

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ  
СОВЕТА «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

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

---

# ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

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

Москва  
ГМИРЛИ имени В.И. Даля  
2022

№ 43

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

Редакционная коллегия:

В. Б. Катаев (отв. редактор),  
Р. Б. Ахметшин, П. Н. Долженков, М. М. Одесская,  
Э. Д. Орлов (отв. секретарь), Е. И. Стрельцова

**Чеховский вестник:** сб. / ред. кол.: В. Б. Катаев и др. — М.:  
Ч-56 ГМИРЛИ имени В. И. Даля, 2022. — Вып. 43. — 128 с.

ISBN 978-5-6047890-9-4

«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 978-5-6047890-9-4

© Чеховская комиссия Совета  
«История мировой культуры»  
Российской академии наук, 2022  
© Государственный музей истории  
русской литературы имени  
В. И. Даля, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

### Книжное обозрение

<i>Эрнест Орлов.</i> История с умолчаниями . . . . .	7
<i>Майя Волчкевич.</i> Интертекстуальные детективы Чехова . . . . .	19
<i>Александр Денисов.</i> Синтез двух подходов . . . . .	25
<i>Ольга Спачиль.</i> Дети Чехова . . . . .	28
<i>Александр Кубасов.</i> Диалог с Чеховым: иракский вариант . . . . .	36
<i>Александр Кубасов.</i> Сплетение судеб: личность, образ, пьеса . . . . .	42

### Чехов на сцене и на экране

<i>Ксения Стольная.</i> Пять пудов любви (XXII Мелиховская театральная весна) . . . . .	49
<i>Виктор Зайцев.</i> Нескучный «Дядя Жорж» . . . . .	55
<i>Галина Коваленко.</i> Голова Орфея . . . . .	60
<i>Гордон Маквей.</i> О новой британской версии «Дяди Вани» . . . . .	64
Два взгляда на «Вишнёвый сад» в Театре имени Ленсовета <i>Галина Коваленко.</i> Красота по-японски . . . . .	66
<i>Алиса Фельдблюм.</i> Сакуровый сад . . . . .	69
<i>Виктор Зайцев.</i> «Чехов пугает. Когда произносишь его строки — это раскрывает настоящего тебя» . . . .	72

### Конференции

<i>Виктор Зайцев, Галина Колганова.</i> Меняющийся мир и неизменный Чехов . . . . .	81
--	----

## **Чеховская энциклопедия**

Больше, чем комментарий

(воспоминания об А. П. Чехове

в письме А. К. Книппер к Э. А. Полоцкой)

(публикация Эрнеста Орлова) .....93

## **In memoriam**

*Галина Колганова, Эрнест Орлов. Памяти*

Г. Ф. Щёболевой .....99

## **Библиография работ о Чехове**

Дополнения за 2006–2018 годы

(составитель П. Н. Долженков) .....103



**КНИЖНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ**



## ИСТОРИЯ С УМОЛЧАНИЯМИ

**Музею — быть! К 100-летию со дня основания  
государственного музея А. П. Чехова в Ялте /**

Под ред. О. О. Пернацкой. — Ялта, 2021. — 200 с.: ил.

---

В 2021 году отметил своё столетие Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник. Его вековой истории в значительной степени посвящён богато проиллюстрированный альбом, составленный сотрудниками музея. В этом многоголосии авторов, мнений и стилей есть определённого рода динамика, соприродная документальному фильму, при этом в различных разделах приводятся одни и те же факты (иной раз трижды). О других же событиях попросту умалчивается, сознательно или нет.

Понятно, что жанр юбилейного альбома предполагает известную краткость в изложении — авторам необходимо было представить историю более чем за век, а ещё отобрать и атрибутировать иллюстративные материалы, и всё это в условиях коронавирусной эпидемии, когда доступ ко многим первоисточникам попросту был закрыт, а элементарные в прежние времена действия многократно усложнились.

Книга снабжена более чем сотней иллюстраций, самыми ценными из которых, безусловно, являются впервые представленные в таком объёме материалы фондов по истории музея, документы, редкие фотографии обитателей и гостей Белой дачи. Это важная часть любого альбома. Не все изображения, к сожалению, датированы верно или датированы вообще, даже если речь идёт об относительно недавнем времени (см., например, с. 140 и 141, на которых одна и та же группа лиц — с артистами Малого театра запечатлены Г. А. Шалюгин и директор Гослитмузея Н. В. Шахалова — параллельно существует и в 1989, и в 1991 годах; или с. 88, где в подписи к фотографии, иллюстрирующей, видимо, пассаж о приездах в Ялту директора Мелиховского музея Ю. К. Авдеева, последний как раз-таки и не указан).

Не знаю, сознательно или по стечению обстоятельств, визуальный ряд альбома представляет собою интересное сочетание архивных фотографий и документов, современных изобразжений — и фотографий, сделанных главным хранителем Ялтинского музея-заповедника В. В. Кожиным с использованием оптической системы фотоаппарата М. П. Чехова (по своей художественности последние могли бы составить отдельное издание). Читатели альбома благодаря этому совмещению одновременно пребывают в двух планах — далёкого прошлого и недавнего настоящего.

Два первых раздела (всего в книге их девять, если не считать врезов о даче «Омюр», даче в Гурзуфе, музее А. С. Пушкина в Гурзуфе и роли М. П. Чехова в становлении музея) посвящены домусейной истории Ялтинского дома: **«1898–1904. Строительство и быт Белой дачи»** (автор — Н. В. Пашко) (здесь, конечно, опущены и упоминание о первоначальном впечатлении сестры писателя от места, выбранного под застройку, и факт заложения земли в банк, чтобы начать строительство дома, хотя об этом вспоминала сама М. П. Чехова<sup>1</sup>) и **«1904–1917. После Чехова»** (автор — О. Г. Гармасар), по сути являющийся пересказом материалов замечательного сборника «Приют русской литературы», изданного в честь 90-летия Дома-музея в Ялте в 2014 году; исключение составляют разве что несколько пассажей и утверждение: «Именно М. П. Чехова положила начало фонду А. П. Чехова, который ныне хранится в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки. В 1912 году по инициативе Марии Павловны, а также её брата Ивана Павловича и вдовы писателя Ольги Леонардовны в Московском Румянцевском музее была создана “Чеховская комната”. Сюда Мария Павловна передавала на протяжении многих лет ценные чеховские материалы» (с. 43).

Распространённое в исследовательской литературе упрощение относительно первых страниц истории музеефикации чеховского наследия легко развенчивается и материалами От-

---

<sup>1</sup> Чехова М. П. Из далёкого прошлого. М., 1960. С. 190–192.



дела рукописей РГБ, и материалами, хранящимися — я уверен — во всех чеховских музеях, да ещё и не в одном экземпляре! «Чеховский» — 228 (25) — номер «Солнца России» за 1914 год завершается статьей реального инициатора создания «Чеховской комнаты» при библиотеке Московского Публичного и Румянцевского музеев Владимира Владимировича Каллаша, которого впоследствии кляла М. П. Чехова за то, что он убедил её перевезти часть рукописей, фотографий и личных вещей Чехова в Москву. Поступления же предметов и средств от чеховской семьи в этот протомузей были весьма нерегулярными, наиболее активным был период с 1912 по 1915 год, что опять-таки легко подтверждается документами. Но, впрочем, это другая история...

То, что в альбоме повествование начинается с момента постройки дома, отчасти связано с проблемой точки отсчёта основания музея. «Выбор немалый: 1 мая 1904 года — дата отъезда Антона Павловича Чехова из своего ялтинского дома, 27 мая 1904 года — сообщение Марией Павловной Чеховой о первых посетителях, 3 июня 1911 года — дата первого автографа в книге отзывов, 4 мая 1919 года — дата объявления дома национальным достоянием, ноябрь 1920 года — упоминание названия “Дом-музей А. П. Чехова в Ялте” в документах, выданных уже новой, советской властью» (с. 54), — отмечает в своём разделе О. О. Пернацкая. Однако многие годы основным документом принято считать охранную грамоту, выданную 9 апреля 1921 года Красноармейским (Ялтинским) революционным комитетом за подписью его председателя М. Н. Шабулина. Хотя слова «музей» в этой грамоте и нет.

Кстати, проблема периодизации музейной истории, очевидно стоявшая перед составителями альбома, решена своеобразным способом. При соблюдении хронологии повествования в целом — границы разделов внутри книги остаются очень условными, допускающими перетекание одной темы в другую. Так, раздел 3 «Становление музея» обнимает 23 года (!) — с 1917 по 1940-й, раздел 4 «М. П. Чехова в годы Великой Отечественной войны» (оба — авторства О. О. Пернацкой) — пять лет — с 1940 по

1944-й, раздел 8 «События и люди» (автор — Л. А. Бусловская) связан с периодом 1991–2000-х (но из содержания статьи и по колонтитулам понятно, что повествование доходит до 2020 года), раздел 9 «Из века в век» (автор — А. А. Логинов) вновь возвращает нас к 2016–2020 годам, хотя по своему содержанию является хорошим обобщающим послесловием к альбому.

Около 10 лет назад на конференции «Чеховские чтения» в Ялте, ставшей давно уже одним из ключевых событий в нашей научной и культурной жизни, мне приходилось говорить о недостаточной изученности нами собственной истории — истории чеховских музеев, в особенности тех, что не одно десятилетие являются хранителями чеховского наследия. Нельзя сказать, что об истории Дома-музея А. П. Чехова в Ялте написано мало. Одна из первых обстоятельных работ<sup>2</sup> вышла ещё в 1973 году. Но отчего-то она не стала источником сведений для авторов альбома, равно как и некоторые другие статьи по истории чеховских музеев, в том числе опубликованные в более поздние годы в сборниках по итогам «Чеховских чтений» в Ялте. Возникает ситуация, очень метко определённая кем-то из современных историков относительно советской историографии, характерной чертой которой было отсечение и изъятие фактов, редактирование истории. Такая избирательность превращает в итоге дерево истории культуры в столб, лишая его не только ветвей, но и корней.

Перепев медоточивых формул, сложившихся за многие десятилетия, не без участия, впрочем, младших Чеховых, не отражает реальной картины и реальных самоощущений создателей музея: музейщицей М. П. Чехова стала не по своей воле, лишившись иного места жительства и оказавшись заложницей Ялтинского дома после Октябрьского переворота.

Этот факт, разумеется, не умаляет всего сделанного семьёй писателя впоследствии для сохранения бесценных

---

<sup>2</sup> *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. 142–153.

раритетов чеховской фамилии, прежде всего самого дома! И упоминание подчас вызванных понятной усталостью, а иногда ужасом от происходящего, живых реакций «хозяйки чеховского дома», что есть во множестве её писем, нисколько не унизило бы и не умалило фигуры М. П. Чеховой и всего ею совершённого. Ещё 14 августа 1915 года — будто предвидела — она писала брату Михаилу: «Отдохнуть по-настоящему мне, видно, никогда не придётся!»<sup>3</sup>

Нельзя не вспомнить здесь весьма точную характеристику М. П. Чеховой, данную в своё время А. П. Кузичевой: призванием сестры писателя оказалось «делание», «чему способствовали её терпение, жизненная воля, трудолюбие, чувство меры и умение добиваться своего. Эти природные свойства помогли ей пережить события 1917-го — 1920-х годов, смерть близких, землетрясения, ремонты, музейные будни»<sup>4</sup>. Несмотря на одолевающую время от времени усталость и желание бросить всё и уехать, а ялтинский дом отдать под детскую колонию<sup>5</sup>.

Это в том числе и то *делание*, те хлопоты и заботы, что были непонятны и порой неприятны М. П. Чехову: «Я много пишу, но больше хожу с Машей по учреждениям, — признаётся он жене. — Каждый день обходим все. И что она там делает, — не понимаю. И всюду ей есть, о чём говорить, пожаловаться, постонать. Вероятно, именно в этом теперь для неё вся

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 1. Ед. хр. 485. Л. 4 об.

<sup>4</sup> Кузичева А. П. Чеховы. Биография семьи. М., 2004. С. 415.

<sup>5</sup> См., напр., письмо М. П. Чехова к О. Г. Чеховой от 31 марта 1924 года: «А сама Ялта! Как она уже обветшала, облупилась, развалилась! И некому её теперь обновлять. Прошли счастливые дни Арангуца! У Маши тоже стало не лучше. И она сама, и её дом и сад, покорные общему закону, стали сходить на нет. Сад запущен, дорожки заросли, дом стал каким-то муруго-пегим и некрасивым. Всюду трещины. Для меня теперь ясно, что я здесь уже в последний раз, да ясно это и для самой Маши: она уже сознаёт своё бессилие, уже не может сделать ничего и вслух мечтает о том, что она бросит всё и уедет. <...> К тому же усиленно говорит о том, что дом необходимо отдать под детскую колонию, что это, мол, самое лучшее воспоминание об Антоне и проч., и проч., — и я не удивлюсь, если эти разговоры осуществятся. Маша очень одинока и, кажется, именно теперь сознаёт это острее, чем когда-либо» (РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 48).

жизнь. Отними от неё эти хождения, лиши её этой действительно страшной усталости — и она, пожалуй, зачахнет и умрёт. Я переписываю ей бумаги по 4 раза — и всё из-за пустяков и ни к чему. Но это наполняет ей жизнь и ей кажется, что она завалена по горло делом»<sup>6</sup>.

При удивительной — местами — открытости и откровенности авторов альбома (музейщики предпочитают о хищениях обычно не распространяться, тем более в юбилейных альбомах) (см. с. 135, 156–157) они предпочли умолчать о первых попытках музеефикации Белой дачи (неудачных), когда М. П. Чехова ещё не понимала, что делать с этим оставленным наследством, требующим уплаты налогов, а главное — постоянного ухода. А потому то размышляла о том, чтобы передать ялтинский дом Академии наук (в 1906 году) (об этом вскользь упоминается на с. 42), то обсуждала с П. А. Сергеенко в 1909–1911 годах создание музейных комнат<sup>7</sup>, а затем гневно реагировала на бесцеремонную активность последнего.

Умолчание распространяется и на период с 1921 по 1926 год, когда Дом-музей А. П. Чехова — один из первых литературных музеев Советской России — по сути существовал относительно обособленно и отстаивал свою самостоятельность. И ничего постыдного, заслуживающего умолчания в этой истории нет. Ни в помощи Ялтинскому музею со стороны Общества А. П. Чехова и его эпохи, большую роль в организации и существовании которого сыграл Е. Э. Лейтнеккер, секретарь Общества (до середины 1927 года) и заведующий Московским государственным музеем имени А. П. Чехова (с июля 1922 года, до этого формально заведующей была М. П. Чехова, добровольно передавшая впоследствии этому

<sup>6</sup> РГАЛИ. Ф. 2540. Оп. 3. Ед. хр. 27. Л. 2.

<sup>7</sup> Подробнее см.: *Мелкова А. С.* Судьба Белой дачи: 1904–1914 годы: по страницам русской периодики // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 11. Белая дача: первое столетие: Сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. Симферополь: Доля, 2007. С. 283–308. Материал об этом сюжете можно обнаружить и в переписке М. П. Чеховой и П. А. Сергеенко, а также в переписке М. П. Чеховой с братом Михаилом.

музею многие фотографии и письма брата, а затем и личные вещи И. И. Левитана).

По сохранившимся документам хорошо известно, как и в каком объёме — в жуткие 1920-е годы — собирались средства для существования сотрудников Ялтинского музея, как буквально выбивалась зарплата, фиктивные премии и деньги на содержание дома, академический паёк и т. п. (8 марта 1922 года М. П. Чехова взывала к Лейтнеккеру: «Сама я здесь мученица, окружена жуткими людьми, и жизнь моя висит на волоске... Голодаем, денег нет, хлеб 100 т. ф[унт]. Не удивительно, если служащие начнут растаскивать содержимое чеховской дачи... Этого я боюсь больше всего! Никакой защиты, никакой охраны и ни единой близкой души! Прошу Вас, пришлите мне денег, только с надёжным лицом и поскорее. Не могу больше, не выдержу»<sup>8</sup>). Не говоря уже о том, что известна заметная роль Е. Э. Лейтнеккера в переговорах 1926 года о присоединении Дома-музея А. П. Чехова в Ялте к Ленинской библиотеке (М. П. Чехова выражала это желание лишь на словах и не знала о свершившемся переподчинении до последнего момента, не говоря уже о приписавшем себе значительные достижения в этом сюжете М. П. Чехове).

Целый разворот посвящён деятельности М. П. Чехова и его роли в становлении музея. Он и внёс «среди братьев наибольший вклад в историю ялтинского Дома-музея», и «по праву... назван лучшим биографом Антона Павловича» (с. 64). Назван кем? По мнению автора заметки о М. П. Чехове А. А. Жениковой, «неоценимый вклад Михаила Павловича Чехова в развитие Дома-музея А. П. Чехова в Ялте всё более ярко вырисовывается спустя годы. Его труд придал работе музея глубокую научную направленность и приоткрыл новые страницы жизни великого русского писателя — Антона Павловича Чехова» (с. 65). Действительно, в качестве научного сотрудника (вначале заштатного, а с 1933 года числящегося в штате музея) младший брат писателя помогал в ведении отчётности и переписки, в отсутствие сестры, уезжавшей в Москву хлопотать

---

<sup>8</sup> ОР РГБ. Ф. 331. К. 33. Ед. хр. 13г. Л. 1.

о музее, работал над будущим каталогом и тем, что кормило его и его семейство, — писал книги о Чехове и переводил романы. Спустя годы ярко вырисовывается другое, когда внимательно знакомишься с богатым эпистолярным наследием М. П. Чехова: собственно музейная работа его увлекала мало. Ни административно-хозяйственная, ни экскурсионная работа совсем его не прельщала. В ялтинском дневнике 9 марта 1928 года он, к примеру, записывает: «Приходила учительница из какой-то школы и предупредила, что завтра, в воскресенье, она приведет к нам экскурсию в 30 человек с тем, чтобы им была прочтена лекция по поводу того, что они прошли уже из Чехова в школе. Поленька (уборщица П. П. Диева часто проводила индивидуальные экскурсии. — Э. О.) в это время лежала. Узнавши, что заведующая в отпуску, а Поленька, с которой разговаривала эта учительница, действительно больна, она согласилась с неудобством создавшегося положения и ушла»<sup>9</sup>. Даже в мыслях у М. П. Чехова нет прочесть требуемую лекцию, с его-то опытом преподавания истории литературы и знанием подробностей чеховской биографии!

А ещё раньше, 18 января 1927 года, в письме жене О. Г. Чеховой он описывает свои дни так: «Каждое утро я встаю, каждый вечер ложусь, — и дни бегут за днями, — все похоже один на другого, и благодаря тому, что нет никаких событий и перемен, — нет вовсе и времени. Ибо время — есть бóльшее или меньшее количество перемен. Не успеешь оглянуться, как уж и вечер. Всё одно и то же, одно и то же, и в этом однообразии есть какое-то успокоение, точно блаженная нирвана. Никуда не тянет, никого не жду, и сижу себе один-одинёшенек, ковыряюсь с часами, которые нарочно для этого и ломаю, кое-что пишу для собственного удовольствия и занимаюсь мышлением»<sup>10</sup>.

Что же касается «глубокой научной направленности», нужно иметь в виду отношение М. П. Чехова к исследованиям чеховского архива, что проводились не членами семьи, и знать

---

<sup>9</sup> ОР РГБ. Ф. 331. К. 83. Ед. хр. 20. Л. 10 об.

<sup>10</sup> ОР РГБ. Ф. 331. К. 83. Ед. хр. 18. Л. 4.

просто неподобающие оценки, даваемые им учёным. 1 марта 1928 года в его дневнике появляется такая запись: «Прислал Балухатый письмо. Просит у меня разрешения напечатать те мои стихотворения, которые я когда-то писал Саше Селивановой в альбом, с своим профессорским сопроводительным текстом. Трудно, конечно, отказать и придётся согласиться, но гонорар, разумеется, получит он. Бездарные паразиты! Точно жуки-могильщики, чувствующие себя дома только на трупе»<sup>11</sup>. И подобных примеров ещё множество в письмах М. П. Чехова и его дневнике!

Всё это приведено мною не с тем, чтобы указать, что эти сведения непременно должны были быть использованы в юбилейном альбоме, и не с тем, чтобы развенчать фигуру младшего брата писателя, а для того, чтобы несколько умерить пафос описания его роли в развитии музея. О достоинствах его мы тоже хорошо знаем.

В альбоме лишь упомянута заведующая музеем после смерти М. П. Чеховой — Галина Михайловна Огнёва (1957—1959), но из текста статьи Е. В. Шумаковой нельзя узнать о деятельности музея в этот непростой период, когда начались разбор семейного архива и постепенная передача его в Отдел рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, как это завещала сделать М. П. Чехова. Об этом упоминается уже в главе о 1980-х годах (автор — непосредственный участник этих событий, директор музея с 1983 по 2006 год Г. А. Шалюгин): «Мария Павловна была наследницей Чехова, она была полновластной владелицей рукописей и огромного корпуса писем самого Чехова, писем к нему <...> Они нуждались в правильном хранении, научной атрибуции и публикации. *Такими возможностями музей не обладал* (курсив мой. — Э. О.), и всё это богатство постепенно переходило в Отдел рукописей ГБЛ (ныне РГБ)» (с. 132). И далее — в некотором противоречии с ранее написанным: «В числе последних оказались и знаменитые “Записные книжки” Чехова, на которых не одно по-

---

<sup>11</sup> ОР РГБ. Ф. 331. К. 83. Ед. хр. 20. Л. 6.

коление сотрудников музея могли бы защитить диссертации» (Там же).

Кстати, о завещании М. П. Чеховой. В альбоме приведены только первая его страница и оборот последнего листа, скреплённый подписью нотариуса, однако и этого достаточно, чтобы сверить со следующим пассажем из статьи Е. В. Шумаковой: «Сестра Чехова завещала *музею* (курсив мой. — Э. О.) свой эпистолярный архив, личную библиотеку, различные материалы, относящиеся к творчеству писателя, а также часть обстановки комнат первого этажа, всю обстановку комнаты-мезонина, часть посуды и стоящие наружно мелкие предметы, вещи, фотографии...» (с. 101). Но позвольте, в завещании Мария Павловна точно определяет, что весь эпистолярный архив (за исключением не проданных Библиотеке имени В. И. Ленина писем А. П. Чехова), фотографии и документы, кроме того, что внесено в инвентарную книгу музея, должны быть переданы в библиотеку «с условием, что этот архив будет предоставляться для работы лицам, пишущим труды о Чехове...» (Там же). Письма А. П. Чехова в равных долях завещаются С. М. и Е. М. Чеховым, равно как и мелкие предметы и вещи семейного характера, не внесённые в инвентарь музея. А вот уже личная библиотека сестры писателя завещана Ялтинскому дому-музею.

Это очередной пример приблизительности и относительности в описании событий, того пересказа, который размывает факты и порождает в итоге мифы.

Мне как читателю этого альбома очень интересны подробности. Поэтому с большим вниманием я просматривал и документы, и фотографии, читал опубликованные, кажется, впервые<sup>12</sup> в таком объёме записи именитых и не очень посетителей в книге для гостей: от Т. Л. Щепкиной-Куперник и М. А. Булгакова до Ж.-П. Сартра, П. Неруды и Г. Т. Бёлля.

---

<sup>12</sup> Пожалуй, более полной является только публикация: *Пашко Н. В.* История Дома-музея Антона Павловича Чехова в Ялте в автографах: друзья и гости Белой Дачи // Гуманитарная парадигма. 2020. № 2 (13). С. 35–54.



Не может остаться незамеченным трогательный сюжет, связанный с перепиской в 1940-е годы М. П. Чеховой и военного переводчика и разведчика В. И. Стеженского<sup>13</sup>, ровесника музея (с. 76–77), однако сюжет этот остаётся без завершения. А так хотелось бы узнать, что Стеженский выжил (его не стало лишь в 2000 году), был переводчиком Фейхтвангера, Л. Франка, Р. Хуха, М. фон дер Грюна и многих других немецкоязычных писателей, а также автором не так давно изданного дневника, в котором упоминается и встреча с М. П. Чеховой. Эти дневниковые записи дают непосредственное, живое восприятие событий, что куда ярче и подчас содержательнее смотрелось бы в альбоме, нежели сухое перечисление фактов: «В голове всё ещё впечатления от пережитого в Ялте, особенно от чеховского дома, Марии Павловны и богатства ялтинской природы. Когда-нибудь после войны, если останусь жив, обязательно приеду в этот райский уголок, в домик Чехова. И если Мария Павловна будет ещё жива, вспомним с ней тот день, когда в саду ещё чернели свежие воронки, когда стёкла в домике были выбиты осколками бомб, а мы сидели в подвале и угощались пасхальным борщом, приготовленным Марией Павловной» (17 апреля 1944)<sup>14</sup>.

Я бы очень хотел узнать больше о том, как был устроен музейный быт, о прислуге, что была в доме, — обо всех Иванах, Онуфриях, Абдулах, Маринах и прочих. Упоминания из числа служащих — без подробностей — есть только о дворнике-садовнике В. М. Пижо (которого в письмах к сестре М. П. Чехов именуется господином Жопи, забавляясь нехитрой метатезой), уборщице П. П. Диевой да погибшем на войне садовнике Г. К. Бугаенко. Впрочем, для массы читателей они благодаря рецензируемому альбому наконец обрели лицо — в книге помещены их фотографии.

---

<sup>13</sup> О нём, впрочем, писала ещё А. В. Ханило (см.: *Ханило А. В. Чехов в Ялте. Симферополь, 2016. С. 187–188*).

<sup>14</sup> *Стеженский В. И. Солдатский дневник: военные страницы. М.: Аграф, 2005. С. 163.*

Завершается альбом хронологической канвой, линией жизни музея, которая, увы, тоже изобилует пропусками. «Бессобытийными» вновь оказываются 1922–1924 годы, 1945–1954, 1987–2006...

Мне хорошо известно по собственному опыту, что работа над подобными альбомами невероятно увлекает и способствует в дальнейшем всё более детальному изучению истории тех или иных культурных институций. И я не сомневаюсь, что более полная история Дома-музея А. П. Чехова в Ялте ещё будет написана, пусть и не в жанре юбилейного альбома: есть масса не обследованных ещё документов, а главное — интерес молодого коллектива музея к собственной истории.

Красной нитью в альбоме проходит мысль о развитии научной работы в музее: всплеск её пришёлся на 1980–2000-е, когда музеем руководили Г. А. Шалюгин и А. Г. Головачёва. При том что значительная часть архива оказалась в Отделе рукописей РГБ, и поныне фонды музея таят немало ценного, оставаясь «крупнейшим хранилищем исторического и творческого фонда А. П. Чехова и членов его семьи, получившего музейное значение с 1904 года», а значит, нас ещё ждут открытия, в том числе связанные с историей как музея, так и его основателей. Без умолчаний.

*Эрнест Орлов*

# ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ДЕТЕКТИВЫ ЧЕХОВА

## *Кибальник С. А. Из истории детективной литературы в России: случай Чехова*

СПб.: ИД «Петрополис», 2022. — 264 с.

---

«Из истории детективной литературы в России: случай Чехова» — так называется новая книга доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника Пушкинского Дома, Сергея Акимовича Кибальника.

«Чехов и криминальный жанр?» — возможно, удивится читатель. Историк литературы, впрочем, удивлён не будет. Хотя бы потому, что каждый настоящий исследователь по своему сыщик и аналитик, особенно когда увлечён новой гипотезой или оригинальной догадкой. В случае Сергея Кибальника это становится сознательным приёмом: в предисловии автор сам приглашает своего читателя присоединиться к своеобразному расследованию, «побыть на время доктором Ватсоном».

Автор ставит своей задачей с помощью «поэтики улики» показать и доказать принадлежность Чехова к авторам детективных произведений. В фокусе расследования закономерно оказываются два ранних произведения Чехова, написанные в начале восьмидесятых годов позапрошлого века, — «Шведская спичка» и «Драма на охоте».

Сам вопрос о детективности природы творчества Чехова любопытен и притягателен хотя бы потому, что выстрелы в чеховской прозе, и особенно в пьесах, звучат едва ли не чаще, чем в романах Достоевского. Да и неразгаданных секретов, намеренных умолчаний, исчезновений, побегов, покушений на свою и чужую жизнь в мире чеховских героев не меньше. Если бы знать, «отчего стрелялся Константин», почему никто не предотвратил гибель барона Тузенбаха, что за странная тайна мерцает за смертью Веры Петровны Войницкой? По заданию какой организации явился в дом чиновника Орлова «неиз-

вестный человек», что за прошлое было у этого безымянного героя? Или хотя бы где искать Мисюсь?

В первой главе автор книги обращается к истории детективного жанра в Европе и России, прочерчивая путь зарождения «уголовного романа» и «записок следователя». В связи с этим возникают полузабытые ныне имена француза Эмиля Габорио и нашего соотечественника Александра Шкляревского, авторов популярной во второй половине XIX века «сыщицкой» литературы. История исчезновения Марка Ивановича Кляузова и история гибели Оленьки Урбениной закономерно рассматривается в книге Сергея Кибальника сквозь призму европейского «полицейского» и русского «уголовного» романа.

Отвечая на вопрос, «отчего загорается “Шведская спичка”», Сергей Кибальник приходит к выводу, что рассказ Чехова написан «как будто бы по сценарию» некоторых романов Габорио, в частности «Дела вдовы Леруж». С той разницей, что обычные детали полицейского романа не воспроизводятся в «Шведской спичке» прямо, а предстают в гиперболически преображённом, трансформированном виде. По мысли автора, Чехов следует сценарию полицейского романа, но «взрывает его пародией». «Чехов так точно стилизует свой рассказ под “уголовный рассказ” и так тонко, лишь с помощью отдельных деталей, рассчитанных на “проницательного читателя”, пародирует его, что он оказывается одновременно и таким рассказом, и пародией на него», — пишет Кибальник.

Под этим углом зрения исследуется и «Драма на охоте», в тексте которой упоминается не только имя французского автора детективов, но и «русского Габорио» — писателя Александра Шкляревского. Одна из интереснейших глав книги Сергея Кибальника посвящена непосредственно Шкляревскому, его короткой, полной драматических перипетий жизни. Выходцу из провинциальной мещанской среды Шкляревскому пришлось приложить немало усилий, чтобы переломить судьбу, переехать в столицу и состояться как литератору. Любопытно, что Шкляревскому покровительствовал знаменитый

А. Ф. Кони, в круг его приятелей входил издатель А. С. Суворин (в прошлом они вместе учительствовали в Воронежской губернии).

Автор книги подчёркивает своеобразие произведений Шкляревского, который отнюдь не стремился копировать «полицейские романы» Габорио, тяготея, насколько позволяло его дарование, к исповедальности и психологизму.

В связи со Шкляревским в книге, посвящённой детективной литературе в России, появляется столь ожидаемый читателем герой — Ф. М. Достоевский. Именно Достоевскому, по его собственному признанию, подражал Шкляревский, был «жарким поклонником» сочинений писателя «за их глубокий психологический анализ».

В главе «Шкляревский и Достоевский» рассказывается любопытная история неудачной личной встречи двух писателей. Шкляревский отослал популярному автору рукопись своего романа и, устав томиться ожиданием, неожиданно явился к своему литературному кумиру. Однако остался очень недоволен приёмом и выразил своё недовольство вполне в духе несчастных, надломленных героев Достоевского, накричав на прислугу и сделав выговор хозяину.

(Как тут не вспомнить признания чеховского Тригорина о «маленьком писателе», которому не везёт, который кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издёрганы, как неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе?) Достоевский рассказал об этом случае современнице.

Сергей Кибальник показывает, как по-разному отразился и преломился один и тот же жизненный сюжет о неудачном визите в изложении великого писателя и его младшего собрата по перу.

Ещё один любопытный жизненный сюжет, прогремевший в столичном Петербурге в начале 1870-х годов, без которого нельзя обойтись в разговоре о детективной литературе в России: убийство жены А. С. Суворина любовником и последовавшее за этим его самоубийство. Шкляревский, будучи

приятелем Суворина, хорошо знал всех участников рокового треугольника и, конечно, не мог пройти мимо этой истории. Этой драматической коллизии он посвятил рассказ с говорящим названием «Как он принудил себя убить её?».

Конечно, не мог пройти мимо этой истории и автор рецензируемой книги, тем более именно личность Алексея Сергеевича Суворина причудливо соединяет никогда не встречавшихся Чехова и Шкляревского.

Чеховский роман «Драма на охоте», в котором тоже возникает драматическая коллизия «муж — жена — любовник», Сергей Кибальник возводит к отечественной традиции уголовного романа. Исследователь подчёркивает сложность повествовательной структуры этого произведения и то, что из него, как из зерна, проросли многие будущие чеховские драматургические и прозаические сочинения.

Автор книги считает, что в нарратологическом отношении Чехов развивал в «Драме на охоте» именно структуру рассказа Шкляревского «Как он принудил себя убить её». Однако и здесь Чехов перевернул и разрушил уже сложившуюся традицию. Едва ли не впервые в истории детективного жанра он сделал убийцей следователя. Более того, написал «записки следователя», которые «не раскрывали, а, напротив, камуфлировали — впрочем, намеренно неискусно — истинного убийцу».

Для анализа «Драмы на охоте» Сергей Кибальник предлагает своему читателю опыт «медленного чтения» и «интерпретированного комментария». Толкуя «Драму на охоте», он приходит к выводу о том, что текст её пародиен. Однако это пародия не на полицейские романы Габорио или уголовные романы Шкляревского, а на «наиболее актуальную в 1880-е годы русскую — а отчасти и западноевропейскую (например, Шекспир) — классическую литературу». В романе Чехова исследователь видит пародийные аллюзии на произведения Лермонтова, Тургенева, Островского, Пушкина, Гоголя, и прежде всего Достоевского.

«Драма на охоте», что неоднократно замечали те, кто писал об этом романе, переполнена отзвуками сюжетов великих

предшественников и современников Чехова. Так, по мнению Кибальника, указание на «чрезвычайную красоту» Камышева напоминает о внешней привлекательности таких героев, как Раскольников и Ставрогин. Кутёж в доме Карнеева сравним с «почти оргией» в Мокром из «Братьев Карамазовых». Сожжение Зиновьевым банкнот отсылает к знаменитой сцене в «Идиоте». Отношения Оленьки и Камышева во многом выстраиваются как вариация на тему «Бесприданницы». А уж «тургеневская девушка» Надя Калинина — прямое указание на роман «Дворянское гнездо» и, как считает автор книги, на Зину Москалёву из «Дядюшкиного сна».

«Таким образом, Чехов отсылает в основном к актуальным для читателя того времени текстам, а иногда и прямо называет объект своей пародии», — пишет Кибальник. И добавляет, что «в целом “интертекстуальный детектив”, который представляет собой роман, занимает внимание читателя, может быть, даже более, чем детектив криминальный».

От прошлого автор книги протягивает нить к настоящему, доказывая, что именно Чехов одним из первых сделал новый шаг в жанре детектива: написал роман, который содержит и некоторые элементы пародии на него, тонкую стилизацию. Вслед за Чеховым в европейской литературе этим путём пошёл Гастон Леру, а в современной массовой литературе этой тенденции наследуют авторы «иронических детективов» (почему-то по преимуществу женщины).

Если принять тезис о стилизации как приёме, то становится понятным, отчего знаменитая кинематографическая версия «Драмы на охоте» (мелодрама «Мой ласковый и нежный зверь» в постановке Э. Лотяну), как никакое другое произведение Чехова, снискала успех у массового зрителя. Режиссёр, композитор и актёры, не углубляясь в излишний драматизм и психологизм, создали красивую историю, где была «любовь и кровь». Хотя и «Шведской спичке» тоже повезло с экранизацией. Все помнят фильм, снятый К. Юдиным по сценарию Николая Эрдмана, с блистательными актёрскими работами А. Грибова, А. Попова, Н. Гриценко и М. Яншина.

«Чеховские детективы, — пишет Сергей Кибальник, — до сих пор живы. И в последнее время уже и сами всё чаще и чаще становятся предметом “литературоведческих исследований”».

Книга «Из истории детективной литературы в России: случай Чехова» — интереснейший эксперимент, когда читатель рука об руку с исследователем проходит по лабиринту большой русской литературы в поисках отражений, совпадений, подозрений и прозрений. Автор и читатель оказываются здесь так же необходимы друг другу, как блестящему Холмсу нужен простодушный, верный Ватсон.

*Майя Волчкевич*



## СИНТЕЗ ДВУХ ПОДХОДОВ

*Michael C. Finke. Freedom From Violence and Lies. Anton Chekhov's Life and Writings* [Майкл Финк. Свобода от насилия и лжи. Жизнь и творчество Антона Чехова]

London: Reaktion Books Ltd., 2021. — 256 p.

---

Книга Майкла Финка представляет собой бережное (или осторожное — в зависимости от уже имеющихся у читателя представлений о Чехове) краткое жизнеописание русского классика, включающее в себя краткий же анализ некоторых ключевых произведений Чехова. Работа написана достаточно просто и рассчитана на самый широкий круг читателей, но, безусловно, предлагает авторскую концепцию личности и творчества А. П. Чехова.

С одной стороны, М. Финк утверждает: «Его [Чехова] произведения, включая и документальный “Остров Сахалин”, заключают в себе социальную действительность, возможно, более широкую и более разнообразную, чем у любого другого крупного русского писателя; произведения Чехова исследуют реальность таким пронизательным взглядом, что иногда заставляют воспринимать изображаемое автором в качестве основных источников для исторических, социологических, психологических исследований». Такой взгляд на Чехова восходит ещё к известному утверждению Д. С. Мережковского: «Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях»<sup>1</sup>. В то же время автор не игнорирует и другой взгляд на Чехова — как на писателя-новатора, предтечу модернизма и сим-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Мережковский Д. С. Чехов и Горький* // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914): Антология / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 697.

волизма и вообще литературы XX века: «При этом изучение чеховской прозы также обнаруживает модернистский осознанный акцент на стилистике и глубокий символизм, которые были поистине оценены лишь в последние три или четыре десятилетия». Некий синтез двух подходов к Чехову Финк формулирует так: «Чехов соединил мир и ценности (в т. ч. эстетические) великих русских реалистов девятнадцатого века с авангардными и революционными первыми десятилетиями двадцатого века. <...> если вы читаете, чтобы получить представление о том, как живут другие люди, читайте Чехова; если вы читаете, потому что хотите научиться писать, читайте Чехова!»

Любопытно наблюдение автора об особой близости русского писателя именно западному читателю: «Его [Чехова] жизнь может больше резонировать с жизнью людей Запада, чем с жизнью авторов-помещиков, которым он наследовал: это была жизнь человека среднего класса, который мог оказаться на дне, но в конце концов нашёл точку опоры в новой культурной элите».

Отмечает автор и особую роль личности Чехова для российского образованного класса: «Для образованных россиян Чехов остаётся бесспорным примером *интеллигентности* (курсив авторский. — А. Д.): человека образованного, тактичного, хорошо воспитанного, человека в общем либерального и гуманистического мировоззрения» (это утверждение подкрепляется известными цитатами из Довлатова и Василия Гроссмана).

Таким образом, автор, известный исследователь Чехова, демонстрирует своё знание и понимание разных подходов к творчеству русского прозаика и драматурга.

Объясняя во введении свой метод, Финк не обходит стороной и бестселлер Дональда Рейфилда (“Anton Chekhov — A Life”), но, как нам кажется, всем своим сочинением скорее противопоставляет свой подход — «бережный», «осторожный» — более смелым интерпретациям коллеги. Само появление книги Финка кажется нам

попыткой предложить широкому читателю взвешенную, учитывающую все основные тонкости концепцию жизни и творчества Чехова.

Появление новой книги М. Финка можно только приветствовать, остаётся лишь пожелать, чтобы эта работа, избегающая слишком больших вольностей и излишних преувеличений и способная потому произвести приятное впечатление на специалиста (который, хотя едва ли найдёт в ней нечто новое, оценит профессионализм автора), нашла свою дорогу к тому самому читателю-неспециалисту, для которого знакомство с ней может стать отличным способом погружения в Чехова.

*Александр Денисов*

## ДЕТИ ЧЕХОВА

*Nadya L. Peterson. Chekhov's Children: Context and Text in Late Imperial Russia* [Надя Л. Петерсон. Дети Чехова: Контекст и текст в Российской империи позднего периода]  
Montreal: McGill-Queen's University Press, 2021. — 408 p.

---

«Дети Чехова», вышедшая в 2021 году научная монография Нади Л. Петерсон (род. 1951), слависта из США, представляет собой 400-страничный труд с подзаголовком «Контекст и текст в Российской империи позднего периода». Книга издана канадским академическим издательством «МакДжил-Куинз Университи Пресс».

Эпиграфом к книге взята цитата из книги М. П. Громова, и выглядит она на английском вот так: “All Chekhov’s stories are “children’s stories” ... the dramatic conflict of fathers and sons, permeating Chekhov’s entire work, [is] one of the major formative threads of [his] “master” plot”. Перед началом цитаты следовало бы поставить многоточие, чтобы указать на купюру. Приведём цитату, из которой Петерсон взяла отрывок, полностью: «Суть дела, по-видимому, заключается в том, что дети — новорождённые, маленькие, затем — подростки, затем — двадцати-, тридцати-, сорокалетние дети есть в каждом рассказе Чехова; они, так сказать, непрерывно путаются под ногами у взрослых, задавая им трудную задачу: детей нужно кормить, одевать, учить, так или иначе устраивать в жизни; между тем они то и дело отбиваются от рук, потому что появляются на свет и растут в мире, устроенном и обставленном до них и без них; им приходится привыкать к городу, построенному по планам прадедов, дедов, отцов, вкраивать свои души в готовые мундиры, и это удаётся далеко не всегда и часто вовсе не удаётся; дети непрерывно спорят с отцами, и в этом смысле *все рассказы Чехова являются “детскими” — точнее говоря, драматический конфликт отцов и детей пронизывает всё чеховское повествование как одна из главных фор-*

*мирующих линий общего, “большого” сюжета* (курсив мой. — О. С.)»<sup>1</sup>. Исследовательница также использует приведённую Громовым цифру — у Чехова 287 персонажей-детей, хотя сам Громов считал, что создание картотеки персонажей определённых возрастных групп — занятие, полезное лишь для демографов. Очевидно, что Громов говорит о «детских» рассказах в переносном смысле (использованные кавычки подчёркивают эту мысль), тогда как Петерсон — в прямом, выставляя Громова сторонником исследования персонажей-детей, и подчёркивает, что дети так и остались на периферии внимания исследователей. Петерсон формулирует главную задачу книги — создать (вычленив) литературную модель детства в произведениях Чехова. Всё, что писалось о детях до неё, по мнению исследовательницы, было кратким и случайным (“sporadic and ... brief”) [р. 9].

В книге два больших раздела: первый — «Ребёнок в чеховское время», второй — «Ребёнок у Чехова».

Первый раздел книги открывает глава «Ребёнок, как его представляли: литературный канон», посвящённая тому, как дети описаны в художественных произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина, С. Т. Аксакова, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого. Это — «текст» из подзаголовка исследования. Петерсон считает, что «благословенное детство» — концепт, созданный под влиянием книг Толстого и Аксакова, он вошёл в русский лексикон, помог сформировать мировоззрение русской интеллигенции и её отношение к Чехову. Но это только с одной стороны. С другой стороны, читатели и критики Чехова также находились под влиянием книг Салтыкова-Щедрина, разоблачавших миф о золотом детстве дворян [р. 28]. В главах, посвящённых героям-детям русских писателей — предшественников Чехова, рассматривается их отношение к природе, к вопросам жизни и смерти, к собственному полу и сексуальности, познанию окружающего мира и вхождению в социум. Всё, что говорилось в художественной

---

<sup>1</sup> Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. С. 233.

литературе на эти темы, пишет исследовательница, напрямую связано с изучением Чеховым детства.

Вторая и третья главы первого раздела названы соответственно «Процесс гуманизации: за и против» и «Изучаем ребёнка: педагогическая психология». Время до и после реформ середины XIX века, все социально-политические преобразования в русском обществе сделали вопросы воспитания и обучения первостепенными. По мнению исследовательницы, понимание дискуссий, происходивших по этим важнейшим вопросам, приблизит нас к уяснению вовлечённости в эту тему Чехова в его рассказах о детях. Петерсон добросовестно штудирует всю литературу по педагогике, нарождающейся возрастной психологии, педиатрии, вышедшую в Российской империи и за её пределами в XIX — начале XX века. В книге — это «контекст», среда, в которой появились «дети» Чехова. Приведён подробный обзор работ по вопросам образования и воспитания В. Г. Белинского, Н. И. Пирогова, К. Д. Ушинского, И. А. Сикорского, П. Ф. Лесгафта, Г. И. Россолимо, Н. А. Тольского, Г. А. Захарьина, А. Я. Кожевникова, Ф. Ф. Эрисмана, Е. Н. Водовозова, М. М. Манасеиной, П. Ф. Каптерева, Н. Ф. Румянцева, Л. С. Выготского и многих других. Привлечены работы Ч. Дарвина, Г. Спенсера, Г. Т. Бокля, Ж. Ж. Руссо, Т. И. Шера. Даются многочисленные ссылки на работы современных историков российской педагогики. Сделан добросовестнейший обзор всего, что писали в Российской империи конца XIX века о детстве и детях в журналах «Женское образование» (о детстве Обломова и причинах происхождения и развития лени), «Воспитание и обучение» (о типах детей в произведениях Ф. М. Достоевского), «Журнал для родителей и учителей». Петерсон использовала составленную В. И. Межовым библиографию по вопросам педагогики и детства. Подробно воспроизведена полемика Л. Н. Толстого с К. Д. Ушинским по поводу воспитания и обучения крестьянских детей, даны примеры составленных ими учебников и букварей, описаны их преимущества и недостатки. Этот огромный массив информации занимает весь первый раздел

«Ребёнок в чеховское время», практически половину книги. И хотя под «чеховским временем», обозначенным в заголовке первого раздела, автор понимает период, начинающийся реформами конца 1850-х и начала 1860-х годов и заканчивающийся 1888 годом, временем публикации повести «Степь», на самом деле охвачен и конец XVIII века, и начало века XX. Предполагается, что Чехов не только был погружён в этот контекст, но и находился в эпицентре литературных и научных дискуссий о ребёнке и его образовании.

Итак, определив «контекст» и «текст», во втором разделе Петерсон непосредственно переходит к анализу творчества А. П. Чехова. В главе, открывающей вторую часть, названной «Появление языка: писатель и ребёнок», подробно разобрано становление языка Чехова-писателя, шедшее благодаря его сотрудничеству в малой прессе. Переход от публикаций в сатирических журналах к сотрудничеству в толстых журналах рассматривается как важная ступень в литературной эволюции автора, от Чехонте — к Чехову. Здесь рассмотрены рассказы «Сапоги всмятку» (1886) и «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (1880). В главе приведён подробный пересказ этих рассказов, разобрано денотативное и коннотативное значение слова «институтка», подчёркивается сексуальная неосведомлённость этой группы детей и дано сравнение с понятием «барышня». Здесь, на наш взгляд, прослеживается почти регулярное нарушение принципа историзма, когда традиционные гендерные роли и модели поведения середины XIX века рассматриваются с точки зрения агрессивного феминизма начала XXI века. Автор подчёркивает нетипичность создаваемых Чеховым образов, эмпатию автора, создавшего индивидуализированный портрет Наденьки, благодаря которому рассказ выгодно отличается от тех, что господствовали в сатирических журналах. Далее в этой же главе приводятся рассказы «Злой мальчик» (1883), «Отец семейства» (1885), «Устрицы» (1884), «Гриша» (1886) и делаются выводы об «эволюционирующей чеховской литературной модели детства» (“Chekhov’s evolving literary model of the child”) [144]. Автор подчёркивает опору ре-

бѣнка на воображение, на создание собственных историй для понимания происходящего вокруг него. Рассказ «Гриша» прочитан как пример развития психологии ребѣнка, для которой типичны: 1) эгоцентризм, 2) казуальность, пропущенная через эгоцентризм, 3) осознание временного континуума, 4) понимание того, что непосредственно отсутствующие люди всё-таки существуют, 5) недостаток альтруизма, 6) синестезия, 7) высокоразвитое воображение [146]. Провал коммуникации в рассказе «Гриша» отнесѣн на сѣт когнитивных ограничений ребѣнка и его неспособности передать свои тревоги и волнения.

Следующая глава названа «Текст ребѣнка» (“The Child’s Text”) и посвящена текстам, продуцируемым детьми в рассказах «Кухарка женится» (1885), «Беглец» (1887), «Дома» (1887). Этот «детский» текст, по аналогии с текстами самого Чехова, возникает в результате наблюдений, отбора и тщательного конструирования (“Like Chekhov’s own, the texts produced by his children emerge in a process of observation, selection, and careful construction”) [149]. Исследовательница не прошла мимо литературных аллюзий — есть подраздел «Гришин Пушкин» (об аллюзиях на «Руслана и Людмилу» в рассказе «Кухарка женится»). Герой рассказа «Беглец» преодолевает ужас пустоты, того самого «ничего», из которого, по мнению Л. Шестова, творил Чехов. Читатель узнаѣт, что бы вычеркнул из текста рассказа «Дома» Л. Н. Толстой. Главу завершают размышления о влиянии творчества Чехова на формирование взглядов Л. С. Выготского.

Следующая глава «Дети за игрой» (“Kids at Play”) посвящена рассказам «Событие» (1886), «Детвора» (1886) и «Мальчики» (1887). В «Событии» мир реальной жизни вторгается в мир детской игры и разрушает его. Эта версия чеховского чѣрного юмора рассказывает о детях, но написана для взрослых. Рассказ «Детвора» рассмотрен в связи с исследованием Йохана Хейзинги «Homo Ludens: Человек играющий». Как показывает Чехов, дети реализуют в игре свою индивидуальность, приобретѣнные навыки поведения в социуме, возрастные и гендерные различия. Рассказ «Мальчики» проанализирован со ссылками на произведения Фенимора Купера



и Майн Рида, популярных в то время в России, со ссылкой на некролог, упомянуто громадное воспитательное значение таких людей, как Пржевальский и Стэнли, героев-первопроходцев. Стремление самого Чехова подражать своим героям привело его на остров Сахалин. Персонажи рассказа, Володя и Чечевицын, сравниваются с Лаевским из «Дуэли», как фантазёры, не сумевшие воплотить свои мечты в жизнь. В своих играх чеховские герои-дети обнаруживают, как нелегко прийти к взаимопониманию не только со взрослыми, но даже со своими ровесниками.

«Прощание с детством: “Степь”» — название следующей главы, в начале которой следует подробный обзор отзывов на повесть современников Чехова и более поздних исследователей его творчества, описана композиционная структура «Степи», особенности зарисовок природы, дан подробный пересказ содержания. Взгляды на образование отца Христофора, матери Егорушки и его дяди представлены как основные направления развития педагогической мысли в Российской империи того времени. Повесть рассмотрена как некое соревнование с Гоголем, где степь — пространство мужской доблести и место инициации. Отъезд из дома — окончание детства.

«После детства» — время, когда герои-подростки чеховских рассказов уже не защищены семейными узами, и в этой главе проанализированы рассказы «Ванька» (1886) и «Спать хочется» (1888). Здесь подробно рассматриваются святочные (рождественские) рассказы — от сказок Г. Х. Андерсена до рассказа Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке», разобраны виды колыбельных и психопатология, вызываемая недостатком сна.

Во второй части книги все, писавшие о Чехове, начиная от современников, заканчивая молодыми исследователями творчества писателя, найдут ссылки на свои работы, а упоминание имён Ю. И. Айхенвальда, А. Г. Горнфельда, П. М. Бицилли, В. Б. Шкловского, А. П. Чудакова, Г. А. Бялого, М. П. Громова, В. Б. Катаева, И. Н. Сухих, А. Д. Степанова, Р. Б. Ахметшина, Э. Д. Орлова, Л. Е. Бушканец встречается на многих

страницах монографии. Книга снабжена серьёзным научным аппаратом — более 100 страниц заняты библиографическими ссылками, примечаниями и именованным указателем.

К каким же выводам приходит Н. Петерсон, проделав огромную работу по изучению всего, что связано с детьми и детством в произведениях А. П. Чехова и в психолого-педагогической мысли Российской империи конца XIX века? Какую «модель детства» у Чехова удалось сконструировать исследовательнице?

Чеховская «модель» не описывает детей определённого класса, как это сделано у Аксакова или Толстого, каждый ребёнок индивидуален. Чехов черпал вдохновение из собственного жизненного опыта, описывал этапы взросления, уделяя особое внимание тому, как дети учатся и развиваются. Дети Чехова встречаются с болезнью, насилием, расставанием с домом, смертью, наконец. Они пытаются самостоятельно разобраться в вопросах брака и сексуальности, в правилах социализации. Дети получают ценный опыт, нарушая правила и установленные границы, создают сами для себя приемлемые объяснения и хорошо реагируют на «чужое слово», если оно облечено в захватывающий рассказ. Дети наблюдают, познают мир в игре, это познание имеет свои этапы. Восприятие детей часто синестетично, их мышление метафорично и метонимично. Дети Чехова отличают одушевлённое от неодушевлённого и хорошо понимают табу, связанные с сексуальностью. Большинство попыток героев-детей установить взаимопонимание со взрослыми терпит неудачу — провал коммуникации. Все эти выводы представлены в заключительной главе, которая так и называется «Заключение: тревога невежества» (“Conclusion: The Anxiety of Ignorance”).

Широко и довольно абстрактно сформулированная цель книги обусловила её сильные и слабые стороны одновременно. С одной стороны, здесь можно найти ссылки на всё, что было написано о воспитании, обучении и психологии детей к началу XX века, всё, что было создано научной и творческой мыслью. С другой стороны, такой непомерный охват

затрудняет восприятие, не позволяет ни автору, ни читателю сосредоточиться на каких-то, возможно, самых существенных моментах. Что касается «модели детства у Чехова», то, судя по выводам, её главным отличием от других «моделей» является отсутствие у Чехова определённых типов, но каждый ребёнок — личность, индивидуальность, маленький человек, которого невозможно забыть. Этот вывод, впрочем, касается всех героев Чехова, а не только детей.

Приведём заключительный абзац книги: «Для детей Чехова осмысление мира — это процесс, основанный на нарушении норм и переделке нарративов. Изображая стремление своих юных персонажей к знаниям и их стратегии решения жизненных проблем, писатель показывает, как дети учатся. Чехов также показывает, как писатели пишут, а читатели читают» (“For Chekhov’s children, making sense of the world is a process that relies on transgression of norms and refashioning of narratives. By depicting his young characters’ quest for knowledge and their strategies for dealing with challenges of life, the writer shows how children learn. Chekhov also shows how writers write and readers read”) [p. 253].

Попытка объять необъятное так и оставляет вас с раскрытыми руками, тем более если начать думать о том, как писатели пишут, а читатели читают. И всё-таки книга «Дети Чехова» достойна похвалы. Во-первых, автор демонстрирует исключительное трудолюбие и огромную эрудицию, во-вторых, блестяще владеет русским языком и нюансами перевода, а в-третьих, ставит перед собой трудную задачу, для выполнения которой, возможно, потребуется ещё не одно исследование. Нужно ещё принять во внимание, что книга написана на английском языке, в первую очередь её читателями будут не записные чеховеды, а слависты и все интересующиеся вопросами воспитания и образования, они, безусловно, найдут для себя много полезного и интересного.

*Ольга Спачиль*

## ДИАЛОГ С ЧЕХОВЫМ: ИРАКСКИЙ ВАРИАНТ

*А. Я. Аббасхилми, М. Ч. Ларионова. Творчество А. П. Чехова в Ираке: рецепции и интерпретации.*

Ростов н/Д.: Изд-во Южного научного центра РАН, 2022. — 226 с.

---

А. П. Чехов входит в великую тройку русских писателей, самых читаемых и почитаемых за рубежом. Кроме него это Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой. Сказанное справедливо не только для европейских стран, но и для арабского Востока. Известно, что Чехов сдержанно, а порой и скептически высказывался относительно переводов своих произведений на иностранные языки, так как считал, что пишет о том, что понятно прежде всего русским читателям. Очевидно, в таком отношении к себе есть элемент скромности, но и великим писателям свойственно ошибаться. С точки зрения теории читателя, восприятие, интерпретация чеховских текстов (как, впрочем, и любых других) обусловлена инаковостью менталитета, истории, традиций, уклада жизни другого этноса.

Очевидно, что арабские переводчики, читатели и писатели-последователи смогли увидеть в произведениях Чехова не только общечеловеческое, но ещё и нечто такое, что скрыто от русского читателя. Авторы книги справедливо полагают, что рецепция творчества писателя является двусторонним процессом, так как, «изучая арабское восприятие личности и творчества Чехова, встраивая это восприятие в русское культурное сознание, мы лучше понимаем не только арабскую культуру, но и русскую».

Через три года исполнится 120 лет с начала вхождения Чехова в мир арабской культуры. За это время накоплен большой материал, требующий осмысления, оценки, выявления тенденций. Этому и посвящена рецензируемая книга иракского исследователя Аббасхилми Абдулазиза Ясина Аббасхилми и его российского соавтора — главного научного сотрудника Южного научного центра РАН, профессора Марины Ченгаровны Ларионовой. В книге впервые системно рассмотрены

восприятие, оценка творчества Чехова и формы его художественного освоения в Ираке. Авторам книги удалось уточнить представление об особенностях и специфике межкультурного перевода «текста» с одного художественного языка на другой в условиях, когда автор и читатели принадлежат к разным культурным традициям. Это представляется самым важным достижением рецензируемого издания.

Открывает книгу глава «Личность и творчество А. П. Чехова в восприятии иракской критики», которая носит по преимуществу реферативно-обзорный характер. В ней представлена история восприятия творчества и личности Чехова в арабском мире. Авторами собран и систематизирован материал, в том числе и впервые представленный в русскоязычном переводе. Материал данного раздела выходит за рамки проблемы «Чехов и Ирак». Достаточно подробно освещён широкий культурно-исторический и литературный контекст арабской литературы, в котором Чехов занимает своё особое место.

Первые переводчики произведений Чехова на арабском Востоке — это выходцы из Палестинского общества. Их переводы были максимально приближены к оригиналам. Следующий этап в освоении творческого наследия русского классика связан с именем Наджати Сидки, автором первой книги о Чехове в арабском мире. Несмотря на то что в заголовке параграфа вынесено имя только одного автора, в нём рассматривается целый ряд критиков, которые по-своему подготавливали эту первую серьёзную книгу о творчестве Чехова на арабском Востоке. Книга была рассчитана на широкий круг читателей и потому носила научно-популярный характер. Стоит напомнить, что в это время Чехов в России рассматривался в свете социологического подхода, прежде всего как критик и обличитель обывателей и т. д. Сидки же не было нужды следовать каким-либо партийным догмам, и он анализирует произведения Чехова с позиции общечеловеческих ценностей. Будучи первопроходческой, книга Сидки не была лишена недостатков и неточностей, что и отмечают авторы книги.

Отдельный фрагмент рецензируемого издания посвящён анализу ещё одной книги на арабском языке о Чехове. Её автор, Шакир Хасбак, знакомит читателей с состоянием критики Чехова с 50-х годов минувшего века до современности. Кроме Хасбака здесь же представлены анализы книг и программных статей таких арабских авторов, как Мухаммед Шарар, Сабри Хафиз, Самир Сархан. Собранный критический материал позволяет авторам сделать обоснованный вывод об истории и современном состоянии проблемы «Чехов в Ираке».

Авторы книги не ограничиваются рамками чеховедения и кратко характеризуют особенности преподавания русского языка и литературы в Багдадском университете, отмечая, что чеховские произведения служат материалом для изучения русского языка. Кроме того, они «являются для студентов богатейшим источником страноведческой информации».

В последнее время в арабской чеховиане ставится задача не только популяризировать Чехова, но и исследовать поэтику писателя, выходить за рамки социального содержания его произведений, акцентируя философское начало в них. Рецензируемая книга являет собой опыт этого перехода на более высокий научный уровень. Об этом свидетельствуют материалы главы «Пьесы А. П. Чехова на иракской сцене».

Российскому зрителю известен европейский театр и его страновые дериваты. Особенностью арабского театра является то, что произведения европейских авторов, в том числе и Чехова, транспонируются на подмостки, в истории которых закреплена совершенно иная культурно-историческая традиция. Вне её невозможно адекватно понять и оценить практику интерпретации чеховских текстов. Суть же заключается в том, что театр в Ираке исторически существовал в двух формах — как народный театр и как религиозные мистерии. Эти формы определяют апперцептивный фон и культурный опыт не только зрителей Ирака, но и авторов, выступающих в роли ретрансляторов творчества Чехова. Повышенную меру условности читатель книги может ощутить воочию, посмотрев иллюстрации в приложениях, где

запечатлены фотографии сцен из спектаклей, поставленных в разное время в Ираке.

Если одним словом охарактеризовать русский театр, то, вероятно, наиболее подходящим словом будет «психологический». Арабский театр строится на иных принципах: он подразумевает «прямой контакт со зрителем, специфичность и канонизацию голосоведения и речевого построения, схематизацию в изображении персонажей». Это нечто противоположное русской традиции. Тем интереснее история постановок Чехова на иракской сцене. Когда-то Леонид Малюгин пытался доказать, что Чехов начинается с «Иванова», хотя известно, что самым ранним драматургическим опытом писателя была «Пьеса без названия». В Ираке Чехов начался не с «Иванова» и не с «Пьесы без названия», а с водевиля «Предложение», поставленного в 1945 году в театре короля Фейсала II. Уже один этот факт свидетельствует о своеобразии восприятия и понимания Чехова-драматурга в Ираке.

В книге раскрывается история постановок водевилей Чехова, а также причины их популярности у иракского зрителя. Одна из них заключается в том, что в них сильнее, чем в крупных пьесах писателя, проявлена «народно-театральная стихия», которая соотносится с арабской театральной традицией. Авторы показывают, как постепенно, от постановки к постановке, усложняется понимание чеховских произведений иракскими режиссёрами и актёрами. История постановок каждого произведения прослежена по отдельности. От анализа постановки «Предложения» сделан переход к «Медведю». Казалось бы, сам по себе медведь отнюдь не «арабское животное», но водевиль Чехова в Ираке стал настолько популярен, что «с начала 60-х гг. XX в. вошёл в программу старших курсов кафедр театральных искусств высших учебных заведений Ирака». Отдельно в книге отмечаются иракские постановки пьес Чехова не на арабском, а на русском языке. Это явление сравнительно недавнего времени, оно связано с языковой практикой студентов кафедры русского языка Багдадского университета.

Проблемы рецептивной эстетики и интерпретации, вынесенные в заглавие книги, становятся основой в процессе анализа «Лебединой песни» Чехова, произведения, ставшего этапным для театра Ирака. Постановки чеховского одноактного драматического этюда намечают переход от традиционного условного арабского театра к театру европейскому, психологическому. Этим объясняется особое внимание к этой пьесе, которая «десятки раз ставилась разными режиссёрами, особенно молодыми, в разных городах Ирака». Современные отечественные режиссёры, как известно, не всегда с должным пиететом относятся к текстам классиков, коверкая их в угоду своим замыслам. Аналогичная ситуация наблюдается и в Ираке. Например, один из режиссёров заменил роль суфлёра Никиты ролью старой актрисы. Анализируя удачные и неудачные постановки пьесы, авторы учитывают не только опыт Ирака, но и богатые традиции российского чеховедения, о чём свидетельствует библиография, насчитывающая почти двести пятьдесят источников как на русском языке, так и на арабском (данных в русском переводе).

Одной из популярных современных форм адаптации чеховских пьес и писателя стал ремейк. Захватило это поветрие и иракский театр. Популярная «Лебединая песня» при переделке получила совершенно необычное для русского уха название — «Пльиви в море глаз». Автором его является Ауатиф Наим. Текст этой пьесы в русском переводе представлен в приложении к основному тексту книги. Ремейк иракской писательницы высоко оценивается авторами книги, они анализируют его с помощью компаративного анализа: сопоставляются «чеховское» и «шекспировское» начала. Собственно, главным шекспировским элементом в произведении является объёмлющая его концептуальная метафора, суть которой выражает фраза: «Весь мир — театр, а люди в нём — актёры». Наим сопрягает двух столпов мировой драматургии, усиливая одни мотивы, скрывая другие, насколько возможно приближает содержание к пониманию арабского читателя и зрителя.



Отдельный раздел книги посвящён осмыслению «больших пьес» Чехова на иракской сцене. Материал этот огромен, поэтому авторы переходят к жанру критических этюдов. Кратко останавливаются они и на сценических версиях рассказов Чехова в Ираке. Как известно, подобная традиция давно существует в русском театре. Достаточно вспомнить фильм «Эти разные, разные лица» с Игорем Ильинским или современные постановки Камы Гинкаса по рассказам Чехова.

Большой интерес представляют приложения с текстами пяти пьес Ауатиф Наим в русском переводе, которые являются ремейками чеховских произведений. Быть может, российские студенты-арабисты когда-нибудь будут играть их на языке оригинала, подобно тому, как багдадские студенты-слависты играют на русском языке Чехова.

Общий смысл обращения к Чехову в Ираке точно передал в интервью муж Ауатиф Наим, режиссёр-постановщик её пьес: «Всё, что давно написал Чехов, сегодня стало нашим достоянием. Ауатиф Наим переделала чеховский текст, сделав его иракским, отражающим проблемы и мечты иракцев. Мы хотели этим спектаклем сказать своё слово иракцам, без шума и пафоса показать им то, что кричит внутри, в душе людей».

*Александр Кубасов*

## СПЛЕТЕНИЕ СУДЕБ: ЛИЧНОСТЬ, ОБРАЗ, ПЬЕСА

*Спачиль О. В. Судьба пьесы: «Татьяна Репина» А. П. Чехова.*  
Краснодар, 2022. — 192 с.

---

Цитаты, как и книги, имеют свою судьбу. Когда-то редкое исследование обходилось без ссылки на фразу Горького о том, что о Чехове необходимо писать «очень мелко и чётко». В рецензии на монографию Ольги Викторовны Спачиль вспомнить эту фразу весьма уместно. Действительно, одноактная драма Чехова, занимающая около полутора десятков страниц, длительное время находилась в тени крупных пьес писателя и упоминалась в исследованиях преимущественно в перечислительных конструкциях. Специальная монография, посвящённая не самому популярному произведению Чехова, достойна всяческой поддержки.

Как известно, «Татьяна Репина» была издана в типографии А. С. Суворина в 1889 году тиражом три экземпляра. Чехов же вообще не предполагал её публикации, называя свою пьесу в письме Суворину «очень дешёвым и бесполезным подарком». Иначе говоря, пьеса вполне могла бесследно исчезнуть, однако этого не произошло. Всевидящей судьбе было угодно сохранить это необычное произведение Чехова для потомков.

Читатель узнаёт из монографии, прежде всего, о прототипе героини чеховской и суворинской Татьяны Репиной — об актрисе Евлалии Павловне Кадминой (1853–1881), что помогает понять интерес к её личности обоих писателей, как и зрителей конца XIX века. Автор выстраивает историко-культурный контекст вокруг Кадминой, называя более десятка авторов, которых привлекла трагическая судьба героини. Отдельные параграфы в монографии посвящены анализу статей Ю. Н. Говорухи-Отрока и мемуаров В. В. Уманова-Каплуновского о Кадминой.

В монографии представлена краткая «летопись жизни и творчества» Евлалии Павловны, что позволяет читателю лучше понять успех этой, говоря по-современному, «медийной фигуры», переросшей на какое-то время в «символическую».

Для современного российского общества проблема суицида является одной из больных и актуальных. В позапрошлом веке она стала особенно активно муссироваться со второй его половины: в России с 1870 по 1908 год общее количество самоубийств «увеличилось в 5 раз»<sup>1</sup>. На этом фоне демонстративный суицидальный поступок актрисы на сцене привлёк к себе внимание писателей, публицистов, социологов и простой публики. Самым известным откликом стала повесть И. С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)», которая анализируется автором монографии в сопоставлении с чеховским текстом.

Чехов в своих произведениях обыгрывал самые разные литературные клише и штампы. Один из них — способы добровольного ухода из жизни у мужчин и женщин. Первым «положено» стреляться, а вторым — травиться. Поэтому, когда дядя Ваня хочет свести счёты с опостылевшей жизнью с помощью морфия, то это создаёт амбивалентную тональность: драматическое самоощущение героя подсвечивается авторской иронией. Вполне допустимо, что некое подобное неоднозначное отношение было у Чехова и к поступку Кадминой. Иначе воспринимал историю этой актрисы Суворин. В его «Татьяне Репиной» нет двуинтонационности. Будучи по своему духу и призванию в первую очередь журналистом, а не художником, он абсолютно серьёзно относится к поступку своей героини и её прототипа. В рецензируемой монографии случай Кадминой интерпретируется как защита чести женщины, являющаяся аналогом дуэли.

---

<sup>1</sup> Безгин В. Б., Жеребчиков Д. П. Суицид в городе и в деревне российской провинции конца XIX — начала XX веков // Вестник ТГТУ. 2012. № 4. С. 1122.

Современный читатель и зритель склонен экстраполировать свой опыт и своё понимание действительности на явления минувших времён. Зачастую это приводит к ошибкам и различного рода абберациям. Одна из них — социальный статус актёра: в прошлом он существенно отличался от современного отношения общества к лицедеям. Поэтому автор монографии посвящает отдельный параграф анализу женщины-актрисы в XIX веке, опираясь на произведения Чехова и публицистов. Как комментарий можно рассматривать и ещё один раздел книги, посвящённый православному ритуалу, который важен для понимания пьесы Чехова.

«Татьяну Репину» Чехова невозможно адекватно понять вне её связи с «Татьяной Репиной» Суворина. Совпадение названий произведений двух авторов акцентирует существующие между ними отношения подобия, но отнюдь не тождества. Если диалог Чехова с Сувориным в общем-то изначально понятен, то диалогизм четырёхактной драмы Суворина не столь очевиден и тоже требует историко-литературного комментария. Он дан в монографии с опорой на анализ прецедентных имён в суворинской пьесе. Суворин трансформирует именослов, связанный как с литературой, так и с отечественной историей. Думается, что это вполне оправдано, ведь, как известно, Суворин притязал ещё и на звание историографа, на свой лад трактуя, например, историю Смутного времени. За анализом собственных имён в пьесе Суворина следует раздел, посвящённый ономастикону пьесы Чехова. Может быть, стоило отметить не только расхождения в именованиях героев двух пьес, но отдельно разобрать то, что можно охарактеризовать как «эффект зеркала». Вера Оленина у Чехова смотрится «в зеркало» Веры Олениной Суворина, аналогично Адашев, Кокошников, Зоненштейн. И как зеркало, сохраняя тождество изображения, вместе с тем меняет правую сторону на левую, так и Чехов незаметно сдвигает образы своих героев по отношению к персонажам предшественника. Сдвиг происходит в сфере речевых жанров. Если герои Суворина изъясняются книжно, «фельетонным язы-

ком», то Чехов использует болтовню светской публики, которая основывается на интертекстуальной подкладке, в роли которой выступает сценка «Во время церковной службы» из романа «Около брака» (“Autour de mariage”, 1883) французской писательницы Г. де Мартель де Жанвиль, писавшей под псевдонимом Жип (С. XII, 368).

В монографии подробно рассматривается история возникновения «Татьяны Репиной» Чехова, которая неразрывно связана с пьесой Суворина. Новый поворот в трактовке чеховской пьесы мог породить вопрос: чему Чехов хотел научить Суворина? Антидидактический характер произведений Чехова известен. «Литературную учёбу» молодых коллег он предпочитал вести в переписке или в частных беседах. Но особого рода «уроком» были произведения Чехова, написанные с оглядкой на тексты современников. Чехов и Суворин были активными собеседниками. Переписка Чехова с Сувориным — одна из самых содержательных и откровенных в эпистолярном наследии писателя. Однако что-то всё-таки оставалось недосказанным Чеховым, что невозможно адекватно выразить вне художественной формы. Чеховская «Татьяна Репина» — это, может быть, последний аргумент в споре писателя с коллегой, образец его художественной полемики.

Заслуживает внимания раздел о переводе чеховской «Татьяны Репиной» на английский язык и её постановке в США. Пьесу Чехова англоязычные читатели воспринимают в отрыве от суворинской «Татьяны». А это всё равно что отделить одну сторону лица двуликого Януса от второй, противоположной стороны. Они слитны и нераздельны, а по-разному обретают совершенно другой смысл. Апперцептивный фон у англоязычных читателей другой, и, соответственно, возникает другая тональность, другая проблематика. Примерно такая же история происходит в случаях экранизации русской классики.

Приведённая в приложении к монографии пьеса А. С. Суворина (издание 1911 года) помогает понять существенную

разницу между пьесами Суворина и Чехова, уяснить, в чём же именно состоит одна из граней новаторства Чехова-драматурга.

Монография О. В. Спачиль является результатом семилетнего труда, самым полным исследованием пьесы Чехова и будет интересна не только профессионалам-филологам, но и широкому кругу читателей.

*Александр Кубасов*



**ЧЕХОВ НА СЦЕНЕ  
И НА ЭКРАНЕ**





## ПЯТЬ ПУДОВ ЛЮБВИ

### XXII Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна»

Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А. П. Чехова «Мелихово», 20–29 мая 2022

---

Завершился XXII Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна». Едва ли не впервые в программе не оказалось «Чайки», но сказанные Чеховым слова о пьесе — «пять пудов любви» — могли бы стать эпиграфом к десяти фестивальным дням. Если не всё, то многое показалось выращенным из этого чувства и к нему же, к его высоте устремлённым.

Любовь длится дольше жизни, она есть даже в смерти и останется после неё — об этом поставила Елена Сафонова «Вишнёвый сад» в Костромском государственном драматическом театре им. А. Н. Островского. Здесь живут так стремительно, отчаянно и шумно, будто с самого начала сад уже рубят, а струны всё лопаются, лопаются. В пространстве дрящейся беды надо как-то жить, чем-то утешаться, и люди укрываются в любви. В прологе Петя Трофимов (Андрей Щелкунов) «репетирует» будущую речь — ему хочется впечатлить Аню (Алёна Голубева), вот он и берётся изображать из себя увлечённого идеей человека, который выше чувств. Гаев (Дмитрий Рябов) обожает свою сестру, и больно ему не столько за сад, сколько за Раневскую (Нина Маврина). Светлая, печальная взаимная нежность расцветает между Шарлоттой (Евгения Некрасова) и Пищиком (Сергей Чайка), который оказывается человеком с детской душой, беззащитной перед трагической горечью бытия. Заканчивается спектакль не смертью забытого Фирса (Андрей Москаленко), а его последним предсмертным сном — самым прекрасным фокусом Шарлотты.

Отзвук фантастического, иномирного и таинственного слышится во многих постановках фестиваля. В «Чёрном монахе» Молодёжного театра-студии «Доминанта» (Губаха,

Пермский край) чувство холода и чувство распада, дыхание небытия должны были утапливать в себе происходящее. Изначально его играли на территории заброшенной усадьбы. Здесь же спектакль Дмитрия Огородникова обрёл другие силы и другие слабости. Местом действия стал чуть ли не весь мелиховский сад. Обильная красота природы сокрушила замысел, и в результате получилась история о том, как человек отгораживается от большой настоящей жизни сравнительно маленькой ложной идеей и так проигрывает себя.

По традиции афиша составлена не только из спектаклей по произведениям Антона Павловича. Автором спецпрограммы «В гостях у Чехова» в этом году был выбран Достоевский. Липецкий академический театр драмы им. Л. Н. Толстого представил «Сон смешного человека» по одноимённому рассказу Фёдора Михайловича. Режиссёр и исполнитель главной роли — Максим Дмитроченков. Жанр обозначен как молитва, однако он скорее кажется своего рода сказанием, притчей или колыбельной. Действие клубится, почти лишённое направленного движения, но к концу заключённая в нём мысль обретает ясность и плотность: это напоминание о том, что люди должны любить друг друга. Христианское сплелось здесь с языческим, условное и образное — с буквальным. Нет следов разодранности нутра, столь характерного для Достоевского. Он обыкновенно расчёсывает раны, здесь же их словно заговаривают.

Театр «Чеховская студия» сыграл в рамках фестиваля «Дядюшкин сон» в постановке Рустема Фесака — спектакль об обманности жизни. Люди грезят о будущем и прошлом, с жадностью хватаются за мечту о счастье, но пустота их надежд себя вскоре обнаружит. Однако в этой истории реальность продемонстрирует не только своё несовпадение с тем, чего желалось, но и скрытую, самими героями не замеченную и не учтённую красоту. Здесь мать и дочь действительно друг друга любят. Князь (заслуженный артист России Юрий Голышев) оказывается не жалким посмешищем, а благородным человеком, мужчиной, в котором много настоящей

силы. Москалёва (заслуженная артистка России Наталья Беляева) — роскошная женщина, и муж (Андрей Богданов) её боготворит так, что позволяет собою режиссировать и готов даже казаться в обществе дураком, только бы порадовать и угодить. Узнав, что Зинаида (Екатерина Селивёрстова), обожаемая дочка, могла оказаться замужем за Князем, — содрогается сердцем. Спектакль — бурный поток чистой воды и чистого прозрачного звучания, где смешное и горькое несутся вместе.

Усть-Илимский театр драмы и комедии представил две постановки: «Каштанку» по Чехову и «Ангел мой» по «Бедным людям» Достоевского. Разные авторы, режиссёры и сами истории, но играют те же актёры, и оттого в обоих случаях выходят спектакли честные, одухотворённые, сердечные. Причём строгие, без сентиментальной задушевности. В «Каштанке» Елены Журавлёвой жизнь переливается, танцует, дышит. Не «облокачиваясь» на повадки животных, актёры играют характеры. Каждый безукоризненно точно и последовательно существует в своём интонационном и пластическом русле, которое при этом полно неожиданных изгибов. Гусь Иван Иванович (Павел Якимкин) кажется демонстративно рафинированным и самовлюблённым, но скоро в нём проявятся святое простодушие и умение быть нежным другом. Кот Фёдор Тимофеевич (Александр Гюрджян) презрителен, брезглив и самодостаточен, но когда в их дом пришла смерть, коротко погладил Каштанку (Елена Лобынцева) по плечу, уже зная, что предстоит ей пережить. А она, впервые увидев умирающего друга, не сразу загоревала — сперва заметалась в растерянности: как же это, как же?.. И возвращение к первому столяру Луке (Валерий Округин) так естественно здесь: он ведь её любил. Да и не по ней было то цирковое счастье. Там хорошо, но чужое остаётся чужим навсегда, а родное — родным. Всё по правде в этом спектакле.

«Ангел мой» Елены Таксиди — не только о любви, но ещё и о двух способах обходиться со своей долей. Макар Деушкин (Валерий Округин) сосредоточен на собственном стра-

дании, оно лежит на нём плитой. Варвара же (Анна Шишкина) на несчастьях возрастает духом, пробивается цветами сквозь ту же плиту и сохраняет чистоту даже под грязевыми ливнями судьбы.

Герои спектакля «Дядя Ваня» Серпуховского музыкально-драматического театра, вероятно, были бы рады любым ливням, только бы жизнь заявила о себе, но её будто нет ни внутри них, ни вокруг. Режиссёр Павел Цепенюк меняет местами зал и сцену, актёры играют в партере. Они здесь лица не столько действующие, сколько ожидающие действия. Им словно некуда жить. Атмосфера обезвожена, всякая внешняя краска кажется выгоревшей. По звучанию спектакль похож на хрустящий шорох сыплющегося песка — равномерный, бесстрастный, тихий. Покой тревожит только Дядя Ваня (Сергей Кирышкин) с его обаянием, под теплотой которого тлеет невыносимая горечь. Нервная весёлость легко переливается в отчаянье, и наоборот. Он привык смешить, укрывая шутовством искренние чувства. И именно его любовь к Елене Андреевне (Анастасия Собина), сумевшая расцвести посреди стылой пустоты, становится центром и сердцем спектакля.

В последнюю очередь спектакль «Собака с дамочкой» Школы драматического искусства (Москва) в постановке Гоши Мнацаканова можно было бы назвать проповедью и нравоучением. Это какая-то комета, летящая по неожиданной, остроумно изломанной траектории. Он экспрессивный, стремительный, необыкновенно смешной и озорной, но под весёлыми дурачествами — тихое заповедование: людьми надо быть, людьми. И даже вывернувшись наизнанку, обретя эксцентричную острую форму, история о любви осталась историей о любви.

Спектакль Никиты Рака «Полететь на воздушном шаре» Тамбовского молодёжного театра по водевилям Чехова тоже оказался вихристым по темпу, но внутренне обесточенным. Получился эклектичный красочный коллаж не согласующихся между собой решений. Наиболее целост-

ным представляется эпизод по «Медведю». Обыкновенное дело — театр в театре, актёры страстно играют свои роли, но вдруг на театральное наплывает просто человеческое, и из изображаемой влюблённости вырастает настоящая. Вышел маленький обаятельный этюд о том, как своевольна жизнь, не желающая соблюдать приготовленные ей условности и формы.

В спектакле Дмитрия Юмашева «Случай на большой дороге» Дмитровского драматического театра по рассказам Чехова действие раскачивается от минора к мажору и обратно, выдерживая чувство меры в обеих тональностях. Устроившись на телеге, едут герои по свету (и хотя она стоит, создаётся ощущение движения). Дорога здесь, конечно, — образ жизни человеческой. Каждый оказывается поочерёдно то центральным персонажем, то молчаливым представителем трясущегося в повозке люда. Причём выразительность, живописность игры в таких переключениях не гаснет. Кажется, с равным упоением актёры пребывают во всех ипостасях персонажей. В спектакле есть интонация смирения. Он словно бы о том, что «у всякого своё горе есть», и радость тоже, но последняя из них больше (если не в жизни вообще, то по крайней мере здесь).

В рамках фестиваля также прошли спектакли «Игра в преступление. Достоевский» Независимого театрального проекта выпускников ГИТИСа (Мастерская А. В. Галибина), «Самая большая маленькая драма» Тульского академического театра драмы (реж. Дмитрий Краснов), «Карамазовы» Пермского театра «У моста» (реж. Сергей Федотов). Настоящим событием стала церемония открытия фестиваля «Рождение легенды» — поразительно лёгкая, остроумная, радостная. Тенор Олег Крикун и пианист, заслуженный артист России Алексей Горiboldь представили концертную программу «ПРОЗРЕНИЕ», в которую вошли романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского.

Вечер памяти Олега Ефремова был отмечен постановкой «Любит, не любит, любит» студентов Мастерской О. Н. Мала-

хова «Института культуры и искусств» МГПУ по пьесам советских драматургов — современников Олега Николаевича. Нежность и радость — вот что такое этот спектакль. Впрочем, как и сам фестиваль, который, несмотря на холодную весну, получился тёплым и просто хорошим.

*Ксения Стольная*  
(«Страстной бульвар», выпуск № 10-250, 2022)

# НЕСКУЧНЫЙ «ДЯДЯ ЖОРЖ»

## «Дядя Жорж»

Режиссёр — Сергей Газаров

Московский академический театр сатиры

Премьера — 9 июня 2022

---

Тем, кто часто бывает в театре, должно быть знакомо тяжёлое ощущение, иногда возникающее после первых минут от начала спектакля, на который идёшь в надежде приятно провести вечер: «Кажется, я вновь присутствую на театральном эксперименте». «Дядя Жорж» С. И. Газарова таких мыслей не вызывает, и это — на фоне вторичности большей части нынешних отечественных экспериментов с классическими текстами — безусловное преимущество постановки.

Комедия Чехова «Леший», по которой поставлен спектакль (в афише значится, что постановка основана на двух пьесах — «Леший» и «Дядя Ваня», но основной массив произносимого со сцены — это текст именно «Лешего»), — не частый гость на отечественных театральных подмостках последних лет. Завершённая в 1890 году и не нашедшая понимания ни у публики (выдержала несколько показов в частном театре М. М. Абрамовой в Москве и была снята с репертуара), ни у профессионального сообщества (с ней связана рецензия-отповедь А. П. Ленского в письме к Чехову: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать с азбуки, начать изучать драматическую форму и полюбить её»<sup>1</sup>), комедия стала любимым детищем автора.

В 1899 году в ответ на просьбу А. И. Урусова напечатать «Лешего» в «Мире искусства» Чехов признавался: «Эту пьесу

---

<sup>1</sup> Переписка А. П. Чехова: В 3 т. М.: Наследие, 1996. Т. 2. С. 83.

я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или те обстоятельства, при которых она писалась и шла на сцене, — не знаю, но только для меня было бы истинным ударом, если бы какие-нибудь силы извлекли её из-под спуда и заставили жить. Вот Вам яркий случай извращения родительского чувства!» (П. 8, 285). Из уважения ли к воле автора, по причине ли заведомо проигрышной позиции по отношению к гораздо более популярному переработанному варианту комедии — «Дяде Ване», «Леший» сегодня не может похвастаться богатой сценической историей. Тем любопытнее взглянуть на то, как и чем эта история прирастает на сцене Театра сатиры.

Поначалу действие словно отгораживается от зрительного зала: всю сцену вдоль пересекают белые шторы, за которыми проходит большая часть первого акта «Лешего». Они мешают наблюдать за действием, исполнители постоянно поворачиваются спиной к зрительному залу, и вспоминается приём «затруднённой формы» В. Б. Шкловского — кажется, что публику нарочито ставят в дискомфортные условия, чтобы она внимательнее следила за происходящим и вслушивалась в диалоги. В этом оформительском и событийном «шуме» иногда тонут важные детали. Например, исповедь Вафли (Кирилл Анисимов) о неудачной женитьбе и о долге произносится за шторами, а в это же время на сцену из зрительного зала готовятся выйти цыгане, которых привёл на именины Желтухина Фёдор Иванович, — и «крадут» исповедь Вафли у публики. Загвоздка в том, что никаких цыган у Чехова нет, а вот рассуждения Вафли — есть, и они важны для понимания персонажа. Так же нивелируется реплика Егора Войницкого (Фёдор Лавров) о Желтухине: «Скажите при нём, что эта селёдка хороша, он сейчас же обидится: почему не его похвалили. Дрянцо порядочное». При том, что это важная характеристика и Желтухина, и самого «дяди Жоржа». Впрочем, по мере того как публика постепенно осваивается с «шумом», действие постепенно начинает перемещаться из-за штор на сцену, и следить за происходящим и произносимым становится легче. И как только это происходит — приходит понимание, что постановщик замыслил, ка-



жется, крамольное — поставить чеховскую «комедию» именно как комедию. Современная российская театральная практика знает такие попытки, однако все они содержат лишь фарсовые или комедийные элементы, без доминирования комического (например, «Вишнёвый сад» Н. В. Коляды в «Коляда-театре» Екатеринбург). «Дядя Жорж» С. И. Газарова начинается как комедия без всяких жанровых примесей. Вафля постоянно обливает окружающих из рюмки, пылко жестикулируя во время своих пафосных монологов; Серебряков (Юрий Васильев) степенно в полной тишине оттаскивает стул почти на авансцену, несколько минут скрупулезно протирает столовый прибор — и компания подтаскивает к нему стол с завтраком; Астров (Сергей Шнырёв; важно отметить, что режиссёр объединил двух докторов — героя «Лешего» Хрущова и героя «Дяди Вани» Астрова — в единый образ и дал ему фамилию из второй редакции пьесы и прозвище — Леший — из редакции первой) появляется с возгласом «Зачем я не художник? Какая чудная группа!» и с саженцем берёзы в руках; почти полностью комичен (до гротеска) образ Фёдора Ивановича (Игорь Лагутин). Диалог Серебрякова и Елены (Александра Мареева) в начале второго акта тоже отчасти производит комический эффект благодаря наложению реплик друг на друга.

Однако именно с начала второго акта — беспокойной ночи в доме Войницких — становится ясно, что по пути создания беспримесной комедии С. И. Газаров всё-таки не пошёл. Во многом связано это с тем, что всё более заметными и значимыми становятся вкрапления в текст «Лешего» отрывков из «Дяди Вани». Так, рассуждения Астрова-Лешего во время ночной закуски с Соней (Ангелина Стречина) режиссёр контактирует с рассуждениями доктора Астрова образца «Дяди Вани». Диалог между Соней и Еленой выстроен тоже как объединённый вариант из обеих пьес с элементами прямого режиссёрского вмешательства: Соня и Елена не мирятся, не пьют на брудершафт сразу, диалог идёт на повышенных тонах, напоминая поединок, — и только под конец следует несколько нервное примирение. А в ответ на запрет Серебрякова — после

просьбы разрешить сыграть что-нибудь на рояле — Елена всё-таки наперекор ему даёт отмашку оркестру, который присутствует всё действие на сцене, — и мы в этом жесте видим прямую конфронтацию образа и с аморфной Еленой «Лешего», и со скучающей Еленой «Дяди Вани».

Начиная с концовки второго акта трагедийное так берёт верх над комедийным. Характерно в этом плане изображение самоубийства Войницкого и последующих событий. У Чехова Войницкий стреляется за сценой, зрители слышат выстрел, а от Сони узнают, что «дядя Жорж застрелился». Однако в четвёртом акте этот поступок упоминается походя: несмотря на то что с момента самоубийства прошло всего пятнадцать дней, он не оставил почти никаких серьёзных следов в жизни остальных героев (за исключением экзальгированного Астрова, который, прочтя дневник Войницкого, узнаёт, что никакого романа дяди Жоржа с Еленой, что обсуждал и осуждал весь уезд и сам Астров, не было). Об этом, кстати, писал А. П. Чехову А. И. Урусов: «Когда я рассказывал французам “Лешего”, они были поражены именно этим: герой убит, а жизнь идёт себе»<sup>2</sup>. В сценической версии С. И. Газарова жизнь «не идёт себе»: выстрел Войницкого ярко окрашивает кровью одну из штор на сцене, её меняют, а почти всё четвёртое действие выстраивается вокруг поминок по дяде Жоржу. В ходе этих поминок рассказывают о бегстве Елены от Серебрякова, сюда перенесён монолог Астрова о том, что в человеке должно быть всё прекрасно, и весь акт в целом овеян мрачным настроением. Впрочем, элементы комического в концовке есть. Например, Серебрякову мешают произнести пафосную речь о том, что «дело надо делать» (слуга, приготовивший к отъезду вещи, что-то постоянно шёпотом спрашивает у профессора, не давая начать спич). Есть и небольшие «монтажные» нестыковки: Серебряков рассуждает о том, что жена нарушила долг и должна просить у него прощения, до появления Елены на сцене (с цыганами — как и Фёдор Иванович в начале постановки) — в то время как в пьесе такая реакция последовала как раз на её

---

<sup>2</sup> Переписка А. П. Чехова: В 3 т. Т. 2. С. 418.

возвращение. Впрочем, на общее впечатление эти монтажные швы не влияют.

Большую роль в лирической или даже трагедийной линии постановки режиссёр отвёл невербальным средствам театральной выразительности — музыке. Композитор Алексей Айги, судя по нашим наблюдениям над театральной публикой на показе 9 октября 2022 года, с задачей справился: и музыкальная концовка второго действия, и композиция, завершающая спектакль, настраивают зрителя почти на катарсический лад. Усиливает общее впечатление то, что композиции исполняются «вживую»: оркестр, как мы отмечали, расположен в глубине сцены.

Многоактные пьесы Чехова очень сложно «комедизировать», большинство режиссёров давно махнуло рукой на авторские жанровые определения: ни «Чайку», ни тем более «Вишнёвый сад» как комедии давно не ставят и даже почти не пытаются. Однако С. И. Газарову в «Дяде Жорже» это пусть отчасти, но удалось. Наставить и настроить любого читателя прочесть «Лешего» как комедию — задача едва ли посильная. Но посмотреть «Лешего» как комедию в Театре сатиры — миссия для любого зрителя вполне исполнимая. А в ответ на излюбленный в таких случаях вопрос театральных консерваторов «Насколько это имеет отношение к Чехову?» можно парировать: бог весть, но «Дядя Жорж» — спектакль достойный, и спектакль этот (крупное достижение для современных постановок по чеховским пьесам) — нескудно смотреть.

*Виктор Зайцев*

## ГОЛОВА ОРФЕЯ

**«ЧАЙКА».** Сочинение для сцены Льва Додина по мотивам  
одноимённой пьесы А. П. Чехова

Режиссёр-постановщик — Л. А. Додин

Малый драматический театр, Санкт-Петербург

Премьера — 7 октября 2022

---

В Малом драматическом театре — Театре Европы состоялась премьера «Чайки» в постановке Льва Додина. Через двадцать с лишним лет режиссёр вновь обратился к этой пьесе. Его первая «Чайка» надолго привлекла внимание публики и критики — это был реалистический спектакль с тончайшей психологической нюансировкой характеров, сложными метафорами, от чего тогда начали отказываться постановщики: вступил в права постмодернизм, теоретическим работам о котором несть числа. Остановимся на его определении, предложенном Ихабом Хассаном в монографии «Расчленение Орфея. Вперёд к постмодернизму».

Когда потерявший Эвридику Орфей вышел из царства мёртвых, на него набросились обезумевшие менады и растерзали его, а голову бросили в ручей. Но голова Орфея продолжала петь. Это метафора постмодернизма. Отвечает ли этому новая «Чайка» Додина? Режиссёр сократил количество персонажей, объединив Сорина и Дорна в одно лицо, некоторые реплики Дорна передал Треплеву. Маша из дочери управляющего именем Шамраева стала экономкой Сорина. Шамраева и его жены нет вовсе. Медведенко переданы реплики нескольких персонажей. Тригорин не расстанется с записной книжкой и цитирует Чехова. У Чехова Аркадина, по словам Треплева, «отхватит всего Некрасова наизусть», у Додина — Лермонтова. Сыну она поёт колыбельную Лермонтова «Спи, младенец мой прекрасный». На строке «злой чечен ползёт на берег» Треплев бросает мрачный взгляд на Тригорина — такая вот постмодернистская ироническая ухмылка.

Аркадина играет в пьесах Тригорина, который, по словам Нины, «не верил в театр». Однако Аркадина в него верит: в трудную минуту она повторяет исповедь Маши сёстрам о своей любви к Вершинину, но это и исповедь самой Аркадиной о её любви к Тригорину. Елизавета Боярская, сыгравшая Анну Каренину в постмодернистском фильме Карена Шахназарова, попадает в тональность режиссуры Додина: её героиня — воплощение смятённости чувств. Она постоянно находится в состоянии выбора между сыном и любовником. Всякий раз побеждает чувство к любовнику, хотя иногда ощущается её любовь к сыну. Прекрасна сцена, когда она танцует с сыном вальс. Кажется, восстановлена их прежняя близость, но это был только порыв.

В камерную финальную сцену прощания Нины и Треплева вторгаются другие персонажи. Когда Нина сообщает, что едет в Елец, Аркадина поясняет: «Взяла ангажемент». Она следит за Ниной; возможно, даже помогла ей с ангажементом. Спектакль пронизывает то грустная, то едкая, временами беспощадная ирония.

В первой «Чайке» персонажи мчались на велосипедах, стоявших на месте, что воспринималось двойко — то ли полёт мечты, которую не догнать, то ли их душевная стагнация. Эта романтическая двойственность волновала воображение.

В новом решении «Чайки» всё зыбко, непостоянно, непонятно. На «колдовском» озере много лодок, они качаются, и персонажам в них нелегко удержаться, что подчёркивает шаткость их духовного и жизненного бытия. Эта метафора усилена странным занавесом с заплатами разных конфигураций сценографа Александра Боровского и неустойчивым световым оформлением Дамира Исмагилова.

Если пространство сцены в первом акте заполнено лодками, то во втором — голый пол двух уровней. На дальнем уровне происходят далёкие от пьесы Чехова действия: там уединяется потерявшая себя Аркадина, Маша отдаётся Треплеву.

Замена Некрасова на Лермонтова подчёркивает стремление персонажей к иной, чистой, поэтической жизни, которая

для них невозможна. Возникает атмосфера Блока: «уютно — нет, покоя — нет». Это характерно для мятущегося, нервного Треплева (Никита Каратаев) и, казалось бы, спокойного, иногда даже флегматичного Тригорина (Игорь Черневич). Черневич оправдывает слишком частое обращение своего героя к записной книжке, хотя это временами вызывает улыбку и даже смех. Но он невозмутим, это одиночество творца. Тригорин замкнут, что и мучает Аркадину. Она нервозна, постоянно находясь в состоянии выбора (сын или любовник). Побеждает чувство к любовнику, и её гложет вина.

Сергей Курышев (Сорин) раздваивается на взаимоисключающих персонажей — добряка Сорина и умного, с долей цинизма Дорна. Такое ироническое переосмысление образов сложно, но актёру это удаётся. Он, как кентавр, вмещает в персонажа противоречивые черты, создав новый характер с постмодернистским разорванным сознанием. Не столь сложная, но сходная задача поставлена и перед Олегом Рязанцевым. Его Медведенко, если цитировать Дорна, это Медведенко и «ещё кто-то». Этот «кто-то», в отличие от Медведенко, умён, ироничен и не жалок. Актёр, справляясь с такими наслоениями, создаёт неоднозначный образ.

Треплев (Никита Каратаев) временами однообразен. В нём не чувствуется творческого начала. Он сосредоточен на одной мысли: мать его не любит. У Чехова Дорн (в спектакле Маша) сообщает, что он застрелился: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» Психолог Дорн, пытаясь осмыслить поступок Треплева, на секунду задерживает сообщение о гибели Треплева: «дело в том, что». Маша (Полина Севастьянихина) как любящая женщина это понимает интуитивно и воспринимает спокойно, будто бы знала об этом заранее. Последнее в пьесе многоточие должно быть насыщено.

В роли Нины дебютировала выпускница РГИСИ Анна Завтур. Режиссёр лишает образ девушки-чайки поэзии: полная странных символов фантастическая пьеса Треплева исполнена ею без подъёма, прозаически не потому, что она Нине непонятна, а потому, что ею не принимается. Ей нужны другие

пьесы. Жизнь её не балует, в финале она мягче, терпимее, женственнее. Верится, что она обрела если не призвание, то профессию. В этом её отличие от Треплева и современность решения образа. Прощаясь окончательно с ним и с колдовским озером, где прошла её юность, когда её переполняли «чувства, похожие на нежные изящные цветы», она издаёт крик чайки, закрывая эту страницу своей жизни.

Додин создал коллаж из пьесы, сотворив *почти* новую пьесу со знакомыми персонажами. Они приобрели другие черты, не утратив связи с персонажами Чехова, ставшими прототипами новых персонажей, созданных мыслью и талантом режиссёра и воплощенных актёрами.

Премьера — не застывший результат, но развивающийся и обогащающийся от спектакля к спектаклю театральный текст. Постмодернистская игра. Она, затеянная и сотворённая режиссёрской волей и фантазией Льва Додина, заставляет принять её правила: голова расчленённого Орфея поёт. «Чайка» Чехова продолжает полёт в новом веке.

*Галина Коваленко*

## О НОВОЙ БРИТАНСКОЙ ВЕРСИИ «ДЯДИ ВАНИ»

«Театр Гарольда Пинтера» (Harold Pinter Theatre), Лондон  
Режиссёр — Йэн Риксон. Автор сценической адаптации —  
Конор Макферсон

Театральная премьера — 23 января 2020, запись — август 2020

---

Приятной неожиданностью в 2020 году стала новая киноверсия «Дяди Вани»<sup>1</sup>. Постановка Йэна Риксона появилась на сцене «Театра Гарольда Пинтера» (ранее — «Театра комедии») в январе 2020 года, а сошла с неё — в силу внешних причин, из-за пандемии COVID-19, — в середине марта 2020 года. В августе 2020 года, после нескольких месяцев изоляции, актёры (почти в том же составе) вернулись в пустой театр, где записали спектакль для будущих поколений. Я посмотрел эту версию 27 октября 2020 года в кинотеатре «Вью Синема» в Бристоле, показывали её и на телеканале «BBC Four» 30 декабря 2020 года.

Постановка эта запомнилась по двум причинам. Во-первых, благодаря ясноглазой Соне в исполнении Эйми Лу Вуд — её северобританскому произношению и выступающим зубам, а ещё мешковатым серым брюкам выше талии, трогательности, чистосердечию и безграничной любви к невидящему Астрову. Во-вторых, благодаря не сменяемым на протяжении спектакля декорациям Рей Смит, в которых мрачная усадьба Серебрякова в 26 комнат преобразуется в призрачный, напоминающий пещеру рыцарский чертог (ветхий деревенский дом, захламлённый чердак или сарай), жуткий в свете свечей, — незабываемое сочетание высоких окон и ниспадающей зелени, голого дощатого пола и потрескавшихся кирпичных

---

<sup>1</sup> В ролях: Тоби Джонс (Войницкий), Ричард Армитидж (Астров) (в театральной версии роль Астрова играл Киаран Хайндс), Розалинд Элизар (Елена), Эйми Лу Вуд (Соня), Анна Колдер-Маршалл (Марина), Дирбла Моллой (Войницкая), Питер Уайт (Телегин), Роджер Аллам (Серебряков).



стен, потемневших от времени образов и огромного зеркала в золочёной раме, стульев, длинного стола и фортепьяно.

Остальное произвело куда меньшее впечатление. Украшательство и «крепкие выражения» в новой адаптации Конора Макферсона исказили и обеднили чеховский оригинальный текст. Некоторые персонажи показались плоскими. Серьёзному Астрову Ричарда Армитиджа недоставало иронии и самоиронии; Питер Уайт, высокий и крупный, ничуть не излучал привлекательного смирения Телегина; а Роджер Аллам, также массивный и тяжёлый, лишь отчасти передавал очаровательную напыщенность профессора.

Некоторые персонажи выглядели явно «нерусскими». Например, Розалинд Элизар, меняя одно за другим декольтированные платья, не смогла всё же пробудить в своей Елене элегантно-аристократическую, слегка комичную расслабленность. Хотя Тоби Джонс и радовал глаз энергичным, «виртуозным» исполнением заглавной роли, меня не покидало ощущение, что этот неряшливый, взъерошенный, сквернословящий, вульгарный и явно комичный дядя Ваня скорее явился из Англии 1960–2020-х годов, чем из чеховской России 1890-х.

В целом постановка воспринималась как осовремененная и переделанная на английский лад. К тому же, хотя здесь удалось в значительной мере передать чеховскую тоску, продолжительность спектакля избыточна: его хронометраж — 2 часа 26 минут, что больше, чем у киноверсии чичестерского «Дяди Вани» 1963 года (1 час 47 минут) или у фильма «Дядя Ваня» Андрея Кончаловского 1970 года (1 час 41 минута). Приятно, конечно, что выходит новая версия «Дяди Вани», но даже запись чичестерского спектакля 1963 года, чёрно-белая, «старомодная» и незрелищная, даёт более правдивое и верное представление о пьесе Чехова.

*Гордон Маквей (Бристоль, Англия)*

## ДВА ВЗГЛЯДА НА «ВИШНЁВЫЙ САД» В ТЕАТРЕ ИМЕНИ ЛЕНСОВЕТА

«Вишнёвый сад». Театр имени Ленсовета, Санкт-Петербург

Постановка — Уланбек Баялиев

Премьера — 3 июня 2022

---

### КРАСОТА ПО-ЯПОНСКИ

В спектакле «Вишнёвый сад» в Театре имени Ленсовета в постановке Уланбека Баялиева самое замечательное — музыка Ивана Волкова (саунд-дизайн Руслана Кнушевицкого). Она уносит в неведомые дали, останавливает время в предчувствии познания неведомого. Спектакль завораживающе красив, вызывает множество ассоциаций, далёких от пьесы Чехова. Сценограф Евгения Шутина с точностью следует за идеями режиссёра, что лишает её работу индивидуальности.

Режиссёр срифмовал русский вишнёвый сад, «прекраснее которого нет ничего на свете», с японским вишнёвым деревом — сакурой. «Японское» начало второго акта — чудесные, в выразительной цветовой гамме костюмы, пластика, вызывающая приятное ощущение сна, а между тем в пьесе Чехова персонажи находятся в напряжении, ожидая возвращения Гаева с торгов. Решаются их судьбы. В этой сцене окончательно выкристаллизовывается идея сценографии — ширмы, заменяющие едва ли не все элементы сценографии. Повторюсь — это замечательно красиво.

Бернард Шоу осмыслил значение «Вишнёвого сада» для мирового театра. Автор пьесы «Дом, где разбиваются сердца» с подзаголовком «Фантазия в русском стиле на английские темы» констатирует, что подобное могло «произойти в каждом европейском поместье». Это историческое обобщение, вероятно, старомодно для Уланбека Баялиева, сторонника популярного сегодня режиссёрского принципа «Я так вижу». Обладающий стальной хваткой, он полностью

подчинил себе актёров. В спектакле нет места актёрской импровизации.

Вернувшаяся в свой вишнёвый сад Раневская (Анна Ковальчук) оказалась в японском вишнёвом саду. Здесь отцвела сакура, её ветви, которые мы увидели в финале, голые, корявые, некрасивые. Актриса прекрасно существует в заданном ей рисунке: красива, пленительно женственна, великолепно пластична. Эта Раневская отчуждена от всех. Физически она взаимодействует с Аней и Гаевым, показывая, что это любимые ею дочь и брат, но не передавая этих чувств. В ней нет тепла, человечности, которыми наделил эту женщину Чехов. Она воплощает «холодно, холодно, холодно». Для режиссёра несущественны отношения её к Фирсу и его к ней. Фирса и Яшу играет один актёр — Олег Сенченко.

Метаморфоза не оправданна. Фирс — гений места, Яша — зарвавшийся хам. Пока ещё утверждающийся, он не вызывает сомнения в том, что займёт место под солнцем. Спектакль начинается с выхода молодого актёра. На глазах публики он надевает фрак и парик, преобразаясь в Фирса. Он с трудом через всю сцену катит крышку от огромной бочки (с вишнями?), запускает игрушечный поезд — отсылка к знаменитому спектаклю Джорджо Стрелера.

На Шарлотту (Маргарита Алёшина) возложена тройная нагрузка: ей переданы реплики отсутствующих в спектакле по непонятной причине Симеонова-Пищика и Прохожего, который произносит строки из Надсона и Некрасова, просит денег, получает от Раневской золотой и, мгновенно забытый, удаляется. За полвека до того, как Беккет написал монопьесу «Последняя лента Крэппа», Шарлотта произнесла внутренний монолог, полный экзистенциальной тоски о своем реальном и духовном одиночестве. Она произносит дважды эту горькую исповедь, но смысл её утерян. Режиссёр или не владеет поэтикой театра абсурда, или её игнорирует. Значение грозного в пророчестве «звука лопнувшей струны» утрачено.

Лопахин (Олег Фёдоров) — единственный персонаж, который действует, обезличен. Он роется в куче песка — это

его основная мизансцена. Вероятно, занимается планировкой дачных участков, только, как известно, на песке дома не построить. Фёдоров — интеллектуальный актёр, обладающий темпераментом, способный создать объёмный характер. Это же можно сказать и об Олеге Андрееве — Гаеве. Леденцы леденцами, но он уходящая натура, и Чехов снисходителен к нему. Гаев, при всей никчёмности, наделён обаянием, и актёр мог интереснее представить этот характер.

Аня (Римма Саркисян) очаровательна, грациозна, её пластический дуэт с Анной Ковальчук в одеяниях, напоминающих японские кимоно, — отдельный номер. Конечно, можно вообразить, что это символически исполненное взаимопонимание, сочувствие друг другу, но это лишь демонстрация красоты и изящества обеих актрис. Изысканное пластическое обрамление спектакля, созданное Риммой Саркисян, подчёркивает особенности режиссёрской интерпретации, далёкой от идей Чехова.

Варя (Дарья Циберкина) — наиболее чеховский образ в спектакле, «монашка», ключница, безуспешно стремящаяся навести в доме относительный порядок. Толстушка Дуняша (Галина Журавлёва) время от времени появляется в огромном венке, как невеста в Иванову ночь. Какая ни есть её драма отношений с Яшей, она столь же для режиссёра несущественна, как и драма Фирса.

Петя Трофимов (Антон Багров) произносит свои речи в дезабилье. Смешно, но не более. Роль Епиходова самоигрально: Марк Овчинников нашёл новую краску. Его Епиходов добр и при своих двадцати двух несчастьях вызывает не только смех, но и симпатию.

Режиссёр создал ансамблевый спектакль, показал индивидуальность режиссёрского почерка, однако лишил пьесу Чехова объёма, заменив объём красотой по-японски.

*Галина Коваленко*

## САКУРОВЫЙ САД

Одиннадцатая премьера прошедшего сезона Театра имени Ленсовета — «Вишнёвый сад» Уланбека Баялиева, который, впрочем, стоило переименовать в «Сакуровый». Действие выносится за пределы России — социальное уходит на второй план, уступая дорогу чеховской метафизике.

Нужной степени отстранения Уланбек Баялиев достигает с помощью ввода дополнительного контекста: «Возможно, мы сочиним кусочек в эстетике японского театра, чтобы рассказать про прошлую жизнь Раневской», — признался режиссёр в предпремьерном интервью.

Художник-постановщик Евгения Шутина стилизует и пространство на японский манер: минималистичная белая комната с ширмами вместо дверей, множество люстр-фонариков, вишнёвая бочка; скупая чёрно-белая палитра пестрит красными акцентами.

Спектакль начинается с Фирса, вернее — с Олега Сенченко. Он появляется в дверном проёме в лакейском костюме не по размеру, надевает белые перчатки, потрёпанный парик, наклоняется, создавая таким образом старческий горб, соединяет руки на спине — и становится Фирсом.

Вещественное у Баялиева превыше духовного — вещь определяет сознание.

Вот Раневская (Анна Ковальчук) входит в свою бывшую детскую в домашнем халате с небрежно лежащими на плечах волосами — и реплики её непринуждённо-мечтательные, вот она заходит туда же в кимоно — и движения её приобретают восточные черты, и поёт она почему-то на японском, своеобразно интонируя, прощание с садом знаменуется короткой стрижкой и переменной костюма. Актриса надевает шёлковое чёрное платье — и реплики становятся строги и холодны.

Гаев (Олег Андреев), кажется, дурачится как раз из-за красных леденцов, распаханных по карманам мешковатого (будто на вырост) костюма.

Лопехин (Олег Фёдоров) инороден не по происхождению, а по жёлтым ботинкам, которые он послушно снимает у своей песочной горы на авансцене, проводя время на территории Раневской по японским обычаям — босиком.

Епиходов (Марк Овчинников), держа в руках пистолет — холерничает, а играя на укулеле (разновидности гавайской гитары) — сангвинничает.

Инфантильная Аня (Римма Саркисян) с огромным красным шаром в руках и двумя чёрными косами до пят. Избавившись от них, она становится серьёзной взрослой женщиной — а детскую пластику мгновенно сковывает юбка-карандаш.

Дуняша (Галина Журавлёва) переодевается чаще остальных, поспевая за Раневской: венок на голове делает из неё мечтательную крестьянку, японское кимоно — молчаливую гейшу, домашний халат — милую простушку.

Лишая себя вещественного, раздеваясь, не меняется Петя (Антон Багров). На протяжении всего спектакля он держит линию просвещённого мечтателя: играет ли в индейца с Аней, стоит на голове или научает жизни Лопехина — Трофимов Багрова всё делает с каким-то внутренним осознанием вселенной тайны.

Не меняется и Варя — ей никто не дал новой одежды. Дарья Циберкина в чёрном скромном платье ходит в такт побрякивающим у неё на поясе ключам. Сдержанно и скупно — психологически — она переживает японский маскарад Раневской.

Шарлотта (Ирина Ракшина) в качестве «фокуса» надевает на себя очки с носом и усами и становится Симеоновым-Пищиком. Открытый игровой приём выбивается, контрастируя с образом Шарлотты, которая в этом спектакле не клоунесса: она резонёрствует на авансцене, произнося драматический монолог о неизвестности своего происхождения — у неё, в отличие от Раневской, «сада» вовсе не было.

Баялиев, нисколько не изменяя текст Чехова, снижает пафос, превращая его в примитивные смол-токи. Все тонкости подтекста играют открыто: навсегда запертые в детской персонажи бесконечно инфантильны. Из всех чеховских реплик

отчётливо слышатся те, что относятся к самоидентификации, и речь тут не о классовости, а скорее о поиске себя, своего «сада». Раневская у Баялиева не озабочена Парижем, вишней, поместьем, даже Японией, ровно как остальные — зачем нужен сад, когда их самих нет... Подобно плачущей на авансцене Шарлотте, чеховские персонажи не знают, кто они и куда идут.

Отсюда центральный вещественный образ: стоящая за белой ширмой-задником голая сакура (декоративное дерево, вишня без плодов), лишённая своего единственного смысла — красоты.

Подобно ей, герои «Сада» застывают в групповых мизансценах, как бы делая фото на память, в попытке сохранить не сам сад, но хотя бы запомнить друг друга. Баялиев видит спасение в объединении — экзистенциальный кризис отступает во время совместных детских забав чеховских героев.

Спектакль заканчивается выходом Олега Сенченко, вернее — Фирса. Он повторяет первую мизансцену в обратном порядке, запуская игрушечный поезд задом наперёд, медленно ложась на спину, готовый умирать. Однако забытый Фирс легко заменим Яшей — его тоже играет Сенченко, возводя приём переодевания до гротеска (старый и молодой лакеи в его исполнении внешне и внутренне категорически не похожи) — тот так же ляжет кем-то забытый, в Париже ли, в Токио ли... Сместив акценты с Лопухина на второстепенных персонажей, подменив вишню сакурой, а Россию Японией, Уланбек Баялиев не перечит Чехову. Смерть Фирса знаменует жизнь Яши — в духе восточной философии.

*Алиса Фельдблюм  
(«Петербургский театр», № 5 (39),  
сентябрь 2022)*

## «ЧЕХОВ ПУГАЕТ. КОГДА ПРОИЗНОСИШЬ ЕГО СТРОКИ — ЭТО РАСКРЫВАЕТ НАСТОЯЩЕГО ТЕБЯ»

### «Сядь за руль моей машины» («Drive my car»)

Режиссёр: Рюсукэ Хамагути (Ryusuke Hamaguchi)

В ролях: Хидэтоси Нисидзима (Hidetoshi Nishijima), Токо Миура (Токо Miura), Масаки Окада (Masaki Okada), Рэйка Кирисима (Reika Kirishima), Пак Ю-рим (Park Yoo-rim) и др.

Япония, 2021

---

Оскароносная лента «Сядь за руль моей машины» (победитель в номинации «Лучший фильм на иностранном языке» 2022 года) — экранизация рассказа Харуки Мураками «Drive my car» из сборника «Мужчины без женщин». Название отсылает к одноимённой песне «Битлз» (с некоторыми очень общими пересечениями в образной системе песни и рассказа и также сексуальными коннотациями), а фабула художественного произведения проста. Театральный актёр Кафуку не может самостоятельно водить машину после автомобильной аварии, в которую попал вследствие начавшейся глаукомы. Агент нанимает ему водителя-девушку Мисаки, которая возит Кафуку в театр на репетиции по пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» (Кафуку исполняет роль Войницкого), действие которой перенесено в Японию эпохи Мэйдзи. Повествование нелинейно, поэтому по ходу развития действия читатель узнаёт историю взаимоотношений Кафуку с женой, которая скончалась от рака, о её изменах и о дружбе Кафуку с одним из любовников супруги — актёром Такацуки. Рассказывая об этой странной дружбе своему водителю, Кафуку признаётся, что мечтал отомстить Такацуки — выведать от него что-то компрометирующее и разрушить его репутацию, — но не сделал этого. На обсуждении несостоявшейся мести рассказ Мураками заканчивается. Помимо упоминания чеховского «Дяди Вани» в «Drive my car» есть несколько прямых отсылок к тексту пьесы и неоднозначные параллели образного и сюжетного характера. Например, Кафуку не только исполняет роль



Войницкого, но в какой-то мере является Войницким по своему пессимистическому мироощущению, характеризуя, к слову, «Дядю Ваню» как «безысходную историю»<sup>1</sup>. Нереализованное намерение Кафуку отомстить любовнику жены напоминает выстрелы Войницкого в Серебрякова. Это можно интерпретировать как своеобразный перевёртыш: в «Дяде Ване» бездействие привело главного героя к ощущению упущенной жизни, у Мураками — тот факт, что герой не реализовал задуманное — благо, о чём рассуждает Мисаки: «Для вас это, несомненно, хорошо. Так или иначе, вы не причинили человеку зла»<sup>2</sup>. Для не особенно внимательных (или просто не имеющих тяги к интертекстуальным «угадайкам») читателей Мураками заготовил и лобовые разъяснения: Мисаки сама сравнивает себя с Соней, а Кафуку в ответ цитирует стенания Войницкого о том, как он проживёт и чем наполнит оставшуюся жизнь. На этом чеховская линия полностью исчерпывается, однако то, что в рассказе Мураками является своего рода лёгкой «интертекстуалинкой», в экранизации становится системообразующим элементом.

Необходимо упомянуть, что «Сядь за руль моей машины» — контаминация мотивов и тем не только рассказа «Drive my car», но и некоторых других текстов из сборника Мураками: начало киноленты отсылает к рассказу «Шахразада», некоторые обстоятельства семейной жизни Кафуку — к рассказу «Кино». Фабула в целом следует первоисточнику, однако с некоторыми изменениями: повествование линейно. Фильм чётко структурирован, мы видим две части: своего рода пролог и основное действие. В прологе зрителей знакомят с работой в театре и семейной трагедией Кафуку. Работа в театре складывается из участия в спектаклях (в начале Кафуку играет в постановке по пьесе С. Беккета «В ожидании Годо») и репетиционной работы над «Дядей Ваней» (как и в рассказе, главный герой в постановке исполняет роль Войницкого, а текст повторяет в машине, слушая на магнитофоне аудиозапись

---

<sup>1</sup> Мураками Х. Мужчины без женщин / Пер. с яп. А. Замилова. М.: Изд-во «Э», 2016. С. 88.

<sup>2</sup> Там же. С. 90.

всей пьесы, сделанную его женой, за исключением реплик Войницкого). Семейная трагедия начинается с эпизода, когда после спектакля «В ожидании Годо» жена Кафуку приходит к нему в гримёрку с молодым актёром Такацуки — последний хочет быть представленным.

Звучащие в машине Кафуку отрывки из «Дяди Вани» задают целую систему тематических переключек между пьесой Чехова и перипетиями внутренней и внешней жизни героев фильма. Собственно, первая же любопытная параллель возникает сразу после того, как жена вручает Кафуку кассету: в машине он разучивает диалог дяди Вани, Сони и Марии Васильевны из первого действия пьесы: «...Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя старость! Соня. Дядя Ваня, скучно! Мария Васильевна (*сыну*). Ты точно обвиняешь в чём-то свои прежние убеждения... Но виноваты не они, а ты сам» (С. 13, 70) и т. д. Возникает важная в контексте мироощущения Кафуку тематическая переключка траты времени на что-то второстепенное. И такие переключки авторами экранизации поставлены на поток. Например, по ходу дальнейшего действия Кафуку застаёт в собственной квартире жену за изменой (как ему кажется — с Такацуки, молодым актёром, с которым жена знакомила его в гримёрке), однако уходит незамеченным и в дальнейшем никак не меняет своих взаимоотношений с супругой. Почти сразу же после этого эпизода Кафуку повторяет в машине инвективы Войницкого в адрес Серебрякова: «А какой успех у женщин! Ни один Дон-Жуан не знал такого полного успеха!» (С. 13, 68) — и это оттеняет измену жены, после чего Кафуку попадает в аварию, функции шофёра на себя берёт супруга, и уже сидя с ней в машине, Кафуку разучивает другой отрывок, в котором Астров и дядя Ваня обсуждают жену Серебрякова:

Астров. Она верна профессору?

Войницкий. К сожалению, да.

Астров. Почему же к сожалению?

Войницкий. Потому что эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, — это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство — это не безнравственно» (С. 13, 6).

И это, в контексте неверности жены самого Кафуку, звучит иронически. Наконец, после скоропостижной смерти жены от инсульта (Кафуку обнаруживает её на полу без сознания) главный герой исполняет роль Войницкого на премьере в театре и не может доиграть до конца эпизод с рассуждениями о верности Елены профессору, срывая спектакль, — настолько остро он осознаёт внутреннюю связь исполняемого на сцене с его жизнью. После чего следуют титры (на 41-й минуте), и начинается вторая — основная — часть фильма. Тематическим центром которой также оказывается «Дядя Ваня».

После смерти жены прошло два года, Кафуку приезжает в Хиросиму на театральный фестиваль и заключает с организаторами контракт на постановку интернациональной версии «Дяди Вани» — с актёрами, говорящими на японском, китайском, английском и других языках. Дирекция, в соответствии с обязательными условиями работы, навязывает Кафуку девушку-водителя, и всё дальнейшее действие в целом оказывается «бинарно» закольцованным между двумя пространствами (с редкими, но важными исключениями) — репетиционным театральным и пространством машины, в которой Кафуку продолжает (теперь уже как постановщик) слушать аудиозапись чеховской пьесы. Продолжают множиться и тематические параллели. Так, на пробах немая претендентка на роль Сони исполняет на языке жестов мини-монолог из последнего действия: «Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты» (С. 13, 109) — и за неимением партнёра адресует эти реплики Кафуку. К слову, на роль Сони утверждают именно немую актрису, что наводит на мысль: вероятно, режиссёр фильма знаком с постановкой новосибирского режиссёра Тимофея Кулябина «Три сестры»

(2015), сыгранной целиком на языке жестов. Пробы вообще превращаются для Кафуку в парад эпизодов из серии «с отвлечением читая жизнь мою». Помимо Сони, лепту в это вносит явившийся на просмотр Такацуки, который подготовил сцену между Астровым и Еленой Андреевной: «Хитрая! Положим, Соня страдает, я охотно допускаю, но к чему этот ваш допрос?.. Позвольте, не делайте удивлённого лица, вы отлично знаете, зачем я бываю здесь каждый день... Зачем и ради кого бываю, это вы отлично знаете. Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей...» (С. 13, 96). Импровизируя, Такацуки заканчивает сцену поцелуем. Кафуку в этом, безусловно, видит соблазнение Такацуки своей жены, обрывает эпизод — и утверждает Такацуки на роль... дяди Вани (несмотря на нежелание самого актёра), словно пытаясь тем самым «избавиться» от собственной остро ощущаемой «войничковости».

Эпизоды «противостояния» Кафуку и Такацуки, кстати, являются идейно центральными — в них раскрывается драма обоих героев, в них раскрывается, что не менее любопытно, специфика взаимоотношения авторов экранизации с чеховской пьесой. Например, после одной из репетиций Такацуки приглашает Кафуку в бар. Репетиция прошла очень удачно благодаря актрисам, проникновенно исполнившим эпизод с диалогом Сони и Елены из концовки второго акта. Кафуку впервые за всё время хвалит исполнителей: «Хорошо. Только что произошло нечто. Но пока только между актёрами. Мы должны раскрыть это зрителям — полностью воссоздать этот момент на сцене». И во время разговора в баре Такацуки пытается разобраться в причинах произошедшего на репетиции, понять, что случилось между исполнительницами в момент репетиции этой сцены. Ответ Кафуку, видимо, отражает отношение режиссёра фильма к чеховской пьесе: «Только они знают ответ. Только одно могу сказать — у этого текста есть сила сделать такое возможным». А в ответ на предложение Такацуки самому исполнить роль Войницкого Кафуку возражает не менее «программно»: «Чехов пугает. Когда произносишь его строки — это раскрывает настоящего тебя. Больше не могу этого выдержать».

Исполнить Войницкого Кафуку всё-таки в финале придётся — после того как Такацуки будет задержан полицией за непредумышленное убийство в драке. Однако этому исполнению предшествует эпизод, также имеющий важное значение в чеховской партитуре фильма.

После того как Такацуки выбывает из постановки, организаторы ставят Кафуку перед выбором: либо отменить премьеру, либо взять на себя роль (в случае с Кафуку — скорее взять на себя «бремя») дяди Вани. Кафуку берёт два дня на размышления, после чего просит Мисаки отвезти его туда, где прошло её детство. По дороге он рассказывает о дне смерти жены: как он весь день катался без цели на машине по городу, боясь возвращаться домой, как приехал ночью и обнаружил жену без сознания. Девушка-водитель в ответ признаётся, что убила свою мать — не спасла её из рушащегося дома, когда начался обвал в горах. Кафуку резюмирует: вы убили свою мать, а я убил свою жену. А после того, как они приезжают на место разрушенного дома Мисаки, Кафуку в слезах приходит к выводу: «Живые продолжают думать об ушедших. Ты и я должны продолжать жить». Что вновь возвращает зрителей к образу Сони. Чтобы это подчеркнуть, режиссёр сразу же переносит действие в театр, в день премьеры «Дяди Вани». В гримёрке актёры следят за последней сценой. Кафуку-Войницкий жалуется Соне на душевную тяжесть, Соня в тишине зала «отвечает» жестами-монологом о грядущем отдыхе и вере в него. Свет гаснет. Звучат аплодисменты.

Заключительные сцены происходят в Южной Корее. Мисаки выходит из магазина, садится в машину той же марки, что была у Кафуку, и едет по шоссе. Финал остаётся открытым, и зритель-оптимист имеет право подумать: Кафуку подарил свою старую машину Мисаки и продолжил жить, избыв тени прошлого.

Заслуживает внимания, что создатели экранизации добились интересной функциональной «полифонии» пьесы Чехова в контексте фильма: «Дядя Ваня» здесь — это и важная часть сюжета, и некий нравственный камертон, и своего рода «ин-

тертекстуальный массив». Как в средневековых толкованиях Священного писания, видевших в библейском тексте четыре смысловых пласта: буквальный, аллегорический, моральный и анагогический (то есть отсылающий к высшему идеалу). Подобно средневековым экзегезам расшифровывают чеховский текст и создатели киноленты.

В целом «Сядь за руль моей машины» — любопытная иллюстрация того, как «живёт» чеховский текст в иноязычной массовой культуре, какую пищу даёт её представителям, насколько это похоже на бытование чеховского слова и образа в отечественном культурном поле — и насколько от него отличается.

С другой стороны, если выйти за рамки межкультурной специфики, можно заметить, что основа стержневой эмоции фильма — это в строго научном плане неверное, но очень важное для массового читателя убеждение, что Чехов говорит о нас с вами, обращается ко всем и каждому из нас. Неверное — потому что нас нынешних с нашими проблемами и чаяниями Чехов при всём желании и вообразить бы не смог. Важное — потому что на этом убеждении зиждутся взаимоотношения сегодняшних читателей со всеми художественными текстами ушедших эпох.

Невинный и совершенно естественный читательский самообман, связанный с мнимой возможностью полноценного «диалога» с рассказами, повестями и пьесами Чехова (не метафоры и не психологической модели восприятия художественного текста), — залог появления таких фильмов, как «Сядь за руль моей машины». В этом — одна из граней величия русской классической литературы, в этом — фактор её долговечности и важности для ищущих нравственные маяки и ценностные ориентиры, хоронящих своих мертвецов, впадающих в депрессию, взыскующих правды далёких потомков Антона Павловича Чехова.

*Виктор Зайцев*



# КОНФЕРЕНЦИИ





# МЕНЯЮЩИЙСЯ МИР И НЕИЗМЕННЫЙ ЧЕХОВ

## Международная научная конференция «Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика»

22–23 сентября 2022, Великий Новгород

---

2020 и 2021 годы были небогаты на большие научные конференции в очном формате в связи с жёсткими ковидными ограничениями. Едва успела отгреметь коронавирусная повестка, как загремели (в прямом смысле этого слова) обстоятельства гораздо более масштабного характера — именно поэтому Чеховские чтения в Ялте — 2022 прошли целиком онлайн. И вот, наконец, в сентябре 2022 года у чеховедов и сочувствующих появилась возможность пообщаться друг с другом на международной научной конференции «Чехов в меняющемся мире: биография, комментирование, поэтика», организованной на базе Гуманитарного института Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. Без онлайн-выступлений и на этот раз не обошлось, однако доминировали всё-таки «живые» доклады.

Краткий отчёт об этом научном событии постараемся выстроить не строго линейно: систематизируем услышанное на выступлениях и в ходе иногда возникавших по поводу того или иного доклада полемик.

Открывал конференцию (в рамках пленарного заседания) председатель Чеховской комиссии РАН **В. Б. Катаев** (Москва) с докладом «Чехов в пору “культуры отказа”»: на фоне геополитических пертурбаций и отдельных примеров снижения интенсификации международных и межкультурных контактов творчество Чехова всё-таки демонстрирует резистентность к негативным веяниям исторического момента и остаётся в мире востребованным.

Одной из наиболее любопытных — в соответствии с названием конференции — стала проблема комментирования

чеховского художественного наследия, которую освещали в нескольких выступлениях. **И. Н. Сухих** (Санкт-Петербург) («Мир Чехова: исторический комментарий (Проспект проекта)») предложил вариант создания всеобъемлющего комментария к чеховским текстам, выделив несколько ключевых разделов: культурная сфера жизни современного Чехову общества, экономические и прочие взаимоотношения. Любопытной была акцентуация на некоторых частных аспектах, например астрономических явлениях: так, в различных чеховских текстах восходы и заходы солнца приурочены к разным часам, и комментаторам необходимо уделять внимание и таким деталям. В ходе развернувшегося обсуждения присутствовавшие вспомнили статью А. Б. Дермана «Промахи мастеров», где ранний восход солнца в рассказе «Случай из практики» объяснялся ошибкой в наблюдении — устанавливать в том числе и такого рода ошибки создателям научного комментария также необходимо. В целом проект И. Н. Сухих выглядел безусловно масштабным, но потенциально реализуемым. **В. Я. Звизняцкий** (Чехия, Брно) в докладе «Моя жизнь с 30-томником (Комментарии к комментариям за 40 лет)» затронул актуальную проблему недостаточности комментария к томам академического собрания сочинений Чехова, которая ощущалась уже в 1980-е годы. Одним из характерных примеров неточностей в сопроводительном научном аппарате ПССП является, в частности, датировка премьеры «Юбилея», в собрании сочинений относимая к 1900 году, в то время как реальной датой является 1893 год, что устанавливается по письмам и телеграммам Н. Н. Соловцова к Чехову. Дополнения и замечания к 30-томнику В. Я. Звизняцкий предложил собрать в одном томе, который должен стать результатом коллективной работы чеховедов. **Н. Ф. Иванова** (Великий Новгород) в сообщении «Комментарий к музыкальному комментарию в полном собрании сочинений А. П. Чехова» настаивала на необходимости дополнения комментариев к произведениям писателя в части музыкальных аллюзий и отсылок, понятных современникам, но не считаваемых нынешними

любителями чеховского творчества. После доклада участники конференции сделали несколько замечаний о формах презентации такого комментария. Наиболее оптимальным форматом подобного «музыкального» дополнения к комментарию ПССП могло бы стать, по совету Л. Е. Бушканец, издание текста комментария с приложением в виде CD-диска (для того чтобы читатели имели возможность прослушать песни, арии и т. п., упоминаемые в чеховском тексте, а не только прочесть справку о них). Присоединившийся к дискуссии А. Д. Степанов отметил, что наиболее адекватной формой является создание сайта, который смог бы аккумулировать все возможные варианты комментария — в том числе и ссылки на соответствующие аудиозаписи. Наконец, внимания заслуживал и детально разработанный пример реального комментария к «Дяде Ване» в исполнении **В. А. Андоскиной** (Санкт-Петербург) («Я люблю лес — это странно; я не ем мяса — это тоже странно»: реальный комментарий к “Дяде Ване”»): слушатели узнали об отношении к вегетарианству и о специфике экологических проблем, связанных с посадкой деревьев, лесозаготовкой и т. п., в чеховскую эпоху. Комментарий В. А. Андоскиной был настолько детален, что И. Н. Сухих сравнил его с «вавилонской библиотекой», подчеркнув необходимость отбора предлагаемой в комментарии информации, которая должна преследовать цель не представить все культурные, исторические или экономические реалии, но объяснить необходимое для верного понимания конкретного текста (в данном случае — текста «Дяди Вани»).

Двумя докладами была в ходе конференции освещена проблема мемуарного комплекса чеховианы. **Э. Д. Орлов** (Москва) («Воспоминания О. Г. Чеховой в контексте семейных мемуаров и переписки») сопоставил текст неопубликованных мемуаров О. Г. Чеховой — жены младшего брата писателя Михаила — с воспоминаниями мужа, детей и письмами родственников. Внимания заслуживали как характерные различия мемуаристов и авторов писем в изложении одного и того же события, так и сам текст мемуаров О. Г. Чеховой,

который, безусловно, имеет право быть введённым в научный оборот наряду с массой других не опубликованных до сих пор воспоминаний об А. П. Чехове. Близкой проблеме несходства свидетельств очевидцев одного и того же события чеховской жизни посвятила своё выступление **Л. Е. Бушканец** (Казань). В докладе «25 дней из жизни Чехова: мемуарные сюжеты и реальная жизнь» исследователь рассказала о встречах Чехова летом 1889 года в Ялте с И. Я. Гурляндом, П. А. Сергеенко, Д. М. Городецким, Е. М. Шавровой и о четырёх версиях этого короткого периода жизни писателя в исполнении четырёх воспоминателей. Версии в некоторых частностях не соотносимы друг с другом, предлагают по сути «четыре жизни Чехова», как отметила Л. Е. Бушканец, но была ещё одна, пятая версия — его реальная жизнь.

Много споров развернулось вокруг «интертекстуального» блока конференции. **А. В. Кубасов** (Екатеринбург) рассказал об «Эксплицитной и имплицитной метатеатральности в комедии А. П. Чехова “Чайка”». По версии А. В. Кубасова, эксплицитная метатеатральность — метатеатральность, чётко явленная в тексте (например, пьеса Треплева), имплицитная же связана с кругозором не персонажа, но автора. Отталкиваясь от подобных общих положений, А. В. Кубасов предложил интерпретацию отдельных сюжетных ходов и образов «Чайки»: параллели со сказкой о Синей Бороде (в рамках данной трактовки Сорин является инверсивным вариантом Синей Бороды), связь образа Заречной с образом Золушки и т. п. Правомерность отдельных параллелей А. В. Кубасов охарактеризовал модным современным словосочетанием *highly likely* («с большой долей вероятности»). Доклад вызвал мини-дискуссию о границах и доказательности интертекстуальных интерпретаций. В частности, И. Н. Сухих отметил, что в рамках подобного рода трактовок интерпретатор становится «неуязвимым» — интертекстуальные параллели почти невозможно как доказать, так и опровергнуть. Судя по всему, дискуссии вокруг интертекстологии будут интенсифицироваться в дальнейшем и в контексте конференций, и на страницах научных

журналов. Что подтвердила реакция слушателей на доклад **С. А. Кибальника** (Санкт-Петербург) «Пьеса “Три сестры” в аспекте крипто- и психо-поэтики», в котором текст пьесы препарировался с позиций как литературных переключек, так и отражения некоторых фактов из личной жизни Чехова (например, исследователь усмотрел в «Трёх сёстрах» элементы криптопародии Чехова на отношения и брак с О. Л. Книппер). В ответ на реплику И. Н. Сухих о том, что под крипто- и психо-поэтикой в данном случае подразумевается проблема прототипа, С. А. Кибальник возразил, что криптопародия гораздо шире понятия «прототип». Вопрос о научной доказательности таких трактовок вновь появился на дискуссионном горизонте конференции, но разрешить его в рамках дополнений и замечаний к докладам или даже кулуарных дебатов, естественно, было невозможно.

Несколько выступлений на конференции можно объединить в группу, затрагивающую специфику восприятия чеховской биографии и творчества в инокультурной среде и результаты этой чеховской культурной «экспансии». Так, **О. В. Спачиль** (Краснодар) прочла доклад «Рассказ Майлера Уилкинсона “Рабская кровь” как образец этического подхода к биографии писателя». Рассказ М. Уилкинсона посвящён последним часам жизни Чехова, и О. В. Спачиль продемонстрировала, как М. Уилкинсон смог создать художественно убедительный чеховский образ. Сообщение **Л. А. Каствлер** (Франция, Гренобль) «Ирен Немировски “Жизнь Чехова”: романизированная биография или признание в любви» касалось первой чеховской биографии на французском языке, созданной писательницей русского происхождения Ирен Немировски (жизнь которой трагически оборвалась в Освенциме). Наконец, **Г. А. Коваленко** (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Биография как сюжет пьесы (Пьеса Д. Драйвера и Дж. Хэддоу “Чехов в Ялте”)» — о пьесе американских авторов, посвящённой истории получения Московским художественным театром новой пьесы Чехова «Три сестры». Подобные доклады очень важны и любопытны для всех чеховедов ещё

и потому, что не каждый исследователь имеет возможность систематически следить за всеми достойными внимания работами, будь то чеховские биографии, написанные в первой половине XX века, либо посвящённые Чехову пьесы и рассказы. По излюбленной формуле председателя Чеховской комиссии В. Б. Катаева «Чехов покоряет планету», и исследования О. В. Спачиль, Л. А. Кастлер и Г. А. Коваленко помогают увидеть, в каких формах реализуется это покорение.

Два доклада были связаны с областью философии. **А. Д. Сёмкин** (Санкт-Петербург) («К вопросу о гуманизме. Возможен ли Чехов после Освенцима»), отталкиваясь от известного вопроса-размышления Т. Адорно «возможна ли поэзия после Освенцима», пришёл к выводу, что чеховский гуманизм «после Освенцима» необходим и насущен. **А. С. Собенников** (Санкт-Петербург) уделил внимание общепhilософской проблематике в отдельно взятом чеховском произведении («Чеховская философия времени: “Три сестры”»).

К слову, доклад А. С. Собенникова вполне может читаться по ведомству и другой группы сообщений на конференции — мы имеем в виду выступления, посвящённые чеховской драматургии. **Е. И. Стрельцова** (Москва) («От перестановки слагаемых сумма меняется. К вопросу о датировке пьесы “Дядя Ваня”»), подробно разобрав основные версии датировки создания «Дяди Вани» (Н. И. Гитович полагала, что Чехов начал пьесу в 1890 году, С. Д. Балухатый датировал её 1896 годом и т. д.), предложила свой вариант (с опорой на работы Е. Толстой) — 1893, то есть до написания «Чайки». И. Н. Сухих и В. Б. Катаев полемизировали с докладчиком, однако единственным итогом таких полемик на данный момент может быть только то, что без архивных находок, однозначно подтверждающих ту или иную датировку создания пьесы и опровергающих стройную концепцию авторов комментария к пьесе в Полном собрании сочинений и писем, справить новый официальный день рождения «Дяди Вани» чеховеды вряд ли смогут, а значит, дискуссии будут продолжаться. С любопытным исследованием познакомил участников конферен-

ции **Ю. В. Доманский** (Москва): «Слово “сцена” в паратексте “Вишнёвого сада” А. П. Чехова: К вопросу о пространстве реально-художественном и пространстве реально-театральном». Ю. В. Доманский обратился к ремаркам и обнаружил, что некоторые из них нарушают имманентную театральную постановку иллюзию правдоподобия — доклад был посвящён конкретным примерам таких нарушений. **В. А. Зубарева** (США, Филадельфия) («Чеховская комедия нового типа в свете “Исторической поэтики” А. Н. Веселовского») взглянула на чеховские комедии через призму теоретического наследия А. Н. Веселовского и аристотелевской теории жанров. **Л. Димитров** (Болгария, София) в докладе «Безотцовщина / “Безматерщина”: Поздние пьесы А. П. Чехова как цикл» предложил оригинальную трактовку четырёх канонических пьес Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад») как своего рода гипертекста, связанного единими сквозными мотивами, наиболее частыми среди которых являются архетипы «безотцовщины» и «безматерщины», либо «безматеринства».

Неожиданно новыми интерпретационными красками, с учетом изученности (отчасти мнимой), заиграла тема «Чехов и интеллигенция». **А. Д. Степанов** (Санкт-Петербург) в сообщении «Чехов и интеллигенция: из комментариев к письмам» подробно проанализировал известный «антиинтеллигентский» выпад Чехова из письма к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 года: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо её притеснители выходят из её же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало» (П. 8, 101). По мнению А. Д. Степанова, декларация эта, если сопоставить её с основным массивом высказываний Чехова об интеллигенции, неорганична и обусловлена ситуативными факторами, поэтому её нельзя вырывать из контекста и принимать на веру, интерпретируя как свидетельство отношения Чехова к интеллигенции. Если А. Д. Степанов ана-

лизовал «прямые» высказывания Чехова об интеллигенции, то **К. Д. Годович** (Санкт-Петербург) («Интеллигенты в прозе Чехова (Анализ авторского подхода)») — «непрямые», то есть художественные высказывания; в частности, исследователь констатировала, что никого из своих героев-интеллигентов Чехов не изобразил счастливым в личной жизни, что является характерным показателем восприятия писателем интеллигенции в целом.

Наконец, в отдельную группу можно объединить доклады, которые мы очень условно охарактеризовали как «источниковедческие», то есть обращающие внимание на источники по жизни и творчеству Чехова, которые по тем или иным причинам не были до сих пор широко задействованы в чеховедческой науке, либо предлагающие уточнённый взгляд на источники более или менее известные. **А. П. Кузичева** (Москва) в докладе «Автобиографизм писем Чехова (К постановке вопроса)» отметила парадоксальную ситуацию: автобиографический потенциал сочинений и писем Чехова, очевидный любому исследователю, до сих пор ещё не стал объектом специального исследования. Доклад и был посвящён примерам использования этого потенциала. **А. Г. Головачёва** (Москва) («Неучтённый источник комментария к биографии и творчеству А. П. Чехова») обратилась к переписке М. П. Чеховой как заведующей Ялтинским музеем — и обнаружила в ответах сестры писателя на многочисленные вопросы чеховедов и любителей несколько фактов, достойных войти в фонд чеховского биографического комментария. **Е. Р. Пономарёв** (Москва) в выступлении на тему «Биографические очерки В. Н. Муромцевой-Буниной и книга И. А. Бунина “О Чехове”» затронул важный, пользующийся пристальным вниманием чеховедов мемуарный источник и рассказал, что итоговый текст пусть и неоконченной книги Бунина — в значительной степени плод работы В. Н. Муромцевой-Буниной, занимавшейся итоговой компоновкой разрозненных бунинских подготовительных материалов, поскольку сам И. А. Бунин в этом направлении перед смертью реально успел сделать немного.



Если Е. Р. Пономарёв раскрыл некоторые любопытные аспекты, связанные с широко известным в научной среде текстом, то **Р. Б. Ахметшин** (Москва) («Биография как проблема в работах Е. Н. Коншиной») изучил источник не самый популярный — раннюю работу Е. Н. Коншиной, реферат, посвящённый чеховской биографии, составленный на основании дореволюционного шеститомника чеховских писем. Реферат был составлен в 1914 году, а специфика отношения к образу писателя проявилась много лет спустя, когда Е. Н. Коншина работала над описанием чеховского архива в Ленинской библиотеке и комментарием к чеховским письмам для Полного собрания сочинений и писем.

К возвращению целого ряда трудов чеховедов разных лет, знанию всего, что было написано и сказано о Чехове, призвал в своём выступлении «Апология В. В. Ермилова: что может и должна взять современная наука у советского чеховедения 1920–1950-х годов» **В. С. Зайцев** (Москва, Санкт-Петербург). **М. А. Волчкевич** (Москва) в докладе «“Чехов для бедных” (Личность и биография писателя как отражение запросов интернет-сообщества)» проанализировала далеко не академические источники: блоги «Яндекс-Дзен», посвящённые чеховской биографии и творчеству, и привела много характерных для массового сознания примеров мифологизирования. **Я. А. Васильев** (Санкт-Петербург, Великий Новгород) в исследовании «Чехов — судебный журналист: На примере “дела Скопинского банка”» рассказал участникам конференции об истории Скопинского банка и о знаменитой «финансовой пирамиде», организованной владельцем банка Рыковым. Чехов, как известно, печатал для «Петербургской газеты» отчёты с судебных заседаний по делу Скопинского банка, однако изложение этого в общих чертах известного чеховедам сюжета с позиций истории уголовного права и с большим количеством подробностей привлекло к докладу общее внимание. Я. А. Васильев провёл и любопытные литературные параллели: чеховскую одноактную шутку «Юбилей» исследователь трактовал как изображение начала скопинской аферы, рассказ «Беда» (1887) — как её финала.

Итоги конференции подвела одна из её организаторов и активных участников — Н. Ф. Иванова, которая сообщила, что в ходе подготовки к конференции было разослано более 100 информационных писем, организаторы получили 50 заявок, а подтвердили своё участие 42 исследователя (21 участник очно, остальные онлайн). Итоговое количество выступивших «вживую» и онлайн — 33 участника.

Следует отметить, что чеховедческая конференция в Великом Новгороде уже проводилась — правда, единожды и давно, в 2006 году. Тема была созвучна с темой 2022 года — «Биография Чехова: итоги и перспективы». Спустя 16 лет однозначно успешный повторный чеховедческий симпозиум даёт надежду, что встречи исследователей творчества и биографии Чехова в Великом Новгороде станут более регулярными и на научной чеховской карте мира помимо традиционных Ялтинских чтений или конференций в Таганроге появится ещё одна точка притяжения — место полноценного научного общения чеховедов России и зарубежья.

*Виктор Зайцев, Галина Колганова*



ЧЕХОВСКАЯ  
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ



## **БОЛЬШЕ, ЧЕМ КОММЕНТАРИЙ** **(воспоминания об А. П. Чехове** **в письме А. К. Книппер к Э. А. Полоцкой)**

Среди недавних поступлений в чеховский фонд Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля не сразу обращает на себя внимание, казалось бы, обычный голубой конверт с вложенным письмом на бумаге такого же цвета (к нему приложена записочка Э. А. Полоцкой: «Комментарий к письму А. П. Чехова к К. Л. Книпперу от 4 февраля 1904 года, т. XII, с. 29–30»). Прочитав его, можно понять, что перед нами не просто комментарий к чеховскому письму, которое для удобства стоит напомнить:

«Дорогой Константин Леонардович, сейчас я и дядя Карл Иванович говорили по поводу Вашего письма к Ольге. Из этого письма мы поняли очень немного, но всё-таки в конце концов решили, что я тотчас же после нашей беседы напишу Вам. Если предположить самое худшее, что только возможно у Лёвы, то это туберкулёз позвонков, болезнь нередкая в детском возрасте и, к счастью, излечимая. Необходимо тотчас же телеграфировать в Тифлис, чтобы Лёву немедленно везли в Москву: здесь мы покажем его известному детскому врачу Корсакову и потом, по всей вероятности, повезём в Крым. Необходимо поставить диагноз — это прежде всего и затем необходимо немедленно приняться за лечение. Лечение продолжается обыкновенно долго и обыкновенно даёт хорошие результаты.

Если же тифлиссские врачи поставили другой диагноз, если у Лёвы температура нормальна и проч. и проч., тогда можно не везти в Москву. По-моему, Вашей жене с детишками давно бы следовало перебраться в Ялту — это кстати сказать.

Оля здорова, настроение у неё недурное. Я скоро, на первой неделе Поста, тоже уеду в Ялту. В Петербург я не поехал по той причине, что там мне угрожало чествование, вроде юбилейного.

С Лёвой, конечно, волнуйтесь, но не очень. Беда не так велика, как это рисуется Вам. Уверяю Вас, все обойдётся благополучно.

Переговорить с врачом, не видевшим больного, конечно, можно, но это бесполезно. Если у Лёвы туберкулёз какого-нибудь позвонка, то поездка не причинит ему вреда (хотя и утомит его), к тому же никто не сделает ему такого хорошего корсета, или бандажа, как московский Швабе, и ни у каких врачей нет такого широкого опыта, как у московских; ведь наши детские врачи и детские больницы славятся! Если не верите мне, то поверьте Карлу Ивановичу, который, быть может, и сам напишет Вам.

Будьте здоровы, бодры, покойны, и когда находят дурные мысли, то вспоминайте, что всякий родитель, имеющий 3—4 детей, непременно бывает в точно таком же положении по крайней мере 12 раз в жизни. Дети без болезней не растут.

Крепко жму руку.

Ваш А. Чехов» (П. 12, 29—30).

К этому письму в Полном собрании сочинений и писем А. П. Чехова Э. А. Полоцкой дан комментарий: «Видимо, это было 1 мая 1904 г. в Севастополе, откуда Чехов в этот вечер должен был уехать в Москву и где остановились на время по совету тифлисских врачей жена адресата Е. Ю. Книппер вместе с детьми (сообщено А. К. Книппер-Гринвальд, ФРГ). К. Л. Книппер в письме от 8 мая (*Музей МХАТ*) благодарил Чехова за это посещение» (П. 12, 274).

Однако содержание приводимого ниже письма даёт представление не столько о дате визита Чехова и факте посещения им Книпперов, оно гораздо больше. Во-первых, это замечательное свидетельство, рисующее нам Чехова-диагноста, не прекращавшего интересоваться медициной до последних дней своей жизни, а во-вторых, свидетельство о физическом состоянии Чехова-человека в день рокового отъезда в Москву, а затем в Баденвайлер, которое подтверждается, впрочем, множеством писем самого писателя разным адресатам, написанным из столицы. (Не говоря уже о том, что в письме выявляются и механизмы памяти — хорошо запомнился момент, что часто припоминался матерью героини.)

Ада Константиновна Книппер (в замужестве Гринвальд) (1895—1985) — старшая дочь Константина Леонардовича Книппера и Елены (Луизы) Юльевны Книппер (урождённой Рид), переводчица и педагог. Весной 1931 года уехала в Париж

в связи с планами по созданию там М. А. Чеховым театра, затем переехала в Берлин. После окончания Второй мировой войны и до 1975 года преподавала русский язык в школах ГДР, затем в Педагогическом институте, с 1975-го проживала в ФРГ, в городе Йестебург (Естебург), где жила и её дочь Марина Борисовна Ржевская. Переводила прозу и письма А. П. Чехова на немецкий язык. До последних дней жизни О. К. Чеховой, в особенности в последние годы, не оставляла заботы о ней.

*«3 февраля 1981 г. Естебург»*

*Многоуважаемая Эмма Артемьевна!*

*Письмо Ваше от 18 янв[аря] получила и тороплюсь Вам на него ответить. У меня есть полное собрание сочинений А. П. Чехова (издательство “Художественная литература”, Москва 1964 г.), но в нём я не нашла письма Ант. Павл. моему отцу Константину Леонардовичу Книппер от 4<sup>го</sup> февраля 1904 года<sup>1</sup>, о котором Вы пишете, поэтому мне не знакомо его содержание. У меня в памяти не сохранилось то[, ] о чём писала моя сестра Ольга Конст[антиновна] Чехова в своей книге<sup>2</sup>. (Уж очень давно всё было...) Я хорошо помню другой эпизод.*

---

<sup>1</sup> Впервые письмо было опубликовано в кн.: Литературное наследство. М., 1960. Т. 68 (Чехов). С. 255.

<sup>2</sup> Э. А. Полоцкая, вероятно, имела в виду приведённый и в комментарии к письму (по немецкому изданию 1973 года) эпизод воспоминаний О. К. Чеховой: «Знойный летний полдень, в доме непривычно тихо. Моя старшая сестра Ада и я ходим по дому на цыпочках, папа и мама шепчутся только друг с другом.

В одной из комнат в полумраке лежит мой младший брат Лев на растяжке; ступни его крепко привязаны к задней спинке кровати, голова подпирается кожаным корсетом под подбородком.

Маленький Лев должен вынести длительную, мучительную, но необходимую растяжку позвоночника.

На краю постели сидит врач. Он ласково беседует со Львом и заводит маленький граммофон, который принёс для него. Лев, несмотря на боль, слушает радостно и зачарованно; он необыкновенно музыкален. Врач знает это... Граммофон — средство терапии. <...> Врач ценит гомеопатическое учение своего немецкого коллеги Ханнемана, спорщика и неутомимого путешественника, который превратил во врагов настроенный традиционно врачебный корпус, чем и приобрёл европейскую известность.

Доктор — известный писатель Антон Павлович Чехов» (пер. Е. Захарова) (Чехова О. Мои часы идут иначе. М., 1998. С. 32–33).

До 1904 года жила наша семья на Кавказе, в гор. Тифлисе. Мой отец там работал (по профессии инженер-путеец). В 1904 г. его перевели на службу в Москву. Нас было трое детей: Ада (тогда 9 лет), Ольга (7 л.), Лёва (6 л.) и у всех троих врачи нашли болезни: у Лёвы туберкулёз в позвонке, у меня туберкулёз в правом бедре и что-то у Ольги. Те же врачи советовали из-за детей ни в коем случае не ехать после юга сразу в Москву, на север, а лучше сделать на некоторое время остановку в Крыму, хотя бы. Поэтому мы были в апреле 1904 года в Севастополе. Это совпало как раз с тем временем[,] когда Ант. П. Чехов собирался из Ялты ехать в Москву для встречи с женой О. Л. Книппер, с к[о]м[ор]ой он хотел поехать за границу в Баденвейлер (Германия) лечиться.

Ант. Павл. приехал из Ялты на пароходе в Севастополь, поезд в Москву шёл вечером. Моя мать Елена Юльевна Книппер встретила Ант. Павл. на пристани и приехала с ним к нам, — ей хотелось[,] чтобы Ант. Павл. нас осмотрел. Сначала он был у Лёвы (он тогда лежал, ему запрещено было подыматься). Я и Ольга были в соседней комнате. Помню, что Ант. Павл. говорил маме: он не верит профессору, что он уверен, что Лёва поправится, он ничего страшного не видит. Потом Ант. П. позвал меня и попросил меня влезть на стол, там встать — и потом спрыгнуть вниз. После этого он обратился к маме и сказал: “Никакого туберкулёза у Адошки нет, девочка здорова”. И он был прав.

Помню, что мама поехала Ант. Павл. проводить на вокзал. Вернувшись обратно[,] мама села пить чай с тётёй, к[о]м[ор]ая у нас жила. Мы “спали” рядом в комнате — я ясно слышала[,] как мама сказала: “Он никогда не вернётся, я испугалась[,] как он выглядит”. Об этой последней встрече мама позднее часто рассказывала, — оттого я так хорошо запомнила мою первую и последнюю встречу с дядей Антоном.

Вот и всё, что я могу сказать.

Сердечный привет и всего доброго в Новом году.

Ада Книппер

Передайте привет Евгении Михайловне Чеховой и жене брата Лёвы — была бы бесконечно благодарна, если смогу получить его книгу воспоминаний. За это большое спасибо!»

Публикация Эрнеста Орлова





**IN MEMORIA**



## ПАМЯТИ Г. Ф. ЩЁБОЛЕВОЙ

29 июня 2022 года на сотом году жизни ушла **Галина Фёдоровна Щёболева**, заведующая отделом «Дом-музей А. П. Чехова» Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля с 1976 по 2013 год, автор статей об А. П. Чехове и истории музея, ветеран Великой Отечественной войны, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Завершилась целая эпоха в жизни музея.

Многoletнее музейное служение Г. Ф. Щёболевой было предопределено. В 1944 году от ЦК ВЛКСМ её командировали на места боёв 3-го Прибалтийского фронта: в Государственном историческом музее готовили выставку «Комсомол и молодёжь в Великой Отечественной войне», экспонаты для которой было поручено собирать и Г. Ф. Щёболевой, которая с самого начала войны ушла на фронт добровольцем, служила медсестрой в 16-й отдельной стрелковой бригаде Южного фронта, была на передовой, но после ранения в мае 1942 года была демобилизована.

Начатое до войны в стенах Ленинградского госуниверситета филологическое образование она завершала уже в Московском университете, где училась вместе с выдающимися чеховедами — Э. А. Полоцкой и Е. М. Сахаровой. После окончания филологического факультета МГУ преподавала в техникуме. А в 1970 году Галина Фёдоровна пришла работать в Гослитмузей и служила в чеховском музее 45 лет — до 2015 года. Под её руководством продолжались и развивались сложившиеся в «доме-комоде» чеховские традиции: в музее на Садовой-Кудринской собирались не только чеховеды, но и многие люди театра — лучшие актёры, режиссёры, драматурги, театроведы столицы; здесь всегда были рады консерваторцам и вообще людям, одарённым музыкально и художественно: для молодых художников и музыкантов Дом-музей А. П. Чехова стал отправной точкой, во многом потому, что в них поверила, к ним прислушалась Галина Фёдоровна, которую воспринимали как подлинную и полновластную хозяйку дома. Да и могло ли быть иначе? Состояние дома оценивалось ею ежедневно и неукоснительно, любая «болезнь» чеховского особняка становилась непременно и её болью.

Сколько десятилетий Галина Фёдоровна собирала материалы о захоронениях Чеховых на кладбище Новодевичьего монастыря: чёрная «траурная» папка, хранящаяся в музее, до сих пор является наиболее полным собранием материалов о чеховских могилах. Именно эта «любовь к отеческим гробам», настойчивость Галины Фёдоровны, сплочённость Чеховской комиссии и всей культурной общественности не позволили допустить разрушения памятника работы Л. М. Браиловского на могиле А. П. Чехова в начале 2000-х.

Г. Ф. Щёболева подготовила множество чеховских выставок в России и за рубежом, провела десятки тысяч экскурсий и лекций. Немало ценных артефактов чеховской коллекции было обретоно и описано ею, в том числе в научных сборниках. Классическими стали статьи Г. Ф. Щёблевой о чеховском музее, его экспозициях, в создании которых она принимала самое непосредственное участие, стараясь найти как можно больше оснований для того или иного художественного и экспозиционного решения. Особо стоит отметить ставший уже библиографической редкостью альбом, написанный ею в соавторстве с И. М. Суховой, — «А. П. Чехов. Документы. Фотографии» (1984) (под редакцией Э. А. Полоцкой) — и последнюю подготовленную ею фондовую выставку «Раритеты чеховской коллекции» (2010). А сколько ею было отобрано и отослано копий фотографий и документов для экспозиции Чеховского музея в Баденвайлере, начиная с 1979 года, когда между нашими музеями установились дружеские отношения.

При внешней лёгкости и хрупкости Галина Фёдоровна могла быть решительной и строгой, во всяком случае на службе, требовательной к сотрудникам, но и к себе. Всегда она выглядела комильфо, как если бы вечером нужно было идти в МХТ или выступать на телевидении. Для Галины Фёдоровны даже в домашнем кругу это было необходимым и естественным.

С неизменной благодарностью мы будем вспоминать её чувство юмора и чуткое и доброжелательное отношение ко всем коллегам, её лёгкость, но и принципиальность и решительность в делах, связанных с судьбой музея и чеховского наследия.

Вечная и светлая память, дорогая Галина Фёдоровна!

*Эрнест Орлов, Галина Колганова*



# БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ

Дополнения  
за 2006–2018 годы

(составитель  
П. Н. Долженков)



## Дополнения к «Библиографии работ о Чехове» за 2006–2018 годы

*Абрамова, В. С.; Кондаков, Б. В.*

Автор и читатель в пространстве художественного текста // Филологические заметки: междунар. сб. науч. тр. / Перм. гос. ун-т. — Пермь; Скопье; Люблина; Загреб, 2009. Вып. 7: в 2 ч. Ч. 1. — С. 48–60.

*Абрамова, В. С.; Кондаков, Б. В.*

Автор и читатель как эстетическое бытие проблемы «Я и Другой» // Я и Другой в пространстве текста: межвуз. сб. науч. тр. — Пермь; Люблина, 2009. — С. 241–255.

*Абрамова, В. С.*

Антиномичность как константа художественного мира А. П. Чехова // Филологические проекции Большого Урала: материалы межвуз. студенч. науч. конференции. — Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2008. — С. 5–9.

*Абрамова, В. С.*

Принцип «неснятых противоречий» в художественной философии А. П. Чехова // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». — М.: МАКС Пресс, 2009. — С. 434–436.

*Абрамова, В. С.*

Проблема соотношения провинциального и столичного топосов в прозе А. П. Чехова 1890–1900-х гг. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. — 2012. — № 3 (1). — С. 381–387.

*Абрамова, В. С.*

Противоречивый диалогизм как форма взаимодействия автора и героя в рассказах А. П. Чехова // Филологические проекции Большого Урала: материалы межвуз. студенч. науч. конференции / Перм. гос. ун-т. — Пермь, 2009. — С. 55–58.

*Абрамова, В. С.*

Трансформация ритуала в творчестве А. П. Чехова // Актуальные вопросы филологических исследований: материалы Всерос. науч. конференции, г. Пермь, 6 апреля 2012 г. — Пермь, 2012. — С. 208–212.

*Абрамова, В. С.*

Философские основания художественного мира А. П. Чехова // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: материалы конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (апрель 2009 г.) / Перм. гос. ун-т. — Пермь, 2009. — С. 102–105.

*Абрамова, В. С.*

Художественная философия повседневности в прозе А. П. Чехова (на материале рассказа «Учитель словесности») // Проблемы филологии глазами молодых исследователей: материалы конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (апрель 2010 г.). — Пермь, 2010. — С. 80–84.

*Абрамова, В. С.*

Художественный текст в иноязычной аудитории: из практики преподавания художественного творчества А. П. Чехова 189 иностранным учащимся // Национальный исследовательский университет в системе непрерывного образования (к 95-летию Пермского университета): материалы Междунар. науч.-метод. конференции (Пермь, Перм. ун-т, 12–13 октября 2011 г.) / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2011. — С. 201–202.

*Абрамова, В. С.*

Экзистенциальное сознание и национальное бытие в прозе А. П. Чехова 1890–1900-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук; Филологические науки: 10.01.01 / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2016. — 26 с.

«Антон Чехов. Сахалинская коллекция. Материалы из собрания Государственного литературного музея»:



альбом-каталог / авт.-сост. Э. Д. Орлов, Т. Н. Шипова. — М.: Изд-во «Литературный музей», 2018. — 200 с., 147 ил. — (Серия «Коллекции Государственного литературного музея»).

*Арпентьева, М. Р.*

Маленький человек у М. Зощенко // Альманах XX век. — СПб., 2018. — Вып. 9. — С. 17–24.

Чеховская традиция в творчестве Зощенко.

*Игнатенко, А. В.*

Интермедиаальный дискурс в повести А. П. Чехова «Три года» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2018. — № 4 (82), ч. 1. — С. 16–20.

*Кеклюдже, Н.*

Тема детского труда в рассказах А. П. Чехова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2018. — № 4 (82), ч. 2. — С. 241–245.

*Коптелова, Н. Г.*

Антиномия «Чехов и чеховщина» в истолковании Д. В. Философова // Верхневолжский филологический вестник. — Ярославль, 2018. — № 1. — С. 18–25.

Рецензии Философова на постановки пьес Ч.

*Кузнецова, Т. Б.*

Эволюция ономастического пространства текстов художественной литературы (на материале произведений XIX–XXI веков): монография / М-во науки и высшего образования Рос. Федерации, М-во образования Ставропольского края, Гос. бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ставропольский государственный педагогический институт». — Ставрополь: Ставролит, 2018. — 185 с.

В том числе о Ч.

Кулинарные рецепты семьи Чеховых / Долгополова Ю. Г. и др. — Ялта: Крымское республиканское учреж-

дение «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте», 2013. — 42 с. (Библиотека дома-музея А. П. Чехова в Ялте).

*Мокина, Н. В.*

Чехов и символисты: к проблеме источников символистской антропологии // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»). — М., 2016. — С. 74–82.

Молодёжные Чеховские чтения в Таганроге: материалы III Междунар. науч. конференции / отв. ред. В. В. Кондратьева. — Таганрог: Таганрог. гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова, 2011. — 204 с.

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

### 1. АСПИРАНТЫ И МАГИСТРАНТЫ

*Абиева, Н. М.* Новелла А. П. Чехова «Дом с мезонином»: мифопоэтика сюжета. — С. 4–8.

*Абрамова, В. С.* Художественное воплощение национального в прозе А. П. Чехова 1890–1900-х гг. — С. 8–12.

*Лапова, А. Н.* Маленький роман А. П. Чехова «Зеленая коса»: «дачный текст». — С. 12–16.

*Луценко, К. В.* Творчество А. П. Чехова в осмыслении Д. С. Мережковского. — С. 16–20.

*Перловская, П. С.* «Приданое» А. П. Чехова: текст и подтекст. — С. 20–23.

*Черняхович, А. С.* Значение жанра анекдота в творчестве А. П. Чехова и С. Д. Довлатова. — С. 23–26.

### 2. СТУДЕНТЫ

*Авраменко, О. А.* «Две Анны»: по рассказам А. П. Чехова и М. М. Зошенко. — С. 27–31.

*Белова, Е. С.* Жанровые черты анекдота и пародии в святочном рассказе А. П. Чехова. — С. 31–35.

*Войченко, В. М.* Роль художественной детали в произведениях А. П. Чехова и К. Мэнсфилд (на примере женских образов). — С. 35–39.

*Ворытницева, А. Н.* Семантика образа сада и кладбища в рассказе А. П. Чехова «Ионыч»: к вопросу о художественном пространстве. — С. 39–43.

*Кислица, К. В.* Дневники Чехова. — С. 43–47.

*Контонистова, К. А.; Солуянова, Е. В.* Чеховские мотивы и образы в новой драме (по пьесе Владимира Забалуева и Алексея Зензинова «Поспели вишни в саду у дяди Вани»). — С. 47–52.

*Кошкина, Е. Е.* «Запах» как одна из деталей-символов в произведениях А. П. Чехова. — С. 52–57.

*Красова, Е. С.* Одоризмы в повести А. П. Чехова «Дуэль». — С. 57–61.

*Лантратова, С. Е.* Святочный рассказ в творчестве А. П. Чехова. — С. 61–64.

*Малхасян, А. Ф.* Влияние медицинской практики на творчество А. П. Чехова. — С. 64–67.

*Мирошниченко, М. В. А. П. Чехов — Шекспир XX века.* — С. 67–70.

*Орлова, Е. Е.* Чеховская традиция в английской литературе: Чехов и Мэнсфилд. — С. 70–74.

*Пирогова, А. А.* Трансформация свадебной обрядности в рассказе А. П. Чехова «Анна на шее». — С. 74–79.

*Санаа, А. О.* «Невеста» А. П. Чехова: музыкальный мотив. — С. 79–83.

*Сапаров, А.* Образ врача в произведениях А. П. Чехова. — С. 83–86.

*Шаталова, А. А.* Функциональная значимость имён в рассказе А. П. Чехова «Сельские эскулапы». — С. 86–90.

### 3. ИНОСТРАННЫЕ СТУДЕНТЫ ЧИТАЮТ А. П. ЧЕХОВА

*Баярсайхан, Бат-Уянга.* Герои рассказов А. П. Чехова. — С. 91–94.

*Ким, Ерина.* Драматургия А. П. Чехова на корейской сцене, её своеобразии. — С. 94–97.

*Лхагвасурэн, Ариунсанаа.* Язык произведений А. П. Чехова. — С. 97–99.

*Нозадзе, Тамар; Антия, Тамрико.* А. П. Чехов — выдающийся писатель и драматург XIX века. — С. 99–101.

### РАЗДЕЛ II. А. П. ЧЕХОВ В ТЕАТРЕ И КИНО (СТУДЕНТЫ)

*Дисненко, А. Ю. А. П. Чехов на сцене Адыгейского драматического театра.* — С. 102–106.

*Петропавловская, А. А.* Экранизация рассказов А. П. Чехова «Человек в футляре» и «Драма»: речевые характеристики героинь, предложенные артисткой Фаиной Раневской, в контексте идиостиля А. П. Чехова. — С. 106–110.

*Толстова, А. В.* Рассказы А. П. Чехова на сцене и в кино. — С. 110–114.

### РАЗДЕЛ III. ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

#### 1. АСПИРАНТЫ И МАГИСТРАНТЫ

*Гридина, Е. А.* Оппозиция световой языковой картины художественного мира в рассказе А. П. Чехова «Почта». — С. 114–118.

*Зайченко, К. Г.* Структура и семантика внутренней речи в рассказе А. П. Чехова «Попрыгунья». — С. 118–121.

*Маясов, В. Е.* Средства представления чужой речи в текстах А. П. Чехова и Е. И. Замятина: опыт сопоставительного анализа. — С. 121–126.

*Мушников, Е. Н.* Зоометафора *собака* в эпистолярной прозе А. П. Чехова. — С. 126–131.

*Никишина, Т. И.* Особенности употребления заимствований, характеризующих социальное положение человека, в драматических произведениях А. П. Чехова. — С. 131–134.

*Никишина, Т. И.* Специфика употребления заимствованных слов в драме А. П. Чехова «Три сестры». — С. 134–138.

*Секретова, М. А.* Проблема перевода устойчивых сочетаний в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад». — С. 138–142.

#### 2. СТУДЕНТЫ

*Агапова, Ю. А.* Глаголы, вводящие прямую речь, в произведениях А. П. Чехова. — С. 143–146.

*Войнова, О. В.* Особенности функционирования сложных синтаксических конструкций (ССК) в повести А. П. Чехова «Степь». — С. 146–150.

*Деревянкина, И. С.* Животные как субъекты диалогов в прозе А. П. Чехова. — С. 150–155.

*Деревянкина, И. С.* Мнимый диалог в прозе А. П. Чехова. — С. 155–158.

*Закутнева, Е. Н.* Анималистическая лексика в прозе А. П. Чехова. — С. 158–161.

*Кабакова, М. К.* Глаза как невербальные компоненты общения в повести А. П. Чехова «Драма на охоте». — С. 161–165.

*Кабакова, М. К.* Жесты рук как невербальные компоненты общения персонажей (на материале прозаических произведений А. П. Чехова первого периода творчества). — С. 165–168.

*Лантрапова, Е. Е.* Однородные ряды глаголов-сказуемых в прозе А. П. Чехова. — С. 168–171.

*Мирошниченко, Е. А.* Функционирование имён числительных в художественном тексте (на материале произведений А. П. Чехова). — С. 171–175.

*Семерникова, Д. Н.* Рассказ А. П. Чехова «Ариадна» как литературный диалог «А. П. Чехов — Л. Н. Толстой». — С. 175–178.  
*Сушко, А. В.* Особенности оптативных предложений, используемых в ранних рассказах А. П. Чехова. — С. 178–182.  
*Чёрная, Д. Л.* Заглавия-антропонимы в переводе рассказов А. П. Чехова на английский язык. — С. 182–186.

### 3. ШКОЛЬНИКИ

*Гладких, Я. С.* Стилистическая роль сравнений в раннем творчестве А. П. Чехова. — С. 187–190.

*Шабалтун, К. И.* Язык произведений А. П. Чехова (на материале рассказа «Спать хочется»). — С. 190–194.

Молодёжные Чеховские чтения в Таганроге: материалы X Междунар. науч. конференции / отв. ред. В. В. Кондратьева, А. Г. Нарушевич. — Ростов н/Д.: Легион-М, 2018. — 300 с.

### Раздел I. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАГИСТРАНТАМИ И АСПИРАНТАМИ

*Алдошина, А. Г.* К истории переводов произведений А. П. Чехова на немецкий язык. — С. 8–12.

*Бугулова, З. О.* Континуум «Чёрного монаха» А. П. Чехова в кинематографической интерпретации Ивана Дыховичного и Сергея Соловьёва. — С. 13–15.

*Кирьяк, Д. В.* К рецепции трудов А. П. Чехова в Румынии. — С. 16–21.

*Кочегарова, Е. С.* Проблема интерпретации пьесы А. П. Чехова «Три сестры»: творческая история пьесы. — С. 22–28.

*Ли, Хо.* «Счастливые» сны персонажей в прозе А. П. Чехова. — С. 29–34.

*Нелюбова, И. В.* К вопросу о компонентном составе и лексическом наполнении структурной схемы «кому есть какво» в повестях и рассказах А. П. Чехова. — С. 35–39.

*Николова, Ц. Л.* Влияние Чехова на развитие болгарской литературы. — С. 40–43.

*Содвакасова, Л. К.* Фильм «Ваня на 42-й улице» как экранизация пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». — С. 44–48.

*Студенская, Ю. С.* Метафора «жизнь — смерть» в творчестве А. П. Чехова. — С. 49–53.

*Смит, М. Э.* Интерпретация пьес Чехова южноафриканским драматургом Реза де Вет. — С. 54–59.

*Тарасова, Д. П.* К вопросу об эквивалентности перевода эпитетов в рассказах А. П. Чехова. — С. 60–63.

*Терещенко, О. А.* Использование технологии развития критического мышления при изучении произведений А. П. Чехова на уроках русского языка. — С. 64–70.

*Федорченко, Е. С.* Высказывания с имплицитным количественным смыслом в текстах произведений А. П. Чехова. — С. 71–76.

*Цзи, Мэнцзюань.* Особенности педагогического и семейного общения в рассказе А. П. Чехова «Дома». — С. 77–80.

## РАЗДЕЛ II. ТВОРЧЕСТВО А. П. ЧЕХОВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ СТУДЕНТОВ

*Агапова, Д. М.* Специфика трактовки образа русского интеллигента в повести А. П. Чехова «Скучная история». — С. 81–85.

*Алексеева, Е. П.* Трансформационные преобразования в переводе рассказа А. П. Чехова «Ведьма». — С. 86–90.

*Арабидзе, Н. Т.* Проблема первых переводов на немецкий язык пьесы А. П. Чехова «Три сестры». — С. 91–97.

*Атаханова, Д.* Главные путешествия А. П. Чехова. — С. 96–97.

*Багдасаров, С. А.* К вопросу о трудностях передачи художественного образа при переводе (на материале рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре»). — С. 98–101.

*Бескиер, А. В.* Деревенская тема в произведениях А. П. Чехова. — С. 102–105.

*Бигаев, Х. К.* Становление театра и драматургии: переписка А. П. Чехова с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. — С. 106–111.

*Борздова, Е. К.* Особенности перевода на английский язык безэквивалентной лексики повести А. П. Чехова «Чёрный монах». — С. 112–117.

*Брайцева, С. В.; Арпентьева, М. Р.* А. П. Чехов и тюрьмы. — С. 118–126.

*Буглак, А. А.* Перевод интернациональной лексики в книге «Остров Сахалин» А. П. Чехова на английский язык. — С. 127–130.

*Бурсов, К. Г.* Чехов в Польше: история и современность (на материале театральных постановок пьесы «Дядя Ваня»). — С. 131–136.

- Волкова, А. Ю.* Женские типы в книге А. П. Чехова «Остров Сахалин». — С. 137–142.
- Дарчиева, Ю. Г.* Наследие А. П. Чехова в научной мысли Японии. — С. 143–146.
- Егорова, Т. В.* Искусство в жизни чеховского персонажа: проблема постижения характера героя. — С. 147–152.
- Ендрецкая, Е. С.* Трудности перевода юмористических рассказов А. П. Чехова. — С. 153–156.
- Задорожная, В. Г.* Портрет в характеристике героев юмористических рассказов А. П. Чехова. — С. 157–161.
- Капустина, Н. О.* Мифопоэтические модели пространства в пьесе А. П. Чехова «Иванов». — С. 162–165.
- Карибова, А. О.* Мифопоэтические образы в пьесе А. П. Чехова «Леший». — С. 166–172.
- Кеворков, М. М.* Особенности изображения психологического состояния героев в «Цветах запоздалых» А. П. Чехова. — С. 173–176.
- Кондратьева, Е. С.* «Вишнёвый сад» А. П. Чехова на центральных подмостках Испании. — С. 177–181.
- Кравцова, К. О.* К проблематике рассказа А. П. Чехова «Анна на шее». — С. 182–185.
- Лебедева, Т. С.* Манифестация гендера переводчика в англоязычных переводах рассказов А. П. Чехова. — С. 186–190.
- Ледовская, К. А.* Образ дороги в рассказе А. П. Чехова «Тяжёлые люди»: имплицитные смыслы. — С. 191–196.
- Мартюшева, Л. В.* Поэтика мгновения в рассказах А. П. Чехова. — С. 197–202.
- Меденцев, Е. Е.* Антропонимы в оригинале и переводе (на материале повести А. П. Чехова «Три года» и её переводов на английский язык). — С. 203–214.
- Ню, На.* Особенности общения детей и взрослых в рассказах А. П. Чехова «Событие» и «Кухарка женится». — С. 215–217.
- Онопричук, Т. А.* Анализ синтаксических конструкций в рассказах А. П. Чехова. — С. 218–219.
- Полунин, С. С.* Чеховский взгляд в будущее. — С. 220–223.
- Перепилицына, Д. Р.* Семантика локуса «храм» в рассказе А. П. Чехова «Святою ночью». — С. 224–228.

*Прусакова, А. В.* Образ дерева в рассказе А. П. Чехова «Вербя»: семантико-функциональный аспект. — С. 229–233.

*Пуляева, А. Д.* Функционирование безличных глаголов в рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином». — С. 243–247.

*Рыжих, Т. Ю.* А. П. Чехов глазами маленьких читателей. — С. 239–242.

*Сергань, Д. О.* Фитонимы в произведениях А. П. Чехова: семантико-функциональный аспект. — С. 243–247.

*Суховеева, Е. Н.* Психологический параллелизм в рассказах А. П. Чехова. — С. 248–251.

*Тедеева, И. К.* Мещанство и пошлость в художественном сознании А. П. Чехова. — С. 252–256.

*Тювикова, Т. Н.; Грекова, Г. Я.* Музыкальный мир рассказов А. П. Чехова. — С. 257–262.

*Удодова, Е. А.* Влияние личностного роста А. П. Чехова на его произведения. — С. 263–266.

*Фуру, А.* Восприятие текстов Чехова — после Сахалина. — С. 267–272.

*Хренова, Н. А.* Имя и образ Нины в пьесе А. П. Чехова «Чайка». — С. 273–279.

### РАЗДЕЛ III. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ ШКОЛЬНИКОВ

*Боброва, В. В.* Чехов: личность и творчество. — С. 280–282.

*Свидовская, А. В.* А. П. Чехов в контексте современного города. — С. 283–287.

*Чуженкова, А. А.* Православный календарь в рассказах А. П. Чехова. — С. 288–291.

*Шутенков, В. Т.* Монолог как средство выразительности в рассказах А. П. Чехова «Каштанка» и «Белолобый». — С. 292–295.

ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ». По материалам международной научно-практической конференции «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): сб. науч. работ: в 2 ч. / редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 1. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. — 384 с.: ил.

*Гульченко, В. В.* Лабиринт дома Войничских. — С. 6–32.



КОГДА ЖЕ БЫЛ НАПИСАН «ДЯДЯ ВАНЯ»?

*Гитович, Н. И.* Когда же был написан «Дядя Ваня»? — С. 33–40.

*Лукашевский, А. А.* Переставим слагаемые. — С. 41–44.

*Подольская, О. М.* «Пучина» и «Дядя Ваня». К вопросу о времени создания пьесы Чехова. — С. 45–54.

*Кузичева, А. П.* Так когда же был написан «Дядя Ваня»? — С. 55–68.

*Силаев, А. С.* Когда «родился» «Дядя Ваня»? — С. 69–84.

*Головачёва, А. Г.* К вопросу о допустимых границах датировки «Дяди Вани». — С. 85–96.

ОБЩЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»

*Шалюгин, Г. А.* «Наболевший вопрос». Призрак леса в пьесе А. П. Чехова «Леший». — С. 97–109.

*Спачиль, О. В.* Лесной контекст пьес А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». — С. 110–118.

*Гапоненков, А. А.* Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в контексте «философии жизни». — С. 119–135.

*Гольштейн, В.* Жертва и долг в «Дяде Ване». — С. 136–148.

ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ». ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ  
*Юдин, А. А.* Интерпретация и автоинтерпретация текста: к вопросу об авторских интенциях (А. П. Чехов. «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня»). — С. 149–165.

*Долженков, П. Н.* «Леший» и «Дядя Ваня»: сопоставительный анализ. — С. 166–173.

*Иванова, Н. Ф.* От музыки звучащей («Леший») к незвучающей («Дядя Ваня»). — С. 174–180.

*Третьякова, Е. Ю.* Русалка в «Лешем» и «Дяде Ване»: поэтика умолчания. — С. 181–193.

*Щаренская, Н. М.* Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». — С. 194–218.

*Коренькова, Т. В.* Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня». — С. 219–228.

*Баню, Жорж.* Дядя Ваня и миф о Сизифе. — С. 229–232.

*Бентли, Эрик.* Мастерство в «Дяде Ване». — С. 233–250.

*Морсон, Гэри Сол.* «Дядя Ваня» как прозаическая метадрама. — С. 251–265.

*Гульченко, В. В.* «Мировая душа» Треплева и «уездная душа» Астрова. — С. 266–277.

*Лексина, А. В.* Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе «Дядя Ваня»: варианты прочтения провинциально-столичного текста. — С. 278–284.

#### ПЕРСОНАЖИ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»

*Лукашевский, А. А.* «Дядя Ваня плачет, а Астров свистит...». — С. 285–294.

*Витинс, Иева.* Трудности дяди Вани. — С. 295–306.

*Бушканец, Л. Е.* «Леший» и «Дядя Ваня» как пьесы о возрастах жизни. — С. 307–322.

*Звянячковский, В. Я.; Панич, А. О.* Герр профессор. — С. 323–340.

*Собенников, А. С.* Пьесы «Леший» и «Дядя Ваня» в аспекте гендерной психологии. — С. 341–349.

*Тютелова, Л. Г.* Сюжетные роли Дядина и Вафли в «Лешем» и «Дяде Ване». — С. 350–356.

*Яблонская, Е. Е.* Как Жорж Войницкий стал дядей Ваней (От «Лешего» к «Дяде Ване», или От лешего к домовому). — С. 357–369.

ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ». По материалам международной научно-практической конференции «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): сб. науч. работ: в 2 ч. / редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 2. — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. — 312 с.: ил.

#### ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

*Скафтымов А. П.* <О «Дяде Ване»> / Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой. — С. 5–38.

#### ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ. «ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ»: НЕИЗДАННОЕ

«Сюжет, достойный кисти Айвазовского» / Материал подготовила Н. Казьмина, при содействии Т. Шах-Азизовой и И. Алпатовой. — С. 39–71.

*Шах-Азизова, Т. К.* Время для Чехова. — С. 72–78.

*Богомолова, О.* В окне чужого счастья. «Леший» А. П. Чехова. Театр на Малой Бронной. — С. 79–84.

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ «ЛЕШЕГО» И «ДЯДИ ВАНИ»

*Сенелик, Лоуренс.* Оффенбах и Чехов, или La Belle Елена. — С. 85–100.

*Холмберг, Артур.* “La femme fatale”. — С. 101–104.

*Гульченко, В. В.* Чехов между L'allegro и Il penseroso. — С. 105–129.

*Кубасов, А. В.* Литературность как эстетический феномен комедии «Леший». — С. 130–159.

*Головачёва, А. Г.* Пенаты профессора Серебрякова. — С. 160–169.

*Волчкевич, М. А.* «Вечный дядюшка» русской литературы. «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского, «Леший» и «Дядя Ваня» А. П. Чехова. — С. 170–179.

*Морель, Ортензия Р.* «Незначительные беды» и «Дядя Ваня»: пародийный диалог между Чеховым и Гамбаро. — С. 180–189.

*Гарди, Марианна.* «Дядя Ваня» в интерпретации Гризельды Гамбаро. «Незначительные беды»: от несбывшихся надежд до веры в будущее. — С. 190–196.

«ЛЕШИЙ» И «ДЯДЯ ВАНЯ» НА СЦЕНЕ И КИНОЭКРАНЕ  
*Гатри, Тайрон.* «Дядя Ваня». Предисловие режиссёра. — С. 197–200.

«Дядя Ваня» и «Звёзды» Бродвея / Публикация, предисловие В. В. Гульченко. — С. 201–207.

*Гуссоу, Мел.* «Ваня». Звёзды связывают успех с Николсом. — С. 202–207.

*Калем, Т. Э.* Безответные жизни. Антон Чехов, «Дядя Ваня». — С. 208–209.

*Муренина, Е. К.* Параметры межкультурной релевантности классического текста: «Дядя Ваня» А. П. Чехова как феномен англоязычного кино 1990-х гг. — С. 210–233.

*Борни, Джефффри.* «Дядя Ваня»: «огонёк вдали». — С. 234–256. Эрик Лакаскад о пьесах Чехова. Чехов неожиданный: «Дядя Ваня» на фоне «Лешего». — С. 257–274.

*Богопольская, Е.* Просто Ваня. Чехов в Комеди-Франсез. — С. 275–278.

*Николетич, Сандра.* «Дядя Ваня»: переводы и постановки в Хорватии. — С. 279–285.

*Петухова, Е. Н.* «Традиционность» и «современность» в постановках «Дяди Вани» на петербургской сцене. — С. 286–295.

*Панин, И. Н.; Королёва, Ю. А.* Чехов в Вене. — М.: Гелиос АРВ, 2018. — 128 с.

*Петренко, Д. И.; Штайн, К. Э.*

Проза А. П. Чехова: Метапоэтика и поэтика: монография. — Ростов н/Д.: ИП Попов К. Р.; «Полиграф-Сервис», 2018. — 416 с.

*Сёмкин, А. Д.*

Телеологическая парадигма Сергея Довлатова. Возвращаясь к Чехову // Альманах ХХ век. — СПб., 2018. — Вып. 9. — С. 130–150.

Проблема смысла жизни в творчестве Довлатова в свете чеховской традиции.

*Тамарли, Г. И.*

Синхронный диалог Чехова с культурой / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Таганрогский гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова». — Таганрог: ФГБОУ ВПО «Таганрогский гос. пед. ин-т им. А. П. Чехова», 2014. — 107 с.

ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАГАНРОГЕ. Материалы I и II Международных молодёжных конференций 2009–2010 / отв. ред. В. В. Кондратьева. — Таганрог: Изд. отдел ГОУВПО «Таганрогский гос. пед. ин-т», 2010. — 192 с.

РАЗДЕЛ I. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧЕХОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАГИСТРАНТАМИ И АСПИРАНТАМИ

1. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

*Буняева, М. В.* Личность А. П. Чехова в эпистолярном дискурсе. — С. 4–6.

*Давыдова, Е. М.* К вопросу о функциональности образа иконы в творчестве А. П. Чехова. — С. 6–8.

*Драгилева, Е. В.* Мотивная структура как элемент пространственно-временной организации рассказа А. П. Чехова «Чёрный монах». — С. 8–11.

*Едигарова, М. А.* Функциональная роль образа-символа дерева в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад». — С. 11–13.

*Катышева, Е. Н.* Формирование правосознания подростков на уроках литературы (на примере изучения произведений А. П. Чехова). — С. 13–16.

*Колобаев, П. А.* Многоголосое повествование как характерная черта творчества А. П. Чехова. — С. 16–18.

*Кольшикина, И. М.* Изображение душевных метаний героя в рассказе А. П. Чехова «Убийство». — С. 18–21.

*Малина, Ю. Е.* Морбуальный код в прозе А. П. Чехова (рассказ «Анюта»). — С. 21–24.

*Маруневич, О. В.* Этническая картина мира в литературном наследии А. П. Чехова. — С. 24–26.

*Терехова, Г. Х.* Драматургия А. П. Чехова и «театр абсурда». — С. 26–29.

*Черняхович, А. С.* О роли анекдота в рассказах А. П. Чехова. — С. 29–31.

## 2. ЛИНГВИСТИКА

*Дронова, О. В.* Особенности функционирования глаголов давления в произведениях А. П. Чехова. — С. 31–33.

*Иконникова, О. Н.* Маргинальные средства перевода прилагательных на английский и немецкий язык в рассказе А. П. Чехова «Володя». — С. 33–36.

*Мушникова, Е. Н.* Зоометафора в рассказах А. П. Чехова. — С. 36–39.

*Родионова, Ю. В.* Предложения покрытия как основа выявления признаков соотносительной понятийной категории (на материале произведений А. П. Чехова). — С. 39–42.

*Сметанина, И. А.* Числительные в пьесах А. П. Чехова «Три сестры» и «Вишнёвый сад». — С. 42–43.

*Улискова, В. В.* Богатство языка произведений А. П. Чехова (на материале уступительных конструкций). — С. 43–48.

## РАЗДЕЛ II. СТУДЕНТЫ ПОСТИГАЮТ ТВОРЧЕСТВО А. П. ЧЕХОВА

### 1. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

*Абиева, Н. М.* Костюмная парадигма новеллы А. П. Чехова «Дом с мезонином». — С. 49–51.

*Авраменко, О. А.* «Попрыгунья» на сцене Ростовского государственного музыкального театра: впечатления зрителя. — С. 51–53.

*Беседина, О. Э.* Типология детских характеров в прозе А. П. Чехова. — С. 53–56.

*Бураченко, А. Е.* Смысловая значимость литературных кодов в ранней юмористической прозе А. П. Чехова. — С. 56–59.

*Ватуляк, Е. А.* Функциональная значимость мотива бессонницы в рассказе А. П. Чехова «Тяжёлые люди». — С. 59–62.

*Волкова, А. А.* Художественный психологизм как средство изображения метафизического страха в произведениях И. С. Тургенева, А. П. Чехова и Ги де Мопассана. — С. 62–67.

*Галиева, М. А.* «Джатаки» А. П. Чехова. — С. 67–70.

*Герникова, И. А.* Проблема личности в произведениях А. П. Чехова «Палата № 6» и «Ионыч». — С. 70–75.

*Греченкова, А. Э.* Приёмы комического в драматургии А. П. Чехова. — С. 75–78.

*Донских, А. А.* Чехов и Флобер: душа и душечка (на примере сопоставления рассказа А. П. Чехова «Душечка» и повести Флобера «Простая душа»). — С. 78–80.

*Епифанова, О. А.* Средства комического в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня». — С. 80–84.

*Зайченко, К. Г.* Ремарка как элемент характеристики персонажей в драме А. П. Чехова «Три сестры». — С. 84–86.

*Королевич, Я. Ю.* Специфика работы в начальной школе над чеховскими произведениями на родине Антона Павловича. — С. 89–93.

*Лапова, А. Н.* «Дачный текст» в ранней прозе А. П. Чехова. — С. 93–96.

*Мельник, И. И.* Поэтика балладного жанра в рассказе А. П. Чехова «Чёрный монах». — С. 96–98.

*Паттберг, К. А.* О «страхе влияния» — Чехов и драматургия Северной Америки. — С. 98–101.

*Печенюк, Е. О.* Роль театра в становлении Чехова-драматурга. — С. 101–103.

*Рыбкин, М. Б.* Чеховские образы как воплощение «вечных» типов (на материале первой пьесы А. П. Чехова). — С. 103–105.

*Контонистова, К. А.; Солуянова, Е. В.* Пьесы А. П. Чехова на сцене казанских театров. — С. 105–109.

*Судницина, И. С.* Тема смерти в ранних рассказах А. П. Чехова. — С. 109–111.

*Хитрова, Е. В.* Семантика образа сада в рассказе А. П. Чехова «Невеста». — С. 111–114.

*Шведов, Д. В.* Быт и бытие в творчестве А. П. Чехова (философский аспект). — С. 114–117.

*Шубин, Ю. В.* Чехов через призму творчества Кафки. — С. 117–120.

*Шубина, М. Г.* Мир детства в творчестве А. П. Чехова и Н. Саррот. — С. 120–122.

## 2. ЛИНГВИСТИКА

*Гудков, И. О.; Татлок, С. А.* Функционирование номинативных предложений в прозе А. П. Чехова. — С. 123–125.

*Жмайлова, Д. В.* Высказывания с имплицитной семантикой в произведениях А. П. Чехова. — С. 125–127.

*Капушева, Л. М.* Семантика времени в пьесах А. П. Чехова. — С. 127–130.

*Корнилов, К. Б.* Номинативные конструкции и неполные двусоставные предложения в рассказах А. П. Чехова. — С. 130–133.

*Кочкина, А. Г.* Стилистические цели использования фразеологизмов, характеризующих внешние качества, в рассказах А. П. Чехова. — С. 133–135.

*Лыков, К. А.* Образ старшей сестры в дискурсе рассказа А. П. Чехова «Дом с мезонином». — С. 135–141.

*Мурыгина, Н. А.* Однородный ряд с обобщающим словом в рассказе А. П. Чехова «Смерть чиновника». — С. 141–143.

*Неверова, В. Н.* Заголовок и текст как замкнутая система (на материале произведений А. П. Чехова). — С. 143–144.

*Рагимова, С. Б.* Оценочные значения имён числительных в произведениях А. П. Чехова. — С. 144–146.

*Рыхлик, О. В.* Порядок слов как средство создания «разговорности» в диалогах персонажей в прозе А. П. Чехова. — С. 146–149.

*Шумарова, А. Ю.* Структурно-семантические особенности чеховских заглавий. — С. 149–151.

*Агеева, А. А.* Способы перевода русского инфинитива на немецкий язык (на материале рассказа А. П. Чехова «Хамелеон»). — С. 151–154.

*Василиади, О.* Ранние рассказы Чехова. — С. 154–156.

*Киселёва, О. Е.* Типология художественного языка А. П. Чехова и К. Мэнсфилд. — С. 156–159.

*Малютина, В. Д.* Перевод эмоционально окрашенных элементов с русского языка на французский (на материале переводов произведений А. П. Чехова). С. — 159–161.

*Несенова, В. Л.* Особенности перевода произведений А. П. Чехова на английский язык. — С. 161–164.

*Секретова, М. А.* Перевод фоновой информации в пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад». — С. 164–166.

*Секретова, М. А.* Концепт «жизнь» в произведении А. П. Чехова «Вишнёвый сад»: аспекты перевода. — С. 166–169.

*Шакина, М. Ю.* Наш Чехов в переводе. — С. 169–171.

### РАЗДЕЛ III. А. П. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ ШКОЛЬНИКОВ

*Котилевская, В. И.* К вопросу о роли подтекста и художественной детали в поэтике А. П. Чехова (на материале рассказа «Володя»). — С. 172–174.

*Манчилина, П. А.* Опыт интеллектуального переживания В. Маяковским творчества А. П. Чехова в статье «Два Чехова». — С. 174–178.

*Москалюк, С. А.* Портрет героя художественного произведения как способ кодирования эстетических категорий «сопереживание» и «отвержение». — С. 178–181.

*Самойлова, В. В.* Отзвуки комедии А. П. Чехова в пьесе Л. Е. Улицкой «Русское варенье». — С. 181–184.

**ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ.** Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе: сб. науч. тр. / Крым-



ский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник. Вып. 22. — Симферополь, 2017. — 224 с.

#### ПРЕДИСЛОВИЕ

*Катаев, В. Б.* О границах чеховской карты мира. — С. 13–18.

#### ЧЕХОВ В МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

*Сёмкин, А. Д.* Или знать, для чего живёшь, или же «всё пу-  
стяки, трын-трава». К вопросу о теологической парадигме  
чеховского мира. — С. 19–39.

*Евдокимова, С. Б.* Не сотвори себе Тартюфа (Мольер, До-  
стоевский, Чехов). — С. 40–48.

*Коваленко, Г. В.* Чехов в эстетике постдраматического теа-  
тра. — С. 49–66.

*Коренькова, Т. В.* Коллизия «казалось — оказалось» и Welt-  
empfindung (к вопросу об импрессионизме Чехова). —  
С. 67–81.

*Болдова, Т. А.* Весна со всеми онёрами. — С. 82–87.

*Богданова, О. В.* Цифровая символика рассказа А. П. Чехо-  
ва «Ионыч». — С. 88–102.

#### ЭКРАННЫЕ ВЕРСИИ (КИНО И ТВ). ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Шалыгина, О. В.; Кромин, В. А.* Сферический образ мира  
(Чехов и Сокуров). — С. 103–112.

*Жучкова, А. В.* «Дядя Ваня» на сцене «Театра у Никитских  
ворот»: жизнь спектакля. — С. 113–123.

*Макуренкова, С. А.* Сцена «Мышеловка» в пьесе А. П. Чехо-  
ва «Дядя Ваня». — С. 124–130.

*Аббасхилми, А. Я.; Ларионова, М. Ч.* Водевиль А. П. Чехова  
на иракской сцене. — С. 131–142.

*Корниенко, А. В.* Наследие чеховской «новой пьесы» в сов-  
ременной французской драматургии: «Театр слова» Жан-  
Люка Лагарса. — С. 143–153.

#### ПЕРЕВОДЫ, АДАПТАЦИИ, ИНСЦЕНИРОВКИ

*Спачиль, О. В.* «Татьяна Репина» А. П. Чехова: постановка  
в США. — С. 154–168.

*Боровский, М. Р. А.* Чехов в двуязычной постановке Прода-  
на Димова. — С. 169–176.

## МЕМУАРЫ. ЛИЧНЫЕ АРХИВЫ. КОЛЛЕКЦИИ

*Шалюгин, Г. А.* Маяковский в гостях у Чехова. — С. 177–190.

*Ханило, А. В.* Режиссёры и актёры советского кино в Доме-музее А. П. Чехова (1945–2000 гг.). — С. 191–202.

*Алексеева, И. М.* Постановка пьесы А. П. Чехова «Медведь» в домашнем театре царской семьи в Тобольске. — С. 203–212.

*Лысова, Л. И.* Историко-краеведческий альманах «Старая Ялта» и участие в нём сотрудников Дома-музея А. П. Чехова в Ялте — как отражение многообразия форм музейной деятельности. — С. 213–217.

**ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ:** материалы конференции «90 лет со дня основания Дома-музея А. П. Чехова в Ялте», Ялта, 11–15 апреля 2011 г. — Симферополь: Максима, 2012. — Вып. 17. — 336 с. — (Библиотека Чеховского общества).

*Ардюкова, М. В. Шалюгин, Г. А.* Предметы крымско-татарского быта в коллекции Дома-музея А. П. Чехова в Ялте. — С. 7–12.

*Босый, П. В.* Чехов за морем: значение чеховского наследия в современной англоязычной культуре. С. 13–22.

*Ботнарченко, Н. М.* Чехов на страницах «ЛНВ» (по материалам архивов Прикарпатья). — С. 23–27.

*Гордович, К. Д.* Тема дома, усадьбы, дачи в произведениях А. Чехова. — С. 28–31.

*Губанова, В. И.* Доктор Чехов во Франции. — С. 32–43.

*Долгополова, Ю. Г.* Нотная библиотека чеховского Дома в Ялте. — С. 44–50.

*Долгополова, Ю. Г.* Из истории исследований музейной аудитории в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте. — С. 51–53.

*Капустин, Д. Т.* Находки чеховского года. — С. 54–65.

*Коренькова, Т. В.* Горе от ума магистра Коврина. — С. 66–74.

*Мелкова, А. С.* Воспоминания о Доме-музее А. П. Чехова в Ялте: 1961–1963 гг. — С. 75–85.

*Никителова, Н. А.* В поисках «успокоительного пространства»: дачный хронотоп в творчестве А. П. Чехова. — С. 94–100.

*Ничипорук, Н. Г.* Благотворительная, попечительная и об-

- щественная деятельность А. П. и М. П. Чеховых (по материалам Дома-музея А. П. Чехова в Ялте). — С. 101–114.
- Орлов, Э. Д.* Чеховский музей в Мелихове: от замысла к его воплощению, от факта к мифологии. — С. 115–124.
- Спачиль, О. В.* Чайке чайка рознь? О переводе названия пьесы А. П. Чехова на английский язык. — С. 125–133.
- Узелли, Г. А.* П. Чехов в контексте массовой культуры Турции XX–XXI веков. — С. 134–139.
- Филимонов, С. Б.* Малоизвестные крымские чеховедческие публикации времён Великой Отечественной войны. — С. 140–149.
- Ханило, А. В.* 110 лет дому Антона Павловича Чехова в Ялте. — С. 150–158.
- Ханило, А. В.* Дому-музею А. П. Чехова в Ялте — 90 лет. — С. 159–170.
- Шалюгин, Г. А.* Великаны и карлики. Степь глазами Егорушки. — С. 171–180.
- Шалюгин, Г. А.* Парадоксальный Фирс. — С. 181–191.
- Чехова, М. П.; Чехов, М. П.* Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. Репринтное издание мемуарного каталога-путеводителя «Дом-музей А. П. Чехова в Ялте». — С. 193–334.

**ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ:** материалы конференции «Чехов и Гоголь», Ялта, 6–10 апреля 2009 г. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте; ред. А. Г. Головачёва. — Симферополь: Доля, 2009. — Вып. 14. Чехов и Гоголь: К 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. — 144 с.

- Зайцева, Т. Б.* «Всё не то, чем кажется!» Гоголевские реминисценции в драме Чехова «Иванов». — С. 7–19.
- Кошелев, В. А.* «Уметь сказать хорошую нелепость...» (к проблеме «Чехов и Гоголь»). — С. 20–31.
- Звяницковский, В. Я.* Майская ночь, или Утопленник в вишнёвом саду. — С. 32–36.
- Одесская, М. М.* Чехов и Гоголь: идеал женской красоты. — С. 37–47.
- Евдокимова, С.* Метафизический водевиль: «Женитьба» Гоголя и «Свадьба» Чехова. — С. 48–61.

*Францова, Н. В.* «Футлярные» люди Н. В. Гоголя и «Мёртвые души» А. П. Чехова. — С. 62–70.

*Марте, М.* «Шинель» Гоголя и «Человек в футляре» Чехова: символизм реализма и реализм символизма. — С. 71–76.

*Дербенева, Л. В.* Пейзажное мастерство Н. В. Гоголя и А. П. Чехова в контексте поисков русского изобразительного искусства. — С. 77–88.

*Головачёва, А. Г.* «Если собака напишет талантливо...» Гоголевские мотивы в записных книжках А. П. Чехова. — С. 89–112.

*Сосенкова, М. М.* Гоголь в семье Чеховых (по фондовым материалам Дома-музея А. П. Чехова в Ялте). — С. 113–119.

*Головачёва, А. Г.* «Незадача гоголевского юбилея». — С. 120–122.

*Ганжа, И. С.* Гоголевские дни в Москве 1909 года. — С. 123–130.

*Острякова, Е.; Авербух, А.* Два интервью о юбилее Гоголя 2009 года. — С. 131–137.

**ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЯЛТЕ. Вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф: сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. — Симферополь: Доля, 2009. — 368 с.**

1. *Иванова, Н. Ф.* О «галантерейном» рассказе Чехова и не только. — С. 11–32.

*Манкевич, И. А.* Костюм и мода в повседневной жизни А. П. Чехова: культурологические этюды. — С. 33–60.

*Ханило, А. В. О. Л.* Книппер-Чехова по воспоминаниям современников: о моде и театральных костюмах. — С. 61–68.

*Звяняцковский, В. Я.* Мода на невинность (Меньшиков и Беликов). — С. 69–80.

2. *Степанов, А. Д.* О ритуале у Чехова. — С. 81–89.

*Филенко, О. Н.* «Без любви нехорошо», или Предсвадебный обряд в интерпретации Чехова. — С. 90–100.

*Гордович, К. Д.* Состоявшиеся и несостоявшиеся свадьбы в рассказах Чехова. — С. 101–104.

*Арабина, Н. В.* Особенности использования ритуала в ранних произведениях Чехова. — С. 105–112.

- Францова, Н. В.* Именины как сюжетообразующий компонент чеховского текста. — С. 113–122.
- Шеховцова, Т. А.* Икона в творчестве А. П. Чехова. — С. 123–135.
- Никипелова, Н. А.* Ритуал как власть над сознанием в повести Чехова «Моя жизнь». — С. 136–143.
- Головачёва, А. Г.* Отражение «Скарпей Баскаковых» в «Вишнёвом саде» А. П. Чехова. — С. 144–155.
3. *Алексеева, Л. М.* Русская фольклорная мифология в произведениях А. П. Чехова. — С. 156–166.
- Одесская, М. М.* Миф об Ариадне и «Ариадна» Чехова. — С. 167–177.
- Савельева, В. В.* Гипнос и Танатос в художественной антропологии Чехова. — С. 178–205.
- Шалюгин, Г. А.* «Мое имя и я»: «Архиерей». — С. 206–219.
- Петухова, Е. Н.* «Усадьба у реки»: преломление у Чехова. — С. 220–237.
- Бринтлингер, Анджела.* Новый прекрасный Чехов: американизация чеховской «Дамы с собачкой». — С. 238–246.
- Сухих, И. Н.* Жизнь после жизни: Б. Ш. как мифолог А. Ч. — С. 247–261.
4. *Подорольский, А. Н.* О «созвучности чеховской природы — природе брата Николая» (К 150-летию со дня рождения Н. П. Чехова). — С. 262–271.
- Арбатская, Ю. Я.* Парки Гурзуфа в жизни и творчестве А. П. Чехова. — С. 272–283.
- Ганжа, И. С.* Знакомые Чехова на страницах «Записок Крымского Горного Клуба». — С. 284–290.
- Ливицкая, З. Г.* Ялтинские антоновки. О Софье Павловне Бонье. — С. 291–297.
- Рогачёв, Н. П.* Вспоминает дочь Синани. — С. 298–300.
- Долгополова, Ю. Г.* Благотворительная деятельность в Ялте чеховского времени. — С. 301–308.
- Иванова, Н. Ф.* «Нас может объединять лишь правда» (Е. Э. Лейтнеккер и его роль в истории чеховских музеев). — С. 309–353.
5. *Шеховцова, Т. А.; Никипелова, Н. А.* 29-е Чеховские чтения в Ялте. — С. 354–363.

*Шаталова, Л. С.*

Интертекст и его функции в поэтике Чехова-новелиста // Мир науки, культуры, образования. — Горно-Алтайск, 2017. — № 4 (65). — С. 278–282.

*Якуткина, А. С.*

Художественная функция и типология цитат в произведениях А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Мос. пед. гос. ун-т. — М., 2013. — 20 с.

*Borny, G.*

Interpreting Chekhov. — Canberra, A.C.T.: ANU E, Press, 2006. — P. 309.

*Rodríguez, Robert Xavier*

Romance with a double bass: based on a story by Anton Chekhov: for contrabass, narrator & piano: (2018) / Text by Anton Chekhov, adapted by Robert Xavier Rodríguez. — [United States]: Alhambra: G. Schirmer, Inc., [2018].



ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ  
СОВЕТА «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

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

---

# ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Выпуск 43  
(2022)

Чеховская комиссия Совета «История мировой культуры» РАН  
Председатель *В. Б. Катаев*

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

Оригинал-макет *Ольга Донецкова*

Формат 84x108 1/32. Печ. л. 4,0.  
Бумага офсетная. Тираж 200 экз.