

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ  
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

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

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

---

# ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Книжное обозрение —  
Чехов на сцене и на экране —  
Конференции —  
Чеховская энциклопедия —  
Библиография работ о Чехове

Москва  
Издательство «Литературный музей»  
2020

№ 39

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

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
филологического факультета Московского  
государственного университета имени М. В. Ломоносова

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 Изд-во «Литературный музей», 2020. — Вып. 39. — 144 с.

ISBN 978-5-6040740-7-7

«Чеховский вестник» — информационно-библиографическое издание Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры Российской академии наук — содержит сведения о новых публикациях, посвящённых А. П. 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 нём. Издание ориентировано на студентов, аспирантов, специалистов по творчеству А. П. Чехова, а также на его читателей и зрителей.

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

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

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

ISBN 978-5-6040740-7-7

- © Чеховская комиссия Совета по истории  
мировой культуры Российской академии  
наук, 2020  
© Издательство «Литературный музей», 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

### Книжное обозрение

<i>Елена Стрельцова. Вечная интрига?</i> . . . . .	7
<i>Борис Симон Чёрный. Марк Уральский. Чехов и евреи</i> . . .	18
<i>Анатолий Собенников. О прекрасном постоянстве</i> . . . .	24
<i>Руслан Ахметшин. О руде и шлаке.</i> . . . . .	26
<i>Виктор Зайцев. «Обыкновенный русский турист — Антон Павлович Чехов»</i> . . . . .	32

### Чехов на сцене и на экране

<i>Галина Коваленко. Танка о русской жизни</i> . . . . .	39
<i>Галина Коваленко. Чехов, Тригорин, Треплев...</i> . . . . .	42
<i>Людмил Димитров. Чехов как явление электричества</i> . . . . .	45
<i>Чжу Мэнвэй. «Вишнёвый сад» в современном Китае</i> . . . . .	51
<i>Людмила Кастлер. Французско-русский «Дядя Ваня» с экологическим акцентом</i> . . . . .	68
<i>Юрий Доманский. Английский юмор чеховской «Чайки»</i> . . . . .	74
<i>Юрий Доманский. Известный рок-н-рольщик Чехов</i> . . . . .	78

### Конференции

<i>Ольга Спачиль. Мелихово — 2020</i> . . . . .	85
---	----

## **Чеховская энциклопедия**

<i>Алла Головачёва. Рядом с Марией Павловной</i> (о Е. Ф. Яновой) . . . . .	97
<i>Виктор Зайцев. «Мёртв свет от Вашего фонаря...»</i> (о полемике К. А. Тренева с А. Б. Дерманом) . . . . .	104

## **Библиография работ о Чехове**

(составитель П. Н. Долженков)

2018 год (первая часть) . . . . .	121
Добавления к библиографии за 2012—2017 годы . . . . .	132
Список публикаций А. П. Кузичевой, не вошедших в предыдущие библиографии . . . . .	133



**КНИЖНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ**



## ВЕЧНАЯ ИНТРИГА?

### ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ»

По материалам международной научно-практической конференции «От “Лешего» к “Дяде Ване”» (Москва, 25–27 сентября 2017 г.): сб. научных работ в 2 ч. / Редкол.: В. В. Гульченко (научн. ред.) и др. / Бахрушинская серия. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. — 384 с., ил.; Ч. 2. — 312 с., ил.

---

Две части книги можно назвать двухтомником. В первом томе 29 статей. Во втором — 22. Первый том — литературоведческий. Второй — по преимуществу театроведческий. Композиция каждого тома имеет кульминацию. В целом же — это две органично связанные друг с другом половины итогового фундаментального труда, посвящённого изучению пьесы «Дядя Ваня».

Вершина 1-го тома центрирует ответы на вопрос, когда была написана пьеса «Дядя Ваня»? Точной даты написания Чехов не оставил. И это единственный случай, когда пьеса автором не датирована. Все пьесы Чехова поставлены на сцене до их публикации: театр вмешивался в работу писателя. Все, кроме «Дяди Вани». Пьеса впервые опубликована в сборнике 1897 года, изданном А. С. Сувориным. До этого она никому не была известна и оставалась абсолютной тайной, пьесой-невидимкой. Чехов никому её не показывал, ничего о ней не рассказывал. Почему?

Открывается почти детективная история об «умерщвлении» одной пьесы — «Леший» — ради рождения совершенно другой — «Дядя Ваня». Расследование этого загадочного сюжета занимает учёных давно, с 1920-х годов. Сегодня наступило время обострения проблемы — время ответа. Большинство статей сборника работает на ответ. Поскольку ответ — когда всё-таки написан «Дядя Ваня» — меняет картину творческой эволюции Чехова-драматурга. Установилась традиционная точка зрения: пьеса «Дядя Ваня» была переделана из «Лешего», написана в 1895–1896 годах, *после* «Чайки» (курсив здесь

и далее мой. — Е. С.). Н. И. Гитович (републикация статьи 1965 года) настаивает на том, что сам Чехов, не помня точной даты рождения «Дяди Вани», в письме С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года указал: одни произведения «написаны “до 1890 года”, а другие “после 1890 года”. Под 1890 годом стоял только “Дядя Ваня”» (ч. 1, с. 35). При этом Чехов категорически заявлял, что «Дядя Ваня» — самостоятельная пьеса, и не любил, чтобы «Дядю Ваню» считали переделкой «Лешего». Всё это давно известно. И, тем не менее, «Дядя Ваня», повисая между крайними датами — 1896 и 1890, — живёт как *переделка* «Лешего».

Сборник представляет две группы учёных, разделившихся на тех, кто придерживается традиционной версии, и тех, кто находит аргументы в пользу *новой* датировки «Дяди Вани», имея в виду период *после* 1890 года. 1890 год — это время путешествия на Сахалин. Факт говорит сам за себя и даёт толчок к размышлениям о работе над пьесой после Сахалина. Перед нами классический пример литературоведческой полемики, из которой, кажется, нет выхода. И всем, вроде бы, ясен примиряющий, успокоительный вывод: вопрос о датировке не поддаётся пересмотру, он переходит в разряд «вечной интриги». Выход, однако ж, есть. Рецензируемый сборник в высшей степени убедительное тому доказательство.

Объём рецензии ограничен, потому с сожалением констатирую: многие статьи, как русских, так и зарубежных коллег, оставлены за её рамками. Вот малая выборка из фундаментального труда.

Статья А. А. Лукашевского (републикация 1978 года) так прямо и называется — «Переставим слагаемые». Автор поддерживает позицию Н. И. Гитович и считает, что «Дядя Ваня» написан в 1890 году. Лукашевский уверен: «Нужно вернуть пьесу на своё место в хронологическом и идейном ряду, ибо от перестановки слагаемых сумма существенно меняется» (ч. 1, с. 44). Что справедливо. А. Г. Головачёва в статье «К вопросу о допустимых границах датировки “Дяди Вани”» исследует лексику «Лешего» и «Дяди Вани», с мнением Ги-



тович не согласна; напоминает о том, что в начале 1890-х в круг чтения Чехова вошли пьесы Ибсена; в 1893 году Чехов «увлечённо прочитывал том за томом Тургенева» (ч. 1, с. 94). И хотя автор статьи, как многие, стоит на позициях переделки «Лешего» в «Дядю Ваню», система хронологических сопоставлений в статье выносит на поверхность 1893 год как решающий год рождения «Дяди Вани». До «Чайки». А. В. Силаев («Когда “родился” “Дядя Ваня”?», републикация статьи 2014 года) приводит доказательства создания «Дяди Вани» в 1896 году, поддерживая Балухатого, Лакшина, Паперного, Чудакова и других. Идти по инерции легко, нелегко поверить, что долго продержавшееся открытие способно превратиться в шаблон. Н. Ф. Иванова в статье «От музыки звучащей, “Леший”, к не звучащей, “Дядя Ваня”» приходит к заключению: «Дядя Ваня» написан «после “Чайки”» (ч. 1, с. 180) — *после 1895–1896 годов*. П. Н. Долженков («“Леший” и “Дядя Ваня”: сопоставительный анализ») уверен в том, что «“Дядя Ваня” совершенно новая пьеса по сравнению с “Лешим”» (ч. 1, с. 173).

С каких бы разнообразных точек зрения авторы ни проводили сравнительный анализ «Лешего» и «Дяди Вани», они открывают простую истину: эти пьесы — абсолютно несовместимые вещи. Меняются фабульный ряд, варианты характеров, метафорическая образность, атмосфера, наконец — смысл. Е. Ю. Третьякова пишет в статье «Русалка в “Лешем” и “Дяде Ване”: поэтика умолчания»: «Вместо сочных красок и безудержного веселья идиллии возникла крепкая центровка смысла вокруг “Мы, дядя Ваня, будем жить” — стоический жизненный выбор самого Чехова, ко времени создания сцен из деревенской жизни познавшего опыт Мелихова» (ч. 1, с. 188). Опыт Мелихова оказывается точкой отсчёта жизненного выбора самого писателя. Н. М. Щаренская пишет («Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова “Леший” и “Дядя Ваня”»): «В этой пьесе намного более значимой по сравнению с “Лешим” становится тема смерти» (ч. 1, с. 201). А практик театра молодой режиссёр Николай Волков бросает теоретикам

справедливый упрёк: «Говоря о “Дяде Ване”, обычно и “Лешего”, и “Платонова” приплетают. И недостатки, скажем так, этих ранних чеховских пьес приписывают “Дяде Ване”. На мой взгляд, ни в одной из чеховских пьес не звучит с такой силой и так пронзительно вопль человеческой жизни, обречённой на забвение» (ч. 2, с. 56). По мнению Волкова, выходит: в «Дяде Ване» сконцентрировано всё то, что вмещается хотя бы в одно это слово «воплъ», резко найденное в «тихой» пьесе, и что будет так или иначе продолжаться дальше в больших пьесах.

Статья А. П. Кузичевой «Так когда же был написан “Дядя Ваня”?» — микроисследование, которое с разных сторон приводит к разгадке «вечной интриги». Здесь дан, во-первых, полный свод всех версий, отсылающих к крайним датам с уточнением внутри каждой из них. Во-вторых, с точки зрения психологии творчества предлагаются объяснения некоторых причин ненависти Чехова к «Лешему». Автор подробно рассматривает обстоятельства жизни Чехова в 1889 году (год создания пьесы «Леший». — Е. С.). Центральное событие этого времени — смерть брата Николая 17 июня 1889 года. Кузичева доказывает, что ненависть драматурга к пьесе — есть её неуспех «у самого себя» (ч. 1, с. 57). Трезвая оценка фальши. И главное. Исследовательница предлагает в качестве решительного приближения к ответу на поставленный вопрос цепочку «созвучий» в «Дяде Ване» и письмах Чехова 1892–1893 годов (это делается впервые), времени начала жизни в Мелихове. Кроме этого, приводятся точные примеры сходных тем, мотивов, настроений в «Дяде Ване» и «мелиховской прозе» («Чёрный монах», «Три года» и др.). Впечатляющая система отражений.

Вывод А. П. Кузичевой: пьеса «Дядя Ваня» написана «как новая, оригинальная пьеса» (ч. 1, с. 62). Следовательно, пора пересмотреть стереотипное представление о «переделке», «коренной переделке» и т. п. Ни 1896 год, ни год 1890-й не могут считаться «родными» для «Дяди Вани». Между крайними датами, если собрать воедино разбросанные в статьях хронологические выкладки, возникает *срединная* дата, точка плотно-

сти — 1893 год. До «Чайки». Чехову — 33 года. Кризис среднего возраста. *Три года после* путешествия на Сахалин и на Восток. Позади смерть брата, первая серьёзная встреча со смертью. Впереди — перемена образа жизни, связанная с мелиховскими трудами и днями; ярко выражено желание наложить вето не только на «Лешего», «поганую пьесищу», но на всё раннее, непросахалиненное. 1893 год — год глубочайшего чеховского перехода от «незнания к знанию». Перипетия. Перемена событий к противоположному. Прежний опыт не отбрасывается — переосмысливается. Такие кризисные моменты жизни таятся в глубоких глубинах. Не до публичности. Потому и не хотел никому показывать пьесу-невидимку. Не хотел ни писать, ни ставить. Главное — не ставить! Не хотел вмешательства сцены, корректировки репетициями, никаких вопросов. Ему уж был ведом «звериный оскал театра».

Есть ещё один аргумент в пользу того, что «Дядя Ваня» написан до «Чайки». Подробно исследуя непростые отношения Чехова и Мережковского, автор книги «Поэтика раздражения» Елена Толстая не без основания замечает: «Серьёзным толчком к переработке стала пьеса Мережковского (“Гроза прошла”. — *Е. С.*): увидев свои мысли в тусклом зеркале посредственности, Чехов снимает памфлетность, литературную злобу дня <...> Зато он заканчивает её (пьесе “Дядя Ваня”. — *Е. С.*) злой копией финала Мережковского»<sup>1</sup>. Толстая в плену окаменевшей традиции, как многие, повторю, считает «Дядю Ваню» «коренной переделкой», «переработкой», «превращением». Однако сравнивает «Дядю Ваню» вовсе не с «Лешим», не в ранней чеховской пьесе видит «начала» и «концы», но в чужой пьесе того же времени. Не суть важно, что Толстая считает финал «Дяди Вани» злой пародией на финал пьесы Мережковского. Хотя семантически финал «Дяди Вани» принципиален и в частности, и в общем художественном мире чеховской

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880 — начале 1890-х годов.* М.: РГГУ. 2002. С. 240–241; см. также: *Собенников А. С. «Чайка» Чехова и «Гроза прошла» Мережковского // Чеховиана. Чехов и «серебряный век».* М.: Наука. 1996. С. 195–199.

драматургии. Для нашего «расследования» в данном случае существенны два обстоятельства. «Гроза прошла» — пьеса 1893 года. Следовательно: над финалом «Дяди Вани» Чехов работал до «Чайки». И второе. Толстая обратила внимание на то, что «“Гроза прошла” — “Драматические сцены в 4-х действиях”. “Дядя Ваня” имеет подзаголовок — “Сцены из деревенской жизни”»<sup>1</sup>. Так впервые и в единственном случае для больших пьес Чеховым зафиксирован жанр. Возможно, не без учёта жанрового определения пьесы Мережковского.

Ассоциативный фонд, объём сравнений и интертекстуальных связей «Лешего» и «Дяди Вани» (им во 2-м томе отдано немало «игровой площади»: встречаемся с «Прекрасной Еленой» Оффенбаха, с Батюшковым и Тургеневым, с героями Достоевского и героями пьесы-пародии на «Дядю Ваню» «Незначительные беды» Гризеллы Гамбаро, действие которой происходит в современной Аргентине) к настоящему моменту настолько основателен, что диктует выход в какое-то иное смысловое измерение. Требует в перспективе не экстенсивности развития — интенсивности. Для такого «переворота» всего и надо, чтобы «Дядя Ваня» не «начинался» в «Лешем», а стал бы именно и только самостоятельной пьесой.

«Самостоятельный», по В. И. Далю, — стоящий, сущий сам по себе, независимый.

Здесь не обойтись без цитаты, где Чеховым занята жёсткая позиция относительно всех и всяческих переделок: «Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант (можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожницкие пьесы); написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из неё хорошую, пускаться на всякие фокусы, зачёркивать, приписывать, вставлять монологи, воскрешать умерших, зарывать в могилу живых — для этого нужно иметь талант гораздо больший. Это так же трудно, как купить старые солдатские штаны и стараться во что бы то ни стало сделать из них фрак» (П III, 138). Вот его кредо.

---

<sup>1</sup> Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880 — начале 1890-х годов. М.: РГГУ. 2002. С. 351.

В истории русской драматургии, сколько мне известно, есть ещё только один случай игнорирования однозначно указанного авторского вето на собственное произведение. Почти копия чеховского кредо. У Александра Вампилова существует самый ранний вариант «Истории с метранпажем». Пьеска называется «Воронья роща». Её ставили и продолжают, хоть и редко, ставить. Она опубликована. А Вампилов не только не желал видеть её на сценах, он её ненавидел, просил никому не показывать, пытался уничтожить. Бывают странные сближения.

При условии самостоятельности «Дяди Вани» целостная картина художественного мира чеховских пьес выглядит не так, как мы привыкли воспринимать её. В «сценах из деревенской жизни» зарождаются мотивы, темы, ситуации, персонажи... Вся эта «драматургическая галактика» будет расширяться в последующих пьесах, чтобы снова свернуться в точку плотности — «Вишнёвый сад». Комедия «Чайка» в этом большом цикле, бесспорно, связана с «Дядей Ваней» и... остаётся особенной. В свою очередь самостоятельной. Она закрепила и по сей день сохраняет первенство в силу её сценической истории: сначала провала, потом триумфа. «Чайка» — *после* «Дяди Вани».

Второй том сборника открывают статьи А. П. Скафтымова. И это материалы поразительной аналитической насыщенности. Н. В. Новикова вводит в научный оборот черновые записи, предварительные заготовки из рукописного наследия Скафтымова о «Дяде Ване». Автор публикации воссоздаёт ход работы исследователя. Просматривается попытка зафиксировать строй аналитического мышления учёного, процесс, спровоцированный медленным чтением. Открывается классический пример такого чтения, когда аналитик внимателен к каждой фразе, паузе, слову, за которыми рождается объём содержания. Открывается также «вечная интрига», связанная с датировкой «Лешего» и «Дяди Вани». Скафтымов не отступает от главной своей цели в изучении чеховского творчест-

ва — от постижения эстетической целостности художественного произведения. Например, размышляя всего лишь о слове Астрова «огонёк», автор заметок приводит вдумчивого читателя-зрителя к смысловому, на взгляд филолога, ядру пьесы. «Отсутствие “огонька”, то есть целей жизни, ведёт к отсутствию возвышенных чувств. Беспринципность, без самоотречения. Своей жизни не жалко, и к чужой — ...без бережности, без поэтического возвышенного преклонения перед человеком (Астров и Войницкий к Елене Андреевне). В отличие от них нормальное чувство только у Сони (у Елены Андреевны неясно, но что-то есть нормальное, живое). Но куда всё это? Всё видимое спокойствие и ровное состояние непрочно, качается на острие. Держится лишь надеждой и отсутствием иных перспектив. Жить — терпеть. Соня» (ч. 2, с. 30).

Он идёт дальше. Сравнивая «Дядю Ваню» и «Чайку», находя различия, он «упирается» в собственное открытие: «И опять как в “Чайке”. Пьеса (“Дядя Ваня”. — Е. С.) заканчивается призывом к терпению, то есть к какому-то примирению с собственной обездоленностью ради каких-то иных надындивидуальных целей (слова Сони в финале)» (ч. 2, с. 20). Его не отпускает мысль «о призыве к стоическому терпению» (ч. 2, с. 24). Читай — о близком родстве Нины и Сони. Сони и Нины. О теме искусства в «Чайке» нет ни слова. Вопрос неизбежен: «Чайка» ли повлияла на «Дядю Ваню» или «Дядя Ваня» на «Чайку»?

А. П. Скафтымова долгое время не занимало сравнение «Лешего» и «Дяди Вани». Новикова отмечает, что исследователь приступил к изучению пьесы «Леший» в конце 1930-х годов (ч. 2, с. 180). В его заметках никакого нет «генезиса»: от «Лешего» к «Дяде Ване», хотя, разумеется, вопрос о времени создания «Дяди Вани» не волновать учёного не мог. Напротив, начиная сравнивать «Лешего» и «Дядю Ваню», Скафтымов далеко разводит пьесы друг от друга. «Леший» для него «начало всех начал» совсем в ином смысле. Зародыш не только одной пьесы. Что-то наподобие резервуара «Безотцовщины». Некая плазма, из материала которой Чехов «лепил» другое, брал

«заготовки», схемы, абрисы, сравнения, мотивы, фразы для «всех новых начал». Не только для драматургических произведений, прозаических тоже. Это особая тема. Открыл её для современных теоретиков и практиков именно Скафтымов. Следовательно: «Дядя Ваня» есть новая, самостоятельная пьеса, с которой позволительно начать отсчёт создания больших чеховских пьес.

Позиция А. П. Скафтымова такова: «“Дядя Ваня”. Сборник. Пьесы. 1897 год. Написано до постановки “Чайки”. 1896».

Это повторено за С. Д. Балухатым, который в 1926 году и внедрил в чеховедение дату 1896. Сегодня уточнение — до постановки «Чайки» — видится иначе. Важно и другое. Для А. П. Скафтымова «Чайка» и «Дядя Ваня», существуя в одном смысловом пространстве, создавались Чеховым параллельно. Самое убедительное доказательство — зеркальность финалов. Система аргументации учёного скорее подтверждает не то, что «Чайка» повлияла на «Дядю Ваню», а наоборот — «Дядя Ваня» на «Чайку». Финал «Дяди Вани» более мощный по выразительности «надындивидуальных целей». В «Чайке» — частный случай: финал демонстрирует конкретный пример той силы, которая даёт возможность пережить личные невзгоды. «Жить — терпеть» Сони и «неси свой крест и веруй» Нины — одно и то же. Скафтымов будто бы немного сомневается в возможности такой рокировки — «Дядя Ваня» *до* «Чайки». Однако окончательный вывод его вполне закономерен: «Все специфические особенности чеховской драматургии здесь (в “Дяде Ване”. — *Е. С.*) уже видны явственно и вполне» (ч. 2, с. 35). А публикатор даёт сноску: «Всё подчёркнуто красным карандашом» (там же).

Второй том, кроме «скафтымовского зачина», содержит ещё три раздела: «Из истории театроведения. “Леший” и “Дядя Ваня”»: Неопубликованное». Здесь киноприёмом flash back (возврат в прошлое) авторы подборки (Т. К. Шах-Азизова, Н. Казьмина, И. Алпатова, М. Розовский, Н. Волков, А. Свободин, В. Турбин и др.) возвращают нам 1990-е

годы и дискуссию о московских премьерах «Лешего» и «Дяди Вани». Затем идёт большой раздел «Интертекстуальные связи “Лешего” и “Дади Вани”». Завершают двухтомник обзорные статьи русских и зарубежных авторов — «Леший» и «Дядя Ваня» на сцене и киноэкране. Е. Н. Петухова статьёй «“Традиционность” и “современность” в постановках “Дяди Вани” на петербургской сцене» — создаёт кольцевую композицию тома в театроведческом его аспекте.

Кульминацией театроведческой части сборника можно считать статью русско-американской исследовательницы Е. Н. Мурениной «Параметры межкультурной релевантности классического текста: “Дядя Ваня” А. П. Чехова как феномен англоязычного кино 1990-х гг.». Автор воссоздаёт знаменитые киноверсии знаменитых режиссёров: «Ваня с 42-й улицы» (1994, США, реж. Луи Маль); «Деревенская жизнь» (1994, Австралия, реж. Майкл Блейкмор); «Август» (1995, Великобритания, реж. Энтони Хопкинс). В статье важны как минимум два наблюдения. Первое. Названные режиссёры сначала ставили «Дядю Ваню» на театральных сценах. Блейкмор в Лондоне в 1988 году. Хопкинс — в Theatre Clwyd, Mold в 1994 году. А «прототекстом» фильма Луи Маля стали растянувшиеся на четыре года репетиции «Дяди Вани» в Нью-Йорке ансамблем друзей-актёров во главе с театральным режиссёром Андре Грегори в начале 1990-х. Кино выросло из театра. Рост связан именно с пьесой «Дядя Ваня». Здесь читателям помогают виртуозно отобранные кадры — многоэкранное оформление сборника, придуманное Виктором Гульченко — режиссёром, будто превращающим читателя в зрителя. Фотоокна в мир этих зарубежных «транспозиций» дают эффект приближения к далёким и экзотическим переложениям «Дяди Вани» (ч. 2, с. 216–217, 226–227). Отмечу также, что Виктору Владимировичу принадлежала как идея самой конференции, так и идея двухчастной композиции сборника. Театральный критик, чеховед (он представлен на страницах книги статьями, публикациями), режиссёр Гульченко успел осуществить свой последний проект — «От “Лешего” к “Дяде Ване”» — в качестве



теоретика и практика в одном лице. По его инициативе все статьи авторов-иностранцев (а это Эрик Бентли, Лоуренс Сенелик, Жорж Баню, Гэри Сол Морсон, Иева Витинс, Тайрон Гатри и др.) заново переведены специально для данного научного проекта. Внутри «зарубежного блока» крупным планом смотрятся статья Эрика Бентли («Мастерство в “Дяде Ване”». Републикация статьи 1946 года) в первом томе, во втором — материалы Сандры Николетич («“Дядя Ваня”: переводы и постановки в Хорватии»). Николетич публикует архивные документы, фотографии, афиши из Отдела истории хорватского театра Хорватской академии наук и искусств.

Зарубежных режиссёров, выясняется (кроме, быть может, Эрика Лакасада), вовсе не занимает «Леший».

И последнее. Возвращаемся к статье Мурениной, её второму ценному наблюдению. Анализируя «Август» Энтони Хопкинса, она подчёркивает, что фильм начинают кадры «летающей над синей гладью моря чайки» (ч. 2, с. 220). Зритель ощущает «Дядю Ваню» в более широком контексте чеховской драмы и прозы, «в контексте “Чайки”, “Вишнёвого сада” или даже “Дома с мезонином”. Такое “расширение” <...> вероятно, связано с многолетней погруженностью кинорежиссёра именно в сценическое пространство чеховской драмы» (ч. 2, с. 221). Властное влияние этой пьесы на незаштампованных режиссёров «других берегов» показывает: они, расширяя объёмы содержания вдаль и вглубь, воспринимают «Дядю Ваню» началом начал большой чеховской драматургии. На мой взгляд, совершенно неожиданно, и вправду с далёкого другого берега Энтони Хопкинс, один из лучших актёров мирового театра Чехова, поддерживает русскую идею «перемены слагаемых», невольно помогая разрешиться «вечной интриге» — пересмотру датировки «Дяди Вани» и освобождению пьесы от клейма «переделка».

*Елена Стрельцова*

# МАРК УРАЛЬСКИЙ. ЧЕХОВ И ЕВРЕИ

## *Уральский Марк.* ЧЕХОВ И ЕВРЕИ: ПО ДНЕВНИКАМ, ПЕРЕПИСКЕ И ВОСПОМИНАНИЯМ

СОВРЕМЕННОКОВ / Предисл. Г. Мондри

СПб.: Алетейя, 2020. — 340 с.: ил.

---

К появлению новой работы о Чехове и евреях нельзя оставаться равнодушным<sup>1</sup>. Как отмечает в своей монографии Марк Уральский, Чехов — один из наиболее читаемых русских классиков в мире, а проблема отношения русских писателей и общественных деятелей к еврейскому вопросу продолжает интересовать таких искушённых читателей, как любители русской литературы. По словам Уральского, в случае с Чеховым этот интерес объясняется несколькими причинами, которые

---

<sup>1</sup> Список литературы по этой теме не так уж и обширен: *Заславский Д.* Евреи в русской литературе // Еврейская летопись. Пг., 1923. № 1. С. 3–84. *Леуитина В.* И евреи моя кровь. М., 1991. *Она же.* Еврейский вопрос и советский театр. Иерусалим, 2001. *Mondry Henrietta.* Jew's Body: Stereotypes of Race and Gender, the Case of Dr Chekhov // (ed.) Khaan, V. Jews and Slavs. Jerusalem UP, 2006. P. 213–235. *Она же.* Об одном крипто-еврее у А. Чехова // New Zealand Slavonic Journal. 2007. Vol. 41. P. 42–53. (I); Exemplary Bodies: Constructing the Jew in Russian Culture, since the 1880s // Borderlines: Russian and East European—jewish studies. Boston: Academic Studien Press, 2010 (II). *Полонская А.* Еврейские женщины в произведениях А. П. Чехова // Лехаим. 2005. № 8(160). *Портнова Н.* Смешные имена и чуждые люди (еврейская тема у Чехова и русско-еврейская литература) // Jews and Slavs. Jerusalem: University of Jerusalem. Vol. 14. 2005. P. 201–210. *Safran Gabriella.* Rewriting the Jew: Assimilation Narrative in the Russian Empire. Stanford: Stanford UP, 2000. *Сендерович С.* О чеховской глубине, или Юдофобский рассказ Чехова в свете иудейской экзегезы // Автор и текст. Вып. 2. СПб.: Изд-во СПб-ГУ, 1996. С. 306–353. *Senderovich M.* Chekhov's Name Drama // Reading Chekhov's Text. P. 31–48 (русс. пер.: *Сендерович М.* Антон Чехов: драма имени // Русская литература. 1993. № 2. С. 30–41). *Finke Michael C.* Chekhov's Steppe: A Metapoetic Journey // Anton Chekhov Rediscovered, eds. S. Senderovich & M. Sendich, East Lansing, Mich. 1987. P. 93–134. *Фруг С. Г.* В корчме и в будуаре // Восход. Октябрь 1889. С. 21–32. *Горе В. (Гольдман).* Русская литература и евреи. (1917) // В. Львов-Рогачевский. Русско-еврейская литература. Тель-Авив. Репринт. 1972. *Вермель С.* Короленко и евреи. М., 1924.

восходят не только к историческому контексту (пореформенная Россия и возникновение национального самосознания среди еврейского населения, а также вовлечённость в политическую жизнь представителей молодого поколения), но и к жизни и творчеству Чехова. Развивая свои мысли на эту тему, М. Уральский подчёркивает, что «в эпоху великих реформ, на которую приходится первая половина жизни Чехова, евреи, один из самых крупных неславянских народов российской империи, массово вышли на русскую культурно-общественную сцену» (с. 35). А на следующей странице, на сей раз говоря одновременно о жизни и о творчестве Чехова, Уральский уточняет: «Два обстоятельства при этом выступают как ключевые [для понимания вопроса “Чехов и евреи”].»

Во-первых, Чехов — первый из русских классиков, кто сызмальства общался и водил дружбу с евреями (второй и последний — его младший современник Максим Горький).

Во-вторых, одной из чеховских новаций является введение в русскую литературу реального образа российского еврея — местечкового, из черты оседлости. До Чехова, еврей, если и появлялся на русской литературной сцене, то не в своем ярком жизненном многообразии.

Этот новаторский аспект — появление персонажей-евреев, взятых из «реальной» жизни, — очень рано привлечёт внимание литературных критиков. Например, публицисту С. Фругу мы обязаны одной из первых статей о еврейских героях в произведениях Чехова. Эту тему через каких-нибудь три десятилетия подхватит и разовьёт Д. Заславский в своей большой статье «Евреи в русской литературе». Но придётся ждать несколько лет, чтобы эта проблема снова заинтересовала литературных критиков и историков литературы. Принципиально новые исследования такого рода стали появляться в основном на Западе, в США и в Израиле. Как объясняет в предисловии Г. Мондри, в западных странах, как и в СССР, преобладал окультуренный, лишённый неприятных черт образ Чехова-интеллигента, близкого к народу. Всё, что могло испортить совершенный образ демократичного, толерантного

писателя и гуманиста, было намеренно ослаблено и скрыто. Насколько нам известно, И. А. Бунин, которому М. Уральский также посвятил монографию, явился одним из первых писателей, которые стали избегать попыток превратить автора «Чайки» в прозаика и драматурга, «предвидевшего» и «возвестившего» Революцию. Бунин в данном случае противопоставлял советской критике (которая стремилась навязать образ писателя-гуманиста) портрет литератора-реалиста, чей стиль характеризуется поиском краткости и импрессионистическим письмом. Чеховский стиль был импрессионистическим, как и манера его друга, художника Левитана, которому Уральский целиком посвящает VII главу своей книги: импрессионистический стиль был безусловной и неоспоримой реальностью. Чеховскую краткость представляли итогом многолетней литературной практики писателя на страницах юмористических изданий, а завершённость стиля и его символическое измерение обходили стороной. Корней Чуковский был единственным, кто осмелился ступить на нехоженые тропы и применить новый подход к анализу произведений Чехова. Чуковский, будучи писателем и переводчиком, адептом медленного письма, в действительности стал одним из редких критиков, открывших иллюзорный характер чеховской простоты и предположивших существование внутрилитературных художественных сетей, связывающих произведения Чехова в единое поэтическое измерение. Однако пришлось ждать конца 1980-х — начала 1990-х, чтобы чеховедение вышло на новый уровень, характеризовавшийся развитием двух сфер изучения. Первая касалась значения религиозных и библейских аллюзий в рассказах и повестях Чехова. Вторая основывалась на определении места Чехова в русском Серебряном веке. Пересечение этих двух осей изучения позволяет исследователям сделать очень интересные выводы о важности библейского подтекста, «работающего» внутри произведений, очевидно, лишённых религиозного содержания. Труды, некоторые из которых (как например, работы Е. Толстой, Г. Мондри, С. Сендеровича) цитируются в главе VIII, во многом способствовали откры-

тию «глубинного», неоднозначного и сложного Чехова. Эта сложность находится в центре главы V: «Самый большой талант в современной русской беллетристике»: «бытие-в-себе» и евреи в «бытии-для-себя». В этой главе М. Уральский подробно рассматривает эпоху 1880–1890 годов, которая была для Чехова настолько же благоприятна в личном плане, насколько в литературной жизни плодотворными для него были переходные годы эпохи кризиса (с. 279). В этой главе, которая, на наш взгляд, особенно удалась, речь снова заходит об эволюции Чехова-художника, с одной стороны, в связи с его личной жизнью, с отношениями с невестой-еврейкой Дуней Эфрос, а с другой стороны, об общественном контексте и об интеллектуальной жизни в России. М. Уральский обращает особое внимание на то обстоятельство, что в русскую литературу вошло целое поколение русскоязычных писателей-евреев. В числе других он вспоминает о том, как сложилась профессиональная жизнь Семёна Юшкевича (с. 277–278), ставшего из-за своих критических зарисовок еврейского мира одним из самых противоречивых представителей этого поколения. В этой связи мне кажется важным исправить одну ошибку: вопреки тому, что написано во введении, Юшкевич не получал в парижском университете диплома врача (с. 36).

Но за этим-то и скрывается та степень подробности, которая совершенно не умаляет достоинство работы, чья ценность заключается как раз в постановке вопроса «Чехов и евреи», контекст которого определяется точными отсылками к политической и артистической жизни России конца XIX и самого начала XX века. Если здесь и можно о чём-то пожалеть, так это о многочисленных ссылках на книгу А. Солженицына «Двести лет вместе». Этот труд не был ни книгой об истории, ни книгой о евреях, это была посредственная работа, на критику которой не стоило даже тратить свои силы и время.

Та часть монографии, которая появилась вследствие стремления определить контекст, особенно чётко выстроена автором, поясняющим: «Литературное произведение — не зеркало реальных обстоятельств, но они не безразличны для

понимания текста: исторический комментарий составляет необходимый вспомогательный компонент осмысления текста. Как представления о мире необходимы для понимания слов, хотя и не определяют содержания речи, так знание исторических обстоятельств, в том числе ситуации автора, полезно для понимания литературного произведения» (с. 218).

Взаимобратные связи между жизнью и творчеством Чехова, с одной стороны, содержание его рассказов и политический контекст, с другой стороны, выстраивают композицию работы М. Уральского по принципу бинарной оппозиции, который виден в названиях глав [Глава II. Антон Чехов и «эпоха великих реформ»; Глава III. Антон Чехов и Николай Лесков; Глава IV. Чехов эпохи реакции и контрреформ; Глава VI. Антон Чехов и А. С. Суворин, «Новое время» и «нововременцы»], иногда и в названиях некоторых подзаголовков (Буренин и Надсон, с. 260–265), (Чехов и Толстой, с. 285) и т. д. Совокупность этих бинарных оппозиций воспроизводит отношения между Чеховым и евреями в контексте его эпохи во всей их сложности. Чехов не был антисемитом, не был он и филосемитом. Это был интеллигент, способный подняться над формирующей его средой, в которой легко допускались самые гнусные оскорбления в отношении всех, и евреев в частности. Обычно чеховские персонажи не преуспевают в своём деле. Они вступают в жизнь с высокими стремлениями, а кончают, становясь грубыми и равнодушными к ней, как Ионыч. Путь Якова Иванова полностью противоположен. После смерти жены Яков понимает, что всю жизнь потратил на то, чтобы откладывать гроши. Скрипка, которую он дарит еврею Янкелю, является как бы символом духовного возрождения, новой жизни — не сейчас, а «через сто, двести лет». Всё достоинство книги М. Уральского состоит в том, что она даёт нам ключ к пониманию чеховской сложности через призму отношений писателя с евреями.

В заключение я бы хотел упомянуть имя Виктории Левиной. Она была первой, кто обратил внимание на неоднозначное отношение Чехова к евреям, а её работы о Д. Айзмане,

С. Юшкевиче, о еврейском вопросе и советской драматургии по сей день остаются непревзойдёнными<sup>1</sup>. Имя Виктории никогда не упоминалось в трудах исследователей, занимавшихся литературным творчеством «русских евреев», а это весьма досадно.

*Борис Симон Чёрный,*  
профессор университета г. Кан (Нормандия)  
(пер. с фр. Светланы Асеевой)

---

<sup>1</sup> Более ранней работой на данную тему была книга Лео Яковлева «Антон Чехов. Роман с евреями» (Харьков, 2000). Рецензию на неё И. Е. Потович см.: Чеховский вестник. Вып. 8. М., 2000. — *Прим. отв. ред.*

## О ПРЕКРАСНОМ ПОСТОЯНСТВЕ

*Звизняцковский В.* О ПРЕКРАСНОМ ПОСТОЯНСТВЕ

Русские писатели XIX века и Украина

Киев: Журнал «Радуга», 2019. — 216 с.

---

Книга Владимира Яновича Звизняцковского вышла во время: в эпоху политического противостояния и взаимного ожесточения она напоминает о ценности культуры и об общих ценностях. Русско-украинские исторические и литературные связи — предмет разысканий и размышлений автора. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Чехов — имена знакомые в этом контексте, но есть ещё Лесков, Ясинский и множество женских исторических персонажей, связанных с этими именами. Заглавие напоминает о «прекрасном постоянстве» «теплых чувств» к Украине со стороны русских писателей.

Нас в первую очередь интересует Чехов, родившийся в Екатеринославской губернии, т. е. в одной из малороссийских губерний. В письмах Чехов называл себя иногда «хохлому». В «чеховской» главе, которая называется «Украинская Афродита и мятежный Беликов», автор останавливается на украинских реалиях в известных произведениях: «Именины», «В родном углу», «Человек в футляре», «Вишнёвый сад», «Невеста». В «Именинах» одним из действующих лиц был дядя героини — украинофил, изображенный иронически и исключенный автором при подготовке текста к отдельному изданию в «Посреднике». В рассказе «В родном углу» действие происходит в донецкой степи, и автор монографии не без основания привлекает контекст украинской литературы, в частности повесть Марко Вовчка «Институтка». Большую часть главы занимает анализ «Человека в футляре». В. Я. Звизняцковского в хрестоматийном рассказе занимает образ Вареньки Коваленко, который он возводит к типу Наталки Полтавки Котляревского. Заслуживают также внимания историко-литературный контекст (рецензия украинофила М. Грушевского), гоголевские ассоциации, рецепция Чехо-



вым «Кобзаря» Шевченко. В повести Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» автор монографии находит источник лирической интонации и лирико-символической образности в «Вишнёвом саде», а «волю» в «Невесте» возводит к гоголевской Запорожской Сечи.

Таким образом, монография В. Я. Звиняцковского помогает стереть белые пятна в русско-украинских литературных связях в целом и в чеховедении в частности.

*Анатолий Собенников*

## О РУДЕ И ШЛАКЕ

### *Банзелюк Н. П.* ЖИТЬ ПО ЧЕХОВУ. РУССКАЯ ИДЕЯ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИКОГО РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ АНТОНА ЧЕХОВА

Таганрог: Антон, 2019. — 304 с.

---

*Долго молчал, наконец, вздохнув,  
сказал тихо и смущенно:*

*— Там — опечатки...*

Книга Николая Петровича Банзелюка представляет собой сплав биографии Чехова, её комментария и некоего элемента дидактики. Ничто из этого не ново под луной какого-либо *-ведения*, хотя, как правило, по отдельности. В небольшой книге ни одна из этих задач, за исключением какой-либо одной, разрешена быть не может. Хочешь дать пример — расскажи его. Но комментарий к истории и педагогика — вещи длинные, а главное, капризные. Поэтому они начинают вытеснять биографический сюжет, его редукция приводит к декларациям, за которыми нет материала. И это вызывает вопросы.

Вот первая глава — «Исповедимы пути Господни», а в ней образ, вызывающий недоумение. «Таганрогская каторга». Он появляется то ли как предвосхищение каторги сахалинской, то ли как обычная метафора. Но о Сахалине идёт речь на двух-трёх страницах — это в книге «Жить по Чехову», где каждая страница пронизана императивностью долженствования — «*man muss*». Поэтому метафору о таганрогской каторге надо объяснять, что сделать непросто. Мы ведь не только о деспотизме Павла Егоровича знаем, но и о его принципиальной заботе о воспитании и образовании детей, чтобы всё первостатейно было, несмотря на купечество небогатое. Нам известно, до каких пределов простирались забота и чадолюбие Евгении Яковлевны. Мы храним в памяти как образ не одну скуку бело-пыльного, губительного для чахоточных города, но и его свободную атмосферу и различные формы первенства на фоне

общерусской тенденции второй половины XIX века (город-порт, роскошное кладбище, большие базары, неплохой театр, вторая по масштабу в провинциальной России классическая гимназия, пестрая жизнь полуколониального типа и всевозможные истории от анекдотических до трагичных).

Конечно, чтобы знать об этом, надо просмотреть материал, который Н. П. Банзелюк не раз называет «рудой». И при ироничном отношении его к чеховиане как накопленному за полтора века знанию ясно, что эта руда есть шлак. Не объясняют ничего автору многие книги чеховедов, поэтому он должен сам объяснить всё себе и своим читателям.

В объяснении этом автор пускается в рассказ... нет — в сказ. Не приходилось ещё читать биографию, написанную в сказовой манере. Эта книга — первая<sup>1</sup>. Сказ, очень живой, энергичный, сразу захватывает читателя, но путает всё дело. Этот текст, наверное, следует читать вслух; книжная форма ему вредит: взгляд спотыкается о многочисленные помарки, в устной речи, вероятно, простительные (хотя «в человеке всё должно быть...»). В тексте, устном до последнего слова («На связи. Николай Банзелюк»), разобраться, к чему клонит автор, довольно трудно. Вот и хотелось бы понять, на чём строится декларация с «таганрогской каторгой». Очевидно, на признании Чехова о «маленьких каторжниках», которое было посвящено одному, так сказать, аспекту воспитания в семье Чеховых — религиозному? Возможно, и на подаренной одним писателем другому писателю истории о молодом человеке, выдавливавшем из себя по каплям раба? На лавочных ценностях? Всё? При всей губительности их маловато. Эти детали не перевешивают общей суммы высказываний о Таганроге тех времен.

Автор чрезвычайно подробно разбирает некоторые обстоятельства, повторяясь и заплетаясь, а в его вольности отношения к жизни писателя хотелось бы видеть и последовательность, логику репрезентативности обстоятельства по отношению к целой жизни.

---

<sup>1</sup> Она, кстати, как свидетельствует подзаголовок, и называется — «Прорись первая».

По этой причине я искал в книге не сюжет (тем более что он известен по другим биографиям... А хорошо, что есть другие биографии!), а мысли, тем более что автор постоянно говорит об «истории идей» и «за правду». Реконструкция фабулы чеховской жизни в книге отсутствует или она весьма отвлечённая, а отвлечённость сюжета биографии (от бытовых реалий, от фабулы жизни и т. п.) — верный признак, что автор стремится выстроить биографию идейную. Когда не о чем говорить, мы заводим шарманку о погоде, ну, а климат — прямой путь к идеологической дискуссии («О погоде», «По поводу мокрого снега» и пр.). Жить по Чехову — значит жить по канонам, существенным для писателя.

В самом деле, не пропагандировать же среди молодежи путь в толстые журналы, не звать её на медицинский факультет. И журналов тех уж нет, и медфаков развелось вместе с университетами — чтобы звать, надо знать адрес («И я с тобой, Андрюша, в Москву, в университет»). Остаются, кажется, идеи. И, кажется, автор книги считает, что идеи существуют без адреса и прописки. Навязали нам прописку ещё при царе, мы много общежития себе и не представляем.

Однако идеям — место. Для разговора по душам и по понятиям нужна уместность. В этом смысле книга неуместна.

Одно из центральных мест в рецензируемой книге — противопоставление истории «королей и битв» и «живой истории идей». Эти две истории, как говорится в книге, по-разному отнеслись к словам Чехова: первая их «не слышала», а вторая «донесла их к нам в таком виде, в каком мы их и воспроизводим» (с. 35). Есть эпизод, где это отнесено к реплике молодого Чехова, которую вспоминает тетка писателя Марфа Ивановна Морозова, а фиксирует известный краевед, инициатор таганрогского музея Михаил Михайлович Андреев-Туркин. Убежденность автора книги в первозданности, точности образов прошлого внушает оптимизм и отчасти объясняет, почему автору книги не нужны бесполезные исследования. Теперь ясно: история всё принесёт.

Тем не менее и этой силы авторскому сказу не хватило. Его энергии и Лескову не доставало, так что чудесная проза отличалась в короткие формы, а тут чуть ли не роман — по объёму. Нужна тренировка. Кроме того, местами и автор осознавал, видимо, что не единым сказом ... и переходил на иной стиль.

Писание такой книги, думаю, не имеет внутреннего оправдания (устойчивости) ещё и потому, что оно не разработало главных понятий — что есть факт, что истина как сфера опоры данных нам фактов и представлений... Не разработало и, следовательно, не опирается на историю идей. Многое в тексте носит априорный характер, в то время как очевидность тезисов и логических цепочек автора остаётся под вопросом. Провоцировать вопросы в читателе, кажется, хорошо, но их список должен быть очень узким, потому что книгу, посвящённую жизни Чехова, могут читать разные читатели, на какие-то вопросы уже ответившие (или начавшие отвечать), а до каких-то ещё не доросшие. Здесь легко попасть впросак.

Хорошо, если вопросов было бы два-три, и они, ясно сформулированные, не появлялись в произвольном порядке. От обилия роялей в кустах устаёшь. Тем более в книге, автор которой использует *другим* прожитую жизнь как аргумент в воспитании *других* людей.

Автор, возможно, не примет этого упрёка, заявит, что никого, кроме себя, воспитывать не собирался. Однако, если так, автобиография получится, точнее должна бы получиться, а её нет. И, однако, текст говорит здесь *за* автора и *больше* него: императивные, дидактические и назидательные конструкции оформляют общий тон книги, нередко вытесняя нейтральное повествование. Пафос, подчинивший перо, — признак неопытности прозаика, сказал бы один герой Чехова, но не скажет, потому что этой книги не читал.

Разумеется, не зазорно воспитывать на чужом примере, на ошибках, подвигах. Однако при этом позиция автора-педагога должна быть недвусмысленной. В том, что «голос Кремля и голос великой русской литературы так созвучны» (с. 303), нет ничего удивительного: риторика любой власти использу-

ет классические культурные формулы, а школа у нас хорошая была. Но ведь надо видеть во власти, помимо её деклараций, и реальную историю, и реальную ситуацию, которые, боюсь, соотнести безапелляционно с самыми скромными запросами литературы не удастся.

Детям даже изрядного возраста, не умеющим сегодня отличить «гипотезу» от «неясности», нельзя задавать вопросы о связи «великих целей» и «удовлетворения в личной жизни» (с. 21), чтобы не попасть в неудобное положение. А книга без конца провоцирует вопросы, сталкивая знание читателя с представлениями автора. Но *знание* (и мы с пафосом!) как-то допытным способом дискредитировано в книге — рассуждениями о «руде», произведенной «флагманами» и рядовыми чеховедения. Этой «руды», видимо, многовато, чтобы осваивать. А если не осваивать, приходится до всего доходить своим умом.

Получается так: Чехов, заканчивавший гимназию, прожил «три года полнейшей свободы, выразившейся в том, что над Антошей не висела ежеминутно угроза получить оплеуху, быть выпоротым плетью или отбивать в углу штрафные поклоны. Исследователи и биографы называют эти три года самым тёмным пятном в биографии великого писателя, Антоша же переживал их как самые светлые и крылатые» (с. 44). Не убавить, не прибавить. И только звон откуда-то... Что это? Пепел (нет, руда!) цитат стучится в мою грудь! Замкнем слух ©.

Примерно таким представляется мне конфликт между стремлением Н. П. Банзелюка учить и его пониманием Чехова. Чехов, говорят, не учил. Это общее место, как многие другие «мемы» чеховедения (про деспотичного отца и капли крови, про роман, про свободу и достоинство, про медицину и служение общему благу etc.), воспроизводятся в книге. Но автор, упоённый идеалом «отдельной личности» Чехова (с. 124), несмотря на пример своего учителя, учить стремится, его обращение к читателю — неперенный элемент повествования, а в обращённости обязательно присутствует дидактика в той или иной, с детства знакомой нам форме. Или, может, это «подпольный человек» Чехов (с. 123) приступает к читателю

с патетикой — герои Достоевского ещё как могут, а «Антоша Чехонте таганрогского периода был классическим примером “человека из подполья”». Это тоже история идей «к нам донесла» вместе с «акзуматами Пифагора» (с. 17, далее везде) — без комментариев.

Абстракций в этой книге немало. Ярче свидетельствует о позиции автора композиция. Например, сопоставление чувств детской радости, упоения свободой, с впечатлением от похорон ненавистного человека. Это буркинское, садистски-болезненное антисловом, усиленно подводит итог таганрогскому периоду: «...впервые в жизни Антоша вдохнул глоток свободы, и это изменило всю его последующую жизнь. Он ощутил удовольствие и радость — жить! <...> это первое, по сути ещё детское, наиболее яркое переживание точнее всего передано, наверное, в “Человеке в футляре”, в эпизоде после похорон Беликова, деспотировавшего весь город. “Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов... <Далее не цитирую. — Р. А.> и мы бегали по саду час-другой...”» «Это не о Беликове», — спешит добавить автор. А ведь правда!..

Я читал, какое живое обсуждение в сети вызвала эта книга, ещё не прочитанная участниками полемики. Кажется, ни одна из чеховедческих работ не заслужила пока такого внимания. Оно и понятно. И ясно, какие книги читателю нужны. И скажет Николай Петрович об этой рецензии: «Ну, наворотил». «А, ей-Богу, так! ей-Богу, правда!»

*Руслан Ахметшин*

## «ОБЫКНОВЕННЫЙ РУССКИЙ ТУРИСТ — АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ»

Панин И. Н., Королева Ю. А. **ЧЕХОВ В ВЕНЕ**

М.: Гелиос АРВ, 2018. — 128 с.

---

Хроника чеховских поездок в австрийскую столицу не поражает воображение. Три визита (из которых два — проездом) общей продолжительностью не более недели. О творческих связях Чехова с австрийской литературой и — косвенно — Веной можно составить впечатление по обзорам Е. И. Нечепорука<sup>1</sup>. Причём речь идёт, в первую очередь, о чеховских влияниях. Выпускать отдельную книжку, посвящённую столь конкретной «географической» и «творческой» локализации, имеет смысл при наличии веских оснований: новонайденных архивных материалов либо оригинальных литературоведческих концепций. Следов архивной работы в рецензируемой книге нет, а литературоведческая составляющая не столько оригинальна, сколько вычурна.

В предисловии, симптоматично озаглавленном «Как мы это видим», авторы объявляют, что Вена «стала частью творческого сознания Чехова задолго до личной встречи города и писателя» (с. 7). Тезис многообещающий, но вексель остаётся неоплаченным. Собственно, книгу можно разделить на две части: краеведческую и чеховедческую. Первая, насколько можно судить, не будучи специалистом по истории и культуре Австрии, написана добротнo, но существует автономно, и многие локации приходится «привязывать» к Чехову с различной степенью искусственности. Например, читатель узнаёт, что во время первого прибытия в Вену в 1891 году Чехов остановился в гостинице «Город Франкфурт». Далее, в целях заполнения эфирного времени, следует рассказ об описании этой гостиницы в «Путеводителе» П. Якубовича, стоимо-

---

<sup>1</sup> См: *Нечепорук Е. И.* Чехов и австрийская литература; Австрийская славистика о Чехове; Чехов на австрийской сцене // Чехов и мировая литература. Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 227–368.



сти номеров и о знаменитых постояльцах — Дж. Казанове, Г. Лессинге, Дж. Россини, о пребывании которых в гостинице, впрочем, признаются авторы, Чехов «ничего не знал», поскольку «сведения о них собирали историки Вены уже во второй половине XX века» (с. 18). Стоила ли игра свеч? Другой пример — собор Св. Стефана, «единственная достопримечательность Вены, отмеченная в записной книжке писателя» (с. 23), что даёт счастливую возможность уделить собору четыре страницы: описать внешний вид, предложить историческую справку и т. п.

Литературные связи Чехова с австрийской столицей — здесь мы имеем дело уже с чеховедческой составляющей книги — не менее условны. Например, после рассказа об интересе к чеховскому творчеству в кружке литераторов «Молодая Вена» писатель охарактеризован как «единомышленник» кружка, «по крайней мере, с точки зрения самих младовенцев» (с. 81). Далее, однако, авторы расширяют полигон литературных переключек, сообщая, что записью о расстройстве желудка, сделанной в день первого прибытия в Вену (С 17, 7), Чехов «как будто дразнит младовенцев», поскольку кружок отрицал «грубость жизни, преодолевая натурализм» (с. 83–84). Посмеём усомниться в надежности столь смелого подхода к историко-литературным проблемам. Усиливает сомнения и резюме: «Чехов как писатель находился в творческом пространстве “Молодой Вены”, но “Молодая Вена” для Чехова будто бы и не существовала» (с. 125). Учитывая, что подобного рода выводы в книге не единичны, тему следовало, скорее, сформулировать как «Вена и Чехов», честно обозначив не взаимовлияние, а односторонность полноценных творческих связей.

Ещё занятнее сюжет, связанный с Ф. Грильпарцером, творчество которого, по мнению авторов, «заняло заметное место в судьбе» Чехова (с. 52). Итак, в сезоне 1891–1892 годов в Малом театре была поставлена трагедия Грильпарцера «Сафо» (роль Сафо исполнила М. Н. Ермолова): поэтесса Сафо влюбляется в юношу Фаона, вместе они прибывают на остров Лесбос, где Фаон, в свою очередь, влюбляется в ра-

быню поэтессы — Мелитту. Фаон и Мелитта пытаются сбежать с острова, Сафо организует успешную погоню, однако, осознав, что вернуть любовь Фаона не удастся, бросается со скалы в море. Чехов эту постановку видел и — барабанная дробь — «шутя перенёс трагедию со сцены в жизнь» (с. 58). Каким образом? Оказывается, введя Л. С. Мизинову в салон С. П. Кувшинниковой. Последней «досталась» роль Сафо, Лика «исполняла» Мелитту, И. И. Левитан («по Чехову» — подчёркивают авторы) получил роль Фаона. Чехов, по мнению И. А. Панина и Ю. В. Королёвой, не только смотрел на все события, связанные с этой тройкой (увлечение Мизиновой художником на фоне романа Левитана с Кувшинниковой и т. д.), через призму трагедии Грильпарцера, но и каким-то образом активно влиял на события («назначал» роли). На чём базируется концепция? На воспоминаниях Т. Л. Щепкиной-Куперник: «В то время в Москве шла трагедия Грильпарцера “Сафо”, которую изумительно играла Ермолова, изображая трагедию стареющей Сафо, любимый которой Фаон увлекается юной Мелитой. Антон Павлович прозвал Софью Петровну (Кувшинникову) — Сафо, Лику — Мелитой и уверял, что Левитан сыграет роль Фаона...» (П 5, 379). Свидетельства Щепкиной-Куперник, да ещё тот факт, что Чехов однажды обратился в письме к Мизиновой «Милая Мелита», собственно, и являются доказательной базой интерпретации влияния творчества Грильпарцера на жизнь писателя и его окружение. Негусто, учитывая неожиданный финал: «...Кувшинникова, Левитан и Мизинова, назначенные Чеховым на роли Сафо, Фаона и Мелитты, этих ролей не исполнили» (с. 61). Целесообразность городить огород в свете такого вывода становится столь же сомнительной, как и общий ход рассуждений.

Вспоминается пассаж из чеховской записной книжки: «“Лжедмитрий и актёры”, “Тургенев и тигры” — такие статьи писать можно, и они пишутся» (с. 17, 86). Если тема достаточно узка и специфична, необходимо чётко объяснить причину выбора, т. е., если вы пишете статью «Тургенев и тигры» или «Лжедмитрий и актёры», — вы должны обосновать: почему

именно тигры, а не опосумы, почему актёры, а не метранпажи, в конце концов — почему Тургенев и Лжедмитрий, а не Дос Пассос и Борис Годунов. Книга «Чехов в Вене» таких объяснений не содержит. Претензии на обобщения (восприятие Вены Чеховым как воплощения «европейского мифа» и т. п.) не работают: чем Вена хуже Парижа, Венеции или Генуи с её прекрасной уличной толпой? Почему они не могут воплощать этот «миф» сообща? Почему не «Чехов в Европе», а именно «Чехов в Вене»? Потому что она, на что ссылаются авторы, упоминается 16 раз в произведениях Чехова? Шаткая основа, особенно если вспомнить, насколько мало подчас о чём-либо свидетельствующими являются упоминания мест и персоналий в чеховских текстах. Все эти «обоснования» напоминают главный и, собственно, единственный принцип эпистемологического анархизма Пола Фейерабенда: «Годится всё» (Anything goes). В результате получился неплохой мини-путеводитель по чеховским (благо их немного), и не только, маршрутам Вены, представшей глазам «обыкновенного русского туриста — Антона Павловича Чехова» (с. 44), с литературоведческими вставками, оставляющими желать лучшего.

*Виктор Зайцев*





ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ  
И НА ЭКРАНЕ



## ТАНКА О РУССКОЙ ЖИЗНИ

### «ДЯДЯ ВАНЯ»

Театр «Chiten» (Киото, Япония)

Режиссёр — Мотои Миура

---

Авангардный театр из Киото «Читен», не однажды гастролировавший в России, показал в Петербурге на малой сцене Большого драматического театра имени Товстоногова «Дядю Ваню» Чехова. «Читен» возглавляет Мотои Миура, окончивший театральную школу «Тохо Гакуэн», затем два года изучавший театральное искусство в Париже. В Японии он известен постановками европейской драматургии. С 2007 года театр осуществляет программу «Четыре шедевра Антона Чехова», и «Дядя Ваня» был первым спектаклем этой чеховианы, в которой продолжена традиция, зародившаяся в 60-е годы прошлого века, когда появились авторские труппы, ставившие одного драматурга. Одной из самых известных трупп была «Студия Абэ Кобо», ставившая пьесы этого культового писателя. «Читен» не является авторским театром. В его репертуаре Шекспир, Брехт, японские драматурги. Четырёхактная пьеса Чехова сокращена, отсутствуют три персонажа. Спектакль идёт полтора часа, притом что в нём использованы фрагменты очерков Чехова «Из Сибири». Эмоциональный нервный спектакль звучит, как танка (короткая песня), древняя форма японской поэзии, одна из основных и в наши дни.

В программку вложена рецензия на спектакль Куми Татэока: «Дядя Ваня — русский Дон Кихот. Вот только в верности он клянётся не Дульсинею, а профессору Серебрякову. Как Дульсинея была самой обыкновенной крестьянкой, так и Серебряков оказывается маленьким пошлым человеком. <...> Астров — ещё один Дон Кихот. <...> его Дульсинея — Африка. Если мечта далеко, и до неё невозможно доехать, то не придётся переживать неудачу. Если захочешь спасти Сибирь, то пропасть отчаяния разверзается у ног». Так читает спектакль профессор из университета Токио.

Русская жизнь в спектакле раскрывается фрагментами очерка Чехова «Из Сибири». Их произносит Человек с самоваром (Юки Танака). Он же первым появляется на сцене на котурнах с огромным самоваром, прислоняется к стенке, почти как Атлант держа самовар на плече. Он бесстрастный комментатор русской жизни — элемент театра Брехта, помогающий японским и европейским зрителям войти в контекст происходящего. Без этих точно отобранных моментов очерка Чехова спектакль превратился бы в экзистенциалистское действо, которое могло иметь место в любой точке земного шара. Музыкальная составляющая спектакля не помогла бы: звучат самые расхожие мелодии — «Очи чёрные», танго времён эмиграции первой волны и пошленькая полечка.

Сильное впечатление производит сценография Итару Сугияма. В центре сцены кабинетный рояль. Помимо воли вспоминается реплика из другой чеховской пьесы: «...душа моя, как дорогой рояль, который заперт, и ключ потерян».

Сцена освещается канделябрами и огромной хрустальной люстрой современной формы. Причудливая игра света создаёт особую атмосферу каждой из сцен. Их много, они отличаются друг от друга смыслами, и каждая заканчивается коротким гортанным криком. Возможно, это отголосок саэдзури («чириканье»), характерного для древнего японского театра без слов. Так режиссёр Мотои Миура вводит в современный спектакль традицию японского пратеатра.

Рояль — важный компонент действия, олицетворяющий человеческую душу, как музыку. Душа всех, без исключения, персонажей звучит. Даже профессора Серебрякова (Йохе Кобайяши). Актёр играет нервного, ранимого Треплева в «Чайке», и отзвуки этого образа неожиданно возникают в монологе Серебрякова, обращённого в публику. Он страдает от того, что его жизнь известного учёного, баловня судьбы, закончена. Он глубоко несчастен и одинок. Несчастна и одинока его красавица жена Елена (Ши Кубота). Её неудовлетворенность в духовном общении в значительной степени окрашена эротикой. Но ей чужды робкая запоздалая любовь Войницкого и муж-



ская требовательность Астрова, не могущих удовлетворить её духовные потребности. Елена действительно только «эпизодическое лицо», в чём она отдаёт себе отчет.

Характер Астрова (Даи Ишида) определяется фразой, несколько раз звучащей у него в разных тональностях: «В Великом посту у меня больной умер под хлороформом», подчёркивая в часто пьяном, грубом провинциальном докторе совесть, извечную черту русского человека.

Монолог Астрова о лесах передан Соне, отчего образ Астрова стал менее сложным.

Войницкий (Кодзи Огавара) — трагическая личность. Седой, самый немолодой из всех, он также глубоко несчастен. Апофеоз его страданий — кульминация спектакля, когда он вдруг понял, что позволил растоптать свою жизнь ничтожеством! Он бессознательно ищет понимания у Сони.

Одна из последних мизансцен — он лежит на рояле у её ног. Эти двое отдалились и отделились от всех и вся. Соня (Са-токо Абэ), Нина Заречная в «Чайке», весь спектакль стоит на рояле, олицетворение отдельности и одиночества. Актриса продолжает тему великой веры Нины Заречной, но без пронзительного лиризма её Чайки. Соня японской актрисы — воплощение русской отчаянной веры! Последний монолог она произносит, отбивая ногой ритм каждого слова, обращенного к поверженному дяде Ване и к публике. Она произносит его по-русски, как в «Чайке» произносила «Верую» Нины Заречной, подчёркивая значительность каждого слова, заканчивая спектакль на высокой ноте. Зрители этой драматической танки покидают театр с чувством, близким лирическому герою танки Исикавы Такубоку: «Так упал я / В сегодняшний день».

*Галина Коваленко*

## ЧЕХОВ, ТРИГОРИН, ТРЕПЛЕВ...

### «МНЕ СНИЛСЯ СОН»

Московский драматический театр «Бенефис»

Режиссёр — Анна Неровная

Премьера — апрель 2019

---

Спектакль «Мне снился сон» в Московском театре «Бенефис» позволяет предположить, что театр вступил в новую фазу своего развития. Идея и постановка спектакля принадлежат художественному руководителю театра Анне Неровной. Она обратилась к ныне популярному жанру адаптации, соединив рассказ «Дама с собачкой» с пьесой «Чайка». Оба произведения сокращены; появляется как персонаж Чехов, сочиняющий или комментирующий некоторые события фрагментами «Записных книжек» и писем.

«Чайка» (1896) была написана задолго до того, как вышла книга Юрия Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929). В «Чайке» Чехов раскрыл конфликт между архаистами и новаторами — Тригориным и Треплевым. Их противостояние — философский центр спектакля. Но «пять пудов любви», о которых Чехов писал в письме к Суворину, в спектакле не затемнены. В спектакле они высвечиваются через творчество и творцов. Нина увлекается юным писателем Треплевым. Появившийся в усадьбе Тригорин, чьи книги приводят её в восторг, отодвигает от неё Треплева. Через любовь раскрывается непримиримость старой и новой эстетики. Эта тема задаётся с самого начала. Ялта, на фоне моря Чехов (Данила Дробиков) сочиняет новый рассказ, у которого ещё нет названия. К нему подсказывается некто, с которым Чехов вступает в диалог. Это герой его нового рассказа Гуров. «Дама с собачкой», время от времени прерывающая сюжет «Чайки», в финале воспринимается, как рассказ, который мог бы написать Треплев, если бы выбрал жизнь, а не смерть. Спектакль, длящийся два с половиной часа без антракта, смотрится с неослабевающим напряжением. Интерес вызывает и то, что в нём занята молодёжь.

Исключение — опытный актёр Владимир Свешников (Сорин), отлично вписавшийся в молодёжный ансамбль. Нельзя не отметить ироничного Дорна, молодого актёра Юрия Бабанова в возрастной роли.

В центре спектакля — коллизия Тригорина (Альберт Кобровский) и Треплева (Сергей Саркиц). Тригорин, персонаж и исполняющий его актёр, не намного старше Треплева, персонажа и актёра, что придаёт остроту их отношениям. Если обратиться к идее Тынянова о новаторах и архаистах, то критик в числе одного из примеров противопоставляет ровесников, Пушкина и Кюхельбекера. Тригорина и Треплева в спектакле разъединяет не принадлежность к разным поколениям, но эстетические взгляды.

Анна Неровная слила две важнейшие темы Чехова — любовь и творчество, усложнив задачу молодым актёрам. Диалоги Тригорина и Треплева — поединок эстетических идей. Треплев — герой с неустоявшейся психикой, что характерно для нового времени. Тригорин — не консерватор, он продолжатель классических традиций, что, с одной стороны, отражает споры Серебряного века, а с другой — наводит на мысль о нашей эпохе при всём различии этих битв.

В противостоянии Аркадиной (Инна Королева) и Нины Заречной (Екатерины Фрисс) читается не только извечно женское, борьба за Тригорина, но проскальзывает и творческое. Нине не дали доиграть пьесу Треплева. Екатерина Фрисс даёт почувствовать в Нине волевое начало, заставляющее её начать новую жизнь. В финале она не повержена. Елецкие купцы с их любезностями не помешают ей работать. Эта нота отчётливо звучит в финальном диалоге с Треплевым. У Нины на первом плане призвание, у Треплева — любовь, с которой он не в силах справиться.

В «Даме с собачкой» любовь торжествует над мещанским бытом; отношения Анны Сергеевны (Ирина Смирнова) и Гурова (Александр Щекин) перестают быть адюльтером.

Скупая сценография Дмитрия Дробышева воспринимается как метафора. Он даёт образ Ялты, как моря. Чехов с вос-

торгом цитировал гимназическое сочинение: «Море было большое». Это «большое море» жизни.

Удачно решены Вадимом Андреевым костюмы — они условны, намекают на японские или китайские и одновременно на прозодежду театра эпохи конструктивизма.

Музыкальное оформление спектакля, основанное на фольклоре, при всех его достоинствах спорно. Спектакль сложный в интеллектуальном отношении. В финале хочется подумать, мысленно остаться наедине с тем, что было пережито. Неожиданно является хор, не давая отзвучать последней ноте.

И всё же замечательно, что темперамент режиссёрской мысли Анны Неровной вылился в глубокий чеховский спектакль.

*Галина Коваленко*

## **ЧЕХОВ КАК ЯВЛЕНИЕ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА (РАЗМЫШЛЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА)**

### **«ОБ ОДНОМ ЯВЛЕНИИ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА»**

**Театр «Возрождение» (София, Болгария)**

Сценарий и режиссура — Стилиян Петров

Переводчик — Людмил Димитров

Премьера — 30 ноября 2019

---

Светящийся заголовок. Проблескивающий. И, по словам Пушкина, как «сквозь магический кристалл» проникающий в некую в самом начале всё ещё смутно различимую сердцевину. А поскольку акцентное понятие в нём — именно «электричество», проникновение в гравитационное энергичное поле спектакля спровоцировано в не меньшей степени и уточняющей информацией о том, что он основан/осуществлён/составлен по «рассказам и повестям А. П. Чехова». По каким именно? Для меня совсем не трудно перечислить десять-пятнадцать прозаических произведений Чехова, лежащих в основе сюжета, но это вряд ли расскажет больше о спектакле. Так как сущностный вопрос — не по каким произведениям осуществлён сценарий, а как. Сами по себе конкретные истории не имеют прямого, определяющего отношения к режиссёрской концепции Стилияна Петрова. Текстовая партитура демонстрирует способность сценариста понять/постичь Чехова на основе своей рефлексии над его творчеством и углублённого, интимного, неонтологического — трансцендентного общения с ним. Точнее, сценарист иллюстрирует нечто, что далеко не присуще каждому: чеховское проникание-проникновение-в-тебя; призвать его, а он явится и поведёт за собой. К просветлению.

Это первый спектакль по Чехову, с уверенностью можно сказать, один из очень редких в мире, который не просто соединяет механически и последовательно несколько коротких рассказов, скетчей или адаптированных повестей в общем «хороводе», придумывая им объединяющее эффектное

решение. Здесь подход абсолютно иной — предельно ясный и невероятно сложный. Режиссёр решает следовать за интуицией и приступать к тексту-Чехову, намереваясь признать и пойти навстречу аутентичному духу автора. И то, что ему удаётся извлечь, эксплицировать и защитить, — это новый сюжет, никогда не написанный в этом виде Чеховым. Но по духу, по замыслу, по логосу — его. Стилиян Петров открывает Чехова в Чехове в инверсии — через фрагментированные, точнее, концептуальные ядра, отмеченные скупой пунктиром, которые в будущем могли бы быть развернуты в более позднем творчестве писателя, а здесь, в этих ранних опытах, режиссёр возвращается к их началу, к их зачатку. И так не только показывает его мировоззрение драматурга, но и подтверждает сюжеты «Чайки», «Вишнёвого сада», «Иванова», «Дяди Вани»... как аутентично чеховские, базирующиеся на тех же константных мотивах, но разработанные/рассказанные с другой, по отношению к знакомой нам точки зрения. Достигнутый парадокс: можем увидеть сад, прохожего, провалившуюся актрису, неуспешного творца (в данный момент не писателя без амбиций, а художника), полностью увлечённого своими занятиями эколога, самоубийство во время свадьбы, но все они не (авто)цитатные, клишированные или стереотипные, а различные — предзаданные, прогнозирующие, такие, о которых и сам Чехов пока не подозревает, что для него они не исчерпаны, и позже он продолжит эти мотивы и канонизирует их, достигнув статуса классика.

Представление делится со зрителем потенциалом исследования истоков чеховского интереса к человеку через постоянные мотивы: страха, (не)любви, увлечения искусством, суицидального комплекса, чисто русской невозможности хеппиэнда...

Необходимое уточнение. Моё участие в художественном продукте не в построении драматургического скелета, а в болгарском переыговаривании диалога. Этим Чеховым мы обязаны только режиссёру. Я занялся единственно выбором подходящих, незнакомых и «неизношенных» из-за

сверхупотребления пушкинских стихов, которые звучали бы минорно, не просто обобщая, но сплетая (в «узел») уже случившееся и перенаправляя действие в неподозреваемом направлении. И лучшим знатокам Чехова и его сюжетов не легко будет отгадать не только конец, но и направления, сдвиги, повороты проистекающего. Ход мыслился (или был найден) как параинтрига, но и как метакомментарий распознаваемых мотивов в пазле-потоке «Электричества»: каждый раз, когда решим, что уже догадываемся, к чему «клонит» история, что мы уже поймали «фотон», который выведет нас из лабиринта, происходит нечто иное — затемнение в результате своеобразного «короткого замыкания». Оно — в интенсивной, вплоть до преобразования, внутренней перемене у героев, в смирении дерзких и в поощрении кажущихся пассивными.

Что касается болгарской языковой фактуры, целью было то, чтобы образы, всё равно из скольких и каких прообразов они составлены, заговорили сообща, чтобы они были верны самим себе, и через высказанное мы верили им. Если в оригиналах почти каждое из действующих лиц можно разложить на нескольких личностей, не совпадающих по возрасту, профессии и социальной позиции, у которых свой язык, отличный от слова другого, здесь, в их новом комбинированном статус-кво, они должны были бы говорить естественно, стилистически ровно и в соответствии с их интеллектом. Главное, нельзя было ни в коем случае допускать античеховской мелодраматичности. В данном случае важным было, чтобы эти слова были на хорошем болгарском языке — достоверные и в максимальной степени понятные. Слово — резюме хорошо обдуманных и выстраданных истин.

В рассказываемых Чеховым историях, как правило, заложены деструкция человеческой личности, «провинциализация» души, бессмыслие и скука, которые в большой степени предопределяют общественные сотрясения XX века. В нашем случае, не меняя оригинального авторского текста, мы перенаправили эмоциональный поток к мистическому страху

от незнакомого — Я/другого-во-мне с презумпцией, что мы сами — самая большая для себя загадка, и нам трудно предположить, как мы реагировали бы в непривычных, часто крайних обстоятельствах. Мы хотели выявить Чёрного монаха как материализованное подсознание, управляющее поступками, и поток нашей мысли, в то время как внешне придуманными аргументами скрываем алогичные свои конвенциональные действия.

Мы сделали попытку пересмотреть сформулированный ещё в 1970-е годы Борисом Зингерманом эффектный вывод, что действие у Чехова развивается в пространстве, обречённом на исчезновение; в нашем представлении это место — в нас самих. Но персонажи не едины и в этом модусе: они драматургичны, когда они не одолели заглушённый страх самих себя, то есть до того, как достигнуть самопознания. И протекающее сквозь них электричество недвусмысленно демонстрирует их драматургический потенциал, поскольку все они возникают первоначально в прозаических опытах: некоторые боятся, но другие не боятся (за себя). За себя не боится Коврин, страх/страхи свои преодолевает Катя (героиня «Скучной истории»), а в конце — и Таня. Боящиеся (что они разоблачены) умирают: первым кончает жизнь Саша, потом не выдерживает любящее, до боли смущённое и подавленное сердце Егора Семёныча.

В своей основе эта история — любовная. И иной она не могла бы быть и не должна быть. Но необычайна. Снова, как всегда в русском контексте, счастливый конец не столько невозможен, сколько по презумпции он проваливается. Чехов даже делает дополнительный ход. В архетипном сюжете драматургии XIX века проблема герой — среда — основная; но в то время как в первой классической комедии (упомянутой, да и то не в самом благоприятном контексте и в нашем спектакле) — «Горе от ума» А. С. Грибоедова — герой изолирован от общества и в финале уходит, то в «Вишнёвом саде» — последней классической комедии Золотого столетия — общество уходит, а герой (Лопухин) остаётся. Чехов привносит



новый момент в устойчивый сюжет. И каждый персонаж покидает действие в момент, в который осознаёт, что проект его собственной жизни был утопией и что этот проект рухнул. Первым уходит «гадкий утёнок» Саша (Саша, как и все герои, — собирательный образ, а в основном он является репликой художника Саши из повести «Невеста», но конкретное определение «гадкий утенок» — из рассказа «Володя». Так Нюта говорит Володе), за ним — Чёрный монах, потом Егор Семёныч, затем — Коврин, (вроде бы) последняя — Таня. Остаётся Катя под предсказанной ею дистиллированной до семи красок жизнью, оптически осуществлённой как радуга. Радуга придумана режиссёром и сделана сценографом. В конце спектакля — реплика Кати (в оригинале — реплика матери Нади из «Невесты»: «Прежде всего надо, чтобы вся жизнь проходила как бы сквозь призму, то есть, другими словами, надо, чтобы жизнь в сознании делилась на простейшие элементы, как бы на семь основных цветов, и каждый элемент надо изучать в отдельности») «материализуется» и на сцене появляется радуга из семи цветов, о которых как раз говорила героиня. Радуга как особый вид электричества. Природная артинсталляция.

Это представление можно было бы назвать и: «Живая природа / мёртвая природа»; «Дни и ночи в саду», «Сезон миражей», «Черновик пьесы», «Жизнь в натюрморте»... Над перечисленными вариантами — и над другими, отпавшими на очень раннем этапе — верх взяла цитата из реплики Кати: «Тут мы имеем дело с одним из явлений электричества. В коже каждого человека заложены микроскопические железки, которые содержат в себе токи. Если вы встречаетесь с особью, токи которой параллельны вашим, то вот вам и любовь» (цитированная реплика об электричестве — из IV части повести «Три года», и там она сказана Панауровым).

Стилиян Петров — режиссёр, которому среди всех остальных из его поколения (а может быть, и вообще) я верю больше всего: его интеллект, преданность театру и способность вести процесс, прочно преображающий участников,

превращая их в сообщников. Независимо от того, как отзывается его работа среди всеобщего хаоса и подменённости высокого и низкого, ценностей и суррогатов в нашем культурном пространстве, хочется, чтобы направление нашего театра было синхронно тому, что предпринимает он. Следовать как за прямыми, так и за переменными токами его мышления.

О подобном электричестве Тесла вряд ли подозревал...

*Людмил Димитров*  
(София, Болгария)

## **«ВИШНЁВЫЙ САД» В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

С начала XXI века Китай организовал серию масштабных мероприятий, посвящённых памяти Чехова. Появилось большое количество комментариев и выступлений, вызвавших «бум Чехова». Его пьесы были включены в регулярные учебные репертуары театральных вузов и размещены на важной платформе для обмена китайскими и русскими драмами и сближения международных театральных практик.

Особую роль в распространении пьес Чехова в Китае сыграл открывшийся в сентябре 2004 года в Пекине 1-й международный театральный фестиваль на тему «Чехов на веки вечные», посвящённый 100-летней годовщине со дня смерти писателя. На этом фестивале вступительным спектаклем являлась первая пьеса Чехова «Платонов» (т. е. «Безотцовщина», режиссёр Ван Сяоин), а заключительный спектакль — его последняя пьеса «Вишнёвый сад» (режиссёр Линь Чжаохуа). Это была первая постановка «Платонова» в Китае. Кроме того, на фестивале был показан и «Вишнёвый сад», поставленный Российским академическим молодёжным театром, а также драмы «Реквием» (театральной компанией «Кармель» из Израиля) и «Чеховские рассказы» (театральной компанией «Смит Гилмор» из Канады). Такое интенсивное исполнение пьес какого-либо драматурга является уникальным в истории китайского театра. Чехов стал горячей темой в СМИ.

В Китае Чехов широко известен как выдающийся писатель-прозаик, но его драматические произведения были менее известны. На церемонии открытия международного театрального фестиваля некоторые журналисты с удивлением спрашивали: не писатель-прозаик ли Чехов? Как же это — чеховский театральный фестиваль? Значение этого театрального фестиваля состояло в том, что он позволял людям осознать, что этому мастеру короткого рассказа также принадлежат феноменальные достижения в создании пьес.

В 2010 году в честь 150-летия со дня рождения Чехова в Китае был организован целый ряд мероприятий. Общество иностранной литературы Китая, Ассоциация по исследованию русской литературы и Институт исследования иностранных языков при Академии общественных наук Китая совместно организовали научную конференцию «Чехов с нами»; в Нанкинском университете состоялась международная научная конференция «Чехов и Китай»; Центральная академия драмы, Посольство России в Китае и Фонд Чехова совместно организовали мероприятие «Чехов в Китае».

В 2014 году в ознаменование 110-й годовщины смерти Чехова Шанхайское переводческое издательство опубликовало «Полное собрание пьес Чехова» в 4-х томах, в котором отобраны авторитетные переводы Цзяо Цзюйиня (1905–1975), Тун Даомина (1937–2019) и Ли Цзяньву (1906–1982). Это собрание впервые представило чеховское драматическое наследие в полном объёме. В декабре того же года в Пекине была проведена церемония выпуска этого сборника. Почти 20 известных специалистов и учёных из театральных и литературных кругов и более 500 читателей собрались, чтобы отдать дань уважения и с любовью вспоминать этого мастера литературы мирового уровня. В январе 2015 года Шанхайское переводческое издательство и Шанхайский центр драматического искусства совместно провели с читателями сеанс чтения «Полного собрания пьес Чехова». Каждый том данного собрания сопровождается введением и соответствующими замечаниями, написанными переводчиком, которые помогают читателям глубже и всесторонне понять драматическое искусство Чехова. «Собрание» вызвало восторженный отклик и получило широкое признание у читателей. Первые печатные экземпляры были распроданы в течение одного месяца после публикации. К концу того же года книга была напечатана три раза, общий тираж — более 30 000 экземпляров. За пять лет после первой публикации до сих пор книга была перепечатана несколько раз.

По статистическим данным, в первом десятилетии XXI века в Китае пьесы Чехова исполнялись 25 раз, из них ориги-

нальные пьесы были представлены 15 раз: «Вишнёвый сад» (7), «Чайка» (3), «Три сестры» (3), «Платонов» (1), «Иванов» (1), спектакли по пьесам или рассказам Чехова — 10 раз: «Чайка, чайка» (3), «Реквием» (2), «Я — чайка» (2), «Чеховские рассказы» (1), «Пекинская опера “Вишнёвый сад”» (1), «Собрание пьес Чехова» (1).

Хотя количество постановок в этот период значительно увеличилось по сравнению с предыдущим десятилетием, но они всё-таки были ограничены Пекином и Шанхаем (в Нанкине была одна постановка). Притом соответствующие данные показывают, что в 1990-х годах и в первом десятилетии XXI века пьесы Чехова не вызвали достаточного интереса у китайских зрителей, были случаи, когда зрители покидали зал во время спектакля. Очевидно, что в то время пьесы Чехова всё же были не очень понятны для китайцев.

С 2011 года постановки пьес Чехова вступили в период всестороннего качественного совершенствования. Во-первых, количество спектаклей значительно увеличилось. Согласно неполной статистике, за пять лет с 2011 по 2015 год было осуществлено 27 постановок, большинство из которых — по пьесам Чехова (18 раз). Среди них чаще всего исполнялись «Вишнёвый сад» и «Дядя Ваня», за которыми следовали «Три сестры» и «Чайка». Спектакли по другим произведениям или биографии Чехова были поставлены 9 раз.

Во-вторых, место представления распространилось от Пекина и Шанхая до Тяньцзиня, Нанкина, Шеньяна, Гуанчжоу, Сианя, Сямэня, Чанша, Хэфэя, Циндао, Нинбо, Цзяси-на и других городов.

В-третьих, одноактные пьесы Чехова, которые казались давно забытыми, в этот период были вновь представлены на китайской сцене. Например, в 2012 году Центральная академия драмы поставила «Предложение», «Медведь» и «Юбилей»; Пекинский народный художественный театр — «Лебединую песню», «О вреде табака» и т. д.

В-четвёртых, уровень представления улучшается. Театральные работники стремятся к совершенству и приглаша-

ют известных российских режиссёров в Китай. Например, в 2013 году в Шанхайском центре драматического искусства пьеса «Дядя Ваня» была поставлена под руководством режиссёра Адольфа Шапиро; в 2014 году в Центральной академии драмы В. С. Петров был режиссёром «Вишнёвого сада» в исполнении молодых преподавателей.

В-пятых, постановки становятся регулярными. Например, в Шанхайском центре драматических искусств пьеса «Дядя Ваня» исполнялась почти каждый год с 2013 года и гастролеровала в Пекине, Нинбо и других городах. Пьеса «Дядя Ваня» ставилась Ли Люи каждый год с 2015 года и вошла в постоянный репертуар Пекинского народного художественного театра.

В-шестых, повышается статус чеховской драматургии. Например, Пекинский народный художественный театр выбрал «Дядю Ваню» в качестве новогоднего спектакля 2015 года; в 2019 — на VII Международном театральном фестивале в городе Учжэнь в качестве вступительного спектакля была представлена пьеса «Три сестры».

В-седьмых, посещаемость чеховских пьес неуклонно растёт, иногда даже трудно приобрести билеты. Атмосфера просмотра драмы значительно улучшилась и часто вызывает горячий отклик у зрителей.

Китайская аудитория начала воспринимать и ценить чеховскую драматургию.

Пьесы Чехова популярны в Китае, вместе с тем нельзя не признать, что по сравнению с текстом читаемым текст постановок пьес не так легко воспринимать китайской аудитории. Предпочитая «экспрессию», а не «воспроизведение», традиционная китайская опера с помощью виртуальной техники концентрирует, преувеличивает и деформирует образ жизни человека. Она непосредственно отражает внутренний мир персонажей, а не требует изображать их реальную жизнь. Накопление эстетических представлений о национальной опере на протяжении тысячелетий заставляет китайскую аудиторию привыкнуть к «живой» драме. Её больше интересует спектакль

с богатыми и драматичными движениями. Очевидно, что драматургия Чехова, которая ослабила внешние конфликты между персонажами, сильно отличается от эстетических принципов традиционной китайской драмы. Кроме того, благодаря особым историческим причинам старшее поколение получило духовное питание из русской культуры и имеет сильное чувство привязанности к России. А молодым людям, которые выросли после политики реформ и открытости, не так хорошо знакома русская культура.

Для того чтобы приспособиться к привычкам китайской аудитории и дать возможность зрителям лучше понять и воспринять чеховскую драматургию, художники раз от разу делали смелые попытки в преобразовании и обновлении чеховских пьес на китайской сцене. Особенно после вступления в новый век режиссёры ставят пьесы Чехова, предпочитая представлению, верному оригинальному произведению, новую интерпретацию.

Среди всех чеховских пьес «Вишнёвый сад» выделяется уникальным очарованием, привлекая многих китайских переводчиков, учёных и режиссёров. В Китае эта пьеса переводилась, исследовалась и исполнялась больше всех. Как говорят, в глазах тысячи людей — тысяча Гамлетов. И «Вишнёвых садов» столько же, сколько режиссёров. Китайские режиссёры имеют собственное индивидуальное понимание в отношении к данной пьесе и стремятся преобразовывать её. В связи с этим «Вишнёвый сад» обладает наибольшим числом версий исполнения в Китае. Следующие шесть типичных версий постановки «Вишнёвого сада» (первые две были поставлены в 1960-х и 1990-х годах, а последние четыре — в новом веке) свидетельствуют о вечном очаровании чеховской драматургии в Китае.

### **1. Тянь Цзя — идеологический «Вишнёвый сад»**

В феврале 1960 года в честь 100-летия со дня рождения Чехова Экспериментальная труппа (позже переименованная в «Драматическую труппу молодёжи») Шанхайской театральной академии исполнила пьесу «Вишнёвый сад», режиссёром

которой был Тянь Цзя (1919–1984). Это был первый «Вишнёвый сад», поставленный китайцами. В то время в политическом контексте Китая Тянь Цзя сделал политическую сценическую интерпретацию «Вишнёвого сада».

Тянь Цзя указал в «Заметках режиссёра», что цель исполнения заключается в том, «чтобы эта пьеса, в которой провозглашается “Да здравствует новая жизнь”, получила обновлённое практическое значение в нашу великую эпоху». По его мнению, тема «Вишнёвого сада» — падение и крушение феодальной аристократии. Трофимов и Аня, описанные патриотом и критическим реалистом Чеховым, на самом деле являются представителями революционно-демократической молодёжи. Чехов был вынужден писать о деятельности революционеров намёками в условиях жестокой цензуры под властью царей того времени. Поэтому то, что Аня говорит матери: «Мы насадим новый сад», очевидно, относится не к реальному саду, а к символу будущей «новой Родины». Лопахин — нувориш, претендующий на вишнёвый сад. Кажется, что он старается найти выход для своих друзей, а на самом деле это просто его коварный план. Таким образом, необходимо порочить его, рассматривая его «буржуазную сущность — хищного зверя», «решительно покончить с остаточным влиянием буржуазной человечности». Режиссёр в своих заметках писал: «Когда мы репетируем, мы должны изо всех сил стараться устранить заблуждения и сосредоточиться на пропаганде её оптимизма, чтобы звонкость восторженного крика “Да здравствует новая жизнь” удвоилась».

Политическая интерпретация «Вишнёвого сада» происходит в первую очередь из-за неточного перевода. В четвёртом действии во время прощания с вишнёвым садом между Аней и Трофимовым звучит диалог:

*Аня:* Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

*Трофимов:* Здравствуй, новая жизнь!..

Не только в «Сборнике пьес Чехова» (1960), изданном Народным литературным издательством, но и в «Сборнике пьес Чехова» (1980), изданном Шанхайским переводческим



издательством, последнее предложение было переведено как «Да здравствует новая жизнь!» (первая версия в переводе Мань Тао, вторая — Цзяо Цзюйинь). «Да здравствует новая жизнь» считалось «сильнейшим голосом времени», выкрикиваемым Чеховым; так писалось и в «Большой китайской энциклопедии» (2-й том иностранной литературы, с. 828) и других книгах.

## **2. Сюй Сяочжун — близкий к зрителю «Вишнёвый сад»**

В июле 1994 года студенты актёрского факультета Центральной академии драмы поставили «Вишнёвый сад» под руководством режиссёра Сюй Сяочжуна. Это первое в Китае представление «Вишнёвого сада» в новую эпоху (после 1978 года). В условиях идеологической раскованности в вестибюле учебного корпуса и в саду Центральной академии драмы был исполнен совершенно новый «Вишнёвый сад».

Сюй Сяочжун является одним из самых влиятельных театральных новаторов Китая в новую эпоху. Он трезво осознал, что беспрецедентное развитие кино и телевидения оказывает огромное влияние на театр. Для того чтобы изменить застойное состояние драматического искусства, необходимо возвращение природы драмы (то есть уникальных характеристик сценического искусства, которых не существует в кино и на телевидении).

С точки зрения Сюй Сяочжуна, «Вишнёвый сад» «содержит как печальную поэзию, так и страстную и юную оптимистическую лирику... Это смутное длинное стихотворение, в котором горько прощаются с прошлым и приветствуют будущее с радостью!». Персонажи в пьесе оказываются и смешными, и жалкими. Чехов и насмехается, и сочувствует.

Однако, считает режиссёр, перед сегодняшней аудиторией комедийная коннотация пьесы, которую Чехов хотел выразить, должна быть усилена. Нужно смеяться над смешными и праздными героями пьесы ещё сильнее, подчёркивая при этом сложность и неоднозначность духовного мира человека в историческом процессе. В общем, «Вишнёвый сад» тракту-

ется как «трагическая комедия, основанная на комедийных факторах».

Отличительной чертой данной версии «Вишнёвого сада» явилось создание и использование общего для аудитории и актёров обширного сценического пространства, что представляет собой один из театральных принципов, отстаиваемых режиссёром. Павильон (то есть детская комната) расположен в вестибюле нового учебного корпуса, а натура (то есть поле возле усадьбы) — в саду вуза. Во время спектакля актёры остроумно повели зрителей на разные площадки с помощью русских народных песен и танцев.

Режиссёр надеялся сократить психологическую дистанцию между зрителями и актёрами путем сокращения расстояния между аудиторией и сценой, вовлечения и участия аудитории, общения в различных формах между актёрами и зрителями. Аудитория постоянно находилась в состоянии возбуждения.

Одна из зрительниц сказала: «После того, как персонажи и спектакль привлекли меня, ощущение отчужденности между нациями уменьшилось. Я просто следила за ними, сочувствовала или смеялась над ними, рассматривая их как обычных людей, которые столкнулись с счастьем и несчастьем».

### **3. Линь Чжаохуа — развлекательный «Вишнёвый сад»**

Линь Чжаохуа — известный режиссёр, который считается ведущей фигурой современной китайской «авангардной драматургии». Именно Линь Чжаохуа предложил Чехова в качестве темы Международного театрального фестиваля 2004 года. Он заявил тогда, что «как отсутствие Шекспира, так и отсутствие Чехова на китайской сцене — позор». Его «Вишнёвый сад» был впервые показан на Международном театральном фестивале 2004 года и неоднократно представлялся в 2009–2010 годах.

Линь Чжаохуа считает, что при постановке «Вишнёвого сада» важнее выразить смысл пьесы, чем сосредотачиваться на деталях. Для того чтобы сфокусировать противоречия, выделить тему, усилить драматизм, режиссёр перестроил оригинал,

сократив время исполнения до 1 часа 40 минут. Два персонажа, Шарлотта и Епиходов, были удалены, и внимание было сконцентрировано на трёх персонажах: Раневской, Лопухине и Трофимове. Многие диалоги подлинника были заменены на непосредственное повествование перед аудиторией, что, по мнению режиссёра, является квинтэссенцией традиционного китайского драматического искусства.

Режиссёр только даёт ориентировочное указание, актёры могут выступать по-своему, импровизация разрешена. Актёры передают свои эмоции с помощью физического движения. Для того чтобы подчеркнуть характерные черты комедии, Лопухин играет нувориша и говорит на китайском северо-восточном диалекте, который звучит смешно, Яша и Дуняша выступают как шуты, Трофимов появляется как сумасшедший рассерженный молодой человек и т. д. В финале спектакля все актёры присутствуют на сцене. Когда приходит их очередь выступить, они подходят к центру сцены. Сцена кажется оживлённой площадкой для игр.

Эта версия «Вишнёвого сада» использовала смелый сценический дизайн. Сцена покрыта темно-жёлтой тканью, во круг висит большое количество полупрозрачных занавесов того же цвета. При использовании освещения вся сцена как будто находится в облаках, но и похожа на страшную пещеру. На просторной сцене семь засохших деревьев и шкаф. Актёры могут входить и выходить с пола и потолка. Зрительный зал выше сцены, поэтому зрители смотрят сверху.

В 2004 году после постановки «Вишнёвого сада» журнал «Чтение» организовал беседу, в которой Линь Чжаохуа чётко изложил свою позицию: «Я ставлю Чехова, но не служу ему. Просто я, будучи человеком, живущим в настоящем, так понимаю Чехова; во-вторых, я обслуживаю нынешнюю китайскую аудиторию... Честно говоря, в постановке “Три сестры / В ожидании Годо” ещё был некоторый чеховский стиль, а в этот раз уже ничего не осталось».

«Вишнёвый сад», поставленный Линь Чжаохуа, вызвал аплодисменты зрителей, но аплодисменты были скорее выра-

жением признания известным актёрам. Что касается самого спектакля, немало зрителей думали, что его тема была нечёткой, роли актёров были спутанными, даже сложно было понять, кем был каждый из персонажей, и запомнить их имена.

В театральных кругах также были бурные дискуссии. Одни критики считали, что с помощью сжатых и концентрированных образов персонажей, символической сценической декорации и быстрых монологов Линь Чжаохуа создал своеобразный драматизм, который соответствует психологической потребности китайской аудитории. По мнению других, это был разочаровывающий «Вишнёвый сад». Режиссёр ослабил целостность системы изображения, упростил образы персонажей и укрупнил некоторые закулисные события (например, гибель в реке сына Раневской). Вследствие чего поэзия обыкновенной жизни, созданная Чеховым, была нарушена безжалостно. Хотя фарсовая обработка персонажей достигла поверхностного комедийного эффекта, но она разбавила и скрыла более глубокий уровень комедии, то есть заключённый в ней оптимизм и надежду. На сцене нет никакого «красивого вишнёвого сада», вместо этого показана неприятная и грязная пещера. Режиссёр гораздо больше заботится о своём стиле, чем о самой классической пьесе.

#### **4. Жань Чанцзянь — неимпрессионистическая пекинская опера «Вишнёвый сад»**

В июне 2008 года в Национальной академии китайского театрального искусства студенты режиссёрского факультета, актёрского факультета, факультета музыкального искусства, факультета сценических искусств и факультета театральной литературы совместно исполнили «Вишнёвый сад» в китайском стиле, режиссёром был Жань Чанцзянь. В спектакле использовались элементы пекинской оперы — музыка, пение, диалог, танец, акробатика, отпускаясь преувеличенные шутки и остроты.

Жань Чанцзянь отметил, что «в чеховском “Вишнёвом саде” разбавлен драматизм истории, смягчены конфликты

между персонажами. Структура сюжета блочна, пространство фиксировано, движение жизненно, а язык прозаичен. Художественные элементы, при помощи которых «Вишнёвый сад» стал классикой, глубоко противоречат выразительным средствам пекинской оперы. Вообще говоря, искусству пекинской оперы нужно усиление противоречий между персонажами и драматизма истории. Её структура сюжета линейна, пространство и время свободны, движение танцевально, а язык ритмичен». С точки зрения режиссёра, было необходимо сохранить верность существенной, а не поверхностной истине «Вишнёвого сада», и в полной мере отразить экспрессию искусства пекинской оперы. В то же время с целью подготовки молодёжной аудитории содержание и форма спектакля должны быть юными и выразительными, демонстрируя ощущение свежести стиля в целом.

«Пекинская опера «Вишнёвый сад»» внесла значительные изменения в оригинал, изменив исторический фон эпохи на позднюю династию Цин и раннюю Китайскую Республику (с конца XIX до начала XX века). Актёры использовали китайские имена, носили костюмы Китайской Республики и имели яркие китайские признаки в своих жизненных привычках. Например, хобби Гаева изменилось с игры в бильярд на слушание оперы, игру в маджонг и бои сверчков. Для того чтобы усилить противоречия и конфликты, сценарист переустановил основную линию сюжета, удалил многие детали, преобразовал блочную структуру сюжета в линейную, выдумал некоторые ситуации, изменил отношения между персонажами и усилил конфликты между ними. Например, были добавлены сюжеты о том, что Цзыя (т. е. Раневская) приглашает Ло Ганьсина (т. е. Лопухина) на банкет; Ло Ганьсин претендует жениться на дочери Цзыя Ань (т. е. Ане), чтобы повысить свой социальный статус, и т. д.

Используя преимущество пекинской оперы — свободу времени и пространства, — данная версия «Вишнёвого сада» органически сплела психологическое пространство-время с реалистическим, единое пространство-время с множест-

венным, в результате чего формировалась необыкновенная драматическая версия. Например, в третьем действии устанавливалось двойное пространство-время: Ло Ганьсин на торгах, а Цзыя играет в маджонг в вишнёвом саду (представлено в форме танца счетов и танца маджонга); в четвёртом создавалось психологическое пространство-время: Цзыя и Ань переписываются друг с другом.

Декорация проста и абстрактна. На просторной сцене стоит огромное вишнёвое дерево в цвету и большой стол, висит несколько абстрактных оконных рам.

«Пекинская опера “Вишнёвый сад”» представила на сцене танец счетов, танец маджонг, танец чечётку, диалект Шэньси, диалект Гуандуна, диалект Пекина, старинную традиционную оперу Банцзы и др. Аудитория беспрерывно выражала восхищение. Многие из зрителей считали, что она не только успешно отразила дух оригинала, но и показала пекинскую оперу в фантастическом виде. Проблема адаптации была прекрасно решена. Однако из-за смешения различных художественных средств данное выступление полностью отклонилось от оригинала, что также вызвало споры.

## **5. Ли Люи — постмодернистский символический «Вишнёвый сад»**

В июне 2016 года в Пекинском народном художественном театре впервые исполнялся «Вишнёвый сад» под руководством Ли Люи. В отличие от предыдущих постановок, данная версия не преследует ни драматических конфликтов, ни линейной структуры сюжета, ни многообразных выразительных средств, демонстрируя зрителям символический «Вишнёвый сад».

Ли Люи отметил, что китайская драматургия подчёркивает драматизм от структуры сюжета до каждого конкретного слова роли, что является неправильным пониманием на протяжении более 100 лет. Актёры должны отвыкнуть от прошлых ложных приемов... Растрогать зрителей ложными способами — это обман. Исполнение, злоупотребляющее эмоцией,

оказывается вульгарным. Искусство требует прежде всего «естественности».

По мнению режиссёра, традиционные комедии опираются на внешние сюжеты и внешние движения, а чеховские комедии нашли современные глубинные способы выражения. Очарование чеховской пьесы в значительной степени отражено в её глубокой идеологии, поэтому его «Вишнёвый сад» больше не будет рассказывать истории, а представит образ мышления, предоставит зрителям пространство для воображения, позволит им сделать свою собственную интерпретацию.

Декорация сцены очень проста — огромная пустая белая коробка, спереди широкая, а сзади узкая. Позади справа представлен склон, где стоят несколько белых стульев, некоторые из них упали. Все актёры ходят в белых костюмах. Лопехин носит жёлтые туфли, а остальные босиком. Актёры находятся на замкнутой сцене с начала до конца. Переход между действиями представлен с помощью включения и отключения освещения.

Небольшая адаптация сделана в тексте, многие диалоги заменены на монологи перед аудиторией, поэтому между актёрами мало общения. В трёхчасовом спектакле длинные паузы, которые делают темп представления ещё медленнее. Например, перед репликой в диалоге актёры всегда приостанавливаются на несколько секунд. В последнем действии Раневская говорит: «Я посижу ещё одну минутку», и вся сцена действительно останавливается на одну минуту. Постановщик пояснил: «Надеемся, что аудитория сможет сосредоточиться и почувствовать то, что царит на сцене».

Когда Раневская узнаёт, что вишнёвый сад продан, большое количество красных шариков, символизирующих вишню, начинает катиться по склону. Покой белой сцены разбит прыгающими красными шариками. В конце концов, когда персонажи покидают вишнёвый сад, раздаётся громкий шум рубки вишнёвых деревьев, который продолжается три минуты. В это время белая коробка рвётся.

«Вишнёвый сад», поставленный Ли Люи, был высоко оценён некоторыми критиками: сцена чиста, спокойна и проста, обладает особенностями восточной эстетики и постмодернизма. Весь спектакль кажется рисунком, написанным тушью, текущим во времени. В этом вишнёвом саду каждый персонаж выражает себя спокойно и чётко, и судьба, которую люди не могут выбрать, прекрасно интерпретируется. Данная версия «Вишнёвого сада» изысканна, красива, рассудочна и серьёзна. Она в полной мере отражает присущую чеховской пьесе литературность, драматизм и символичность и является самой поэтической версией. Она прорывается сквозь конкретное и достигает психологического представления, имеющего глубокий смысл. По мнению ещё одного критика, данный «Вишнёвый сад» похож на грандиозную многоголосую симфонию. Он держится вдали от сложности и шума формы, идёт вглубь мысли, попадает в самые глубокие противоречия и слабости человеческой природы, соответствует импульсу времени, очень созвучен голосу нашего времени. Эта острая стрела, полная силы мысли, стреляет в наше потребительское общество, которое стремится лишь к быстрому питанию, развлечению и заурядности.

Имели место и критические оценки. Весь спектакль похож на литературное чтение с богатой мимикой и немногим движением. Слишком много пауз и пропусков заставляло аудиторию чувствовать медлительность, утомительность и скуку, вследствие чего многие зрители стали сонными, некоторые даже ушли во время спектакля. Хотя «Вишнёвый сад», переведённый Тун Даомином, является хорошим переводом, но непригоден для сценического выступления из-за того, что не отвечает привычному китайскому языку. К тому же русские имена слишком длинные, чтобы их запомнить.

В ноябре 2017 года «Вишнёвый сад» Ли Люи продолжал вызывать интерес зрителей, и задолго до премьеры все билеты были распроданы. Известная пьеса привлекла внимание. Тем не менее многим зрителям всё ещё трудно её воспринять: в начале спектакля все места были заняты, почти 1/4 аудитории ушла во время антракта, и в конце осталась только половина.



## **6. Сунь Сяосин — фантастический «Вишнёвый сад»**

В июле 2018 года в Большом театре Тяньцзиня под руководством молодого режиссёра Сунь Сяосина молодые актёры Тяньцзиньского народного художественного театра поставили «Вишнёвый сад», привлекая для интерпретации элементы аниме, комиксов и игр.

На сцене не было вишнёвого дерева, вместо него стояла большая белая кровать. Актрисы были в белых платьях, а актёры — в черной или серой одежде. Все они трактовали свои роли при помощи разнообразных движений тела и богатых эмоций. Во время спектакля на занавеске кровати неожиданно появился интерфейс компьютерной игры «Сон в красном тереме». Сунь Сяосин пояснял, что данная китайская классика тесно связана с пьесой «Вишнёвый сад» — обе они заканчиваются упадком семьи. Кроме того, на занавеске кровати время от времени показывались смайлики, марсианское письмо и другие сетевые культурные знаки аниме, комиксов и игр. Режиссёр считает, что посредством таких символов его понимание пьесы Чехова полностью выражено: это предчувствие будущего.

На сцене актёры играли в бой подушками, и сцена была охвачена летающими перьями. В данной версии «Вишнёвого сада» Раневская не дворянка, мать, а несколько сумасшедшая девочка. Зрители не могли понять, сколько лет персонажам и в какой стране эта история произошла.

Стерев исторический фон эпохи чеховского оригинала, режиссёр представляет более широкий и абстрактный смысл. «Вишнёвый сад» Сунь Сяосина не только изображает дворянскую усадьбу, но и символизирует всё, что бrenно, хрупко и призрачно. Режиссёр заметил: «Это элегия для человечества. Земля, на которой живут люди, и прекрасна, и ужасна». Он надеялся показать «взлет и падение культуры нашего и следующего поколений, особенно молодых и ещё более молодых людей».

По словам Сунь Сяосина, «если “Вишнёвый сад” является пророчеством о конце света, то он указывает на катастрофу

в XXI веке, которая ещё не наступила. Межличностный кризис особенно заметен между людьми цифрового поколения. Хотя они находятся в одном и том же месте, но кажется, что разделены на разные времена и пространства. Бродя в своём маленьком мирке, они разговаривают с самими собой. У них тело и голова даже могут быть разделены и плавать в своих собственных облаках. Поэтому хотя они постоянно сидят дома, но могут забыть о своём одиночестве. Обнимая прекрасные сны и закуски на кровати, они подобны Гаеву и Раневской в пьесе Чехова, которые держат пластмассовый, похожий на пузырь Вишнёвый сад».

«Вишнёвый сад», поставленный Сунь Сяосином, вызвал большую полемику. Некоторые были в недоумении, некоторые рассматривали его как измену Чехову, а другие считали, что данный «Вишнёвый сад» адаптирован отлично, средства выражения в нём живы и интересны. И при просмотре спектакля они почувствовали и его легкость, и его актуальность.

В октябре 2018 года «Вишнёвый сад» в постановке Сунь Сяосина появился на сцене VI международного театрального фестиваля в городе Учжэнь. Все билеты (1800 билетов) на три спектакля были распроданы.

За последние 20 лет любовь и чувство симпатии к чеховской драматургии у китайских художников и зрителей всё увеличиваются. С наступлением XXI века в Китае начался «бум драматургии Чехова». Но по сравнению с текстами, постановки пьес не так легко воспринимаются китайской аудиторией. Для того чтобы приспособиться к привычкам китайских зрителей и помогать им лучше понять и воспринять чеховскую драматургию, китайские художники прилагали немалые энергию и силы, осуществляя художественные преобразования и адаптации чеховских пьес на китайской сцене. Каждая постановка свидетельствует о таланте режиссёра и о его глубокой любви к чеховской драматургии, к самому Чехову. Справедливо говоря, все упомянутые выше попытки обновлённой постановки чеховских пьес на китайской сцене накопили большой опыт

в лучшем ознакомлении китайцев с драматургией Чехова, в сближении китайской аудитории с русской драматической классикой, в эффективном содействии культурному и духовному взаимопониманию двух народов вообще. И это заслужило и заслуживает достойного признания у китайского народа.

При этом нам также следует глубоко задуматься: уместно ли вводить новшества или даже существенные изменения в чеховскую драматургию, когда китайские зрители с ней ещё не очень знакомы? Может ли аудитория действительно понять и воспринять преобразования и переделки в постановках традиционной драматургии? В каком виде наследие Чехова и других классиков должно быть представлено перед аудиторией в стране автора и за её рубежами? Можно надеяться, что эти и им подобные вопросы дождутся всё лучших и лучших ответов.

*Чжу Мэнвэй*

## ФРАНЦУЗСКО-РУССКИЙ «ДЯДЯ ВАНЯ» С ЭКОЛОГИЧЕСКИМ АКЦЕНТОМ

«ДЯДЯ ВАНЯ»

Театр Наций, Москва

Режиссёр — Стефан Брауншвейг (Франция)

Премьера — 15 сентября 2019

---

Приятно сознавать, что во Франции Антон Павлович Чехов давно стал культовым драматургом наряду с Шекспиром и Мольером. Каждый год на афишах различных театральных трупп, как профессиональных, так и любительских, в Париже или в провинции, можно увидеть имя Антона Чехова. Конечно, не все французские режиссёры непременно ставят Чехова, но среди них есть немало и тех, кто по-настоящему влюблён в чеховскую драматургию и всё время к ней возвращается. Среди них — такие известные режиссёры, как Алэн Франсон, Эрик Лакаскад, Стефан Брауншвейг. Любопытно, что именно у этих страстно увлечённых Чеховым режиссёров постановка «Дяди Вани» завершает их личный чеховский цикл, когда позади собственные постановки «Чайки», «Трёх сестёр», «Вишнёвого сада». Обозначается некий итог их исканий и достижения определённой зрелости. Бывают, конечно, и исключения. Например, Жюли Делике, молодой режиссёр, которую недавно назначили директрисой Театра Жерара Филипа в Сен-Дени, поставила в 2016 году в театре «Старая голубятня», филиале «Комеди Франсез», свой первый и очень мощный спектакль с немного фамильярным названием «Ваня». Чеховская пьеса, как это принято в последнее время, была адаптирована и осовременена. В спектакле нет никакого намёка на Россию XIX века и всячески акцентируется универсальность чеховского текста. Дядю Ваню, искреннего, вспыльчивого, страдающего, очень талантливо сыграл Лоран Стокер, один из сорока сосьетеров «Комеди Франсез», некоторые из которых также участвовали в этом спектакле.

Интересными, каждый по-своему, были спектакли по «Дяде Ване» Марешаля (2009), Франсона (2012), Бенедетти (2012) и Лакаскада (2014). Спектакли вписывались в эстетическую концепцию каждого из этих режиссёров. Но самым впечатляющим, наряду со спектаклем в «Комеди Франсез», оказался, на мой взгляд, «Дядя Ваня» Стефана Брауншвейга, поставленный им в московском Театре Наций осенью 2019 года. Совсем недавно, во второй половине января этого года, спектакль с невероятным успехом прошёл в парижском театре «Одеон-Театр Европы».

Стефан Брауншвейг родился в 1964 году в Париже, сначала изучал философию в Высшей нормальной школе и только затем поступил в театральную школу при Национальном театре Шайо под руководством видного французского режиссёра Антуана Витеза. Первый спектакль по Чехову, а это был «Вишнёвый сад», Брауншвейг поставил достаточно рано, когда ему не было и 30 лет. Затем были «Чайка» и «Три сестры» и, наконец, в 2019 году после долгих размышлений он поставил «Дядю Ваню». В одном из интервью режиссёр признался, что раньше он находил эту пьесу Чехова депрессивной, говорящей только о страданиях и потерянных идеалах тех, чья жизнь не удалась. В молодости это его совершенно не интересовало, и только теперь, вступив в пору зрелости, он стал лучше понимать, каким образом потеря идеалов может дать шанс посмотреть реальности в глаза.

Но самое главное, что отчётливо увидел Стефан Брауншвейг, перечитывая чеховский текст, это — экологический вопрос, который и стал для него стержнем спектакля. Истребление лесов, обеднение экосистемы, испорченный климат, разрушение природы человеком, всё, о чём в пьесе говорит Астров, в спектакле стало смысловым центром.

Прежде всего, что бросается в глаза, — поражающая воображение сценография, созданная самим режиссёром. Декорации — некая терраса со ступеньками, перед которой находится купальня, — сделаны из дерева (или под дерево); на заднем плане — деревянный забор во всю сцену. Над ним возвышает-

ся необыкновенно красивый сосновый лес на фоне голубого неба. В ходе спектакля освещение будет меняться, становиться всё более сумеречным, в самом конце, в четвёртом действии, зритель вдруг видит вместо прекрасного лесного пейзажа апокалиптическую картину вырубленного леса. Это так неожиданно и так сильно, что испытываешь настоящий шок. Разумеется, это замечательный пример остранения, когда эффектное сценографическое решение становится прямым, в данном случае экологическим обращением к зрителям: «Вот, посмотрите, до чего вы (мы) довели нашу планету». Это, пожалуй, помощнее, чем у Касторфа, когда тот направлял свет прожекторов прямо на публику, чтобы заставить её задуматься о каких-то важных вещах, затрагиваемых в его спектаклях.

Мне повезло: я не попала на премьеру спектакля Театра Наций, поскольку в тот день бастовали осветители, и весь потрясающий сценический эффект перехода леса из одного состояния в другое, в котором и заложен, на мой взгляд, смысл спектакля, был смазан.

Экологический посыл спектакля сказывается и в трактовке персонажей. Во всех постановках по «Дяде Ване», которые я видела до сих пор, режиссёры, как французские, так и российские, выдвигали на первый план героя, чьим именем названа пьеса. Эту роль, как правило, играют ведущие актёры, как, например, Стокер в спектакле «Комеди Франсез» или Сергей Маковецкий в спектакле Туминаса, также показанного не так давно в Париже в Театре Мариньи. Они достигают невероятного трагического накала в трактовках образа дяди Вани. У Брауншвейга акценты совершенно иные: в центре спектакля оказывается Астров в эффектном исполнении Анатолия Белого. Его брутально-ироничный Астров — очень неожиданный и привлекательный, а его знаменитый экологический монолог звучит отнюдь не дидактично, как это случается в некоторых постановках, а страстно и убедительно. В интервью режиссёр не скрывает симпатии именно к этому персонажу, к тому, что Астров не питает особых иллюзий по отношению к миру, но и не хочет мириться с положением вещей. И хотя Астров иног-

да раздражает режиссёра своей мизантропией и цинизмом, Брауншвейгу явно нравится, что тот спасает леса и сажает их своими руками, осознавая при этом, что климат немного и в его власти.

А что же наш милый дядя Ваня? Он действительно очень трогательный в исполнении Евгения Миронова: в простенькой безрукавке, иногда в пляжном халате (если на сцене есть бассейн, то в нём обязательно надо искупаться!), с длинными волосами косичкой. Такой дядя Ваня производит впечатление взрослого ребёнка, который прозевал когда-то кризис подросткового возраста и теперь бунтует против всех и вся. А когда осознает, что же он такое натворил, он страдает ещё больше. Утешение Сони (в тонком и точном исполнении Надежды Лумповой) приходится как нельзя кстати.

Всегда интересно, как тот или иной режиссёр решает проблему комического и драматического/трагического при постановке больших пьес Чехова. Французские режиссёры, даже те, кто, как Ален Франсон, продолжает традиции Станиславского, часто ставят Чехова в комическом ключе. В зрительном зале во время спектаклей постоянно раздаётся смех (вот Антон Павлович был бы доволен!), за исключением, конечно, финальных сцен, где у Чехова совсем не до смеха. Вот и Стефан Брауншвейг не упускает ни одной детали в развитии сюжета, чтобы не подвергнуть её некоему ироническому остранению. Даже карандаш, который Елена (в прекрасном исполнении Юлии Пересильд, которая играет в очередь с Елизаветой Боярской) берёт у Астрова на память, становится поводом для маленькой интермедии.

Но основным «охранителем» (по Шкловскому/Брехту) оказывается небольшой круглый бассейн на сцене, вокруг которого и происходит всё действие. Это как бы образ той самой деревенской жизни, заявленной в подзаголовке чеховской пьесы, которую, впрочем, Брауншвейг переосмыслил в современном ключе, расставив вокруг бассейна шезлонги и одев персонажей в шорты, сарафаны или пляжные халаты (художник по костюмам — Анна Хрусталёва). Время от време-

ни, чаще всего в момент напряжения, герои забираются в бассейн и оттуда произносят какие-то важные для них слова. Вот Войницкий прыгает в плавках в бассейн и восторженно говорит: «А как она хороша! Как хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее». Вот Астров напивается и залезает туда в одежде («пьяному и море по колено»), чтобы крикнуть, войдя в раж: «И все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... Вафля, играй!» Это одновременно и смешно, и страшно. И, наконец, профессор Серебряков в убедительном исполнении Виктора Вержбицкого, убегая от бегущего за ним шурина с револьвером, плюхается в бассейн прямо в костюме и белых брюках. Войницкий стреляет в бассейн, где под водой прячется профессор. Промахиваясь в очередной раз, дядя Ваня вдруг приходит в себя, его отчаянию нет предела. Такого смешного и одновременно трагичного кульминационного момента, честно говоря, ещё не приходилось видеть.

Смех смехом, а Брауншвейг достаточно верно следует чеховскому тексту. Чтобы высмеять, например, резонёрство Серебрякова, режиссёр заставляет его произносить речь о продаже имения перед микрофоном, имитируя стиль современных политиков. Андре Маркович, известный французский переводчик, автор переводов (совместно с Франсуазой Морван) пьес Чехова на французский язык, в том числе и «Дяди Вани», тоже был в тот вечер в Одеоне. Маркович сказал мне, что он в восторге от спектакля, но находит, что сцена с микрофоном — это немножко перебор. На что я возразила, что эту сцену можно считать «театром в театре», поскольку Серебряков и задумывал некое театральное шоу, когда начинал свою речь цитатой из «Ревизора». Шоу вполне логично и закончилось всеобщим изумлением.

Оригинальность постановки Стефана Брауншвейга — в экологическом меседже, который режиссёр посылает нам от имени Чехова. Ещё раз убеждаешься, насколько современными, насыщенными скрытыми, глубинными смыслами, а иногда и пророческими оказываются чеховские тексты. Брауншвейг услышал в «Дяде Ване» мотивы разрушения, как



природы, так и человека, неразрывно связанные между собой. Именно поэтому в финальной сцене Соня утешает бедного дядю Ваню, разрушившего свою жизнь бесполезными, как выяснилось, иллюзиями, на фоне вырубленного леса.

И последнее, last but not least. Для французского режиссёра было очень важно поставить этот спектакль с российскими актёрами. Ему непременно хотелось приблизиться к тому, как чеховские персонажи смеются и печалятся по-русски, услышать, как они говорят на русском языке, так, как слышал их сам Чехов, когда писал эту гениальную пьесу.

*Людмила Кастлер*  
(Университет Гренобль, Альпы, Франция)

# АНГЛИЙСКИЙ ЮМОР ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»

## «ЧАЙКА»

Тверской театр юного зрителя

Режиссёр-постановщик — Вероника Вигг

Премьера — 17 октября 2019

---

Уже не первое десятилетие Тверской театр юного зрителя, или, как его привычно называют ещё с советских времён — ТЮЗ, является в Твери и в Тверской области самым прогрессивным и самым популярным театром. На «взрослых» спектаклях ТЮЗа практически всегда аншлаги, что можно объяснить актуальностью постановочных решений в сочетании с не переменным уважением к традиции, к классическому материалу. В результате тюзовские опыты приветствуются и широкой публикой, и специалистами, радуют как консервативно настроенного зрителя, так и сторонника новых форм в театральном искусстве. За последние годы силами приглашённых режиссёров — преимущественно молодых и, естественно, амбициозных — были блистательно освоены «Тартюф», «Фауст», «Мёртвые души», «Король Лир», «Завтра была война»... Некоторые постановки выдвигались на премию «Золотая маска»; так, в 2020 году в номинантах «Маски» документальный спектакль «Тверь — Тверь». И всюду зрителю предлагается сбалансированное сочетание, как раньше говорили, традиции и новаторства.

«Чайка», премьера которой состоялась 17 октября 2020 года, не стала исключением. В новейшей российской истории это первое обращение Тверского ТЮЗа к драматургическому наследию Чехова. И на столь непростой материал была приглашена Вероника Вигг — режиссёр из Великобритании, до 16 лет, правда, жившая в нашей стране. ТЮЗ просил режиссёра поставить «Вишнёвый сад», но та решила, что начнёт с более ранней пьесы. Впрочем, без отголосков последней комедии Чехова в тверской «Чайке» не обошлось — по ходу действия не раз звучала песня Ольги Чикиной «Над белым

садом», оказавшаяся музыкальным лейтмотивом всего спектакля. Почему песня? Дело в том, что ещё по ходу репетиций Вероника Вигг призналась: «...самое сильное, что мы можем делать вместе: не говорить какие-то слова, а именно петь». То есть «Чайка» в Твери получилась в какой-то степени спектаклем музыкальным, хотя и не стала ни оперой, ни опереттой, ни мюзиклом.

Центральная концепция спектакля реализуется метатекстуально уже в визуальном артефакте, предваряющем действие — в театральной программке, сделанной в виде карты для игры в лото; на программке есть и жанровый подзаголовок: вместо привычного по первоисточнику «комедия» читаем «игра в лото в четырёх действиях».

Игра — вот ключ к пониманию британско-тверской интерпретации чеховского шедевра. Играют «в жизнь» и те, кому положено, что называется по штату — актрисы, писатели; и те, кому, вроде как, и не пристало играть. Но почему лото? Конечно, потому что в лото играют в пьесе-источнике. Однако ещё и потому, что в этой игре господствует Его Величество Случай. Следовательно, и всё происходящее на сцене — не более чем цепь случайностей. А впрочем, и жизнь, и искусство учат нас тому что случайности не случайны. И ещё. Аркадиной принадлежат слова: «Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего». Итак, две составные части игры в лото — привычка и скука.

Привыкли ли мы к Чехову на сцене? Видимо, да. И в силу привычки для многих выпускников советских школ Чехов — это обязательно что-то скучное. Что ж — «привычка свыше нам дана». Однако Вероника Вигг пытается отучить нас от этой привычки, британский режиссёр признаётся: «...текст Чехова мы можем знать наизусть, но в зале он всегда звучит как свежий».

Скучна ли чеховская «Чайка» в британской интерпретации на берегу Волги? Совсем нет — если скуке противопоставить смех: смешное на сцене рождается даже там, где в исходном тексте места для него как бы и нет. Например, неожидан-

но весело выглядят и воспринимаются отношения Тригорина (заслуженный артист России Андрей В. Иванов) и Аркадиной (Татьяна Романова). Смешным может быть Сорин в чудесном исполнении заслуженного артиста России Александра Романова; впрочем, романовский Сорин заставляет зрителя не только улыбаться, но и грустить, а чаще — и улыбаться, и грустить одновременно.

Вообще же сценические решения каждого из персонажей идут одновременно и от классического текста, и от актёрского потенциала, чутко прочитанного постановщиком. Так, Дорн в исполнении Михаила Хомченко, Шамраев в исполнении заслуженного артиста России Виктора Дегтярёва, Полина Андреевна в исполнении Ирины Титаренко это и давно известные и многократно прочитанные герои чеховской пьесы, и наши современники, люди, вошедшие в средний возраст на исходе первой четверти XXI века.

Что же касается молодёжи, то тут смело можно говорить об ансамбле, даже созвездии актёров и актрис, талантливо приблизивших к нам проблемы своих сверстников, явившихся более ста лет назад на страницах комедии Чехова. Это Сергей Грищенко в роли Треплева, Дарья Астафьева в роли Заречной, Надежда Мороз в роли Маши, Роман Клоков в роли Медведенко. Чеховский любовный квадрат (думаю, можно эту систему действующих лиц назвать именно так) вышел ярким, заставляющим задуматься и — пусть это не покажется парадоксальным — весёлым.

Среди режиссёрских находок можно отметить и двух Яковов — Якова I (Иван Жамойтин) и Якова II (Дмитрий Фёдоров). Их номинации не случайно похожи при написании на имена королей: Яковы, внешне напоминающие каких-нибудь тайных агентов, как будто ведут всех героев и всё действие к неизбежной развязке; чем-то похожи они на своего тёзку из последней пьесы Чехова. Не те ли это, кто через два десятка лет после создания Чеховым «Чайки» ни перед чем не останутся, расчищая себе дорогу к светлому будущему? Но при всём при том и эти двое позволяют зрителю посмеяться.

И даже финал, решённый согласно тексту, но при этом не тривиально — актёры на сцене молчат, а словесная составляющая читается нейтральным голосом «за кадром» — даже финал оказывается отнюдь не трагическим. Смерть это тоже игра. Как и всё вокруг. И отнюдь не только потому, что комедия — чужая трагедия; комедией может стать и трагедия своя, выстраданная, собственная.

Таким образом, тюзовскую игру в лото по имени «Чайка» нельзя назвать скучной. Потому что получилось смешно. Перед нами, действительно, комедия. И не просто комедия, а комедия, если можно так сказать, вполне себе английская. Как сказала Вероника Вигг, «на пьесах Чехова в Англии больше смеются, чем в России, потому что у него классическое английское чувство юмора».

*Юрий Доманский*

# ИЗВЕСТНЫЙ РОК-Н-РОЛЬЩИК ЧЕХОВ

## АЛЬБОМ «ОДИНОКОМУ ВЕЗДЕ ПУСТЫНЯ»

Рок-группа «Звери»

---

17 апреля 2020 года (как раз в разгар пандемии) рок-группа «Звери» выпустила альбом, названный чеховской цитатой, той самой фразой, что была выгравирована на печатке отца писателя Павла Егоровича, которую Чехов использовал для запечатывания писем: «Одинокому везде пустыня». Но название альбома это ещё не всё — песни, составившие альбом (не считая песни заглавной), соответствуют заглавиям чеховских рассказов: «Дама с собачкой», «Душечка», «Жизнь прекрасна», «Каштанка», «Палата № 6», «Попрыгунья», «Человек в футляре».

Выход альбома на официальной странице группы «Звери» в социальной сети сопровождался цитатой из рассказа Чехова «Жизнь прекрасна»:

«Жизнь пренеприятная штука, но сделать её прекрасной очень нетрудно. Для этого недостаточно выиграть 200000, получить Белого Орла, жениться на хорошенькой, прослыть благонамеренным — все эти блага тленны и поддаются привычке. Для того, чтобы ощущать в себе счастье без перерыва, даже в минуты скорби и печали, нужно: а) уметь довольствоваться настоящим и б) радоваться сознанию, что “могло бы быть и хуже”».

Следом же шёл постскрипtum, обращённый к поклонникам: «Советуем прочитать все причастные к альбому рассказы, мы проверим». Сам лидер группы «Звери» Рома Зверь (родившийся в Таганроге и проживший там до 22-х лет) во время концерта на платформе Wink в прямом эфире 1 мая 2020 года так объяснил появление «чеховского» альбома: «Захотелось отрок-н-ролить Чехова. Чехов ведь известный рок-н-рольщик». А вот мнения поклонников «Зверей» из Интернета (сохраняем стилистику и пунктуацию): «Великолепный альбом! Очень крутая идея сделать по произведениям Чехова. Испол-

зование классических мотивов весьма интересно в данной интерпретации альбома. Зная многие из произведений весьма интересно слушать песни. Песни вызывают восхищение. Произведения Чехова можно увидеть по-новому, так сказать под другим углом! Как мне кажется, прослеживаются и нотки иронии в текстах песен. <...> Песни не только хорошие, но и актуальные сейчас!» (Виктория Шептякова); «Самый стильный альбом! В нём сочетается ваша драйвовая музыка и тонкость рассказов Чехова. Любимая группа и любимый писатель! Я в восторге!» (Татьяна Буянова).

Однако к самим текстам Чехова тексты песен с нового альбома «Зверей» имеют всё-таки не совсем прямое отношение. Тут не попытка переделать рассказы в песни, эпiku перекодировать в лирику; не попытка песенно-лирически озвучить впечатления от классических текстов; не адаптация старины глубокой под наши дни. Так что же тогда перед нами? Что произошло с чеховскими заглавиями — уникальными, глубокими, многозначными, — когда они стали названиями песен современной рок-группы? Разумеется, хочется, чтобы эти заглавия показали весь свой могучий смысловой потенциал; вспомним в этой связи работы, давно уже ставшие классикой чеховедения: статьи М. Л. Семановой («О чеховских заглавиях»), И. Н. Сухих («Поэтика чеховских заглавий»), Л. С. Левитана («Стилевая функция заглавий чеховского рассказа»), Э. И. Денисовой («Изменение характера заглавий произведений А. П. Чехова как выражение эволюции его художественного метода»)... Но в песнях «Зверей» не совсем то, что имели в виду уважаемые чеховеды. Перед нами здесь оригинальное развёртывание хрестоматийных чеховских заглавий в совершенно новые и далёкие от источников тексты.

Поясним. Удел хрестоматийных текстов таков, что их названия с течением времени зачастую теряют связь с теми текстами, которые они номинируют, и отправляются в самостоятельное плавание по океану культуры. Среднестатистический выпускник школы (советской или российской) через годы не помнит, какие события происходили в «Даме с собачкой» или

«Человеке в футляре», но вот названия произведений помнит; и — что важно — вкладывает в них какие-то смыслы, очень далёкие от изначальных авторских. Но, как бы сие парадоксально ни было, и это тоже часть нашей культуры. В связи с этим потом случается так, что заглавия классики входят цитатами в те или иные образцы искусства последующих времён. Хрестоматийные заглавия отрываются от своих первичных текстов, теряют связь с ними, но становятся самостоятельными и самоценными текстами-источниками для грядущих текстов-реципиентов. И отнюдь не впервые чеховские заглавия, простившиеся с исконными своими текстами, используются в песенной лирике, в самых разных её направлениях: и в эстраде (слушатели старшего поколения ещё помнят героиню, которую тропка дальняя довела до вишнёвого сада), и в так называемом русском шансоне (песня «Поспели вишни в саду у дяди Вани»), и в классическом роке (песня «Палата № 6» Александра Башлачёва или «дама с собачкой» из башлачёвской же песни «Похороны шута»), и в роке современном («Ты словно дама с собачкой, за сигаретами в пачку» из «Платья в горошек» группы «Ундервуд»)... Но столь глобальное обращение к заглавиям Чехова, какое случилось в новом альбоме «Зверей», в нашей песенной культуре осуществляется, пожалуй, впервые.

Так что же всё-таки получилось в результате такого обращения? Что вышло с интерпретацией заглавий классики рок-группой «Звери»? Прежде всего, состоялась попытка вложить в эти заглавия новые смыслы, смыслы дня сегодняшнего. Приведём несколько примеров обыгрывания чеховских заглавий в альбоме «Одиному везде пустыня». Вот «Дама с собачкой»:

*Тайно из фляжки тянет винишко  
На светофоре в новенькой тачке  
Девушка-бес, грустная книжка...  
Дама с собачкой, дама с собачкой.  
Вот «Человек в футляре»:  
В мире таком прекрасном, как наш,  
Каждому нужен отдельный блиндаж,*



*Стены нужны и потолок,  
Толстая дверь и хитрый замок.  
Нужен всего один экземпляр,  
Собственно личный отдельный футляр.  
Всё зловеще замерло ночью на бульваре,  
Хорошо, когда тепло, человек в футляре*

А вот «Душечка»:

*Темы кончаются, шутки кончаются.  
Если не пить, то становится грустно,  
А если пить, мир, как люстра, качается,  
Тянет сорвать вдребезги люстру.  
Из ниоткуда — всё в никуда.  
Ты говоришь, тебе грустно всегда.  
Душечка моя, будь уверена,  
Все мы здесь немножечко временно.*

Ну а где «Душечка», там уж непременно должна быть и «Попрыгунья»:

*Ты не шлюха и не лгунья,  
Просто ты такая с детства.  
Попрыгунья, попрыгунья,  
Мастер флирта и кокетства.*

А «Палата № 6» звучит актуально в социальном плане:

*И в новостях всё та же жесть,  
Какую кнопку ни нажать,  
Везде в палате номер шесть.  
И вроде некуда бежать.*

Любопытны и те случаи, когда чеховские заглавия стали кивают с цитатами из более близких к нам по времени классиков. Вот как программный мотив одной из самых известных песен Егора Летова инкорпорируется в зверскую (или зверевскую, а может — звериную) «Каштанку»:

*Пьяные псы в придорожном трактуре  
Лают за жизнь в пластмассовом мире.*

*Это за маму, это за папу  
Полный стакан в озябшую лапу...*

И в заимствованном из Летова пластмассовом мире одна отдельно взятая Каштанка ничтожно мала: «Кто ты есть, Каштанка? Кто ты против танка?» Самым же, на наш взгляд, чеховским оказался текст песни, давшей название всему альбому и номинированной не по заглавию из Чехова, а по цитатедевизу — «Одинокому везде пустыня». Вот его начало:

*По крупицам, по кусочкам  
Всё стремится в одну точку.  
Лайки, колокольчики, подписки,  
Тихие кладбищенские списки,  
Ночь звенит бутылками пустыми.  
Одинокому везде пустыня...*

Да и вообще художественная интерпретация хрестоматийных названий рассказов классика у группы «Звери» вышла, несмотря на отрыв от самих произведений, очень чеховская. Как так случилось, ещё, конечно, предстоит понять путём анализа. И потому как бы там ни было, а факт столь глобального обращения к Чехову в современной рок-культуре, безусловно, заслуживает внимания со стороны специалистов-чеховедов; без сомнения, потребуется исследовательское осмысление этого факта. И уже сейчас было бы неплохо, если бы альбом «Зверей» «Одинокому везде пустыня» кто-нибудь из студентов-чеховедов взял в качестве объекта курсовой или даже выпускной работы, возможно, объекта для доклада на очередной конференции «Молодые исследователи Чехова». А может, кто-то и из «взрослых» специалистов по Чехову задумается над столь нетривиальным материалом.

*Юрий Доманский*



# КОНФЕРЕНЦИИ



## МЕЛИХОВО — 2020

### **«ЧЕХОВ: ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ (НАСЛЕДИЕ А. П. ЧЕХОВА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ)»**

Международная научная конференция

Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово», 24–28 января 2020

---

24–28 января 2020 года в Мелихове прошла Международная научная конференция к 160-летию со дня рождения классика «Чехов: тексты и контексты (Наследие А. П. Чехова в мировой культуре)». Конференция была организована Министерством культуры Московской области, Государственным литературно-мемориальным музеем-заповедником А. П. Чехова «Мелихово», Государственным центральным театральным музеем им. А. А. Бахрушина, Чеховской комиссией при Совете по истории мировой культуры РАН. Финансовую поддержку мероприятию оказал Фонд «Русский мир».

Более 70 участников из России, ДНР, Болгарии, Хорватии, Франции, Испании, Греции рассмотрели вопросы, связанные с тем, какие тексты Чехова и какие контексты их прочтения и изучения находятся сегодня в центре исследовательского внимания, как осваиваются произведения писателя российским и зарубежным театром, кино и современным миром искусств в целом. Тематика конференции была заявлена максимально широко, программа вместила целый спектр различных докладов, отразивших то, чем интересен Чехов сегодня, каковы аспекты и ракурсы его изучения.

С приветственными словами перед участниками конференции выступили председатель Чеховской комиссии РАН В. Б. Катаев, генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина Д. В. Родионов, генеральный директор музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово» К. В. Бобков.

Заинтересованный разговор начался на пленарном заседании с выступления В. Б. Катаева (МГУ) «Тексты Чехова

в контекстах XXI века». Докладчик отметил вечное (пока существует русский язык) присутствие Чехова в нашем языке. Речь идёт о десятках слов, оборотов, крылатых речений. Рассказы Чехова читают герои современных фильмов, имя писателя упоминают во всём мире, его пьесы по популярности занимают второе место в мире после пьес Шекспира. Прорывным назвал докладчик обращение к пьесам Чехова в современном Китае. Свои доклады представили Л. Димитров (София, Софийский университет им. Св. Климента Охридского) «(Не)Платонический пир Платон(ов)а. Ещё раз о так называемой первой пьесе Чехова»; И. Н. Сухих (СПбГУ) «“Скучная история”»: непрочитанная повесть, непоставленный фильм»; В. И. Тюпа (РГГУ) «Нарративная стратегия зрелого чеховского рассказа»; А. П. Кузичева (Москва) «Текст и контекст писем Чехова (к постановке проблемы)»; С. А. Кибальник (ИРЛИ РАН, СПбГУ) «Медицинский рецепт как микротекст прозы и драматургии Чехова (на материале его записных книжек)».

Работа конференции проходила в нескольких секциях. На секции «Биография. Культурно-исторический контекст» с докладами выступили А. А. Журавлёва (Музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово») «Чехов — корреспондент Отдела сельской экономики и сельскохозяйственной статистики Министерства земледелия и государственных имуществ». И. Б. Гуськова (Москва, Фонд В. А. Теляковского) «“Он меня обворожил...” Дневниковые и мемуарные записи В. А. Теляковского об А. П. Чехове». А. Н. Макаревич (Москва) «Серов и Чехов. История знакомства и создания акварельного портрета 1902 года». А. А. Ершова (Казань, Казанский федеральный университет) «А. П. Чехов в казанской печати XX века». Л. А. Якушева (Вологда, ВГУ) «Чеховский диагноз: культурные “заморозки” рубежных эпох». Свою книгу «Вслед за Чеховым: Записки “антоновки”»<sup>1</sup> представила Е. Е. Яблонская (Москва).

---

<sup>1</sup> См. рец. на этот сборник в предыдущем выпуске «Чеховского вестника» (№ 38).

Доклад Р. Б. Ахметшина (МГУ) «Письмо как форма литературного сотворчества» вызвал большой интерес и целый ряд вопросов о том, что стоит за литературным советом у Чехова, кто из литераторов последовал советам писателя и, в свою очередь, какова была реакция самого Чехова на литературные советы, которые ему давали, как он реагировал на мнение своих коллег, почему так много советов брату Александру и так мало советов брату Михаилу? В докладе Р. Б. Ахметшина предпринимается попытка обосновать промежуточный смысл литературного совета в письмах писателей и критиков. Как частотный биографический момент совет наводит на размышления о структуре различных эго-текстов, позволяет судить о личности участников переписки, а с другой стороны, направляет, по мнению докладчика, в нужное русло анализ поэтики контекстуально связанных с данным эпизодом произведений.

Секция «Чехов в искусстве»: М. М. Одесская (РГГУ) «Современные тенденции интерпретации произведений Чехова в театре и кино»; Н. И. Стеркина (ВГИК) «Рассказ Чехова “Палата № 6” на экране (фильмы К. Шахназарова и К. Серебренникова)»; К. Р. Пунева (София, Софийский университет им. Св. Климента Охридского) «Об одном драматическом сюжете в прозе Чехова: Структура и концепция спектакля “Об одном явлении из электричества” (режиссёр Стилиян Петров)»; В. А. Фомина (МГППУ) «Мотивы “Вишнёвого сада” в фильме Орсона Уэллса “Великолепные Эмберсоны”». В докладе Г. В. Коваленко (СПб., РГИСИ) «Чеховские мотивы и традиции в драматургии Дэвида Мэмета (США)» речь шла о творческом преломлении традиций Чехова в драматургии Дэвида Мэмета на примере его адаптаций пьес Чехова и оригинальной пьесы «Жизнь в театре», в которой есть параллели с «Лебединой песней» и отдалённые отзвуки финала «Вишнёвого сада». Н. Д. Няголова (Велико-Тырново, ВТУ им. Святых Кирилла и Мефодия — МГУ) выступила с докладом «Вещь — тело — флэшбэк в “Чайке” режиссёра Майкла Майера». Ю. П. Шапченко (РГБ) — «Чеховские рассказы для детей в интерпретации советских иллюстраторов».

В секции «Драма и театр» были заслушаны доклады: С. Николетич (Хорватия) «Пьесы А. П. Чехова в современном театре: классика или “по мотивам”?»; В. В. Мурзиновой (Москва, РГБИ) «Пьесы А. П. Чехова на современной зарубежной оперной сцене (по материалам РГБИ)»; А. А. Амирагян (Барселона, Университет Помпеу Фабра) «Пьесы Чехова в барселонских театрах в наши дни»; С. Н. Афанасьева, Я. О. Глембоцкой (Новосибирск, НГТИ) «“Вишнёвый сад” Сергея Афанасьева: режиссёрский инвариант в замысле и воплощениях»; Е. И. Стрельцовой (Москва, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина) «Театральное наследие: “Дядя Ваня” — “Три сестры” — “Вишнёвый сад” как сценическая трилогия»; С. Н. Дубровиной (Москва, Дом русского зарубежья им. А. Солженицына) «Наследие А. П. Чехова в театре Жоржа Питоева»; Е. А. Маряхиной (Москва, РГГУ) «Вещный мир в “Вишнёвом саде” Николая Коляды»; М. Г. Литавриной (Москва, ГИТИС, МГУ) «Вокруг текста. Роль Елены Андреевны: диалог актрисы с автором»; О. В. Бигильдинской (Москва, РАМТ) «“Три сестры” Чехова и звуковая палитра пьесы: проблемы интерпретации»; Л. Г. Тютеловой (Самара, СГУ) «Герой чеховского водевиля в контексте “большой драмы” (к проблеме авторских коммуникативных стратегий)»; Н. М. Щаренской (Ростов-на-Дону, ЮФУ) «Картограмма доктора Астрова и её метафорический смысл». В докладе показано, что картограмма доктора Астрова («Дядя Ваня»), как и лесная карта его предшественника Хрущова («Леший»), представляет собой упрощенную схему жизни, фиксирующую только её негативные явления. Детали картограммы — птицы, живущие на озере, описание их изобилия, некоторые цвета — метафорически проецируются на персонажей пьесы.

А. С. Собенников (Петергоф, Военный институт ЖДВ и ВОСО) поделился мыслями на тему «“Чайка” А. П. Чехова в аспекте гендерной психологии»: первая редакция «Иванова» и «Безотцовщина» были построены на сопоставлении двух текстов, их объединяет новая художественная антропология («живые люди») и проблема героя времени («нерв-



ность»); в последующих редакциях автор «традиционализировал» пьесу, вводя поясняющие монологи, самоубийство героя в финале. Ю. В. Доманский (Москва, РГГУ; ГЦТМ им. А. А. Бахрушина) в докладе «Эстетика Дорна» рассматривал концепцию понимания доктором Дорном искусства в её эволюции, итогом тут оказывается уличная толпа в Генуе, которая позволяет Дорну понять виденную два года назад пьесу Треплева. М. А. Волчкевич (Москва, Представительство Миддлбери колледжа в России) поделилась докладом на тему «Барыня из Парижа приехала (контекст “французской” жизни Раневской)». Е. И. Стрельцовой был зачитан доклад Л. А. Кастлер (Гренобль, Франция, Университет Гренобль Альпы) «Чехов во французском театральном контексте начала XXI века».

В секции «Эпика» были заслушаны и обсуждены следующие доклады: Г. А. Григорян (МГУ) «“Равнодушная” природа в произведениях А. П. Чехова»; А. Д. Степанов (СПбГУ), А. С. Степанова (издательство «Азбука») «Образ чиновника в физиологическом очерке и юмористике Чехова». Исследователи обратились к традиции, которую задал очерк Д. В. Григоровича «Лотерейный бал» (1845), в котором автор следовал за комической и бытописательской сторонами гоголевской «Шинели», и показали, что многие ранние чеховские рассказы о чиновниках восходят к этой линии русской литературы. О. В. Спачиль (Краснодар, КубГУ) «Рассказ А. П. Чехова “Каштанка” в нортоновской антологии “Дружба”». Интересно прозвучали два лингвистических доклада о языке произведений А. П. Чехова: Н. В. Изотовой (Ростов-на-Дону, ЮФУ) «Сны и бессонница персонажей в повести А. П. Чехова “Три года”: языковые особенности представления» и доклад Э. Г. Манукяна (Ростов-на-Дону, ЮФУ) «Паралингвистические характеристики речи священнослужителей в произведениях А. П. Чехова». Е. Ю. Виноградова (Москва, РГГУ) рассказала о «Концептуализации пространства в повести А. П. Чехова “Моя жизнь”». В докладе И. Ф. Гнусовой (Томск, Национальный исследовательский ТГУ) «Рассказ А. П. Чехова “На мельнице”»

в контексте русской и английской литературной традиции» были сделаны тонкие наблюдения о национально-культурных особенностях образа мельника в русской и английской литературных традициях. А. А. Кораблёв (Донецк, ДНУ) в докладе «“Степь” Чехова: контекст и подтекст» продемонстрировал криптографический подход к прочтению повести. А. В. Лексина (Коломна, Домашняя школа InternetUrok.ru) «“Драма на охоте” А. П. Чехова: рецептивно-интерпретационный потенциал в современном отечественном литературоведении». М. Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону, ЮНЦ РАН) «Рассказ А. П. Чехова “На подводе”: коды традиционной культуры». В своём исследовании В. В. Кондратьева (Таганрог, ТГУ им. А. П. Чехова (филиал) РГЭУ (РИНХ)) «Рассказ А. П. Чехова “Верб”»: особенности пространственно-временной организации», размышляя о самоубийстве героя в рассказе, пришла к интересным выводам о зле, приходящем из города и нарушающем формы традиционной народной культуры.

Два доклада были посвящены рецепции хрестоматийного произведения А. П. Чехова: Л. Е. Бушканец (Казань, КФУ) «“Ионыч” в литературной репутации А. П. Чехова: рассказ и критики», Н. Ф. Иванова (Великий Новгород, НГУ им. Ярослава Мудрого) «“Ионыч” в литературной репутации А. П. Чехова: история школьного и вузовского изучения рассказа». Штефан Липке (Институт св. Фомы) выступил с докладом «Православный пост и духовные традиции в творчестве А. П. Чехова: на материале рассказа “Студент”»; Н. В. Семёнова (СПб., СПбГУ) — «Лингвистические эксперименты как стратегия освоения Чехова».

В секции «Чехов и...» представили результаты своих научных исследований П. Н. Долженков (МГУ) «“Необходимо быть равнодушным”: к проблеме “Чехов и стоики”»; Н. В. Капустин (Иваново, ИГУ) «Чеховские страницы в “Апофеозе беспочвенности” Л. Шестова»; Ю. Д. Бурмистрова (МГУ) «Чехов о французах: к вопросу о национальной характерологии в творчестве писателя»; В. В. Кожин (Ялта, Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповед-

ник) «Искусство Чехова и Вагнера. Путь к правде в системе сходств и различий»; Т. В. Мартынова (Донецк, ДНУ) «Экзистенциальный страх в поэтике Чехова, Чайковского, Левитана»; А. Д. Семкин (СПб., РГИСИ, ГЛМ «XX век») «Монтигомо, Ястребиный коготь, он же Стёпка, хозяйский сын. “Мальчики” А. П. Чехова и “Великие путешественники” М. М. Зощенко»; К. Ю. Морозова (Самара, СГУ), М. А. Перепелкин (Самара, СГУ, Самарский литературный музей) «“Почётный выход”: А. К. Гольдебаев и его рассказ “Ссора”»; И. Б. Ничипоров (МГУ) «А. П. Чехов в прочтении А. Солженицына»; Л. С. Кислова (Тюмень, ТГУ) «Призрак “Вишнёвого сада” в драматургии Ксении Драгунской»; В. Е. Головчинер (Томск, ТГПУ) «Семья Прозоровых в восприятии Наташи, или Текст Чехова как контекст в пьесе Н. Мошиной “Розовое платье с зелёным пояском”»; О. В. Астафьева (СПб., РГПУ им. А. И. Герцена) «К рецепции рассказа Чехова “Ванька” разной возрастной аудиторией: школьник, студент, учитель»; Органтзис Панагиотис (Москва, РГГУ) «Рассказы А. П. Чехова на уроках русского языка как иностранного в греческой аудитории».

Не все приславшие заявки смогли приехать в Мелихово. В освободившееся время А. Д. Степанов (СПбГУ) прочёл незапланированный программой доклад «Бедные люди: об одном топосе у Чехова». В докладе рассмотрен давно дискутируемый в чеховедении вопрос о «случайной» детали в чеховских текстах, сделан вывод о том, что некоторые из таких деталей восходят к преобразованным автором «общим местам» (топосам) предшествующей литературной традиции.

Важным моментом стало подведение итогов конференции, на котором были заданы возможные будущие направления чеховедческих исследований. А. П. Кузичева обратилась к молодёжи и призвала заниматься составлением научной биографии А. П. Чехова, которая до сих пор не написана. Кроме того, во многих дискуссиях конференции стало заметным отсутствие систематического описания круга чтения Чехова.

Недостаёт работ по описанию общего контекста эпохи, того социально-культурного фона, на котором развёртывалось творчество классика.

И. Н. Сухих выразил благодарность В. В. Гульченко и А. Г. Головачёвой, редакторам-составителям двухтомника «От Лешего к Дяде Ване», и предложил подумать над продолжением написания комментариев к чеховским текстам, некоторые реалии которых уже непонятны современному читателю. Петербургский чеховед отметил актуальность создания словаря чеховских концептов и необходимость написания специальной монографии «Чехов и кинематограф», вызванную обилием киноверсий произведений писателя. Этот призыв был поддержан А. П. Кузичевой, которая высказалась за создание нового тома «Литнаследства» «Чехов и мировая культура». Е. И. Стрельцова отметила обилие докладов о новых зарубежных постановках, в частности появление постановок в Испании на каталонском языке. Большое количество материалов о режиссёрских постановках выявили практическое отсутствие исследований об актёрах, о том, как чувствует себя актёр в роли. А. Д. Степанов отметил целый ряд интересных компаративистских исследований и интертекстуальных подходов, но прорывных исследований пока не видно. В заключительном слове В. Б. Катаев отметил, что выбранная тема конференции оказалась удачной и позволила рассмотреть творчество Чехова в медиальном и интермедиальном контекстах: есть что обобщать и что оценивать. Прозвучал призыв стать активными корреспондентами «Чеховского вестника», который в вышедших 38 выпусках содержит информацию о важнейших событиях отечественного и зарубежного чеховедения.

Вся программа прошла на территории музея-заповедника А. П. Чехова «Мелихово», который, в свою очередь, в этом году отмечает своё 80-летие. В день открытия конференции начала работу выставка «Хорошие музеи составляют не годами, а... веками». На ней представлена документальная летопись жизни двух домов чеховской усадьбы — главного дома и флигеля, в котором была написана «Чайка».

Интересной и разнообразной была культурная программа. Участникам конференции и гостям музея «Мелихово» был показан спектакль мелиховского театра «Чёрный монах» (режиссёр Рустем Фесак), организован просмотр фильмов Андрея Селиванова «Смерть тапёра» и «Харонь» (по рассказу А. П. Чехова «В ссылке») и беседа с режиссёром.

Слова особой благодарности звучали в адрес сотрудников музея за прекрасную организацию, гостеприимство и доброжелательность.

*Ольга Спачиль*





ЧЕХОВСКАЯ  
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ





## РЯДОМ С МАРИЕЙ ПАВЛОВНОЙ

Сорок лет назад ушла из жизни **Елена Филипповна Янова (1898–1979)** — многолетняя сотрудница Дома-музея А. П. Чехова в Ялте, о которой, к сожалению, давно не вспоминают в нашем городе. Но помнить о ней надо хотя бы потому, что именно она находилась рядом с Марией Павловной Чеховой в страшные годы фашистской оккупации и помогла сестре писателя — директору музея выжить самой и сохранить музей — памятник мировой культуры.

Е. Ф. Янову привела в чеховский дом Пелагея Павловна Диева, взятая в дом ещё в 1910-е годы как сиделка для матери Чехова, а позже оставшаяся здесь как служитель музея. Шёл октябрь 1935 года. Елене Филипповне было 37 лет, она не была замужем, жила скромно со своей сестрой недалеко от музея. По образованию — агроном, училась в Таврическом университете и пять лет работала в Краснодаре в филиале научно-исследовательского института в отделе экономики, недавно ушла со службы. Мария Павловна сразу приветила её и сказала: «Мне такого человека и нужно, ведь Вы, Елена Филипповна, не только будете экскурсоводом, но заведовать и финансовой частью Дома-музея, мне очень трудно одной; кроме того Вы, дорогая, будете ведать и хозяйством Дома-музея, одним словом — Вы будете моим помощником»<sup>1</sup>.

С чувством сразу возникшей симпатии 18 ноября 1935 года М. П. Чехова написала о Яновой в Москву О. Л. Книппер-Чеховой: «У нас в Музее сейчас рай. <...> [пришла] очень милая гречаночка, знающая татарский язык — это для нас большой козырь. И живет она напротив нас — это тоже очень удобно. Чехова знает хорошо, много читала и читает. Кроме экскурсоводства она должна помогать мне и по счетоводству»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее воспоминания Е. Ф. Яновой приведены по её рукописи, хранящейся в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте.

<sup>2</sup> Опубл.: О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. М.: НЛО, 2016. С. 244.

И, действительно, Янова сразу же стала незаменимым человеком. Ежедневно в 9 часов утра М. П. Чехова обсуждала с ней дела текущего дня: поход в город в госбанк и другие учреждения; рейсовых машин тогда не было, а вниз в город приходилось иногда ходить под два раза. В первый год поступления Яновой на службу они часто ходили вдвоем с Марией Павловной в город пешком: Мария Павловна была легкой, стройной, умела ходить, и Елена Филипповна тоже не отставала, так как на её прежней работе ей часто случалось ходить пешком по колхозам горного Крыма. В Доме-музее Яновой приходилось проводить экскурсии, принимать особо важных гостей, заниматься хозяйством и ремонтом. На ней же была и отчётность музея, она распоряжалась кредитами наравне с Марией Павловной. Каждый год руководящая организация — Библиотека имени Ленина, присылая доверенность на имя М. П. Чеховой, давала право передоверять её на имя Е. Ф. Яновой. Позже она вспоминала: «...была и уборщицей, и дворником, никакой труд меня не пугал, для Дома Антона Павловича и Марии Павловны я была готова делать всё, за исключением литературной части». Литературной работой в 1930-е годы занимался Михаил Павлович Чехов, после него Иван Михайлович Пронин, а затем, уже после войны, Николай Александрович Сысоев.

До последнего дня Марии Павловны Янова выполняла и все её личные поручения: покупала ей всё, начиная от булавок и кончая материалом на платье и на пальто. Елена Филипповна старалась, чтобы Мария Павловна всегда была хорошо одета, и все посетители, даже столичные дамы, были в восторге от туалетов директора Дома-музея Чехова; вкус Яновой одобряла Ольга Леонардовна, которая сама одевалась с большим вкусом и всегда была, что называется, «в форме».

Преданность Елены Филипповны Чеховым и чеховскому Дому (подобно Марии Павловне, она писала «Музей» и «Дом» с большой буквы) проявлялась и повседневно, и в чрезвычайных ситуациях, как радостных, так и трагичных. Показательный штрих: во время болезни Михаила Павловича Чехова ему была предписана — как одно из питательных средств — чёрная

икра. Но икра, как писал сам Михаил Павлович, «была разобрана по всем санаториям, её не достать ни за какие деньги. А бедная Филипповна избегала вдоль и поперёк всю Ялту». Когда Михаил Павлович скончался (в ноябре 1936 года), Елена Филипповна все хлопоты по похоронам взяла на себя: съездила на кладбище, выбрала место, а позже сюда же перевезла со старого Аутского кладбища и останки матери Чеховых — Евгении Яковлевны.

Ялтинскому врачу А. А. Куклину, одному из последних посетителей музея осенью 1941 года, запомнилась такая картина, в которой рядом с сестрой Чехова, как обычно, была и Янова: «В последний раз я был в чудесном домике Чехова 3-го ноября вечером. Надвигались тихие сумерки. Мы сидели внизу на террасе канцелярии и беседовали. Я, М. П. и Елена Филипповна. <...> Но тишина была уже необычная, беседа наша тоже была уже тревожная. В тот день Ялта усиленно подвергалась налетам немецкой авиации. К нам доносились звуки стрельбы из зениток, то и дело сотрясалась земля от разрывов бомб, дрожали стекла, колебались, казалось, горы. Не верилось там, в саду, где витает бессмертный гений Антона Павловича, где дремлют кипарисы, в чудесный ялтинский осенний вечер, что у наших ворот враг, несущий смерть, насиле...»<sup>1</sup>

В годы Великой Отечественной войны Е. Ф. Янова неустанно выхаживала Марию Павловну, и она же первой встретила бойцов-освободителей, постучавшихся в дом 16 апреля 1944 года. А в мае того же года уже Марии Павловне довелось спасти свою помощницу. По рассказам М. П. Чеховой её племянник С. М. Чехов записал: «Вскоре после изгнания немцев из Крыма по приказу Сталина были высланы все татары и греки. Эта кара постигла эти народы целиком за то, что отдельные их представители помогали немцам против Советской власти. Елена Филипповна Янова, помощница Марии

---

<sup>1</sup> Опубликовано: *Благоволитина Ю. П.* История Дома-музея в Ялте по материалам Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина // Чеховские чтения в Ялте. М.: Книга, 1973. С. 150.

Павловны по музею, по происхождению гречанка, тоже была назначена к выселению со всей семьей. Выселение произошло внезапно. Вчера ещё никто ничего не знал, а сегодня людям приказывали выходить, кто в чём был, не позволяли брать с собою никаких вещей, кроме ручных чемоданчиков, сажали на грузовики и увозили в Симферополь, откуда поездами отправляли на Урал. Кто-то известил Марию Павловну, что Е. Ф. Янова уже стоит в автомашине и ждёт отправки. Мария Павловна сразу же стала звонить по телефону властям и вызволила Елену Филипповну». В декабре 1948 года М. П. Чеховой и О. Л. Книппер-Чеховой пришлось второй раз отстаивать Янову от высылки, прибегая к высоким властям и доказывая, что она незаменимый человек в ялтинском Доме-музее Чехова<sup>1</sup>.

Рядом с Марией Павловной Янова не знала, что такое нормированный рабочий день. Оставалась она при Марии Павловне и в последние её часы и минуты. Сестра Чехова скончалась поздним вечером, Янова позвонила в горком партии, где всегда оставался ночной дежурный на случай каких-то происшествий. В ту ночь на дежурстве находился Николай Александрович Гурьянов, он принял печальное известие и дальше сообщил по инстанциям, так что к утру в городе уже начали принимать меры по проводам Чеховой.

С уходом Марии Павловны многое в музее сразу же переменялось. Показательной стала фраза, произнесённая приехавшей из Москвы К. М. Виноградовой: «Это вам, Елена Филипповна, не времена Марии Павловны». — «Я очень удивилась этой фразе, — писала в воспоминаниях Янова, — и спросила: “А что было плохого при Марии Павловне?”»

После смерти Марии Павловны Янова работала ещё год. Но потом ей открыто дали понять, что она здесь уже не нуж-

---

<sup>1</sup> См.: О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. М.: НЛЮ, 2016. С. 542; также в письме С. И. Баклановой к М. П. Чеховой от 13 дек. 1948 г.: «Очень расстроились известием о Елене Филипповне, О. Л. предпринимает кое-что...» // ОР РГБ. Ф. 331. К. 85. Ед. хр. 20. Л. 44 об.

на. Расчёт на гордый характер гречанки, которую в чеховском кругу называли «царицей Спартанской», оправдался незамедлительно: «Я вмиг собралась и весной 1958 года ушла из Дома-музея А. П. Чехова не оглядываясь, чтобы никогда больше не войти во двор этого равнодушного для меня Дома, которому отдала почти четверть века своей жизни. Прошли многие чеховские юбилеи, но обо мне никто не вспомнил, будто Янова никогда в Доме-музее и не работала».

В записках Елены Филипповны сквозит намёк на то, что средством давления на неё сделали её пребывание в оккупации. В послевоенных анкетах и автобиографии 1950 года она указывала: «В годы оккупации находилась неотлучно при Д/музее, помогая Марии Павловне Чеховой оберегать последнее жилище писателя от возможного разграбления фашистами». Имен своих гонителей она тактично не называла: «Я знаю, — пишет она, — откуда началась вся эта некрасивая история в отношении меня, но надо молчать, унесу с собой в могилу, а живущим это не нужно знать. Сберегли Дом во время оккупации, и слава Богу». «Теперь, — добавляет она, — надо всем побольше заработать, — главное деньги, а я работала до 10–11 ночи, и это считалось в порядке вещей».

Все последующие 20 лет после ухода из музея Е. Ф. Янова сохраняла душевную связь с О. Л. Книппер-Чеховой, Е. М. Чеховой, московскими друзьями Марии Павловны, которые продолжали писать ей тёплые письма, по-прежнему видя в ней частицу чеховского дома. На одном из писем Ольги Леонардовны её компаньонка София Ивановна Бакланова сделала такую приписку: «Мы связаны с Вами крепко прошлым и очень хотим продолжать эту связь. Вы — человек нашего толка»<sup>1</sup>. Из сотрудников ялтинского музея её навещала только Ксения Васильевна Жукова, чьи письма к Е. М. Чеховой, ныне хранящиеся в РГАЛИ, дают представление о судьбе верной служительницы чеховского Дома-музея, любившей не себя в чеховском доме, а чеховский дом в своей душе.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 3. Ед. хр. 182. Л. 9.

Личный архив Е. Ф. Яновой ещё при её жизни, в 1977 году, был обработан Евгенией Михайловной Чеховой и передан в Государственную библиотеку имени В. И. Ленина. В нём — письма от Чеховых, Е. П. Пешковой, М. Алигер, К. Паустовского, К. Тренева, П. Павленко, Д. Журавлева, И. С. Козловского, М. П. Максаковой.

Много раз Е. М. Чехова убеждала Янову писать воспоминания. Кроме того, сама племянница Чехова подготовила небольшую подборку материалов, связанных с Е. Ф. Яновой. Свою рукопись, названную так же, как и эта статья: «Рядом с Марией Павловной» — она датировала 15 января 1982 года, т. е. днём, когда исполнялось 25 лет со дня смерти Марии Павловны. И в это день её мысли были не только о Марии Павловне, но и о Елене Филипповне.

Вот начало рукописи Е. М. Чеховой:

«Всем, кто знал, любил и навещал Марию Павловну Чехову в ялтинском доме, памятна высокая фигура темноволосой и темноглазой женщины, почти неотлучно находившейся возле сестры писателя в течение более чем двадцати последних лет её жизни.

Это — Елена Филипповна Янова, — помощник, заместитель и ближайший друг Марии Павловны. Друг преданный, помогавший ей в работе; — друг, неустанно бодрствовавший над нею и покоивший её старость; — друг, переживший вместе с ней тяжёлые годы немецкой оккупации и выходивший её от тяжкой болезни; — друг, предугадывавший и исполнявший малейшие желания и капризы своего “начальника”, как с нежностью называла Елена Филипповна Марию Павловну.

Уже много лет я ежегодно навещаю Елену Филипповну в Ялте на её прежней квартире. Во время этих моих наездов мы не устаём говорить о Марии Павловне. Мы обе горячо любили её, и перебираем теперь наши воспоминания о ней, как дорогие сердцу письма».

Заслуженную оценку жизни Е. Ф. Яновой дают строки из письма к ней народной артистки СССР Марии Петровны Максаковой:

«Вам, дорогая Елена Филипповна, я даю благой совет: пишите мемуары. У Вас столько было встреч в доме Марии Павловны! <...> Неужели интересные люди не заслужили того, чтобы о них написать, каковы они бывают, когда встречаются с красотой? А красота душевная — это Чеховы! Вы же, скромная женщина, явились неотъемлемой частью самой Марии Павловны».

*Алла Головачёва*

## «МЁРТВ СВЕТОТ ОТ ВАШЕГО ФОНАРЯ...» (о полемике К. А. Тренева с А. Б. Дерманом)

В 1929 году из печати вышла монография А. Б. Дермана «Творческий портрет Чехова». На страницах рапповских изданий работа подверглась критике за недостаток марксистского инструментария<sup>1</sup>, «Литературная газета» отметилась сочувственной рецензией Ю. В. Соболева<sup>2</sup>, однако наиболее любознательную и конструктивную критику монографии находим не в специализированных изданиях, а в личной переписке А. Б. Дермана с К. А. Треневым. Мы имеем в виду два письма последнего.

Первый отзыв К. А. Тренева (от 17 ноября 1929 года (по почтовому штемпелю)) выстраивается по схеме «комплименты — полемика»: «Достоинства книги велики, и нет возможности в письме перечислить их. Все они, разумеется, имеют своим источником суровое отношение прежде всего к своей работе. Это, конечно, не только достойно Чехова, но просто идёт от Чехова»<sup>3</sup>. Далее К. А. Тренев критикует основные концептуальные положения работы, в первую очередь — гипотезу о душевной «холодности» А. П. Чехова (или «дисгармонизме»), а также источниковедческие приоритеты А. Б. Дермана: «Мысль [о чеховской «холодности»], правда, для меня не новая. Очень запомнил её и у Бунина, и у Куприна, помню Вашу угрозу бабахнуть по умилению перед чеховской любовью, по лампадочке и т. д. Это было очень интересно, и, казалось, должно быть убедительно. Теперь прочёл, перечитал соответствующие места книги с жадной. Увы, жажду не утолил, лишь нехороший вкус во рту.

<sup>1</sup> См.: Григорьев М. С. А. Дерман. «Творческий портрет Чехова» // На литературном посту. 1929. № 21–22. С. 89–92; Чеховская юбилейная литература // Октябрь. 1929. № 11. С. 197–199.

<sup>2</sup> См.: Соболев Ю. В. Чехов в гриме и Чехов без грима // Литературная газета. 1929. 28 октября (№ 28). С. 4.

<sup>3</sup> ОР РГБ. Ф. 356. К. 3. Ед. хр. 24. Л. 7. Далее ссылки на документ даются в тексте.



Ваша “слабость чувства любви” оказалась оч<sup><ень></sup> слабой гипотезой» (Л. 7–8).

После чего К. А. Тренев приступает к анализу частных примеров и положений: «...Вы вот, на основании отказа его писать статью о голоде, отказываете ему в чувстве любви, а я, если бы меня спросили, может Чехов написать *статью* о голоде? я, как я чувствую Чехова, категорически ответил бы: нет, такой статьи не может, не должно быть у Чехова!» (Л. 8 об.—9). К. А. Тренев имеет в виду отрывок из письма А. П. Чехова к Е. П. Егорову от 29 марта 1892 года: «Статьи моей в печати не было. Принимался я писать двадцать раз, но выходило так фальшиво, что я всякий раз бросал. В статье я не лгал, но был какой-то фальшивый, натянутый тон, какого я не выношу ни в своих, ни в чужих статьях. Выходит, как будто я даром проехался к Вам и даром ел Ваши сдобные пироги (очень вкусные, — скажу в скобках). Да, для Вас и для Вашего дела моя поездка оказалась бесполезной, но зато я вспоминаю о ней с большим удовольствием. Она мне пригодится, ибо дала она мне немало интересных впечатлений» (П 5, 36). А. Б. Дерман, интерпретируя это письмо, отмечает: «Такие статьи требуют живого и горячего чувства, и если оно есть у писателя, то даются они ему просто и естественно, а если его нет, то тогда и потребуются “повышенный стиль”, т. е. известная взвинченность, замена естественного чувства — искусственным. И тогда-то появится “фальшивый и натянутый тон”, которого правдивый и пуще огня боявшийся лжи — Чехов не мог переварить. Просто сказать — не хватило чувства — сердце молчало»<sup>1</sup>. Расхождение трактовок А. Б. Дермана и К. А. Тренева письма о голоде, диктуемое личными вкусами каждого, ярко демонстрирует ещё один существенный недочёт «Творческого портрета Чехова»: возможность вариативного анализа одного и того же иллюстративного материала. Что, в свою очередь, является двойным ударом по всей концепции, которая представляется слабо аргументированной и зависящей от произвола интерпретатора (аргумент, допускающий разновек-

---

<sup>1</sup> Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. С. 138.

торные трактовки, по определению становится ущербным). К. А. Тренев будет последовательно демонстрировать этот недостаток на протяжении обоих своих посвящённых анализу работы писем, привлекая фактический материал и апеллируя к собственному читательскому и писательскому опыту.

Претензии К. А. Тренева вызвала и органически связанная с концепцией «дисгармонизма» теория о головном, математически выверенном характере чеховской творческой работы: «...как Вы могли поверить Чехову, что все чары его, всё волшебство его сводятся к фокусам! Да конечно же виртуозы творят фокусы, но это же техника и на ней одной далеко не уедешь. Можно выкроить из Моцарта Сальери, но из Сальери не сошьёшь Моцарта. <...>

Флоберовское отравление также к вопросу о холодности не имеет никакого отношения. (Кстати, Вы почему-то всё время валите в одну кучу любовь и авторское “вдохновение”.) Русская литература росла от дешёвеньких карамзинских слёз до высшей своей ценности — чеховской “холодности”, как росли средства освещения от лучины или трещащего и смердящего своей “теплотой” памятного мне с детства каганца, до “холодного” электричества» (Л. 9 об. — 10).

Центральный аспект полемики К. А. Тренева с А. Б. Дерманом в первом письме — интерпретация чеховского рассказа «Студент».

А. Б. Дерман, напомним, трактует данный рассказ в контексте споров (начатых ещё первым биографом А. П. Чехова А. А. Измайловым) о мнимой или реальной чеховской религиозности. В подтверждение реальности которой, по замечанию исследователя, часто приводят рассказы «Святою ночью» и «Студент». И если первое произведение, по А. Б. Дерману, — это «рассказ об одиноком поэте — и только», то «Студент» — это «иронически-материалистический рассказ позитивиста о том, как складывается и меняется настроение»<sup>1</sup>. А. Б. Дерман в своём анализе пытается доказать, что смена настроений Ивана Великопольского (от безрадостных мыслей о холодном

---

<sup>1</sup> Там же. С. 320.

ветре, который дул и при Рюрике, и при Иване Грозном, до ожидания таинственного неведомого счастья) обусловлена внешними материальными причинами: голодом и внезапно наступившим весенним холодом и последующей беседой у тёплого костра: «Нельзя, кажется, более материалистически изобразить зарождение религиозного настроения. И этот-то рассказ критики кладут в основу доказательств о религиозности Чехова! Для этого делается только одно: между 22-летним студентом духовной академии и мудрым скептическим художником, нарисовавшим с такой открытой и снисходительной иронией его наивный юношеский портрет, ставится знак равенства»<sup>1</sup>. (Замечание об «открытой иронии» значимо — А. Б. Дерман тем самым подчёркивает, что материалистическая доминанта рассказа входила в осмысленное художественное задание, поставленное перед собой А. П. Чеховым, что, в свою очередь, укладывается в общую дермановскую концепцию о математической выверенности чеховских беллетристических и драматургических приемов.)

С обыгрывания одного из тезисов А. Б. Дермана начинается свои возражения К. А. Тренев: «Вся чудесная антитеза рассказа: сначала материальная линия — от Рюрика, потом идеальная от Христа у Вас грубейшим образом сведена к двум хоть и извечным, но чисто вульгарным причинам голод — холод: с ними — материалистич<еский> пессимизм, без них — религиозный оптимизм. Это оч<ень> хорошо. Но очень плохо, что в расск<азе> ничего этого нет. Студент в обоих случаях рассуждает на голодный желудок. Но, может быть, он, как утверждает Вы, согрелся? Неправда. Вы предвзято игнорируете то, что Чехов нарочито подчёркивает: “и опять наступили потёмки и стали зябнуть руки” и тот же “жестокый ветер” и пр. И тот же пейзаж — 3-я Ваша предпосылка. Т. о. у костра студент ни наелся, ни согрелся (по кр<айней> м<ере>, к моменту религиозн<ых> рассуждений, в которых вся сущность одного из глубочайших шедевров; мёрз и мёрз, именно, буквально так же, как и в 1-м случае). Словом, объ-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 322–323.

ективные материальные условия не изменились ни на йоту, и это, милый, Чеховым подчеркнуто — художественно, а не типографски... Правда, Вы уже от себя выдвигаете ещё один “вечный” мотив: волнение авторского успеха. Так Вы уж ка-тайте: волнение от присутствия 2-х женщин, а я добавлю: волнение “зарождающегося чувства” к Лукерье. Рассказ нам даёт на это одинаковые права» (Л. 11 об. — 12). В очередной раз подчеркнув возможность противоположных интерпретаций одного и того же иллюстративного материала, К. А. Тренев продолжает: «А вот почему Чехов во 2-м моменте уже отмечает “мучительно хотелось есть”, и заменяет его чувством молодости, здоровья, силы, ожидания счастья? Всё это, вплоть до сознания своих 22 лет, является здесь для всех ясным следствием его теперешн<его> настроения, а не наоборот, не причиной. “Нельзя более материалистически объяснить зарождение религиозного настроения”. Это у студ<ента> дух<овной> акад<емии> “зарождение”?!»

Нельзя материалистически более огрубить, исказить и обезобразить художественный шедевр» (Л. 12 об.).

Заканчивая письмо, К. А. Тренев попытался комплиментами смягчить беспрецедентную (даже с учетом печатных рецензий работу А. Б. Дермана так не критиковал никто) жёсткость отдельных претензий и формулировок, благосклонно отзываясь о разборе критических работ, чеховском стиле и о взаимоотношениях писателя с В. Г. Короленко (см.: Л. 13—13 об.), однако содержательная сторона возражений К. А. Тренева не могла быть сглажена формальными комплиментами. Фактически, респондент абстрактно положительно отозвался о работе как таковой и об отдельных частностях (причём, скорее, частностях вспомогательного характера), расшатав при этом все «несущие конструкции»: и ключевую гипотезу, и важнейшие следствия, и основной иллюстративный материал, и методологию, и доказательную базу в целом. Словом, критике были подвергнуты итоги многолетней научной работы А. Б. Дермана. Ответное письмо последнего нам обнаружить не удалось, однако, судя по заметной смене тона второ-

го письма К. А. Тренева, А. Б. Дермана задела его аналитика, и это нашло отражение в формулировках претензий.

Итак, 18 января 1930 года (по почтовому штемпелю) К. А. Тренев вернулся к обсуждению «Творческого портрета Чехова» и ответил на контрвозражения А. Б. Дермана. В тексте письма К. А. Тренев несколько раз цитирует полемические замечания А. Б. Дермана, которые, таким образом, частично можно реконструировать.

Во-первых (приводим ответные реплики в логическом порядке, а не в порядке их цитирования К. А. Треневым), А. Б. Дерман, обращаясь к респонденту, упрекнул его в охранительных, умилительно-прочеховских интенциях: «...Вы восклицаете: “как... у Вас рука поднялась на такую-то и такую-то чеховскую святыню!”» (Л. 16). Вторая претензия: «Будьте добры опровергнуть все приведенные мною факты, привести свои и установить их взаимоотнош<ение>... А Вы этого не делаете...» (Л. 17 об.). Кроме того, А. Б. Дерман полагал, что критиковать его книгу можно, только поставив на место его гипотезы другую, тоже цельную гипотезу (Л. 18 об. – 19). А. Б. Дерман также заявлял, что «если Чехов не был холоден, то в книге нет ни одной верной страницы» (Л. 18–18 об.). Наконец, в ответе, видимо, имело место не столько возражение, сколько «программное» заявление: «Едва ли найдется в России человек, который бы любил Чехова больше, чем я» (Л. 25 об.).

Попытку причислить его к поборникам «иконописного» А. П. Чехова К. А. Тренев пресек: «...обещание Ваше выстрелить по лампадочникам я оч<ень> одобрял и с большим сочувствием ждал его выполнения, ибо лампадочки... заслоняют подлинный лик, бросают на него уродующие светотени.

Но беда-то вся в том, что баталия Ваша неудачна, прицел взяли неверно: не по лампадочке, а в самый лик. И огонь Ваш изуродовал его, пожалуй, больше, чем свет лампадочек» (Л. 16–16 об.).

В дополнение к многочисленным опровержениям отдельных умозаключений и трактовок, содержащимся в предыду-

шем письме, К. А. Тренев добавляет скрупулезную критику ещё нескольких концептуально значимых страниц «Творческого портрета Чехова».

Например, А. Б. Дерман приводит три цитаты из чеховских писем к А. С. Суворину, в которых писатель отзывался о своей врачебной деятельности. Подборке предпослана краткая аннотация: «...оказывается, что отношение А. П. к больным гуще всего окрашено скукой, переходящей в отвращение»<sup>1</sup>. Письмо от 28 августа 1891 года: «Ах, как мне надоели больные! Соседнего помещика трахнул нервный удар, и меня таскают к нему на паршивой бричке-трясучке. Больше всего надоели бабы с младенцами и порошки, которые скучно развешивать» (П 4, 266). Письмо от 16 августа 1892 года: «Душа моя утомлена. Скучно. Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (не за мной ли приехали?), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь, — это, сударь мой, такая крошка, от которой не поздоровится» (П 5, 104). Наконец, послание от 2 августа 1893 года: «Нехорошо быть врачом. И страшно, и скучно, и противно. <...> Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты, сифилис — тьфу!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (П 5, 220). Подытоживает А. Б. Дерман эту коллекцию так: «Не следует думать, что подобного рода ощущения рождались у Чехова на почве неудовлетворенности тогдашним состоянием медицинской помощи. Как раз напротив: Чехов был очень высокого мнения о медицине вообще и о земской медицине — в частности. <...> Нет, Чехов с обычной ясностью и правдивостью указывает причину своего настроения: “равнодушие к болезни и к тем людям, которым служишь”»<sup>2</sup>. К. А. Тренев, намекнув на тенденциозность и не репрезентативность этой цитатной выборки, — «Надо прямо сказать, что 2 из приведенных Вами цитат никакого отношения к инкри-

<sup>1</sup> Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 144.

<sup>2</sup> Там же. С. 145.

минируемой скуке и отвращению не имеют. Это типичный, естественный вопль земского врача-мученика» (Л. 22), — приводит выдержки из двух других эпистолярных чеховских текстов. Письмо к В. Г. Короленко от 2 мая 1888 года: «Везу с собой медикаменты и мечтаю о гнойниках, отеках, фонарях, поносах, соринках в глазу и о прочей благодати. Летом обыкновенно я полдня принимаю расслабленных, а моя сестрица ассистирует мне. Это работа веселая» (П. 2, 261). Письмо к А. С. Суворину от 25 октября 1891 года: «Когда я буду жить в провинции (о чём я мечтаю теперь день и ночь), то буду медициной заниматься и романы читать» (П. 4, 291). После чего следует обширный полемический выпад: «Есть, как Вы знаете, и ещё примеры. Почему же не свяжете материал? Почему в таком ответственном моменте (и в ряде других подобных) не держите своего обещания “в случ<аях> сомнит<ельных> и разноречивых обращаться, как к арбитру, к самому Ч<ехову>”. Такой же прискорбный пример: очень важная ссылка на письма к Бунину и Авиловой, требующие холодности. <...> ...Авилову, очевидно, постигла Ваша участь: она понимала это требование по-Вашему. Поэтому Чехов пишет ей вторично: Вы меня не поняли и т. д. Вот это и есть то самое, о чём я писал Вам прошлый раз... и что сводит на нет все Ваши домыслы. Что бы Вам привести и эту цитату из 2-го письма. Здесь же Вы противопоставляете Чехову Флобера. Дескать, весьма редкое личное свойство Чехова. А между тем, это требование холодности как раз именно и есть флоберовское! Замечательное совпадение: Гроссман в своем этюде о Чех<ове> (“От Пушк<ина> до Блока”), как раз цитируя, как и Вы, письмо к Авиловой (1-е), заключает: таким чисто флоберовским канонам Чехов ... о методе писат<ельской> работы. “Флобер признавал холодность высшим качеством писательского темперамента”. И это совершенно верно и находится в полном согласии с чувством отравления Бовари.

Но Вы такие случаи даже не считаете сомнительными, заставляя, т. о., считать сомнительной всю Вашу аргументацию» (Л. 23—23 об.). Речь идет о двух письмах к Л. А. Авиловой.

А. Б. Дерман цитирует письмо от 19 марта 1892 года: «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это даёт чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (П 5, 26). В письме от 29 апреля 1892 года, ссылку на которое К. А. Тренев требовал от А. Б. Дермана во имя объективности, А. П. Чехов дополнял и уточнял совет: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать» (П 5, 58). Игнорирование (умышленное или нет) этого дополнения справедливо можно считать важным аргументационным и методологическим упущением. При этом даже умышленный неучёт этого второго письма к Л. А. Авиловой, будучи компрометирующим в методологическом отношении, не компрометирует А. Б. Дермана как исследователя — он искренне мог расценивать данный текст как характерологически нейтральный и не корректирующий выводы, полученные ранее.

Случай же со ссылкой на текст И. А. Бунина намного любопытнее. А. Б. Дерман цитирует не письмо, а отрывок из бунинских воспоминаний, и цитирует в такой редакции: «Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед...»<sup>1</sup> Эту фразу, а также отрывок из письма к Л. А. Авиловой, А. Б. Дерман расценивает как «возведение в принцип личного свойства, весьма при этом редкого»<sup>2</sup>. Между тем полностью отрывок из воспоминаний И. А. Бунина содержит важное уточнение мемуариста, противоречащее выводам А. Б. Дермана: «— Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед, — сказал он однажды.

Но, конечно, это была совсем особая холодность. Ибо много ли среди русских писателей найдется таких, у которых

---

<sup>1</sup> Там же. С. 241.

<sup>2</sup> Там же. С. 242.



душевная чуткость и сила восприимчивости были бы сложнее, больше чеховских?»<sup>1</sup> К. А. Тренев, видимо, не был знаком с этим бунинским текстом. Нет оснований сомневаться, что в противном случае он обязательно обратил бы внимание на избирательное цитирование, которое встраивается в логику полемики К. А. Тренева с основными концептуальными положениями «Творческого портрета Чехова» и недостатками аргументационной базы монографии. А вот к недостаткам источниковедческого характера К. А. Тренев обращается, цитируя статью Л. П. Гроссмана «Натурализм Чехова», и это действительно ещё один очень любопытный пример противоположных трактовок одного и того же материала. Для А. Б. Дермана Г. Флобер и А. П. Чехов — антиподы. Вспомнив Г. Флобера, почувствовавшего «признаки отравления, когда изображал сцену отравления г-жи Бовари», А. Б. Дерман отмечает, что «мы имеем пример такого творческого подъёма, что для художника как бы стирается грань между живым лицом и плодом его воображения, даже более того, последний становится для него ближе первого, ибо... едва ли суровый Флобер так живо переживал трагедию каждой женщины, кончавшей расчёты с жизнью самоубийством». Наиболее показательным примером подобного душевного состояния, обусловленного творческим подъёмом, А. Б. Дерман объявляет «лирическое творчество», поскольку «в самое понятие лирики входит главным элементом личное чувство, личное настроение, личное впечатление автора». Однако «лирика Чехова и в генезисе, и в процессе своем диаметрально противоположна этому прочно-сложившемуся представлению. Чехов не горит огнём, руки его не дрожат, язык его не “лепечет громко, без сознания”, — он не плачет и не радуется вместе со своими героями»<sup>2</sup>. И далее следует вышеприведённый (по А. Б. Дерману — антифлоберовский) пример из писем к Л. А. Авиловой с призывом «будьте холодны». Призывом, который Л. П. Гроссман, приведя ту

<sup>1</sup> Бунин И. А. А. П. Чехов // О Чехове. Сборник воспоминаний. М., 1910. С. 20.

<sup>2</sup> Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 240–241.

же цитату, охарактеризовал как «чисто флюберовский канон»<sup>1</sup>. Вообще, Л. П. Гроссман предлагает совершенно иную сопоставительную картину писательской специфики А. П. Чехова: «Требования полного отсутствия автора из его созданий, догмат безличности, поход против лирики и автобиографии в художественной прозе были непреложными лозунгами флюберовского творчества. Чехов с первых же шагов своей литературной деятельности выражает от своего собственного имени те же принципы»<sup>2</sup>. Кроме того, по Л. П. Гроссману, «и флюберовский принцип интенсивной жизненности в описаниях был им [А. П. Чеховым] целиком воспринят. Кажется, руководящим началом оставался для него всегда знаменитый совет Флюбера: — Когда вы описываете закат, страница должна быть кровавой, когда изображаете луг — зелёной»<sup>3</sup>. В подтверждение Л. П. Гроссман приводит несколько примеров из чеховской переписки. Первый связан с двумя отзывами А. П. Чехова о собственной повести «Степь»: «Пишу степной рассказ. Пишу, но чувствую, что не пахнет сеном» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 1 января 1888 года); «Пока писал, я чувствовал, что пахло около меня летом и степью. Хорошо бы туда поехать!» (А. Н. Плещееву, 3 февраля 1888 года). Второй — характеристика А. П. Чеховым работы над книгой о Сахалине: «Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно» (А. С. Суворину, 18 мая 1891 года). Третий пример — дружеский писательский совет: «Женщин нужно описывать так, чтобы читатель чувствовал, что Вы в расстёгнутой жилетке и без галстука, природу — то же самое» (А. С. Лазареву-Грузинскому, 20 октября 1888 года).

Таким образом, А. Б. Дерман, во-первых, не полемизирует с высказанной ранее иной трактовкой используемого им иллюстративного материала, а такая полемика не была бы лишней для целей доказательности и с учётом того, насколько

---

<sup>1</sup> Гроссман Л. П. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. М.: Современные проблемы, 1926. С. 318.

<sup>2</sup> Там же. С. 317.

<sup>3</sup> Там же. С. 318.

ко полярна эта «иная» трактовка, во-вторых, демонстрирует избирательность в подборе примеров, что также не идёт на пользу верифицируемости его основных гипотез, поскольку достаточно лишь более полного цитирования приведённых А. Б. Дерманом отрывков или учёта отрывков, исследователем проигнорированных, чтобы картина чеховского личностного и писательского облика приобрела совершенно отличные от нарисованных в «Творческом портрете Чехова» очертания.

Спорил К. А. Тренев и с интерпретациями отрывков, не искажённых купированной, как в случае переписки А. П. Чехова с Л. А. Авиловой, цитацией. Например, с трактовкой характеристики личности А. П. Чехова из мемуаров А. И. Куприна. Купринские воспоминания давно принадлежат к ряду хрестоматийных и часто цитируемых, поэтому отрывок приведём (как и в случае с И. А. Буниным, по изданию, которым вероятнее всего пользовался А. Б. Дерман) не столько в напоминовение, сколько для связности изложения: «В своей удивительной объективности стоя выше частных горестей и радостей, он всё знал и видел. Но ничто личное не мешало его проникновению. Он мог быть добрым и щедрым, не любя, ласковым и участливым, без привязанности, — благодетелем, не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались неясными для его окружающих, кроется, может быть, главная разгадка его личности»<sup>1</sup>. А. Б. Дерман, отметив отказ А. И. Куприна от каких бы то ни было обобщений, видит «тот корень, из которого всё это вырастает: это осознание своей внутренней дисгармонии и упорная, постоянная борьба с нею путём самовоспитания, путём вечной дисциплины чувства. Природа лишила Чехова дара сильного непосредственного чувства, и он, осознав это, возмещает внутреннюю пустоту тем, что поступает так, как поступал бы человек с горячим сердцем: ласково, участливо, внимательно, — совершенно почти не входя в существо тех нужд, с какими к нему

---

<sup>1</sup> Куприн А. И. Памяти Чехова // О Чехове. Сборник воспоминаний. М., 1910. С. 125.

обращаются»<sup>1</sup>. К. А. Тренев протестует: «Вы не раскрыли, не проанализировали это купринское определение. А оно заключает в себе как раз определение высшей формы человеческой любви. Это та самая любовь, которая называется одиозным именем евангельской и “без которой не только социализма не построишь, но и таблицу умножения забудешь”, — как гнусно выразился какой-то буржуй. А привязанность к одному или немногим, отсутствие которой Вы квалифицируете как холодность, именно чаще всего соединяется с холодностью и жестокостью» (Л. 24).

Выводы во втором письме К. А. Тренев подводил в гораздо более безапелляционном ключе, нежели в первом, объявив концепцию А. Б. Дермана «не гипотезой, а парадоксом»: «...мёртв свет от Вашего фонаря. <...> Основной порок Вашего парадокса: Вашим субъективным утверждениям слишком очевидно не соответствуют Вами же приводимые объективные факты. Стоит их только отвести от лучей Вашего мертвящего фонаря, как они начинают гореть своим собст<венным> живым светом.

Самый большой Ваш грех, это, конечно, — что выхолостили Вы писателя великого. А потом требуете доказательств от противного *post factum*: “Докажите, что я неправ!” Доказывай Вам, что Чехов не верблюд!» (Л. 24 об. — 25). Завершил свою критику К. А. Тренев любопытной, безжалостной по отношению к авторскому и научному самолюбию А. Б. Дермана и во многом правомерной аналогией: «Недавно я присутствовал на процессе кулаков, где в качестве обвиняемого был, конечно, и поп. Тихий, недалекий монашек аскетического вида. Ему вменялось два преступления: 1. Звонил к вечерне, когда в это время должно было состояться собрание в сельсовете. 2. Полученный на панихиды хлеб раздавал беднякам (с явной целью привлечь их симпатии на свою сторону). Что касается 1-го обвинения, оно ясно и незыблемо правильно: не звони, сукин кот, к вечерне! Со вторым же — не так ясно, и защитник разводил руками: “Я не знаю, что должен был делать с хлебом

---

<sup>1</sup> *Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. С. 163.*

мой подзащитный, чтобы не сидеть на этой скамье. Отдать кулакам? Кормить им свиней? Торговать?» (Суд попа оправдал.)

Не сердитесь, но знакомясь с фактами, подтверждающими у Вас дисгармонию Чехова, мне то и дело хотелось спросить Вас: помогите, дорогой Абрам Борисович, придумать для Чехова такой поступок, который бы не доказывал его «слабость чувства любви», не был бы «отталкиванием» от этой слабости» (Л. 26–26 об.). Этим заключительным пассажем К. А. Тренев отметил, возможно, ключевой недостаток монографии: принципиальную нефальсифицируемость гипотезы о чеховском личностном дисгармонизме. В соответствии с ней А. Б. Дерман любую цитату из переписки А. П. Чехова, любой поступок писателя — и филантропический, и мизантропический, — объясняет «природной холодностью» А. П. Чехова. В случаях человеколюбивых проявлений писатель, в соответствии с гипотезой, старается данную холодность преодолеть, в случаях противоположных, будь то нелестные отзывы о ком-либо и т. п. — «холодность» проявляется эксплицитно. Руководствуясь гипотезой А. Б. Дермана, невозможно привести ни единого контраргумента против предполагаемого чеховского «молчания сердца»: любой противоречащий факт будет истолкован как сознательное отталкивание А. П. Чехова от осознаваемого недостатка (собственно, и сам А. Б. Дерман приводит множество примеров подобного рода). Иными словами, данную гипотезу принципиально невозможно фальсифицировать, и она, таким образом, не отвечает одному из ключевых критериев научности.

Даже с учётом не приведенных нами многочисленных слабо аргументированных возражений (апелляция к «ощущениям», личному писательскому опыту и т. д.), критика К. А. Треневым концепции А. Б. Дермана выглядит наиболее доказательной, связной и последовательной не только на фоне аналогичных эпистолярных примеров, но и в сравнении с печатными отзывами на «Творческий портрет Чехова» и должна занять полноценное место в комплексе чеховедческих текстов 1920–1930 годов.

*Виктор Зайцев*





# БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ

Составитель  
П. Н. Долженков





## Библиография работ о Чехове за 2018 год (первая часть)

*Абиева, Н. М.*

Поэтика костюма в прозе А. П. Чехова // Алт. гос. пед. ун-т. — Барнаул: АлтГПУ, 2018. — 229 с. Библиогр.: С. 206–228.

*Али Наджа Хасан Али*

Оценочные номинации персонажа в художественной прозе А. П. Чехова: автореф. дис.: канд. наук; филологические науки: 10.02.01; Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2018. — 23 с.

*Барабанов, Н.* Чехов и Горький // Знание — сила. — М., 2018. — № 5. — С. 109–115.

*Берёзкина, Е. П., Суй, Ли*

Отсутствие идеала в рассказах А. П. Чехова и сложность их восприятия современными школьниками // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Яз. Лит. Культура. — Улан-Удэ, 2018. — Вып. 2. — С. 81–89.

*Бик-Булатов, А. Ш.*

Образы и типы православного духовенства в русской журналистике XIX — начала XX века. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2018. — 303 с. Библиогр.: С. 295–297 — Указ. имен.: С. 298–303.

Основные типы русского духовенства в публицистических и художественных текстах XIX — начала XX вв. (Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, А. И. Герцен, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Ч., М. Горький и др.)

*Быков, Д. Л.*

Время потрясений: 100 лекций о русской литературе XX века: в 2 т. — М.: Э, 2018. — Т. 1. 1900–1950 гг. — 542 с.

Очерки о произведениях Л. Н. Андреева, М. Горького, Ч., А. А. Блока, Б. Л. Пастернака, Л. К. Чуковской, О. Э. Мандельштама, Ю. О. Домбровского, А. Т. Твардовского, В. П. Некрасова и др.

*Ван, Сяохуань*

Языковые средства выражения чувственного восприятия и их роль в семантической организации художественного текста

(на материале рассказов А. П. Чехова); Шэньян. политехн. ун-т. — Томск: Изд-во Томс. гос. пед. ун-та, 2018. — 285 с. Библиогр.: С. 93–108.

*Воронцова, Е. А.* Чеховские музеи в энциклопедии «Литературные музеи России» // Первые Воскресенские чтения. Краеведческие традиции Истринской земли: сб. материалов научно-практической конференции. 13 декабря 2017 г. / Центральная библиотека имени А. П. Чехова (МУК «Истринская ЦБС»); под общ. ред. Т. В. Вартановой. Истра; Новосибирск: Новосибирский изд. дом, 2018. С. 61–67.

*Гаврилов, В. Е.*

Парадоксы личности Чехова: док.-психол. исслед. — Барнаул: Новый формат, 2018. — 249 с. Библиогр.: С. 232–235 и в примеч.

*Гитович, И. Е.* Итог как новые проблемы: статьи и рецензии разных лет об А. П. Чехове, его окружении и чеховедении. — М.: Изд-во «Литературный музей», 2018. — 416 с.

*Доманский, Ю. В.*

Эпическое событие в лирическом сюжете (рассказ Антона Чехова «Тоска» и стихотворение Евгения Карасева «Бессилие») // Интертекстуальный анализ: принципы и границы. — СПб., 2018. — С. 241–250.

*Дубова, М. А.*

Речевая деятельность персонажа как компонент характеристики его личности: (по повести А. П. Чехова «Моя жизнь») // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. — М., 2018. — С. 85–88.

*Иванова, И. А.*

Языковые средства выражения полярности лексико-семантического объёма концепта «любовь»: (по рассказу А. П. Чехова «О любви») // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. — М., 2018. — С. 102–109. Рез. англ.

*Капустин, Д.*

Антон Чехов: первый выезд в Европу: (по свидетельствам собственным и друзей) // Нева. — СПб., 2018. — № 1. — С. 158–167.

*Капустин, Д.*

Чехов, мичман Глинка и баронесса Выхухоль // Новый мир. — М., 2018. — № 1. — С. 155–164.

*Капустин, Д., Жуков, С.*

А. П. Чехов: погружение в Европу // Знание — сила. — М., 2018. — № 6. — С. 31–39.

О путешествиях Ч. по Западной Европе

*Катаев, В. Б.*

К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 247 с.

*Козлова, Я. О.*

Жанр календарного рассказа в прозе А. П. Чехова: сюжет о «визитерах» // Вестн. Бурят. гос. ун-та. Яз. Лит. Культура. — Улан-Удэ, 2018. — Вып. 2. — С. 105–110.

*Лепилкина, О. И.; Станько, А. И.*

А. П. Чехов-публицист о системе наказаний в России // Гуманитар. и юрид. исслед. — Ставрополь, 2018. — Вып. 1. — С. 216–220. Рез. англ. — Библиогр.: С. 219–220.

*Логачева, О. И.*

Репрезентация концепта священнослужитель в прозе А. П. Чехова: автореф. дис.: канд. наук; филологические науки: 10.01.01; Рос. ун-т дружбы народов. — Тверь, 2018. — 18 с.

*Мачильская, Д. О.*

Лексические средства организации начала художественного текста: (на материале прозы А. П. Чехова): автореф. дис.: канд. наук; филологические науки: 10.02.01; Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского; Саратов, 2018. — 22 с.

Молодые исследователи Чехова: сб. ст. Вып. 8. Материалы междунаро. научно-практической конференции (Москва, 25–28 мая 2015 г.). — М.: Изд-во «Литературный музей», 2018. — 192 с.

**I. А. П. ЧЕХОВ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО В ВОСПОМИНАНИЯХ, КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XIX–XX ВЕКОВ**

*Сергеев, А. С.*

А. П. Чехов в критике журнала «Русский вестник» рубежа XIX–XX веков. — С. 5–14.

*Зайцев, В. С.*

О внелитературных аспектах интерпретации художественного произведения (на примере рассказа А. П. Чехова «Враги»). — С. 15–22.

*Орлов, Э. Д.*

«Собрался он на Дальний Восток как-то вдруг, неожиданно...» (К вопросу о мотивах путешествия А. П. Чехова на Сахалин и на Восток). — С. 22–29.

**II. ПРОЗА ЧЕХОВА**

*Оверина, К. С.*

Ранняя проза А. П. Чехова: проблема взаимодействия читателя и текста. — С. 30–39.

*Овчарская, О. В.*

О жанровой системе раннего творчества А. П. Чехова. — С. 40–50.

*Андреева, А. П.*

Образ творца в повествовательных произведениях А. П. Чехова 1880–1882 годов. — С. 50–56.

*Борисова, К. В.*

Модель поведения героя-шута в прозе А. П. Чехова. — С. 57–64.

*Агратаин, А. Е.*

Трансформация «дуэльного нарратива» в прозе А. П. Чехова. — С. 65–73.

*Печёркина, Е. Л.*

Вещный мир рассказа А. П. Чехова «Невеста» и связь его элементов с другими компонентами художественного мира произведения в историко-культурном контексте. — С. 73–86.

**III. ТЕАТР ЧЕХОВА**

*Петракова, Л. Г.*

Межтекстовые связи чеховских пьес. — С. 87–92.

*Шенфельд, Э.*

«Пьеса без названия» как архетип последних четырёх пьес А. П. Чехова. — С. 93–99.

*Ронгинская, Е. М.*

Спектакль В. Фильштинского «Костя Треплев. Любовь и смерть» как попытка заглянуть в душу персонажа. — С. 100–107.

*Савинова, Д. Д.*

Пьесы А. П. Чехова — иллюзия кинематографа. — С. 107–116.

*Морателло, Э.*

Декорации Сергея Бархина в спектаклях «Чёрный монах» и «Скрипка Ротшильда» в МТЮЗе. — С. 116–122.

*Власов, А. В.*

Драма на краю бездны («Драма на охоте» в театре «Et cetera»). — С. 123–126.

IV. «ЧЕХОВ ПЛЮС...»

*Гнюсова, И. Ф.*

Английская традиция в прозе А. П. Чехова о священнослужителях (А. П. Чехов, Н. С. Лесков и Дж. Элиот). — С. 127–136.

*Бои, М. Л.*

Тема безумия в рассказах «Красный цветок» В. М. Гаршина и «Чёрный монах» А. П. Чехова. — С. 136–143.

*Морозова, О. В.*

А. П. Чехов в творческом сознании А. А. Блока: рассказ «Спать хочется». — С. 143–153.

*Устюжанина, В. А.*

Тема бегства от мира в рассказе А. П. Чехова «Чёрный монах» и новелле Т. Манна «Смерть в Венеции». — С. 154–160.

*Жоу, Ш.*

Тема медицины в творчестве А. П. Чехова и Лу Синя. — С. 160–164.

*Буавер, Э.*

О форме исповеди у Чехова и Беккета («О вреде табака», «Лебединая песнь» и «Последняя лента Крэппа»). — С. 165–170.

*Шаопин, Ч.*

«Русское варенье» Л. Е. Улицкой, «Три девушки в голубом» Л. С. Петрушевской и драматургия А. П. Чехова. — С. 170–175.

*Тхакур, С. К.*

Сравнительный анализ темы «маленького человека» в рассказах А. П. Чехова и Р. К. Нараяна («Смерть чиновника» и «Подарок сторожа»). — С. 175–180.

*Бенивал, С.*

Виджайдан Детха — Чехов Раджастана. — С. 180–185.

*Николаева, С. Ю.*

Импрессионистический экфрасис в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Вестн. Твер. гос. ун-та. Сер.: Филология. — Тверь, 2018. — № 1. — С. 59–70. Рез. англ. — Библиогр.: С. 68–69.

*Орлов, Э. Д.*

На стороне всех. Быт и бытие Антона Чехова // Знание — сила. — М., 2018. — № 5. — С. 100–108.

Интервью И. А. Харичеву о Ч. и истории его музеев в Москве.

*Орлов, Э. Д.*

«Он хороший человек и не похож на полубога»: Чехов и Чайковский // Знание — сила. — М., 2018. — № 6. — С. 40–48.

*Орлов Э. Д., Шипова Т. Н.* Альбом-каталог «Антон Чехов. „Сахалинская“ коллекция. Материалы из собрания Государственного литературного музея». — М.: Изд-во «Литературный музей», 2018. — 200 с.

*Пырков, И. В.*

Ритм, пространство и время в русской усадебной литературе XIX века (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, А. П. Чехов): автореф. дис.: д-ра наук; филологические науки: 10.01.01; Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. — Саратов, 2018. — 48 с.

*Рожкова, Н.*

А. П. Ч.: испытание временем // Знание — сила. — М., 2018. — № 6. — С. 19–25.

*Рейфилд, Д.*

Жизнь Антона Чехова: пер. с англ. / Д. Рейфилд. — М.: КоЛибри, 2018. — 2-е изд., испр. и доп. — 894 с., [12] л. ил. Библиогр. в примеч. — Имен. указ.: С. 865–893.

*Сахарова, Е. М.*

Вокруг Чехова: в 2 т. — М. — СПб.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018. — Т. 1. Жизнь и судьба / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. — 335 с. — (Воспоминания о писателях). Библиогр. в примеч.

Переиздание воспоминаний о Ч. его братьев (Ал. П., М. П. и Н. П. Чеховых).

*Сахарова, Е. М.*

Вокруг Чехова: в 2 т. — М. — СПб.: РИПОЛ классик: Пальмира, 2018. — Т. 2. Творчество и наследие / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. — 319 с. — (Воспоминания о писателях). Библиогр. в примеч.

Переиздание воспоминаний М. П. Чеховой, И. П. Чехова, О. Л. Книппер-Чеховой и др. родственников писателя.

*Селезнёва, Е. В.*

Повесть А. П. Чехова «Скучная история» в англоязычной рецепции: автореф. дис.: канд. наук; филологические науки: 10.01.01; Нац. исслед. Томс. гос. ун-т. — Томск, 2018. — 19 с.

*Семёнова, Н. В.*

Визуальные «вторичные» тексты к рассказу А. П. Чехова «Спать хочется» // Производство смысла: сб. ст. и материалов памяти И. В. Фоменко. — Тверь, 2018. — С. 647–654.

*Синякова, Л. Н.*

Рассказ А. П. Чехова «Володя»: этическая телеология в антропологическом измерении // Вестн. НГУ. Сер.: История, филология. — Новосибирск, 2018. — Т. 17. № 2. — С. 149–154. Рез. англ.

Взаимосвязь этических и антропологических мотивировок характера главного персонажа в рассказе «Володя».

*Соловьёва, Т.*

История одного чеховского прототипа // Знание — сила. — М., 2018. — № 6. С. 26–30.

О Б. А. Перлине — сахалинском знакомом Ч., возможном прототипе Павла Ивановича в рассказе «Гусев».

*Стародумов, А. А.*

Послесловие к фильму «Три сестры» (2017): диалог со зрителем // Лит. в шк. — М., 2018. — № 6. — С. 12–13.

*Стенина, В. Ф.*

Время в письмах А. П. Чехова: философия и психология творчества // Творчество и культура в свете философской рефлексии. Творчество культуры и культура творчества. — Ульяновск, 2018. — С. 240–248.

*Сухих, И. Н.*

О границах интертекстуальности: чеховский текст и «интертекст» // *Интертекстуальный анализ: принципы и границы.* — СПб., 2018. — С. 26–35. Рез. англ.

Иерархия межтекстовых взаимодействий; фактор принадлежности автора к «цитатным» и «нецитатным» при определении скрытой цитаты.

*Тузова, Е. Н.*

Лирические элементы в экранизациях пьесы А. П. Чехова «Три сестры» // *Язык и репрезентация культурных кодов.* — Самара, 2018. — Ч. 1. — С. 43–47.

*Филаткина, Н. А.*

«Милый Антон Павлович...» Письма Морозовых к А. П. Чехову // *Моск. журн.* — М., 2018. — № 5(329). — С. 78–84.

*Фокин, П. Е.* Чехов без глянца. 4-е изд. — СПб.: Пальмира-РИПОЛ-классик, 2018. — 510 с.

Чеховский вестник / Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры РАН; ГЛМ им. В. И. Даля. — М., 2018. — Вып. № 35. — 152 с.

#### КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

*Тихомиров, С.* Неуловимый классик: мир Чехова в русской мысли второй половины XX — начала XXI века. — С. 7–29. [Рец. на кн.: 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. ст., коммент. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. — 880 с.]

*Стрельцова, Е.* Предчувствие преграды. — С. 29–33. [Рец. на кн.: *Холодова Г.* Мой Чехов. Бахрушинская серия. М., 2016. — 552 с. 231 ил.]

*Зайцев, В.* Проблемы интертекста. — С. 33–39. [Рец. на кн.: *Кибальник С. А.* Чехов и русская классика: проблемы интертекста. СПб.: ИД «Петрополис», 2015. — 314 с.]

*Ахметшин, Р.* Книга о Чехове и Достоевском. — С. 39–45. [Рец. на кн.: *Живолупова Н. В.* Достоевский и Чехов: аспекты архитектоники и поэтики. Новгород: Дятловы горы, 2017. — 268 с.]

*Осипов, С.* «Лекари поневоле». — С. 45–48. [Рец. на кн.: *Anton Pavlovitch Tchekhov. Medecins malgre eux. Nouvelles traduites et annotées par Fran oise DarnalLesné* Paris: L'Harmattan, 2017 [Антон Павлович Чехов. Лекари поневоле / Пер. и коммент. Ф. Дарналь-Лесне. Париж, 2017.]]



## ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

*Коваленко, Г.* Чайки и рыбы. — С. 49–51. [Рец. на спектакль: «Чеховъ. Чайка». Режиссёр-постановщик Олег Жюгжда. Областной театр кукол, г. Гродно, Белоруссия.]

*Одесская, М.* 123... — С. 51–54. [Рец. на спектакль: «123 сестры». Постановка Сергея Голомазова и Веры Бабичевой. Творческое объединение мастерских. Сцена Театра им. М. А. Булгакова, Москва.]

*Наборщикова, С.* На Чеховском фестивале спели и станцевали «Три сестры». — С. 54–56. [Рец. на спектакль: «Перрон № 3». Theatre Movement Bazaar.]

*Ветлинская, А.* «Три сестры» в БДТ: жизнь как вокзал. — С. 56–59. [Рец. на спектакль: «Три сестры». Режиссёр Владимир Панков. Большой драматический театр, Санкт-Петербург.]

*Катаев, В.* «При чём здесь возраст?» — С. 59–62. [Рец.: «Три сестры». Фильм Юрия Грымова по мотивам пьесы А. П. Чехова.]

*Кузнецова, А.* Какую классику нынче носят? — С. 62–65. [Рец. на спектакль: «Ваня и Соня и Маша и гвоздь». Пьеса Кристофера Дюрана. Режиссёр-постановщик Константин Райкин. Театр «Сатирикон».]

*Ахметшин, Р.* «Чёрный монах» в Астане. — С. 65–71. [Рец. на спектакль: «Чёрный монах». Режиссёр-постановщик Игорь Седин. Художник по костюмам Татьяна Алиева. Государственный академический Русский театр драмы имени М. Горького (Астана, Республика Казахстан).]

## КОНФЕРЕНЦИИ

*Спачиль, О.* Чеховские чтения в Ялте-2017. — С. 73–78. [Международная научно-практическая конференция «XXXVIII Чеховские чтения в Ялте»: «Изучение Чеховского наследия на рубеже веков: взгляд из 21 столетия». Ялта, апрель 2017.]

*Головачёва, А. А. П.* Чехов и А. Н. Островский: 5-е Скафтымовские чтения. — С. 78–90. [5-е Скафтымовские чтения «А. П. Чехов и А. Н. Островский». Москва, ноябрь 2017.]

*Спачиль, О.; Ахметшин, Р.* От «Лешего» к «Дяде Ване». — С. 90–97. [Международная научно-практическая конференция «От “Лешего” к “Дяде Ване”». Москва, ноябрь 2017.]

*Кубасов, А.* Чехов и Петербург. — С. 97–101. [Научно-практическая конференция «А. П. Чехов и литературно-театральная жизнь Петербурга». Петербург, ноябрь 2017.]

## ЖИЗНЬ МУЗЕЕВ

*Орлов, Э.* Четыре жизни Чехова. — С. 103–105. [Выставка «Четыре жизни А. П. Чехова». «Шолохов-центр», Ростов, 14 сентября — 3 декабря 2017.]

*Журавлёва, А; Дёров, М.* Метеопост «Мелихово». — С. 105–113. [В Мелихове появился действующий метеорологический пост.]

## ЧЕХОВСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

*Катаев, В. А. П.* Чудаков: писатель, филолог, человек. — С. 115–123.

## БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ

2014 год. — С. 125–151.

Чеховский вестник // Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры РАН; ГМИРЛИ им. В. И. Даля. — М., 2018. — Вып. № 36. — 160 с.

### КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

*Литович, И.* Судьба одного научного замысла. — С. 7–13. [Рец. на кн.: Личная библиотека А. П. Чехова. Избранное. Из фондовых собраний Таганрогского музея-заповедника и Дома-музея А. П. Чехова в Ялте Таганрог, 2017. 156 с., ил.]

*Тихомиров, С.* Достоевский и Чехов: проблема совместимости. — С. 13–33. [Рец. на кн.: Чехов и Достоевский. По материалам Четвёртых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 года). Сб. научных работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. 544 с., ил.]

*Ахметшин, Р.* Проблема как итог. — С. 34–41. [Рец. на кн.: *Литович И.* Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А. П. Чехове, его времени, окружении, и чеховедении / Сост. Л. Е. Бушканец, Н. Ф. Иванова, Э. Д. Орлов. М.: Литературный музей, 2018. 416 с.]

*Собенников, А.* Основное направление. — С. 41–42. [Рец. на кн.: *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова. Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 247 с.]

*Зайцев, В.* Воображариум Дмитрия Быкова. — С. 42–53. [Рец. на кн.: *Быков Д. Л.* Время потрясений. 1900–1950 гг. М.: Эксмо, 2018. 544 с.]

### ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ И НА ЭКРАНЕ

*Зайцев, В.* «Три сестры» К. Богомолова в МХТ. — С. 55–61. [Рец. на спектакль: «Три сестры». Режиссёр К. Ю. Богомолов. МХТ имени А. П. Чехова, 2018.]

*Ланушин, Р.* Обыкновенный Чехов. — С. 61–65. [Чеховский фестиваль. Университет штата Теннесси, октябрь 2017.]

*Печински, М.* Чеховский текст без поправок. — С. 65–71. [Рец. на спектакль: «Дядя Ваня». Постановка Ивана Вырыпаева. Польский театр, Варшава.]

*Яровая, Д.* А была ли Чайка? — С. 71–76. [Рец. на спектакль: «Чайка». Мюзикл. Режиссёр Артём Каграманян. Театр Луны, Москва, 2017.]

*Маквей, Г.* Валлийское переосмысление Чехова. — С. 76–77. [Рец. на спектакль по книге: Антон Чехов. Вишнёвый сад. Переосмысление Эри Оуэна, Лондон: Издательство Oberon Books, 2017. Режиссёр Рэйчел О'Риордан. Шерман театр, Кардифф. Мировая премьера 13 октября — 3 ноября 2017.]

*Орлов, Э.* Все хотят... Платонова, или О чистоте жанра. — С. 77–81. [Рец. на спектакль: «Безотцовщина». Режиссёр Е. Дмитриева. Школа-студия МХАТ, 2017–2018.]

## КОНФЕРЕНЦИИ

*Степаненко, А.* На Сахалине и в Японии. — С. 83–91. [«XXI Чеховские чтения» на Сахалине, 29–30 января 2018.]

## ЖИЗНЬ МУЗЕЕВ

*Головань, М.* Скоро в Великобритании появятся Чеховские сады. — С. 93–95. [Проект под названием «Сад Антона Чехова» (Anton Chekhov's Garden) Розамунд Бартлетт на Выставке цветов и ландшафтного дизайна во дворце Хэмптон Корт.]

*Колганова, Г. А. П.* Чехов во Франции. — С. 95–98. [Выставка «А. П. Чехов во Франции». Отдел ГМИРЛИ им. В. И. Даля, «Дом-музей А. П. Чехова». Москва, 29 января — 1 апреля 2018.]

*Круглова, А.* «Милая актриса»: о Книппер на сцене и в жизни. — С. 98–101. [Выставка «Милая актриса». Отдел ГМИРЛИ имени В. И. Даля, «Дом-музей А. П. Чехова». Москва, 15 июля — 21 октября 2018.]

*Юбилей О. Л. Книппер-Чеховой в Крыму.* — С. 101–103. [Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 21–22 сентября 2018.]

*Невский, Л.* «Метаморфозы» на юге России. — С. 103–107. [«Метаморфозы. Фестиваль одного дня». Сочи, Краснодар, Ростов-на-Дону, Ессентуки, 23–29 октября 2018.]

## ЧЕХОВСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

*Головачёва, А.* Чехов — поэт и критик Ялтинской городской управы. — С. 109–117.

## БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ

2015 год. — С. 119–157.

## Добавления к библиографии за 2012–2017 годы

*Габбасова, С. Х.*

Переводческая интерпретация драмы А. П. Чехова «Три сестры» // Изв. Самар. науч. центра РАН. — Самара, 2015. — Т. 17. № 1(4). — С. 917–921. Рез. англ.

Анализ немецких переводов.

*Кузичева, А.*

Ах, юбилей, юбилей: или 150 лет Чехову // Люди и судьбы. XX век. — М., 2013. — Вып. 4. — С. 34–60.

*Попових, Т.*

Огледало, гаво и сан // Книж. историиа. — Београд, 2015. — Г. 47, бр. 157. — С. 101–122. Библиогр.: С. 121–122 — Рез. рус.

Семантика образов зеркала, чёрта и сновидений, их взаимосвязь в художественной литературе (на материале произведений А. С. Пушкина, Н. В. Голя, Ч., М. Настасиевича)

*Сафаргалина, А. Х.*

Рассказ А. П. Чехова «Ионыч» и законы музыкальной композиции // Русская и мировая литература в современном образовательном пространстве. — Уфа, 2015. — С. 185–191.

*Хазова, М. А.*

Чеховские традиции в повести В. Я. Тарсиса «Палата» № 7 // Учён. зап. Орлов. гос. ун-та. — Орел, 2015. — № 1(64). — С. 216–222.

*Шах-Азизова, Т.*

Театр в книге, или Метафизика Чехова / Т. Шах-Азизова // Люди и судьбы. XX век. — М., 2013. — Вып. 4. — С. 61–67.

Ч. в эскизах Э. Кочергина. Рец. на книгу: А. П. Чехов. Пьесы. Художник Эдуард Кочергин. СПб., 2010.

*Шах-Азизова, Т.*

Чеховиана Льва Додина // Люди и судьбы. XX век. — М., 2013. — Вып. 4. — С. 68–71.

## Список публикаций А. П. Кузичевой, не вошедших в предыдущие библиографии

*Кузичева, А.*

На пути к замыслу // Московская правда. — М., 1976. — 27 июня.

Рец. на спектакль: «Вишнёвый сад» в моск. театре «Современник». Режиссёр Г. Б. Волчек.

*Кузичева, А.*

«Чайка» без чайки // Московская правда. — М., 1979. — 10 марта.

Рец. на спектакль: «Чайка» в Моск. театре им. В. В. Маяковского. Режиссёр А. М. Вилькин.

*Кузичева А.*

«Мужики» // Сельская молодёжь. — М., 1980. — № 1. — С. 58–61.

О повести Ч. «Мужики».

*Кузичева, А.* В школе русской классики // Московская правда. — М., 1982. — 23 июня.

«Три сестры» в Моск. театре на Малой Бронной, «Современнике», в Театре драмы и комедии на Таганке.

*Кузичева, А.*

История «задумавшегося» героя // Театр. — М., 1983. — № 12(2). — С. 28–36.

В том числе о «задумавшихся» героях в пьесах Ч. «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры».

*Васильева, В., Кузичева, А.*

Прощание с ролью // Вопросы театра. — М., 1987. — № 11. — С. 175–210.

Беседа с актрисой В. К. Васильевой о роли Раневской в пьесе Ч. «Вишнёвый сад».

*Кузичева, А.*

«Тёплый свет» — свет добра // За коммунистический труд. — Чехов, 1985. — 30 июля.

О документальном фильме, посвящённом Музею-заповеднику Ч. в Мелихове, его создателях Ю. К. Авдееву и Л. Я. Лазаренко.

*Кузичева, А.*

Чеховский урок // Советская культура. — М., 1988. — 9 янв. — С. 9.

В. К. Васильева в роли Раневской в спектакле «Вишнёвый сад» в Щепинском театре (Польша). Режиссёр А. М. Вилькин.

*Кузичева, А.*

«Да хранит вас всех небо!» // Неделя. — М., 1990. — № 5(1557). — С. 18.

О семье Чеховых.

*Кузичева, А.*

Объяснение в любви // Ленинское знамя. — Липецк, 1990. — 6 янв.

Спектакль «Пишу на темы о любви» (инсценировка по рассказу «Дама с собачкой» в Липецком Государственном драматическом театре им. Л. Н. Толстого). Режиссёр В. М. Пахомов.

*Кузичева, А.*

Чехов смотрит на нас // Экран и сцена. — М., 1990. — № 25. — С. 2.

Спектакль «Вишнёвый сад» в Театре Антона Чехова. Режиссёр Л. Трушкин.

*Кузичева, А.*

«Боже мой! Для чего Ты меня оставил?» Размышления о духовной жизни русской провинции // Неделя. — М., 1990. — № 47(1599). — С. 7.

О спектакле в Липецком Государственном драматическом театре им. Л. Н. Толстого по прозе Ч. Режиссёр В. М. Пахомов.

*Кузичева, А.*

«Несмотря ни на что...» // Ленинское знамя. — Липецк, 1991. — 19 февр.

О спектакле Липецкого Государственного драматического театра им. Л. Н. Толстого «Боже мой! Для чего Ты меня оставил?» (по повести «Чёрный монах» и рассказу «Студент»). Режиссёр В. М. Пахомов.

*Кузичева, А.*

«Был апрель в начале...» // Неделя. — М., 1991. — 1–14 апр.  
О рассказе Ч. «Архиерей».

*Кузичева, А.*

Сомнения и пророчества // Славянский базар. — М., 1991. — Апрель.

Мотивы пьесы «Чайка» в пьесе А. Шипенко «Археология» на «Новой сцене» МХАТ им. А. П. Чехова.

*Кузичева, А.*

Нужен ли Липецку «Вишнёвый сад»? // Липецкая газета. — Липецк, 1992. — 14 мая.

«Вишнёвый сад» в Липецком Государственном драматическом театре им. Л. Н. Толстого. Режиссёр В. М. Пахомов.

*Кузичева, А.*

Мелиховский летописец // Неделя. — М., 1992. — № 27. — С. 10.

О дневнике Ч.

*Кузичева, А.*

Нескучный «сад» // Известия. — М., 1992. — 27 окт.

О спектакле «Вишнёвый сад» в Румынском национальном театре в Бухаресте, показанном на Первом театральном фестивале им. А. П. Чехова в Москве. Режиссёр А. Щербан.

*Кузичева, А.*

Играем Чехова или играем в Чехова? // Вечерний клуб. — М., 1992. — 24 окт.

О театральном фестивале «Играем Чехова» и Первом международном театральном фестивале им. А. П. Чехова в Москве.

*Кузичева, А.*

Торжество пошлости // Известия. — М., 1993. — 11 сент.

О наследии Ч. в условиях «рыночной экономики».

*Кузичева, А.*

Любил ли Чехов театр? // Вопросы театра. — М., 1993. — Вып. 13. — С. 116–137.

Рец. на эту статью: The North American Chekhov Society Bulletin. — 1994. — Vol. III. № 2. — October. — P. 7.

*Кузичева, А.*

Здравствуй, Таганрог! Размышления после фестиваля // Таганрогская правда. — Таганрог, 1993. — 19 июня.

О чеховском театральном фестивале в Таганроге.

*Kuzicheva, A. P.*

The «Wood Demon» in Moscou // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1994. — Vol. III. № 2. — October. — P. 3.

О спектакле «Леший» в Московском драматическом театре на Малой Бронной. Постановщик С. В. Женовач.

*Kuzicheva, A. P.*

«Chekhov and his Surroundings»: Taganrog, 6–8 September, 1994 // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1995. — Vol. IV. № 1. — April. — P. 10.

О междунар. научной конфер. «Чехов и его окружение» (Таганрог, 6–8 сент. 1994).

*Kuzicheva, A. P.*

More on Zakharovs «Seagull» // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1995. — Vol. IV. № 1. — April. — P. 2.

О спектакле «Чайка» в Ленком (Москва). Режиссёр М. А. Захаров.



*Kuzicheva, A. P. ; Sherbinin de, J.*

Moscou Cinema Center Event «Everything Concerning Chekhov» // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1995. — Vol. IV. № 1. — April. — P. 4.

Ч. в российском кино.

*Kuzicheva, A. P.*

The Chekhov commission // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1995. — Vol. IV. № 2. — October. — P. 1.

О чеховской комиссии РАН.

*Kuzicheva, A. P.*

Performance: Dodins «The Cherry Orchard» // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1996. — Vol. V. № 1. — April. — P. 2.

О спектакле «Вишнёвый сад» в СПб. Малом драматическом театре. Режиссёр Л. Додин.

*Kuzicheva, A. P.*

A New Chekhov? // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1996. — Vol. V. № 2. — October. — P. 4.

Об образе Ч. в современном искусстве.

*Кузичева, А.*

Как слово наше отзовется... Липецкие театральные встречи // Липецкая газета. — Липецк, 1997. — 29 апр.

Творчество Ч. как одна из главных тем этих встреч.

*Кузичева, А.*

Сердцебиение нынешнего человека в самом конце XX века // Экран и сцена. — М., 1997. — 27 нояб. — 4 дек.

Спектакль «Есть ли жизнь на Марсе?» по произведениям Ч. в Моск. драматическом театре им. К. С. Станиславского. Постановщик и исполнитель П. Мамонов.

*Kuzicheva, A. P.*

The British Stage: *Ivanov* at Londons Almeida Theatre // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 1. — April. — P. 1–2.

«Иванов» в лондонском театре «Алмейда».

*Kuzicheva, A. P.*

The Russian Stage: «Rehearsal in Four Acts». Moscow Drama Theatre // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 1. — April. P. 4.

О чеховских спектаклях в московских театрах.

*Kuzicheva, A. P.*

The Russian Stage: *Three Sisters* at the Moscow Art Theatre // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 1. — April. — P. 3,7.

«Три сестры» в Московском Художественном театре в разные годы.

*Kuzicheva, A. P.*

Is There Life on Mars? // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 2. — October. — P. 2.

Спектакль «Есть ли жизнь на Марсе» в Моск. драм. театре им. К. С. Станиславского, постановщик и исполнитель П. Мамонов.

*Kuzicheva, A. P.; Sherbinin de*

Chekhoviana. Chekhov I ego okruzhenie. M.: Nauka, 1996 // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. Vol. VI. № 2. — October. — P. 5–6.

Рец. на сб. научных ст.: Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996.

*Kuzicheva, A. P. ; Sherbinin de*

Mark Rozovskii, *Chtenie «Diadi Vani»*. New York: Slovo-Word, 1996 // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 2. — October. P. 5–6.

О кн. М. Г. Розовского «Чтение “Дяди Вани”».

*Kuzicheva, A. P.*

The Bunin-Chekhov Connection // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1997. — Vol. VI. № 2. — October. P. 7.

О конф., посвящённой творчеству Ч. и И. А. Бунина. Липецк, 1997, 3–5 мая.

*Kuzicheva, A. P.*

The Moscow Stage: 1997–1998 // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1998. — Vol. VII. № 1. — April. — P. 4.

*Kuzicheva, A. P.*

Chekhov Theater — Americans at MXAT // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1999. — Vol. VIII. № 1. — Spring. — P. 21.

*Kuzicheva, A. P.*

The Badenweiler Chekhov Museum // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1999. — Vol. VIII. № 1. — Spring. — P. 22.

*Kuzicheva, A. P.*

On Chekhovs Home Ture // The North American Chekhov Society Bulletin. — 1999. — Vol. VIII. № 1. — Spring. — P. 22.

*Kuzicheva, A. P.*

Chekhov Theater // Conference — Lipetsk; The North American Chekhov Society Bulletin. — 1999. — Vol. VIII. № 1. — Spring. — P. 21.

*Кузичева, А. П.*

Художественный метод Пушкина. 1830-е годы. Чехов в споре с Сувориным // Пушкин в мире искусств. Материалы научной конфер. — М.: ГИИ, 2000. — С. 19–30.

*Kuzicheva, A. P.*

«And suddenly my star has faded». On the Psychology of Garshins Creative Work // Vsevolod Garshin at the turn of the cen-

tury: An International Symposium in Three Volumes. — Oxford: Norgate Press, 2000. — Vol. 1. — P. 80–91.

В том числе о Ч.

*Kuzicheva, A. P.*

«The Black Monk» on Stage // The North American Chekhov Society Bulletin. — 2000. — Vol. IX. № 1. — Spring. — P. 23.

Спектакль «Чёрный монах» в МТЮЗе. Режиссёр К. Гинкас.

*Кузичева, А.*

«Три сестры». Жизнь пьесы или пьеса жизни // Современная драматургия. — М., 2001. — № 3. — С. 211–222.

*Кузичева, А.*

М. П. Чехова и О. Л. Чехова. (Дело жизни и образ жизни) // Люди и судьбы XX век. Книга очерков. — М.: ОГИ, 2002. — С. 52–73.

*Кузичева, А. П.*

«Вечные образы» русской классики или герой какого времени? // XX век. Целостность и процесс: вопросы взаимодействия. — М.: Пинакотека, 2002. — С. 54–62.

В том числе о Ч.

*Кузичева, А.*

«Не вечерняя» русского героя. «Лишний человек» и «отдельный человек» в начале XXI века // Театр. — М., 2002. — № 2. — С. 6–11.

В. Соломин в роли Иванова в спектакле «Иванов» в Малом театре. Режиссёр В. Соломин.

*Кузичева, А.*

Самостоянье человека. «Насмешливое моё счастье» в Киевском театре им. Леси Украинки // Культура. — М., 2004. — 26 февр. — 3 марта.

*Кузичева, А. П.*

Театральная критика российской провинции. 1880–1917. Комментированная антология. — М.: Наука., 2006. — 592 с. Указ. имён, газет и журналов, драматических произведений, опер, оперетт и феерий: С. 561–592.

В том числе о постановках по пьесам Ч. на сценах провинциальных театров.

*Кузичева, А.*

Критические голоса и отголоски // Предисл. к книге: *Ле Флеминг С.* Господа критики и господин Чехов. Антология. СПб. — М.: Летний сад, 2006. — С. 8–14.

*Кузичева, А.*

Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишнёвый сад» А. П. Чехова. Сб. научных ст. — Симферополь: Доля, 2006. — С. 76–97.

*Кузичева, А.*

Художник жизни как она есть... // Экран и сцена. — М., 2007. — № 18–19, май. — С. 3.

Рец. на книгу: *Дмитриева Н. А.* Послание Чехова. М.: Прогресс-Традиция, 2007.

*Кузичева, А.*

Письма А. П. Чехова — письма «русского путешественника» // Таганрогский вестник. — Таганрог, 2008. — С. 9–22.

Чехов. К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова / Альбом-каталог. Авторы-сост.: А. П. Кузичева, Д. В. Родионов. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2010. — 675 с. Указ. имен, каталог фотографий, макетов, эскизов декораций: С. 664–670.

*Kuziceva, A.*

Драматические сюжеты в письмах Чехова // Anton P. Sechow — der Dramatiker. — Munchen — Berlin — Washington, 2012. — S. 459–467.

*Кузичева, А. П.*

Библиотека, музей, архив: будущая память о настоящем и прошлом // А. П. Чехов в культурном пространстве XXI столетия. — Ярославль, 2013. — С. 21–27.

*Кузичева, А. П.*

Чехов и Общество русских драматических писателей и оперных композиторов (комментарий к архивной находке) // Альманах «Мелихово». — Мелихово, 2013. — С. 20–44.

*Кузичева, А. П.*

Секрет «толкастики»: М. Ю. Лермонтов и А. П. Чехов // «Земле я отдал дань земную». Материалы Четырнадцатых лермонтовских чтений. 11–12 окт. 2014. — Ярославль: Канцлер. 2015. — С. 50–59.

*Кузичева, А. П.*

Земская деятельность А. П. Чехова // Чеховская карта мира. Материалы межд. научной конференции, Мелихово, 3–7 июля 2014. — Мелихово, 2015. — С. 66–85.

*Кузичева, А. П.* Шекспировские метафоры в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» // Чехов и Шекспир. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. — С. 185–192.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Том четвёртый: в 2 кн. Книга первая. 1895–1896. 710 с. Указ. произведений Чехова, период. изданий, имён и список ил.: С. 670–710. Книга вторая. 1897 — сентябрь 1898. 820 с. Указ. произведений Чехова, период. изданий, имён и список ил.: С. 778–822 / Сост. и отв. ред. А. П. Кузичева. — М.: ИМЛИ РАН, 2016.

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ  
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

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

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

---

# ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 39  
(2020)

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*

Формат 84x108 1/32. Печ. л. 4,5.  
Бумага офсетная. Тираж 150 экз.

