона. Далее маховик выводов раскручивается почти автоматически: Гауптман пародирует Флобера, Чехов ценил творчество Гауптмана и особенно «Одиноких» (для убедительности можно выделить жирным шрифтом), что, с учетом отмеченной в «Попрыгунье» аллюзийной отсылки (транзитом через бороду Золя) к Флоберу, служит еще одним доказательством криптопародийности чеховского рассказа.

Характерны замечания С. А. Кибальника в рецензии на Чеховскую «Энциклопедию» (М.: Просвещение, 2011), где он отмечает недостаточное внимание к пародиям и криптопародиям Чехова на Достоевского и отсутствие упоминания Г. Флобера в статьях, посвященных «Душечке» и «Попрыгунье» (с. 102). Всего этого в «Энциклопедии» нет, потому что для полноценного ввода подобных концепций в широкий научный обиход необходима, на наш взгляд, более солидная доказательная база, нежели представленная в чеховедческих статьях сборника.

Можно назвать работы С. А. Кибальника филолого-философскими эссе, примером возможной читательской рецепции чеховских и иных текстов, но для того, чтобы направить

эти примеры в научное русло, необходимо более критичное отношение к отобранному материалу. Не каждое совпадение является интертекстом, полемикой и т. п. В противном случае художественному миру Чехова можно приписывать любые особенности. Безусловно, изучение чеховской поэтики нуждается в новых импульсах и проблемных полях. В поисках новых задач исследователи, естественно, не обойдут и давнюю проблему соотношения чеховского творчества с произведениями предшественников и современников, и очень важно в рамках этой работы соблюдать баланс между доказуемым и произвольным. Подход к проблеме интертекста в рецензируемом сборнике служит примером того, куда эрудированного ученого может завести желание получить не результат как таковой, а результат заранее заданный и желаемый. Надеемся, что будущие исследователи преодолеют недостатки этого подхода и преумножат его конструктивные зерна.

Виктор Зайцев

КНИГА О ЧЕХОВЕ И ДОСТОЕВСКОМ

*Н. В. Живолупова. ДОСТОЕВСКИЙ И ЧЕХОВ:
АСПЕКТЫ АРХИТЕКТониКИ И ПОЭТИКИ*

Н. Новгород: Дятловы горы, 2017. — 268 с.

Книга Натальи Васильевны Живолуповой «Достоевский и Чехов: аспекты архитектоники и поэтики» представляется достаточно сложно организованной: помимо статей различной тематики и природы, она содержит лекции, прочитанные Живолуповой в американских университетах.

Одна из главных линий в рассуждении автора — характер усвоения Чеховым художественных идей Достоевского. Эта

задача решается в разных аспектах. В первую очередь в поле зрения читателя попадает отношение Чехова к роману «Идиот», то, как «Достоевский и Чехов в своем творчестве по-леми-чески проигрывают тип любовного конфликта...» (с. 6). Ряд чеховских текстов — «Загадочная натура», «Слова, слова, слова», повесть «Моя жизнь» (припоминаются также «Анюта», «Припадок», «Черный монах») — должен демонстрировать, как в сознании Чехова возникает резонанс с общей ситуацией «русский человек на rendez-vous», а также с любовной темой и концепцией страдания у Достоевского. При этом Н. В. Живолупова обнаруживает в чеховской поэтике основания для обращения к понятию «деконструкция», которая выявляет, с одной стороны, смысловой аспект отношения к Достоевскому и, биографически, становится «частью» (с. 14) позднего творчества («Черный монах» и «Моя жизнь»).

Пожалуй, единственная статья, в которой тема Достоевского осталась праздною, если не считать нескольких работ тезисного характера, посвящена повести Чехова «Моя жизнь» (здесь автор стремится осмыслить этапы постижения Чеховым идеи святости в связи с эволюцией агностической позиции (с. 19) писателя). Автор утверждает, что агностицизм многое у Чехова объясняет (с. 23). Не опровергая это лаконичное суждение, предположим, что собранные в статье примеры далеки от эффекта полноты («Святою ночью», «Воры», очерк «Московские лицемеры», «Студент», «В овраге», «Моя жизнь», несколько писем Чехова), хотя сам по себе посыл и разбираемые примеры заставляют остановиться, вчитаться в текст. Внимание автора обладает заражающим свойством.

Доминирует в корпусе сборника тема исповеди антигероя. Это самый проработанный вопрос. Известно, что Наталья Васильевна много сил отдала его решению применительно к поэтике Достоевского. Анализ открывается констатацией инаковости чеховской прозы в сравнении с Достоевским, хотя немного предвзятым видится мне способ дистанцирования, как равно и постановки вопроса, от школьной подачи чеховской художественной манеры трудно прийти к такому вопро-

су в иерархии «школьного литературоведения» (с. 31). Второй исходный тезис в этой работе посвящен «смене философской и художественной парадигм» чеховского творчества (с. 32). Именно в период нарастания кризиса в творчестве Чехова возникает «субжанр исповеди», связанный с переходностью в творческой биографии как таковой. Отстаивая правомерность категории «антигерой» по отношению к чеховским персонажам, Н. В. Живолупова говорит, что появление антигероя «свидетельствует о попытке новой рефлексии нравственной нормы — через художественное освоение позиции Другого». Применительно к ситуации чеховского героя это означает испытание истинности его взгляда на мир, неизбежное, когда человек оказывается перед лицом смерти. Новая актуализация смыслов бытия — необходимый сюжетный элемент романа Достоевского, но осуществима ли такая интерпретация чеховского художественного материала, необходимо выяснять. Ради этого автор использует сопоставление образа антигероя и ситуации исповеди у обоих писателей, тем более что оно становится обязательной задачей любого читателя, погружающегося в Чехова. Это обнаруживает неизбежность возникновения исповеди и некоторые ее закономерности, которые, по мысли Н. В. Живолуповой, проявляются в порыве субъекта «к одинокому поиску истины» (с. 34). И далее, похоже, концепт исповеди будет постепенно удаляться от христианского начала. Это противопоставление нуждается в соответствующей мотивировке, но оно, видимо, будет лишь декларироваться в тексте исследования: «Эпистемологическая установка антигероя неизбежно предполагает соотнесение <...> с системой нравственных максим христианства <...> Но в исследуемом субжанре духовное самоопределение героя достигается им именно через актуализацию этического комплекса проблем». Вызываемое таким образом столкновение странным образом выводит проблематику ситуации за пределы авторской идеологии, и это почти невозможно принять без серьезных оговорок. Первый, вступительный, опыт анализа такой ситуации — старик Анучин из письма Чехова к Суворину с проспектом пьесы

«Леший», которую они должны были написать вместе. В поисках сходства в трактовках Достоевским и Чеховым фигуры Иисуса Христа автор, думается, немного увлекается моментом совпадения того, что представляло общее идейное достояние для христианина, представляющего Сына Божьего как человека. Чеховский антигерой связан с идеей объективности, однако мне кажется, что канонизация некоторых чеховских постулатов, вроде «художник должен судить только о том, что он понимает» (П. 3, 45), в свете обращения хотя бы только к проблеме антигероя создает эффект поспешности: непонятно, для чего тогда антигерой нужен — чтобы его разоблачить? Однако дискредитация взглядов Николая Степановича — задача непростая. Следующий шаг — возвращение к рассказу «Святою ночью», пожалуй, излюбленному чеховскому тексту Н. В. И в создании оппозиции к нему базируются ключевые тезисы интерпретации «Скучной истории», представляющей собой «смысловой антитезис» по отношению к «чертам христианской идиллии» рассказа «Святою ночью» (с. 49). Автор анализирует внутренние и внешние признаки исповеди в чеховской повести: подзаголовок с жанровым определением «из записок», центральное положение персонажа, моноцентричность повествования, «обращенность записок к самому себе (? — *Р. А.*)» (с. 55–56), а также наличие редуцированных, но «системно проявляющихся» структур «покаянных» жанров, форм теодицеи и черт апологии и проповеди. Сочетание довольно прихотливое и не очень обязательное, все это нетрудно «разглядеть» почти в любом прозаическом тексте/документе, сделанном в перволичной форме. Тем более что анализ этих особенностей занимает крайне малый объем в 5 страниц: проблематично «успеть» все разъяснить такими лаконичными средствами. И автор спешит перейти к прозе 1890-х годов, обнаруживая черты субжанра исповеди в «Ариадне», но, едва наметив их, переключается на вопрос о сюжетной метафоре рассказа и мифе в его идейной структуре (главки «миф об Ариадне», «фазы Луны — метафора сюжета “страсти” Шамохина», «концепция женственности...», «кумулятивные метафо-

ры» и т. д.) — все это предлагается рассматривать как продукт исповеди героя.

В дальнейшем внимание автора оказывается увлечено вновь проблемой чеховского агностицизма — в связи с «сюжетными метафорами “пути героя” в повести “Моя жизнь”...», каковыми становятся «слезы», «Гефсиманский сад» и «волшебный фонарь» — почему не темы, выявленные еще прижизненной критикой, непонятно?..

И завершают этот раздел небольшие статьи, посвященные «трансформации субжанра в мировосприятии агностика», оппозиции «мужественность vs женственность как попытке духовного самоопределения...», проблеме свободы в исповеди антигероя.

Особая часть — это короткие статьи, довольно разнообразные по содержанию, в которых, помимо главного вопроса об исповеди, исследуются вопросы контекста и биографии чеховского творчества. Лекции сосредоточены на фигуре Достоевского, поэтике его прозы (концептах культуры, антропологии Достоевского, христологии писателя, антиномии добра и зла, динамике творчества, трансформации антигероя, пророческой установке прозы писателя). К чеховской поэтике имеет отношение лекция «Три любви Антона Чехова»⁴ (имеются в виду Лика Мизинова, Лидия Авилова и Ольга Книппер) и лекция «Концептуальная метафора “Гефсиманский сад” в романе “Идиот” и повести “Моя жизнь”».

В аннотации книга обещает рассмотрение тем, «лишенных устойчивой бинарной оппозиции», но обширность авторского взгляда в ней порой оставляет читателя в недоумении — практически без ориентиров. Принимаясь за модель исповеди, автор едва успевает охарактеризовать ее существенные свойства, назвать примеры, актуализировавшие исповедь для читателя XIX века. И чеховская проза в связи с пределами данной интерпретации обозначается весьма зыбко, язык характеристики в значительной степени неясен и как бы про-

⁴ К сожалению, упомянутый здесь В. Г. Короленко стал Виктором (с. 231), хотя в целом перечень ошибок мог бы быть более развернутым.

тиворечит «резкости» выбираемого ракурса. Если принять безоговорок положение, что субжанр исповеди присущ кризисному периоду в жизни писателя, тогда почему так безапелляционно звучит мнение о том, что Чехов обращается к «хорошо проработанным знакомым темам» (с. 33)? С одной стороны, Н. В. Живолупова иного кризиса, кроме двухлетия 1888–1889-го, у Чехова не видит, но тогда, с другой стороны, какие из этих тем этого периода можно считать для Чехова «знакомыми» и «проработанными» — смерть, природа, социальный «драматизм», надорванность запутавшегося в поиске человека? В нескольких текстах он касается этих мотивов, но поверхностно, и я, к сожалению, не подберу ни одного «сюжета» ни в группе завершенных, ни в разряде незаконченных (например, «Рассказ неизвестного человека») его произведений. Почему фигура «антигероя», мелькнув в разборе «Скучной истории», манифестируется разбором «Ариадны», а затем — отступая назад — повести «Три года»? Выходит, внутри этого промежутка ничего стоящего не нашлось? Складывается ощущение, что автор ограничивается лишь констатацией очевидного. Задавая вопрос, в чем причина популярности чеховской биографии и образа Чехова (не Толстого и не Достоевского) в культуре XX века (с. 179–180), автор говорит, что это следствие перехода от тенденциозности XX века к постмодернистской «перевернутой» реальности. Поэтому, мол, анализ сосредоточен на «бесконечном смысловом встраивании реалий другой культуры в сферу собственно чеховского» или на «странно-насушной потребности национальной адаптации <...> к реалиям <...> культуры». Может ли быть иначе и, если да, каков тогда посыл данной работы? Возьмем еще раз пункты оглавления: «Метафора четвертичности в сюжете “Ариадны”: сюжет притчи о блудном сыне, сюжет смены лунных фаз» или «Свобода от идеи смерти: “Скучная история”. Тленное тело»... И так далее в том же духе. Трехкратная, четырехкратная рядность без надежды на акцент или вектор модальности. Я бы сказал, что такая логика определения феномена (литературного, культурного... — все равно) представляет собой суждение, лишённое

предикации. Словно читателю предоставляется право самому добавить нужный смысловой компонент в этот конструкт, искусственность которого доминирует в не проясняющем себя языке книги.

Руслан Ахметшин

«ЛЕКАРИ ПОНЕВОЛЕ»

Anton Pavlovitch Tchekhov. MÉDECINS MALGRÉ EUX
Nouvelles traduites et annotées par Françoise Darnal-Lesné
Paris: L'Harmattan, 2017

[*Антон Павлович Чехов. ЛЕКАРИ ПОНЕВОЛЕ*

Перевод и комментарии Франсуазы Дарналь-Лесне
Париж, 2017]

«Лекари поневоле» («Médecins malgré eux»): так озаглавлена новая антология чеховских рассказов, собранных и переведенных французским чеховедом Франсуазой Дарналь-Лесне. Вышедшая в свет в сентябре 2017 года в издательстве «L'Harmattan» эта книга включает в себя 7 произведений: «Анюта» (1866), «Враги» (1868), «Доктор» (1887), «Неприятность» (1890), «Палата № 6» (1892), «Рассказ старшего садовника» (1894), «Случай из практики» (1898). Фигура доктора объединяет все эти тексты, созданные в разные периоды чеховского творчества. Разумеется, эти 7 рассказов, где действуют врачи, не дают исчерпывающего представления об образе медика в творчестве автора «Палаты № 6» (в прозе Чехова, по данным М. Громова⁵, представители этой профессии упомянуты в общей сложности в 386 произведениях). Тем не менее, они позволяют читателям уяснить себе непредвзятость и объ-

⁵ http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/Korioukina-Sacre_Natalia_2011.pdf 29.10.2017.

ективность чеховского взгляда на представителей того «цеха», к которому сам Чехов и принадлежал. В самом деле, образ врача, который вырисовывается в сборнике, лишен однозначности; можно даже назвать его многоликим, а то и противоречивым персонажем. Так реализуется уникальное чеховское умение воздерживаться от обобщений, которое характеризует его позицию в целом.

Если говорить о качестве перевода, нельзя не восхищаться точностью и богатством французского языка, при помощи которого переведены собранные в антологию рассказы. И действительно, переводчица весьма удачно переложила русский оригинал на язык Мольера, а ее повествование превосходно передает всю широту диапазона тех сложных переживаний, которые испытывают чеховские персонажи. Кроме того, во французском варианте Франсуазы Дарналь-Лесне бережно сохранена тонкость чеховских пейзажных зарисовок.

Наконец, стоит отметить, что чеховские произведения снабжены в данном издании чрезвычайно полезными для франкоговорящих читателей комментариями касательно жизни русского общества на пороге XX века. В предисловии к сборнику присутствуют интересные и важные биографические факты, которые не только освещают глубинные причины выбора Чеховым медицинской профессии (восходящие к детским годам писателя), но и проясняют неуклонно возрастающее значение образа врача для чеховской поэтики.

*Сара Осипов
(Женева)*



ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ
И НА ЭКРАНЕ

ЧАЙКИ И РЫБЫ

«ЧЕХОВЪ. ЧАЙКА»

Режиссер-постановщик Олег Жюгжда
Областной театр кукол, г. Гродно, Белоруссия

На XXVII Международном театральном фестивале «Балтийский дом» в Петербурге Гродненский областной театр кукол (республика Беларусь) показал спектакль «Чеховъ. Чайка» в постановке главного режиссера театра Олега Жюгжды, лауреата и номинанта самых престижных театральных премий, хорошо известного в Восточной Европе, где он много ставит. Спектакль выпущен в 2016 году и приурочен к 120-летию со дня первой постановки пьесы. В программке с цитатами из Чехова и Станиславского кратко изложена история провала «Чайки» в Александринском театре и успеха в Художественном театре. Вынесенная же в программку цитата из монолога Треплева «Нужны новые формы...» воспринимается как эпитафия.

Идея поставить с куклами «Чайку», где есть театр в театре, плодотворна, а подзаголовок «Дачный театр Константина Треплева» раскрывает идеи режиссера, во многом совпадающие с эстетикой постдраматического театра с его многообразием смыслов и неожиданными метафорами. В постдраматическом театре сценический текст не совпадает с литературным иногда до такой степени, что происходит деконструкция текста, чему способствует сценография. В спектакле Олега Жюгжды частичное несовпадение сценического текста и пьесы Чехова подчеркнуто не очень оригинальной сценографией Ларисы Микиной-Прободяк. Сегодня ванна перекачивается из одного спектакля в другой, здесь наличествуют корыто, бидон, сосуды, из которых торчат камыши, — знаковое замещение «колдовского озера», лишённого поэтичности, изгнанной из спектакля. Даже гениальная музыка Вагнера из «Тристана и Изольды» в контексте спектакля воспринимается как пародия. Органично вписывается модный в начале XX века пошлый романс «Чайка».

Спектакль начинается с пронзительного, режущего слух крика уродливых чаек, которых выводят актрисы. В чайках подчеркнуто хищническое начало, в пикну Тригорину, который, увидев убитую Треплевым чайку, произносит: «Красивая птица». Противоречит картина и «сюжету для небольшого рассказа», который Тригорин собирается написать и сравнить юную девушку с чайкой. Раздаются выстрелы — мужчины стреляют в чаек, визуальнo воплощая сюжет Тригорина: «...пришел человек и от нечего делать погубил ее, как чайку».

Персонажи именуются, как в экспрессионистских пьесах и во многих современных: Актриса, ее Сын, ее Брат, Беллетрист и так далее. Актеры и куклы задействованы на равных. Куклы появляются с началом пьесы Сына Актрисы. Их оживляют находящиеся на сцене персонажи. Актеры и куклы будут неоднократно сменять друг друга. Возможно, этим подчеркивается неумолимость судьбы по отношению к этим людям, среди которых нет ни одного творческого человека. Медленно течет скучная провинциальная жизнь, которую разнообразят приезды Актрисы и Беллетриста. Лариса Микулич (Актриса) безжалостно подчеркивает бездарность своей постоянно эпатающей деревенское общество героини, таскающей за собой безвольного молодого писателя (Виталий Леонов). Она бестактна, душевно груба и поработила не только Беллетриста, но и Сына, и Брата. Молодая девушка (Татьяна Евтух) лишена наивности и чистоты и, нимало не робея, вцепляется в приезжую знаменитость. Это она изображена на программке: хорошенькая девичья головка увенчана головой птицы с отвратительным длинным клювом и хищным взглядом. Знаковая визуализация любовного треугольника Актриса — Беллетрист — Молодая девушка одновременно остроумна и зла. Любитель рыбной ловли Беллетрист уходит от Молодой девушки, превратившись в рыбу, а вовремя появившаяся Актриса проглатывает рыбу.

Чайки и рыбы населяют «колдовское озеро», на берегу которого провалилась пьеса Сына Актрисы (Александр Ратько). Была ли пьеса новаторской и талантлив ли ее создатель,

остаётся неизвестным. Проблемы творчества в этом спектакле не анализируются. Большой монолог Тригорина об обуревавших его творческих муках купирован. Речь идет о другом — о провинциальных буднях, гасящих душевные и творческие порывы чеховских персонажей, лишенных имен. «Груба жизнь», как говорит Нина Заречная. Взгляд режиссера на пьесу Чехова будит разноречивые чувства, ставит множество проблем, моделируя социально-общественную ситуацию сегодняшнего дня, в том числе проблему дезориентации общества по отношению к духовным ценностям.

Галина Коваленко

123...

«123 СЕСТРЫ»

Постановка Сергея Голомазова и Веры Бабичевой
Творческое объединение мастерских
Сцена Театра им. М.А. Булгакова, Москва

«123 сестры» — симптоматичное название спектакля Сергея Голомазова и Веры Бабичевой, поставленного по пьесе «Три сестры». Сколько же их было постановок — «хороших и разных» — за прошедшие более чем 100 лет? Сам руководитель Творческого объединения мастерских (ТОМ) Сергей Голомазов признается, что ему неудобно «беспокоить» Антона Павловича, «измученного прочтениями». Предлагая свое прочтение «измученной» классики в спектакле, сначала задуманном как дипломная работа студентов РАТИ, режиссер полемизирует с теми, кто ставит Чехова «грамотно». По его мнению, драматург «беспощаден к исполнителю грамотному и правильному, ремесленному».

Спектакль с большим успехом сыграли на фестивале «Мелиховская весна-2016». Он удостоен Диплома I степени

VI-го международного молодежного театрального фестиваля «Апарт» (г. Санкт-Петербург). Нам довелось увидеть этот спектакль в театре им. М. А. Булгакова 31 октября 2017 года. Похоже, там теперь «Сестры» обретут свой дом.

Все актеры в представленной версии мастерской Сергея Голомазова молоды. И персонажи, их ровесники, очаровывают зрителя своей молодостью, правом на беспечность. Однако всем хорошо знакомые легкие и неизбежные ошибки, совершаемые по беспечности молодости, вдруг оборачиваются поджидающей своего часа бедой. И никто сразу не разберет: за что все это? В игре актеров нет статусности, академизма, они сегодняшние двадцатилетние, поколение, близкое и понятное молодым зрителям XXI века.

Играя Чехова довольно близко к тексту, актеры рассказывают печальную историю о безжалостном времени, которое беспощадно к беспочвенным мечтам и надеждам юности. На тесной сцене маленького театра появляются все персонажи под аккомпанемент громкого тиканья часов. Герои спектакля, симпатичные и обаятельные, не умеют устроить свою жизнь «грамотно» и правильно, как надо, словно идут они по жизни мимо жизни. Вот барон Тузенбах вальсирует с куклой, мечтательно сжимая ее в своих объятиях. Вот мрачный Соленый, живущий какой-то нелепой фантазией, зачем-то примеряет на себя роль Лермонтова... Вот сестры — красивые, молодые, печальные. Все три, как одна, сразу появляются на сцене в черном — траур по их жизни, не успевшей начаться? Жмутся друг к другу под черными зонтами неприкаянные персонажи пьесы. И только Наташа (персонаж вневременной) знает все наверняка, знает, как надо, уверенно и по-хозяйски вышагивает она по сцене.

А вокруг жизнь бивуачная, подчеркнута неустроенная, на ящиках — авось все сложится потом, не сейчас, в другой прекрасной новой жизни. А сейчас — счастье урывками, жизнь урывками... второпях, словно мелкими перебежками... На ящиках сестры большими красными буквами пишут — «в Москву», словно посылку отправляют в заветную Москву, как «на

деревню дедушке». Ящики и есть главный сценический атрибут и символ в спектакле.

Ящики исполняют роль своеобразных сундуков, обклеенных внутри фотографиями, фамильными портретами. В таком сундучке хорошо спрятаться, как в домике, от жизненных невзгод. Но слишком тесен этот домик-сундучок, гробик (?), и сестры сначала укладываются в эти ящики, а потом выпрыгивают из них, в истерике разбрасывая хранившиеся в них вещи, словно вдруг осознав всю неприспособленность для жизни этих ящиков-домиков.

На пустой сцене на протяжении всей постановки — только ящики, напоминающие грубо сколоченные гробы, которые посылают в Москву из «горячих точек». Мужские персонажи одеты в советскую военную униформу. А сопровождает уход военных из города популярный времен Отечественной войны вальс на слова Михаила Исаковского (музыка Матвея Блантера) «В лесу прифронтовом» (1943), который повторяется несколько раз и однажды даже почему-то исполняется зарубежным певцом на русском языке с акцентом (возможно, польским(?), если принимать во внимание сюжет пьесы Чехова). Об этом замысле авторов постановки можно размышлять и ломать голову. Но, помнится, когда-то Юрий Погребничко в одном из своих чеховских спектаклей показал, что военные — это не только цвет интеллигенции Богом забытого города, в котором тоскуют сестры Прозоровы, но военные — это также часть советской элиты в не столь отдаленном от нас прошлом.

В спектакле есть военные, текст со сцены звучит чеховский, но вот выстрела почему-то не было, и последнего философского монолога Тузенбаха перед дуэлью, который «точно в первый раз в жизни видит эти ели, клены, березы...», тоже не было. И дуэли тоже не было (понятно, что она происходит за сценой), и Ирина не вскрикнула: «Я знала!»... «А был ли мальчик?» И Андрей почему-то не говорит о том, «как обманывает жизнь!» И трагикомические сцены диалога Андрея с Феррапонтом почему-то отсутствуют. И потому совсем непонятно, зачем Андрей вообще появляется на сцене. Разве что для того,

чтобы воцарилась Наташа? И последние слова сестер как-то смазаны, даже не помню, были ли они произнесены. И музыка играет другая, играет так громко...

Спектакль «123 сестры» — история не новая, это все те же «Три сестры» — история вечная, на все времена. И кто знает, как правильно ее сыграть?

Маргарита Одесская

НА ЧЕХОВСКОМ ФЕСТИВАЛЕ СПЕЛИ И СТАНЦЕВАЛИ «ТРИ СЕСТРЫ»

«ПЕРРОН № 3»

Theatre Movement Bazaar

В рамках Чеховского фестиваля театр «Мувмент Базар» (Лос-Анджелес, США) показал фарс-водевиль «Перрон № 3» по мотивам чеховских «Трех сестер». Короткое (час и двадцать минут), отлично сыгранное, спетое и станцованное действие убеждает в том, что тонко организованным людям тяжело как в российской, так и в американской глубинке: обывательская пошлость душит везде. Но пока у человека есть дом, где его любят и ждут, жизнь имеет смысл, особенно если ограничить мечтания и начать ее обустраивать.

Дом как символ счастливой стабильности появляется на последних минутах спектакля. Сестры — Ирина (Кейтлин Конлин), Ольга (Кендра Челл), Маша (Дилан Джонс) — выстраивают его из пары книжных томов и нескольких чайных чашек. Хрупкая конструкция компенсирует нарочитую бездомность предыдущего повествования. Декораций минимум — холщовая занавеска на заднике, несколько стульев, стол и открытое пространство для музыкально-танцевальных номеров.

Вечеринка — герои танцуют, лирическое объяснение — поют, а во время разговоров активно двигаются, подчеркнуто мимируя и жестикулируя. Качество подачи текста при этом не страдает. Что произносят? Большей частью совсем не то, что мы привыкли слышать из уст чеховских героев.

Все действующие лица здесь имеют русские имена, но живут в Америке в наше время. Соответственно выглядят, говорят и действуют. Вместо самовара получают в подарок блендер. Вместо дуэли Тузенбах с Соленым устраивают банальный мордобой. Гостей зовут на торт с кремом, а не на пирог с яблоками. Ирина имеет диплом стрелка, полученный в кибуце. Хорошим тоном считается умение параллельно запарковаться, хорошим вкусом — одеться, как на костюмированный бал.

«Моя прическа весит полтора килограмма», — сообщает Ольга, и этот шедевр якобы парикмахерского искусства — меховая шапка с длинным хвостом. Женщины, помимо мехов, носят стразы, перья, кружева. Мужчины изнемогают под тяжестью металла — воинские знаки отличия крепятся, в том числе, на подкладках пиджаков. Собственно, вся жизнь персонажей — костюмированный бал с соответствующей аффектацией, вымышленными именами и дурацкими спичами вроде знаменитого: «В Москву, в Москву, в Москву...» А что для персонажей Москва? Магическое место, где сбываются мечты и царит радостный созидательный труд.

В отличие от русских сестер, их американские тезки в Москве не жили, воспоминания благоговейно не хранят, рассказывают о городе с точностью путеводителя, приводя подробность за подробностью и, как мантру, озвучивая желание поскорее там оказаться. Тем более есть, по словам Ирины, в их богом забытом городке, что в штате Аризона, вокзал, а на вокзале — перрон № 3, поезда с которого отправляются только в российскую столицу. Однако найти этот перрон они никак не могут.

При чем здесь Чехов? — поморщатся ревнители первоисточника. Да при том, что во время песен, плясок и нелепых рассказов совсем по-чеховски рушатся судьбы героев. Режи-

серу Тине Уолникс и драматургу Ричарду Алджеру удалось прослоить абсурдно-водевильное пространство пронзительной чеховской интонацией и к финалу довести ее концентрацию до той степени, когда действие переходит из разряда интертеймента в ранг взывающего к сочувствию искусства. В итоге жаль всех — тоскующих сестер, игромана Андрея, циника Соленого, наивного Тузенбаха, неприкаянного Вершинина и даже хамку Наташу, как кур в ошип попавшую в изысканное общество. Ну а по-русски жалеть — значит любить. Вот и получается, что, вопреки известной поговорке, Москва все-таки поверила слезам американских сестер.

*Светлана Наборщикова
(www.iz.ru, 26 июня 2017 г.)*

«ТРИ СЕСТРЫ» в БДТ: ЖИЗНЬ КАК ВОКЗАЛ

«ТРИ СЕСТРЫ»

Режиссер Владимир Панков
Большой драматический театр, Санкт-Петербург

Московский режиссер Владимир Панков превратил пьесу Чехова в масштабную историческую эпопею.

Если чеховские сестры Прозоровы все время рвались из провинции в Москву, то по случаю постановки в БДТ спектакля про этих сестер в Петербург, наоборот, прибыла та самая «Москва» — в лице режиссера Владимира Панкова и его команды. С творчеством Панкова, который является худруком московского Центра драматургии и режиссуры и одновременно театральной студии «Саундрама», петербургский зритель до недавнего времени знаком не был. Поэтому, естественно, опасения по поводу того, что именно ему было доверено замахнуться на святое (а спектакль «Три сестры» в постановке

Товстоногова в БДТ — святое для каждого театрала), были. К счастью, по большей части они не оправдались.

Кратность — сестра таланта?

Слово «кратность» — не ошибка. Потому как слово «кратность» из чеховского афоризма к новому спектаклю применить нельзя — «Три сестры» в постановке Панкова длится четыре с половиной часа. Зато каламбур с «кратностью» тут как нельзя кстати — вместо трех сестер на сцене присутствуют шесть: те три молодые сестры, о которых писал Чехов, и они же, но уже по прошествии явно длительного времени.

И действительно, в пьесе всем сестрам нет и тридцати, и впереди у них еще долгая жизнь. Учитывая, что пьеса написана в 1900 году, Чехов вряд ли мог предполагать, что ждет и его героинь, и всю страну через два десятка лет. Но мы-то знаем, что случилось в 1917-м, поэтому вполне можем представить дальнейшую судьбу и этих женщин с тонкой душевной организацией, и других персонажей пьесы — не слишком радужные у них перспективы. И предчувствие того страшного, что должно случиться в будущем, пронизывает весь спектакль, превращая его из пьесы о судьбах представителей русской интеллигенции в историческую эпопею. Именно эпопею, потому что таких длинных, сложносочиненных и густонаселенных спектаклей в наших театрах очень мало. «Братья и сестры» в МДТ да «Тихий Дон» в «Мастерской» — вот, пожалуй, и все. Теперь к ним добавились «Три сестры». Чему Чехов, наверное, очень бы удивился, как когда-то он удивился тому, что «Три сестры», оказывается, драма, — он-то писал «водевиль», а актеры и зрители рыдают. Теперь драма перешла в ранг эпопеи.

На краю бездны

Во многом это заслуга художника-постановщика и художника по костюмам Максима Обрезкова, который ради «Трех сестер» на время оставил родной Театр имени Вахтангова, где служит главным художником. К спектаклю в БДТ он подошел с размахом — и так немаленькую сцену увеличили, превратив ее в здание вокзала, — серые кирпичные сцены, стеклянная крыша в металлических переплетах, дым паровозов, военный оркестр.

Одновременно это и дом Прозоровых, которые живут «на чемоданах», ожидая переезда в Москву, и символ общей неприкаянности. Кто-то приезжает, кто-то уезжает, люди встречаются, расстаются — на сцене все время происходит какое-то движение.

Ощущение неприкаянности и дисгармонии создает и музыка (композиторы Артем Ким и Сергей Родюков), которую исполняют настоящие музыканты, одетые в военную форму. Резкие, режущие звуки лишь иногда, в редкие минуты душевного покоя героев, сменяют вальсы и военные марши. Владимир Панков как приверженец жанра «саундрамы» вообще превращает музыку в одно из действующих лиц спектакля.

И «лицо» это тревожное. Как будто все уже знают, что дальше — бездна. Уходит из города батальон — навсегда. Уезжает Вершинин — навсегда. Впереди у сестер не Москва, а крушение всех надежд. Теперь в их доме новая хозяйка — жена брата Андрея Наталья (Елена Ярема). Та «кухарка», которая скоро будет управлять государством. И образ Натальи — просто гениальная режиссерская находка. Потому что если сестры предстают и молодыми, и в возрасте, то Наталья сразу немолода. Есть такие люди, которые уже в восемнадцать старики, Наталья — из них. Но она-то и окажется победительницей.

Как молодые мы были...

Правда, иногда «густонаселенность» спектакля играет злую шутку. Когда на сцене разворачиваются сразу три ключевые сцены — на заднем плане уход из города военных, в центре прощание Маши с Вершининым, на авансцене дуэль Тузенбаха с Соленым, — очень сложно сосредоточиться на чем-то одном. В результате все три события проскакивают как бы между прочим, не оказывая того сильного эмоционального воздействия, которое должны были бы. Да и сестер порой «слишком много». Непосвященные в замысел режиссера зрители вряд ли сразу разберутся, кто есть кто. По крайней мере, все первое действие приходится прикладывать усилия, что сложить пазл правильно.

Да и в целом интересный режиссерский замысел про сестер «в возрасте» не подкреплен драматургически. Своего текста у постаревших героинь нет, поэтому они повторяют то, что

уже сказали их молодые «клоны». Эти повторы не несут какой-то смысловой нагрузки, а лишь затрудняют восприятие. Зато появление в пьесе новых героинь дало возможность актрисам старшего поколения выйти на сцену. Интересно, что игравшая Ирину в спектакле 1965 года Людмила Сапожникова исполняет эту роль и в новой постановке — только теперь ее Ирине лет на пятьдесят больше. Еще одна товстоноговская актриса — Елена Попова — играет Ольгу. Именно ее монолог в финале о том, что «еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем...», стало проявлением того высшего актерского пилотажа, которого зрители всегда ждут в БДТ.

И в этом плане новый спектакль не разочаровал. Старшее поколение актеров демонстрирует опыт и мастерство, благодаря которым даже на вроде бы пустом месте создает выдающиеся образы. Молодое берет безоглядностью и готовностью, если надо, умереть на сцене. А все вместе создают целостный актерский ансамбль, которым всегда был силен этот театр и без которого невозможно поставить эту пьесу.

Анна Ветлинская

(интернет-журнал «Интересант»

<http://www.interessant.ru/culture/tri-siestry-v-bdt-zhiz-1>)

«ПРИ ЧЕМ ЗДЕСЬ ВОЗРАСТ?»

«ТРИ СЕСТРЫ»

Фильм Юрия Грымова по мотивам пьесы А. П. Чехова

Юрий Грымов предпринял тройную трансформацию чеховской пьесы, «по мотивам» которой снят его фильм.

Если вспомнить о постмодернистской вакханалии, учиненной этим режиссером лет десять назад с тургеневской «Муму», можно было и теперь опасаться покушения со зло-

мом. Но нет — и изменение возраста героинь и их окружения (сестры своих лет не скрывают: 55, 59, 65), и перенесение времени действия на несколько десятилетий вперед, и неизбежные добавления и сокращения в чеховском тексте не выглядят чем-то небывалым. Все это уже не раз проделывалось с «Тремя сестрами» на сцене и на экране и у нас, и за рубежом.

«Гениальностью замысла», обещанной в рекламной аннотации, фильм не поражает. Но картина содержит серьезные смыслы и отмечена явной нешаблонностью в реализации задуманного.

Забавно наблюдать сценарные ходы (сценарий Ольги Михайловой) по адаптации и актуализации текста. Пожертвовано, увы, многим, казалось бы, неотъемлемым от канона «Трех сестер». Нет Федотика и Родэ и их волчка, нет споров о черемше и чехартме и количестве университетов в Москве, нет и через всю Москву протянутого каната. Снята и финальная «тарарабумбия», и брагурный марш военного оркестра, и, что еще жальче, монолог с «если бы знать...» Чтение газет заменено на извлечение информации из интернета, игра на скрипке — на компьютерные забавы, подражание Лермонтову — на копирование Владимира Высоцкого; курьер из мэрии Ферапонт (персонаж «омоложенный», в отличие от других) приезжает на мопеде... С подобными уловками по «осовремениванию» поневоле соглашаешься.

Но сохраняются заданные в исходном тексте расстановки героев и их характеристики. В фильме подобран очень сильный состав исполнителей. Недалекий, жалкий и по-своему трогательный Кулыгин (Александр Пашутин), велеречивый, все вроде бы верно оценивающий, но неспособный никому принести счастье Вершинин (Максим Суханов), беззаветный в любви, сознательно идущий ради нее на гибель Тузенбах (Игорь Яцко), страшный в непоколебимости собственной самооценки Соленый (Александр Балуев), запутавшийся в своих жизненных ориентирах Андрей Прозоров (Владимир Носик), наконец, Чебутыкин, давно утративший вкус к жизни и с иронией наблюдающий и комментирующий жизнь других (Игорь Ясулович)... Трудно кого-то выделить в этом ансамбле.

Каждый несчастлив, неудачлив, и каждый становится причиной несчастий и жизненных неудач кого-то другого. Это осознано по-чеховски, и все вместе создают суммарный образ тех российских интеллигентов, которые терпели неудачи и в чеховские, и в более поздние времена.

Самой высокой похвалы заслуживают исполнительницы ролей постаревших сестер — Людмила Полякова, Анна Каменкова, Ирина Мазуркевич. Режиссер объяснял причину предпринятых им возрастных трансформаций. Ну не дано актрисам молодым, пусть и талантливым, убедительно передавать то, что проговаривается чеховскими сестрами: «куда все ушло, где оно...», «неудачная жизнь...», «все происходит не по-нашему...», «как обманывает жизнь...» За этим, считает автор фильма, должен чувствоваться опыт прожитых лет. Не девичьи мечты, а подведение невеселых итогов.

Но отсюда, с введением для заглавных героинь и их окружения возрастных «надбавок», в картину входит тема, не присутствовавшая в исходном тексте. Не то чтобы «и пенсионеры любить умеют» — повода для насмешки не дает искренность экранного поведения всех исполнителей. Не только Маша, но и Андрей, и Вершинин, и Тузенбах, да по-своему и Кулыгин, и Соленый вправе сказать: «При чем здесь возраст? Я люблю, значит, судьба моя такая...»

Каждый хочет «хоть как-то свою жизнь наладить», и каждый или обманывается, или оказывается обманут, но через искушение и очарование любви, пусть ненадолго, проходит каждый из них. «Старичье» — презрительно бормочет агрессивная пошлячка Наташа (Натали Юра), ее сверстник молодой Ферапонт цинично откровенен: «Время-то ваше закончилось, а пацаны есть крутые...» Но в этом поколенческом противостоянии верх берет не возраст, а состояние души.

С временными операциями, проделанными в фильме, чувствуется некоторая неувязка. Во-первых, режиссер зачем-то упускает обозначенную в пьесе приуроченность каждого действия к различным временам года. За окнами дома Прозоровых на протяжении всего фильма шелестит летняя листва.

У важной темы утекающего времени отнято наглядное подкрепление. Что еще недостаточно прояснено, так это время действия. Сестрам прибавлено по три — четыре десятка лет, а все происходящее перенесено как минимум десятилетий на восемь вперед. Позднесоветские интеллигенты, очевидно, в начале девяностых ностальгически слушают песенки Макаревича, говорят о пережитых семидесяти годах советской власти; сообщается о снесенной гостинице «Москва»...

Такая нарочитая размытость в обозначении времени происходящего, конечно, умышленна. Может быть, абсолютное осовременивание, перенесение действия во второе десятилетие века XXI дало бы повод для еще более наглядных и любопытных переключек. Но в осуществленном варианте Юрий Грымов и его талантливые актеры добились главного: уловили в чеховской пьесе непреходящее, реализуемое в любые времена и в каждом новом поколении. И уже после завершения работы говорили, что остановились перед «открытой бездной».

Владимир Катаев

КАКУЮ КЛАССИКУ НЫНЧЕ НОСЯТ?

«Ваня и Соня и Маша и гвоздь»

Пьеса Кристофера Дюрана

Режиссёр-постановщик — Константин Райкин

Театр «Сатирикон»

Джинсы и... классика — долгожители моды. Без того и другого во всем мире люди не обходятся. Сейчас с дырами и стразами, иногда более старомодные, но ни один гардероб без удобных штанов не живет.

Аналогия со сценической классикой на поверхности. Бывают классические спектакли с голым текстом, без украшений,

но режиссеры, да и зрители больше полюбили в последнее время Чехова, Островского, Шекспира с блесками и рваниной, с голыми телами... С половым актом и извращениями. Алеша Карамазов — гомосексуалист. Моцарт — наркоман. Писать и то «про это» надоело. Не то что смотреть. Усталость в обществе определенно накопилась от бесчисленных повторов одного и того же, от унылой чернухи и порнухи. Хотим мы того или не хотим, мода меняется. Несколько лет назад к нам приехала интернациональная труппа из Берлина и привезла пьесу известного румынского драматурга Матвея Вишнека «Нина, или О хрупкости соломенных чаек» про Треплева, Тригорина и Нину Заречную, встретившихся в чеховской же усадьбе, но постаревшими на 20 лет, в пору революции и Гражданской войны. Это, мне кажется, стало новым явлением театральной жизни: вместо грубой режиссерской отсебятины и переделок искать новые тексты, новые произведения, навеянные классическими сюжетами, героями, ассоциациями, настроениями.

Новый спектакль, появившийся в «Сатириконе», — этого же ряда. Он называется подчеркнуто просто: «Ваня и Соня и Маша и Гвоздь». Тоже реакция на излишества последних лет. Пьесу нашли у одного из самых модных драматургов — Кристофера Дюрана, лауреата престижной американской театральной премии «Тони». Перевел пьесу сатирик Михаил Мишин. Пьеса, как и спектакль, очень скромна. Скромный сценический интерьер художника Бориса Валуева: уютные абажуры, небольшой «многоуважаемый шкаф» с бюстиком Чехова, занавески, занавесы на сцене — жизнь и сцена вместе. Как привычно у классиков. Невычурные и элегантные костюмы Марии Даниловой. На авансцене Ваня с Соней — талантливые артисты Денис Суханов и Елена Бутенко-Райкина, брат и сестра, по отдаленной ассоциации напоминающие дядю с племянницей, а скорее — трех сестер. Простые житейские ситуации, нехитрые разговоры: утренний кофе, кому варить, кому подавать... Неполная, как принято теперь говорить, семья. Но семья! И ей, семье, очень по-современному посвящено происходящее. Еще один член семьи, третья сестра Маша — ак-

триса. Ее играет еще одна сестра сатириконовской сцены — Лика Нифонтова, она появляется в сопровождении молодого наглого любовника Гвоздя (артист Илья Денискин), вариация лакея Яшки Лопухина, но и сам по себе бабник и «ухарь», по окончании пьесы отправляющийся в самостоятельное плавание к своей невесте. У Маши — замечательно яркий, самостоятельный характер и свой сюжет, близкий то ли к Аркадиной, то ли к Раневской. Ведь она и приехала в деревню, чтобы продать дом, но отказалась от этой идеи, с тем и уехала. На этом и строится главный нехитрый сюжет пьесы. Здесь есть и свой вариант эксцентричной Шарлотты, домработницы Кассандры-прорицательницы, тоже эффектная актерская работа Эльвиры Кекеевой. Эта пьеса и спектакль про семью, ущербную, без детей и даже браков, а все равно семью, где все держатся друг за друга. Недаром режиссер Константин Райкин часто варьирует мизансцену втроем, как было в знаменитых «Трех сестрах» у Немировича-Данченко. Три одиночества — чудаковатый, нелепый Ваня, еще один чудик вне нации, вне пола и возраста, старая дева Соня, успешная, самоуверенная, но тоже очень одинокая Маша — стараются держаться ближе друг к другу. Осколки семьи! И остатки бывшего театра...

Юная гостья Нина — Алена Разживина, ее имени нет в заголовке пьесы, приехала и уехала, как Заречная, играет спектакль: люди, львы, орлы и куропатки, теперь здесь еще еноты, кроты, кто угодно, и он обращен не к мировой душе, а к молекуле. И вместо чайки голубая цапля. Монолог подхвачен и развит Ваней, это из его пьесы, его главный выплеск прямо в зрительный зал про жестокое враждебное нынешнее время компьютеров и гаджетов, роботов и убитой природы. Время молекул. В семье, в оставшихся человеческих связях — спасение. Кристофер Дюран знает законы «хорошо сделанной пьесы» и кассового успеха. С необходимым хеппи-эндом. Все будет хорошо. Имение не продается. Даже немолодую «некрасавку» ждет жених Джон.

Константин Райкин сумел собрать замечательную труппу, он как мало кто из нынешних режиссеров умеет и любит работать с актерами, умеет создавать интересные, человеческие

спектакли. Вот и получается — новая пьеса, умелый спектакль и прочный тыл в виде надежного, проверенного Чехова. Все лучше, чем вульгарно переделывать классику. Может, только не стоило в очередной раз «трепать» чайку с мхатовского занавеса. Во всем другом, по-моему, спектакль обходится без прямолинейности и дурновкусицы. Сегодня — это уже подвиг. Легкий, умный, изящный спектакль. Нескучный.

Анна Кузнецова
(«Литературная газета». 2017. № 45 (6620))

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ» В АСТАНЕ

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Режиссер-постановщик Игорь Седин
Художник по костюмам Татьяна Алиева
Государственный академический Русский театр драмы
имени М. Горького (Астана, Республика Казахстан)

Премьера этого спектакля состоялась еще в 2015 году, но для русского зрителя в рамках театрального фестиваля «Мелиховская весна» она пришлось на 2017 год.

Словосочетание «русский зритель» не следует воспринимать как намек на то, что в спектакле все сделано не по-русски. Отнюдь. Но мы должны себе напоминать порой, что Казахстан — это другое государство, хотя и продолжаем ездить в Алматы и в Астану (а равно и в другие KZ-города), как в наши. Вероятно, отчасти с этим и связано мое желание написать о спектакле, который прошел почти год назад и получил вполне высокую, пусть и лаконичную оценку на страницах «Чеховского вестника»⁶. Тем более сильным было мое удивление,

⁶ См.: Подкладов П. 17 мгновений «Мелиховской весны» // Чеховский вестник. Вып. 33. М., 2016. С. 59–60.

когда, оказавшись в Астане в мае 2017 года, я понял, что спектакль снят с репертуара. Почему?

«Черный монах», возможно, один из самых ярких, впечатляющих рассказов Чехова. Соединяя мысли о пленительно-нежной красоте русской (читай, неброской) природы с полуготическим откровением (интуицией), он создает баланс, равновесие столь разнородного, что затмевает этим многие, считающиеся монотонными творения скучного писателя. Нетипичность, возможно, и выбила его из череды текстов, рассматривавшихся в «Поэтике Чехова» А. П. Чудакова.

Интересно, читал ли режиссер спектакля Игорь Седин книжку А. П. Чудакова? Любопытно, что многие спектакли по Чехову стремятся разорвать связи со скучной прозой (конечно, драматургией, т. е. оригиналом) и сделать ее более жизненной, насыщенной реальной эмпирической энергией: флирт превратить в сцену стриптиза, игривое настроение — в балаган, остроумие — в стеб, ламентацию — в дешевку. Игорь Седин, кажется, этим свойством сегодняшней эстетики совсем не тяготится и готов, напротив, идти ва-банк, оспаривая тенденцию, так чтобы искусство одного из блестящих художников слова сделать еще более литературным. Спектакль представляет собой квинтэссенцию литературности еще и в том смысле, что он приглашает к игре в своего рода (и это жанр первый) литературный трансформер.

О жанре ребуса

Спектакль строится на ступенях. Представьте себе их длинный, во всю сцену, ряд, их высокий, не по ноге, ход... если декорация должна заставлять зрителя вопрошать, то включение в действие зрителю обеспечено еще до начала. Попробуйте удержаться и не выбрать из десятка предлагаемых вариантов разгадки, интерпретации хотя бы один. На ступенях хорошо сидеть и болтать ногами, но играть на них трудно (устоять, удержаться... от соблазна), потому что падать — больно. А падать приходится, и через это испытание не проходят, кажется, лишь стройные деревца из сада Песоцкого, актеры почти непременно переживают это испытание.

Тест — один из жанров, по которому прогоняет создатель (спектакля) зрителя, возможно, читавшего повесть «Черный монах». Можно ломать голову над тем, что подразумевалось, но расчет верный: созданная режиссером лестница, перефразируя Маяковского, думавшего о времени, вещь чрезвычайно длинная. Кому — утомительна, кому — увлекательна, в зависимости от «середины длинной жизни или конца короткой». И в этом смысле вещь долгоиграющая. Это и хоры, и уровни жизни, и трамплин в неизведанное, и риск провала, и путь, манящий к трагическому выбору, и гарантированное *crescendo*, и спуск по кругам в чье-то логово с ретортами и препаратами. А если взбежать на самый верх (кто же может взбежать по ним? — перебираешь офорты Пиранези), то — и пригорок, с которого хорошо видно и поле, и темный лес, и приближающегося монаха (И. Анопченко). Видно, правда, только магистру Коврину (А. Чехонадский), ставшему для зрителей проводником-гидом и превратившему действие в экскурсию — жанр второй — по закоулкам чеховского лабиринта.

Экскурсия по саду Песоцкого

Изредка, в припадках ковринской душевной болезни, поведствовать приходится и доктору, как бы «проросшему» из одной маленькой (несобственно-прямой) реплики в чеховском рассказе. Когда автор спектакля заставляет звучать молчаливые строки прозы, это имеет далеко уводящие последствия.

Нехитрый аллегоризм каждой мизансцены в сопровождении рассказа героя производит странный эффект немного мучительной тавтологии. Если ты видишь сад и тебе при этом говорят: «Это — сад», — ты теряешь опору и линию горизонта. Думаешь, а что же видит тот, кто это произносит? И это наложение видимого и слышимого, прозвучавшего и ...означенного производит эффект, которому только в театре и место. При этом на ступенях совершается пантомима, возможно, не про плодовые деревья — из другой части сада: гибкость и музыкальность актрис-«деревьев», скорее, «березочья», березовая. Актеры тут, возможно, и переиграли, нежась в заботливых репликах Песоцкого и Тани, но совсем чуть-чуть.

Тест накладывается на экскурсию.

В каком-то смысле античеховский спектакль сделан по чеховским канонам: все реплики прозвучали, хотя и не все сработавшие эффекты предусмотрены в условии задачи. И это заставляет восстанавливать его.

Try walking in my shoes..., или Ботинки как аллегория «шкуры»

Не знаю, как И. Седин относится к «Deresche Mode», но от этой ассоциации отделаться не могу. Я почувствовал, как зал набрал воздуха от такой смелой (из-за риска пошлого эффекта?) вы/находки, и испытал удовольствие, вряд ли сопоставимое с переживанием А. Блока на спектакле «Три сестры», но тоже довольно сильное. Каждому поколению свои пощечины. Соприкоснуться рукавами почти невозможно сегодня в том смысле, что этот жест почти никто не «расслышит». Герой снимает ботинки — и на миг возникает свобода от гонки — жизни, карьеры, конкуренции. Мне кажется, зрителю и нужен такой хлесткий, уместный укол по тому, что осталось от того общего и когда-то, наверное, целостного ощущения морали, совести, чувства себя, переживания другого. Босые ноги, переобуваемые из ботинок в сапоги, и наоборот, и вперемешку. Мы давно забыли о... даже не забыли — теперь никто почти не знает, что слово «брюки» не приемлемо в повседневной речи, и здесь, конечно, *оскорбленные* такой откровенной подачей, судорожно ощупываем моральное и речевое пространство вокруг себя, пытаюсь найти опору. А ее спектакль в такой пантомиме-паузе не дает, устраивая для зала эдакий эмоциональный штурм.

Приглашение к прогулке само по себе в предлагаемых обстоятельствах — жест не вполне шуточный, и когда смотришь, как справляются с перипетиями высоты одни актеры и, в особенности, как другие остаются внизу или на одной из ступеней в одиночестве коротать отпущенное им время, невольно становишься рабом фантазии о сверхчеловеке. Предполагал ли Игорь Седин такой путь рецепции — не знаю.

Версия как припоминание

И при этом спектакль как будто не предлагает зрителю ничего нового. Если даже мы учтем, что зритель остается читате-

лем (кто же не читал Чехова?), а в этом случае и слушателем — все равно: разбирая эффекты, мы получаем незабвенное старое. В кабинете-лаборатории доктора, к которой все же имеет отношение и Коврин («...все больше насчет философии? — читаю психологию, занимаюсь же вообще философией»), вынесенной на первый план, но чаще всего уступающей свое пространство саду, есть стол с колбами и препаратами. Там мерещится Гомункулус Гете, Франкенштейн М. Шелли, складываются готические импровизации о тенях, происках нашего то ли Я, то ли Оно. А рядом, среди качающихся деревьев, звучит хоровое Мы, ностальгически-сентиментальная мелодия деревенской прозы с легкими нотками шукарства (а может, это мотивчики дачной литературы: молодой магистр за переменами в личной жизни отправляется на дачу?.. — режиссер словно заставляет увидеть бодрое юмористическое прошлое Чехова в его же невеселом настоящем). Снятся «свои собственные» кошмары, навеянные учебниками по психиатрии, забытыми на полках нашими бабушками, мамами-папами, братьями или сестрами. Именно так, не открывая средиземных морей, без косвенных методов пиара, оставляя старое старым, спокойно и потому весомо.

Проницательный -вед найдет в этом спектакле много такого, что чеховскому языку, вроде бы, и несвойственно, чуждо.

Седин, который выступает в этом спектакле и как художник-постановщик, словно обводит картинку карандашом, создает профили для чеховских пятен, возможно, и расцветчивает их. Скрывшись за фигурой рассказчика (нагрузка которого передана Коврину в большей степени, нежели ставшему сценическим персонажем доктору), выбросив ее зрителю снопом (надежда, что голос рассказчика станет своего рода указкой, не всегда сбывается) повествовательного прожектора, он сам — пожалуй, наравне с монахом — становится в тексте спектакля инициатором интриги. Ее построение очень трудный процесс, поэтому зал принимает все происходящее на сцене несколько напряженно, что не могут снять в финале вполне дружные аплодисменты.

Есть масса спектаклей, в которых происходят самые невероятные метаморфозы. Но в театре Седина как бы постмодернистские опыты над смыслом-словом не уводят действие из сферы слова, не требуют для него невероятного пластического и интонационного напряжения и обращают смысл в последовательность рассказа. Другого, режиссерского, но рассказа. Здесь слово нуждается в слове, литература становится единственной потребностью, а актер превращается в кудесника, показавшего, как чудовищно малы могут быть переходы от здравого смысла к бреду ретортного, вполне организованного, свойства, от созидательной любви к фанатизму и разрушительному исступлению... Это, повторюсь, очень литературный спектакль, создающий зрелищность яркими картинками и мизансценами, каждая из которых обладает самоценностью и слишком высокой сложностью переплетения словесной ткани и действия, текста, скрепляющего действие.

Режиссеру Игорю Седину есть чем поделиться со зрителем. Осталось найти публику, способную разделить с ним это обладание. Именно обладание, потому что каждым потенциально возможным представлением тот или иной зритель, конечно, владеет. Не тем, так иным. Ретортные люди, жизнь из колбы — знакома ли нам она? Что за вопрос... Сад жизни, любовь созидания? И так, и наоборот. Неразличимость простых вещей, нравственный дальтонизм? И эти примеры память подсказывает с избытком. Не в этом дело. Суть в целом, в обладании целым. Образом. Иногда кажется, что Седин хочет дать каждому зрителю возможность узнавать в сюжете спектакля что-то свое. Очень амбициозная заявка на позицию властителя дум. Разделить зрителей таким образом — это жестокая операция. Препарируя едва начавшее складываться коллективное восприятие, создатель рискует остаться наедине с каждым зрителем, но не со всеми. Не оттого ли такое последовательное молчание в зале, терпеливое ожидание финала, надежда на его слепое оптимистическое «итога»? Хороший финал дает всем неясным элементам сложной композиции эмоциональные координаты.

Руслан Ахметшин



КОНФЕРЕНЦИИ

ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ-2017

Под эгидой Министерства культуры Республики Крым, ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», Чеховской комиссии РАН с 24 по 28 апреля 2017 года в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте состоялась Международная научно-практическая конференция «XXXVIII Чеховские чтения в Ялте»: «Изучение Чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из 21 столетия». В Ялту съехались филологи, театроведы, писатели, культурологи, критики, искусствоведы, музеееды, а также режиссеры, музыканты, актеры, писатели, журналисты, переводчики; они совместно размышляли о чеховском наследии на рубеже XX–XXI веков, особенностях поэтики его творчества, его литературной репутации, творческих связях с предшественниками и современниками.

Культурная программа, подготовленная организаторами конференции, позволила ее участникам осмотреть экспозиции Массандровского дворца Александра III и Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте», «Дом-музей А. П. Чехова в Гурзуфе» и «Дом-музей А. С. Пушкина», которые недавно вошли в состав заповедника. Два вечера подряд для всех участников и гостей конференции был показан спектакль, поставленный театром «Омнибус» из города Златоуст Челябинской области по драматическому этюду А. П. Чехова «На большой дороге» — главный режиссер заслуженный деятель искусств России Борис Горбачевский. Судьба драматического этюда с момента его написания складывалась сложно, и он не часто попадал в зону внимания режиссеров. Тем интереснее было знакомство со сценической интерпретацией, предложенной уральцами. В рамках конференции состоялся творческий вечер актрисы театра и кино Галины Бокашевской (Москва).

Открыла конференцию министр культуры Республики Крым А. В. Новосельская.

На конференции исследователями из 9 стран мира — России, Германии, Италии, Польши, США, Тайваня, Украины,

Эстонии и Японии — было сделано 42 доклада. Пленарное заседание открыл доклад **В. Б. Катаева (Москва)** «Некоторые любят погорячее, или О купюрах в чеховских письмах». До сих пор не все написанное рукой Чехова опубликовано. В первую очередь это относится к его письмам. Были разные причины для цензурирования — одни имели место еще до революции, другие — в советское время. Издание писем Чехова во всей стилистической неотобранности даст представление о разных регистрах русского языка, которыми владел Чехов.

Р. Б. Ахметшин (Москва) сделал доклад об обширном архивном материале, который еще ждет своих исследователей. Это письма и документы, связанные с пребыванием Чехова в Бабкине и последующей перепиской с Киселевыми — хозяйками имения, длившейся с 1885 по 1900 год. Письма Киселевых дают богатый материал для решения вопросов о прототекстах таких произведений писателя, как «Дочь Альбиона», «Вишневый сад», для уяснения лирического фона пьесы «Чайка». Общий корпус писем М. В. Киселевой (Бегичевой) нуждается в оформлении и осмыслении. **Л. Е. Бушканец (Казань)** в докладе «Нужно ли чеховедение современному обществу?» наметила общие тенденции в восприятии образа Чехова и обозначила необходимые пути к демифологизации его образа и разрушению расхожих стереотипов о писателе, насаждаемых еще в средней школе. Этих же вопросов касался в своем выступлении **Э. Д. Орлов (Москва)**, рассказавший о результатах научно-исследовательской работы по материалам выставки «Врут все: А. П. Чехов в воспоминаниях современников». В этом отношении полезно продолжать публикацию воспоминаний людей, лично знавших писателя. Именно о таком вновь обнаруженном в «Кубанских областных ведомостях» за июль 1904 года рассказе А. Ракова сообщила **О. В. Спачиль (Краснодар)**. Вопросам преподавания, изучения и популяризации творчества Чехова были посвящены доклады учителя гимназии № 45 **Е. В. Устиновой (Москва)** «Чехов в школе XXI века» и директора Библиотеки имени А. П. Чехова **Е. А. Пахомовой (Москва)**; они поделились практическим опытом работы

по изучению творчества Чехова в быстро меняющемся мире. Е. А. Пахомова рассказала об открытой с 2014 года возможности через Библиотеку имени А. П. Чехова формировать свою «полку» на платформе Bookmate и загружать туда свои статьи и книги. **А. П. Фурсов** (Москва) выступил с сообщением «Зренье пасхальное (о рассказе Чехова “Казак”») и как главный редактор журналов «Русская словесность» и «Духовно-нравственное воспитание» призвал участников конференции публиковать в этих изданиях сообщения и статьи, которые могли бы заинтересовать школьных учителей и их подопечных.

Участникам конференции были представлены новые книги, которыми обогатилось чеховедение. **И. Н. Сухих** (Санкт-Петербург) представил третий из посвященных Чехову томов «Pro et contra», составленный как антология из статей и работ писателей, критиков и литературоведов 1960–2010-х годов. На составление тома ушло пятнадцать лет. «От Чехова до Чичибабина» — так назвала свою книгу **Н. А. Никипелова** (Харьков). В книге собраны лучшие работы автора, посвященные двум писателям. О традиции издания материалов Чеховских чтений в Ялте, заложенной сестрой писателя М. П. Чеховой, рассказала **Н. Ф. Иванова**. Теплые слова прозвучали в адрес А. Г. Голвачевой, благодаря трудам которой выходили профессионально оформленные и тематически продуманные сборники материалов конференций.

Вопросам культуры у Чехова был посвящен доклад **С. Б. Евдокимовой**. Изучая эпистолярное наследие писателя, повесть «Моя жизнь», докладчик делает вывод о том, что у Чехова понятие культуры снимает антагонизм между прогрессом и вечными ценностями, между культурой и цивилизацией, между духовным и материальным. Телеологическая парадигма чеховского мира стала темой доклада **А. Д. Семкина** «Для каких таких высоких целей мы живем». Взаимоотношения родителей и детей, проблемы воспитательного идеала в пьесах Чехова были затронуты **А. В. Лексиной** (Коломна). «Женский вопрос» в пьесах Чехова был представлен в сообщениях **М. П. Кизима** (Москва) и **К. Вебер** (Германия).

Редкий автограф В. А. Гиляровского, на подаренной Чехову книге «Забывтая тетрадь», был обнаружен **А. В. Ханило (Ялта)**. Старейший сотрудник Дома-музея **А. П. Чехова** посвятила свой доклад этой интересной находке, сделанной среди книг из личной библиотеки писателя. На следующий день работы конференции **А. В. Ханило** поделилась материалами о пребывании Клементины Черчилль в ялтинском Доме-музее **А. П. Чехова**.

Литературные связи Чехова и творчество его предшественников и современников стали основой докладов **А. Д. Степанова** (Санкт-Петербург) «Чехов и Баранцевич», **С. Н. Кайдаш-Лакшиной** (Москва) «Чехов спорит с Гаршиным (повесть “Огни”)», **А. С. Степановой** (Санкт-Петербург) «К интерпретации рассказа **А. П. Чехова** “Ионыч”», **А. С. Собенникова** (Санкт-Петербург) «Тургеневский миф о любви и его деконструкция в творчестве **А. П. Чехова**», **Чиан Чеех Хана** (Тайвань) «Освоение Леонидом Андреевым драматургической поэтики **А. П. Чехова** в контексте новой драмы», **Л. И. Шишкиной** «Чеховские мотивы в ранней прозе Леонида Андреева». Чеховские образы в повести Бориса Савинкова «Конь вороной» были рассмотрены в докладе **Г. А. Шалюгина** (Ялта). О некоторых способах суггестивного влияния языка Чехова сделала сообщение **А. В. Жучкова** (Москва). Ялтинское окружение Чехова стало темой сообщений **С. А. Макуренковой** (Москва) «Литературно-типологический портрет **О. М. Соловьевой**» и **М. А. Ариос-Вихиль** (Москва) «**Михаил Первухин** и судьба чеховского наследия в XX веке».

О трудностях перевода пьесы «Медведь» на японский язык рассказала в своем сообщении **Ф. Окура** (Япония). Об этнокультурных стереотипах в творчестве Чехова говорили в своих выступлениях **М. Ч. Ларионова** (Ростов-на-Дону) «**А. П. Чехов** и народная культура» и **В. В. Кондратьева** (Таганрог) «Изучение художественного пространства произведений **А. П. Чехова** в этнокультурном контексте»; **Е. Ю. Нымм** и **Е. П. Дерябина** (Эстония, Тартуский университет) «Образ иностранца в раннем творчестве **А. П. Чехова**»; **В. С. Абрамова**

(Пермь, Пермский университет) «Художественная имагология: этностереотип чужестранца в прозе А. П. Чехова».

Отдельный интерес исследователей был связан с интерпретациями произведений Чехова на сцене и в кино. «Чехов в меняющемся театральном мире: заметки режиссера» **Б. С. Горбачевский** (Златоуст). Постмодернистской «игрой в Чехова» обобщенно назвала **М. М. Одесская** (Москва) свои размышления над кинофильмами Олега Базилова «Уездная драма» и «Предмет обожания». С интересом были встречены доклады **Э. Шёнфельд** (Германия) о «Пьесе без названия» как прототексте пьес «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»; **К. Д. Гордович** (Санкт-Петербург) о чеховских мотивах в пьесах Людмилы Улицкой «Русское варенье» и Алексея Слаповского «Мой вишневый садик»; **М. В. Ветровой** (Севастополь) о рецепции творчества Чехова в пьесе Бориса Зайцева «Усадьба Ланиных». О камерном театре имени Антона Чехова из Мадрида (главный режиссер Анхель Гутьеррес) рассказала **О. В. Шведова** (Москва). Сценография Сергея Бархина в спектаклях «Скрипка Ротшильда» и «Черный монах» стали темой выступления **Э. Морателло**. О восприятии чеховского наследия в США рассказал **М. Р. Боровский**: «Отношение к творчеству Чехова в среде новой русской эмиграции в США в первом десятилетии XXI века».

Доклад **Ю. Г. Долгополовой** «Чехов и Пушкин в культурном пространстве Крыма» был встречен с большим интересом и вернул разговор, помимо воли докладчицы, к современному названию Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. Чуткое к слову ухо участников и гостей конференции не могло не отреагировать на новое название — ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». Громоздкая аббревиатура скрывает полное название государственного бюджетного учреждения культуры Республики Крым, а «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», объединивший Дом-музей А. П. Чехова в Ялте и музей А. С. Пушкина в Гурзуфе, поглотил имена замечательных писателей, для сохранения памяти о которых и

созданы музеи. Таким образом, создалась абсурдная ситуация, когда имена знаковых для российской культуры личностей, сделавших Крым в культурном пространстве России тем, чем он является на сегодняшний день, изъяты из названия и не вполне ясно, что же охраняет заповедник, зато понятно, кто за все платит — государственный бюджет. С другой стороны, это те деньги, которые мы как народ зарабатываем для своего государства, а посему вполне можем высказать свое пожелание — вернуть музеям имена Чехова и Пушкина, сохранить в названиях уникальное лицо музеев и не превращать названия учреждений культуры в неудобопроизносимые сокращения, которые высмеивал еще В. Маяковский в своих «Прозаседавшихся».

*Ольга Спачиль
(Краснодар)*

А. П. ЧЕХОВ И А. Н. ОСТРОВСКИЙ: 5-е СКАФТЫМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Скафтымовские чтения получили название в честь выдающегося отечественного филолога Александра Павловича Скафтымова, представителя саратовской литературоведческой школы. Начало таким научным конференциям было положено в 2013 году, когда совместными усилиями ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и Саратовского национального университета были проведены первые Скафтымовские чтения по теме «Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии». Тематика каждой последующей конференции определялась кругом научных интересов исследователя, чье имя они носили: «Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы» (2014); «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусст-

ва и литературы» (2015); «А. П. Чехов и Ф. М. Достоевский» (2016). Неизменным направлением всех конференций оставалось изучение творческого наследия Чехова. Первые четыре конференции прошли в Саратове и сразу же приобрели статус международных, по их итогам к настоящему времени изданы четыре сборника научных статей и материалов (рец. на первые три см. в «Чеховском вестнике», 2016, № 34).

С 3 по 5 ноября 2017 года в Москве состоялись 5-е Скафтымовские чтения по теме «А. П. Чехов и А. Н. Островский». Как и ранее, их организаторами были ГЦТМ имени А. А. Бахрушина (отдел по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова) и Институт филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. Местом проведения стал Дом-музей А. Н. Островского на М. Ордынке (отдел ГЦТМ имени А. А. Бахрушина). Организаторы конференции предварительно обозначили следующие тематические направления: взгляд Скафтымова на творчество Островского и Чехова; о природе лирического у Чехова и Островского; трагическое и комическое у Островского и Чехова; Чехов на фоне Островского: путь к «новой драме»; вопросы семьи в произведениях Чехова и Островского; «Бедные люди» Островского и Чехова; «счастливая развязка» комедий Островского; драматургия Островского в восприятии Чехова; о функции символов в пьесах Чехова и Островского; уроки «Грозы» (пьеса крупным планом); о сценическом времени в пьесах Островского и Чехова; о талантах и поклонниках у Чехова и Островского; пьесы Чехова о жизни и «пьесы жизни» Островского; Островский и Чехов: в поисках «настоящего тона» (правда жизни и сценическая правда); Чехов и Островский глазами Вс. Мейерхольда; Чехов, Островский и театральный модернизм; мир Островского и мир Чехова в театре и кино.

В конечном итоге далеко не все из них привлекли внимание подавших заявки участников, тем не менее, основная тематика конференции оказалась оправданной. Помимо пленарного заседания, доклады были сгруппированы по таким

секциям, как «Исследовательские традиции Скафтымова», «История театра и литературы», «Поэтика драматургии Чехова и Островского» с преимущественным вниманием к персонажам, жанрам и формам.

По традиции, научную часть конференции открыл доклад научного руководителя Института филологии и журналистики СГУ проф. **В. В. Прозорова**. Его тема «А. П. Скафтымов о мотивах любви и страданий в последних пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова» продолжила наблюдения Скафтымова над поздним Островским, который, оставаясь верным своим драматургическим принципам, исподволь и невольно намечал едва различимые точки соприкосновения с будущим Чеховым. В спецкурсе, посвященном чеховской драматургии, по авторитетным свидетельствам ученицы Скафтымова Л. П. Медведевой, ученый-педагог осторожно сближал мотивы любви и страданий, тревожно-грустную эмоциональную настроенность в пьесе Островского «Не от мира сего» и «Вишневом саде» Чехова. Как отметил В. В. Прозоров, Ксения у Островского — погибающая жертва предательски складывающихся обстоятельств жизни; Раневская, прощая предательство любимого, в страстном порыве уезжает к своему губителю — навстречу собственной гибели... Сложная динамика драматургических исканий двух авторов разных культурно-исторических эпох воспринималась Скафтымовым в ее внутренней преемственной целостности и принципиальной незавершенности.

В докладе **Н. В. Новиковой** (Саратов) «От “Леса” к “Дяде Ване”»: об одном элементе поэтики А. Н. Островского и А. П. Чехова *в свете драматургической концепции А. П. Скафтымова*» было обращено внимание на такой образ чеховской пьесы «Иванов», как «совиное гнездо», и дальнейшую его трансформацию в «Лешем» и «Дяде Ване». Есть основания полагать, что за внешним сходством с известным заглавием-символом Островского скрывается внутреннее созвучие, что Чехов преемственно воспринимал найденное предшественником и в то же время наполнял его соответствующим вре-

мени содержанием и переосмысливал роль в структуре произведения. Скафтымовское истолкование драматургических принципов обоих художников способствует обнаружению того, что метафорическая сторона образа леса у Островского и переносное значение производного от него чеховского образа призваны прояснить существо конфликта: у Островского — олицетворяя силу «порока», угнетающего «жертву», у Чехова — вскрывая душную атмосферу жизни, общую для всех участников действия. Отсылки к «Лесу» Островского являются своеобразной подсказкой, наглядно демонстрирующей появление нового содержания в узнаваемой образной форме и тем самым фиксирующей момент поворачивания русской драматургии на путь, отвечающий запросам времени.

Британский исследователь **Т. Дж. Роллингс** (университет Шеффилда) посвятил свой доклад «О рецепции творчества А. Н. Островского и А. П. Чехова в советской науке и публицистике: параллельное чтение анализа А. П. Скафтымова и В. Я. Лакшина» значению скафтымовского наследия в истории критики и литературоведения. Несмотря на важные ссылки на работы А. П. Скафтымова в изучении Ф. М. Достоевского в капитальной биографии Джозефа Франка, вклад ведущего саратовского ученого в изучение Островского и Чехова не оценен как следует на Западе. Докладчик охарактеризовал известный скафтымовский принцип «честно читать» классиков как завуалированную критику властей в советской публицистике. В частности, он отметил роль статей В. Я. Лакшина в журнале «Новый мир» в 1960-е годы в полемике против вульгарных оценок сатиры на сцене и провел параллельное чтение статей Скафтымова и Лакшина с целью показать, как выводы названных авторов дополняют друг друга.

Доклад **А. А. Гапоненкова** (Саратов) «М. М. Уманская — исследователь драматургии А. Н. Островского» был посвящен биографии и работам о Лермонтове и Островском Маргариты Михайловны Уманской (урожд. Дотцауэр) — аспирантки и гражданской жены А. П. Скафтымова в конце 1930-х — начале 1940-х годов, матери Людмилы Александровны Скафтымо-

вой — доктора искусствоведения, профессора Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, неизменной участницы всех Скафтымовских чтений.

Пленарный доклад **Л. А. Скафтымовой** (Санкт-Петербург) «В. В. Пушкин и его опера “Гроза”» открыл искусствоведческое направление конференции. Л. А. Скафтымова познакомила слушателей с жизнью и творческим путем ленинградского композитора и педагога Венедикта Венедиктовича Пушкина (1896–1971), автора музыки к 40 кинофильмам и оперы по драме Островского «Гроза», которую он писал с 1939 до начала 1960-х годов. Рассказ о композиторе сопровождался музыкальными иллюстрациями на рояле и видеозаписью арии Катерины в «Грозе».

Тематика докладов, посвященных истории театра и литературы, охватила период с конца XIX века до наших дней. Доклад «М. Н. Ермолова в ролях А. Н. Островского», сделанный заведующей Домом-музеем М. Н. Ермоловой **Р. И. Островской** (Москва), напомнил об одной из самых славных страниц истории Малого театра. Несмотря на то, что сама Ермолова считала наиболее удавшимися ей роли западного репертуара — Жанна Д’Арк, Мария Стюарт, героини Лопе де Вега, нельзя недооценивать и тот факт, что в пьесах Островского ею было сыграно 25 ролей, оставивших незабываемое впечатление в памяти зрителей. В ходе доклада на большом экране были продемонстрированы фотографии Ермоловой в таких ролях, как Евлалия в «Невольницах», Олена в «Воеводе», царица Марфа в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском», а также несколько сцен из спектакля «Без вины виноватые», где партнером Ермоловой-Кручининой выступил в роли Незнамова А. А. Остужев.

В название доклада **И. А. Едошиной** (Кострома) «Поэтика отрицания: Островский, Чехов, абсурдизм» вынесены, казалось бы, давно известные факты: Чехов-драматург «вырос» из драматургии Островского и стал предтечей (правда, не единственной) европейского (а следом — американского) театра абсурда. Однако если Чехов и в отечественных, и в зарубеж-

ных исследованиях соотносится с театром абсурда, то уж Островский точно нет. Более того, остаются не проясненными те принципиальные основания, которые позволяют выстроить подобного рода цепочку. Одно из таких оснований — поэтика отрицания и формы ее воплощения — было рассмотрено в докладе, базирующемся на театральности природы драмы.

Данное направление продолжили темы Е. К. Мурениной и А. В. Жучковой, посвященные современной рецепции известных произведений Островского и Чехова. В докладе **Е. К. Мурениной** (Университет Восточной Каролины, США) «“Гроза” А. Н. Островского на современной сцене: проблемы восприятия и интерпретации» осмысливается динамика режиссерского и зрительского восприятия драмы Островского «Гроза» на современной сцене, рассматриваются причины «возвращения» одного из самых «замученных» школьной программой классических текстов в театральную репертуар последнего десятилетия. Проблемы экзистенциального и эстетического потенциала пьесы Островского «Гроза» выясняются в обращении к сценическим интерпретациям Е. Марчелли (Театр Наций), У. Баялиева (Театр им. Евг. Вахтангова), А. Могучего (БДТ) и др.

А. В. Жучкова (Москва) в докладе «Мотив женской жертвенности у Чехова и Островского и его актуализация в современной русской литературе» рассматривает вопрос о классических традициях на примере прозы. В одном из наиболее обсуждаемых произведений современной литературы — романе С. Кузнецова «Учитель Дымов» (2017) — поднимается тема женской безответности и жертвенности, тема отказа от собственного «я» ради служения мужчине. Называя тему женской жертвенности одной из ключевых в литературе XIX века, докладчица прослеживает генезис мотива женской жертвенности от пьес Островского к рассказам А. П. Чехова и его ре-актуализацию в упомянутом романе С. Кузнецова.

В историко-литературном аспекте к данной теме при-мкнул доклад **А. В. Лексиной** «Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского». Как в рассказах, так и в пьесах Чехова счастье становится недостижимой мечтой

каждого героя, особенно ясно это видится в отношении друг к другу семейных персонажей. Семья становится источником страдания, лицемерия и обмана, несмотря на высокие идеалы и ожидания, сопровождавшие супругов ранее. У Островского семейные истории не менее трагичны, однако нередко сопровождаются практичными решениями выхода из лабиринта долга с помощью немудрящих интрижек. Счастье в пьесах Островского становится достоянием не бунтующих против лицемерия героев, но тех, кто лучше приспособился к такой жизни.

Направление рецептивной поэтики было задано пленарным докладом **В. В. Гульченко** (Москва) «Квартет Чаек (Офелия — Катерина — Лариса — Нина), или Отчего люди летают?» Перефразируя известные слова Пиранделло «драма заключена в нас, мы сами — драма», докладчик допустил возможность выразиться в данном случае так: птицы заключены в нас, мы сами — птицы. Исходной посылкой доклада стала рефлексия Офелии с ее попытками доискаться ответов на вопрос «быть или не быть?», трансформирующимся в ее, Офелии, случае в «летать или не летать?» Этот вопрос с разной степенью категоричности и сомнений встает перед одинокими героинями четырех великих драматических произведений, разных по сюжетам и форме, но одинаковых по вниманию к четырем молодым женщинам, ищущим и не находящим своего места в жизни. Четырех этих в поэтическом смысле Чаек объединяет свойственное каждой из них неодолимое стремление преодолеть действительность, прорваться сквозь нее и — воспарить, взлететь, взмыть и обрести тем самым свой личный смысл и свое личное счастье.

Логика формирования интертекстуального ассоциативно-смыслового поля была прослежена в докладе **Ю. Н. Борисова** (Саратов) «Ассоциативная параллель из пьесы А. Н. Островского в рассказе А. П. Чехова “Праздничная повинность”». Обратившись к аналогии с музыкальной формой, докладчик предположил, что рассказ Чехова построен как маленькая фантазия на темы «Горя от ума»: в качестве изложения ис-

ходной темы дан эпитафия из грибоедовской комедии, а затем каждое слово темы-эпитафия прорастает выразительными деталями в словесно-образной ткани повествования. В тексте возникают отсылки к произведениям наследников Грибоедова — Салтыкова-Щедрина (сатирический цикл «Господа Молчалины») и Островского, в чьей комедии «На всякого мудреца довольно простоты» встречаются и взаимодействуют грибоедовское и щедринское начала (рассказ Глумовой об удивительных «врожденных» качествах ее сына Егора Дмитрича — почтительности и начальстволюбии). Докладчик не настаивал на непосредственной генетической связи рассказа Чехова с пьесой Островского и объяснил отмеченный параллелизм текстов их принадлежностью к тематической линии русской словесности, берущей начало в комедии Грибоедова.

Крупным планом персонаж Островского Егор Глумов был представлен в докладе **К. М. Захарова** (Саратов) «Глумов и другие (к финалу “Бешеных денег”)». Рассмотрев этот образ в его эволюции от «На всякого мудреца довольно простоты» к комедии «Бешеные деньги», докладчик отметил ряд изменений в функции героя, связав с этим такие перемены в поэтике Островского, как расширение приема «театр в театре», усиление общей игровой атмосферы в пьесе.

Ряд докладов был посвящен сопоставлению персонажей Чехова и Островского с точки зрения их профессиональных и социальных ролей. В докладе **Л. Г. Тютеловой** (Самара) «Роль “тантантов” и “поклонников” в драматических сюжетах А. Н. Островского и А. П. Чехова» был привлечен материал пьес, в которых использованы образы актеров: «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Чайка», «Лебединая песня». Докладчица поставила задачу рассмотреть авторские концепции таланта, отношения художника и толпы, что, по ее убеждению, позволяет определить новаторство Островского и Чехова в построении драматического сюжета. Как отметила Л. Г. Тютелова, сюжет возникает на основании взаимодействия разных точек зрения: эти точки зрения (персонажей, ремарочного субъекта) позволяют авторам обозначить концеп-

туальные моменты своих художественных миров и являются основаниями их целостности.

Проблема преемственности в характерологии Островского и Чехова была рассмотрена в докладе **А. Н. Зорина** (Саратов) «Петр Егорович и Петр Сергеевич. Трансформация образа учителя-резонера в пьесах А. Н. Островского “Таланты и поклонники” и А. П. Чехова “Вишневый сад”». Сопоставление образов Петра Мелузова из «Талантов и поклонников» и Петра Трофимова из «Вишневого сада» основано на таких деталях, как тождественность имени (камень / новозаветный святой, владеющий ключами от рая), близость биографических мотивов (студенты без должности, учительство как главная идея служения), потеря героями своих главных учеников. Отметив эти моменты как сюжетный параллелизм, докладчик расценил их как элементы художественного диалога великих драматургов. В ходе такого диалога образ учителя претерпел следующую трансформацию: от «мелкого камушка» (Петр Мелузов), пытающегося словом и делом спасти талант, до лежащего «каменя-воспитанника» (Петр Трофимов), потерявшего при загадочных обстоятельствах ученика и оказавшегося в положении вечного героя-резонера.

Типовые характеристики персонажей Островского и Чехова нашли отражение в темах М. А. Волчкевич и Н. В. Мокиной. Доклад **М. А. Волчкевич** (Москва) «Феномен “бедного родственника”, приживала, нахлебника в драматургии А. Н. Островского и А. П. Чехова» был посвящен распространенному в русской литературе типу «бедного родственника», месту и значению подобного характера в произведениях Островского и Чехова. Докладчица рассмотрела эволюцию персонажа в произведениях русской классики на протяжении XIX века, постепенную трансформацию и смену традиционной роли «приживала» и «благодетельствованного» в пьесах Островского. В драматургии Чехова, начиная с «Безотцовщины», образ «бедного родственника» получает новое историческое и психологическое наполнение, равно как и образ «богатого хозяина», «покровителя» и «благодетеля».

Предметом исследования **Н. В. Мокиной** (Саратов) «Смех человека и ирония судьбы в пьесах Островского и произведениях Чехова» стал тип «шутника», рассмотренный в связи с функцией смеха в произведениях Островского и Чехова. Мотив насмешки над ближним — один из устойчивых и сюжетообразующих в пьесах Островского. В произведениях Чехова тип «шутника» обретает иные особенности: писатель рассматривает стремление смеяться над ближним не как национальную черту: это следствие личной драмы или страха перед жизнью, своего рода способ защиты от нее. Был отмечен и еще один общий мотив, получающий, однако, разные аспекты у Островского и Чехова: мотив иронии судьбы (или насмешки судьбы), когда герои оказываются в ситуации, над которой ранее смеялись. В пьесах Островского активное участие в жизненном повороте «шутников» принимают и сами персонажи, у Чехова это, скорее, своего рода свойство самой жизни.

О близости комедийной основы мира Островского и мира чеховских водевилей шла речь в докладе **А. Г. Головачевой** (Москва) «Мир Островского и водевильные персонажи Чехова». В центре внимания был чеховский «Медведь», сопоставленный на основании таких мотивов, как вызов женщины на дуэль, ложный траур, мнимый монастырь, спор о том, «кто лучше» — мужчина или женщина и т. д., с рядом «картин» и комедий Островского («Горячее сердце», «Лес», «Не сошлись характерами!», диалогия о Бальзаминове).

Отдельная секция конференции была посвящена формальным элементам поэтики Островского и Чехова. Предметом исследования **Е. Ю. Виноградовой** «Диалог в пьесах Чехова и Островского с точки зрения теории речевых жанров» стали не столько тексты пьес обоих драматургов, сколько бытовые речевые жанры внутри пьес. Был рассмотрен ряд следующих вопросов. На какие диалоговые схемы опирались два драматурга? Какова коммуникативная стратегия реплик? Каково применение бытовых речевых жанров у Островского и Чехова? Каково место бытовых речевых жанров в «целом» текста? Существовала ли какая-то трансформация речевых

функций в диалогах Чехова? По заключению докладчицы, идея рассмотреть диалоги из пьес Островского и Чехова с точки зрения теории речевых жанров представляется продуктивной и одновременно проблемной.

Доклад **Л. В. Чернец** (Москва) «О сюжетных развязках в пьесах А. П. Чехова и А. Н. Островского» был полностью основан на материале Островского. Как отметила докладчица, обычно в пьесах Островского есть четкая развязка, что часто подчеркивают финальные реплики. Однако в пьесах 1870–1880-х годов развязка нередко не вносит ясности в то, как сложится в дальнейшем жизнь героя (героини), тревога за его (ее) будущее лишь возрастает («Таланты и поклонники», «Невольницы», «Трудовой хлеб» и др.). В докладе была поставлена проблема: насколько актуальна и применима сама оппозиция «классического» и «неклассического» видения мира применительно к русской драме второй половины XIX века?

В докладе **Ю. В. Доманского** (Москва) «Смыслообразующая функция аристотелевской перипетии в “Лесе” Островского и “Вишневом саде” Чехова» были сопоставлены эпизод с обнаружением денег Несчастливцевым в «Лесе» и эпизод с потерей и обнаружением денег Симеоновым-Пищиком в «Вишневом саде». Анализируя эти эпизоды, докладчик руководствовался аристотелевским определением перипетии в драме. По мнению Ю. В. Доманского, близость названных эпизодов очевидна уже на уровне предметного мотива, во многом формирующего сюжетную коллизию: в обоих случаях в центре событий деньги. И у Островского, и у Чехова перипетия наглядно демонстрирует жанровую специфику, обнажает комедию через стремительную жанровую перекодировку. Трагедийный элемент оборачивается в перипетии в комедийный. Так получается комедия новейшего времени — то ли трагикомедия, то ли та самая комедия, которая, по известному определению, чужая трагедия. Концепция доклада вызвала оживленную дискуссию, касающуюся в основном понимания смысла перипетии.

М. Л. Ковшова (Москва) в докладе «Особенности эфемизации в пьесах Островского и Чехова» обратилась к такой

стороне текстов двух драматургов, как способы смягчения запретных тем и негативных оценок в языке пьес. Эвфемизмы рассматриваются как своеобразный показатель развития русской культуры и ее драматургического дискурса. Семантико-прагматический анализ помогает определить основные темы и способы эвфемизации, характерные для драматургии Островского и Чехова. В докладе были рассмотрены этикетная, эстетическая, этическая и комическая стороны речи, на основании чего возможна определенная систематизация типажей в пьесах Островского и Чехова: от тех, кто говорит «без subtilностей», до тех, кто выражается «деликатным способом».

В дополнение к основной теме конференции прозвучало несколько докладов, связанных с чеховской тематикой (без Островского): «Образ семьи как ключевое понятие пьесы Чехова “Дядя Ваня”» **О. Н. Дегтяревой** (Саратов); «Чехов и Гоголь: чем болеют русские писатели и от чего умирают» **В. И. Мильдона** (Москва); «“Феномен Африки” в “Дяде Ване” и его истоки» **Д. Т. Капустина** (Москва).

В программу конференции вошли также следующие темы: «Что говорит “молчание”? Чехов в театре Островского» **И. С. Сухих** (Санкт-Петербург); «Об одном музыкальном мотиве у А. Н. Островского и А. П. Чехова (“Среди долины ровныя...”» **Н. Ф. Ивановой** (Великий Новгород); «А. П. Скафтымов о том, “кто виноват” в пьесах Островского и Чехова» **Е. В. Киреевой** (Саратов); «О жанровом своеобразии пьес А. Н. Островского и А. П. Чехова (“Гроза” и “Вишневый сад”)» **Т. Д. Беловой**; «В глубины иронии: о цитате из “Бесприданницы” в “Дяде Ване”» **Т. В. Кореньковой**.

Авторы, не сумевшие по тем или иным причинам выступить на конференции, получают возможность опубликовать свои статьи в сборнике материалов 5-х Скафтымовских чтений, издание которого запланировано на 2018 год в традиционной «Бахрушинской серии» Государственного центрального театрального музея.

Культурную программу 5-х Скафтымовских чтений составили просмотр спектакля «Чехов / Рахманинов. “Тип русского

неудачника”» в театре «Международная Чеховская лаборатория», видеопозаказ фильма-оперы «Катя Кабанова» композитора Леоша Яначека (режиссер Кристоф Марталер, Зальцбургский фестиваль, 1998) и подробная экскурсия для участников конференции по мемориальному Дому-музею А. Н. Островского.

При подведении итогов организаторы Скафтымовских чтений приняли решение провести 6-ю конференцию по теме «А. П. Чехов и И. С. Тургенев», приурочив ее к 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. Первые два дня конференции намечены на 8–9 ноября 2018 года в Москве, затем предполагается провести два дня, 12–13 ноября 2018 года, в Саратове.

Алла Головачева

ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ»

При поддержке Министерства культуры Российской Федерации Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина и Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово» с 25 по 27 сентября провели в Москве и Мелихове Международную научно-практическую конференцию «От “Лешего” к “Дяде Ване”».

Работа конференции открылась 25 сентября в Белом зале Дома-музея М. Н. Ермоловой, в Москве, приветственным словом **А. Г. Колесниковой**, заместителя генерального директора ГЦТМ имени А. А. Бахрушина по научной работе. Одним из центральных событий пленарного заседания стал доклад **А. П. Кузичевой** (Москва) «Когда же был написан “Дядя Ваня”?» Вопрос о датировке «Дяди Вани» по сей день следует считать нерешенным и одним из наиболее дискуссионных моментов биографии писателя. Называя версии датировки и главные их основания, воссоздавая историю вопроса, доклад-

чик сосредоточилась на письмах Чехова трех лет — 1892, 1893 и 1894-го, медленное чтение которых открывает множество переключек с текстом этой *мелиховской* пьесы.

«К вопросу о допустимых границах датировки “Дяди Вани”» — так был озаглавлен доклад старшего научного сотрудника ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Москва) **А. Г. Головачевой**. Исходя из представлений, разделяемых большинством чеховедов, докладчик, тем не менее, предложила весомые аргументы в подтверждение мысли о том, что, во-первых, «Дядя Ваня» не мог быть написан в марте-апреле 1890 года, а во-вторых, верхней границей дистанции, отделяющей пьесу от «Лешего», должен считаться декабрь 1896 года. В этом убеждают, как показано в сообщении, особенности лексики обеих пьес, а также интертекстуальные связи «Дяди Вани» с драмой Г. Ибсена «Гедда Габлер».

А. А. Гапоненков, профессор Саратовского университета (Саратов), рассмотрел пьесу «Дядя Ваня» в контексте «философии жизни», тех вопросов, которыми интересовались во времена Чехова не только все религиозные философы, но и литераторы. Герои чеховской пьесы по-своему решают философские вопросы бытия. **Н. В. Новикова**, доцент Саратовского университета (Саратов), выступила с докладом о «Дяде Ване» в составе заметок, сделанных А. П. Скафтымовым о чеховской драматургии. Сравнение «Дяди Вани» с пьесой «Чайка» или с «чайкинским пластом образно-тематических созвучий» оказалось плодотворным в смысле понимания развития характеров основных действующих лиц двух пьес. Медленное чтение, о котором говорил Скафтымов, стало одним из ключевых понятий в терминологической системе ученого, которая только еще начинает изучаться.

В. В. Гульченко, театральный критик, режиссер, заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова ГЦТМ имени А. А. Бахрушина (Москва), выступил с докладом «“Мировая душа” Треплева и “уездная душа” Астрова». В докладе подчеркивались сложные переходы мотивов и символов пьес из текста в

подтекст, а затем снова в текст. Образующаяся триада делает интерпретацию чеховских пьес и их сценическое воплощение невероятно трудным и интересным процессом.

Е. К. Муренина, профессор университета Восточной Каролины (США, Гринвилл), в докладе «Параметры межкультурной релевантности классического текста: “Дядя Ваня” как феномен англоязычного кино 1990-х годов» подробно рассмотрела кинофильм Майкла Блэкмора «Country Life» (1994). Действие чеховского сюжета перенесено в австралийскую глушь, где наличествуют все атрибуты аграрно-хозяйственной жизни на ферме. Таким образом, к переводам и адаптациям чеховских пьес была добавлена еще и транспозиция, под которой в литературоведении принято понимать перевод текста одного жанра или функционального стиля в другой жанр или функциональный стиль.

Доклад **А. В. Кубасова**, профессора Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург), — «Литературность как эстетический феномен комедии “Леший”». Одна из важных особенностей «Лешего» заключается в том, что пьеса замышлялась и поначалу создавалась в соавторстве с А. С. Сувориным. В докладе была обоснована мысль о том, что некоторые люди, входившие в близкий круг А. С. Суворина, послужили прототипами для ряда героев комедии. Это сам издатель «Нового времени», его жена — А. И. Суворина, С. И. Смирнова-Сазонова, В. П. Буренин. Большинство этих людей связано с литературным творчеством и/или критикой. Их творчество опосредованно входит в пространство комедии, придавая ей ореол имплицитной литературной полемики.

Е. Ю. Виноградова, ст. преподаватель РГУ (Москва), рассмотрела пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» с точки зрения теории речевых жанров. В результате анализа текста произведений был сделан вывод о провале коммуникации у персонажей чеховских пьес — бессодержательные реплики, которые не подхватываются другими действующими лицами, пустые разговоры или, как их определила докладчица, *small talk* не приводят беседу к «унисону».

Е. Ю. Третьякова, доктор филологических наук (Краснодар), рассказала «О чеховской иерархии жанров (на материале пьес “Леший” и “Дядя Ваня”». Автор обратилась к вопросу о том, почему в художественном единстве, созданном Чеховым-драматургом, комедия выше трагедии.

П. Н. Долженков, доцент МГУ (Москва), сделал сопоставительный анализ пьес «Леший» и «Дядя Ваня», в результате которого пришел к выводу, что «Дядя Ваня» не переделка «Лешего», а новая самостоятельная пьеса, в которой используется центральная ситуация жизни дяди Жоржа из «Лешего»; в заключение было предложено новое понимание финала «Дяди Вани».

День завершился просмотром спектакля «Дядя Ваня» театра «Международная Чеховская лаборатория».

26 сентября событие переместилось в Музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово», где гостей конференции поприветствовал директор музея **К. В. Бобков**.

А. С. Собенников, доктор филологических наук (Санкт-Петербург), в докладе «“Леший” и “Дядя Ваня” А. П. Чехова в аспекте гендерной психологии» отталкивается от представления о том, что в конце 1880-х годов А. П. Чехов отходит от принципа социально-моральной типизации, формулируя новое видение сценических персонажей — «живые люди». Выход за рамки литературности и театральности способствует углублению психологизма, в том числе гендерной психологии. В докладе персонажи пьес Чехова рассматриваются в аспекте гендерных ролей, гендерных стереотипов и психотипов.

Т. В. Коренькова, доцент Российского университета дружбы народов (Москва), в докладе «Мифопоэтика женских образов в пьесе “Дядя Ваня”» рассматривает вероятные фольклорно-мифологические и житийные истоки женских образов пьесы, их архетипические схемы и символику, восходящие к глубокой архаике, но своеобразно проявившиеся и преломившиеся в сознании драматурга на фоне общественных настроений, философских исканий эпохи *fin de siècle*. Также отмечается, что именно через реплики женских персонажей пьесы автор прорисовывает внесценическую (затекстовую) хронологию.

гию событий: от приезда в имение Елены (вместе с профессором Серебряковым) до возвращения Сони и ее дяди к размеренной трудовой деревенской жизни.

Л.Г. Тютелова, доцент Самарского национального исследовательского университета (Самара), посвятила доклад «Сюжетные роли Дядина и Вафли в “Лешем” и “Дяде Ване”» персонажам, не играющим основные роли в драматической истории, но неизменно остающимся в списке действующих лиц. Образы Дядина и Вафли помогают раскрыть проблему организации автором диалога с читателем/зрителем, определить роль точек зрения персонажей в этом диалоге. **А. В. Лексина**, доцент Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна), в докладе «Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе “Дядя Ваня”»: варианты прочтения провинциально-столичного текста» рассматривает проблему интертекстуального взаимодействия провинциального и столичного текстов в пьесе, поэтику чеховской символики (дом — истинная жизнь, продажа дома — самоубийство) и гиперболизации (дом-лабиринт, деревенская жизнь — жизнь на другой планете), интродукцию столичной праздности в деревенское цикличное мироустройство и отторжение иллюзорного столичного бытия, отрицающего реальную жизнь с ее истинными заботами и незаметным, но необходимым трудом.

Доклад **Н. М. Щаренской**, доцента Южного федерального университета (Ростов-на-Дону), «Метафорические образы жизни и смерти в пьесах “Леший” и “Дядя Ваня” А. П. Чехова» посвящен сопоставлению двух пьес А. П. Чехова с точки зрения развертывания взаимосвязанных метафорических комплексов, рисующих и оценивающих поступки и жизнь персонажей и создающих картину их смерти. Исследование показывает большую сложность метафорической системы в более позднем произведении Чехова. Это проявляется как в составе метафорического комплекса, так и в реализации образных компонентов в предметно-словесных деталях текста. Через их призму выявляется и смысл жизненных перипетий героев.

Е. Е. Яблонская, писатель (Черноголовка), посвятила доклад «Как Жорж Войницкий стал дядей Ваней (от “Лешего”

к “Дяде Ване”, или От лешего к домовому)» проблеме номинации. Сходство имен персонажей пьес с именами братьев и сестры А. П. Чехова навело исследовательницу на мысль о необыкновенной домовитости писателя, его любви к своей семье.

С. А. Кибальник, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург), выступил с докладом «Записная книжка А. П. Чехова с медицинскими рецептами». Уже несколько лет ведется работа над медицинскими записями А. П. Чехова. С 1887 по 1901 год писатель читал газету «Врач» и делал выписки из нее. Эти «записные книжки нетворческого характера» уже практически готовы к публикации. Основываясь на этих записях и рецептах, можно сделать вывод, что до конца своих дней Чехов оставался в курсе передовых методов лечения своего времени.

Заседание завершил доклад **Л. Е. Бушканец**, профессора Казанского федерального университета (Казань): «Возраст героев “Лешего” и “Дяди Вани”, или К вопросу о правдоподобии психологических характеристик в пьесах А. Чехова». Проживание жизни у Чехова всегда физиологично, он выступает как врач. Любая молодость у писателя пролетает мгновенно, всегда кажется бездарной.

После докладов для участников конференции была проведена экскурсия по музею-заповеднику А. П. Чехова «Мелихово», а по возвращении в Москву был предложен просмотр спектакля театра «Международная Чеховская лаборатория» «Чехов/Рахманинов. “Тип русского неудачника”».

Заключительный день конференции 27 сентября был снова проведен в Москве в стенах дома-музея М. Н. Ермоловой.

О. В. Спачиль, доцент Кубанского государственного университета (Краснодар), предложила рассмотреть историко-социальный фон, на котором была написана пьеса «Леший». Примечательно, что время начала работы над пьесой совпало в Российской империи с оживленной полемикой о состоянии лесов в связи с принятием 4 апреля 1888 года лесоохранительного закона. В это же время создавался фундаментальный труд Ф. К. Арнольда, патриарха отечественного лесоводства, «Русский лес».

Безусловно, целый ряд факторов способствовал формированию экологического сознания А. П. Чехова, среди которых не последнее место занимал опыт занятий в метеорологическом кабинете Александровской таганрогской гимназии.

Сандра Николетич, аспирант МГУ (Хорватия): «“Дядя Ваня” — переводы и постановки в Хорватии». Перевод произведений А. П. Чехова на славянские языки имеет свою давнюю традицию. Первый язык, на который была переведена пьеса «Чайка», — хорватский. Полный список переводов Чехова на хорватский язык все еще не окончен, он все время пополняется за счет новых находок. В докладе рассматривается восприятие пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в Хорватии на сценах хорватских театров. С 1902 по 2017 год пьеса «Дядя Ваня» была сыграна около 200 раз более чем пятнадцатью различными театральными труппами.

Л. К. Садвакасова, магистрант МГУ (Казахстан), в докладе «К проблеме литературных взаимоотношений Вл. И. Немировича-Данченко и А. П. Чехова» стремилась показать, что в относительно ясной истории взаимоотношений двух писателей очень многое пока не описано и не может быть проанализировано. Литературоведение пользуется достаточно условными представлениями о том, как Чехов влиял на Немировича или почему Немировичу был интересен Чехов.

Р. Б. Ахметшин, доцент МГУ (Москва), в докладе «Театральная проза Вл. И. Немировича-Данченко: в поисках решения» утверждает, что повесть Немировича «Драма за сценой» (1896) может быть проанализирована на фоне событий в жизни Вл. И. Немировича-Данченко, его общения с писателями и драматургами; с этой точки зрения идейная структура повести требует более серьезного комментария. Творческая история повести «Драма за сценой» позволяет иначе взглянуть и на известные чеховские драматургические сюжеты.

По окончании конференции гостям был показан английский фильм «Леший» 1974 года режиссера Дональда МакВинни.

Ольга Спачиль, Руслан Ахметшин

ЧЕХОВ И ПЕТЕРБУРГ

1 и 2 ноября 2017 года в Санкт-Петербурге прошла научно-практическая конференция «А. П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга». Организаторами ее выступили Российский государственный институт сценических искусств, Российский государственный академический театр им. А. С. Пушкина (Александринский), Чеховская комиссия РАН, Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Заседания проходили в любезно предоставленном этой библиотекой зале.

Особенностью прошедшей конференции является участие в ней специалистов разных профилей: литературоведов, искусствоведов, театроведов, архивистов и библиотекарей. Всего за два дня было заслушано около двадцати докладов и сообщений.

Е. Г. Погосова в докладе «Петербургская театральная библиотека — хранилище чеховской драматургии» сделала глубокий обзор документов и материалов, хранящихся в библиотеке и так или иначе связанных с именем Чехова и его современников. Театральная библиотека — уникальное хранилище литературных документов, автографов, насчитывающее более сорока тысяч оригинальных экземпляров, накопленных за длительную историю (библиотека основана в 1756 году).

В докладе **А. П. Кузичевой** был выделен целый ряд актуальных проблем, стоящих перед современными специалистами в области, которую можно обозначить как «А. П. Чехов и А. С. Суворин». Одной из самых насущных задач признана необходимость создания цельной научной биографии Чехова, а также добротного, объективного, основанного на доступных источниках жизнеописания А. С. Суворина.

Самый живой отклик вызвал доклад **А. А. Чепурова** «Проблемы визуальной “реконструкции” премьеры комедии А. П. Чехова “Чайка” в Александринском театре». История провала комедии с течением времени мифологизировалась и никогда не подвергалась критическому рассмотрению. Докладчик с

опорой на факты и имеющиеся документы (режиссерский экземпляр пьесы, монтажки и др.) доказывал, что провал был организован недоброжелателями писателя. Убедителен был и визуальный компонент доклада. Он представлен отдельным сайтом в Интернете, где можно найти огромный материал, раскрывающий реальное положение дел в Александринском театре осенью 1896 года: <http://seagull.ifmo.ru/reconstruction/>.

Вокруг имени А. С. Суворина строился и ряд других докладов. Доклад «Театр Литературно-художественного общества: Алексей Суворин и его театральное дело» был прочитан **Е. И. Стрельцовой**, в нем рассматривалась история становления театра Суворина. Доктор искусствоведения **М. Г. Литаврина** сосредоточила свое внимание на судьбе двух актрис, связанных с театром А. С. Суворина, — Дины Кировой и Лидии Яворской. Интересный материал был представлен в докладе **В. А. Харламовой** «Театральная жизнь в зеркале театрального журнала. Суворинский театр и Суворинский журнал». Отметим лишь одно из наблюдений, которое открывает возможное происхождение фамилии героини из «Дамы с собачкой»: фамилия Дидерихс принадлежала создателям старейшей фортепианной фирмы в России, просуществовавшей более ста лет и отразившейся в рекламных журнальных объявлениях. В докладе **А. В. Кубасова** была показана полемика Чехова с Сувориным по женскому вопросу на материале их переписки и рассказа «Володя большой и Володя маленький».

Проблеме «петербургского контекста» в творчестве Чехова были посвящены доклады **С. А. Кибальника** «Антон Чехов и Александр Шкляревский (к истории детективного жанра)» и **М. А. Волчкевич** «Петербургский “мираж” А. П. Чехова». Материалом для их наблюдений послужили «Драма на охоте» и «Рассказ неизвестного человека».

Несколько докладов были посвящены личностям, так или иначе связанным с Сувориным и Чеховым. Так, **Л. С. Данилова** рассказала о дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой, в которых есть записи о Чехове. **Ю. П. Рыбакова** рассказала о роли, которую сыграла «Чайка» в судьбе В. Ф. Комиссаржев-

ской. **И. А. Боглачева** посвятила свой доклад современнику Чехова — Александру Косоротову. **Ю. Л. Прохорова** осветила свод материалов Сергея Танеева, хранящихся в архивном фонде Петербургской театральной библиотеки.

Отдельную группу составили доклады, посвященные интерпретации пьес Чехова. **В. В. Гульченко** прочитал доклад «“Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно”»: Лопухин на спектакле “Ворона в павлиньих перьях”». Основной тезис доклада **И. В. Кирилловой** выражен в его названии: «Чехов vs. Блок: искушения современной режиссуры». **Г. В. Коваленко** рассмотрела постмодернистские спектакли на петербургской сцене по пьесам Чехова, а **Т. Ю. Быкова** рассказала о постановке «Вишневого сада» немецким режиссером П. Цадеком.

Стоит отдельно сказать о выставке, подготовленной сотрудниками Театральной библиотеки, на которой были представлены автографы Чехова, режиссерские экземпляры пьес и другие интересные архивные материалы. В этой связи хочется поблагодарить всех сотрудников Театральной библиотеки Санкт-Петербурга, принявших участие в проведении конференции, создавших теплую дружественную атмосферу и, прежде всего, ее директора — **Анастасию Григорьевну Гай**.

Участники конференции сошлись во мнении, что тема «Чехов и Петербург» оказалась столь обширной и богатой по материалу, что есть все основания продолжить в дальнейшем научный разговор вокруг нее.

*Александр Кубасов
(Екатеринбург)*



ЖИЗНЬ МУЗЕЕВ

ЧЕТЫРЕ ЖИЗНИ ЧЕХОВА

Выставка «Четыре жизни А. П. Чехова»
«Шолохов-центр», Ростов, 14 сентября — 3 декабря 2017

14 сентября в «Шолохов-центре» (Ростов-на-Дону) открылась выставка «Четыре жизни А. П. Чехова». По инициативе А. М. Шолохова четыре крупнейших чеховских музея России (Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник, Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово», Крымский литературно-художественный и мемориальный музей-заповедник) вместе готовили этот проект. Странно, но за многие годы существования чеховских музеев и за десятилетие, что существует Международное сообщество чеховских музеев и библиотек, такой масштабный проект был реализован впервые.

Четыре жизни А. П. Чехова — это прежде всего четыре географических пространства: город детства и юности Таганрог, студенческая и литературно-театральная Москва, Мелихово, где созданы многие произведения, определившие литературную репутацию Чехова как писателя «большой литературы», Ялта, где были написаны последние пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад», повесть «В овраге», рассказы «Архиерей» и «Невеста». Но на выставке есть место и подмосковному Бабкину, где «три счастливых лета» (1885—1887) Чеховы провели в имении Киселевых; и украинским Сумам, где семья бывала впоследствии и где не стало талантливого художника Николая Чехова; и Петербургу, с которым связано множество значительных событий и знакомств, и, конечно, путешествию на Сахалин и на Восток.

На открытии выставки гостей приветствовали министр культуры Ростовской области Александр Резванов, депутат Московской городской думы, уроженка Таганрога Инна Святенко, директор музея-заповедника М. А. Шолохова Ольга Анистратенко, директор Таганрогского музея-заповедника

Елизавета Липовенко, заместитель директора Гослитмузея Эрнест Орлов, главный хранитель музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово» Ксения Чайковская, заместитель директора Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника Лина Титоренко, директор Сахалинской областной универсальной научной библиотеки Валентина Малышева и представительница рода Чеховых — Евгения Чехова.

Для выставки были отобраны более 200 предметов: документы, фотографии, книги (в том числе с автографами писателя), живописные и графические работы, личные вещи А. П. Чехова и его окружения. Каждый из них неизменно что-то добавляет к нашему знанию о писателе, его семье, его занятиях и увлечениях, его времени.

Так, в «таганрогском» зале, помимо ожидаемых меморий, связанных с родным городом писателя и его детскими годами, можно было увидеть типологические предметы, дающие представление о гимназическом и купеческом быте города-порта в XIX веке. Подлинным украшением этой части экспозиции стала портретная галерея именитых горожан, предоставленная Таганрогским художественным музеем, а также ранние работы Н. П. Чехова.

В «московском» разделе неизменно привлекали внимание акварели М. П. Чехова, сделанные в Бабкине и Сумах, первые издания Чехова и виды Москвы 1880-х. Здесь также можно было увидеть короткометражный фильм «А. П. Чехов. Путешествие на Сахалин и на Восток» (режиссер — Анастасия Александрова).

Центром «мелиховской» экспозиции стали, конечно, личные вещи писателя — его пиджак-визитка, жилет, брюки, галстук и шляпа, создающие образ человека, намеревающегося «франтить», по признанию самого Чехова. Подробности «жизни среди народа» прочитывались благодаря немногим, но уникальным документальным свидетельствам: рисункам М. П. Чеховой, шуточному инвентарю, составленному А. И. Иваненко в 1894 году, медицинским принадлежностям и материалам счетчика Первой всеобщей переписи населения 1897 года.

В завершающем — ялтинском — зале удалось представить не только последние годы писателя, связанные и с созданием произведений, и с общественной работой, но и роль М. П. Чеховой в организации Дома-музея А. П. Чехова в Ялте.

Конечно, на выставке были представлены и копии бесценных оригиналов (некоторые фотографии, рукописи, графика). И это понятно: часть подлинников находится в основных экспозициях, и на длительные выставки обычно они не выдаются, часть — нельзя было вывезти по соображениям сохранности. Но — на это хочется обратить особое внимание — если мы и представляем копии, то они должны быть высокого качества, чтобы не оскорблять, во-первых, оригиналы, а, во-вторых, посетителей.

И пусть не все удалось привезти и не все представлено в оригиналах, но основная задача выставки, как отмечали ее кураторы, — дать ее посетителям представление о различных сторонах жизни и таланта Чехова-писателя, Чехова-врача, Чехова-земского деятеля и даже Чехова-садовника. Кажется, что это тоже «четыре жизни А. П. Чехова».

Очевидно, что эта выставка станет импульсом к созданию совместных тематических экспозиций и проектов, позволяющих представить полнее жизнь чеховской семьи и богатую чеховскую коллекцию.

Эрнест Орлов

МЕТЕОПОСТ «МЕЛИХОВО»

В рамках партнерского проекта с ФГБУ «Центральное управление по гидрометеорологии и мониторингу окружающей среды» на территории Музея-заповедника А. П. Чехова в Мелихове появился действующий метеорологический пост. Реализация этого проекта позволила актуализировать малоизвестную сторону общественной деятельности писателя и повседневной жизни чеховской семьи в Мелихове, а также уста-

новить метеостанцию — единственную в Чеховском районе — и организовать новую музейную образовательную площадку.

Уже в конце 2017 года в рамках реализации проекта по развитию государственной наблюдательной сети в Московском регионе на территории музея установлена Автоматическая метеорологическая станция. Информация, полученная с помощью АМС, будет передаваться в «Центральное УГМС», а также будет доступна посетителям музейного сайта, где в специальном разделе ежедневно в режиме реального времени будет обновляться информация о погоде, на основе которой будут составляться ежегодные бюллетени. В 2018 году на территории музея заработает и ведомственный метеопост, который будет открыт для посетителей и станет новой музейной образовательной площадкой.

Образовательная площадка «Метеопост в Мелихове»⁷ появилась на территории пришкольного участка Мелиховской школы и объединила на одной территории современную автоматическую метеостанцию, действующую реконструкцию метеопоста XX века и набор приборов конца XIX века для наблюдения за погодой. Это позволит музею создавать специальные образовательные программы естественнонаучной направленности и расширять круг музейных предложений для школы. Школьники вместе со своими учителями в рамках обязательной сегодня внеурочной и проектной деятельности получают возможность проводить на территории музея-заповедника практические занятия и исследования по окружающему миру, географии и физике.

С 1894 года (возможно и ранее) А. П. Чехов являлся корреспондентом⁸ Отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия и государственных

⁷ Проект осуществляется при поддержке Фонда президентских грантов (№ 17-2-015962).

⁸ «Только что составил «сведения» для министерства земледелия, написал почти целую корреспонденцию...» (П. 5, 345) ЭТО НА ЧТО ССЫЛКА?: «Кем Вы состоите в министерстве земледелия? И я тоже не чужд Вашему министерству, я состою корреспондентом отдела сельскохозяйственной статистики, состою уже давно, так давно, что кажется, уже имею право на ношение установленного знака (пустой коробки из-под сардин), но правом этим из вольнодумства не пользуюсь» (П. 7, 299).

имущество⁹. Данный отдел занимался сбором статистических сведений от хозяев-корреспондентов для составления прогнозов («видов на урожай») и отчетов об урожаях, т. е. об ожидавшихся и полученных урожаях хлебов, фруктов, овощей, сена, ценах на рабочие руки во время сенокоса, уборки хлеба и т. д.¹⁰ Фенологические наблюдения составляли значительную часть присылаемых сведений. Количество корреспондентов увеличивалось с каждым годом и в 1897 году составляло около 8000 человек¹¹. Из присылаемых корреспонденций от восьми до десяти раз в год формировались доклады с представлением царю¹². Все доклады начинались с описания «Метеорологических условий», именно ими (главным образом, температурой воздуха, поздним или ранним сходом снега, количеством осадков) объяснялся тот или иной прогноз на урожай

⁹ РГИА. Ф. 395. Оп. 1. Д. 493. Л. 20: «В 1881 году бывший Департамент Земледелия и Сельской промышленности начал собирать сведения о видах на урожай и другие статистические данные через посредство добровольных корреспондентов-хозяев. С преобразованием Министерства Государственных имуществ в Министерство Земледелия и Государственных Имуществ собирание этих сведений было сосредоточено в Отделе Сельской Экономии и Сельскохозяйственной Статистики».

¹⁰ РГИА. Ф. 395. Оп. 1. Д. 367. Л. 47–47 об.: «...сознавая значение правильно организованной статистики урожая, видов на урожай и других важных явлений в области сельского хозяйства, обратилось по примеру других иностранных государств, еще в 1881 году за содействием в собирании означенных сведений непосредственно к сельским хозяйствам. Обращение было основано на том соображении, что сельские хозяйства заинтересованные сами в своевременном обнародовании точных сведений об урожаях и других предметах с ними связанных, были бы и добровольными и самыми надежными в этом деле сотрудниками Правительства. Предположения эти оправдались. Действительно на призыв откликнулись лица всяких состояний: землевладельцы, священники, крестьяне».

¹¹ РГИА. Ф. 395. Оп. 1. Д. 367. Л. 17–17 об.: «...сотрудничество заключается в сообщении ответов на запросы Министерства, предъявляемые на особых бланках и рассылаемые корреспондентам от восьми до десяти раз в год. Состав корреспондентов весьма разнообразен: в него входят крупные и мелкие землевладельцы, лесничие и другие чины Министерства, священники, сельские учителя, арендаторы, крестьяне и лица других званий. Число их, составлявшее первоначально 2000 лиц достигло ныне 8000 человек».

¹² РГИА. Ф. 395. Д. НОМЕР ДЕЛА? Д. 493. Оп. 1. Д. 493. Л. 910, 11–11 об., 21–23 об.

или текущее состояние сельскохозяйственных культур. Для систематизации сведений была разработана единая опросная форма — бланки, которые так часто упоминаются в переписке А. П. Чехова.

О заполнении бланков для Отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия и государственных имуществ А. П. Чехов неоднократно упоминает в письмах к родным и друзьям: «Только что составил “сведения” для министерства земледелия, написал почти целую корреспонденцию...» (П. 5, 339), «...когда “Отдел сельского хозяйства и статистики” пришлет отчет за 1896 г., то пусть папаша пришлет мне его заказною бандеролью; а также пришлите мне последний бланок “Отдела”, декабрьский, где просят сообщить “итога”; я сам заполню его. Конверта не присылайте, а только сообщите в письме ответы, относящиеся к погоде, чтобы я мог вписать их...» (П. 7, 70), «...передайте папаше, что бланок сельскохозяйственный возвращу на сих днях...» (П. 7, 105), «...покупаются ли сведения в отдел сельскохоз[яйственной] статистики? Тот бланок, о котором я писал, не забудьте прислать. Этот бланок, где просят написать на пустом месте “итога” за истекший год (всякая всячина, не вошедшая в вопросы). Я хочу написать насчет фруктовых деревьев и грибов...» (П. 8, 56).

Корреспондентами Московской губернской земской управы, которая также собирала метеорологические и хозяйственные сведения, были и соседи Чехова, И. А. Варенников и В. Н. Семенович, и «мелиховский летописец» Павел Егорович Чехов¹³. Его имя упоминается в Статистических ежегодниках за 1896 и 1898 годы¹⁴. В этом свете иначе воспринимается и его знаменитый дневник, в котором очень много места уделено не только фиксации погодных явлений, но и состоянию

¹³ Кузичева А. П. Земская деятельность А. П. Чехова // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово 3–7 июля 2014. М.: Издательство «Мелихово», 2015. С. 78–81. В данной статье обозначен широкий круг источников и возможные направления поисков по интересующей нас теме.

¹⁴ Кузичева А. П. Указ. соч. С. 78.

посевов, количеству собранного зерна, овощей, ягод, фруктов, стоимости труда наемных рабочих. Характер сведений, собираемых отделами статистики, во многом, как нам кажется, проясняет такую чрезмерную, на первый взгляд, детальность записей Павла Егоровича, традиционно объясняемую чертами его характера. Связь между «Дневником» и корреспондентской деятельностью Чехова впервые отметила К. М. Виноградова¹⁵. А. П. Кузичева указывает на то, что анализ записей дает основание предполагать, что П. Е. Чехов начинает посылать свои сведения в земскую управу с сентября 1895 года, поскольку именно с этого времени Павел Егорович начинает отмечать утреннюю, дневную и вечернюю температуру¹⁶.

Практически каждый день Павел Егорович отмечал температуру воздуха. Иногда только утреннюю, иногда утреннюю и дневную. Но чаще отметки температуры относились к утренним, дневным и вечерним часам: «Утром 27 гр. Днем 19 гр. Вечером 21 гр.» (25 января 1893)¹⁷. При этом Павел Егорович уличную температуру отмечал как на солнце, так и в тени: «В тени + 22°, на солнце + 32°. В комнатах + 17°» (15 июня 1898 г.)¹⁸.

В этих же дневниковых записях Павел Егорович (а иногда и домочадцы с гостями) отмечал наличие или отсутствие разного рода осадков: «Был небольшой дождь» (3 мая 1892)¹⁹, «Сохнет в поле все. Жарко» (9 июня 1892)²⁰, «Роса. Тихо. Можно назвать райским днем» (2 июля 1892)²¹, «Туман. День теплый» (5 сентября 1892)²², «Воскресенье. Иней на деревьях.

¹⁵ Виноградова К. М. Жизнь среди народа: А. П. Чехов в Мелихове — М.: Государственное издательство детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, 1962. С. 44.

¹⁶ Кузичева А. П. Указ. соч. С. 79.

¹⁷ Мелиховский летописец: Дневник Павла Егоровича Чехова / Сост. А. П. Кузичева, Е. М. Сахарова. М.: Наука, 1995. С. 44.

¹⁸ Там же. С. 239.

¹⁹ Там же. С. 22.

²⁰ Там же. С. 25.

²¹ Там же. С. 28.

²² Там же. С. 37.

Снегу мало...» (1 ноября 1892)²³, «Во всю ночь шел снег» (25 ноября 1892)²⁴, «Тепло. Дождь и крупа идет» (19 февраля 1893)²⁵, «Совершенно зимний день. Стекла залубенели. — 6°» (10 апреля 1893)²⁶, «Дождь, слякоть и град» (5 сентября 1894)²⁷.

Ветер тоже не оставался без внимания «летописца»: «Ветер сильный» (4 мая 1892)²⁸, «Целый день сильный С[еверо]-З[ападный] ветер и мороз» (8 апреля 1893)²⁹, «Палящий сухой ветер» (16 мая 1893)³⁰, «Буря и ветер. Ночью месячно, мороз» (10 ноября 1893)³¹, «Ут[ро] + 1°. Солнце. Западный ветер, п[олдень] + 22°» (30 сентября 1895)³².

В своих наблюдениях Павел Егорович обращал внимание и на наличие или отсутствие облаков: «Дни облачные. Мороз 11 град.» (9–10 декабря 1892)³³, «Небо светлое, 23 гр. морозу» (23 декабря 1892)³⁴.

Примечательно, что Павел Егорович даже проводил измерения глубины, на которую промокла от осадков земля. Часто в его дневнике можно встретить записи, подобные этой: «Дождь прошел хороший с громом. Промочил землю на 2 вер[шка]» (2 июня 1895)³⁵.

В доме Чеховых был барометр, указывавший атмосферное давление и, как следствие, отображавший изменения погодных явлений и процессов. Про барометр мы тоже читаем у

²³ Мелиховский летописец: Дневник Павла Егоровича Чехова / Сост. А. П. Кузичева, Е. М. Сахарова. М.: Наука, 1995. С. 40.

²⁴ Там же. С. 41.

²⁵ Там же. С. 46.

²⁶ Там же. С. 49, запись рукой М. П. Чехова.

²⁷ Там же. С. 92.

²⁸ Там же. С. 22.

²⁹ Там же. С. 49.

³⁰ Там же. С. 52.

³¹ Там же. С. 72.

³² Там же. С. 120.

³³ Там же. С. 42.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 112.

Павла Егоровича в дневнике: «Дождя здесь не было с Петрова дня, на горизонте ни одного спасительного облачка, жара тропическая <...> Барометр упорно показывает сушь. + 35°» (14 августа 1897)³⁶.

Дневник содержит и информацию, непосредственно связанную с отсылкой статистических сведений: «Послана Книжка: собирание статистических сведений — через Антошу, в Серпуховскую Земскую Управу» (30 сентября 1896)³⁷, «Послана книжка в М[осковскую] Г[ородскую] З[емскую] Управу в Статист[ическое] отделение сведение» (28 сентября 1897)³⁸, «Послано сведение в Отдел Статистики в С. Петербург» (31 октября 1897)³⁹, «Из Нишцы 1 письмо Маше, 1 — Мамаше и листок Статистический Сельскохозяйственный» (1 декабря 1897)⁴⁰, «Из Московской Губернской Земской Управы получил книгу за 1897 год» (22 февраля 1898)⁴¹, «Послана книжка в Московскую Городскую Земскую Управу о Земледелии» (3 июня 1898)⁴², «Получена книжка из Московской Городской Земской Управы» (21 июня 1898)⁴³, «Сведение дано в Волость об урожае» (10 сентября 1898)⁴⁴.

Посильное участие в сборе статистических сведений принимала, по-видимому, и Мария Павловна: «На все вопросы об урожаях отвечаем аккуратно» (А. П. Чехову, 30 сентября 1897)⁴⁵.

После смерти Павла Егоровича вести постоянные наблюдения стало, очевидно, затруднительно. Ни Антон Павлович, ни Мария Павловна не могли постоянно находиться в Мели-

³⁶ Там же. С. 196–197.

³⁷ Там же. С. 158.

³⁸ Там же. С. 201–202.

³⁹ Там же. С. 207.

⁴⁰ Там же. С. 210.

⁴¹ Там же. С. 221.

⁴² Там же. С. 238.

⁴³ Там же. С. 239.

⁴⁴ Там же. С. 255.

⁴⁵ *Чехова М. П.* Письма к брату А. П. Чехову. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 41.

хове. Но чтобы не прекращать многолетних наблюдений, по крайней мере, метеорологические сведения продолжила собирать мелиховская учительница М. Ф. Терентьева. Об этом есть упоминания в переписке А. П. и М. П. Чеховых: «Не забыла ли ты сказать Марии Федоровне, чтобы она записывала температуру и погоду? Пусть она заполняет листки “Отдела статистики” и посылает их от моего имени. Один (из двух) лист присылала бы мне, я писал бы что-нибудь от себя и возвращал бы Марии Федоровне для отсылки в Петерб[ург]» (П. 7, 341). Мария Павловна отвечала на это письмо: «Я поеду в Мелихово после 20 декабря, так что скоро насчет отчетных листков сказать Марии Федоровне не могу. Если почтмейстер догадался прислать их мне, то я поступлю с ними как следует. Температуру учительница отмечает» (А. П. Чехову, 29 ноября 1898)⁴⁶; «Сельскохозяйственных листков я еще не получала. То, что приносит цоцкий, привозит мне Мария Федоровна. Если получу — пришлю» (А. П. Чехову, 5 февраля 1899)⁴⁷.

Наконец, помогая библиотеке города Таганрог, высылая туда книги и периодические издания (газеты и журналы), формируя справочный отдел этой библиотеки, Антон Павлович заботится о том, чтобы в библиотеку поступали издания Министерства земледелия. Об этом он пишет в декабре 1896 года городскому голове Таганрога П. Ф. Иорданову: «Сегодня я написал, чтобы в библиотеку высылались “Известия министерства земледелия и государственных имуществ”» (П. 6, 256).

Эти задокументированные события мелиховской жизни, отраженные в переписке писателя и в мелиховском дневнике П. Е. Чехова, а также многочисленные архивные документы позволяют говорить об исторической обоснованности возобновления на территории музея-заповедника метеорологических наблюдений.

Анастасия Журавлева, Михаил Дерев

⁴⁶ Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 87.

⁴⁷ Там же. С. 102.



ЧЕХОВСКАЯ
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

А. П. ЧУДАКОВ: ПИСАТЕЛЬ, ФИЛОЛОГ, ЧЕЛОВЕК

Чем более отдалается от нас дата ухода из жизни в 2005 году Александра Павловича Чудакова, тем яснее осознаешь размеры этой утраты, масштабы личности ушедшего от нас человека и ученого. 2 февраля 2018 года ему исполнилось бы 80 лет.

Можно сказать о Чудакове, что это был прекрасный филолог, филолог Божьей милостью. В наши дни, когда филология дробится на бесконечное множество дисциплин и представители разных ее ветвей говорят на разных языках, — Чудаков, как немногие, владел полнотой знаний и языковеда, и литературоведа, напоминая всей своей деятельностью о единстве нашей науки, продолжая традиции ее корифеев от Потебни до Виноградова.

Но не только в науке о слове оставил глубокий след Александр Павлович Чудаков. Талант исследователя языка соединился в нем с талантом писателя, творящего на этом языке, раскрывающего новые возможности родного языка. Его книга, роман-идиллия «Ложится мгла на старые ступени», стала новым, для многих неожиданным открытием неизвестных граней его таланта.

Собственно, для тех, кто близко соприкасался с ним по жизни, по совместной работе, неожиданными могли стать размах, масштаб этой последней крупной вещи Чудакова, но не сам факт ее написания.

Художественное произведение в стихах или в прозе, сочиняемое филологом, — явление, требующее особого отношения и рассмотрения. Один теоретик литературы высказался в том смысле, что литературоведу в его творческом багаже пристало иметь в лучшем случае лишь стихи в школьную стенгазету, — в дальнейшем ему пристала только рефлексия по поводу художественных текстов других. К счастью, мы знаем множество опровержений подобного мнения — художественная проза любимых Чудаковым Тынянова, Шклов-

ского приходят на ум прежде всего. Герой его романа — alter ego автора, — узнаем мы, «все время что-то кропает в стихах и прозе»⁴⁸. А для тех, кто получал от Александра Павловича его книги — всегда со стихотворными обращениями, всегда далекими от стандарта стихотворных посвящений, или бывал на конференциях с его участием, неизменно завершавшихся его остроумными разборками в стихах прозвучавших на конференции докладов, — для тех художественный, в частности, стихотворный потенциал Александра Павловича обещал все новые свершения.

И вот этот потенциал получил такую мощную реализацию — роман-идиллию. И мы, читатели, имеем право говорить о художественном мире романа Чудакова, как он говорил о художественных мирах от Пушкина до Чехова. Роман-идиллия — эта семейная сага, этот роман воспитания, этот слепок жизни в целую эпоху в истории страны — адресован широкому читателю, и он получил заслуженное признание и обычных читателей, и собратьев по перу. (На первых порах А. П. испытывал даже чувство удивления от успеха своего произведения. После встречи с читателями романа в Воронеже он делился этим чувством: никогда прежде, говорил он, я не мог и ожидать, что на встречу со мной придет столько самого разнообразного народа.)

Меня как читателя, знакомого с предыдущими книгами Чудакова, научными монографиями «Поэтика Чехова» (1971), «Мир Чехова: возникновение и утверждение» (1986), «Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков» (1992) заинтересовало то, что для обычного читателя этого романа неважно или просто неизвестно. Я говорю об удивительных перекличках и соответствиях, которые обнаруживаются между образом автора романа и личностью Чудакова-человека, между принципами и любимыми идеями его научных работ и принципами и приемами, которые он реализует в построении своего романа.

⁴⁸ Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 412.

Мир писателя, — пишет он во введении ко 2-й книге, — «это оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно»⁴⁹.

Каким видится мир романа «Ложится мгла на старые ступени», что составляет его строительные конструкции на всем протяжении, с начала до конца?

Рассказывается об уникальной семье: дед — выпускник духовной семинарии и агроном, бабушка — воспитанница института благородных девиц, отец — преподаватель истории и член партии, мать — учительница химии. Дед — безусловный авторитет, учитель, наставник автора, который пишет о себе то в третьем, то в первом лице. Место действия — городок в Северном Казахстане Чебачинск (т. е. Щучинск), оазис природный и духовный, в памяти героя-автора своего рода Афины, с учителями-ссылными и жителями-ссылными. И время действия — вырастание во время войны и в послевоенные годы вплоть до лет обучения героя в Московском университете, то есть 40-е — 50-е годы XX столетия.

Дед «учил читать, копать, пилить, видеть растение, облако, слышать птицу и слово». При этом он хотел, чтобы внук не «поддался советскому вранью. — Дед, я не поддался!»⁵⁰ — клятвенно заверяет внук. Этот идеологический подтекст, в духе политкорректности 90-х годов, время от времени выходит на поверхность текста. И все-таки отличие построения романа Чудакова не в идеологии.

«В этой стране, чтобы выжить, все должны были уметь делать все»⁵¹, — говорится в романе. Все умели делать все в семье, в которой вырастает герой. И автор романа умеет показать это все — в поразительном многообразии, с неподдельной осведомленностью и в мельчайших подробностях, с точным названием вещей.

⁴⁹ Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 3.

⁵⁰ Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. С. 504.

⁵¹ Там же. С. 121.

«Угол [сруба, избы] всегда рубили в обло с остатком — в лапу считалось недолговечно. <...> Кровля делалась безгвоздой — доски упирались в долбленные полубревна-желоба и пригнетались тяжелым бревном-охлупнем»⁵².

Или о запрягании коня: «Хомут в своем рабочем положении, то есть клещевиной вниз, не налезает на конскую голову. Его надо перевернуть и, надев, уже на шее, перевернуть обратно, после чего клещевину можно стягивать супонью»⁵³. Это автор мальчиком наблюдал, но с ранних лет во многих работах участвовал сам.

Вот о рытье ямы, канавы, погребка: «Яма — это наука. Тяжелей всего — первый вкоп. Потом надо сделать узкую выдолбку <...> не мельче, чем на две трети штыка. <...> С каждой проходкой лопата идет легче»⁵⁴. Кстати, в копании земли и герой романа, и, насколько я знаю, автор, А. П. Чудаков, находили наслаждение: «копал всю жизнь» и, в отличие от друзей и единомышленников, любил такие сугубо советские мероприятия, как «эти субботники, воскресники, любил *накартошку*, работу на овощебазе. <...> Меня никто не принуждал. Я воспринимал это как праздник»⁵⁵.

И сколько в романе на всем его протяжении таких описаний — профессиональных, с точными названиями и терминами!

Описание того, как правильно выбирать дерево, чтобы наколоть лучину.

И того, как правильно, чтобы не угореть, топить печь — целая наука.

И как делать компост из куриного помета — это из уроков деда.

Как шинковать капусту, обжаривать лук, чтобы он приобрел золотистый цвет, и что делать, чтобы такой цвет оказался у бульона; когда в холодную, а когда в горячую воду класть мясо; как вырезать плавники у рыб, как красить яйца луко-

⁵² Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. С. 56.

⁵³ Там же. С. 100.

⁵⁴ Там же. С. 147.

⁵⁵ Там же.

вым отваром, получая полдюжины оттенков, — это из уроков бабушки.

Описания предметного, вещного мира непременно соседствуют, переплетаются с экскурсами в историю, давнюю и разворачивающуюся на глазах.

Рассказанная дядькой технология золочения куполов на храмах ведет к рассказу о взрывании храма Христа Спасителя.

Ссылный ленинградец-теплотехник, профессор Розенкампф, который проектировал печи муфельные, стеклоплавильные, ваграночные, находит в Чебачинске признание как эксперт по кладке печек в домах местных жителей.

Ссылный кондитер Федерату посвящает мальчика в тонкости изготовления тортов, сапожник дядя Дема — в секреты сапожного дела, стекольщик Кожека — в тайны стекла.

И на страницах романа вырастают особые словесные ряды: та или иная вещь, предмет, то или иное дело, занятие предстают через словесные гнезда, с ними связанные, со всеми оттенками и подробностями значений. Словесные ряды предстают, например, в перечислениях трав: «...перелески из кривульника, на полянах зверобой, душица, болиголов, щитовник, сныть, конский щавель, целые поляны медвянки, от ее аромата кружилась голова»⁵⁶.

Но та же обстоятельность и полнота охвата материала, скажем, и на страницах, рассказывающих о песнях, певшихся в семье или услышанных в вагонах, у костров (автор говорит о «чувстве недопетости хором»), песнях военных, гражданской войны, дореволюционных, революционных, бурлацких, разбойничьих, шахтерских, каторжных, жестоких романсах...

Здесь надо назвать одного из ближайших предшественников Чудакова-писателя.

В начале 1980-х годов Александр Павлович издал со своим предисловием книгу старого литератора Евгения Платоновича Иванова «Меткое московское слово» (1982). «Эта книга, — писал Чудаков, — о языке и быте людей самых различных профессий старой Москвы: цирюльников и парикмахеров, извоз-

⁵⁶ Там же. С. 248.

чиков и портных, сапожников и трактирных половых, банщиков и ресторанных официантов, “ловцов пернатых” и гробовщиков. <...> Автора интересует все — внешний вид его героев, их одежда, их еда, жилье, условия их труда, сам процесс работы, заработок, образ мышления. И главное — их живая речь»⁵⁷.

Можно сказать, что в своем романе Чудаков, подобно Иванову, уловил, собрал «этот летучий словесный материал, содержащий в себе огромные речевые богатства»⁵⁸.

И именно об этой, наиглавнейшей для автора стороне его творения он говорит в романе: «Мир не имел невербального существования, вещи не обладали предметной телесностью — они рисовались буквами, но это была не молчаливая буквенность — они звучали целостностью слова. И не одного — всплывала их вереница, весь синонимический ряд. Тяпка, сапка, цапка. Отделаться не удавалось, слова звенели в голове, он повторял и повторял их, пробуя на вкус; одни оказывались близки, другие враждебны, как прицепившийся репей»⁵⁹. «Я не видел человека, — говорит герою его товарищ, — который бы так по уши был погружен в слово»⁶⁰.

Врожденное чувство слова («проклятие слова», как тоже сказано в романе) накладывалось в герое (alter ego автора) на некоторые, также уникальные свойства его личности — у него «детская фотографическая память соединяется с почти патологическим интересом ко всякому знанию. <...> В его голове задерживались все стихотворные подписи Маршака в “Правде”, почти наизусть он помнил “Гадательные советы г-жи Ленорман”, биографию Ворошилова, календарь колхозника, “Памятку кормящей матери”. <...> Надо ль избавляться от этих мириад строк и стихов, которые толпятся в голове и непрошенно всплывают по всякому поводу и без всякого повода...»⁶¹

⁵⁷ Чудаков А. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 263.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. С. 406.

⁶⁰ Там же. С. 404.

⁶¹ Там же. С. 265—267.

Отсюда феноменальная насыщенность романа рядами сведений и историй из самых разных сфер естественной и общественной жизни, из услышанного и прочитанного. С ними соседствуют размышления автора на особенно тревожащие его темы.

Он, с присущей ему «манией наилучшего предметоустройства мира» (усвоил это у деда), думает о том, «как заставить русский народ не запакошживать лик Земли», о том, что «нужна защита психики современного человека от стремительно растущей агрессии вещей, красок, от слишком быстро меняющегося мира»⁶². И эти, затрагивающие самые насущные вопросы современного бытия размышления соседствуют с вроде бы случайно набежавшими ассоциациями, воспоминаниями о предметном, вещном мире детства.

И тут можно вспомнить то, как виделся Чудакову художественный мир его любимого Чехова, о чем он писал в своей первой книге.

«Случайностный способ у Чехова универсален. <...> Предметный мир чеховской художественной системы предстает перед читателем в его случайностной целостности. <...> Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, — картину мира в его новой сложности»⁶³.

Идея случайностного принципа, господствующего на всех уровнях художественного мира Чехова, стала, пожалуй, самой яркой и вызывающей в концепции его первой книги. Она не просто породила многочисленные отклики — от не критического усвоения до неприятия. В статье главного на тот момент по его служебному положению чеховеда, директора института, в котором Чудаков работал, идеи неканонического понимания Чехова были приравнены чуть ли не к национальной измене. Но от любимой идеи Чудаков не отказался и в дальнейшем: «Вопрос о случайностном — центральный

⁶² Там же. С. 380.

⁶³ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 168, 187, 282.

в искусстве Чехова. <...> Чеховская равномерность внимания между всеми явлениями жизни...»⁶⁴

Несколько лет спустя, когда Чудаков написал в журнал «Вопросы литературы» доброжелательную рецензию на книгу об интерпретации прозы Чехова, тот же всемогущий на тот момент деятель распорядился изъять текст статьи из уже сверстанной книжки журнала. Эта так и не опубликованная работа Чудакова хранится у меня.

Александр Павлович Чудаков успел написать и опубликовать удивительно много. Неоспоримым авторитетом и всеобщей любовью он пользовался в содружестве чеховедов. Начиная с его первой книги, «Поэтики Чехова», он стал пролагателем новых путей, каждой новой своей работой подтверждая, что «Чехов неисчерпаем». Его книги вызывали бессильный гнев литературных консерваторов и получали благодарное признание в разных уголках земного шара. Пути, им проложенные, навсегда останутся в науке о Чехове. Я услышал от коллеги из Китая: пока будут читать Чехова, будут читать и Чудакова, и всех вас...

Владимир Катаев

⁶⁴ Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 364, 365.



**БИБЛИОГРАФИЯ
РАБОТ О ЧЕХОВЕ**

2014

Абакумова, И. В.

Концепция женщины // *Личность и культура*. — М., 2014. — С. 92–95.

Женские образы в творчестве Ч.

Авдеева, Н. П.

Импрессионистичность внутренней речи персонажей художественного текста (на материале прозы А. П. Чехова) // *Филол. науки. Вопр. теории и практики*. — Тамбов, 2014. — № 6 (36), ч. 1. — С. 13–16.

Аверин, Б. В.

От Толстого до Набокова: из истории рус. лит. — СПб., 2014. — 391 с. — Библиогр. в конце отд. ст. Указ. имен.

Есть раздел о Ч.

Аккурт, Э.

Проблема передачи русских культурных реалий при переводе художественных текстов (на примере перевода на турецкий язык рассказа А. П. Чехова «Дама с собачкой») // *Культурное пространство*. — М., 2014. — Вып. 3. — С. 167–172.

Арзямова, О. В.

Чеховские традиции в композиции и речевых структурах прозы Александра Иличевского // *Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филология, журналистика*. — Воронеж, 2014 — № 4. — С. 5–7.

Афанасьев, Э. С.

«Как приятно добрым быть!» Добро в мире Чехова // *Лит. в шк.* — М., 2014. — № 1. — С. 13–19.

Багно, В. Е.

Смерть Чехова и Толстого в откликах русской прессы // *Труды отделения историко-филологических наук*, 2008–2013. — М., 2014. — С. 444–450.

Балакшина, Ю. В.

«Онтологическая» скромность христианства: чеховские образы в «Дневниках» прот. Александра Шемана // Вестн. Череповец. гос. ун-та. — Череповец, 2014. — № 4. — С. 89–93.

Бахарева, М.

Усадьба Мелихово. Музей-заповедник А. П. Чехова, Московская область / [Благотворительный фонд В. Потанина]. — М.: Ателье «Афиши», 2014.

Блохин, А. В.

Фразеологизмы как средство идиостиля А. П. Чехова // Литература в меняющемся мире. — Орехово-Зуево, 2014. — С. 15–20.

Богданова, О. Г.

Самый чеховский рассказ Бунина («Господин из Сан-Франциско») // Звезда. — СПб., 2014. — № 2. — С. 217–230.

Бунтина, Н.

«Время, когда сам Бог ездит на санях» // Мир музея. — М., 2014. — № 1(317). — С. 14–15.

Тема Рождества в творчестве Ч.

Бут, А. С.

Лексико-семантическое поле «Понимание» в драматургическом тексте А. П. Чехова: АКД филологических наук: 10.02.01 [Место защиты: Моск. гор. пед. ун-т]. — М., 2014.

Быков, Д. Л.

Сборник лекций по литературе [Электронный ресурс]. 9 лекций: сезон 2013–2014 / Загл. этикетки футляра: Лекции по русской литературе. — М.: Лекторий «Прямая речь», 2014.

Есть лекция о Ч.

Вашкилева, Э. В.

Постмодернистская множественность интертекстуальной интерпретации в рассказах Г. Грина «Свидетель защиты» и

А. П. Чехова «Рассказ старшего садовника» // Понимание и интерпретация художественных текстов. — Армавир, 2014. — С. 43–48.

Веретев, А. С.

Миф о Чехове и миф об интеллигенции в романе Б. Акунина «Весь мир театр» // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Сер.: Филология. — Улан-Удэ, 2014. — № 10 (4). — С. 134–136.

Виноградова, Е.

«Из глубины души взываю...» Мотив пророка в рассказе А. П. Чехова «Тоска» // 36. Матице срп. за славистику. — Нови сад, 2014. — № 86. — С. 77–98.

Волков, В. В.; Волкова, Н. В.

Рассказ А. П. Чехова «Архиерей» в контексте русской литературной танатологии // Филол. науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2014. — № 12, ч. 2. — С. 51–54.

Воронина, Ю. А.

Рассказ А. П. Чехова «Студент» в итальянской аудитории: выставка «Вишневый сад продан», 16 августа — 14 сентября 2014: к 111-летию продажи и покупки вишневого сада [каталог к выставке]; научно-практическая конференция «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков», 22–23 августа 2014 [программа научно-практической конференции]. — М.: ГЦТМ. — 2014.

Галиева, М. А.

Фольклорная традиция и дожанровые образования в литературе: постановка вопроса // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. — М., 2014. — № 1. — С. 5–11.

В том числе на материале творчества Ч.

Гершов, К. В.

Двадцать с половиной персонажей вне текста «Вишневого сада»: поиски эмоциональной логики, математические догад-

ки, филологические домыслы // Вестн. С.–Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. — СПб., 2014. — Вып. 4. — С. 21–39.

«Вишневый сад» в контексте других текстов.

Головачева, А. Г.

А. П. Чехов и Крым [литературно-художественное издание]. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014.

Громова, Т.

«А что и теперь не перестает сниться старик Перлин?» История одного чеховского прототипа // Ист. журн. — М., 2014. — № 2 (110). — С. 5–15.

Б. А. Перлин, врач тюремного лазарета на Сахалине, как возможный прототип образа Павла Ивановича в рассказе Ч. «Гусев».

Гуревич, П. С.

Земля великая и прекрасная // Филология: научные исследования. — М., 2014. — № 3 (15). — С. 107–111.

Рец. на кн.: Мильдон В. Вся Россия — наш сад. Русская литература как одна книга. М., 2013.

Давыдова, И. В.

Лингвокультурная репрезентация литературной ситуации «взаимоотношения в браке» в произведениях А. П. Чехова «Попрыгунья» и С. Моэма «The Painted veil» // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. — Челябинск, 2014. — Вып. 93. № 26. — С. 34–42.

Даренский, В. Ю.

Идея смирения в повести А. П. Чехова «Три года» // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 2014. — Вып. 12. Евангельский текст в русской литературе XII–XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. — С. 416–431.

Докучаев, И. И.

Футляр Антона Павловича Чехова // Личность. Культура. Общество. — М., 2014. — Т. 16, вып. 3 (83–84). — С. 147–149. Интерпретация рассказа Ч.

Долженков, П. Н.

Эволюция драматургии Чехова: монография. — М.: МАКС Пресс, 2014. — 260 с.

Доманский, Ю. В.

Телеграмма в «Вишневом саде» Чехова // «Учености плоды». К 70-летию проф. Ю. В. Шатина. — Новосибирск, 2014. — С. 89–100.

Доманский, Ю. В.

Чеховская ремарка: некоторые наблюдения. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. — 118 с. — (Бахрушинская серия)

Дубинина, Т. Г.

Тургеневские аллюзии в рассказе А. П. Чехова «Тина» // Текст, контекст, интертекст. — М., 2014. — С. 252–259.

Евсеев, Д. М.

Чеховская Москва. — М.: Гелиос АРВ, 2014.

Ершова, А. А.

Провинция и критика: споры по поводу типичности образа «захолустья» в произведениях А. П. Чехова // Вестн. Чуваш. гос. пед. ун-та им. И. Я. Яковлева. — Чебоксары, 2014. — № 2 (282). — С. 95–100.

Жилякова, Э. М.; Хохлова, Т. А.

Тургенев и Чехов: Концепт охоты // «Учености плоды». К 70-летию проф. Ю. В. Шатина. — Новосибирск, 2014. — С. 75–88.

Заварзина, Л. Э.

Форма имени собственного как средство характеристики персонажа (в рассказах А. П. Чехова «Ванька» и «Спать хочется») // Материалы по русско-славянскому языкознанию. — Воронеж, 2014. — Вып. 32. — С. 154–161.

Зайцев, В. С.

Мифологические аспекты феномена А. П. Чехова // Ценности и смыслы. — М., 2014. — № 6 (34). — С. 130–138.

Мифические аспекты в рецепции творчества и личности Ч.

Зайцев, В. С.

Может ли А. П. Чехов быть субъектом современной культуры? // Вестн. Слав. культур. — М., 2014. — № 2 (32). — С. 41–48. — Библиогр.: с. 46–47.

Зайцев, В. С.

А. П. Чехов как идея // Культура: теория и практика: электронный научный журнал. — 2014. — Вып. 2 (ноябрь).

Зайцева, Т. Б.

Русская литература XIX века и Киркегор: из истории изучения вопроса // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов, 2014. — № 5 (35), ч. 2.

Есть раздел «Ч. и Киркегор».

Замалькинова, В. Е.; Петрова, Н. Е.

Россия vs Запад в романе Б. Акунина-Чхартишвили «Аристомания» // Русско-зарубежные литературные связи. — Н. Новгород, 2014. — Вып. 6. — С. 71–76.

Защепкина, В. В.

Метапоэтические данные о драматургии А. П. Чехова в рефлексии К. С. Станиславского // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов, 2014. — № 3, ч. 2. — С. 80–83.

Игумнова, Е. С.

Лингвостилистические особенности пейзажных единиц в литературно-художественном тексте: монография / Астраханский гос. технический ун-т. — Астрахань: Изд-во АГТУ, 2014.

Извне и изнутри Сибири: А. Чехов — А. Вампилов — В. Шукшин: коллективная монография / [С. Н. Баханек и др.; отв. ред. С. А. Комаров.] М-во образования и науки РФ,

ФГБОУ ВПО «Ишимский гос. пед. ин-т им. П. П. Ершова». — Ишим: Изд-во ИГПИ им. П. П. Ершова, 2014.

Изотова, Н. В.

Трансформация диалога в художественной прозе (на материале произведений А. П. Чехова) // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 212–216.

Иконникова, Е. А.

Сахалин в литературе на корейском языке: оригинальные произведения и переводы // Проблемы литератур Дальнего Востока. — СПб., 2014. — Т. 2. — С. 161–171.

В частности об «Острове Сахалине».

Кара-Мурза, А. А.

Интеллектуальные портреты: очерки о русских мыслителях XIX–XX вв. / Российская акад. наук, Ин-т философии, Центр философских проблем российского реформаторства. — М.: ИФ РАН, 2009–2014. — Вып. 3: Александр Пушкин, Николай Станкевич, Тимофей Грановский, Андрей Краевский, Иван Аксаков, Иван Тургенев, Михаил Стасюлевич, Антон Чехов, Николай Бердяев, Петр Струве, Федор Степун.

Карасев, Л.

Начало и конец текста // Вопр. лит. — М., 2014. — Вып. 3. — С. 240–257.

Переклички начала и конца текста в произведениях Ч.

Карачева, А. А.

Подтекст в рассказе А. П. Чехова «Студент» // Вестн. студенч. науч. об-ва. — Ярославль, 2014. — С. 238–243.

Касим М. Х. Джасим

Женские характеры в драматургии А. П. Чехова: шекспировский «лед» (опыт интертекстуального анализа). АКД филологических наук: 10.01.01, 10.01.03 [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. — М., 2014.

Катаев, В. Б.

Щедринское и нещедринское в русской сатире конца XIX века // М. Е. Салтыков-Щедрин: Pro et contra. Личность и творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. Книга первая. — СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2014. — С. 838–853.

Катаев, В. Б.

Чехов и Романовы // А. П. Чехов: пространство природы и культуры. Сб. материалов Международной научной конференции. Таганрог, 11–14 сентября 2013 г. — Таганрог: Лукоморье, 2013. — С. 3–12.

Катаев, В. Б.

Чем неверующий Чехов интересен православному христианину? // Фома. Православный журнал. 2014, октябрь. — С. 1–8.

Коптева, Э. И.

Пародия как испытание глубины слова (А. П. Чехов и Ф. М. Достоевский) // Сибирь литературная. XVIII–XXI вв. — Омск, 2014. — С. 102–107.

Королева, Ю. А.а

Соприкосновение судеб: А. П. Чехов и И. И. Левитан. — М.: Гелиос АРВ, 2014. — 2-е изд., перераб. — 359 с.

Королькова, Г. Л.

Конфликт в первой пьесе А. П. Чехова // Вестн. Чуваш. гос. пед. ун-та им. И. Я. Яковлева. — Чебоксары, 2014. — № 1 (81). — С. 60–64.

Своеобразие конфликта в «Безотцовщине».

Кроча, Н. Е.

Книга А. П. Чехова «Остров Сахалин» как источник изучения адаптации пришлого населения Сахалина: постановка проблемы // Слово, предложение, текст. Анализ языковой культуры. — Краснодар, 2014. — С. 54.

Кудряшов, О. Л.

Периферия чеховской драмы. — М.: ГИТИС, 2014.

Кыштымова, Т. В.

Языковые средства выражения комического в письмах А. П. Чехова: монография / М-во образования и науки Российской Федерации, Шадринский гос. пед. ин-т. — Шадринск: ШГПИ, 2014.

Лелис, Е. И.

Лексические средства формирования подтекста в прозе А. П. Чехова // Человек в информационном пространстве. — Ярославль, 2014. — С. 152.

Летапурс, Т. В.; Зимина, М. И.

Стилистическое мастерство А. П. Чехова-журналиста (на материале книги очерков «Остров Сахалин») // Язык и межкультурная коммуникация в современном информационном пространстве. — Курск, 2014. — С. 123–127.

Летапурс, Т. В.; Щербаков, М. А.

Формирование представлений о долге человека в творчестве А. П. Чехова-журналиста (на материале статьи «Н. М. Пржевальский») // Язык и межкультурная коммуникация в современном информационном пространстве. — Курск, 2014. — С. 128–131.

Ли, Ишуай

Об особенностях символистских приемов в рассказах А. П. Чехова // Текст, контекст, интертекст. — М., 2014. — № 5. — С. 34–38.

Линков, В. Я.

Карта художественного мира Чехова. Творчество Чехова как целое // Рус. словесность. — М., 2014. — № 3. — С. 35–48.

Линков, В. Я.

Художественный мир прозы А. П. Чехова. — М.: URSS: ЛЕНАНД, 2014.

Лоцилов, И. Е.; Тыщенко, В. П.

К гипотетическим контекстам «Вишневого сада» // «Учености плоды». К 70-летию проф. Ю. В. Шатина. — Новосибирск, 2014. — С. 219–254.

Макарова, Д. В.

Библейские мотивы (ветхо- и новозаветные) в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» // Литература и культура в контексте христианства. — Ульяновск, 2014. — С. 197–204.

«Маленький человек» О. Генри и А. П. Чехова // Актуальные проблемы современной лингвистики. — СПб., 2014. — С. 118–122.

Маслакова, Е. В.

Функции наречных наименований с семантикой времени в позднем прозаическом творчестве А. П. Чехова (1895–1904) // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 335–342.

Матанцева, Л. В.; Савченко, Т. Д.; Щиrowsкая, Т. Н.

Феномен писательского странничества в литературе XIX–XX веков // Культура. Духовность. Общество: Сб. материалов X Междунар. науч.-практич. конф. Новосибирск, 21 марта 2014 г. — Новосибирск, 2014. — С. 7–14.

В том числе о Ч.

Миссонова, Л. И.

Через перепись к искусству: опыт первого изучения идентификации населения острова Сахалин А. П. Чеховым // Труды отделения историко-филологических наук, 2008–2013. — М., 2014. — С. 386–422.

Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы VI Международной научной конференции, 24–25 апреля 2014 года / М-во образования и науки Российской Федерации, Таганрогский гос. ин-т им. А. П. Чехова (фил.), ФГБОУ ВПО Рос-

товский гос. экономический ун-т (РИНХ); отв. ред. В. В. Кондратьева. — Таганрог: Изд-во Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова, 2014. — 191 с.

РАЗДЕЛ I. А. П. ЧЕХОВ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

АСПИРАНТЫ И МАГИСТРАНТЫ. *Абиева, Н. М.* Костюм в ранних рассказах Чехова. — С. 5–7. *Димерхан, Халыль.* Образ учителя в мировой литературе (на примере произведений А. П. Чехова и Р. Н. Гюнтекина). — С. 8–10. *Ковальчук, А. А.* Философия поздних стоиков и общественная позиция А. П. Чехова. — С. 10–13. *Морозова, Е. Н.* Полижанровая природа «малых» пьес А. П. Чехова. — С. 13–16.

СТУДЕНТЫ. *Байгушев, Л. А.* Своеобразие постановки и развития действия в прозе А. П. Чехова. — С. 17–20. *Барсукова, М. Е.* Локус вокзала в дорожном сюжете А. П. Чехова. — С. 20–25. *Болор, Д.* Об особенностях восприятия чеховской прозы в монгольской аудитории. — С. 25–27. *Гулам, К. Н. А. А. П. Чехов о глупости и невежестве в рассказе «Хирургия».* — С. 27–30. *Есина, Е. А.* Интерпретация повести А. П. Чехова «Черный монах» в одноименной инсценировке О. А. Богаева. — С. 30–33. *Живковик, Е.* О рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой». — С. 33–34. *Иванов, В. Н.* Музыкальность в структуре пьесы «Дядя Ваня» А. П. Чехова. — С. 34–38. *Космина, Н. А.* Сказки А. П. Чехова: художественное своеобразие. — С. 38–41. *Кравцова, Е. А.* Система символов в пьесе А. П. Чехова «Чайка». — С. 41–44. *Ли Сомин.* Творчество А. П. Чехова — живой образец для корейских писателей. — С. 45–46. *Москаленко, Е. В.* Поэтика застолья в повести А. П. Чехова «Три года». — С. 46–49. *Пириду, К.* Влияние драматургии Ф. Г. Лорки и А. П. Чехова на мировую культуру. — С. 49–51. *Саханбайт, Б.* Драматургия А. П. Чехова в становлении театрального искусства Монголии. — С. 51–53. *Тихонова, П. М.* Чеховские мотивы в фильме Й. Стеллинга «Девушка и смерть». — С. 53–56. *Ульянов, В. В.* Лик чиновника в рассказах и юморесках Чехова. — С. 56–60.

ШКОЛЬНИКИ. *Бесчастная, Е. П.* Тема счастья в рассказе А. П. Чехова «В рождественскую ночь» и новелле О'Генри «Дары волхвов». — С. 61–64. *Ермолов, Р. А.* Тема защиты природы в творчестве А. П. Чехова. — С. 64–68. *Кондратьева, Е. С.* Пасхальные мотивы в рассказе А. П. Чехова «Верба». — С. 68–72. *Корабельникова, Е. И.* Пейзажные зарисовки и яркие акценты в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад». — С. 72–75. *Коржан, В. Э.* Интерпретация рассказа А. П. Чехова «Студент». — С. 75–76. *Лысун, А. Д.* Донбасс в жизни и творчестве А. П. Чехова. — С. 76–80. *Мамедова, С.* О чеховских заглавиях. — С. 80–84.

РАЗДЕЛ II. ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

АСПИРАНТЫ И МАГИСТРАНТЫ. *Замальдинов, В. Е.* Речевая агрессия как средство создания характера в повести А. П. Чехова «Дуэль». — С. 85–88. *Иващенко, Г. А.* К проблеме языкового образа любви в произведениях А. П. Чехова. — С. 88–91. *Кужарова, И. В.* Двойное

снятие неопределенности субъекта в произведениях А. П. Чехова. — С. 91–94. *Лю Цзинь*. Связь концептов «красота» и «жизнь» в рассказе А. П. Чехова «Человек в футляре». — С. 94–97. *Мэн Цинцин*. Метафора «жизнь — вода» в творчестве А. П. Чехова. — С. 97–101. *Нагорная, Е. Н.* Синтагматические отношения зоометафоры (на материале чеховской прозы). — С. 101–105. *Соколова, А. В.* Кайенский перец: изображение правосознания в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. П. Чехова.

СТУДЕНТЫ. *Довгаль, М. Н.* Проблемы перевода произведений А. П. Чехова. — С. 108–111. *Животова, Т. В.* Религиозность творчества А. П. Чехова (на материале языкового анализа рассказа «На страстной неделе»). — С. 111–114. *Жилиева, В. В.* Типовые речевые ситуации использования неопределенно-личных предложений в произведениях А. П. Чехова. — С. 115–119. *Зятыкова, К. А.* Раскрытие образов героев в первичном и вторичном текстах (на материале рассказа А. П. Чехова «Архиерей» и его перевода на английский язык). — С. 119–121. *Иванова, А. П.* «Дама с собачкой» А. П. Чехова в немецком переводе. — С. 121–124. *Коваль, Д. В.* Несобственно-прямая речь как выразительное средство в рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой». — С. 124–127. *Ковтунович, Н. С.* Доминанты эмоциональных состояний персонажей-учителей в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». — С. 127–131. *Костыленко, В. П.* Отражение ситуации общения в диалогах персонажей рассказов А. П. Чехова. — С. 131–134. *Костяева, М. О.* Греческий язык в зоне персонажей А. П. Чехова. — С. 134–137. *Манукян, Э. Г.* Число 13 в творчестве А. П. Чехова. — С. 137–141. *Нетудыхата, А. Н.; Свирилова, Е. С.* Особенности композиции в произведении А. П. Чехова «Рассказ госпожи NN». — С. 141–144. *Орлова, В. П.* Концепт «любовь» сквозь призму Чехова. — С. 144–147. *Пивоварова, Е. В.* Русский язык как отражение системы ценностей персонажей произведений А. П. Чехова. — С. 147–150. *Софрони, Е. И.* Женский и мужской именник в пьесах А. П. Чехова. — С. 150–154. *Ступичева, Ю. Н.* Парцелированные и присоединительные конструкции в текстах рассказов А. П. Чехова. — С. 154–157. *Фролова, Е. А.* Стилистические функции обобщенно-личных предложений в произведениях А. П. Чехова. — С. 157–160.

ШКОЛЬНИКИ. *Абдулова, Ф. Т.* Фразеологизмы с компонентом «Бог» в ранних рассказах А. П. Чехова. — С. 160–163. *Белоус, И. А.* Ты или Вы? Социальный дейксис и подтекст в художественной прозе А. П. Чехова. — С. 163–164. *Исаков, И. В.* Вставки в письмах А. П. Чехова. — С. 167–172. *Кузнецова, Е.* «Говорящие» фамилии в рассказах А. П. Чехова как средство художественной выразительности, их значение и словообразование. — С. 167–172. *Лопачева, С. А.* Художественно-образительная роль латинизмов в произведениях А. П. Чехова. — С. 176–179. *Новиков, Д.* Эмоционально-оценочная лексика в ранних рассказах А. П. Чехова. — С. 179–182.

Морозов, Н. Г.

Чеховские мотивы в повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана» // Духовно-нравственные основы русской литературы. — Кострома, 2014. — С. 142–146.

Морозова, О. В.

Философия А. П. Чехова: к постановке вопроса // Утренняя заря: Молодеж. литературовед. альм. — М., 2014. — Вып. 4. — С. 44–50.

Нагорная, Е. Н.

Зоометафора в системе языка и в дискурсе чеховской прозы / Науч. ред. д. ф. н. И. В. Голубева. — Таганрог: Таганрогский гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова, 2014. — 178 с.

Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: материалы Первых международных скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): коллективная монография / [А. А. Демченко и др.; редкол.: А. Г. Головачева (отв. ред.) и др.]. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. — 239 с.

ДРАМАТУРГИЯ ЧЕХОВА В КОНЦЕПЦИИ СКАФТЫМОВА.

Демченко, А. А. Из истории изучения А. П. Скафтымовым драматургии

А. П. Чехова. — С. 5–10. *Гапоненков, А. А.* Религиозно-философские мотивы в трудах А. П. Скафтымова о Чехове. — С. 11–16. *Новикова, Н. В.*

«Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова. — С. 17–35.

ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА. *Борисов, Ю. Н.* Из ранних

предчувствий поэтики чеховской драмы: «Бригадир» Д. И. Фон-

визина и «Горе от ума» А. С. Грибоедова. — С. 36–46. *Долженков, П. Н.*

Нелюбимое детище Чехова: о пьесе «Леший». — С. 47–51.

Кривонос, В. Ш. «...в этой самой Африке теперь жарыща...» (авторская

ремарка и реплика героя в «Дяде Ване»). — С. 52–54. *Кашеев, В. И.*

«Здравствуй, ut consecutivum»: формы латинской грамматики и формы

жизни в жизненной драме Федора Ильича Кулыгина. — С. 55–70.

Ищук-Фадеева, Н. И. Парадоксы чеховского жанра: «Вишневый сад».

— С. 71–78. *Гушанская, Е. М.* «Вишневый сад» — место и время.

— С. 79–88.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ МЕТОД СКАФТЫМОВА И СОВРЕ-

МЕННЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ ЧЕХОВА. *Тюте-*

лова, Л. Г. Новый тип эстетической коммуникации в чеховской драме:

проблема границы. — С. 89–94. *Зорин, А. Н.* Не проговоренное: любов-

ное признание в русской драматургии XIX века и ситуация коммуни-

кативной неудачи. — С. 95–101. *Савельева, В. В.* Онейропоэтика пьес

А. Чехова: онейрический текст и контекст. — С. 102–116. *Комаров, С. А.* Скафтымовская версия «Чайки» и «Вишневого сада» в перспективе современного чеховедения. — С. 117–121. *Гульченко, В. В.* «22 несчастья» — 22 августа — 31 пауза (знаки катастрофы в пьесе Чехова «Вишневый сад»). — С. 122–131. *Доманский, Ю. В.* «Испуганная»: о примечательной ремарке из «Вишневого сада». — С. 132–138. *Бут, А. С.* Лингвистический анализ проблемы понимания в драматургическом тексте А. П. Чехова. — С. 139–141. *Прозоров, В. В.* Материалы к словарю крылатых слов и выражений из драматургии А. П. Чехова. — С. 142–149.

ЧЕХОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ И ФОРМ XIX–XX–XXI вв. *Дербенев, Л. В.* «Безотцовщина» А. П. Чехова и «Подросток» Ф. М. Достоевского: типологические параллели в концепции семьи. — С. 150–155. *Скафтымова, Л. А.* А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: к проблеме подтекста. — С. 156–161. *Гульченко, В. В.* «На дворе шумела непогода...» Вместо послесловия. — С. 162–163. *Зенкевич, Е. С.* А. П. Чехов и украинская опера. — С. 164–170. *Ибраимова, Э. Р.* Опера М. А. Остроглазова «Хирургия» по рассказу А. П. Чехова. — С. 171–174. *Борбунок, В. А.* «И тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» («Вишневый сад» А. Чехова и «Коммуна в степях» М. Кулиша). — С. 175–181. *Петухова, Е. Н.* Чеховская «Чайка» в интерпретации современных авторов. — С. 182–187. *Ярко, А. Н.* Вишня в пьесах, написанных по мотивам «Вишневого сада». — С. 188–192.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОИСКИ. *Звяницковский, В. Я.* Театр как философствование: Чехов «по Брехту». — С. 193–201. *Холодова, Г. Е.* Режиссер как исследователь пьесы Чехова. — С. 202–208. *Смолакова, В.* «Чайка» Петра Лебля, или «Добрый вечер, кошмарная компания». — С. 209–211. *Головачева, А. Г.* Испытание Чеховым: днепропетровская «Чайка» 1995 года. — С. 212–220. *Кутузова, Е. О.* Произведения Чехова на казахстанской сцене. — С. 221–225.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ. *Сергеев, А. С.* Н. Я. Стечкин о творчестве А. П. Чехова. — С. 226–228. *Егоров, Б. Ф.* В Саратове. (Дневниковый очерк 1958 года.) — С. 229–230. *Скафтымов, А. П.* Письма к Б. Ф. Егорову (1952–1964). — С. 231–234.

«Приют русской литературы»: сборник статей и документов в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте / Всеукраинская общественная орг. «Русская школа», Чеховская комис. Совета по истории мировой культуры Российской акад. Наук [сост., предисл., общая ред.: А. Г. Головачевой]. — Симферополь: Доля, 2014. — 467 с.

ИЗ ИСТОРИИ ДОМА-МУЗЕЯ А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ. «Охрана лично заведующей Музеем» / публ., коммент. А. Г. Головачевой. — С. 10–165. СЕМЬЯ ЧЕХОВЫХ. *Сосенкова, М. М.* «Самое близкое и дорогое». —

С. 166–198. *Скобелев, Ю. Н.* «Мой брат учитель» (И. П. Чехов). — С. 199–209. *Иванова, Н. Ф.* К проблеме образа автора мемуарного текста (по книге М. П. Чехова «Вокруг Чехова»). — С. 210–226. *Евдокимчик, Л. Н.* «Лучшие мои годы прошли на Луке...» (М. П. Чехова и Лука). — С. 227–231. *Головачева, А. Г. М. П.* Чехова в переписке с ленинградскими чеховедами. — С. 232–247.

ЛЮДИ. СУДЬБЫ. ЭКСПОНАТЫ. *Евдокимчик, Л. Н.* Чехов и Смагины. (По письмам А. И. Смагина.) — С. 248–301. *Ничипорук, Н. Г.* Первый гость Белой дачи (П. И. Куркин). — С. 254–260. *Ливицкая, З. Г.* Из ялтинского окружения А. П. Чехова: В. Е. Голубинина. — С. 261–264. *Арбатская, Ю. Я. А. П.* Чехов в Никитском ботаническом саду. — С. 266–271. *Сосенкова, М. М.* Альбом Татариновой. — С. 272–287.

ДОМ И МУЗЕЙ: ЖИЗНЬ ВО ВРЕМЕНИ. *Бушканец, Л. Е.* Белая дача и Россия начала XX века. — С. 288–301. *Сухих, И. Н.* Белая дача: одна экскурсия и три сюжета. — С. 302–311. *Головачева, А. Г.* «Дом Антона Павловича...» — С. 312–320. *Арбатская, Ю. Я.* Благотворительная помощь французской фирмы «Мейян» мемориальному саду Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. — С. 321–327.

ЧЕХОВ В СОВРЕМЕННОЙ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ. *Катаев, В. Б.* Не начало ли перемены? — С. 328–333. *Гусев, В. А.* Современная трансформация чеховского мифа. — С. 334–341. *Носов, С. О.* К вопросу о «чеховских» традициях в новейшей драме. — С. 342–350. *Савельева, В. В.* Писатель как читатель: «Дама с собачкой» в восприятии В. Набокова и Т. Толстой. — С. 351–361. *Зинькевич, Е. С. А. П.* Чехов и опера: попытки взаимодействия. — С. 362–370. *Ронгинская, Е. М.* Фильм Карена Шахназарова «Палата № 6»: попытка перенести чеховский сюжет в современный контекст. — С. 371–376. *Никипелова, Н. А.* Простые истории А. П. Чехова на современной кукольной сцене. — С. 377–381. *Перминова, Г. М.* Спектакли по пьесам А. П. Чехова на сцене Севастопольского академического русского драмтеатра им. А. В. Луначарского. — С. 382–386.

ТВОРЧЕСТВО ЧЕХОВА: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ И ПРОБЛЕМАТИКИ. *Петухова, Е. Н.* Личность автора в дискурсе ранних рассказов Чехова. — С. 387–396. *Грицай, Н. А.* О возможности нарратива в эпике А. П. Чехова. — С. 397–401. *Шеховцова, Т. А.* Телесность в художественном мире А. П. Чехова. — С. 402–412. *Зайцева, Т. Б.* Чехов и Киркегор о любви-воспоминании. — С. 413–420. *Гордович, К. Д.* Особенности изображения интеллигентов в произведениях Чехова. (На примере героев-инженеров.) — С. 421–424. *Звизняковский, В. Я.* Сорок мучеников и десять тысяч жаворонков («Вера» и «леригия» в рассказе Чехова «Убийство»). — С. 425–240. *Сёмкин, А. Д.* Об отношении А. П. Чехова и М. М. Зощенко к религии и вере. Изображение в их творчестве религии и священства. — С. 441–448. *Новикова, Н. В.* Письма А. Чехова в прочтении А. Дермана. (По страницам журнала «Заветы».) — С. 449–456.

Неминуций, А. Н.

Проблема двойного кода: подписи А. П. Чехова к журнальным рисункам // Вестн. Псков. гос. ун-та. Сер.: Социал.-гуманит. и психол.-пед. науки. — Псков, 2014. — Вып. 5. — С. 149–158.
Проблема синтеза визуального и вербального в подписях Ч.

Няголова, Н. Д.

О функциях одного мотива в творчестве Чехова и Сабо // Художественные традиции в русской литературе XX–XIX веков. — Вел. Новгород, 2014. — С. 252–260.

Мотив «катание» как метафора любви в «Шуточке» Ч. и фильме И. Сабо «О любви» (1970).

Оверина, К. С.

К вопросу о мелодраматизме в ранней прозе А. П. Чехова // Вестн. Ленингр. гос. ун-та. Сер.: Филология. — СПб., 2014. — № 2, т. 1. — С. 18–27.

Одинокое, В. Г.

Путь духовного развития России в поэтической интерпретации Н. В. Гоголя и А. П. Чехова (типологический аспект) // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Сер. история, филология. — Новосибирск, 2014. — Т. 13, вып. 9. — С. 123–128.

Олицкая, Д. А.

Драматургия А.П. Чехова на томской сцене конца XIX — начала XX века // Сиб. филолог. журн. — Барнаул, 2014. — № 4. — С. 152–160.

Орынбаева, Е. Ж.; Андрющенко, О. К.

Оценка одежды с эстетической точки зрения в рассказах А. П. Чехова // Славянские чтения-9. — Тара, 2014. — С. 176–184.

Павлов, Ю. М.

Личность и творчество А. Чехова в работах И. Ильина, С. Булгакова, И. Бунина // Вестн. Адыгейского гос. ун-та. — Майкоп, 2014 — № 2 (140). — С. 170–175.

Павлов, Ю. М.

Чехов как русский человек: Заметки на полях книги Ивана Бунина // Наш современник. — М., 2014. — № 6. — С. 258–264. Дополнение к очерку И. А. Бунина «О Чехове».

Парфенов А. И.

Пейзаж в рассказе А. П. Чехова «Гусев» // Рус. речь. — М., 2014. — № 1. — С. 3–7.

Пенина, Т. П.

Языковые средства, фиксирующие невербальное поведение персонажей, в рассказе А. П. Чехова «Устрицы» // Лингвистика. Семиотика. Метапозитика. — Ставрополь, 2014. — Вып. 1 (14). — С. 130–132.

Позднякова, Е. А.

О жанровом своеобразии пьес Чехова // Вестн. Костром. гос. ун-та. — Кострома, 2014. — Т. 20, № 1. — С. 142–145.

Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся. Сб. материалов III Межд. науч.-практической конф., 24–25 янв. / Воронеж. гос. ун-т. Филол. фак. — Воронеж, 2014. — 300 с.

Есть статьи по творчеству Ч.

Покулевская, А. И.

Элементы «медленного» киноизображения в повествовательной структуре произведения А. Чехова «Степь» // Филол. науки. Вопр. теории и практики. — Тамбов, 2014. — № 1 (31), ч. 2. — С. 161–166.

Порус, В. Н.

Бытие и тоска: А. П. Чехов и А. П. Платонов // Вопр. философии. — М., 2014. — № 1. — С. 19–33.

Порус, В. Н.

Бытие и тоска: А. П. Чехов и А. П. Платонов // Андрей Платонов. Философское дело. — Воронеж, 2014. — С. 289–315.

Разумова, Н. Е.

Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства: монография / М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Томский гос. пед. ун-т». — Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2013–2014.

Разумова, Н. Е.; Карпова, А. Ю.

А. П. Чехов и Г. Гауптман: две версии комедийности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. — Кемерово, 2014. — № 4 (60), т. 3. — С. 185–190.

Рейфилд, Д.

Жизнь Антона Чехова / [пер. с англ. О. Макаровой]. — М.: КоЛибри, 2014.

Рехо, К.

«Вишневый сад». Судьба чеховской драмы в Японии // Русская литература в странах Азии и Африки. — М., 2014. — С. 102–135.

Ромашов, Р. А.

Тюрьма как «ад и град земной»: от св. Августина и Данте к Чехову, Солженицыну и Довлатову // Право и литература. — М., 2014. — С. 211–218.

Самойлова, М. Б.; Раннева, Н. А.

Тактическая организация речевого жанра в религиозном дискурсе (по произведениям А. П. Чехова «Панихида» и «Степь») // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 483–486.

Селезнева, Е. В.

А. П. Чехов как модернист и импрессионист на первоначальном этапе ангоязычной рецепции его творчества в 1910–1930-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. — Томск, 2014. — № 388. — С. 30–34.

Семкин, А. Д.

Чехов. Зошенко. Довлатов. В поисках героя. — СПб.: ООО «Островитянин», 2014. — 424 с.

Серегина, Е. Е.

Письма Чехова как поле инвенции: опыты употребления церковнославянского языка // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации: история и современность. — М., 2014. — Вып. 2. — С. 191–197.

Си, Динь

Крестыянская тема в позднем творчестве А. П. Чехова // Казанская наука. — Казань, 2014. — № 7. — С. 81–83.

Скавска, М.

Поэтика абсурда в драматургии А. П. Чехова // Acta eruditiorum. — СПб., 2014. — Вып. 14. — С. 58–62.

Скибина, О. М.

В. Л. Кигн-Дедлов и А. П. Чехов: история литературных связей // Вестн. Брян. гос. ун-та. — Брянск, 2014. — № 2. — С. 581–586.

Слобожанинова, Л. М.

Образ народа в творчестве писателей демократического направления второй половины XIX в. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2. Гуманит. науки. — Екатеринбург, 2014. — № 2 (127). — С. 52–59.

В том числе о Ч.

Смирнов, С. А.

«Нахлебница» Чехова — Инночка Воронина (Инна Григорьевна Самсонова) // Человек. — М., 2014. — № 4. — С. 163–166.

Собенников, А. С.; Перепелицына, Н. В.

Повесть А. П. Чехова «Три года»: интуиция художника, гендерная психология, «грамматика текста» // Сиб. филолог. журн. — Барнаул, 2014. — № 4. — С. 144–151.

Соколова, А. В.

Изображение правового института предварительного (досудебного) расследования в рассказах А. П. Чехова «Шведская спичка» и «Ты и вы». Критика естественного права // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 548–552.

Солдатова, Д. Н.

Семантика и текстовые функции глаголов несовершенного вида в повести А. П. Чехова «Скучная история» // Науч. ведомости Белгород. гос. ун-та. Сер.: гуманитар. науки. — Белгород, 2014. — № 13 (184), вып. 22. — С. 40–44.

Сопова, С. П.

Повесть А. П. Чехова «Скучная история» во французской рецепции: АКД филологических наук: 10.01.01 / [Место защиты: Нац. исслед. Том. гос. ун-т.] — Томск, 2014.

Сухих, И. Н.

Об одном письме и одном поэте. (Еще одна мистификация Бориса Садовского) // Текст и традиция: Альманах 2. — СПб., 2014. — С. 26–36.

Письмо Ч. к Б. А. Садовскому от 28 мая 1904 года как мистификация Садовского.

Сухих, И. Н.

Чехов в XX веке: пять этюдов // Нева. — СПб., 2014. — № 3. — С. 150–182.

Табаченко, Л. В.

Лики судьбы в идиолекте А. П. Чехова: лексико-фразеологический аспект // Проблемы истории филологии, культуры. — М., 2014. — Вып. 3 (45). — С. 213–251.

Тамарли, Г. И.

Синхронный диалог Чехова с культурой / М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное

образовательное учреждение высш. проф. образования «Таганрогский гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова». — Таганрог: Изд-во ФГБОУ ВПО «Таганрогский гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова», 2014. — 107 с.

Творческие переключки Ч. и С. Кьеркегора, З. Фрейда, А. Бергсона, К. Моне, Г. Гауптмана, Б. Брехта, Ф. Гарсии Лорки, Тирсо де Малины, А. С. Пушкина, Дж. Джойса.

Толоконникова, И. В.

Новаторство А. П. Чехова-драматурга: на примере пьесы «Вишневый сад» // Русская словесность. — М. 2014. — № 6. — С. 46–55.

Тяпугина, Н. Ю.

«Вишневый сад» Антона Чехова // Лит. в shk. — М., 2014. — № 2. — С. 17–21.

Урманов, А. В.

«Голова кружится от восторга»: А. П. Чехов на Амуре // Лосевские чтения — 2014. — Благовещенск, 2014. — С. 15–23. Отражение впечатлений Ч. о поездке по Амуре в 1890 году в его письмах и книге «Остров Сахалин».

Фалдина, М. В.

Средства выражения семантики «интенсивность» в языке А. П. Чехова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. — М. 2014. — № 3. — С. 168–176.

Федосова, Г. А.

С. Н. Худяков как учредитель и редактор «Петербургской газеты» // Материалы Девярых краеведческих чтений памяти В. И. Гаретовского. — Рязань, 2014. — С. 66–73.

Есть материал о Ч.

Фирсов, Д. Е.

Сюжет «Ионыча» в реальных условиях фабрично-заводской медицины начала XX века // Новый исторический вестник. — М., 2014. — № 3. — С. 63–76.

Ходус, В. П.

Драма А. П. Чехова в эпистеме эпохи и контексте французской идеи // Медиа- и межкультурная коммуникация в европейском контексте. — Ставрополь, 2014. — С. 215–218.

Импрессионистичность, символичность и реалистичность как стилевые приметы текстов Ч. на рубеже XIX–XX вв.

Ходус, В. П.

К вопросу о метапоэтике драматического текста А. П. Чехова и ее энциклопедическом характере // Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика. — Ставрополь, 2014. — Вып. 1 (14). — С. 231–248.

Хубулава, Г. Г.

Тема безумия в русской литературе // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 6: Философия, культурология, политология, право, международн. отношения. — СПб., 2014. — Вып. 1. — С. 61–70.

В том числе в произведениях Ч.

Цзин, Ли

А. П. Чехов и Лу Синь (к проблеме творческих взаимодействий в переводах китайских литературоведов) // Филологические открытия. — Владивосток, 2014. — С. 267–273.

Чалый, В. В.

О функциональном значении манипулятивного компонента синтаксических единиц в художественном тексте (на примере прозы А. П. Чехова) // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка. — Елец, 2014. — С. 61–65.

Чалый, В. В.

Причины коммуникативного поведения воздействующей языковой личности в содержании художественного текста (на примере произведений А. П. Чехова) // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 617–619.

Чернец, Л. В.

Человек в футляре: литературный тип и его вариации // Рус. словесность. — М., 2014. — № 2. — С. 24–31.

Вариации образа «человека в футляре» в творчестве Ч.

Чернова, Л. А.

Именной предикат в художественном тексте. — Коломна: Моск. областной социально-гуманитарный ин-т, 2014.

В том числе о Ч.

А. П. Чехов и издательство «Посредник». — Москва, Санкт-Петербург: Нестор-История, 2014.

Чеховский вестник / Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры РАН; филологический факультет Московского гос. ун-та им. М. В. Ломоносова. — М., 2014. — № 30. — 180 с.

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ. *Степанов, А. Д.* Многоуровневая сложность. — С. 6–12. [Rec. ad op.: Golomb Harai. A new poetics of Chekhov's plays: presence through absence. Brighton, Chicago, 2014. — 448 p.] *Орлов, Э.* Несостоявшаяся сенсация, или Без внимания к оригиналам. — С. 13–19. [Рец. на кн.: Александр и Антон Чеховы. Воспоминания, переписка / сост., подг. текста и коммент. Е. М. Гушанской и И. М. Кузьмичева. М., 2012. — 960 с.] *Брин, Мо.* Адаптации и мутации. — С. 19–22. [Rec. ad op. Adapting Chekhov: the text and its mutations. N.Y.; L., 2013] Книжные новинки Бахрушинского музея. — С. 22–23. *Петухова, Е. Н.* О поисках героя: свой взгляд. — С. 23–29. [Рец. на кн.: Семкин, А. Д. Чехов. Зошенко. Довлатов. В поисках героя. — СПб: ООО «Остров итянин», 2014. — 424 с.]. *Долженков, П. Н.* «Философия Чехова». — С. 29–36. [Рец. на кн.: Философия Чехова. Материалы Международной научной конференции, Иркутск, 2–6 июля 2011 г. — Иркутск: ИГУ, 2011. — 284.]

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАНОРАМА. Театральная Чеховиана 2014 года. Обзор Т. Шах-Азизовой.

Коваленко, Г. «Толпой угрюмою и скоро позабытой?» — С. 39–42. [«Три сестры». Пост. Юрия Бутусова, театр им. Ленсовета.] *Токарева, М.* Жизнь, застигнутая врасплох. — С. 43–46. [«Вишневый сад». Пост. Льва Додина, театр Европы.] *Коваленко, Г.* MODERN LIFE [О том же]. — С. 46–49. [«Вишневый сад». Пост. Льва Додина, театр Европы.] ТЕАТРЫ МОСКВЫ. *Арсеньева, Ю.* — С. 50–51. «Невидимые миру слезы». [Сценическая история и пост. Бориса Шедрина. По мотивам рассказов и одноактных пьес Чехова. Московский академический театр

Сатиры. 2014 г.] *Казакова, Е.* Корни, стволы, ветви, листья... — С. 51–54. [«О, сад мой!..» Чехов в театре «Сфера», реж. Александр Коршунов.] *Ситковский, Глеб.* Любовь к Люку. — С. 54–56. [«Платонов». Реж. Люк Персеваль. 2013. Театр «NTGent» (Гент, Бельгия) Московский «Сезон Станиславского». Москва, 2014.] *Шах-Азизова, Т.* «Герой на все времена». Чехов от Вадима Дубровицкого. [«Ивановъ». Студия «Полонез» и театральная компания Вадима Дубровицкого, 2010; «Вишневый сад», La Театр, Москва, 2011.] *Приложение.* Из интервью В. Дубровицкого: «Иванов» в граде Китеже. — С. 58–61. *Корнеева, И.* Желтого душетом в угол. — С. 61–62. *Карпов, В.* «Мелиховская весна»: традиции и новаторство. — С. 62–67. [XV Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна».] *Сара Оссилов.* Спектакль-концерт «О вреде табака». — С. 67–68.

КОНФЕРЕНЦИИ. Чеховская карта мира. — С. 70–73.

ЖИЗНЬ МУЗЕЕВ. *Невский, Л.; Чупринин, К.* В тисках юбилеев и памятных дат: 2014 год в Московском доме-музее А. П. Чехова. — С. 74–84. *Дмитриевская, Е.* Долгая жизнь вишневого сада. — С. 84–88. *Карпов, В.* Навстречу юбилею чеховской «Чайки»: в Мелихове отметили день рождения пьесы презентацией новой смелой постановки. — С. 88–91.

ЧЕХОВСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ. *Алферова, А. Г.* Франц Файст, таганрогский часовщик. О знаменитом таганрогском часовом мастере, его работах, знакомстве с Чеховыми и романе Александра Чехова с его дочерью. — С. 92–96.

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ ЗА 2008–2009 гг. / сост. П. Н. Долженков. — С.98–180.

Чудаков, А. П.

Антон Павлович Чехов. 3-е изд., стер. — М., 2014. — 255 с., ил.

Чудинова, В. И.

А. П. Чехов и его книга «Остров Сахалин» // Литература Сахалина и Курильских островов. — Южно-Сахалинск, 2014. — С. 45–55.

Чуковский, К. И.

Из воспоминаний. — СПб.: Азбука, 2014.

Щаренская, Н. М.

«Вишневый сад» А. П. Чехова: дом и дорога // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 654–659.

Шэн, Хайтао

Проблемы восприятия и перевода драматургии А. П. Чехова в Китае / М-во образования и науки Российской Федерации, Бурятский гос. ун-т. — Улан-Удэ: Бурятский госуниверситет, 2014.

Юн, Со Хюн

Диалогизация монолога как «события рассказывания» (на материале пьес А. П. Чехова) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. — М. 2014. — № 3. — С. 127–138.

Яблоков, Е. А.

Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. — СПб., 2014. — 774 с.

В сб. вошла статья о поэтике М. А. Булгакова в контексте диалога, в том числе с Ч.

Ярославская, И. М.

Чтение произведений А. П. Чехова на занятиях по русскому языку в иноязычной аудитории на довузовском этапе обучения как «окно» в мир русской культуры // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтнического региона. — Ростов н/Д., 2014. — С. 666–669.

Balcar, M.

Ruská gramatika v kostce — Praha: Leda, 2014.

Browder, C.

Now we can all go home: three novellas in homage to Chekhov. — Kansas City, Missouri: BkMk Press, University of Missouri-Kansas City, [2014].

Dong, X.

On influence of Chekhov's drama in China // Проблемы литературы Дальнего Востока. — СПб., 2014. — Т. 2. — С. 139–146.

Golomb, H.

New poetics of Chekhov's plays: presence through absence. — Brighton [Great Britain]: Chicago: Sussex Academic Press, 2014.

Гочев, Г.

Интересен поглед върху индивидуалния стил на А. П. Чехов // Проглас. — Велико Търново, 2014. — Г. 23, кн. 2. — С. 122–124. Рец. на кн.: *Вежбински Я.* Семантика идиостиля А. П. Чехова (на материале антонимических образований и смежных явлений). — Лодзь, 2013. — 212 с.

Grevtsova, E. S.

Philosophic content of Anton Chekhov's work // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. — М., 2014. — № 1. — Р. 59–63.

Jung, M.-J.

A study of the typology of love on A. Chekhov's proses // *Rusistika*. — Seoul, 2014. — Vol. 47. — P. 51–78.

Kataev, V.

Questions without Answers: Making Sense of the World // Anton Chekhov's Selected Stories. Texts of the stories. Comparison of translations. Life and letters. Criticism. Selected and edited by Cathy Popkin, Columbia University / A Norton Critical Edition. New York, London: W.W. Norton & Company, 2014. P. 565–576.

Kataew, W.

Grusswort — Die literarische Weltkarte Anton Tschschows. Internationale Tschschow-Woche Badenweiler 2014. Begleitbuch zur Ausstellung. Herausgegeben von Heinz Setzer. Badenweiler, 2014. S. 17–18.

Krielaars, M.

Brilletje van Tsjechov: reizen door Rusland. — Amsterdam: Uitgeverij Atlas Contact, [2014].

Londré, F. H.

[Recensio] // *Russ. rev.* — Syracuse (N.Y.), 2014. — Vol. 73. — P. 118–119.

Rec. ad op.: *Carnicke Sh. M.* Checking out Chekhov: A guide to the plays for actors, directors, and readers. — Boston, 2013. — 238 p.

Макарова, В. А.

Сумщина в долях трьох геніїв (Сумщина в судьбах трех гениев): [альбом] / Макарова В. А., Макарова Л. А., Шейко В. К. — Київ: Фолігрант, 2014.

Murray, C.

Theatre of Brian Friel: tradition and modernity. — London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Sadecki, A.

Teoria umuslu a nieporozumienia bohaterów w prozie Czechowa (zaryz) // Zagadnienia rodzajow literackich. — Łódź, 2014. — Т. 57, z. 1. — S. 27–41.

Герои прозы Ч.

Spachil, O. V.

Eudora Welty and Anton Chekhov: a long intimacy between strangers // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. — М., 2014. — № 2. — P. 36–42.

Влияние творчества Ч. на Ю. Уэлти: трансформация особенностей поэтики Ч. в прозе Ю. Уэлти.

Tidmarsh, A.

Genre: a guide to writing for stage and screen. — London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ В. И. ДАЛЯ
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. П. ЧЕХОВА «МЕЛИХОВО»

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 35
(2018)

Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры РАН
Председатель *В. Б. Катаев*

119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51,
МГУ, филологический факультет, к. 958

Оригинал-макет: *Ольга Донецкова*