

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК
№ 10

СОДЕРЖАНИЕ

Книжное обозрение

- А. Смелянский.* Чеховиана. Полет «Чайки»6
- Н. Капустин.* Молодые исследователи Чехова. Вып. 48
- Татьяна Шах-Азизова.* Чеховская вселенная
[Борис Зингерман. Театр Чехова
и его мировое значение].....13
- М. Горячева.* Н.Е.Разумова. Творчество А.П.Чехова в аспекте про-
странства
- Р. Ахметшин.* Черепки или осколки?
«Lichtstrahl aus Scherben»: Čechov.
[Герхард Бауэр. «Луч света из осколков»].....
- Ирина Гитович.* Что могут музейщики
[Т.Н.Шипова. Фотографы Москвы – на память будущему.
1839-1930. Альбом-справочник].....
- Галина Коваленко.* «Актеры-миссионеры».
[А.Я.Альтшуллер. А.П.Чехов в актерском кругу. Воспоми-
нания об А.Я.Альтшуллере].....
- П. Долженков.* Об архетипическом анализе художественных про-
изведений
[по поводу статьи Ю.В.Доманского «Архетипические мо-
тивы в рассказе Чехова "Гусев"» и учебного пособия
Е.М.Лулудовой «Архетипы в художественном тексте»]....
- Ирина Гитович.* Страсти по Бычкову, или Поэтика сплетни
[Юрий Бычков. Тайны любви, или «кукуруза души моей».
Переписка А.П.Чехова с современницами. Юрий Бычков.
Анатомия любви. «Кукуруза души моей»;
А.Кандидов. Испытания святого Антония. Женщины в
жизни А.П.Чехова].....

Театральная панорама

Виктор Гульченко. «Дама с собачкой» [Театр юного зрителя, Москва. Режиссер-постановщик – Кама Гинкас].....

Роман Должанский. «Три сестры» [Стадтеатр, Стокгольм. Режиссер-постановщик – Роберт Уилсон].....

Алиса Никольская. «Иванов» [Малый театр, Москва. Режиссер-постановщик – Виталий Соломин].....

Николай Песочинский. «Вишневый сад» [Александринский театр, Санкт-Петербург. Режиссер-постановщик – Роман Смирнов].....

Николай Песочинский. «Дом, где разбиваются сердца» Б.Шоу [АБДТ имени Г.А.Товстоногова, Санкт-Петербург. Режиссер-постановщик – Теймураз Чхеидзе].....

Чеховская энциклопедия

Из истории чеховских музеев и обществ.....

Евгений Нечепорук. Об Алле Рахмановой и ее биографии Чехова.....

Библиография работ о Чехове

2000 г. (первая часть).....

Чеховиана. Полет «Чайки»

М.: Наука, 2001.

Очередной сборник «Чеховианы» наконец-то вышел – это от-радный факт. Издание пользовалось уважением в научных и бо-лее широких, скажем так, интеллигентских кругах, потом по не-известным мне причинам прекратило существование. И теперь, спустя годы, возникло вновь. И не просто возникло, но предло-жило читателям важную монографическую тему, посвященную чеховской «Чайке». Полет «Чайки» сквозь минувшее столетие исследуется на самых разных уровнях, разными специалистами из разных стран мира. Задача – создать стереоскопическую кар-тину того, что произошло с этой пьесой в XX-м веке, как выраст-тал, расширялся или понижался (такое тоже бывало) ее смысл. Не претендуя на новизну фактов, создатели и собиратели сборника (ответственный редактор – В.В.Гульченко) претендуют на новиз-ну подходов, высвечивающих самые разные аспекты легендарной истории этой пьесы.

И в то же время я бы не сказал, что в сборнике нет новых фак-тов. С интересом прочел статью В.Я.Звизняцкого «Вторая "Чайка" (история спектакля в киевском театре Н.Н.Соловцова)» (в разделе «Память истории») о премьере «Чайки» в Киеве. Не пройдет бесследной публикация писем Лидии Яворской (подг. О.М.Скибиной). Важна публикация из архива Антуана Витеза, не стандартен подход к пьесе финского режиссера Ральфа Лонгбак-ки (статья «"Комедия со смертельным исходом". Заметки о "Чай-ке"»). Да почти в каждой работе можно обнаружить малоизвест-ный материал или свежее наблюдение над материалом извест-ным. И это наверняка поможет любому, кто захочет поучаство-вать в дальнейшем «полете» «Чайки» сквозь время.

Но все же основные материалы сборника связаны не с фактами, а с интерпретацией текста «Чайки» в широком контексте мировой культуры. Охват тем огромен – тут возникают параллели с миром Шекспира, Ибсена, Гауптмана, Олби, прослеживаются связи с искусством кино, оцениваются новейшие режиссерские прозрения, связанные с «еретически-гениальной пьесой». Очень содержательна работа Э.А.Полоцкой («"Чайка" и "Одинокие" (судьба "одиноких" у Чехова и Гауптмана)»). По-новому звучат традиционные темы в статьях И.П.Уваровой («Три поворота темы "смерть" у Чехова – Треплева – Мейерхольда»), В.В.Гульченко («Треплев-декадент»), Т.К.Шах-Азизовой («Усмешка "Чайки"»). Важен вклад наших друзей, иностранных чеховедов – это, в частности, как всегда обстоятельный и фактографически ценный очерк «"Чайка" Антона Чехова в финском театре – столетие сценической истории» Лийсы Бюклинг (Финляндия), эссе «Охотник и рыбак в чеховской "Чайке"» Тэрухиро Сасаки (Япония) и ряд иных работ. Важны исследования, связанные с поэтикой пьесы: вроде бы частные сюжеты расширяют на самом деле представление о том, «как сделана «Чайка». И тут хочу отметить и статью В.Б.Катаева «Чайка – Цапля – Ворона (из литературной орнитологии XX века)», и работы Г.В.Коваленко («Неоконченная пьеса Константина Треплева и диалогия Эдварда Олби "Ящик и Цитаты из Председателя Мао Цзе-Дуна"»), «За пределами чеховской сцены (сценическое представление пустоты)» Шимона Леви (Израиль) и др.

Конечно, и в этой книге далеко не преодолен разрыв, возникший между тем, что происходило с «Чайкой» в России – СССР – России, и тем, как осуществлялся «полет» этой пьесы в Европе и мире. Да и понимание того, что произошло в Художественном театре на рубеже прошлого века, тоже далеко от того, что было в реальности. Помещенная здесь полемическая статья «Исказил ли Станиславский Чехова?» Зигфрида Мелхингера (Германия) открывает смысловую пропасть между чеховедами разных стран в понимании некоторых коренных вопросов театральной истории. Было бы важно в таком сборнике представить русскому читателю, что в реальности происходило с «Чайкой» в европейском, американском и мировом театре (хотя бы в послевоенное время).

Несколько лет назад Кембриджское издательство выпустило принципиально важную монографию американца Лоренса Сенелика, где собран огромный материал на тему интерпретации «Чайки» и вообще Чехова в мире. Жаль, что такого рода подходов нет в сборнике, претендующем на собирательное значение.

Будем надеяться, что все еще впереди. Важно, что «Чеховиана» продолжает жить¹.

А.Смелянский

Молодые исследователи Чехова. IV

Материалы международной научной конференции.
М., 2001. 462 с.

Мне уже приходилось писать, что регулярно проводимые конференции и появляющиеся затем сборники статей молодых исследователей Чехова свидетельствуют о большей мобильности чеховедения в сравнении с другими «персоналиями» нашего литературоведения. Нужно отдать должное Чеховской комиссии РАН, кафедре Московского университета во главе с В.Б.Катаевым, которые вновь собрали участников из разных стран мира и выпустили очередной сборник материалов. Отрадно, что эту инициативу уже не первый раз (есть надежда, что и не последний) поддерживает Российский гуманитарный научный фонд.

В сборнике около 50 статей. О всех сказать невозможно, и потому речь пойдет преимущественно о тенденциях, проявившихся

¹ К настоящему времени изданы следующие выпуски «Чеховианы» (указываем подзаголовки каждого выпуска): (1) 1990 – «Чехов. Статьи, публикации, эссе»; (2) 1992 – «Чехов и Франция»; (3) 1993 – «Чехов в культуре XX века»; (4) 1995 – «Мелиховские труды и дни»; (5) 1996 – «Чехов и "серебряный век"»; (6) 1996 – «Чехов и его окружение»; (7) 1998 – «Чехов и Пушкин»; (8) 2001 – «Полет "Чайки"» (*ред.*).

в работах молодых ученых, о том, что в определенной мере позволяет оценить состояние и перспективы развития науки о Чехове. Впрочем, дело не только в количестве работ. Всеми литературоведами, причем не только изучающими Чехова, ощущается необходимость разговора о том, «куда ж нам плыть?», «что делать?» в мыслительном пространстве нового века. На это провоцирует и открывающий сборник раздел «Как изучать Чехова?», где первое место отведено статье Майи Волчкевич о путях развития чеховедения в конце XX столетия. Итак, «что чаще всего встречается» у молодых исследователей, что симптоматично, что радует и что тревожит?

Редколлегия сборника позаботилась о создании именного указателя и указателя упоминаемых произведений Чехова. Из второго между прочим явствует, что чаще всего в сфере внимания молодых оказывается чеховская драматургия («Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»), такие рассказы и повести, как «Архиерей», «Скучная история», «Черный монах». Вообще, тот раздел сборника, который посвящен драматургии, получился, на мой взгляд, наиболее ровным и интересным. Особенно замечательно, что авторами наиболее запоминающихся и убедительных статей являются ученица одной из московских гимназий Елена Головнина (тема ее работы «Герой в пространстве спектакля: система персонажей в московских постановках «Чайки»»), студентки Анжела Рубцова («Предметность в комедии А.П.Чехова «Чайка»»), Эрнест Орлов (««Александр Игнатъевич со старой Басманной» (К вопросу о прототипе А.И.Вершинина...)»), Елена Власкина («Рассказ А.П.Чехова «Черный монах» в постановке МТЮЗа (режиссер Кама Гинкас)»), Ольга Подольская (««Пучина» и «Дядя Ваня» (К вопросу о времени создания пьесы Чехова)»). Очень приятное впечатление производит статья Татьяны Аленькиной «Интертекстуальные включения в драме Чехова «Три сестры» в переводах на английский язык». Жаль только, что Татьяна Аленькина зауженно понимает принадлежащий М.М.Бахтину термин «чужая речь» («чужое слово»), универсальный смысл которого сводится ею к идиомам. Бросается в глаза, что накапливается все больше материалов о постановках чеховских пьес в современном театре. Видимо, недалек тот час, когда

появится обобщающее исследование, объективно оценивающее неоднозначный опыт театральных интерпретаций пьес и повествовательных произведений Чехова последних десятилетий.

Прочитав статьи, заглянув в именной указатель, можно сказать, что конфликт «отцов» и «детей» еще не коснулся чеховедения или, во всяком случае, не принял форму непримиримого столкновения. Молодые исследователи с пиететом ссылаются на работы ученых старшего поколения, среди которых по частоте обращения к их трудам уверенно лидируют В.Б.Катаев, А.П.Чудаков, З.С.Паперный, В.Я.Лакшин, И.Н.Сухих. Однакостораживает, что некоторые авторы не утруждают себя отсылками к чужим мнениям. Так, к примеру, Дмитрий Емец, автор в целом симпатичной статьи о детской теме в рассказах Чехова, почему-то не счел нужным упомянуть И.Н.Сухих. А ведь тот задолго до него писал об эффекте «остранения» в чеховских рассказах о детях, о художественных возможностях «перво взгляда» на мир, о разнице детского и взрослого восприятия жизни. Удивляет и позиция Андрея Тарасова, игнорирующего целый ряд исследований, имеющих отношение к рассматриваемой им теме. В частности, книгу А.С.Собенникова «Между «Есть Бог» и «нет Бога»...» (Иркутск, 1997), где говорится о произведениях, толкуемых Андреем Тарасовым вне учета принципов системного анализа. Что за этим стоит — незнание материала или внутренняя полемика с ним — авторам, конечно, известно лучше, но в любом случае перед нами изъяны филологической культуры и этики. О таких банальностях не стоило бы и говорить, но, к сожалению, терпеливое молчание может привести к забвению очевидных и неоспоримых (по крайней мере, пока) научных принципов.

Большинство статей сборника написаны в рамках традиционной методологии. На этом фоне обращают на себя внимание отдельные методологические новации. Понятно, что без обновления инструментария движение вперед затруднительно. Не менее ясно, однако, и другое, а именно то, что строго формализованный метод, по словам А.В.Михайлова, дело «условное и преходящее». Проблема в том, в какой мере тот или иной новаторский (или относительно новаторский подход) обеспечивает «прирост» знания,

в какой степени приложим к такой тонкой материи, как художественное творчество вообще и искусство Чехова в особенности.

Было бы верхом самонадеянности и невежества отвергать методы, получившие широкое распространение в России в последние годы (на Западе они стали использоваться значительно раньше). Речь о стратегиях деконструктивизма и гендерном подходе, заявивших о себе в статьях рецензируемого сборника. В работе ««Письмо» в письмах Чехова» Дарья Ли, ссылаясь на Жака Деррида, знакомит нас с тем, как у Чехова (страшно представить!) «происходит выпадение тела из языка...» (с.75). Попутно демонстрируется владение психоаналитическим методом: проникнув в подсознание писателя (у других психоаналитиков на эту процедуру уходят годы), Дарья Ли с легкостью распознает, что такое «выпадение» в «подсознательной своей части» превращается в индивидуальный миф о сути писательства». Смысл дальнейших штудий сводится, в сущности, к банальному выводу, впрочем, весомо звучащему на усредненно-поврежденном «языке эпохи»: «Жизнь произведения требует репрессий тела пишущего...» (с.78). Обращаясь к действительно актуальной, малоизученной теме, автор статьи не замечает, что процесс создания произведения был для Чехова одним из необходимых *условий* жизни, а вовсе не «заменой» ее (с.76). Взятые напрокат положения известного мыслителя в данном случае не способствовали и не могли способствовать многоаспектному взгляду на довольно сложную проблему. Почему? Боюсь, по элементарной причине, о которой много раз «твердили миру», но, увы, получается, что «не впрок»: конечный вывод был задан изначально. Таким образом, вопрос о возможности применения к чеховскому творчеству деконструктивистского подхода остается открытым. Известный же автору рецензии опыт работ в этом русле пока значительных перспектив не обещает.

Трудно считать удачной и попытку прочтения Чехова в аспекте гендерных характеристик, предпринятую Лю-Хуан Син. Скорее всего это объясняется тем, что гендер основывается на принятых нормах и стереотипах. По-видимому, ни сам Чехов, ни тем более его герои не были свободны от каких-то стереотипов, существующих в обществе. Но ведь еще более верно другое: писа-

тель, во-первых, разрушал привычные, шаблонные представления, а во-вторых — создавал не просто социокультурные типы, а характеры. Применяя гендерные метафоры, не лишим ли мы Чехова той самой нюансировки, что составляет одно из наиболее заметных свойств его писательской индивидуальности? Не перепутаем ли жизнь и литературу? Думаю, что такая опасность существует, не говоря уже о том, что классификации женских образов, подобные предложенной автором упомянутой статьи, страдают очевидной неполнотой.

Мифологический подход к числу новаций не отнесешь, хотя в российском чеховедении он используется относительно редко. Разумеется, в ряде случаев его применение может освежить представление о том или ином произведении Чехова. Однако работа в пределах этого подхода требует особой осторожности, точности и выверенности, о чем в последние годы убедительно пишет Р.Б.Ахметшин. Иначе легко дойти до нелепых «открытий», согласно которым чеховская Душечка — вампир (на том основании, что ее мужья умирают, а она остается жить и даже полнеет). К сожалению, в статье Дианы Бит-Варди «Мифологический феномен в рассказе А.П.Чехова «Студент»» в угоду методу происходит разрушение художественного мира одного из самых совершенных произведений писателя.

Симптоматичны слова Юрия Доманского: «Рассказ Чехова «Архиерей» нередко становится плацдармом для проверки различных литературоведческих методологий. Это позволяет говорить об особой парадоксальности чеховского рассказа» (с.249). Если первая посылка верна (а похоже, что так), то в связи с «плацдармом» у меня возникает не столь спокойное чувство. Боюсь, что перед нами случай, близкий тому, о котором писал Чехов: «Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему».

В рецензиях принято говорить о том, что представлено в оцениваемых трудах, а не о том, что в них отсутствует. И все-таки позволю себе одно отступление. На третьей конференции молодых ученых Е.М.Сахарова справедливо заметила, что в новейших исследованиях очень часто не хватает биографического материала. Некоторые участники той конференции наверняка подумали,

что такого рода высказывания — анахронизм, «дела давно минувших дней». В студенческие годы так казалось и мне. Сегодня же очевидно другое: наряду с «вульгарным биографизмом» существовал и существует «вульгарный антибиографизм», игнорирующий письма, мемуары и прочие сведения о писателе. Недостаток биографических данных ощутим и в нынешнем сборнике. Между тем одна из лучших его работ, принадлежащая Лии Бушканец, написана как раз на основе мемуарных источников.

Уровень постижения писателя определяется не столько методом, сколько знанием материала, умением исследователя сохранять непосредственное восприятие. Читая Чехова, важно чувствовать, что он пишет не только о своих современниках, но и о нас, не о «маскулинности» и «феминности», а о человеке. Этой экзистенциальной напряженности зачастую не хватает авторам сборника. Как не хватает и молодой реакции на бытующие (в общем-то старые) представления о том, что «тоскливый Чехов мешает жить», что он — «Понтий Пилат, вечно умывающий руки».

Упрекнув других в известной заданности, автор рецензии, сосредоточившись преимущественно на критике, похоже, сам не избежал односторонности. В сборнике немало серьезных работ, которые заинтересованному читателю скажут сами за себя. Вот почему хочется, чтобы вновь проводились конференции молодых исследователей Чехова и вновь выходили сборники. А то, что помещаемые в них статьи наводят на различные размышления, в том числе и на критические, явление, думается, вполне нормальное.

Н.Капустин (Иваново)

ЧЕХОВСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ

Борис Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение.

[Время в пьесах Чехова. — Пространство в пьесах Чехова. — Столица и усадьба. — Тургенев, Чехов, Пастернак. К проблеме пространства в пьесах Чехова. — Между Европой и Азией. — Водеви-

ли. – Уроки «Иванова». – «Чайка» и рождение новой театральной системы. – О «Вишневом саде». – Ритуал в пьесах Чехова.]
Издание второе, дополненное. Москва: РИК Русанова, 2001.- 430 с.¹

«...театр Чехова – расширяющаяся Вселенная».
Борис Зингерман.

Зингерман вошел в чеховедение уже зрелым ученым, в ту пору, когда здесь все не только перевернулось, но и начало укладываться. Вошел, чтобы сказать не последнее, а главное слово – последнего для него, да и для Чехова, быть не могло. Главное же было в том, что есть Театр Чехова – не просто как новые «условия сцены», сумма пьес и театрального опыта, но как средоточие мировой культуры XX века.

Это постигалось им постепенно, по мере того как «Вселенная» для него самого расширялась и, в соответствии с законами мироздания, обнаруживала свою бесконечность. О том, когда и как он обратился к Чехову, чем был для него Чехов, в «Чеховском вестнике» уже писалось (см. № 7, 2000 год). Сейчас стоит напомнить о вехах – они, как и все у Зингермана и у героя его, неслучайны.

Неслучайно начало начал, на пороге 60-х, с общим всемирным рывком к Чехову, с внезапным ощущением близости, даже родства, когда последний русский классик стал современником, спутником, сегодняшним человеком. Когда на чеховском фронте развернулась нешуточная борьба: борьба против отживших традиций, со всеми крайностями ее с и тем, что за рубежом называлось «ревизией Чехова»; борьба за своего Чехова, с острым, ревнивым чувством собственности на него. С азартом ученых и режиссеров в раскопках непознанного у Чехова, – а такового оказалось немало. С тем становлением нового чеховского театра, что совершалось усилиями многих и разных стран и завершилось в первом этапе своем к началу 70-х годов.

¹ Цитаты из статей Б.Зингермана далее приводятся по данному изданию, с указанием в тексте страницы.

Тогда, словно переждав кипение страстей, в чеховедение пришел Зингерман. (По словам институтской коллеги его: «Человек, который приходит потом»). И принялся выстраивать свой чеховский дом, повинуюсь и собственной логике своей, и тому, что подсказывала ему жизнь.

Статья о водевилях Чехова появилась в печати в начале 70-х годов – время сатирической классики на сценах; горькой иронии, подсмотренной у доктора Чехова; театральных проб в этом плане, будь то первая «Чайка» Олега Ефремова или «жестокий водевиль», увиденный Адамом Ханушкевичем в «Трех сестрах». Быть может, это стало поводом для выбора темы, – но у Зингермана все всегда было шире повода. Видя в водевилях «доступ к главным чеховским пьесам» (193), он и статью эту сделал как бы вступлением в свое особое чеховедение, которое далее расширялось необозримо. Он ввел водевили, обычно стоявшие на обочине, в контекст всего творчества Чехова, его рассказов и больших пьес, отметив и различия их, и общие, сквозные, неотъемлемо чеховские мотивы. Тему погибшего праздника, к примеру. Или ритуала, до которого он возводил исходную чеховскую материю, – повседневность.

В конце 70-х явилось «Время в пьесах Чехова», популярнейшая по сей день статья, где свитые Чеховым круги времени, перепад от мгновений к вечности, были показаны словно сверху, с непривычной высотой взгляда, с ощущением полета, в бескрайней распахнувшейся панораме.

Следом за «временем», в ту пору, когда идея хронотопа владела умами художников и ученых и требовала планетарной системы, должно было явиться «пространство». Это и произойдет, но несколько позже, в 80-е годы. Итогом 70-х у Зингермана стала книга «Очерки истории драмы 20 века» (М., 1979), где Чехов, как первый среди равных, представлен в кругу своих собратьев по «новой драме» и тех, кто пришел вслед. Статьи, написанные и напечатанные разновременно, составили стройное целое, словно книга делалась по строгому плану и с внутренним непреложным законом, прирастая потом новыми своими частями в соответствии с ним, подобно Петербургу с его законом гармонии.

Сложная и стройная структура предстала в следующей его книге: «Театр Чехова и его мировое значение» (М., 1988). Был добавлен цикл статей о пространстве, неизбежных для театрального человека и для историка культуры, который все больше втягивался в сферу иных искусств. Знакомые в чеховедении темы – дом и сад, человек и природа – звучали в контексте живописи и литературы, где Чехов становился звеном между Тургеневым и Пастернаком. Вновь этот полет мысли, свободное дыхание, разговор на уровне вечного – и своевременность темы, и импульс от настроений дня. О том говорит уже первая фраза «Пространства...»: «Рядом с темой времени в пьесах Чехова звучит тема красоты» (65). Красоты, о которой вспомнили тогда и театры, сделал ее не просто темой, но главным действующим лицом, как в новой мхатовской «Чайке» Ефремова.

Рядом с проблемными статьями в этой книге – очерки о чеховских пьесах, от водевилей до «Вишневого сада»; разные, в разных жанрах, соответственно самим пьесам.

«Иванов», не вполне еще чеховская пьеса, дан в контексте времени, породившего его (безвременья, вернее), и в контексте русской драматургии, в ее движении от Грибоедова и Гоголя до Островского. Он вырастает как неизбежность, как сгусток времени, как итог – и начало, преддверие большого чеховского мира, который для Зингермана начнется с «Чайки».

«Чайка» же дана в столкновении времен, и эпох театра, и театральных систем: той, что идет от Шекспира, – и той, что принес с собой Чехов. Принес как вызов, отрицание, смену вех – и как продолжение вместе с тем, неявное и глубинное. Их поединок через века захватывает драматизмом борьбы и родства, чем только и можно объяснить как постоянную тягу Чехова к Шекспиру, так и их нынешнее соседство на сценах мира. Диалектика, столь свойственная Чехову, столь остро ощутимая Зингерманом, присутствующая и ему самому, диктует эту встречу разных, полярных начал: Шекспир и Чехов в пространстве мирового театра; поэзия и проза – в «Чайке».

Сюжет статьи о «Вишневом саде» вырастает из житейских реалий: из жизни Чехова его последней поры; его одиночества и любви, болезни и приближавшегося (осознанного) конца; его ве-

селого мужества, диктовавшего комедийный сюжет. Из всего этого, восходя опять-таки к вечному, рождается фантастический образ пьесы, а из личности Ольги Книппер, пренебрегая досужими толками, автор вырашивает образ Раневской, отмеченный явной его (и чеховской) влюбленностью.

Сейчас эта книга, дополненная статьями 90-х годов («Между Европой и Азией»; «Ритуал в пьесах Чехова»), вышла вторым изданием. И хочется, охватив в целом то, с чем мы знакомились в течение 30-ти лет по частям, говорить о феномене Зингермана. Пока он был рядом, этого не смели произносить, боясь его иронии, его шепетильной скромности. Теперь – говорим, хотя объяснить пока не умеем.

В самом деле: что нужно, дабы создать такие книги, такой параллельный чеховский мир, собственную вселенную? Ведь недостаточно быть филологом, театроведом или культурологом (и даже всем сразу), знать досконально Чехова, свободно ориентироваться в культуре разных стран и эпох, равно как и в сфере разных искусств. Из всего этого можно, как из кирпичиков, выстроить дом, сложить логичную систему, – а можно, заменив арифметику алгеброй и, оторвавшись от земли (но не теряя ее из виду), дать новую оптику взгляда. Для этого нужно быть Зингерманом, человеком особого зрения, где панорама так же важна, как деталь, а определенность, «зерно» явлений, устойчивость вечных образов и тем – так же, как вечное движение. Движение мысли, смена оптики, новые ракурсы, расширение горизонта...

Обаяние его фундаментальных трудов – в артистическом блеске стиля; в дразнящей парадоксальности сюжетов; в том, что написаны они увлеченным, живым человеком. Кто бы решился так сблизить Чехова и Пикассо? Или, исследуя взгляд европейца Чехова на Азию, азиатское, азиатчину (разные вещи), увидеть в созерцательности его пассивных героев вполне азиатские корни? Или, со своим высоким взглядом на обыденность, возвести быт в категорию ритуала – и дать театральный аспект проблемы: «Ритуал умирает последним. Или остается бессмертным, перемещаясь из жизни на сцену» (430).

У него было особое ощущение культуры, особое переживание ее. И он умел внушить своим читателям то, что сам испытал в

«Чайке», – «чувство, может быть, и неосознанного, но глубокого праздничного волнения» (297). Его работы о Чехове, с их эпической широтой и благородной ясностью стиля, волнуют именно так. Не в этом ли секрет популярности их у людей театра, которые упоенно читают эту классику науки и принимают, как руководство к действию, его особый, художественный академизм?

Не все пьесы вошли в эту книгу; не все возможные ракурсы и проблемы. Дом был выстроен, но не до конца заселен. Как знать, что прибавилось бы сюда? Последний замысел его, только вызревший, далекий от завершения, – письма Чехова, «исповедь сына века, которая длилась без малого 30 лет» (191). Быть может, ему удалось бы, наконец, приоткрыть эту жгучую и тревожную тайну – тайну личности Чехова?

Не случилось ...

Татьяна Шах-Азизова

Разумова Н.Е. Творчество А.П.Чехова в аспекте пространства.
Томск: ТГУ, 2001. 522 с.

Довольно объемная книга Н.Е.Разумовой посвящена сравнительно частному аспекту поэтики чеховского творчества, к тому же уже привлекавшего внимание исследователей. Однако автор ставит перед собой задачи достаточно масштабные – «углубить осмысление «поэтики пространства» до уровня основных бытийных представлений писателя, проанализировать связь изменения его пространственной интуиции с творческим развитием» (с. 16). Художественное пространство рассматривается автором как «структурная модель, отражающая самые фундаментальные параметры мировидения» (с. 13).

Автор склонен к философскому осмыслению выбранной проблемы, о чем свидетельствует и привлечение различных философских концепций, и сам язык исследования, наполненный (на

наш взгляд, даже сверх меры) специальной терминологией. Поставленные задачи, большое количество изученной и осмысленной литературы – все это свидетельство серьезного подхода к выбранной проблеме и, по-видимому, длительной работы (книга – печатный вариант докторской диссертации автора).

Безусловно, одним из достоинств книги является встроенность творчества Чехова в широкий контекст русской и мировой литературы (до этого категория художественного пространства у Чехова и других писателей сопоставлялась лишь эпизодически и чаще в каких-то конкретных аспектах темы). Здесь возникают имена не только Тургенева, Достоевского, Толстого, Бунина, Горького, но и наиболее значимые для анализа чеховского творчества имена западной литературы – Флобера, Мопассана, Золя, Метерлинка, Гауптмана, Шоу и др.

Одна из главных идей автора – это введение и рассмотрение понятия «основного топоса», который «представляет собой синтез природной реальности, индивидуальной психофизиологии и структурно-образной художественной организации» (с. 49). У Чехова такими основными топосами, по мнению автора исследования, являются степь и море, «с детства вошедшие в его основную онтологическую интуицию» (С. 49).

«Степным» периодом творчества определена вторая половина 1880-х гг., – «мировоззренческий кризис» писателя (с.80). Семантика топоса, описываемая в книге, близка высказыванию Чехова в письме Д.В.Григоровичу от 3 февраля 1888 г.: «В Западной/Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться», но автор приходит к выводу, что Чехов «переключает внимание с национальной проблематики на бытийную. Степь у него становится образом не столько национального мира, сколько мира вообще...» (с. 72). В книге подчеркивается «трагический пафос» этого образа у Чехова, связанный с «человеческой беспомощностью перед миром», его непостижимостью (с. 76). Похожая семантика топоса возникает и в рассказах «В родном углу» и «Печенег», написанных Чеховым в 1897 г. и также отразивших эти кризисные настроения.

Несомненно, описанное смысловое поле этого топоса присуще творчеству Чехова и, когда речь идет о конкретном анализе, здесь автор книги с блеском развивает свои идеи. Возражение вызывает само понятие «основного топоса». Так как, во-первых, и в этот период мировоззренческого кризиса, и для передачи этих настроений Чехов далеко не всегда использует топос «степь». Попытка Н.Е.Разумовой включить в эту систему едва ли не самое «кризисное» произведение Чехова этого периода «Скучную историю» представляется нам не убедительной. Скорее, наоборот, в ней мы видим, что враждебным по отношению к человеку может выступать другой тип пространства – *малое, замкнутое*, которое и становится у Чехова вторым основным топосом для выражения кризисного состояния героя (это проявляется в наличии большого количества таких образов в самоощущении персонажей, как «подземелье», «колодец», «клетка», и т. д.). Это второй момент. И, наконец, третий: упомянутая выше семантика топоса «степь» – это только один ее аспект. В чеховском художественном мире вместе с ним сосуществует и другой – позитивный: «степь» как один из типов *большого пространства* связывается с понятием свободы, воли (пассажи на эту тему есть в самых разных его произведениях и, кстати, в письмах тоже). В этом смысле у Чехова находит воплощение весь комплекс чисто русских национальных представлений о просторе как необходимом условии полноценного человеческого существования. Оба эти смысловых начала, вырастающие до размеров антиномии, являются полюсами чеховского понимания большого мира.

Еще больше сомнений вызывает второй «основной топос» – море. Прежде всего потому, что он занимает у Чехова несоизмеримо меньшее место, чем, например, город или усадьба, анализу которых автор посвящает определенные страницы, но не возводит их в разряд «основных топосов».

Сам по себе анализ «морской» проблематики у Чехова представляется нам интересным и серьезным (впервые этой теме в чеховском художественном мире уделено такое большое внимание), хоть и содержит отдельные частности, с которыми можно не согласиться. Но автор книги отводит ему чрезвычайно важную роль в творчестве Чехова: «образ моря концентрирует в себе

именно значение нерасчленимой полноты бытия» (с.241), «богатство вечно обновляющейся жизни», «человек вступает с ним в полный драматизма конфликт, но это не столкновение, а диалог, взаимодействие, ведущее к возникновению духовно-материальной гармонии» (с. 194). Если бы речь шла здесь о рассказе «Дама с собачкой», то, естественно, все это полностью можно было принять. Но, по мнению автора исследования, под знаком «моря» проходит послесахалинский период (1890-1896 г.) творчества Чехова, и самое «морское» чеховское произведение «Гусев», с которого и начинается этот период, уже содержит иные смыслы. В книге мы читаем довольно туманное объяснение, что в «Гусеве» речь идет об «онтологической проблеме человека», что эта проблема «решается на основе его глубинной соприродности миру» и «пока что реального (на уровне героя) осуществления такого единства нет, но его модель представлена на уровне повествователя, в полной мере обладающего творческой свободой» (с. 256).

Топосы «степь» и «море» важны для основной концепции книги: они «в самом общем виде отражают наличие (море) или отсутствие (степь) онтологической укорененности человека в мире» (с. 506). При всей ее субъективности сама эта мысль Н.Е.Разумовой выглядела бы, на наш взгляд, более убедительной, если бы она вместо понятия «основной топос» использовала, например, определение «пространственный символ», отражающий характер взаимоотношений человека и мира в тот или иной период творчества писателя.

Сама идея книги – попытка взглянуть на творчество писателя сквозь призму одной проблемы – представляется нам интересной и продуктивной. Приступая к анализу выбранной проблемы, автор исходит из очень широкого понимания «пространства» (««пространство» для нас совпадает с понятием «мир»») (с. 14), – утверждается в предисловии). Оно «может служить вполне репрезентативным эквивалентом творческого развития писателя и основой для построения его «научной биографии», передавая ее самые основные, сущностные характеристики» (с. 48). Для этого вводится еще один рабочий термин – «сенсорная доминанта» –

«преобладание того или иного способа сенсорной коммуникации между человеком и его пространственным окружением» (с. 49).

Не останавливаясь на характеристике выделяемых автором периодов, отметим только, что сведение эволюции творчества такого сложного писателя, как Чехов, лишь к пространственным категориям ведет порой к сильному упрощению, которое выявляется и на уровне интерпретации целых произведений, и на оценке отдельных персонажей, и на трактовке частных моментов. Так, например, в книге мы читаем, что «образ «озера-моря» в «Чайке» помогает уяснить важнейшие интенции сюжета, направленные именно на выявление способности или неспособности персонажей к активному и реальному освоению мира. В соответствии с этим критерием «Чайка» является комедией (в специфическом чеховском понимании жанра) несостоятельности героя – индивидуалиста и идеалиста, – пытавшегося противопоставить себя миру» (с. 314). Последнее определение, касающееся Треплева, нам представляется по меньшей мере «несостоятельным».

В «Дяде Ване» Астров своей пространственной характеристикой противопоставлен «тупиковой замкнутости других персонажей в качестве позитивной силы» (с. 331). При этом знаменитая реплика Астрова о жаре в Африке, по мысли автора данной книги, «отражает принципиальную для его образа самореализацию личности во всей полноте пространства мира» (с. 331). После последнего пассажа хочется поставить несколько восклицательных и вопросительных знаков сразу.

Увлекаясь прочерчиванием периодизации творчества Чехова в связи с предметом своего исследования, автор как-то незаметно «переосмысливает» хорошо известные факты биографии Чехова в русле своих идей. Например, мы узнаем, что «долгий перерыв в драматургическом творчестве» (речь идет о периоде между «Чайкой» и, по-видимому, «Тремя сестрами») связан с тем, что в это время у Чехова «активность перестает быть сущностной характеристикой человека», как это было в «Чайке» и «Дяде Ване», где «основой драматического конфликта было все же представление о человеческой активности». По мысли автора книги, «возвращение к драме произойдет только после утверждения на новой мировоззренческой основе, ориентированной на иное соотношение

человека с миром» (с. 336). Вот, оказывается, и не было переживаний писателя, связанных с провалом «Чайки», и с тем, что он не драматург, и всей деятельности Художественного театра, заставившего его поверить в себя.

Предложенный анализ творчества Чехова в аспекте пространства страдает не только субъективностью подходов и оценок, но и неровностью самого научного повествования. Автор допускает иногда неосторожные высказывания, поспешные формулировки. Так, на с. 147 читаем: «Стремление к постижению смысла жизни уже было осознано Чеховым во второй половине 1880-х годов как неотъемлемая закономерность человеческого существования». Если считать вторую половину 1880-х гг., начиная с 1887 г., то выходит, что написанные до этого «Горе», «Художество», «Детвора», «Тоска», «Ведьма», «Святою ночью», «Шуточка», «Агафья», «На пути» и др. были созданы автором без такого осознания, свойственного не только великому писателю, но и любому мыслящему человеку. Кстати, при обращении к творчеству писателя середины 1880-х гг. автор исследования все время подчеркивает отсутствие у Чехова каких-то неведомых «позитивных основ мировоззрения» (с. 59). В связи с рассказом «На пути», например, мы узнаем, что «автор, демонстрируя несостоятельность героя с его бесконечными метаниями, не имеет ей позитивного противовеса» (с. 57). А на стр. 390 автор пишет: «Для Чехова, и в эти годы не порывавшего с научным мировоззрением...» Создается впечатление, что в мире существовало и существует некое единое для всех «научное мировоззрение». Проблемы «Чехов и наука», «Чехов и естественнонаучное знание» никак не покрываются утверждением, несколько странно звучащим на страницах столь серьезного труда. И Чехов, конечно же, не «передавал в художественном преломлении» (с. 391) достаточно упрощенные идеи примитивного прогресса вроде высказанных в 1899 г. в «Русской мысли» и цитируемых Н.Е.Разумовой. Его волновали гораздо более серьезные вопросы сложного «сосуществования» научного и сакрального знания (в частности, дарвинизма и религиозной телеологии), которые стояли очень остро.

Подобные высказывания тем более досадны, что, например, далее автор в другом аспекте очень внимательно рассматривает

проблему соотношения взглядов Чехова и «философии жизни» А.Бергсона, а также роль естественнонаучных представлений в возникновении интуиции потока времени в «новой драме» и проч.

При всех критических замечаниях, высказанных в данной рецензии, хочется все же подчеркнуть: хотя автор подчас излишне увлекся своей концепцией, перед нами серьезная книга с высоким уровнем научного анализа.

М.Горячева

Черепки или осколки?

Gerhard Bauer. «Lichtstrahl aus Scherben»: Čechov.

[*Герхард Бауэр. «Луч света из осколков»: Чехов*].

Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag. 2000. 410 S.

В своей книге берлинский профессор, проявивший весьма разносторонние интересы в области изучения языка, поэтики диалога, современной литературы Германии, а также связей западно- и восточноевропейских литератур, стремится выразить свое понимание личности Чехова, которого он считает одним из наиболее радикальных мыслителей своего времени.

Своеобразие взгляда Чехова на человеческий и предметный мир до сих пор остается непознанным, утверждает Герхард Бауэр. В чем причина актуальности творчества Чехова? Является ли это следствием ностальгии по прошлому или желания преодоления власти исторического процесса? Реализацией каких-то стремлений? Почему чеховские тексты не становятся просто текстами для легкого чтения, но представляют собой опыты мировоззрения, познания, самопознания, процесса мышления? «Почему, – вопрошает автор, – немцы, которым многие реалии чеховского художественного мира, такие как бричка и степь, усадьбы с вишневыми садами или без них, черные крестьянские избы, уже

давно кажутся несуществующими, воспринимают наследие Чехова так активно и энергично?»

Особая человечность, которая в чеховских образах частично предполагается, частично создается, частично обыгрывается как утраченная или видимо недостаточная, является более привлекательной, чем то, что нам предлагает сегодня в этой сфере наша жизнь.

Бауэр открывает свое исследование обоснованием целей, собираясь подробно проанализировать время Чехова... Видимо, главным в этой книге является история, характеристика эпохи, а не слово писателя. Формально тема исследования связывается с личностью Чехова, однако отрывается от исследования специально литературного. Косвенно это подтверждается явной нехваткой многих важных чеховедческих работ в библиографии автора, и прежде всего – самих текстов Чехова на русском.

Возникает ощущение, что автор решил создать впечатление о творчестве и личности Чехова вообще, собирая своего рода Ноев ковчег. Все время хочется спросить, что получится из этой суммы героев, деталей, предметов, явлений... В книге много пересказа, интерес к которому поддерживается тем, что ведется он из точки зрения другого. Создается эпическая по своему типу композиция, в которой весь мир оказывается перевернутым или, если угодно, отраженным в зеркале, и тогда привычно милое "вприкуску" звучит немного диковато – как *dazugebissen*. Что делать, если прощальный жест рукой кажется автору принадлежностью той, чеховской, эпохи (видимо, в Германии так уже никто не делает)...

Автор сравнивает, например, выражение желания в русском и немецком, и – шире – в славянском и западном менталитете. Именно воля, которая по западным представлениям как никакой другой акт утверждает автономию субъекта, согласно такому расширенному способу выражения, который используется Чеховым, обозначено побуждающим или чаще запрещающим безличным (оно, это). В некотором смысле эта неопределенная, немного мечтательная воля, говорит Бауэр, свободнее, чем воля что-либо решающая: она может дистанцироваться от существования, которое нам всем кажется нормальным.

На мой взгляд, самое интересное в книге – это ее замысел и цель, которые формулируются внешней композицией и поэтому отражаются в оглавлении. Бауэр пытается поместить творчество Чехова, личность писателя и его эпоху в перекресток нескольких точек зрения и тем самым создать сложную динамику восприятия темы. Обратим внимание на структуру названий глав: «Чеховская Россия: условности, пристрастия, возможности», «Искусство и его открытые секреты», «Убеждения. Манеры. Перспективы?» Насколько сложно все в действительности?

В самом ли деле такой метод обеспечивает наиболее плодотворное продвижение к цели? Видимо, нет, потому что учесть полноту контекста очень трудно. Вот тогда и возникают казусы. Глава «Маленькие люди» открывается восклицанием: «Но крестьяне, как живут крестьяне!», - и погружает в недоумение... Если это книга о Чехове, о русской литературе, то она должна воспроизводить некий контекст или из композиции и сюжета книги должно явствовать по крайней мере, что автор с этим контекстом знаком. Номинально для меня нет никакой связи между крестьянами и маленькими людьми как привычным понятием. Очевидно также, что в немецком прилагательное маленький так же, как и в русском, многозначно и так же выполняет различные функции по определению качества. Получается, что, исследуя русский феномен, автор использует специфическое выражение из чужого контекста (ибо в немецком все же есть выражение с этим прилагательным, обозначающее прослойку простых людей).

Герхард Бауэр создает ассоциации, возможности которых, кажется, не учитывает. И эта ситуация напоминает другую книгу немецкого автора Ани Типпнер, которая, исследуя проблему переводимости, утверждает, что адекватно перевести текст в принципе невозможно и очень часто чеховский, в частности, рассказ выступает в качестве этнологического документа, с помощью которого одна нация заочно знакомится с другой. История с переводом «Записок охотника» на французский повторяется спустя почти полтора века?

Понятно, что перед автором книги стоит несколько иная задача, но процесс понимания, осмысления есть тот же перевод. Вот еще один пример такого понимания - обращение к «Ионьчу»:

анализируя положение женщины в русском обществе, автор говорит, что незамужней было очень трудно реализовать себя. Выбирая карьеру музыканта, женщина попадала в среду достаточно жесткой конкуренции. В этом заключается причина провала Кати Туркиной. Логика сюжета, своеобразие личности героини, композиция рассказа для такого вывода вряд ли пригодятся, следовательно, комментарии излишни.

Наверное, интересно взглянуть на систему образов пьесы «Вишневый сад» в рамках темы о слугах, однако это должно быть как-то обстоятельно обсуждено. Эскизность не носит результативного характера (это немного напоминает аттестацию Михайловского, данную им Чехову по поводу «Степи»).

Сюжет одного из разделов традиционно (для этой книги) организуется вокруг исторического экскурса – от времен Петра до конца XIX века. Русское дворянство и государственная служба, культура и присутственные места, образование и чиновники, университеты и гимназии – в этих рамках Бауэр пытается проследить формирование «не очень интеллектуальной интеллигенции», способности которой, как следует из общих представлений о чиновниках, оказываются не очень высокими. Эта глава («Не очень интеллектуальная интеллигенция») посвящена проблеме государственной службы дворян. Открывая ее афоризмом Козьмы Пруткова, именем которого автор почему-то связывает А.Толстого с «тремя двоюродными братьями» (Толстого?), и обсуждая отношение благородного сословия к проблеме государственной службы, Бауэр говорит, что требование, предъявляемые ему, были невысоки: чиновники должны были нести культуру в массы или, по крайней мере, понимать, что они говорят. Такое снижение требований развращает человека, предоставляя богатый материал для размышлений или изображения.

Раздел «Игровое пространство: природа и чувственность» представляет природный мир в изображении Чехова как особую субстанцию, иронически откликающуюся на существование человека ответами на вопросы, которые он не задавал. Природа не то чтобы коварна, но и не просто равнодушна к человеку. Вслед за некоторыми рассуждениями, напоминающими проповедь в адрес отпавшего от природы человека, появляются примеры из

«Учителя словесности» и «Дамы с собачкой», где ситуация, по мнению автора, совсем непохожа на то, что было раньше, когда собаки и большие домашние животные имели имена и некоторым образом были как бы членами семейства.

Мечты Маши Шелестовой о верховой лошади, избалованная собака, возня с кошкой – все это на первых порах далеко от Никитина, пока он влюблен, говорит Бауэр. Читая «Даму с собачкой», мы так и не узнаем, как зовут собачку («Любовник ... во время первой встречи после разлуки ... от волнения забыл имя шпица» С. 112). Взамен фиктивной «истинной» индивидуальности чеховский рассказчик охотно представляет отдельных избранных животных. Таков сюжет одного из эпизодов книги.

Любопытно, что сами по себе эти мысли ни у кого не могут вызвать сомнений и противоречить художественной идеологии чеховского творчества, видимо, тоже. Да, человек отчужден от мира естественности, да, прежде, в древние времена, связь с природой выражалась в особом отношении к животным, которое предполагало их индивидуальность и т.д. Действительно, животные в доме Шелестова и шпиц Анны Сергеевны не могут считаться случайными деталями. Однако в рамках определенной логической последовательности данные высказывания создают сюжет, вызывающий недоумение. В изложении Бауэра (С. 111-112) получается следующее: по Чехову, голуби герою важнее, чем его молодая жена («Бабы»), но как же это, по Бауэру, может быть связано с характером человеческой цивилизации (не надо забывать, что мы пытаемся обнаружить в Чехове, как следует из аннотации, «наиболее последовательного радикального мыслителя своего времени»), я никак не могу понять.

Несколько выдержек... О «Степи»: поиски неведомого, пишет Бауэр, создают постоянную фигуру в произведениях Чехова. Огромная всеохватная взаимосвязь, именуемая природой, дает арену чувствительным и бесчувственным движениям поиска. Если и есть еще «сокровища», зарытые где-то в степи, этот поиск будет иметь некий материальный субстрат. Но тогда развитие мысли будет растрачиваться вследствие постоянного удаления от всякого материального ядра – достичь сокровищ не удастся, ибо нет никакой опорной точки (и остановка невозможна) под этими

воздушными сводами. Еще один пример из главы «Вечная загадка». Свое видение примитивной природы, после того как все живое исчезнет, Треплев делает предметом пьесы. Если человек действительно есть нечто преходящее, а природа будет жить вечно, тогда возникает точно один вопрос: «Зачем деревья растут и цветут так пышно, если господа умерли?»

«В поэтическом мире Чехова, – пишет Бауэр, – природа есть значительный фактор, динамо поэтической сложности. Банальный гравий, шуршащий под ногами хозяина и его гостя на пути из дома во флигель, раздвигает рамки будничной сцены в бесконечность. Гравий выделен упоминанием в конце предложения и абзаца. Тем самым создается контраст как по отношению к несостоявшемуся оживлению юности, так и к мучительному разговору о деньгах и к бесполезной критике фальшивого образа жизни хозяина. Гравий противопоставлен возбужденному человеку. Он лежит внизу, под ногами, в то время как высказываются мысли и произносятся речи. Его страдание пассивно, а у людей оно выражается в ходьбе – но насколько они при этом активны? Помимо шуршания гравия, пишет Бауэр, постоянно слышится другой звук, непреднамеренный, призывающий шум, создающий напряжение по отношению необязательным словам».

Обращаясь к героям Чехова, Бауэр утверждает, что они постоянно связаны с миром естественного начала, но при этом «Человек как частица природы слаб и предназначен для чего иного» (так, кстати, называется очередная глава в разделе «Игровое пространство: природа и чувственность»). Картины северной природы, холодный мир, в котором разыгрывается действие большинства чеховских рассказов, вынуждают человека искать защиты в одежде, стенах теплых домов и пр. В теплых странах человек избавлен от этой необходимости, и поэтому она не акцентирована таким энергичным образом в тексте, как у Чехова. Очевидным образом и здесь автор книги возвращается к исследованию тематического разнообразия чеховской прозы. В данном случае он рассматривает социальный аспект чеховского пейзажа, который воссоздает мир, угрожающий покою или целостности личности. На мой взгляд, данное размышление любопытно только в самом общем плане, как способ познакомить публику с неизвестным ей

пока автором. Тема природы возникает достаточно часто в произведениях самых разных писателей и такой (конечно, не специфически чеховский) поворот мы встретим практически везде – допустим у Диккенса, который также показывает, что в мороз не всем может быть хорошо и не каждый может сидеть у камина, согреваясь стаканчиком глинтвейна. Размышление о такой мельчайшей детали, как гравий, может быть очень тонко и поэтично, но оно, как и многие другие, на мой взгляд, носит случайный характер.

Любопытно прочесть эпизод о еде и питье – деталях, включенных в эту же главу под знаком «обмена веществ с природой» (С. 121). Исследуя естественные потребности или пристрастия чеховских героев (в пище или, например, сне), Бауэр создает любопытные семантические ряды: «Спать хочется» – «Скучная история» – «Студент». Тем не менее, к моему глубокому сожалению, интерес не распространяется за пределы содержательного богатства, которое под таким углом зрения не может быть показательным для определения повествовательной техники (или закона) Чехова.

Герхард Бауэр утверждает, что многое из того, что постоянно совершается героями Чехова, в этой самой «повествовательной режиссуре» приобретает характер знака. Нечто естественное, или относительно естественное, то есть мир целей и намерений в его противоречивости, координировано и акцентировано паразитическим образом. Возникает вопрос, что бы это могло значить? Мечты с их таинственной, не подчиняющейся человеческой воле энергией есть сфера этих знаков. Чехов использует их потому, что они выдают внутреннее напряжение героев.

На мой взгляд, самый интересный раздел в книге – «Жить в словах, словами?». Если читать книгу с определенным ожиданием, ждать, что оно так или иначе будет реализовано, то здесь, казалось бы, и должно начаться самое любопытное. Автор обратится к миру чеховских персонажей, оригинальность которых носит прежде всего языковой характер. Исследуя процесс вербализации данной неповторимости, человеческой индивидуальности, он (автор) так или иначе придет к анализу стиле- и сюжетообразующих факторов чеховского текста.

Бауэр открывает раздел весомым рассуждением о том, что ядром любой идеи является язык, он создает центр литературной эстетики, а также об усиливающейся роли диалога в прозе XIX столетия. Но дальше все разворачивается по известному плану: звуки, наполняющие пространство (любопытно заострение, предпринятое автором; он говорит о них как о звуках «в вопросительной форме»), удивительный словарный запас (глава, посвященная богатству русского языка и дарованию Чехова, бесконечно неистощимого на выдумки) русского языка. Крайне занимательно это разглядывание вроде бы известных предметов или явлений в чужом контексте: оказывается, что для перевода требуется учетверенная энергия (фамилия «Пешеморепереходященская» растягивается на пять слов, а «ненаглядная» рассыпается в каком-то совершенно точном, но уже лишенном очарования определении). Но в конце концов автор задается вопросом о том, как же совершается эта игра, как говорят герои Чехова (ибо «то, о чем они говорят, гораздо менее интересно»). Нам ой взгляд, это звучит несколько неожиданно после всего вышесказанного. Но посмотрим, что из этого выйдет.

Автор исследует тот процесс, когда говорящий герой у Чехова не может выразить свою мысль, когда фраза оказывается слишком далека от идеального или просто первоначального замысла. Недоразумения в жизни чеховских героев (сознательное или бессознательное затемнение смысла, обман или самообман, непонимание другого, глухота) создают многочисленные и разнообразные паузы, приводящие к тому, что разнообразные внутренние движения выливаются в молчание. Таким образом, анализ сводится к кругу коммуникативных проблем в жизни чеховских персонажей.

В книге, написанной иностранным исследователем, ценится прежде всего оригинальность идеи и суждения, мы обращаемся к ней за новым взглядом, свежей мыслью. Среди исследований современных немецких литературоведов значительными, заслуживающими внимания и, что немаловажно, тонкими представляются работы Р.-Д.Клуге, Т.Вехтера, М.Фрайзе и более известного благодаря переводам В.Шмида. Но их оригинальность или даже резкость приводимой формулы всегда отличается точностью и

продуманностью аналитического хода, даже если нечто и звучит немного странно или неожиданно с точки зрения патриотически (как правило) настроенного литературоведа.

На мой взгляд, сюжет книги Г.Бауэра имеет две особенности, или, лучше сказать, сюжетная динамика результативна двусторонне: она предлагает общие рассуждения о различных сторонах российской жизни, метафорически обозначенных как «осколки»¹, и эпизодические интерпретации чеховских текстов, которые, видимо, и должны создать ощущение стремительности светового луча. Ибо рассуждения в силу своей очевидности не вызывают сомнений, чтение книги сводится к сопоставлению авторского взгляда на Чехова со своей точкой зрения. Иногда это превращается в разгадывание ребусов, так как автор не особенно любит давать названия текстов, из которых заимствует детали и аргументы для рассуждений, довольствуясь лишь указанием страниц в немецких сборниках рассказов². После академических и прочих

¹ Надо отметить, что лейкинский журнал в книге назван другим словом («Splitter»), хотя словарь предлагает в каждом случае одинаковое толкование – разница, как мне представляется, исключительно стилистическая: «осколки» («Scherben») как раз те, что приносят счастье, а «осколки» («Splitter») обозначают что-то чужеродное (острое, неприятное) и в немецком, кстати, выполняют функцию нашей соломинки, заметной в чужом глазу, или даже занозы.

² Дополнительное сведение, которое может получить читатель книги, – о качестве перевода Петера Урбана. Возможно, это наиболее удачная работа по переводу Чехова, однако как с точки зрения фактографичности, так и с позиций сохранения авторских стиливых установок эти переводы часто оказываются не выдерживающими критики. Например, оказывается, что сходство Должикова с фарфоровым ямщиком из «Моей жизни» обозначается словом кучер. Или в рассказе «Красавицы» фраза «Отличная девочка (девushка) у этого армянина!» звучит вместо известной – «А славная у армяшки девка!» Вообще интересно, какое место в книге занимают сами тексты: традиционны такие ссылки на Чехова – «в одном рассказе Чехова...». Получается, с акцентом на анекдотичность. Складывается ощущение, что для Бауэра все написанное Чеховым нечто вроде «Декамерона», только с новым числом новелл и новым денотатом. Однако, как известно, новеллистичность Чехова проявилась в ином.

российских изданий, организованных и соотнесенных с ПСС Чехова наподобие базы данных это срабатывает отрезвляюще (понимаешь, что не все еще тексты могут использоваться активно). Но это единственное, что для меня явилось полезной информацией. Я и раньше знал, что, например, у женщин возникали сложности с паспортом и для того, чтобы его получить, требовалось согласие главы семьи... Не является открытием и другой факт, что интерпретационный предел в осмыслении чеховского текста, как известно, вряд ли существует... Отсутствие целостной интерпретации хотя бы нескольких текстов (несмотря на солидный объем книги) не удовлетворяет, но, видимо, это не входило в задачи автора.

Р.Ахметшин

Что могут музейщики

Т.Н.Шипова. Фотографы Москвы – на память будущему. 1839-1930. Альбом-справочник.

Издательство объединения «Мосгорархив». АО «Московские учебники».

М., 2001. 366 с.

Есть книги, которые, открыв, трудно закрыть и еще труднее выпустить из рук. Именно такая лежит передо мной, и я всеми силами оттягиваю момент, когда придется с ней расстаться. Подзаголовок *альбом-справочник*, определяя функциональное назначение – нечто, что можно бесконечно рассматривать (альбом), и нечто, где можно получить нужную, а порой и совершенно неожиданную информацию (справочник) – никак не покрывает ее содержания. И в этом быстро убедится каждый, кому посчастливится стать обладателем этой уникальной и немислимо дорогой книги или хотя бы удастся не спеша с ней ознакомиться.

Но сначала все-таки о том, *что* в этой книге, а потом – *почему* мы говорим о ней на страницах «Чеховского вестника» и, наконец, *кому* мы обязаны тем, что она появилась на свет.

Книга, как справедливо гласит аннотация, «посвящена фотографам, работавшим в Москве... Наряду с биографическими сведениями...представлены их работы... Книга поможет исследователям датировать старые фотографии, открыть новые страницы в жизни знаменитых людей».

Все так – посвящена книга ста пятидесяти фотографам, что работали в Москве с момента возникновения первой в ней (и России) фотографии до рокового 1930-го года, когда тогдашний строй скрутил голову частным фотоателье, где работали мастера-художники, заодно закрыв и специальный журнал «Фотограф» и распустив правительственным постановлением существовавшее с 1894 года Русское фотографическое общество.

Наряду с огромным количеством фактического и библиографического материала, иногда просто уникального, книга содержит несколько сот фотографий из фондов Литературного музея и частных собраний с подробными сведениями о том, где, когда и в какой технике они были сделаны, от кого и когда поступили в музей. И если неисповедимы пути памяти, равно как и забвения, которые подстерегают при жизни и после смерти людей, то не менее неисповедимы и судьбы реалий материальной культуры.

И совершенно очевидно, что помещенные в книгу фотографии и богатейшая информация помогут исследователям – в том числе и исследователям Чехова – не только датировать те или иные обстоятельства жизни их «героев», но и увидеть новые сюжеты для своих научных, в том числе теоретических штудий». Как помогли, например, нам – еще до выхода этой книги – две помещенные теперь в ней фотографии, предоставленные фондами ГЛМ для первого тома «Летописи жизни и творчества А.П.Чехова», обогатить этот биографический свод еще одним штрихом – во время поездки в 1872 на политехническую выставку родители Чехова, будучи в Москве, сфотографировались во «Французской фотографии» на Никитском бульваре. Наверняка книга поможет многим многое по-новому именно *увидеть* – например, тот пласт жизни и времени, который является предметом исследования. И

не просто *увидеть*, а расширить самый контекст подобного видения, открыть для себя новый его угол или точку обзора.

Вот из чего конкретно состоит эта книга.

Из статьи двадцать лет упрямо и вопреки всему шедшей к ее созданию Т.Н.Шиповой, научного сотрудника Государственного Литературного музея, хранителю, кстати, чеховского фонда – вопреки откровенному непониманию такого «странного пристрастия», насмешливому скепсису, и уж точно отсутствию поддержки, в первую очередь, моральной. А в статье – интереснейшая история московских «современников и последователей Даггера и Талбота», давших миллионам рядовых граждан новое зрение и новый язык видения окружающего их мира.

Думаю, что литературоведы, подбирая к своим книгам изобразительный ряд – фотографии своих героев, их окружения, городских видов, современных им пейзажей, человеческих типажей и пр. – никогда специально не задумывались над тем, *что* собой представляет подобный изобразительный ряд *в отношении* к писательскому видению, т.е. как возможности фотографического мастерства, добытые с помощью фотографической техники, влияли на установку этого видения и, значит, на поэтику. Во всяком случае, читая статью, я подумала, не сочетается ли бытовавшее, скажем, в восьмидесятые годы XIX в. искусство фотопортрета, фотовида, фотопейзажа с поэтикой моментальных зарисовок юмористики – всех этих мелочишек, сценок и пр., и не было ли и обратного влияния искусства слова на поэтику, например, фотопортрета.

За этой интереснейшей (и хорошо, кстати, написанной статьей – это я хочу подчеркнуть особо, потому что плохо написанный текст убивает хотя бы часть содержащейся в фактах информации), в которой на самом деле угадывается конспект подробной монографии, следует раздел – «Фотографы Москвы». Даны их фотоизображения (если их удалось разыскать), биографические статьи о них, содержащие самые разные сведения – о происхождении, обстоятельствах обращения к фотографии, о предпочтениях в технике, о том, кого они снимали, и т.п. (и здесь открывается еще один слой информации – своеобразная социология истории и быта). И, конечно, их работы.

Вот где для человека, в чьи руки попала книга, начинается самое интересное. Он, по сути, оказывается *в музее* со своей особой экспозицией (этому безусловно способствует виртуозный и многоплановый дизайн). И понимает, что такой музей истории фотографии *должен быть* создан. Потому что вот он, его эскиз, в миниатюре. Вот реальный сюжет экспозиции такого музея, по своему драматический, как любой сюжет истории. Вот его герои со своими жизненными одиссеями, типическими и индивидуальными. И вот художественные результаты – оставшиеся изображения людей, известных и неизвестных, социальных типов, видов Москвы, загородных пейзажей. Реальная возможность для нас увидеть сегодня (и завтра), *как и что* видели люди вчера и позавчера. Точка зрения – великая вещь, и даже знакомые частично фотографии в новом соседстве обретают новое содержание.

Удивительно, какие на самом деле разные индивидуальности у мастеров фотографии. Именно мастеров. И знакомый чеховедам издатель журнала «Свет и тени», собутыльник многих московских юмористов Николай Лукич Пушкарев, человек, одержимый изобретательством (не похож ли он чем-то на Ал.П.Чехова?), однажды решивший открыть фотографию и снявший своего приятеля Антошу Чехонте, а заодно и всех Чеховых, которых удалось заполучить к себе, отличается своим подходом к фотопортрету от снимавших Чехова В.Г.Чеховского или Н.В.Трунова.

Люди выбирали фотографию, где сняться «на память», выбирали фотографа, а потом украшали фотографиями свои жилища. И, листая альбом, своими глазами видишь, как изобразительное искусство влияло на фотографию, самое демократическое из искусств, как потом назовут кино, а пока им была именно фотография. Как менялся общий стиль портретов, как вырабатывалось другое зрение, и другое восприятие, и другой вкус. Потому что фотография стала более близкой, потому что доступной большинству, формой запечатления себя и своей жизни, и люди стали не только вешать на стенах фотографии – свои, своих близких и знакомых – или и ставить их в гостиных и кабинетах веером на столиках. Они теперь смогли – и стали этим активно пользоваться – *дарить* друг другу свои изображения. То есть, очевидно, ме-

нялось массовое отношение к памяти. А это уже другое качество быта, другой язык повседневности. Рассматривая эти фотографии, мы видим, *как* в статике фотографии начинало накапливаться предощущение ее будущего движения – от Даггера к Люмьерам. Фотография просто не могла не задвигаться, дав искусству новые невиданные возможности. Фотографирующий в «Трех сестрах» Федотик и реальный прототип именно этой детали актер Художественного театра Тихомиров, – это рядовая реалия времени. И психологическая тоже.

Следующий раздел книги, скромно названный Приложением, содержит «адреса фотографических заведений по отдельным годам (с1886 по 1930).» Но я, например, его ощутила – «прочла» – не просто как справочник, а как интереснейший путеводитель по Москве – по ее улицам, по которым мы пробегаем или проходим, как слепые – не ведая их бытовой истории. В Приложении – как раз ее кусочек.

А как бы хорошо было, если бы на сохранившихся домах появились небольшие мемориальные доски – с обозначением того, что здесь, например, была фотография такого-то – и, может, даже с изображением ее вывески – и с указанием, что в ней снимались такие-то... В том числе, и А.П.Чехов. В Москве не только около двухсот музеев, но и сама Москва – живой музей со своей экспозицией, а мемориальные доски-информации – способ структурировать эту экспозицию, сделав ее более действенной для живущих сегодня.

Завершает книгу указатель имен. Жаль, что в нем не расшифрованы хотя бы имена и отчества, но спасибо автору за ту скрупулезность, с которой он составлен.

В книге есть, конечно, некоторые недочеты, а, может, и некоторые ошибки. Это опережающее замечание – для аргументов скептиков, которые всегда находятся. Я их пока не нашла. Но то, что дает эта сделанная с величайшей увлеченностью книга, говорит само за себя и – бесценно для культуры.

А теперь о Чехове.

Чехов, члены его семьи, его ближайшее окружение (друзья и приятели) и литературное окружение представлены здесь примерно двумя сотнями фотографий. А еще виды Москвы начала

восьмидесятых годов теперь уже позапрошлого века и типы городских и деревенских жителей России... На самом деле «нашего» здесь много больше половины. Собранные группами вместе – как работы одного мастера – фотографии и видятся иначе. Кроме самого Антона Павловича, здесь его родители, братья Александр, Николай, Михаил, сестра Мария Павловна, одна и с подругами по Филаретовскому училищу, двоюродный брат Владимир, сын дяди Митрофана Георгиевича, племянник Володя, мальчик, потом юноша с очень тонким и интеллигентным лицом, так трагически закончивший жизнь, здесь потомки калужских Чеховых – дети М.М.Чехова и его жена Софья Михайловна. Здесь артист Ленский, Кувшинникова, Левитан, Бунин, Шаляпин, Вересаев, Трефолев, Григорович, Вукол Лавров вместе с Пальминым, Курепин, Вас.И.Немирович-Данченко, Полонский и т.д. Здесь писатели чеховской поры, актеры, и, что не менее интересно, неизвестные люди, возможно, его читатели и прототипы, как все мы, в сущности, прототипы персонажей литературы своего времени.

Читая подробные комментарии к фотографиям, представляешь, где, в каком доме и на какой улице снимался Чехов, специально или по дороге заехав сфотографироваться, а потом получить карточки, те самые, которые он потом будет подписывать и дарить, а мы – собирать и изучать... Здесь фотографии Лики Мизиновой, одна хорошо известная, другая, видимо, сделанная в тот же день, малоизвестная, Шавровой, Яворской, Щепкиной-Куперник. Здесь фотография похоронной процессии на Кузнецком мосту, движущаяся к Новодевичьему монастырю, и могила Чехова – холм земли в цветах, сверху венки – на старом кладбище монастыря. Снимок сделан в июле 1904 года, видимо, через несколько дней после похорон, принадлежал он почти до последнего дня Ольге Леонардовне...

Я очень советую всем чеховедам приложить максимум усилий, чтобы познакомиться с этой книгой, потому что после нее иначе видишь многое, что давно превратилось для нас в клише. И иначе смотришь на чеховскую Москву.

А еще я хочу обратить внимание на работу настоящих музейщиков, о которой даже вполне интеллигентные люди нередко имеют смутное представление. Но, подчеркиваю, *настоящих*.

Тех, кому дано умение видеть за обычным научным паспортом – описанием фондовой единицы – нечто большее, чем просто единицу хранения. Тех, кто перефразируя слова Тынянова, умеет заглянуть «за паспорт».

Все, из чего состоит эта книга, сделано – описано, изучено, уточнено, приведено в систему, прочувствовано, прожито, увидено как культурный сюжет – усилиями именно такого музейщика.

Есть великая движущая сила жизни и культуры, в частности. Это – *интерес* к своему делу. Его иногда называют энтузиазмом. Но энтузиазм – больше энергетическое понятие. Главное же все-таки, как мне кажется, всепоглощающая и бескорыстная увлеченность. Она содержательнее и шире, чем энтузиазм. И она делает человека профессионалом. Бескорыстный интерес к исследованию, к добыванию истины оттачивает и стимулирует воображение исследователя, помогает накапливать знания и культуру знания и не изменять профессиональным критериям.

Книга сделана, в основном, на материалах фондов музея и является примером и образцом того, чем может быть научная работа музеев, что может сделать настоящий музейщик, если в нем есть этот темперамент исследователя, чувство и интерес.

Дорогая Татьяна Николаевна, СПАСИБО!!!

Ирина Гитович

Актеры-миссионеры

А.Я.Альтшуллер. А.П.Чехов в актерском кругу. Воспоминания об А.Я.Альтшуллере.
СПб., 2001. – 223с.

В «Скучной истории» Чехова молоденькая героиня говорит старому профессору, не верившему в театр и считающему его грубым развлечением, что «театр – это сила, соединяющая в себе все искусства, а актеры – миссионеры». Маститый ученый

А.Я.Альтшуллер разделял точку зрения героини и во многом и самого Чехова. Глубокий и в то же время изящно и легко написанный труд вышел после того, как А.Я.Альтшуллер ушел из жизни. Честь и слава издателям 4-го тома «Библиотеки Александринского театра» за то, что они совместно с Российским институтом Истории искусств выпустили эту книгу, с безупречным вкусом и глубоким пониманием материала оформленную художником Антоном Дзяком. Благородные светло-коричневые тона обложки, художественно скомпонованные иллюстрации, подобранные вдовой А.Я.Альтшуллера Ю.П.Рыбаковой, подготавливают к радости, которую дарит эта книга, написанная, как говорили в старину, легким пером. Ученый труд, написанный крупнейшим исследователем-источниковедом, читается как художественная проза – качество, присущее лучшим представителям русской науки.

Книга эта состоит из двух частей – исследования А.Я.Альтшуллера и воспоминаний о нем, написанных с такой любовью, что книга воспринимается как целое. Анатолий Яковлевич был широко известен не только в театральных кругах Ленинграда и Москвы, его знали и любили все, кому так или иначе довелось столкнуться с ним в научном или даже житейском плане. Он был петербургским интеллигентом не в первом и не во втором поколении и возрос в семье, где этические ценности лежали в основе семейных и дружеских отношений, что прекрасно освещено в очерке его сестры Т.Я.Паперно. Не боясь в данном случае громких слов, скажем, что Анатолий Яковлевич принадлежал к тому героическому поколению, представители которого прошли войну и вернулись с нее сложившимися личностями, хотя и в чине лейтенантов. После войны Анатолий Яковлевич закончил Театральный институт и стал связующим звеном между Моховой и Зубовским институтом на Исаакиевской площади.

Блестящий шахматист, знаток и ценитель музыки, превосходно владеющий фортепьяно, кропотливейший исследователь русского театра, он 33 года возглавлял сектор источниковедения Института истории искусств, и, как точно пишет профессор А.И.Климовицкий, «всеприсутствие» А.Я.Альтшуллера всегда ощущалось в театральной жизни Ленинграда-Петербурга. И если

можно говорить о ленинградской (петербургской) школе источниковедения, то она была создана именно им. Причем архивная работа никогда не уводила его от жизни. Он воскресил из небытия имя и творчество блистательной актрисы Александринского театра Н.Г.Коваленской – Нины в «Маскараде» и Дона Фернандо в «Стойком принце» Кальдерона, легендарных спектаклях Мейерхольда.

Только благодаря его героическим стараниям удалось исполнить последнюю волю актрисы – ее прах был перевезен из Америки и урна захоронена на Литераторских мостках Волкова кладбища, где покоятся ее коллеги по Александринскому театру. И можно только предполагать, каких усилий, и прежде всего душевных, ему это стоило.

Его фундаментальные труды и, можно сказать, жизнь посвящены Александринскому театру, а книгу «Театр прославленных мастеров» об актерах можно причислить к классическим трудам. Несмотря на стойкую преданность Александринке и ее актерам, интерес А.Я.Альтшуллера к Чехову был не менее стойким и непреходящим, и в этой теме его более всего интересовал Чехов во взаимоотношениях с актером, причем во всех его ипостасях – от творческой до житейской. Не в пример современному беллетризованному театроведению и, разумеется, литературоведению, где скрупулезное изложение подробностей частной жизни весьма часто подменяет анализ творчества, А.Я.Альтшуллер обладал именно тем чувством меры, которое считается даром богов. Под его пером семейные, бытовые, любовные закулисные отношения превращаются в тот строительный материал, который становился частью личности и жизни актера, которая сплавлялась с его творчеством, освещал сущность художника, и это метод его исследования «А.П.Чехов в актерском кругу». А.Я.Альтшуллер представляет отдельные актерские портреты, либо коллективные таких разных творческих организмов, как Малый и Художественный. Несмотря на многографичность очерков, главным героем книги является Чехов.

А.Я.Альтшуллеру было достаточно очень краткого введения, чтобы очертить круг проблем, им исследуемых. Ему понадобилось две с половиной страницы, чтобы их осветить. Он называет

театральную деятельность Чехова миссией, и это не звучит высокопарно. Он расшифровывает это определение как «содружество и полемику с актерским миром», в ходе которых сформировалось театральное мировоззрение Чехова. (с.12...14). Из многочисленных и разнообразных определений Чехова актеров А.Я.Альтшуллер останавливается на определении «нервный» (с.15), выстраивая на этом положении творческую близость Чехова к дарованиям В.Ф.Комиссаржевской и В.Э.Мейерхольда и П.Н.Орленева, воссоздавая облик этих актеров со многими, прежде незамеченными деталями, видя в них провозвестников грядущего на рубеже XIX-XX веков театра, связанного с символизмом. Свое исследование Анатолий Яковлевич начинает с Таганрогского театра, куда начинает ходить тринадцатилетний Чехов. На довольно скудном документальном материале, не добавляя ничего лишнего, А.Я.Альтшуллеру удается создать колоритные типы антрепренеров и актеров, некоторые из которых сложили к ногам театра дворянские титулы, поместья, репутации и жизнь так называемого человека из общества. Именно в первом очерке А.Я.Альтшуллер поднимает тему, которую он справедливо называет «деликатной» (с.20), ставшей ныне едва ли не самой модной, – тему прототипов героев. Его анализ отличается деликатностью и тактом, что отнюдь не вредит строгому анализу. Получителен анализ сюжета, связанный с таганрогской красавицей Ариадной, таящий немалые опасности своими подробностями, да и копать кому-то не пришлось бы глубоко – широко известен одноименный чеховский рассказ!

Исследователя же интересует преломление событий в рассказе Чехова, и Чехов, и только Чехов остается объектом анализа и сюжета очерка. Выводом из изучения архивных данных о таганрогских театральными типами становится краткая, но емкая характеристика типа провинциального русского актера, которая исследуется и в последующих очерках: «одинокое люди, вечные скитальцы» (с.21).

Эта мысль еще более углубляется в этюде о П.Н.Орленеве, где творчество показано исследователем как «вершина амплуа неврастеника, если под этим амплуа понимать определенный жизненный тип, а не модные нервно-взвинченные приемы игры» (с.88).

А.Я.Альтшуллер доказательно связывает искания Орленева с идеями В.М.Гаршина, С.Я.Надсона и молодого Чехова. Стереотип образа Орленева разрушен: после исследования А.Я.Альтшуллера П.Н.Орленев попадает уже в иную нишу истории русского театра, ибо сделанный им анализ ролей актера – царя Федора, Дмитрия Карамазова, Раскольников – свидетельствует о рождении нового понимания амплуа неврастеника с качествами, доселе неизвестными этому амплуа – «ясновидением и мужеством» (с.88), и Альтшуллер предлагает пока только чертежи строительства нового моста – от Орленева к Михаилу Чехову. Новое толкование получает известный эпизод и о предполагаемом сотрудничестве Орленева со Станиславским, чего не случилось, и если Орленев свой отказ объясняет своей боязнью Станиславского, то использовав мысль любимого Чеховым Г.Гауптмана «о пределах свободы», Альтшуллер тем самым объясняет характер страха актера перед Станиславским – несовпадение их творческих взглядов и методов, иными словами, боязнь получить предел своей творческой свободы.

Этюд о В.Ф.Комиссаржевской А.Я.Альтшуллер не боится построить на «исчерпанности их отношений», называя это «фатальным недоразумением» (с.103), вопреки которому их духовная связь не только не прекратилась тогда, но она существует и по сей день. Это пафос этюда. Ученый намечает пунктирную линию связи этих художников, но не располагая достаточной документацией, ограничивается только ею, что придает одновременно импрессионистический характер этюду и весомость потому, что А.Я.Альтшуллер не позволяет себе никаких домыслов и предположений. Этюд о Мейерхольде – последний в триптихе о типе «нервного актера», столь ценимого Чеховым. А.Я.Альтшуллер подчеркивает ось, на одном полюсе которой находится Нина–Комиссаржевская в провальной «Чайке» Александринки, на другом – Треплев–Мейерхольд в прославленной «Чайке» Художественного театра. Именно эти далекие друг от друга спектакли связывают их во времени больше, чем их творческая встреча на почве иной драматургии.

Рисуя портрет Мейерхольда, А.Я.Альтшуллер отталкивается от оценки Н.Э.Эфроса Мейерхольда в роли Треплева, в котором

постоянно чувствовалась «изглоданность непризнанностью». Альтшуллер убедительно доказывает, что сомнение в правильности пути Станиславского в Мейерхольде зародил не кто иной, как Чехов, о чем Мейерхольд и писал А.К.Гладкову. Альтшуллер разрабатывает эту мысль далее, показав, что именно Мейерхольд открыл в «Вишневом саде» «признаки символического ощущения жизни», что «вряд ли было осознано самим Чеховым» (с.115).

Напоминая, что Чехов и Мейерхольд были новаторами, несмотря на различное проявление своего новаторства, Альтшуллер подчеркивает, что они оба никогда не порывали с культурой прошлого, и будучи оптимистом и в науке, Анатолий Яковлевич верил в то, что XXI век не отринет культуры прошлого так же. Пожалуй, две самые рискованные в чеховедении темы – Чехов и Станиславский, и Чехов и О.Л.Книппер. Альтшуллер решает эти темы со свойственными ему представлениями об этике. Анализируя взаимоотношения Чехова и Станиславского, Альтшуллер сознательно сужает эту тему, останавливаясь только на отношении Чехова к Станиславскому как актеру. Тригорин Станиславского принес Чехову глубочайшие разочарования. Чехов предпочел бы его видеть Нилом в «Мещанах» Горького и Городничим в «Ревизоре» Гоголя. Как говорится, комментарии излишни. Да и в «Вишневом саде» Чехов хотел бы видеть Станиславского Лопухиным, но отнюдь не Гаевым. Однако Астров и Вершинин примирили Чехова со Станиславским. В этом же очерке А.Я.Альтшуллер намечает проблему роли режиссера и режиссуры в целом, продолжив свое исследование в очерке об Ольге Леонардовне. Особого внимания заслуживает деликатность, с которой А.Я.Альтшуллер излагает свою концепцию отношений Чехова с женой. Ученый проводит параллель с «Даром» В.В.Набокова, который «усомнился в умилительно-идиллических взаимоотношениях Чернышевского с женой Ольгой Сократовой» (с.145), таким образом подготавливая к своим выводам. Конечно же, в наше время отношение к Ольге Леонардовне – сочетание хвалы и хулы, и хула перевешивает. А.Я.Альтшуллер акцентирует внимание на том, что «они жили отдельно. ...Письма заменяли им жизнь» (с.148...150). Отмечая «практичность» Ольги Леонардовны (с.149), исследователь как бы мимоходом заме-

часть, что и семейство Чеховых денег на ветер не бросало, но далее следуют выводы лечащего врача И.Н.Альтшуллера, волею судеб однофамильца нашего автора, врача-фтизиатора Е.Б.Меве, известного своим вкладом в так называемое медицинское чеховедение, который вслед за лечащим врачом говорит о преждевременной смерти Чехова. Очерк построен по принципу *crescendo* и завершается бессмысленной с врачебной точки зрения поездкой в Баденвейлер в сопровождении Ольги Леонардовны, бывшей более «буфером между автором (Чеховым – Г.К.) и режиссером (Станиславским –Г.К.)» (с.153), нежели женой Чехова.

Если ряд очерков назван по имени героев – В.Н.Давыдов, П.М.Свободин, А.И.Южин-Сумбатов, А.Л.Вишневецкий, А.Р.Артем, – в которых использованы новые документы, то очерк «Л.Б.Яворская и другие» своим названием подчеркивает и основную черту характера героини и место, отведенное ей в жизни Чехова. Альтшуллер вносит новое в интерпретацию облика этой актрисы, заканчивая очерк на печальной ноте. Несмотря на бурную частную жизнь, Л.Б.Яворская не потеряла свой общественный темперамент, открыто приняла сторону Дрейфуса, отказалась играть в антисемитской пьесе «Контрабандисты», уйдя из театра своего патрона А.С.Суворина; играла, и небезуспешно, Нину Заречную и Машу в «Трех сестрах», Сонечку Мармеладову, в пьесах Ибсена и Гауптмана, но «все это прошло мимо Чехова» (с.84). Другие более интересовали Чехова – в частности, Комиссаржевская и Книппер. Еак смысловой акцент со слова «другие» меняется, и человеческий образ актрисы Яворской приобретает новую грань.

В композиции книги два очерка, представляющие Чехова на фоне группового портрета актера, являясь своеобразными полюсами жизни драматурга. Очерк «А.П.Ленский. С актерами Малого театра в Одессе» воссоздает двенадцать дней лета 1889 года во время гастролей Малого театра в Одессе. Основной сюжет строится на отношениях Чехова и Ленского, но силуэтные портреты актрис К.А.Каратыгиной, молоденькой Глафиры Пановой, исполнительницы Негиной в «Талантах и поклонниках» и Эльвиры в «Дон Жуане», чрезвычайно выразительны, равно как ночная

богемная, молодая жизнь, пышно именуемая «вечерами Антония и Клеопатры». Клеопатрой звали Каратыгину.

Чехов предстает молодым, увлеченным театром, театральными проектами и что греха таить – молодой актрисой Глафирой Пановой. Напротив, приезд Художественного театра в Крым, Севастополь и Ялту, чтобы показать спектакли Чехову, несмотря на триумфальный прием театра, оживление больного Чехова, пронизан грядущей катастрофой. Несмотря на, казалось бы, мажорный тон очерка, ощущается трагическая развязка.

Исследование сугубо научного характера написано писателем, обладающим талантом. Стоит ли предъявлять упреки к этому изданию, сделанному с любовью и уважением к автору? Разве что к примечанию к очерку о Станиславском, сделанному самим автором. А.Я.Альтшуллер умел не только постигать архивные документы и давать им новую жизнь, но генерировать новые идеи. В примечании (с.159, параграф 17) он бросает замечание о том, что давно пора «сопрягать герменевтику с театроведением». Увлеченный другим, исследуя другое, он тем не менее вносит новаторское предложение, однако дает слишком краткое и упрощенное объяснение смысла этой науки, что не умаляет ценности этого предложения.

От книги остается впечатление удивительной чистоты, глубинного проникновения в суть материала и, конечно же, живой урок этики, научной и личностной.

Галина Коваленко (Санкт-Петербург)

Об архетипическом анализе художественных произведений

*Ю.В.Доманский. Архетипические мотивы в рассказе Чехова
«Гусев»*

// Чеховские чтения в Твери.

Тверь, 1999.

Е.М.Лулудова. Архетипы в художественном тексте.
Алматы, 2000.

Вскоре после того, как К.Г.Юнг создал свою концепцию коллективного бессознательного, его последователи стали применять теорию архетипов к анализу произведений искусства, и архетипический анализ художественных текстов становился все более и более модным. В 80-е годы эта мода дошла и до нас, хотя слово «архетип» встречалось в отдельных работах и до этого десятилетия. Как это часто и бывает, сверхпопулярное учение было воспринято рядом исследователей достаточно поверхностно, что привело к искажениям теории Юнга и, в первую очередь, к слишком уж широкому толкованию термина «архетип» и к неоправданной замене им в ряде исследований терминов, давно уже выработанных мировой наукой. Например, Г.Мондри пишет о П.Чаадаеве как об архетипе «лишнего человека», зачем-то заменяя термин «прототип» словом «архетип», часты случаи подмены термина «исходный образ» словом «архетип», О.Е.Воронина говорит об «архетипе русского национального характера», и понять, что же значит это выражение, совершенно невозможно, а подмены понятия «мифологический образ» термином «архетип» встречаются сплошь и рядом. (Я уж не говорю о тех случаях, когда термин «архетип» употребляется явно только затем, чтобы придать работе большую, по мнению авторов, научную значимость.)

В отечественном чеховедении слово «архетип» употребляли в своих монографиях такие авторитетные авторы, как И.Н.Сухих и В.И.Тюпа. Но эти исследователи подчеркивали, что термин «архетип» используется ими в неточном и отчасти метафорическом значении. А 90-е годы стали эпохой наименее критичного и подчас бесцеремонного использования этого термина. Из этой эпохи я выбираю для анализа статью Ю.В.Доманского «Архетипические мотивы в рассказе А.П.Чехова «Гусев»» как наиболее серьезную и талантливую попытку применить теорию Юнга к анализу чеховского произведения и книжку Е.М.Лулудовой «Архетипы в художественном тексте» как пример уже просто водевильного, иначе не скажешь, препарирования чеховских текстов, исходя из

теории архетипов. На этих примерах мне и хотелось бы продемонстрировать типичные ошибки, допускаемые исследователями, и обсудить проблемы границ приложимости этого метода к анализу художественных текстов и возможностей, которые он в состоянии предоставить литературоведам.

Как известно, Юнг на протяжении своей жизни дал целый ряд определений того, что же такое архетип, пытаясь нащупать наиболее точное. Но в большинстве этих определений есть единая основа: 1) архетипы составляют коллективное бессознательное человечества, сформировались они в глубокой древности и передаются по наследству, 2) архетипы – это модели, порождающие образы, 3) архетипы нашли свое отражение в мифологии.

В отечественной науке Е.М.Мелетинский, не удовлетворенный тем, что у юнгианцев мифология «оказывается только само-описанием души, пробуждающейся к сознательному существованию», подчеркивал, что взаимоотношения внутри человеческого мира и между миром людей и окружающей средой «в не меньшей степени составляют предмет мифологического, поэтического и т.п. воображения», и ввел понятие архетипического мотива. Архетипический мотив не есть собственно архетип, это микросюжет, обязательно предполагающий некое действие и его носителя. Мелетинский вводит это понятие прежде всего затем, чтобы непротиворечиво вывести всю мифологию из теории архетипов. Но стоит ли *всю* мифологию пытаться описать с помощью понятия «архетипическое», вот в чем вопрос.

Итак, архетип это не образ. Поэтому уже само выражение «архетипический образ» некорректно, поскольку путает модель с образами (в том числе и мифологическими), ею порожденными. Сам Юнг в таких случаях предпочитал говорить не об образах, а о символах, восходящих к архетипам.

Далее. Юнг утверждал, что архетипы содержатся в нашем коллективном бессознательном, но он не говорил о том, что в подсознании людей содержатся также и мифологические образы с заданными значениями, и предупреждал своих последователей: «Термин архетип часто понимают неправильно – как означающий некоторые вполне определенные мифологические образы или сюжеты. Таковы, однако, суть лишь осознанные представле-

ния, и было бы нелепо полагать, что они с их изменчивостью могут передаваться по наследству». Он подчеркивал, что архетипы в сознании людей хранятся «не в форме заполненных содержанием образов, а лишь в виде *форм без содержания*, представляющих только возможность восприятия и действия». Более того, в процессе творчества современный писатель, если в этом процессе задействованы те или иные архетипы, будет порождать иные, чем в мифологии, символы, но при этом часть порожденных символов вполне может совпасть с мифологическими образами в силу неизменности с древних времен некоторых основополагающих начал человеческой жизни и природы, нас окружающей. Например, «низ» («нижний мир», имеющий отрицательное значение), один из членов мифологической оппозиции («низ» – «верх»), о которой пишет Доманский в связи с рассказом «Гусев», для первобытного человека связывался с подземным и подводным царствами, являвшимися для него абсолютным низом. Но для современного образованного человека, знающего, что земля круглая и что она является частью бесконечной вселенной, понятия «абсолютный низ» почти что не существует, а тем более оно не связывается с поверхностью земли. Вспомним современные фильмы ужасов, в которых действуют разного рода чудовища и нечистая сила, то есть персонажи, тесно связанные с мифологией, – в большинстве из них эти образы не увязываются с «низом», а являются из потустороннего мира, не локализованного в пространстве (иногда глубины вселенной выполняют роль такой локализации). С другой стороны, в одном американском фильме (к сожалению, не помню его название) роль чудовища играет некое существо, явившееся из недр земли, и мы можем говорить о том, что в данном случае сработало мифологическое значение понятия «низ». Но здесь есть своя особенность: это существо возникло в результате модификаций нефти, и нефть здесь воспринимается как своеобразная черная кровь «нижнего мира». Понятно, что такого образа в мифологии просто не могло быть, так как первобытный человек не знал нефти.

Так обстоит дело, но сколько раз в литературоведческих исследованиях тому или иному образу приписывалось определенное значение только потому, что такой же образ в мифологии

имеет именно это значение. Для тех, кто полагает, что художественные образы как продукты в том числе и бессознательного творчества неизбежно имеют мифологическое значение в качестве некоего довеска, приведем такой пример. В славянской мифологии заяц связан с нечистой силой, следовательно, ни один славянин не в состоянии написать сказку о «трусичке зайке сереньком» без того, чтобы дети в ужасе от нее не вздрагивали. Очевидно, что это не так. (Отметим кстати, что Доманский пишет об архетипе акулы в рассказе «Гусев», в то время как вряд ли кто из древних славян акулу вообще видел, а потому спрашивается, откуда в подсознании Чехова мог возникнуть этот образ со значением, выведенным из гавайской, японской и индийской мифологий?)

Вопрос о том, содержится или нет в данном образе какое-либо мифологическое значение, следует решать особо в каждом конкретном случае. Юнг полагал, что для проведения *обоснованной* параллели между образом в художественном тексте и мифологическим символом прежде всего «необходимо определить функциональный смысл индивидуального символа, а затем выяснить, имеет ли внешне параллельный мифологический символ одинаковый контекст и, следовательно, одинаковое функциональное значение». В литературоведческих работах мы порой не только не находим обоснований для того, чтобы проводить параллели между данным художественным и мифологическим образами, но и видим обратный путь: от мифологического образа, значение которого выясняется с помощью словарей, к истолкованию художественного образа. Причем, когда в словаре обнаруживается несколько значений образа, непонятно почему выбирается именно то, которое выбирается.

Но существует и более масштабная и важная проблема: имеем ли мы право в любом художественном произведении отыскивать отразившиеся в них архетипы? Эту проблему Юнг рассмотрел в работе «Об отношении аналитической психологии к поэзии». По его мнению, существуют два типа художественных произведений: к первому типу принадлежат творения, создавая которые писатель вполне владел материалом и подчинял его своим художественным намерениям; при создании произведений второго

типа «сознательный ум» писателя «оказывается пораженным и беспомощным <...> его самого захлестывает поток мыслей и образов, которые он никогда не намеревался создавать и которые по его собственной воле никогда бы не увидели свет». Только в произведениях этого типа мы должны быть готовы «к встрече с чем-то сверхличным» и иметь право искать, «какой первообраз скрывается за образами данного художественного произведения». Но как определить, к какому типу относится данное конкретное произведение? Здесь Юнг смог предложить лишь один критерий: момент встречи с мифологической ситуацией «всегда характеризуется особой силой чувств: словно в нас задели струны, которые никогда прежде не звучали, или как будто силам, о существовании которых мы и не подозревали, вдруг дали волю». Но этот критерий (сила чувств) слишком неопределенный для того, чтобы его безоговорочно можно было бы использовать в науке.

К сожалению, и обоснования выбора именно данного художественного произведения как объекта архетипической критики мы часто не находим в литературоведческих работах, многие исследователи исходят из того, что в любом художественном произведении архетипические символы обязательно должны быть.

Сознавая эту проблему, Доманский выдвигает в качестве обоснования своего выбора именно рассказа «Гусев» то обстоятельство, что в нем изображен герой (Гусев), «близкий традиционным носителям мифологического сознания». (Точнее было бы сказать, что в сознании этого персонажа присутствуют отдельные мифологические представления.) Этого обоснования достаточно для того, чтобы связывать некоторые образы рассказа, прежде всего те, которые всплывают в сознании Гусева, когда он бредит, с мифологией.

Затем автор статьи переходит уже к архетипической интерпретации рассказа в его целом. Но ведь автором этого произведения является не Гусев, носитель мифологических представлений, а Чехов, к тому же многое в рассказе мы видим не глазами героя, а глазами повествователя, поэтому приведенного обоснования оказывается недостаточно. Доманский это чувствует и в конце статьи пишет уже о том, что «независимо от воли автора в любом рассказе через архетипические мотивы реализуется сущностная

модель бытия, определяющая положение человека в мире-пространстве...» (с. 141). В конце концов для оправдания своей интерпретации автор работы вынужден обосновывать ее тем, что в любом художественном произведении любого автора неизбежно присутствуют архетипические мотивы, подспудно формирующие модель бытия. Вопрос о правомерности такого обоснования мы обсуждали выше, и жаль, что Доманский пошел по этому пути. Ведь он мог вспомнить, что Чехов был выбит из обычной колеи жизни, оказавшись на Сахалине, который, кстати, ассоциировался для него с адом, и в морском путешествии, что он видел малоцивилизованные народы и общался с ними, живыми носителями мифологии, а затем впервые в жизни очутился посреди необъятного океана, овеянного мифологиями азиатских стран, мимо которых он плыл, – все это могло активизировать глубинные пласты психики писателя и подвигнуть его на создание рассказа, в котором действительно чувствуются мифологические отзвуки. (Вспомним тесно связанный с поездкой на Сахалин рассказ «В ссылке», в котором Р.Л.Джексон обнаружил мифологическую символику страны мертвых.)

Свою интерпретацию рассказа Доманский формулирует так: «...человек лишь игрушка в руках всемогущих «верха» и «низа», лишь орудие в борьбе между «космосом» и «хаосом», причем, независимо от того, активную или пассивную позицию он занимает, верит ли в высшие, иррациональные силы или отрицает их существование, полагая себя всемогущим и всемогущим» (с. 141). Это и есть та «сущностная модель бытия», определяющая положение человека в мире-пространстве, которая реализуется в любом рассказе помимо воли автора.

Согласимся, что выведенная автором статьи «модель бытия» плохо состыковывается с мировоззрением Чехова, которое явствует из его писем, устных высказываний и анализа его произведений. Поэтому получается, что у Чехова, как и у всех писателей, есть как бы две картины мироздания и положения в нем человека: одна – определенная мифологическими представлениями и примерно одинаковая для всех людей, другая – определенная особенностями его личности, собственным опытом, знаниями и современной ему эпохой. Спрашивается, как они соотносятся

между собой? Какое из двух представлений о мироустройстве у Чехова подлинное, а какое нет? Получается, что люди никуда не ушли дальше мифологической картины мира и, более того, уйти не в состоянии. Что же значат, если модель бытия уже готова и содержится в подсознании, вся история мировой философии и философские искания писателей?

С другой стороны, если в любом рассказе «независимо от воли автора» через архетипические мотивы реализуется сущностная модель бытия, которая отражена в мифологии, то мы должны сделать вывод об определенном тождестве всех рассказов. (Отметим кстати, что получается так, что лучше всех поняли бы рассказ Чехова первобытные люди, а мы, их жалкие потомки, более ста лет не замечали его глубинного содержания. Опростимся, пока не поздно, уважаемые коллеги.) Что же нам дает сведение художественных произведений к архетипам, набор которых невелик? Лишь идею об их определенном тождестве. Установление этого тождества и является конечным пунктом многих архетипических анализов произведений, часто поиск архетипов становится самоцелью¹.

Но на наш взгляд, это, наоборот, должно стать отправным пунктом исследований. Анализ конкретной формы реализации древнего архетипа и приведет нас к главному – пониманию уникальности и своеобразия данного произведения. А конкретная форма определяется индивидуальностью автора и своеобразием его эпохи. С другой стороны, мы забыли о том, какую ценность в архетипическом анализе художественных произведений видел сам Юнг. Он полагал, что в литературных произведениях изначальный архетип обретает те формы, которых более всего не достает данной эпохе и которые более всего подходят для того, чтобы компенсировать недостаточность и односторонность настоящего, корректируя их реакциями из бессознательного. По его мнению, «искусство представляет собой процесс саморегуляции в жизни народов и эпох». Эти аспекты изучения конкретной

¹ Ю. Доманскому принадлежит еще одна, специальная, книга, в которой разработка принципов архетипической критики обоснована глубже и подробнее, нежели в рассматриваемой статье, см.: *(ред.)*.

формы важнее всего, и они во многом возвращают нас к традиционному литературоведению.

В конце остается добавить, что все вышесказанное имеет значение только в том случае, если юнговские архетипы действительно существуют.

Теперь обратимся к книжке Е.М.Лулудовой для того, чтобы увидеть, как указанные выше недостатки и типичные ошибки в их крайнем развитии приводят к результатам просто анекдотическим.

Печальнее всего то, что эта книжка, изданная Казахским государственным университетом, имеет статус пособия для студентов филологических факультетов, которые из нее почерпнут свои представления об архетипах и архетипическом анализе.

В начале своей работы Лулудова делает обзор различных определений того, что такое архетип, данных Юнгом, а затем перечисляет архетипы, уже здесь делая не объясненную ею замену слова «архетип» терминами «мифологический архетип» и «архетипическая мифология». Описывая другие понятия, введенные выдающимся психологом, она пропускает столь важный для Юнга процесс индивидуации.

Как известно, Юнг находил некоторые сходные со своими представления у Платона и Августина, применяли термин «архетип» Филон Александрийский и Дионисий Ареопагит. Видимо, это и подвигло Лулудову сделать краткий очерк «генезиса архетипов и различных архетипических комплексов». Начинается очерк с предложения: «Довольно долгое время понятие «архетип» было синонимом классического понятия «идея»». (Как одно понятие, а не слово может быть синонимом другого понятия, я думаю, объяснить никто не сможет.) Из этого утверждения логически должен следовать вывод о том, что до Юнга понятия «архетип» не было, просто иногда это слово употребляли как синоним слова «идея». Но автора пособия это не смущает. В своем очерке она периодически подменяет слово «идея» словом «архетип» и в ряде случаев неявно сближает, а то и отождествляет понятие «субстанция» с понятием «архетип» на том основании, что субстанция «порождает» и архетип «порождает». Итогом очерка становится вывод: «...К.Г.Юнг был всего лишь продолжателем

одного широкомасштабного «архетипического» направления» (с. 19), «он сформулировал теорию о существовании архетипов в сновидениях (!) и коллективном бессознательном с точки зрения психологии» (с. 39). (Но разве архетипы существуют вне человеческой психики?) Поскольку в пособии все философы цитируются по «Краткой философской энциклопедии» (М., 1994), книге Дж.Реале и Д.Антисери «Западная философия от истоков до наших дней» (СПб., 1994) и вузовскому учебнику «Введение в философию» (М., 1989), приходится полагать, что концепция была выведена на основе чтения этих изданий.

Лулудова не забыла о российской науке и с помощью утверждения: «...почти все отечественные ученые приблизительно до середины XX века были последователями Платона», ряда цитат, которые в большинстве своем непонятно что доказывают, и подмены слов включила процесс развития отечественной философии в общемировое русло «архетипического» направления.

Не определив, что она понимает под термином «архетип», автор работы приступает во второй и третьей главах к исследованию архетипов дома и сада в произведениях Чехова, предварив его утверждением в конце первой главы: «...в художественном мире Чехова <...> архетипы сада и дома имеют основополагающую значимость» (с. 43).

Вторая глава начинается с того, что автор цитирует одно из писем Чехова: «...кто владеет научным опытом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что то и другое создаются по одинаково правильным, простым законам», предварительно исказив смысл этого высказывания писателя. Затем сообщается о том, что Чехов «много работал на земле» (сад в Мелихове, сад в Ялте), после чего задаются вопросы: «Не было ли это желанием познать тайны вселенной <...> Почему он так часто и подробно (вплоть до обобщения «весь мир – вишневый сад» (!)) упоминает сад в своих произведениях?» (с. 44). Ответ для Лулудовой очевиден, а логика проста до изумления: если писатель видел нечто общее между музыкальной пьесой и деревом, следовательно, его увлечение садоводством имело целью «познать тайны вселенной». Эта логика и дает возможность придать «архетипу сада» основополагающую значимость.

Но что значит в пособии термин «архетип сада»? Образ сада есть в мифологии, и Лулудова пишет об этом, а затем она описывает восприятие сада и его образ в искусстве в Средние века, эпоху Ренессанса, барокко, рококо и романтизма, которые уже не совпадают с мифологическими образами, и приходит к выводу о том, что «значение архетипа сада безвозвратно смещается». Из этого становится понятным, что в работе речь идет об образе сада, а вовсе не о несуществующем «архетипе сада» или о мифологическом образе сада. То же самое следует сказать и в связи с ее термином «архетип дома».

Во второй главе в рамках « архетипа сада» анализируется и городской сад, хотя место для общедоступных публичных увеселений вовсе не то же самое, что и сад при доме; при этом городским садом оказывается и бульвар, им может быть и главная улица города в «Моей жизни», так как «из-за заборов и палисадников нависали акации, высокие кусты сирени, черемуха, яблони» (с. 49). Исследуется также и «сад на кладбище». Как известно, садов на кладбище не разводят, но Лулудова нашла основания для того, чтобы рассмотреть и этот «архетипический мотив»: в «Степи» Егорушка видит вишни на кладбище, в «Ионыче» кладбище полосой темнеет вдаль, «как лес или большой сад», а Раневская приняла вишневое дерево за покойную маму в белом платье. Вот и вся фактическая основа для масштабных выводов.

В разделе «Лесные насаждения» (а причем здесь сад?) в « архетип сада» включаются образы сосны, дуба и кипариса, а также образ виноградника (и теперь уже непонятно, причем здесь «лесные насаждения?»). Слово «виноградник в древности означало фруктовый сад, для Лулудовой это оказывается достаточным для рассмотрения этого образа в рамках чеховского « архетипа сада».

Затем исследуется «цветочный сад», и здесь идут в ход не только любые упоминания цветов и цветочных запахов, но и запах духов, и белое платье с голубыми цветочками, и начинающая цвести рожь, и цветочный чай, и прилагательные (без связи с цветами) «расцвела», «поблекла», «завяли» (черты лица), и даже «веяло чистотой» (от героини «Дамы с собачкой»).

Понятно, что эта глава (как и третья) переполнена произвольными и безосновательными выводами. В качестве примера при-

ведем следующее суждение: «После венчания Никитин думал: «как *расцвела*, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь» – то есть цветок и поэзия эквивалентны» (с. 65).

В третьей главе исследуется «архетип дома», которому дается определение: «Архетип дома – это абсолютный центр человеческой жизни». Отметив, что литературоведов неоднократно привлекал мотив дома как пространственно-временной хронотоп, автор пособия настаивает на том, что нужно говорить не о мотиве или хронотопе, а об «архетипе дома». Обосновывается это так: процитировав слова Бахтина о том, что хронотоп – это «способ материализации в образах всех начально существующих абстрактных элементов существующего произведения (идей, философских и социальных обобщений)», Лулудова задается вопросом: «Но разве "начально существующие абстрактные элементы" – это не архетипы?» и переходит к утверждению: «Пожалуй, смысл не изменится, если мы скажем: "хронотоп – это материализация архетипов"» (с. 68). Таким образом оказывается, что существующие начально в сознании писателя идеи, философские и социальные обобщения, которые он намеревается воплотить в своем произведении, это тоже архетипы, «материализующиеся хронотопом». Дав это анекдотическое обоснование своему термину, автор пособия рассуждает об «архетипе дома» в творчестве Чехова, а затем вспоминает о том, что в домах есть стены и окна, а потому существуют «архетипические мотивы» стены и окна.

Поговорив о значении стены дома или квартиры в произведениях Чехова, она переходит к образу забора как стены, который, понятно, имеет к теме дома такое же отношение, как и Великая китайская стена. Не могу не привести следующее утверждение: «...флигель сумасшедших (палата №6. – П.Д.) окружен **целым лесом** репейника, крапивы и дикой конопли, что на деле ничуть не ниже забора и не слабее железных решеток» (с. 84). Далее предлагается целая классификация стен. Стены могут быть искусственно созданными реальными стенами, которыми, например, являются еловые аллеи в «Доме с мезонином» и окружающие Лаевского со всех сторон море и горы (в каком же смысле море и горы искусственно созданы?). Есть и искусственно со-

зданные невидимые стены, которыми, в частности, являются (искусственно созданные и невидимые!) снег, дождь, туман, свет лампы и лампы. К «архетипическому мотиву» стены, связанному с «архетипом дома», относится также и «стена одиночества».

Проведенные такими методами анализы чеховских текстов для Лулудовой оказываются достаточными для масштабных выводов: «Сад Чехова – это оригинальная художественно-философская модель бытия. <...> Архетипические образы, составляющие архетип сада, – это исключительно емкие образы-формы, которые <...> доносят важные моменты авторского отношения к ней (окружающей персонажей жизни. – П.Д.), в том числе ощущение распространенности ее, плавном «перетекании» из века в век, от одного человека к другому, и, порой неожиданно, вырастания ее до огромных обобщений-архетипов» (с.66-67). – и еще: «Дом – система самоощущений, которая находится в структуре героя и мира. В итоге художественная модель (архетип) воспроизводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации» (с. 104). В этих и многих других высказываниях Лулудовой степень необоснованности утверждений соперничает со степенью сложности понимания того, что собственно хотел сказать автор.

Следует отметить, что в работе есть отдельные интересные наблюдения (например, в связи с повестью «Степь» на с. 52-53), но они выглядят случайными и их смысл искажается привязкой к архетипам. Этих наблюдений хватило бы для небольшой статьи на тему «образы сада и дома в произведениях Чехова». Жаль, что вместо статьи было написано целое учебное пособие, во многом оказавшееся спекуляцией на модной теории и модных терминов.

П.Долженков

Страсти по Бычкову, или Поэтика сплетни

Юрий Бычков. **Тайны любви, или «кукуруза души моей».** Письма А.П.Чехова с современницами.

М., «Дружба народов», 2001. 254 стр.

Юрий Бычков. **Анатомия любви. «Кукуруза души моей».**

МК, 9 февраля 2002.

А.Кандидов. **Искушения святого Антония. Женщины в жизни А.П.Чехова.** Издательство Н.Бочкаревой.

Калуга, 2000. 155 стр.

Приезжала очередная дама и начинались страсти.

Юрий Бычков

Место, где начинались страсти, – подмосковное имение Чехова Мелихово. Именно там нынешнего директора музея-заповедника Чехова Ю.А.Бычкова посетило и продолжает посещать вдохновение – оказавшись в одночасье писателем и ученым-чеховедом в одном лице (как утверждают аннотации), он поставил воспевание страстей на поток. Начав с пьес, уверенно перешел к прозе, обещая «в ближайшем будущем» новые ее образцы, а в разгадке тайн любви быстро и смело продвинулся в сторону ее анатомии. Поистине редкий случай, когда ученый алгеброй поверяет гармонию, которую, что называется, в присутствии заказчика созидает в ипостаси писателя (См. авторский дайджест рецензируемой книги в МК с бросающимся эпиграфом-подзаголовком: «Что касается девок, то по этой части я специалист». Судя по кавычкам, для Бычкова – это слова Чехова, но у Чехова – иначе.).

Самое важное здесь – исходная установка. «Это школьные учебники виноваты в том, что мы сейчас, сто лет спустя, воспринимаем писателя как некоего человека в футляре, в пенсне ... аскетичным... святошей», – негодует автор, уверенно специализирующийся на сексуальных пристрастиях Чехова как движущей силе тех мгновенно начинавшихся при появлении подходящего объекта страстей. И пафос и смысл его научных дерзновений в нелегком деле поднятия «завесы над личной жизнью писателя» – в очеловечивании «святоши» с помощью эротических подробностей. Домысленных и довоображенных.

Для сюжета исследования Бычков выбрал двух героинь. Лиду Мизинову – под этим именем она и вошла в биографию Чехова, и Е.М.Шаврову, которую Бычков по-домашнему именует «Леночкой». «Новаторство» его версии в том, что с Ликой у Чехова «была биологическая несовместимость», а несбывшуюся мечту по чистой любви являла для него «Леночка». Лика же Чехова безбожно дразнила и, похоже, коварно обманывала. Так, «заявившись» однажды в Богимово *вдвоем* с Левитаном, она даже *ночевала (!?)* с художником «в одной комнате», а «потом оба голубка перебрались в тетушкино имение», и можно только гадать, *что же* было там. ...Нехорошо, конечно, но Лика с Левитаном в Богимово не приезжали. Они были у Чеховых в Алексине, но про *одну комнату* чеховедению все равно ничего не известно.

Для автора, конечно же, важны не подобное крохоборство, а «*прокладыванье русла*» «авторской интерпретации»: «разбежавшись» с Левитаном и еще некоторое время помучив Чехова, который параллельно грезил (что сочувственно показано в «увлекательном романическом повествовании») о «Леночке», Лика и во все закинула чепец за мельницу – «закручивает очередной роман с <...> Потапенко. Уезжает с ним в Париж, рождает от него дочку». Бычкову подобная распушенность нравов не близка. Представляете, – вопрошает он, – «как ко всему мог относиться Чехов?» «Да, он мог посетить бордель, но для него понятие «невеста» было более, чем традиционным». В общем, все, что было «потом» (а в рефлексии автора не всегда ясно, что для него «потом», а когда еще «сначала»), носило для Чехова только «литературный характер. Лика стала объектом творчества писателя. Чехов ее наблюдает ... не более». Ну, хоть не менее.

И все же читатель МК, узнав из зазывов газетных продавцов в утро выхода того сенсационного номера, что автор «Каштанки», оказывается, «трахал девок с 13 лет», и затем ознакомившись с откровениями «исследователя жизни и творчества Чехова» по части эротомании классика, так и не поймет, перешли Лика с Чеховым «интимную грань» или нет. В одном абзаце Бычков в этом сильно сомневается, а в другом – наоборот соглашается с неведомыми «чеховедами», что Чехов-таки «позволил уговориться»,

и даже место называется точно – Кисловодск... Как же было на самом деле?

А на самом деле было так: Плещеева, в письме к которому Чехов якобы сделал признание насчет «девок», звали Алексей, а не Александр, письмо то написано не Плещееву, а В.А Тихонову, и не в 1886, а в 1892 году, и как бы не о том, а суть и подробности, приписываемые Чехову, есть форма странной личной *озабоченности* этой проблематикой автора, демонстрирующей попутно вопиющее его невежество в отношении биографии писателя. Впрочем, последнее обстоятельство его не беспокоит. Как *исследователь*, пробегая мысленным взором историю отношений Лики и Чехова, он мучим одним вопросом – мог ли в этой ситуации Чехов, несмотря на вольную мужскую жизнь, «озорные повороты» которой с полным пониманием разделяет Бычков («нормальный, если хотите, мужик с присущими ему страстями и влечениями»), назвать Лику «невестой»? И решительно отвечает – нет. При таком раскладе ликиных отрицательных качеств Чехов мог только иронизировать, называя ее «то адской, то белокурой красавицей», то «кукурузой души моей». Спелой, сочной, вкусной, желанной». Вот где *ученый* на наших глазах превращается в *писателя* – мастера изысканных образов.

Если же вернуться к чеховской биографии, знаток сексуальных вкусов и тайн писателя, Бычков твердо знает, что чистое и трепетное чувство («красивейший и продолжительный роман») Чехов испытал только к «Леночке». Сначала это были «отношения деловые, отеческие... постепенно они перерастали в дружеские и более того». И в переписке Чехова с Шавровой «никакого подтрунивания, наскоков и насмешек, как с Ликой. Все очень серьезно, рассудительно». И «все могло быть по-другому ... прояви Леночка терпение и не выйди замуж...». Этот навязчиво преследующий Бычкова миф о романтически чистой любви к «Леночке» до боли напоминает о грезах горьковской Насти из «На дне» с ее трогательными историями про Рауля и Гастона.

В основе повествования, как сказано в аннотации, «лежит переписка Чехова с Л.С.Мизиновой и Е.М.Шавровой». Книга на четыре пятых действительно состоит из текстов писем Чехова, с одной стороны, и писем Е.М.Шавровой и Л.С.Мизиновой, с дру-

гой. *Избранных* писем. А состав этой избранности *целиком* повторяет состав избранных же писем во втором томе трехтомника «Переписка Чехова» (М., «Наследие», 1996). Тексты в книгу Бычкова перенесены оттуда даже с опечатками и некоторыми неправильно прочитанными словами. И все сведения взяты из комментариев к ним и вступительных статей, которые, как и отбор и подготовка текстов (т.е. научная текстологическая работа), принадлежат покойной Л.М.Долотовой, только цитаты раскавычены, но – слово в слово повторяют и формулировки, и самый набор. Его же собственный «научно-художественный комментарий» – тот, что *прокладывает русло* – полон фактических ошибок и невежества неопита и ошеломляет раскованной стилистикой, напоминающей коллекции перлов из школьных и абитуриентских сочинений: «Школьный облик Чехова ...на сто лет закрыл плотной тенью истинного героя дамского сословия 80-90-х годов XIX столетия». «Как известно, сердце красавицы склонно к изменам и переменам. Как ветер мая. И касается это всего сущего в мире. Любовь – чувство горячей сердечной склонности. Лена любит театр», не то что расчетливая Лика, которая «увидев возмужавшего ... неотразимого... Антона Павловича ... решает взяться за перо. Давно бы ей стать такой догадливой!» Как разительно это отличается от поведения «Леночки»: «А в сей момент – признание юной девы, наделенной богом всяческими талантами и талантом «страсти нежной» так же. Он пишет ей. Она пишет ему...» Не то что Мизинова – «девичья наивность пополам с бестактностью в каждой строке... О чем только не вещает в своем письме Лика, желающая предстать перед Антоном Чеховым дамой с камелиями... Да еще намекает на неполную завершенность любовного приключения с Левитаном и приглашение в свое лоно(?!)» Или – «Представьте себе, какие нежные чувства испытывал Антон Павлович к златокудрой деве, усомнившейся в его умственных способностях, намекающей на его чрезмерную похотливость». И естественно, что «блистательный юмористический пассаж (этим словом называется вся переписка Лики и Чехова) ... не вяжется с представлением о нежной любви, якобы испытываемой Антоном Павловичем к «златокудрой деве», о чем десятилетия подряд медоточили чеховеды и чехови-

сты». Или вот это, блестяще соединившее ясность науки с темнотой даже не прозы, а поэзии: «...в подобном речевом контексте (!?) заключался способ держать поклонницу, на этом этапе претендующую на роль ведущей «антоновки» и, больше того, невесты на безопасном для личной самостоятельности и душевного покоя расстоянии. Он взял на себя роль пересмешника и таким образом обрел-таки насмешливое, в сущности, виртуальное счастье». Так и хочется воскликнуть в стиле автора: «Что может быть более красивее и учение!»

Что же касается отсутствующих в публикации Долотовой, писем Шавровой и Мизиновой, то Бычков *никогда* их не читал и, боюсь, не догадывается об их существовании, ибо в ОР РГБ, равно и как и в других архивах, где можно найти материалы о его героинях, не был ни разу и не ведаёт даже, как называется архив, где хранятся письма к Чехову и Чехова, о которых он так уверенно рассуждает, поскольку безбожно перевирает его название.

Ввел наш ученый-писатель в заблуждение и читателей МК, уверенно сообщив, что ударное для его избирательного интереса к Чехову «письмо» про японку, посланное Чеховым во время поездки на Сахалин из Благовещенска («здесь Антон Павлович покупает любовь женщины»), купюру из которого он принял за целое письмо, «в числе нескольких сотен других» *не опубликовано*. Но и выписанная им «мелким почерком» в блокнотик, который всегда под рукой, эта купюра, как и другая – про чернокожую индуску – снова взята Бычковым из чужой работы («Литературное обозрение», 1991, № 11) и снова без ссылки на нее. То же касается и мемуаров Шавровой, которые Бычков точно также перепечатывает – без ссылок на публикатора П.С.Попова, используя сведения из предисловия – тем же методом раскавычивания и не обратив внимания на то, что и мемуары напечатаны с сокращениями. И точно также «исследователь» не удосужился поинтересоваться их полным текстом – боюсь, и не ведаёт, где находится рукопись.

По-разному оценивали биографы Чехова роли его и Лики в том драматическом «сюжете для небольшого рассказа», каким на годы стали их отношения, но сама их серьезность заставляла всех писавших относиться к «сюжету» с предельной «чистотой по-

мыслов», чего требует и своя, и чужая любовь, и свое и чужое слово о ней. В безусловном рефлексе *интеллигентного* человека никогда не скабрзничать на эти темы. Для нас сегодня переписка Чехова с Ликой – это еще и замечательный *текст*. Своеобразный роман в письмах, умный, ироничный и серьезный одновременно. Это образец **речевого поведения** интеллигентных людей, оставленный нам для размышлений. И не услышать этого, не почувствовать мог только абсолютно глухой человек. Письма Чехова к Лике разительно отличаются по внутренней заинтересованности Чехова в этой переписке от его же писем к Шавровой, что ясно любому биографу. И, кстати, сама Шаврова на роль возлюбленной Чехова никогда не претендовала. Так что романическое повествование Бычкова со «всеми необходимыми для прочтения любовно-лирической стороны жизни великого писателя дополнениями» (авторское определение) – это вульгарная сплетня, выдержанная в поэтике и стилистике этого жанра и авторских возможностей.

Специалистов по тайнам любви Чехова развелось много. Пристрастия авторов подобных сочинений в выборе героинь почему-то делятся по половому признаку. Женщины, печатающие в разных глянцевах и иных журналах домоводства и здоровья взволнованные эссе на эти темы, никак не могут расстаться с романтическим мифом об Авиловой, беря себе в союзники Бунина и... Инну Гофф. Мужчины же составляют реестры «личной жизни» писателя, стремясь к всеохватной полноте, а затем, идя вглубь, исследуют «подробности».

Вот и калужанин А.В.Кандидов, немало сделавший как краевед для изучения богимовских знакомых Чехова, вдруг трогательно оприходовал всех знакомых женщин писателя. Составил дон-жуанский список с краткой биографией каждой героини и даже библиографией. Солидный вышел список. Не каждому классику по плечу. И, испытывая скромную гордость за «нашего Чехова», подвел итог: «Искушения святого Антония» были. *Их могло быть и больше*, если бы не вечная погоня за строчками, «пяточковыми прибавками», борьба с бациллами». Кандидов пользовался подручными материалами – письмами из ПССП, комментариями к ним, мемуарами, кое-какими биографическими

работами о Чехове, старательно указывая, что откуда взято, и равно уважительно – *в качестве источника* – приводит то цитату из чеховского письма, то просвещенное мнение Г.Бердникова, то утверждение главного специалиста «по этому» у Чехова В.Рынкевича. (Для Бычкова, заметим, откровения Рынкевича и суждения Бердникова тоже являются «источником»). Сделал Кандидов наивную компиляцию в возможных для себя стилистических параметрах – до раскованности и полетов фантазии Бычкова ему, конечно, не подняться, да и не стремился он к «звездам» – и все равно получил от местной калужской газеты отповедь – рецензию с впечатляющим названием «Чеховым быть опасно». Трудно не согласиться с пафосом рецензента, которого покорила и двусмысленная перечислительность, и наивная бестактность в освещении столь деликатного и психологически сложного вопроса в любой жизни, и стилистика и методология народного литературоведения. Огорченный такой оценкой, автор – как аргумент в защиту – привел слова сельской учительницы, которая, благодаря его книге, оказывается, много узнала про Чехова. Другие книги о писателе ей не попадались. И ее ученики тоже читают с удовольствием про искушения. Вот и выступавшая на презентации книги Бычкова журналистка восторженно убеждала зал, что чужие тайны – самое интересное в жизни. И ввиду жгучего интереса к ним держит теперь «Кукурузу» на столике возле кровати. А экскурсанты Мелихова после бычковских откровений в МК (см. эпиграф) стали интересоваться им не как местом, где была, к примеру, написана «Чайка», а как домашним «борделем» писателя. Это к вопросу об «обратной связи» между напечатанным словом и его читателем.

Под видом биографии Чехова читатель получает сплетню о ней, смоделированную по образцу бытового опыта и проблем собственного подсознания сочинителя, спроецированных на Чехова и выдаваемых отныне за чеховские.

Пошлость, достойная лакея Яши, прозорливо выведенного в последней пьесе Чехова, уверенно ходит теперь в главных героях жизни. Не потому ли отчасти, что уж очень мы равнодушны в своем попустительстве невежеству и идущей в паре с ним пошлости?

Ирина Гитович

«Дама с собачкой»

Театр юного зрителя, Москва.

Режиссер-постановщик – Кама Гинкас.

Гуров и даже, пожалуй, Анна Сергеевна представлены в спектакле Гинкаса более молодыми и, скажем так, *иного опыта* людьми, нежели привычные нам чеховские персонажи. И поначалу «не тот» возраст и «не те» манеры мешают сосредоточиться на истории, ставшей хрестоматийно зримой после знаменитого нашего фильма «Дама с собачкой». Там, кажется, все было, как у Чехова, и иначе уже быть не может и не должно: Баталов – ну, прямо вылитый Гуров, Саввина – разумеется, Анна Сергеевна, как две капли воды похожа... Но в памяти, меж тем, возникла и другая, чужих кровей и нравов экранная история любви – «Мужчина и женщина» Клода Лелуша, снятая на родине Мопассана тоже не вчера. Так вот, сюжет гинкасовского спектакля вольно или невольно перекликается и с этой французской мелодрамой, побудившей многих ее зрителей необыденно отнестись к себе и к своим личным душевным переживаниям¹.

Сцена ночи Гурова и Анны Сергеевны, осыпающих друг друга струйками песка на берегу в Ореанде, ближе всего по эротическому своему абрису к современным лирическим повествованиям, среди которых маленький чеховский шедевр, конечно же, никогда не затеряется, но во всякую новую эпоху будет восприниматься иначе, чем прежде. Иными сделались не герои классики, а мы – теперешние их спутники, сегодняшние сопровождающие их лица, нынешние свидетели их житейских драм.

Держаться историзма в сфере чувств – занятие малоперспективное. Гинкасу в этом смысле вполне достает иронии, в озорные волны которой, а заодно и в волны Черного моря, он поначалу азартно окунает всех своих персонажей без разбору – и главных и

¹ К слову сказать, недавно Лелуш уже непосредственно уделил внимание Чехову, сняв картину «Одна за всех» – по мотивам чеховских «Трех сестер» и... «Трех мушкетеров» А.Дюма (Статью об этом фильме см. в следующем выпуске Чеховского вестника. – В.Г.).

неглавных. Курортная толпа у него, собственно, и представлена квартетом фигур, двое из которых – безымянные, как и собачка при даме, «господа курортные» (Алексей Дубровский и Александр Тараньжин); и двое других, в ком не сразу угадываются Гуров и Анна Сергеевна. Они *случайно* выделяются из одинаково праздной ялтинской толпы, где в каждом – наверняка – дремлют сходные душевные силы и чувства, а иногда даже пробуждаются. «Господа курортные» тоже останутся здесь до конца, взяв на себя функции клоунов при лирическом сюжете, необходимых Гинкасу даже тогда, когда они не помогают, а нарочно мешают действию, «осрамляя» его своими шутками, свойственными театру.

В сценическом пространстве этого спектакля, изысканно организованном С.Бархиным, сливаются в единое поле и знаки Ялты с ее набережной, пригородами и сверкающим на солнце песком; провинциальный город С. с унылым длинным серым забором и категорически неуютным «лучшим» гостиничным номером; и наконец Москва, откуда Гурову, в отличие от сестер Прозоровых, впору бы бежать.

Как и в предыдущей части задуманной Гинкасом трилогии («Черный монах»), пространство здесь ограничено горизонтом, где теперь вместо всепоглощающей черной бездны, на краю которой отчаянно балансировал Коврин, подразумевается море с едва различимыми в ультрамариновой тьме двумя баркасами и тусклыми фонарями на них. Баркасы эти – визуальное эхо помещенной на первом плане слева лодки, которая, как и весла, будет здесь, на берегу, помогать плыть в сухопутное никуда нечаянно прибившимся друг к дружке героям.

Главная их встреча произойдет, между прочим, в театре.

Люстра ТЮЗа, под потолком которого, на балконе, снова, как и «Черный монах», играет этот спектакль, засверкает своим торжественным премьерным светом – и дама, ничуть не похожая на случайную ялтинскую подругу Гурова, смешливую молоденькую женщину из курортной толпы, законная супруга православного губернского чиновника с немецкой фамилией фон Дидерих в изысканном черном наряде блоковской Незнакомкой продефилирует мимо потрясенного Гурова, и оба они испытают самый

трудный и самый счастливый миг зарождающейся их любви, и нам выпадет не лицезреть, а пережить этот миг вместе с ними.

И не случайно, наверное, выбеленный жарким южным солнцем, омытый унылыми непогодами провинции и обласканный снежными московскими зимами дощатый настил, где практически и происходит действие спектакля, на все время сохранит в себе ощущение сценических подмостков, на которых уже не артисты, а сами герои незаметно для себя играют театр собственной жизни.

«Быт и события, – пронизательно заметил Н.Я.Берковский, – играют, порою жестоко и всегда бездумно, с чеховскими людьми, носителями собственной тайной мелодии».

Гурову мучительнее, чем новой его знакомой, дался конфликт *тайного с явным*, в пограничье которого она вдруг неожиданно заняла устойчиво центральное положение. Она стала главной героиней его послелялтинской жизни, по сути, положив начало жизни новой, полной мучительных испытаний, но единственно необходимой теперь. Вот уж воистину – сюжет для небольшого рассказа, ибо для рассказа *большого* не у автора, а у героев не хватило бы сил. И хотя их, Гурова и Анны Сергеевны, *тайное* было слишком хрупким и призрачным, как утренние ялтинские туманы, – оно неотвратимо теснило *явное* и приняло, в конце концов, слишком зримые, невыносимые даже очертания. Водевиль «курортного романа» незаметно перерос в драму, сулящую героям полную безысходность и в то же самое время их окрыляющую.

В спектакле Гинкаса не Чехов рассказывает о них, а они сами рассказывают о себе, используя его авторский текст в своей прямой речи и ничуть не стесняясь взглянуть на себя со стороны. Ракурс театрального повествования постоянно меняется, режиссерская ирония (помимо клоунады «господ курортных») достигается еще и этим искусным чередованием диалогов персонажей, могущих начать предложение от первого лица, а закончить его в третьем лице.

Зрелый Чехов, указывал С.Т.Вайман, «не дразнит, не задирает и не провоцирует своего героя, ибо в этом попросту нет нужды – герой предельно открыт и ничего не утаивает. Чехов *только слушает его*, «влезая» в его шкуру и неизменно сохраняя по отно-

шению к нему терапевтическую дистанцию. Герой знает о себе все, хотя многого и в себе, и окрест *понять* не в состоянии. И вот тут-то и выясняется: чем более чеховский герой открыт, тем он загадочней, – таинственно в этом (чеховском) мире не то, что упрятано от глаз, а то, что предстоит взору, – не мрак, а ясность».

Ясность тайного, красноречие недосказанного – одно из самых больших художественных достижений Чехова.

Гинкас и Бархин, как могут, стремятся следовать этой ясности. Тонкость у них тождественна точности.

Море – синее. Слякоть – серая. Песок – желтый. Следы на песке, оставленные той ночью в Ореанде, стали *явью тайного*. Ветер от напоказ выставленного на сцену вентилятора, колыхавшего легкую ткань блузы и волосы героини, как будто бы (еще одна шутка театра) раскрывал, «прояснял» *тайну явного*.

Тайное и есть истинное, настоящее. *Явное*, как правило, пошло и прозаично. Театр – всегда *тайное*. Вот почему он, когда он действительно Театр, богаче, выше, интереснее реальной жизни.

Гуров в этом спектакле стареет, меняется буквально на глазах, с исчерпывающей наглядностью демонстрируя нам внутреннюю борьбу героя. И это самая сложная задача, с которой режиссеру и играющему Гурова артисту Игорю Гордину удалось мастерски справиться.

«Проживший» и «привыкший» Гуров – И.Гордин вдруг, в зрелые свои года, обнаружил, что необходимо опять и *прожить*, и *привыкать* с начала. Живописуя душевные его метания между явным и тайным, артист постепенно приблизился к своему персонажу вплотную, пока наконец они и вовсе не *совпали* друг в друге. Вот уж воистину: не было бы счастья, да несчастье помогло. Гордин *вошел, врос* в своего героя, безо всяких сантиментов взвалив на себя всю тяжесть его страданий.

Юлии Свежаковой, играющей Анну Сергеевну, в немалой степени пригодился опыт ее работы над Катериной в постановке Генриэтты Яновской «Гроза» по А.Н.Островскому: в героинях столь разных по поэтике произведений актриса обнаружила существенное сходство. В «Даме с собачкой» она, собственно, и продолжила взятую прежде тему – лирической самоотверженности женщины. «Отчего люди не летают?» – отнюдь не риториче-

ский этот вопрос оказался уместен не только на волжском берегу, но и на крымском утесе.

В финале Гуров и Анна Сергеевна вдруг запоют песню, тоже как будто бы «не ту», словно напоминая нам о начале своей истории. Но и в этом неожиданном их пении, как и в мощном выбросе так долго копившейся в Гурове энергии, когда теперь уже он, как когда-то «дама с собачкой», ничуть не стеснялся своих слез и вообще был полностью открыт перед нею, мы увидели людей, готовых сохранять, отстаивать свою любовь до конца, накопивших *мужество любви*. И не дано им было, слава Богу, знать того, что знал наперед о них автор: будет лишь то, что есть, что уже существует и живет в них, и ничего другого никогда и нигде не будет...

«Для того, чтобы ощущать в себе счастье без перерыва, даже в минуты скорби и печали, нужно: а) уметь довольствоваться настоящим

и б) радоваться сознанию, что «могло бы быть и хуже» – такой совет покушающимся на самоубийство давал еще молодой Чехов в ранней своей юмореске «Жизнь прекрасна!»

Гинкас позаимствовал это заглавие для своей трилогии, каждая часть которой должна соответствовать определенному времени суток. «Черный монах» у него – день; «Дама с собачкой» – утро; будущей «Скрипке Ротшильда» выпадет стать вечером – *тенью* дня и *пратенью* утра. Висящая на стене недоделанная скрипка уже «заряжена» в оформлении «Дамы с собачкой», уже готова «выстрелить»...

Черный монах, преследовавший Коврина, сменится во второй части призраком Анны Сергеевны, будто бы застывшим у стены. Анна Сергеевна тщетно будет пытаться отделить тени от любимых предметов, дабы сохранить, удержать в памяти ускользающее, словно песок, счастье. Цепляясь за него, борясь и отчаиваясь, Гуров и Анна Сергеевна, не понимали, что сами постепенно становились тенью самих же себя. Тенью *явной* их жизни, поздно потревоженной свиданием с *тайным*...

В «Скрипке Ротшильда», не самом веселом у Чехова произведении, черный оптимист Гинкас, надо полагать, приведет нас к окончательному убеждению, что жизнь прекрасна. Во всяком

случае, та жизнь, какую влюбленные в нее талантливые люди показывают нам на театральной сцене.

Виктор Гульченко

«Три сестры»

Стадстеатр, Стокгольм.

Режиссер-постановщик – Роберт Уилсон (США).

Если бы какой-нибудь вульгарный критик Роберта Уилсона взялся бы составить примерный перечень противопоказанных этому режиссеру драматургов, Чехов наверняка стоял бы там под номером один. Ну правда же: что может быть более чуждо текущей, меланхолической атмосфере, размытой иронии и ускользающим чеховским подтекстам, чем отчетливые профили и безжизненные, без единой кровинки, актерские лица-маски, технологическое совершенство световых контрастов, стерильный воздух спектаклей и гулкая пустота литературных слов – это уилсоновское театральное эсперанто, впитавшее опыт сюрреализма, абсурдизма, модных дефиле, гламура и глянца, традиционного японского театра, тотемных масок острова Бали и, наконец, чистой медицины. Весь его безошибочно, мгновенно узнаваемый театр, рассыпанный по странам и континентам, по оперным сценам и солидным драматическим академиям, по выставкам модных коллекций и инсталляциям, похож на многолетний сеанс психологической разгрузки. Уилсон когда-то начинал свою карьеру, работая с детьми, больными аутизмом. Отчасти он перенес это отношение на актеров и вообще на театр: людей, которые играют и которые смотрят на чужую игру, нужно расковать, освободить как от мелкой бытовой скверны, так и от масштабного личного пафоса.

Привычку к фальши словесного театра доктор Уилсон терпеливо, десятилетиями лечит цветом, звуком и пластикой. Поэтому можно было ожидать, что он лишит чеховских людей их поэтиче-

ского и смешного мелкословья (а зритель «без языка» мог опасаться, что и персонажей-то не распознает). Но ничего подобного: текст «Трех сестер» в Стокгольме, кажется, не сокращен ни на единую реплику. Ни в одном уилсоновском спектакле столько не разговаривали. Впрочем, микрофоны разносят по залу не совсем речь: персонажи не лишены слова, они избавлены от разговоров. Они чуть-чуть поют, как попавшие к терпеливому логопеду зайки. Любая сентиментальность на сцене, любая расхожая человеческая слабость для Уилсона как некрасивый трудный звук, о который спотыкается язык. Иногда герои буквально начинают петь, как будто изначально задумывалась опера, даже рок-опера, в конце концов так и оставшаяся драмой. У многих есть почти что выходное соло, остающиеся самым ярким моментом роли. Как, например, у Наташи, появляющейся в роскошном красном платье с положенным зеленым пояском и бриллиантовым колье. Ария-угроза делает мещанскую диву похожей на злую фею, явившуюся в чужой дом.

Неявные, но существенные визуальные рифмы организуют пространство спектакля. Семь кривоватых, но изящных, похожих на японские сакуры деревьев с занавеса-пролога превращаются в семь безлистных черных стволов финала. Сказано – роща, значит – роща, но жутковатая, геометрическая, безжизненная. Уилсон прилежно следует многим мелким чеховским ремаркам, однако своевольничает с сутью сценической среды. Третий акт пьесы он целиком решает в японском духе, среди полированных светлых ширм и с минимумом деталей. А те, которые допущены, становятся причудливыми метафорами. Вот два ботинка Чебутькина: один оказывается «младенцем» в руках бездетной Ирины, другой на голове Тузенбаха смотрится как черная метка, как знак близкой беды. Иногда Уилсон помещает героя между двумя плоскими полупрозрачными экранами, как будто их сейчас сдвинут и сделают флюорографию, просветят человека насквозь.

Но побуждения людей у Роберта Уилсона всегда скрыты. Странные герои часто загибают ладонями пустоту, они тянут друг к другу пальцы, они вытягивают руки вверх и в стороны, как будто их пронизывают неведомые магнитные поля. В искусственных резких звуках и неестественных вспышках света посто-

янно таится буря, которая никогда не прорвется плачем или слишком узнаваемым криком. Но на ровном заднике-небе, пульсирующем яркими вспышками холодных неприродных цветов, вдруг соберется низкая серая туча и свет сплющится до узкой горизонтальной полосы. Там и будет сосредоточен весь Чехов, как потом он будет невидимкой скользить между страшными деревьями. И именно чеховским – надтреснутым, издевательским – смешком захлебнется в самом конце спектакля Чебутыкин. Антон Павлович не только остался в Стадстеатре невредимым, но за спиной рассерженного чеховеда (в Стокгольме, впрочем, это фигура гипотетическая) пошел на радостный союз с пронизательным Уилсоном. В незыблемо расчисленной гармонии великого американца скрыто воистину чеховское жестокое знание всеобщего конца. Три покинутые сестры напоследок дернутся, как будто их ударило электрическим током. Значит, уилсоновские куклы все-таки были живыми людьми.

Роман Должанский

«Иванов»

Малый театр, Москва.

Режиссер-постановщик – Виталий Соломин.

Чеховский «Иванов» – пьеса не бенефисная. Более того: она таит в себе множество капканов как для исполнителя заглавной роли, так и для режиссера. Когда же эти две функции соединяются в одном человеке, количество опасностей удваивается. И первое, что грозит, – понятное желание поставить фигуру героя в центр, аккуратно сведя функции остальных персонажей к вспомогательным. Однако к чести Виталия Соломина, поставившего и сыгравшего на сцене Малого театра «Иванова», он счастливо избежал и этой ловушки. При первом взгляде на Иванова – Соломина можно подумать, что такого героя – усталого, циничного, жестокого – приходилось видеть неоднократно. Как приходилось

ощущать невнятность и надуманность трагедии жизни этого человека, который сам во всех своих несчастьях и виноват. Но у Соломина не все так просто. Его Иванов действительно циничен, жесток, утомлен жизнью, почти потерявшей для него смысл.

Кажется, что этот Иванов не стал меланхоликом, – он им родился. Он безразличен к происходящему вокруг, ему смертельно скучны и радости, и горести; он устает от одной только мысли о том, что надо испытывать эмоции. Да, Иванов – человек не из приятных. Но основная его беда в том, что он разительно отличается от тех, в чьем обществе ему приходится жить. Иная у него группа крови. Однако общество категорически не желает это различие воспринимать, создавая вокруг Иванова удушающую, отравленную атмосферу (очень удачная сценография Анастасии Нефедовой: огромное мертвое дерево, чья крона – словно тенета, потихоньку окутывающие героев и не дающие им вырваться из плена непонимания). Многие отравляют Иванову жизнь невольно. Ну не виноват очаровательный Миша Боркин (Александр Клюквин), полнокровный и жизнерадостный человек, что его понимание жизни отличается от ивановского. А что может поделаться красавица Сарра (Людмила Титова) с тем, что не любит ее муж, что они чужие люди? Не найдут с ним общего языка ни скаредная, мелочная Зюзюшка (Евгения Глушенко), ни ее безвольный супруг Павел Кириллович (Александр Потапов), ни вся их компания. Но ивановское окружение с усердием, достойным лучшего применения, пытается его переделать. Для чего – бог его знает. И это делает существование Николая Алексеича невыносимым до такой степени, что роковой конец, над логикой которого бьются многие режиссеры, ощутим и предопределен.

Особенно усердствует на идейной ниве доктор Львов (Василий Бочкарев), местный франт, не мыслящий жизни без смокинга и ослепительного воротничка. Пожалуй, доктор – самая непривлекательная фигура в этом спектакле. Он не в меру горяч, прямолинеен, резок, его идеи бредовы, высказывания нелепы, а поведение вызывающе. Олицетворением несправедливости для него является Иванов, который понимает бессмысленность докторских прокламаций, доводя тем самым Львова до неистовства. Очень редко играемая любовная линия Львова и Сарры в спектакле Со-

ломина выведена явственно. Поскольку Сарра здесь – не убогая чахоточная, а огненно-рыжая роскошная красавица, пребывающая в самом соку и тоскующая без мужского внимания, а посему невольно соблазняющая всех подряд. И вполне понятно, отчего доктор Львов смотрит на нее шалыми глазами, задыхаясь от вожделения. Отсюда получается, что у докторских поступков весьма незеланная изнанка. Любопытно: при том, что доктор считает себя полноправным членом общины и с готовностью включается в травлю «чужого», сама община не любит его точно так же, как и Иванова. Понятное дело, Иванов – персона покрупнее и неприязнь окружающих к нему намного серьезнее. Соломин – Иванов возненавидел свою жизнь до тошноты и обморока, и даже любовь к юной максималистке Сашеньке (Татьяна Скиба) не спасает.

Наоборот, усугубляет внутренний разлом. Виталий Соломин поставил логичный, мудрый и горький спектакль. Досконально выстроил роль каждому актеру, включая эпизодических персонажей. Разве можно забыть, например, эксцентричную, яркую Татьяну Панкову в совсем небольшой роли «старухи с неопределенной профессией» Авдотьи Назаровны или молодую актрису Инну Иванову – жестокосердную Марфу Бабакину.

Спектакль Соломина сделан не «на себя». Хотя это и безусловный бенефис.

Алиса Никольская

«Вишневый сад»

Александринский театр, Санкт-Петербург.

Режиссер-постановщик – Роман Смирнов.

Возможно, это самая роковая загадка театра XX века: почему «Вишневый сад» – комедия. Мейерхольд подарил Чехову надежду, что он понят, и когда-нибудь его идея осуществится на сцене: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония... Веселье, в котором

слышны звуки смерти». Но театр начала века не умел такое играть. Даже великий Станиславский от жанра такой «комедии» отказался, поставил драму, и по мнению Чехова, этим «сгубил пьесу». С этого конфликта началось: таинственный сфинкс чеховской комедии погубил немало отважных претендентов.

Роман Смирнов и артисты Александринского театра вызвались дать свой ответ на роковую загадку. Новая постановка «Вишневого сада» обещала поразить метафизическим стилем. Режиссер Роман Смирнов играет роль «культовой фигуры» петербургского театра. Он брался за иррациональное у Гоголя и за современную постабсурдистскую драму («Орнитология» А.Строганова); он подражал Гойе и отметил миллениум буффонно-мистериальными «Саргиссио»; он приобщался к событиям в горячих точках планеты по заданию Британской телерадиокорпорации Би-Би-Си. Смирнов – режиссер громких и эффектных проектов. Он явно понимал опасность стандартного подхода к Чехову. Музыка была заказана руководителю серьезной рок-группы «Текилаjazzz» Евгению Федорову. На роль Раневской приглашена новая для Александринки актриса – Татьяна Кузнецова, которая перевернула наши представления о современных возможностях классической мелодрамы, сыграв героиню «Дамы с камелиями». Для нового чеховского спектакля Эмиль Капелюш создал свою самую романтическую сценографию (романтическую – в точном философском смысле понятия). На сцене двоемирие; громадное, на всю Александринскую сцену, таинственное пространство разбитых зеркал, между которыми странствуют персонажи, здесь возможны видения и фантомы, и несколько раз все «реальное», что перед зеркалами, исчезает, и пробуждается сон XIX века. Фирс – между жизнью и смертью – ожидает здесь призраков на бал, который начнется через бесконечность. Не связывающиеся в одну тему, оторванные друг от друга музыкальные аккорды поддерживают фундамент возможной над-бытовой, бытийной трактовки пьесы. Если увидеть только презентационный видеоролик нового «Вишневого сада» – будет впечатление модернистской постановки.

Однако внутренняя жизнь спектакля Р.Смирнова протекает по совсем другим законам. К действию, выстроенному

Р.Смирновым, и к комическим (в смысле «нехорошим») характерам, оказавшимся на сцене, больше подходит текст классово-обличительной пьесы Горького «Дачники». Режиссер отбрасывает необъяснимые мотивы Судьбы вишневого сада и его обитателей, собственность здесь действительно продают за долги, и виноваты в этом владельцы – непрактичные люди. Нервные или успокоенные, но все болтливые, они не заняты делом, и своевременно не принимают бизнес-плана, предложенного Лопахиным. Все они недотепы – Раневская, Гаев, Аня, Петя, Яша... Каждый из актеров нашел какую-нибудь запоминающуюся характерность или просто типажность, и правдоподобно ее развивает. Нервная, болезненная, декадентская Раневская немножко лицедействует (впрочем, этот образ актриса прежде создала для спектакля режиссера П.Шерешевского «Чудаки», как раз по Горькому, и там он выглядел оригинальным). Энергичный молодежавый Гаев ведет себя как большой ребенок. Умненькая Аня, может быть, станет практичной стервочкой, а театрализованно-драматичный Епиходов – уже сейчас порядочный мерзавец.

Прохожий-демагог, вымогающий деньги, похож на кабинетного интеллектуала, по гриму можно даже предположить, что на Чехова. Развязный многозначительный хам Яша становится подобен свинье. Петя – добрый простачок... Кажется, что Татьяне Кузнецовой, играющей Раневскую, раньше даже Дюма-сын предложил в «Даме с камелиями» многократно более сложный и современный образ, чем здесь Чехов. Ужасно сказать: никто из действующих лиц не вызывает сочувствия, никто не загадочен.

Реалистическое мастерство актеров не вызывает сомнений, удивительно другое: насколько скромные задачи были перед ними поставлены. Один «действенный анализ» в границах «театра типов» сегодня оказывается бессилён перед театральной системой новой драмы. Опыт Условного театра, чеховские постановки второй половины XX века в русском и европейском театре сформировали совершенно новую проблематику актерской «чеховской традиции», чем в ранний период формирования метода «действенного анализа». О «вечно длящемся конфликте», или структуре «группы лиц без центра» режиссер предпочитает забыть. Вишневый сад – та же Мировая душа? Нет, здесь это объ-

ект недвижимости, имеющий денежную стоимость. Внутренняя жизнь спектакля не выходит за пределы дочеховской драмы. Драматические линии находятся в пределах разумной логики, дело в деньгах и бережливости, а не в загадках Судьбы, отвергнуто то символистское начало комедии, которое угадал Мейерхольд. Чехова так обычно ставят в американском театре, и иногда удивительно, что со сцены говорят по-русски.

Из рамок бытового психологического театра на первый план вышли две роли. Николай Мартон играет Фирса как самостоятельную оперную партию, старый лакей превратился в идеального аристократа духа, и можно себе представить, как на этой сцене в эпоху перехода от классицизма к романтизму Каратыгин мог играть какого-нибудь благородного полковника Велизария. Другой полюс – Александр Лушин в роли Лопухина. Здесь клоунская природа перемешана с драмой неврастеника, внешняя бодрость оборачивается бессилием существования, пошлость выглядит очаровательной, из этой энергии мог бы вырасти совсем другой спектакль.

Р.Смирнов принадлежит к постмодернистскому поколению и не мог остаться в пределах семейной драмы. Некоторые сцены нарушают монотонную цельность спектакля и становятся пародией на тот стиль, которому режиссер в основном следовал. Пародия эта, несомненно, выстроена сознательно. Как иначе объяснить многочисленные мизансцены образца начала 1950-х годов, когда в застывших «романтичных» позах лицом к зрительному залу, персонажи с чувством поют русские романсы? Russian local color? Расчет на зрителей международных фестивалей? Или такая «ироническая» форма, должна еще больше отдалить от нас переживания непрактичных персонажей?

Спектакль Р.Смирнова непроходимо защищен от проникновения в него той экзистенциальной субстанции тоски, для определения которой в английском языке не существует подходящего термина. Звук лопнувшей струны остается лишь записанным на магнитофоне с помощью музыкального синтезатора, но отсутствует в содержании актерского действия, и мир Чехова без него не оживает. Даже в комедии. Впрочем, этот звук никогда по настоящему, на уровне режиссерского спектакля в целом, не про-

никал на фатальную для Чехова Александринскую сцену. Здесь трудная «акустика».

Николай Песочинский

«Дом, где разбиваются сердца»

АБДТ имени Г.А.Товстоногова, Санкт-Петербург.

Режиссер-постановщик – Теймураз Чхеидзе.

Бернард Шоу определил жанр своей пьесы как «фантазию в русском стиле на английские темы». Он имел в виду Чехова. В режиссуре Теймура Чхеидзе чеховские мотивы усилены. Как будто абсурдная ситуация с вишневым садом протянулась до первой мировой войны, а персонажи все те же, и решения никакого так и не найдено. Звук лопнувшей струны превратился в гул бомбардировщика. Персонажи так же застывают и вслушиваются в непонятное будущее. Режиссера-философа и поэта Чхеидзе, в отличие от социального сатирика Б.Шоу, занимает тема фатальной незащищенности людей перед историческим временем. Правда, предощущение катастрофы вплетается в беспечные модернистские игры и болтовню героев спектакля лишь в последней трети действия. Элегической прелюдии первых двух актов не хватает внутреннего драматизма, или может быть, скрытой нервной напряженности.

Теймур Чхеидзе удивляет публику непривычным стилем «большого спектакля»: «Дом, где разбиваются сердца» продолжается около четырех часов, и в нем не сокращены ни монологи, ни длинные разговорные сцены пьесы. Режиссер верит, что публика БДТ готова слушать знаменитый своими парадоксами текст пьесы Б.Шоу, и явно не пытается достичь того динамизма, который в американском кино называется «action».

Но провокация режиссера по отношению к вкусу современного зрителя идет много дальше. «Реальность», изображенная Бернардом Шоу, в сегодняшнем спектакле выглядит намеренно иг-

рушечно, почти как стилизация архаичного балета. Вызывающе старомодно пространство: перед цветным задником огромная стеклянная оранжерея, увитая растениями, а сверху и сбоку сцена обрамлена аппликацией – пришитой к сетке искусственной «зеленью» в несколько рядов. Этот допотопный «сад» сразу напоминает оперные декорации, какую-нибудь сцену в усадьбе Лариных, или «народный праздник» любого романтического балета в традиционной постановке. Мы видим персонажей в стеклянной оранжерее, светящейся во тьме как волшебный домик, а они в нем как куколки. А в другой момент, в полутьме, они как плоские силуэты, вырезанные из цветной бумаги. Этим непрочным, хрупким видениям аккомпанирует музыкальная шкатулка – звуки колокольчиков разрушают иллюзию жизни и настраивают действие на лад ностальгической стилизации. Г.Алекси-Месхишвили, постоянный художник спектаклей Чхеидзе, и Г.Канчели, его постоянный композитор, сговорившись с режиссером, создали определенно буколическую картинку. В собственной традиции БДТ эта постановка восходит, пожалуй, к диккенсовским «Запискам пиквикского клуба». Но и к тому, старому уютному смешному и сказочному представлению спектакль 2002 года относится как к воспоминанию.

Шоу высмеивал Дом капитана Шотовера (то есть аллегорическое изображение современной ему Британии) за неестественный уклад жизни, за безответственный радикализм и тягу к разрушению традиций. Сегодня режиссер предлагает нам мрачно усмехнуться: наивные персонажи начала XX века заигрались в прогресс и политику.

Мизансцены первых сцен построены по принципу «броуновского движения», действующие лица, как бильярдные шарик, катаются, сталкиваются, разлетаются в разные стороны, откуда-то появляются, куда-то (через зрительный зал) исчезают. Только в отличие от бильярда, здесь человеческие маршруты отмечены явной бесцельностью. Позднее, когда сюжет подводит бездумную компанию капитана Шотовера вплотную к мировой катастрофе, спящие ленивые фигурки празднично-отдыхающих будут раскиданы по сцене. Отсутствие динамической концентрации

мизансцены как будто напрямую иллюстрирует мейерхольдовскую формулу театра Чехова: группа лиц без центра.

Интонация пьесы Шоу в БДТ изменена. Среда действия – «культурная праздная Европа перед войной» воспринималась английским автором в первой четверти XX века исключительно саркастически. Теперь, еще через три четверти века, на тот изящный светский декаданс мы смотрим не без юмора, но прежде всего – элегически. Давно погибший мир не может вызвать злости. Чхеидзе сокрушается о мире, еще не знавшем подлинных катастроф, бездумно приближавшем их, заигравшемся и погибшем.

Режиссер населяет свой стеклянный зверинец странными кукольными фигурками. В центре – капитан Шотовер, романтический чудаки, с деревянными движениями, механическим «рычащим» голосом и лицом-маской, обрамленным неправдоподобной бородицей... Валерий Ивченко пользуется, в общем, той же техникой, как в «Коварстве и любви», только здесь играет еще более марионеточно. При первых взрывах мировой войны Шотовер застывает, как памятник, и призывает бурю, остальные обитатели «дурацкого» (по их собственному выражению) дома замирают в совершенно неподобающих кошмарной эпохе «придворных» позах и нарядах, с глупым видом, замороженные долгожданными роковыми событиями, они никогда не поймут, «чем все это кончится». Рэндел (М.Морозов) только что играл на флейте что-то пасторальное и выходит с ней в руках, одетый в камзол в стиле XVIII века, с застывшим от детского потрясения лицом (артист комически поворачивает некоторые черты своего прекрасногодушного шиллеровского Фердинанда). Гесиону (М.Лаврова) переполняет азарт: начинаются эпохальные события, которые наконец-то сделают ее подлинной роковой дамой – *la femme fatale*, во время бомбардировки у нее «замечательное ощущение» (первая большая комедийная роль М.Лавровой совсем не похожа на все, что актриса делала до сих пор, в «Преступлении и наказании», «Вишневом саде», «Антигоне»).

Игра настраивается на очень условный стиль – эффектные, наивные и нелепые действующие лица как будто сошли со старых переводных картинок. Несколько артистов БДТ овладели небытовой манерой игры в прежних постановках Чхеидзе, и

стильно пользуются им здесь – это Елена Попова, Мария Лаврова, Михаил Морозов; другие актеры стремятся к более реалистичной игре, но не находят для нее достаточно мотивов. Это вечная проблема спектаклей Чхеидзе в БДТ. В стилизованном спектакле всем надо было бы играть более странно, гораздо более странно.

Живое оправдание образа, психологическая мотивация (как, например, у Ксении Назаровой в роли Элли) лишь упрощает смысл действия, то есть уничтожает необходимую абсурдность изображенной драматургом человеческой игры, которая ведется по никому не известным правилам. А о такой игре, кстати, все постоянно говорят. «Даже воры, и те не могут вести себя естественно в этом доме».

Стремление персонажей Шоу к любви без предрассудков, их пафос социального действия, богемные речи про социализм, судилище, революцию выглядят несерьезно, глупо, но не страшно. Последний оазис глупой мирной жизни перед исторической катастрофой на взгляд из нашего времени не вызывает такой активной иронии, как у Шоу, энергия его пьесы приглушена, но вместо нее не найдено других напряжений, которые бы придавали действию постоянную внутреннюю динамику. Зато приемы меланхолической стилизации отлично передают идею остановившегося времени, в котором героям пьесы придется всегда бессмысленно кружиться, как рождественским фигуркам как на разукрашенной витрине.

«Ночь, луна, как в ``Тристане и Изольде``» – говорит одна из героинь пьесы. Реальность тут прозрачная, логики никакой, игра заменяет и жизнь, и любовь, и идеи, и поступки. Каждый видится не тем, что он есть на самом деле. Но и на самом деле кроме игры персонажам Шоу ничего не досталось. «В этом доме человеком играют, как футбольным мячом» (это тоже реплика пьесы). Возможно, Шоу написал первую постмодернистскую пьесу. Чхеидзе прочел ее смысл и стиль из перспективы всего XX века. Чеховская реплика «Если бы знать» переворачивается в злое предзнаменование, Шоу распределяет слова «Но если бы вы только знали... чем все это кончится? Ничем не кончится» между тремя

персонажами, один из которых вскоре гибнет, а двое других с нетерпением ждут новых взрывов.

Николай Песочинский

Из истории чеховских музеев и обществ

Общество Чехова и его эпохи

Смысл музейного дела можно выразить последовательностью четырех глаголов – собирать, хранить, изучать, пропагандировать. По каким-то неведомым законам истории в периоды, когда особенно беспощадно разбрасываются камни и формируется племя профессиональных разрушителей, в обществе одновременно концентрируется противоположная сила – потребность в собирании камней и людях, своей жизнью и профессиональным поведением несущих энергию созидания.

Все сказанное целиком относится к не изученной пока нами и достаточно драматической истории чеховских музеев и возникших вокруг них чеховских обществ. Они задумывались, создавались, отстаивались живыми людьми – их реальными усилиями, их энергией, их преданностью делу, бескорыстием интересов и глубочайшей убежденностью в важности делаемого, их личной честностью и личным сопротивлением превосходящему по силе бюрократизму и невежеству.

Вот несколько разрозненных страничек этой истории, сохранившихся в архивах.

В январе 1922 года в Москве, где еще свежи были следы гражданской войны и ужасающей разрухи, силами, которые группировались вокруг Московского Художественного театра, и музейными работниками, создававшими в это же самое время Музей А.П.Чехова, было организовано Общество им. А.П.Чехова.

Через несколько месяцев эта общественная организация свое существование прекратила по причине неправильной его регистрации.

Но уже 9 ноября того же года состоялось собрание учредителей нового «Общества А.П.Чехова и его эпохи». Оно проходило под председательством Вл.И.Немировича-Данченко, а в числе первых учредителей были Н.К.Пиксанов, Н.Д.Телешов, Ю.В.Соболев, Л.П.Гроссман, И.Н.Потапенко, Н.И.Гливенко, С.А.Детинов, Е.Э.Лейтнекер, Ф.Н.Михальский, В.А.Брендер, Г.И.Россолимо, И.А.Белоусов, В.В.Вересаев, В.Л.Львов-

Рогачевский, В.И.Аванесов, С.Л.Разумовский, А.В.Бакушинский. Всего в Обществе при его организации состояло 74 члена. Это были театральные, литературные, научные, музейные деятели Москвы. Кроме перечисленных выше – здесь имена С.Н.Ашукина, В.А.Брендера, В.А.Гиляровского, Н.К.Гудзия, Е.Н.Коншиной, В.А.Симова, А.В.Средина, П.Н.Сакулина, Л.М.Фридкиса, М.А.Чехова, Ф.Ф.Шехтеля и др.

На том же собрании были сформулированы задачи общества:

- «всестороннее изучение жизни и творчества Чехова и его эпохи (80-е, 90-е годы XIX ст. и начало 1910-х гг.) со стороны литературной, философской, исторической, архивно-библиографической, общественно-культурной и пр.;
- широкое распространение сведений по этим вопросам;
- всестороннее содействие в научно-культурной и практической деятельности Музею им. Чехова в Москве, Ялтинскому Дому-музею им. Чехова, Центральной Государственной библиотеке на Южном Берегу Крыма им. Чехова, ее филиалу Аутской Чеховской библиотеке, Таганрогскому Музею и Библиотеке им. Чехова и другим учреждениям и организациям, связанным с жизнью и творчеством Чехова и его современников» на всей территории России;
- Общество собирает и систематизирует рукописные и печатные материалы, реликвии и др. предметы с целью передачи их музеям Чехова;
- предпринимает исследования, относящиеся к изучению жизни и творчества Чехова и его эпохи;
- предпринимает печатание произведений Чехова и его современников, сочинений о нем и его эпохе, печатает научные труды своих членов или содействует помещению их в других изданиях современной печати, издает сборники, альманахи и пр.;
- устраивает научные заседания для заслушивания докладов и сообщений, организует семинары;
- содействует развитию музеев и учреждений, связанных с именем Чехова».

Был создан Совет Общества, первым председателем которого стал Вл.И.Немирович-Данченко, товарищами председателя – И.Н.Потапенко и Ю.В.Соболев, ученым секретарем – Е.Э.Лейтнеккер, казначеем – Ф.Н.Михальский.

В последующие годы сменился Председатель Общества. Им с конца 1925 г. стал Н.Д.Телешов, его заместителями С.Я.Елпатьевский, Ю.В.Соболев и Б.Л.Удинцев, а казначеем Н.В.Петров. В Совет вошли Н.И.Гитович, К.М.Виноградова.

Начали возникать иногородние филиалы Общества в Ленинграде, Смоленске, Баку, Свердловске, чуть позже – в Таганроге.

В Отделе рукописей РГБ, где находятся некоторые материалы, относящиеся к деятельности Общества, хранятся афиши вечеров и научных заседаний, планы работы, расписки в полученных дарах, отчеты и пр.

Так, за первый год своего существования Общество оказало поддержку Музею-выставке им.Чехова, открытому в 1922 г. в помещении Музея Западной живописи на Пречистенке; предприняло шаги по охране Мелиховской усадьбы Чехова и устройству в ней музейного чеховского уголка; оказало серьезную материальную поддержку Ялтинскому Дому; вело научно-исследовательскую и популяризаторскую работу; было прочитано несколько десятков докладов и проведено несколько вечеров, собиравших до 150 человек.

Тематика докладов и тематических вечеров была разнообразна и имела общую установку – как бы мы сказали сегодня, восстановления реального исторического контекста эпохи, давшей человечеству Чехова.

Вот некоторые названия этих докладов и вечеров. Вечер воспоминаний о Чехове (Вл.И.Немирович-Данченко, Г.И.Россолимо, Н.Д.Телешов, И.А.Белоусов, В.А.Гиляровский, В.А.Симов); доклада Е.Н.Коншиной «Вишневый сад» по неопубликованным письмам А.П.Чехова и О.Л.Книппер-Чеховой; доклад В.Брендера «Неопубликованные воспоминания П.Д.Боборыкина о Чехове»; «К биографии Чехова» А.С.Лазарева-Грузинского», «Об опыте библиографии работ об А.П.Чехове за последнее пятилетие» Ю.В.Соболева; «Природа у Чехова» Б.С.Яглома; «Неизданные

материалы по драматическому творчеству Чехова» С.Д.Балухатого.

Меньше, чем за полтора года – с начала 1926 до лета 1927 гг., – было прочитано 32 доклада. Среди них – воспоминания А.Л.Вольнского о Чехове, «Чеховиана последних лет» Ю.В.Соболевым, «Чехов и литературная Москва 80-90-х гг.» (главы из книги) А.С.Лазаревым-Грузинским, рукопись которого, к счастью, сохранилась в РГАЛИ; «Чехов и П.И. и М.И.Чайковские» В.В.Яковлевым; «Чехов и Левитан» С.Н.Дурылиным; «О литературной эпохе 80-90-х гг. по неизданным воспоминаниям» И.И.Поповым, «Чехов и интеллигенция» Б.И.Сыромятниковым; «Кружок «Среда» Н.Д.Телешовым», «Пьесы Чехова и их общественно-литературное значение» Н.Н.Окуловым-Тамариным; «Толстой и Чехов» Н.Н.Гусевым; «Короленко и Чехов» А.Е.Грузинским; «Чехов как публицист (По неизданным материалам)» А.Б.Дерманом.

Делались энергичные шаги к организации постоянного Музея Чехова в Москве (вместо Музея-выставки) и включению его в состав Публичной библиотеки им. Ленина, что и произошло к 1926 г.

Принимались разнообразные «меры к собиранию историко-литературных материалов, связанных, главным образом, с задачами московского Музея Чехова». Очень многие воспоминания о Чехове, которыми мы теперь располагаем, были написаны современниками Чехова благодаря настойчивости Общества. Общество передавало затем Музею Чехова полученные им рукописи, письма, документы, относящиеся к Чехову, фотографии, портреты, программы, афиши.

Был подготовлен сборник «Чехов и его эпоха».

Проводились празднования юбилеев В.В.Вересаева, В.Г.Короленко, А.Ф.Кони.

В 1928 г. Общество обратилось к дирекции Публичной библиотеки им. Ленина с просьбой ускорить создание в Музее Чехова, который к тому времени был передан в ведение библиотеки, отдела современников Чехова. «Чеховский отдел... еще более разовьется и пополнится новыми материалами, если план создания при Музее отдела современников Чехова ... будет осуществ-

лен, т.к. связь между этими отделами органическая и неразрывная. К литературе конца XIX века и начала XX века наблюдается большой интерес и он заслуживает того, чтобы именно в центре страны был создан и постепенно развивался новый культурный очаг... Общество Чехова и его эпохи, констатируя большие успехи Музея в собирательской его работе, выражает надежду, что государство поможет Библиотеке развернуть в ближайшем времени Музей, посвященный минувшей литературной эпохе». В том же году изменился состав Совета общества. Председателем остался Н.Д.Телешов, заместителями стали С.Я.Елпатьевский, А.Е.Грузинский, ученым секретарем Н.С.Дороватовский, казначеем И.В.Федоров, членами Совета Н.К.Гудзий, А.Б.Дерман, И.Н.Кубиков, В.В.Лужский, П.Н.Миллер, Н.К.Пиксанов, И.И.Попов, Б.И.Сыромятников, Ю.В.Соболев, О.Л.Книппер-Чехова, А.Р.Эйгес, как заведующий музеем Чехова Е.Л.Лейтнеккер.

В 1927-30 гг., судя по сохранившимся афишам и планам, Общество расширило свою научную, издательскую и собирательскую деятельность. Заседания проходили регулярно дважды в месяц. Было прослушано несколько десятков докладов, все шире охватывающих то понятие «чеховской эпохи», которое сформулировали еще на первом учредительном Собрании Общества («литературное окружение А.П.Чехова, его литературные сверстники и современники, его время в русской литературе – все это выражено словом эпоха»).

Были прослушаны доклады о П.Ф.Якубовиче-Мельшине (В.В.Ангарский-Леонович и И.И.Попов), Н.Н.Гусева «Толстой и Чехов в их взаимоотношениях», И.М.Соловьева «Чехов как педолог», Л.П.Гроссмана о записных книжках Чехова, А.Е.Грузинского о Короленко, С.Я.Елпатьевским о Гарине-Михайловском, прочитаны воспоминания Н.Михайловской «Как Н.Михайловский стал писателем Г.Н.Гариным» (рукопись была получена Обществом от автора) и А.М.Пешкова (Горького) «Воспоминания о Гарине-Михайловском» по рукописи, полученной от автора; доклад И.Н.Кубикова «"Палата №6" как переломный момент в творчестве Чехова», В.Г.Совсуна «Чехов в оценке критиков-марксистов» и «Социологический генезис "Вишневого

сада"», И.И.Груздева «Начинающий Горький», С.Д.Балухатого «Драматургия Горького (по неизданным материалам)», Б.И.Сыромятникова «А.Ф.Кони в своих отображениях», И.В.Федорова «Чехов и Кони», С.Г.Кара-Мурзы «Южин, личность и творчество», Н.Ф.Бельчикова «Чехов как исследователь», В.Л.Львова-Рогачевского «А.О.Новодворский-Осипович и его эпоха», И.Н.Кубикова «Чехов как продолжатель Салтыкова-Щедрина и Успенского: проблема среднего человека», Е.Э.Лейтнекера «Письма А.П.Чехова», Н.К.Гудзия «Драматургия Горького», Н.К.Пиксанова «Из этюдов о творчестве Чехова. Творческий ряд: "Осенью", "На большой дороге", "Воры", "Неизданная пьеса"»; П.С.Попова «Творческий генезис повести Чехова "Три года"»; Г.И.Чулкова «Ф.Сологуб», И.И.Попова «Воспоминания о Ф.Сологубе», В.В.Ангарского-Леонovichа «Н.М.Михайловский и Чехов», Г.И.Гуревича «Новая французская книга о Чехове», С.Г.Кара-Мурзы «"Попрыгунья" и салон С.П.Кувшинниковой», Н.К.Гудзия «Дебют Брюсова», О.И.Лавровой «Чехов, Тургенев и Лермонтов в работе над одним сюжетом ("Воры", "История лейтенанта" и "Тамань")», И.Н.Гливенко «Чехов-рассказчик и Чехов-драматург», Е.Э.Лейтнекера «А.С.Лазарев-Грузинский. Жизнь и творчество», Ю.Г.Оксмана «Гаршин», А.Г.Галачиянца «Личность и болезнь Гаршина», А.В.Артюховой «"Красный цветок" Гаршина и "Черный монах" Чехова», Н.Л.Бродского «А.И.Эртель и литературные традиции», И.В.Федорова «Эртель и Чехов». А.А.Фомина «"Три сестры" Чехова и "Трое" Горького», С.Д.Балухатого «Первые драмы Горького (по неизданным материалам)» и «Толстой и Чехов (к истории литературных и биографических взаимоотношений)», А.Б.Дермана «Как Чехов по капле выдавливал из себя раба», А.И.Роскина «Чехов как писатель-биолог», И.С.Ежова «Литературные взгляды Чехова в связи с его общественными взглядами», Л.Р.Варшавского «Иллюстраторы Чехова», Ю.В.Соболева «"Вишневый сад" (к истории замысла и текста)», С.Д.Балухатого «Новое о Чехове», С.Бонди «О Пушкине», И.Н.Кубикова «Чехов и крестьянство», Б.И.Сыромятникова «Чехов и дворянская культура», Ю.В.Соболева «Чехов и Комиссаржевская», А.М.Редько «Отражение народофильского движения

в произведениях Чехова», А.И.Роскина «Чехов и декаденты», который, кажется, оказался последним прочитанным в Обществе докладом.

Несколько из этих докладов – в значительно расширенном виде – в последующие годы были опубликованы:

- Гроссман Л.П. Записные книжки Чехова // Записные книжки А.П.Чехова / Подг. к печати Е.Н.Коншина. М., 1927. С. 5-10;
- Попов П.С. Творческий генезис повести Чехова «Три года» // Чеховский сборник. М., 1929. С. 251-294;
- Ежов И.С. Литературные взгляды Чехова // Чехов и его среда. Л., 1930. С. 1-104;
- Бельчиков Н.Ф. Неизвестный опыт научной работы Чехова // Там же. С. 105-133;
- Кубиков И.Н. Чехов и крестьянство // Памяти Сакулина. М., 1931. С. 120-127;
- Роскин А.И. Чехов и наука // Советское студенчество. 1940. №1. С. 24-28;
- Яглом Б.С. Природа в творчестве Чехова // Литературная учеба. 1940. №1. С. 31-40.

В академическом собрании сочинений Чехова использованы материалы сохранившегося доклада С.Г.Кара-Мурзы «"Попрыгунья" Чехова и салон Кувшинниковой» (Т. 8. С. 429-430).

К сожалению, до нас не дошли тексты большинства докладов, среди которых, например, были сообщения на такие важные и интересные темы, как доклады Н.Н.Гусева, а также С.Д.Балухатого о Толстом и Чехове, доклад С.Н.Дурылина «О литературной эпохе 80-90-х гг.».

В 1930 г. Общество А.П.Чехова и его эпохи – в ряду других обществ – было ликвидировано постановлением Правительства.

Ирина Гитович

Об Але Рахмановой и ее биографии Чехова

В последнее десятилетие ушедшего века как закономерный процесс подведения его итогов состоялось открытие писателей русского зарубежья. Многие стали известными, но многое предстоит еще узнать, открыть заново. Среди других – писательницу Алю Рахманову.

Судьба Али Рахмановой (1898-1991) сложилась так, что все ее произведения были опубликованы на немецком языке и в переводе с него на более чем двадцати языках. Между тем она писала их на русском языке, о чем свидетельствуют рукописи в ее архиве, описанные профессором Базельского университета Хайнрихом Риггенбахом, специалистом по творчеству М.Булгакова, А.Платонова и других русских писателей и по швейцарско-русским литературным взаимосвязям. (См. мою рецензию на его описание архива писательницы в журнале «Новое литературное обозрение», М., 2000. №1(41) с.390-392). Немецкую версию ее произведений создавал ее муж – австриец Арнулф фон Хойер. Поэтому известный историк русской литературы Вольфганг Казак прав, называя Рахманову русской писательницей, посвятив ей почти страницу в своем «Лексиконе русской литературы XX века» (М., 1996, с. 340). Это единственное, что пока написано о ней на русском языке. Парадокс в том, что ни одно ее произведение не было опубликовано на русском языке и что ни в одном справочном издании, в том числе и в энциклопедиях по русскому зарубежью, ее имя не присутствует (за исключением упомянутой книги В.Казака). Пришло время знакомства с писательницей А.Рахмановой.

Галина Николаевна Дюрягина (ее настоящее имя) родилась в Перми в семье врача. Двадцать семь лет своей жизни она прожила в России, оставшиеся шестьдесят шесть – в Австрии и Швейцарии. Лето вместе с матерью и сестрой Аля проводила в Крыму, и свои детские впечатления она помнила десятилетия спустя, отразив их в прелестном, детски-наивном, глубоко искреннем рассказе «Как мы ездили в Крым», остающемся до сих пор неопубликованным.

В годы Гражданской войны Аля оказалась в Иркутске, где стала студенткой новооснованного (в 1918 году) университета и где произошла ее встреча с австрийцами, многое определившая в ее жизни. Здесь она встретила с бывшим военнопленным Арнулфом фон Хойером и стала его женой. В Иркутском университете в 1920-1923 годах работал Ханс Хальм (1887-1975), опубликовавший, после того как он покинул Россию, в Веймаре в 1933 году монографию «Рассказы Антона Чехова и их предшественники», которую он посвятил своим «бывшим коллегам и слушателям в Иркутском университете и членам семинара по истории западноевропейской и русской литератур». «Две работы о Чехове», которые будущая писательница написала студенткой, несомненно, создавались ею под руководством профессора Х.Хальма, связи с которым возобновились в пору работы ее над биографией писателя во второй половине 1950-х годов.

В 1922 году молодые супруги уезжают из Иркутска в Пермь, где родился их сын Александр (Шурик); в марте 1945 года, находясь в войсках вермахта, он погибнет под Веной. Отсюда они были высланы в 1925 году и оказались на родине Арнулфа, живя сначала в Вене, а затем в Зальцбурге, откуда они с приближением Советской Армии вынуждены были бежать в Швейцарию. Здесь, в Австрии, А.Рахманова и состоялась как писательница, опубликовав серию книг, рассказывавших о пережитых ею событиях 1910-1920-х годов и принесших ей мировую известность. Несколько книг она посвящает своему сыну, выведенному в них под именем Юрки. С 1937 по 1972 год публикует девять биографий, десятая – о Владимире Соловьеве – оказывается неоконченной. Это книги «Трагедия любви. Роман о семейной жизни Льва Толстого» (1937), «Вера Федоровна. Роман о русской драматической актрисе» (1940), опубликованные в Австрии, в Швейцарии – «Жизнь великого грешника. Роман о Достоевском» (Т. 1, «Путь гения», Т. 2, «Завершение», 1947), «Соня Ковалевская. Жизнь и любовь ученой женщины» (1950), «Любовь на всю жизнь. Иван Тургенев и Полина Виардо» (1952), «Лжецарица. Княгиня Елизавета Тараканова, соперница Екатерины Великой» (1954), «В тени царского двора. Семейная жизнь Александра Пушкина» (1957),

«Изгнанники. Судьбы жен декабристов в Сибири во времена Николая I» (1964), «Чайковский. Судьба и творчество» (1972).

Выпуская свою биографическую книгу о Чехове «Короткий день» («Ein kurzer Tag»), А.Рахманова благодарит своего учителя за помощь в ознакомлении с труднодоступными источниками. Она завершает свою книгу библиографией работ о жизни и личности писателя, состоящую из публикаций 117 авторов, в том числе и русского зарубежья, указателем имен, включающим шестьдесят персоналий, встречающихся на страницах ее книги, списком русских реалий (таких, как аршин, верста, вершок, десятина, золотник, пуд, фунт).

В 1904 году, к моменту смерти Чехова, девочке только что исполнилось шесть лет. А вспоминает она об этом известии более чем полвека спустя. Можно усомниться в том, что ребенок запомнил отцовские слова о писателе («Умер Чехов. Конечно, он мог бы прожить еще несколько лет, если бы его больше щадили жена и люди вокруг него! Как чайка, которая в его пьесе погибает от руки Тригорина, он был уничтожен немилосердной жизнью. Каким тяжелым было уже его детство! Затем годы учебы. И позже, когда он стал врачом! Днем и ночью он был готов помогать страждущим; о себе самом он думал в последнюю очередь. При этом сам он был тяжело болен, страдал легкими. А сколько горьких разочарований пережил он! Как завидовали его неповторимому таланту! И какое счастье, что его мужественная жизнь помогала другим людям, несчастным и притесняемым, нести свой крест и справиться со своей жизнью! Об Антоне Павловиче Чехове мы будем всегда помнить как об очень близком человеке!»). Но надо знать, что память писательницы была феноменальной. К тому же она с шести лет начала вести дневник, и продолжалось это занятие восемь десятилетий. Важно иное. Собственно, то, что говорит отец, потрясенный смертью писателя, и есть сжатое изложение концепции самой книги, как бы освещенной точкой зрения рядового современника Чехова, интеллигента-врача, с любовью и пониманием воспринимавшего его личность и творчество. И для него, и для дочери (и, очевидно, всей семьи) чтение Чехова стало неотъемлемой жизненной потребностью и привычкой. Недаром она сочла возможным предпослать своей книге о Чехове

посвящение: «Моим любимым родителям, которые должны были испытать чашу страданий до дна».

Ханс Хальм оставил отзыв о книге, помещенный на клапанах суперобложки, он вводил читателя в сущность труда писательницы: «В достойной восхищения детальнейшей работе Аля Рахманова собралась воедино из разных источников тысячи и тысячи камешек для мозаики и создала единственный в своем роде, верный действительности портрет этого любимого всей русской нацией и всем остальным миром поэта. И непритязательный, и взыскательный читатель, восхищенный жемчужным ожерельем следующих друг за другом эпизодов, ощущает себя тайным зрителем поистине «короткого дня», каковой была жизнь Чехова, до краев заполненная чувствами, надеясь, что встретится с человеком Чеховым и сможет украдкой пожать ему руку. Мы ощущаем биение сердца и дыхание Чехова, следуем за ходом его благородных мыслей и несокрушимой волей, нас лихорадит вместе с ним, мы переживаем страх за его иссякающую жизнь. Лишь только так можно понять великую цельность его творчества и воспринять скрытый смысл многих его повествований и театральных пьес. (...) Аля Рахманова дарит нам не пошлый биографический роман, но осмысляет и одухотворяет жизнь и влияние достойнейшего любви человека, преследуемого неумолимой судьбой, сохранившего до последнего дыхания сердце, полное мужественной, энергичной доброты. Исключительно добросовестный репортер во всех ее многочисленных произведениях, верный выразитель духовной сущности русских, Аля Рахманова такова и в прекраснейшей книге о Чехове».

Уже по вступлению к книге читатель может ощутить лиричность искреннего тона человека, обостренно-личностно воспринимающего жизнь и людей. Писательница не сочла нужным завуалировать свое отношение к О.Л.Книппер-Чеховой, «не пожелавшей даровать своему мужу в те немногие годы, когда она была замужем за ним, счастья, которого он заслужил». В этом она увидела трагизм долгой жизни актрисы. За читателем остается право отвергнуть эту точку зрения или согласиться с ней. Писательница опиралась на тщательнейшее изучение источников. Так, например, сохранившиеся в архиве Рахмановой выписки из пи-

сем О.Л.Книппер-Чеховой лишь за 1901-1902 годы составляют 349 страниц. Да и книга строится как документальное повествование, в котором звучит прежде всего голос писателя, приводятся (впервые для немецкого читателя) обширные отрывки из его писем, в результате чего он предстает как живой в своей подлинности. Нет ни малейшей попытки увековечить Чехова как святого или мученика, или адресовать ему всякого рода упреки, становясь на позицию «страдательной» стороны. Можно сказать, что задача, которую поставила перед собой писательница, – «создать картину трудной, но мужественной жизни Чехова, какой она была в действительности», опираясь прежде всего на его творчество и письма и не прибегая к вымыслам и мифологемам, излюбленному методу авторов биографических романов (жанр книги Рахмановой можно определить скорее как документальное биографическое повествование), – оказалась выполненной ею. А для современного читателя это уже многое.

Евгений Нечепорук (Симферополь)

2000 г. (первая часть)

Абрашова, Е.А.

Мифореализм // Миф – литература – мифореставрация. – М.; Рязань, 2000. – С. 39-43.

Аннотация: Мифореализм в творчестве А.П.Чехова.

Афанасьев, Э.С.

Адаптированный Чехов // Литература в школе. – М., 2000. – № 1. – С. 46-50.

Аннотация: Некоторые проблемы поэтики А.П.Чехова.

Ахметшин, Р.Б.

Международная научная конференция «Чехов в контексте духовного развития человечества. Век XX – век XXI» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2000. – № 4. – С. 156-164.

Библиография работ о Чехове за 1997 г. (продолжение). Дополнения к библиографии за 1993-1996 гг. / Сост. П.Н.Долженков // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 82-103.

Бобров, А.А.

Подвижники нужны, как солнце: К 140-летию со дня рождения А.П.Чехова // Русский дом. – М., 2000. – №1. – С. 15.

Бродская, Г.

Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. Том I. Середина XIX – 1898. 288 с. Том II. 1902-1950-е. 592 с. – М., 2000.

Бунин, И.А.

Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Моск. рабочий, 2000 Т.7: О Чехове. Дневники. Автобиографические заметки. Статьи и выступления, 1894-1913 / Сост., подгот. текста и коммент. Бабореко А.К. – 670 с., ил.

Вигерина, Л.И.

Образы пространства в рассказе Чехова «Моя жизнь» // Пушкинские чтения – 2000: Материалы науч. межвуз. конф., 6 июня. – СПб., 2000. – С. 112-116.

Володин, Э.Ф.

«Злоумышленник» А.П.Чехова: О двух системах миропонимания // Литература в школе. – М., 2000. – № 1. – С. 34-37.

Галушко, О.И.

Таганрогская Чеховиана: Библиография. Список литературы к 140-летию со дня рождения А.П.Чехова // Вехи Таганрога. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 42-44.

Ганженко, М.Б.

«Какое наслаждение уважать людей!»: К изучению рассказа А.П.Чехова «Толстый и тонкий» в национальной школе // Русская словесность. – М., 2000. – № 5. – С. 71-75.

Гинкас, Кама

О «Черном монахе» // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 54-56.

Гитович, Ирина

Очень субъективные заметки об одной объективно просматривающейся тенденции // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 6-13.

Аннотация: О пьесах Ю.Бычкова («Шер Мэтр и Елизавет Воробей», «Любить пересмешника (из истории личной жизни А.П.Чехова)») и В.Фроловой («Твой Антуан... или Последняя любовь Чехова»), посвященных жизни и творчеству А.П.Чехова.

Гитович, Ирина

Про «это», но и про другое тоже // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 42-52.

Аннотация: Рец. на роман Рынкевича В.П. «Ранние сумерки», посвященный жизни А.П.Чехова.

Головачева, А.
Мечта о фонтанах необыкновенных и рассказ Чехова «Невеста» // Вопросы литературы. – М., 2000. – Вып. 5. – С. 168-180.
Аннотация: Жанровая традиция утопии в рассказе А.П.Чехова.

Головачева, А.
«Монтигомо Ястребиный коготь»: литература и реальность // Литература в школе. – М., 2000. – № 1. – С. 38-45.
Аннотация: Реминисценции из рассказа А.П.Чехова «Мальчики» в прозе И.С.Шмелева.

Горлова, Н.
Сборнички классиков // Книжное обозрение. – М., 2000. – № 39. – С. 8.
Аннотация: О «Записных книжках» А.П.Чехова, Л.Н.Толстого, А.А.Блока (М., 2000).

Горохов, В.
Что еще сокрыто в «Чайке». Статья первая // Литературная Россия. – М., 2000. – № 49. – С. 14.

Горохов, В.
Что еще сокрыто в чеховской «Чайке». Статья вторая // Литературная Россия. – М., 2000. – № 50. – С. 14.

Горячева, М.
[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 28-30.
Аннотация: Рец. на кн.: Кузичева А.П. А.П.Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887-1917. М., 1999.

Грачева, И.В.
Глубины чеховского слова // Русская речь. – М., 2000. – № 3. – С. 20-25.

Грачева, И.В.

Пьеса А.П.Чехова «Вишневый сад» и русская живопись // Литература в школе. – М., 2000. – № 2. – С. 26-39.

Аннотация: Тема уходящей жизни «дворянских гнезд» в пьесе А.П.Чехова и картинах русских художников.

Гулова, И.А.

Поэтика рассказа А.П.Чехова «Любовь» // Русский язык в школе. – М., 2000. – № 1. – С. 58-65.

Аннотация: О языке и стиле рассказа.

Гурвич, И.

[Рецензия] // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. – М., 2000. – Т. 59, № 3. – С. 75-76.

Рец. на кн.: Лапушин Р.Е. «Не постигаемое бытие...»: опыт прочтения А.П.Чехова. – Минск, 1998.

Дас, П.

Установление авторского голоса в рассказах Чехова // Rus. philology. – Hyderabad, 2000. – № 19. – С. 21-30. Библиогр.: с. 28-30.

Долженков, П.Н.

Мотивы и образы «Божественной комедии» Данте в произведениях Чехова // Дантовские чтения. 1998. – М., 2000. – [Вып. 11.]. – С. 78-88.

Долженков, П.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 30-33.

Аннотация: Рец. на кн.: «Мелихово». Альманах. Вып. 1. 1998. Вып. 2.1999.

Донские поэты о Чехове // Вехи Таганрога. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 47-52.

Зайцев, Б.К.

Чехов: Литературная биография. – М.: Дружба народов, 2000. – 207 с. – (Сер.: Рус. классика в школе).

Зайцев, Е.Н.

Русская провинция – источник творческого вдохновения писателей Калужского края: (от А. Чехова до Б. Зайцева) // Культура российской провинции: век XX – XXI веку. – Тез. докл. всерос. науч.-практ. конф. – Калуга, 2000. – С. 153-157.

Занозина, Н.В.

Принципы организации текстовой структуры произведений А.П.Чехова // Филологические этюды: Сборник научных статей молодых ученых. – Саратов, 2000. – Вып. 3. – С. 209-211.

Захарова, В.Т.

Личность священнослужителя в художественном восприятии А.П.Чехова («Архиерей») и Б. Зайцева («Река времен») // Православие и проблемы воспитания: Материалы VII Рождественских православ.-филос. чтений. – Н. Новгород, 2000. – С. 136-146.

Из неопубликованных писем к К.Р. / Публ., вступ. заметка и примеч. Кузьминой Л. // Звезда. – СПб., 2000. – № 2. – С. 140-143.

Аннотация: Публикуются письма В.М.Гаршина 1887 года, А.П.Чехова 1902 года, С.И.Танеева 1906 года, И.Е.Репина 1910 года, С.А.Толстой 1910 года.

Изотова, Н.В.

О некоторых типах диалога художественной прозы: (На материале произведений А.П.Чехова) // Изв. вузов Сев.-Кавк. региона. Обществ. науки. – Ростов н/Д, 2000. – № 3. – С. 62-67.

К-в, А.С.

[Рецензия] // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. – М., 2000. – № 1. – С. 106-111.

Рец. на кн.: Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания. – Екатеринбург; Магнитогорск, 1996; Мескин В.А. Кризис сознания и русская

проза конца XIX – начала XX века. – М., 1997; Карпов И.П. Автор в русской прозе (Чехов, Бунин, Андреев, Грин). – М., 1997.

Калугина, М.Л.

«Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь...» // Мир филологии. – М., 2000. – С. 176-180.

Аннотация: М.П.Громов как исследователь творчества А.П.Чехова.

Калугина, М.Л.

Чехов-драматург и его преемники: в дополнение к теме // Филология в системе современного университетского образования. – М., 2000. –

Кандидов, А.В.

Искушения святого Антония: Женщины в жизни А.П.Чехова. – Калуга: Бочкарева, 2000. – 155 с., ил.

Капустин, Н.В.

Рассказ А.П.Чехова «Страх»: Жанровые трансформации и обертоны смысла // Потаенная литература. – Иваново, 2000. – Вып.2. – С. 53-59.

Аннотация: Традиции святочного рассказа в произведении А.П.Чехова.

Кельманн, Нина

«Дама с собачкой» А.П.Чехова и Д.К.Оутс // Россия и США: формы литературного диалога. – М., 2000. – С. 82-88.

Ковалева, Н.А.

Авторское фразообразование и коммуникативная стратегия текста в письмах А.П.Чехова / Астрах. гос. пед. ун-т. – Астрахань, 2000. – 246 с. Библиогр.: с. 231-243.

Кокина, И.А.

Прием «остранения» и его использование А.П.Чеховым в рассказах о детях и для детей // Эстетика и поэтика языкового творчества. – Таганрог, 2000. – С. 101-104.

Кривошеина, О.А.

А.П.Чехов в оценке Е.И. Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. – Тамбов, 2000. – Кн. 10. – С. 153-156.

Кузичева, А.П.

Ваш А.Чехов. – М.: Согласие, 2000. – 386 с., ил.

Аннотация: Хроника жизни А.П.Чехова в Мелихове.

Лебедев, В.К; Петухова, Е.Н.

Л.Н.Толстой и А.П.Чехов // Русская литература. – СПб., 2000. – № 1. – С. 268-269.

Рец. на кн.: Л.Н.Толстой и А.П.Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... / Статьи, подгот. текстов, примеч. Мелковой А.С. – М., 1998. – 391 с.

Лекманов, О.А.

Обыкновеннейший крокодил! // Русская речь. – М., 2000. – № 4. – С. 37-38.

Аннотация: Реминисценция из стихотворения К.Н.Батюшкова «Счастливец» в водевиле А.П.Чехова «Медведь».

Летопись жизни и творчества Чехова / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 2000 Т. 1: 1860 – 1888/ Сост.: Громова-Опульская Л.Д., Гитович Н.И.; Отв.ред.: Бердников Г.П., Громова-Опульская Л.Д. – 511 с., факс. Указ. произведений А.П.Чехова, указ. имен: с.486-509.

Лишаев, С.А.

А.П.Чехов: стилистика неопределенности // Mikstura verborum'99: онтология, эстетика, культура. – Самара, 2000. – С. 144-155.

Аннотация: К характеристике художественного метода писателя.

Лишаев, С.А.

А.П.Чехов: дух, душа, и «душечка»: (Форма и материя по рассказу А.П.Чехова «Душечка») // *Mikstura verborum*'99: онтология, эстетика, культура. – Самара, 2000. – С. 117-143.

Лосев, С.

Чеховский Гурзуф // Рус. мысль = *La pensée russe*. – Париж, 2000. – № 4302. – С. 14-15.

Лулудова, Е.М.

Архетипы в художественном тексте. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – 120 с.

Аннотация: Вторая и третья главы посвящены анализу архетипов сада и дома в произведениях Чехова.

Майлз, П.

О любви к творцу // Мир филологии. – М., 2000. – С. 162-164.

Аннотация: Творчество А.П.Чехова в восприятии современного западного читателя.

Макаров, А.В.

Саженцы. – М.: Старая Басманная, 2000. – 245 с., ил. Библиогр.: с. 242-244.

Аннотация: Город Чехов (Лопасня) в жизни и творчестве А.С.Пушкина и А.П.Чехова.

МакВэй, Гордон

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 35-37.

Аннотация: Рец. на кн.: Coope John. *Doctor Chekhov: A Study in Literature and Medicine*. 1997.

МакВэй, Гордон

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 37-39.

Аннотация: Рец. на кн.: Callow Philip. *Chekhov: The Hidden Ground*. L.; Constable, 1998.

Максимчук, Г.Д.
«...Глава о Чехове не кончена»: дайджест // Вехи Таганрога. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 40-41.

Мартынова, Л.А.
Международная научная конференция «А.П.Чехов в контексте духовного развития человечества. Век XX – век XXI» // Филологические науки. – М., 2000. – № 5. – С. 115-119.
Аннотация: Состоялась в литературно-мемориальном музее «Мелихово» 28-31 января 2000 г.

Мартынова, Л.
[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 39-42.
Аннотация: Рец. на статьи о Чехове, вошедшие в сборник «Проблемы изучения русской и зарубежной литературы» (Таганрог, 1999).

Медриш, Д.Н.
Время и пространство в незавершенном романе А.П.Чехова // Рус. речь. – М., 2000. – № 1. – С. 10-14.
Аннотация: О незавершенном романе конца 1880-х гг., известном под условным названием «Рассказы из жизни моих друзей».

Михновец, Н.Г.
Драма «Живой труп»: своеобразный ответ Л.Н.Толстого-драматурга А.П.Чехову // Литература в школе. – М., 2000. – № 2. – С. 18-25.
Аннотация: К истории создания пьесы Л.Н.Толстого.

Молчанов, Э.
Уральские встречи Чехова // Урал. – Екатеринбург, 2000. – № 2. – С. 160-165.
Аннотация: К биографии писателя.

Морозова, И.Л.

«...Прошу принять в дар» (Из истории благотворительности публичной библиотеки имени А.П.Чехова) // Вехи Таганрога. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 32.

Морозова, Т.

Пассажирское счастье: О рассказе А.П.Чехова «Красавицы» // Литература в школе. – М., 2000. – № 1. – С. 28-33.

Невзглядова, Е.

Эвтерпа с черного хода: Заметки о прозе // Новый мир. – М., 2000. – № 8. – С. 182-194.

Аннотация: Лиризм современной прозы в контексте чеховской традиции в русской литературе.

Одесская, Маргарита

Генри Торо и Антон Чехов: лес и степь // Россия и США: формы литературного диалога. – М., 2000. – С.122-131.

Основина, Г.А.

О взаимодействии заглавия и текста: (На материале рассказа А.П.Чехова «Устрицы») // Русский язык в школе. – М., 2000. – № 4. – С. 62-66.

Подушков, Д.

Где жила чайка? // Русская провинция. – Новгород и др., 2000. – № 1. – С. 52-60.

Аннотация: К истории создания пьесы А.П.Чехова «Чайка».

Полоцкая, Э.А.

Возвращаясь к старой публикации // Мир филологии. – М., 2000. – С. 165-168.

Аннотация: Уточнение этимологии слова «недотепа» в комментариях к «Вишневому саду» (13 том академического издания ПССП А.П.Чехова).

Полоцкая, Э.А.

О поэтике Чехова / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. – М.: Наследие, 2000. – 239 с.

Полоцкая, Э.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М.: Скорпион, 2000. – С. 18-28.

Аннотация: Рец. на кн.: Г.Бродская. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея. Т. 1. Середина XIX века – 1898. Т. 2. 1902 – 1950-е. М., 2000.

Пучкова, Г.А.

От Пушкина к Чехову: О некоторых «русских традициях» в зеркале англо-американской критики // Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст. – Арзамас, 2000. – Вып. 2. – С. 230-241.

Разумова, Н.Е.

[Рецензия] // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки (филология). – Томск, 2000. – Вып. 6. – С. 75-76.

Рец. на кн.: Л.Н. Толстой и А.П.Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... – М., 1998.

Разумова, Н.Е.

«Чайка» А.П.Чехова и «новая драма» // Литературоведение и журналистика. – Саратов, 2000. – С. 117-128.

Аннотация: Общие тенденции в развитии русской и западноевропейской драматургии конца XIX – начала XX вв. (А.П.Чехов – К. Гамсун – М.Метерлинк).

Роговская-Соколова, М.

Последний сад. – М.: Грааль, 2000. – 125 с., ил.

Аннотация: Статьи об А.П.Чехове.

Родионова, В.М.

«Душечка» А.П.Чехова: (Автор и его интерпретаторы) // Мир филологии. – М., 2000. – С. 169-175.

Ростовцева, И.

«Высокий человек из Таганрога»: Чехов в современной поэзии // Библиотека. – М., 2000. – № 5. – С. 80.

Рец. на кн.: Рокитянский Я. Высокий человек из Таганрога: Стихотворения. – М., 1998. – 80 с.

Аннотация: Стихотворные интерпретации рассказов, пьес и писем А.П.Чехова.

Рыбникова, Ю.В.

Интертекстуальные включения как одна из форм реализации текстообразующей иронии в творчестве А.П.Чехова // Филологические этюды: Сборник науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2000. – Вып. 3. – С. 219-221

Седегов, В.

«Л.Н. Толстой и А.П.Чехов» // Дон. – Ростов н/Д, 2000. – № 3/4. – С. 190-192.

Аннотация: Об одноименной книге издательства «Наследие» (М., 2000). Проблема взаимоотношений писателей.

Скатов, Н.Н.

«Нужен Чехов...» // Мир филологии. – М., 2000. – С. 154-161.

Аннотация: Творчество А.П.Чехова в контексте традиций русской классической литературы XIX в.

Скафтымов, А.П.

Драмы Чехова // Волга. – Саратов, 2000. – № 2-3. – С. 132-147.

Аннотация: Статья 1948 года. Вступительная заметка А.А.Гапоненкова.

Старикова, В.А.

[Отчет о международной конференции «Чехов в контексте духовного развития человечества. Век XX – векXXI», прошедшей в Мелихово 29-31 января 2000 г.] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 76-80.

Стародубова, О.Ю.

«Мантифолия», или несколько слов о природе чеховского юмора // Русская речь. – М., 2000. – № 1. – С. 125-127

Аннотация: Комментарий к слову «мантифолия» в прозе и письмах А.П.Чехова.

Страхова, А.С.

Имя персонажа в художественном мышлении раннего Чехова // Пушкинские чтения – 2000: Материалы науч. межвуз. конф., 6 июня. – СПб., 2000. – С. 97-104.

Страхова, А.С.

Ното ludens: игра как доминанта художественной философии раннего Чехова // Литература и философия. – СПб., 2000. – С. 83-88.

Сухих, И.Н.

Чеховские сюжеты и сюжет судьбы // Чехов А.П. Повести и рассказы. – М., 2000. – С. 5-44.

Тахо-Годи, Е.А.

Лосев и Чехов: К постановке проблемы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2000. – № 2. – С. 92-106.

Аннотация: Творчество А.П.Чехова в восприятии А.Ф.Лосева; чеховские традиции в прозе А.Ф.Лосева.

Ткаченко, Е.В.

Ономастикон писателя как характеристика его идиолекта: (Функция имени в рассказах А.П.Чехова) // Проблемы региональной ономастики: Материалы 2-ой межвуз. науч.-практ. конф. – М., 2000. – С. 248-251.

Трунин, А.В.

Письма провинциала: (О формировании эпистолярного поведения А.П.Чехова) // Культура российской провинции: век XX – XXI веку. – Тез. докл. всерос. науч.-практ. конф. – Калуга, 2000. – С. 158-161.

Тырникова, Н.Г.

Речевой этикет в пьесах О.Уайльда «Как важно быть серьезным» и А. Чехова «Три сестры» // Филологические этюды: Сборник науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2000. – Вып. 3. – С. 223-225.

Фуско, А.; Томассони, Р.

Володя. Вступительные заметки: (Анализ одного из самоубийств в сюжетах А.П.Чехова) // Творчество в искусстве – искусство творчества. – М., 2000. – С. 458-471.

Цабка, Ева

Антон Чехов и Артур Миллер: жизнь «как она нам представляется в мечтах» // Россия и США: формы литературного диалога. – М., 2000. – С. 131-137.

Чадаева, А.

А вы не верите в бессмертие души? // Литературная Россия. – М., 2000. – № 32. – С. 12-13.

Аннотация: Некоторые аспекты мировоззрения А.П.Чехова.

А.П.Чехов в школьном изучении: Сб. ст. и материалов по биографии и творчеству писателя / Науч.-практ. центр «Мегатрон»; Под ред. Мещеряковой М.И. – М.: Мегатрон, 2000. – 225 с. – (Б-ка гимназиста).

Чехов, А.П.

Записные книжки / Сост. и предисл. Кореньковой Т. – М.: Вагриус, 2000. – 110 с., портр.

Аннотация: Записи 1891-1904 гг.

Чеховский вестник. – М., 2000 N 6. – 104 с.

Аннотация: Информация о новых публикациях, киносценариях и спектаклях, конференциях, музеях, связанных с именем А.П.Чехова; библиография литературы о писателе за 1997 г.

Чудаков, А.П.

Писатель двадцать первого века // Чехов А.П. Рассказы. – М., 2000. – С. 5-20.

Чудаков, А.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 6. – М: Скорпион, 2000. – С. 13-18.

Аннотация: Рец. на главу о Чехове из книги Бориса Парамонова «Конец стиля» (М., 1997).

Чуканов, В.

Дорога к Чехову // Москва. – М., 2000. – N 11. – С. 227-230.

Аннотация: О пребывании А.П.Чехова на Сахалине.

Шапочка, Е.А.

Правда и вымысел, или Сказы няни Чеховых – Агафьи Кумской // Вехи Таганрога. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 23-26.

Шелестова, З.А.

Особенности чтения художественной прозы // Литература в школе. – М., 2000. – № 3. – С. 71-79.

Аннотация: На материале рассказа А.П.Чехова «Гриша».

Шестов, Л.

Творчество из ничего: (А.П.Чехов) / Сост., вступ. ст., примеч. Батовой Н.К. – М.: КМК Scientific press, 2000. – 54 с. Лит. о Шестове и его творчестве: с. 51-53..

Шульц, С.А.

Роль праздника в художественной структуре драмы А.П.Чехова «Три сестры» // Филологические науки. – М., 2000. – № 2. – С. 24-31.

Яковлева, М.П.

Русский менталитет в обращениях: (По рассказам А.П.Чехова) // Res linguistica: Сб. ст.: К 60-летию д-ра филол. наук, проф. В.П. Нерознака. – М., 2000. – С. 332-338 Библиогр.: с. 337-338.

Яркова, А.В.

А.П.Чехов в творческой интерпретации Б.К.Зайцева и чеховиана XX века // Пушкинские чтения – 2000: Материалы науч. межвуз. конф., 6 июня. – СПб., 2000. – С. 104-112.