

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3

СОДЕРЖАНИЕ

Открытие памятника А.П.Чехову в Москве	
Выступления <i>О.Н.Ефремова, А.И.Солженицына, В.Б.Катаева</i>	5
Книжное обозрение	
<i>В.Звиняцковский.</i> Чеховиана. Чехов и Пушкин.	10
<i>А.Микоян.</i> Chekhov. The Comic Stories. Transl. by Harvey Pitcher.	14
<i>А.Криницын.</i> Anton P.Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk.	19
<i>А.Собенников.</i> Молодые исследователи Чехова. III.	22
<i>А.Чудаков.</i> Радислав Лапушин. "Не постигаемое бытие..." Опыт прочтения А.П.Чехова.	23
<i>К.Смола.</i> Matthias Freise. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen.	25
<i>М.Финк.</i> Петр Долженков. Чехов и позитивизм.	28
<i>И.Гитович.</i> Юрий Єненко. Дума про Чехова. Півість-есе.	30
<i>А.Головачева.</i> В.Б.Катаев. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова.	33
<i>А.Архипов.</i> Laurence Senelick. The Chekhov theatre. A century of the plays in performance	36
<i>Н.Капустин.</i> Julia de Sherbinin. Chekhov and Russian Religious Culture: the poetics of the marian paradigm	40
<i>А.Степанов.</i> Donald Rayfield. Chekhov's "Uncle Vania" and "The Wood Demon"	43
<i>М.Горячева.</i> О.А.Радищева. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 - 1908.	44
Театральная панорама	
III-й международный Чеховский фестиваль	
<i>Виктор Гульченко.</i> Три "Платонова"	48
<i>Татьяна Шах-Азизова.</i> Два "Дяди Вани"	53
<i>Виктор Гульченко.</i> "Три сестры" К.Марталера (Германия)	55
<i>Татьяна Шах-Азизова.</i> "Иванов" П.Лебла (Чехия)	57
<i>Татьяна Шах-Азизова.</i> "Свадьба" П.Фоменко	59
Жизнь музеев	
<i>В.Катаев.</i> Открытие музея в Баденвейлере	62
<i>Ю.Скобелев.</i> Чеховский архив на Белой даче	64
<i>И.Цупенкова.</i> Музей книги "Остров Сахалин"	66
Библиография работ о Чехове. 1995	72

Открытие памятника А.П.Чехову в Москве

26 октября 1998 года в 10.30 утра в Москве, в Камергерском переулке, рядом с Московским Художественным театром, был открыт памятник Антону Павловичу Чехову (скульптор М.Аникушин, архитекторы М.Посохин и М.Фельдман).

На открытии выступили мэр столицы Ю.Лужков, министр культуры РФ В.Егоров, художественный руководитель МХАТа имени А.Чехова О.Ефремов, писатель А.Солженицын, председатель Чеховской комиссии РАН В.Катаев.

Из выступления О.Н.Ефремова

Сегодня у нас происходит как бы двойное открытие - обновленного Камергерского переулка и памятника Чехову. Мне кажется, что отныне это будет одно из самых человеческих, прекрасных мест нашей Москвы. Тех мест, где можно хоть ненадолго подумать о нашем прошлом, о том, что нас сформировало, чем мы духовно живы и что наследуем. В минувший век мы жили под разными знаками, знаменами, политическими символами и "измами". Так или иначе это определяло и жизнь Художественного театра, который начал свою биографию как "Дом Чехова". Этот дом неоднократно пытались перестроить, переименовать, изменить.

Сегодня - день, который я бы назвал днем восстановления исторической справедливости. Антон Павлович Чехов навечно будет теперь смотреть на созданный им театр. В свою очередь Театру предложено трудное право ежедневно чувствовать на себе чеховский взгляд. Может быть, этот взгляд будет помогать нам жить или, если хотите, понимать то, что происходит с нами, по-чеховски...

Чехов пришел в русскую культуру тогда, когда сложилась ее учительская, проповедующая интонация. Он воспринимал себя и то, что он писал, в контексте Толстого и Достоевского, двух своих величайших современников. Он нашел свой голос и заставил услышать себя не призывом, не страстной проповедью, не открытым учительством. Я бы сказал, что он от всего этого отказался, предложив всем нам иную и небывалую картину России. Такой России, какой она была в то время. Он рассмотрел самую толщу нашей жизни и самые глубинные срезы нашей души так, как это сделал бы умнейший врач, который должен прежде всего поставить правильный диагноз, а уж потом проповедовать и давать рецепты спасения. Он до смешного боялся всякого ярлыка, "изма", фирмы, закрывающей реального человека... Вот эта его способность преодолеть даже самые устойчивые штампы нашей общественной мысли поражает и сегодня. И в этой полной своей свободе, "тайной свободе", внутреннем достоинстве Чехов перекликается

для меня только с одним русским писателем - с Пушкиным. Один начал XIX век, второй его закончил, завершил и во многом прозрел то, что будет происходить в двадцатом столетии.

Наш век кончается. В истории театра он прошел под знаком Чехова. Не только в России, но и во всем мире. Это не значит, что мы уже поняли Чехова до конца или разгадали все его загадки. Напротив, чеховские драмы устроены так, что они открывают все новые и новые вопросы, обращенные к каждому новому поколению. В этом смысле Чехов не позади нас, а по-прежнему впереди, всегда впереди. Видеть жизнь такую, какая она есть, иметь мужество смотреть в лицо этой жизни и любым ее проблемам, благодарить жизнь за то, что она нам дана, и суметь хоть немного улучшить ее. Остаться внутренне свободным, выдавливать из себя раба – пусть и по капле, но выдавливать. Раба любого "изма", любой предвзятой мысли. Это очень трудно, но это надо делать. И пусть этот памятник Чехову, стоящий в начале Камергерского переулка, станет отныне каждый день напоминать нам об этом.

Из выступления А.И.Солженицына.

Для миллионов читателей в России Чехов не просто русский классик, а душевно близкий, почти родной человек. Как это могло сложиться? Конечно, от душевных свойств Антона Павловича, конечно, от особенностей его творческого дара. Но еще и от удивительного разнообразия тональностей, жанров, сюжетов и тем, наполняющих бесчисленное множество его рассказов. Так что каждый читатель может выбрать, нащупать цепочку таких рассказов, которые наиболее близки его сердцу. А каждый издатель, соответственно, может составить выразительный сборник по определенным направлениям.

Южнорусская природа почти не попала в русскую литературу. Но зато восполнена, возмещена Чеховым. Он дал бессмертные картины южнорусской природы.

И здесь, прежде всего, - его великая повесть "Степь". Степь, которая дышит, греет, кормит, ласкает и гневается, а десятки людей, персонажей его повести, которые разбегаются по степи, работают, трудятся, ищут чего-то в этой степи, - они все неразрывно связаны с этой природой, сознавая то или не сознавая.

Еще разительнее о степи у него волшебный, я бы сказал, рассказ "Счастье". Это - одна летняя ночь в степи. Но как он музыкален, но сколько в него вмещено! Не только эта одна ночь, но шаги веков этой степи и сама стынущая вечность. Это открывало Чехову пути понимания русской природы.

Тут нельзя не назвать его тончайшую "Свирель". Старик скорбно перечисляет ущербы и гибель природы и предсказывает: "Пришла пора Божьему миру погибнуть".

Этот пророческий рассказ прозвучал за семьдесят лет до первых экологических тревог и за сто десять лет до нашего сегодняшнего состояния.

Чехов создал жемчужные рассказы о душевной жизни - тончайшие переливы, к которым нельзя почти коснуться, на них дохнуть нельзя, на эти переливы. Сколько таких рассказов: "Полинька", "Верочка", "Анюта", "Хористка"...

Чехов, как правильно сказал сейчас Олег Николаевич, представил нам широкую картину российской интеллигенции, как никто другой. Он показал ее вживе, в многообразии личностей, характеров. И как раз не ту часть, которая была искажена партийностью или революционностью - а реальную. Но это нисколько не закрывало для Чехова пути к пониманию народной жизни.

Сколько чеховской тонкости он донес в народной жизни! Например, в рассказе "Егерь" - щемящий рассказ, где переливаются и природа и душа. Его простонародные рассказы: "Горе", как старик везет в санях старуху в больницу и беседует с ней мысленно, а она уже померла в санях. Или - "Тоска". Или совершенно особняком стоящий, удивительный рассказ "В ссылке". Почему он удивительный? Потому что Чехов никогда не сидел в тюрьме, но он пронизал, он понял это состояние вечно-ссылно-каторжного Семена Толкового, который десятилетия там провел и для которого нормальная жизнь уже не существует, все мировосприятие другое. Чехов проник в это.

Вершиной стоит среди его произведений повесть "В овраге". Она не только наполнена массой простонародных и мещанских персонажей, ярких типов. Она удивительным образом - хотя ее всегда приводят как пример общественного обличения - удивительным образом наполнена праведниками - там просто череда праведников идет. Это удивительно!

Чехов был мастером и жанровых поворотов. Например, новеллистический рассказ, который проходит рядом с загадкой, - "В суде". Идет дремливое судебное разбирательство, и обличенный подсудимый вдруг оборачивается к своему конвоиру и спрашивает: "А где топор?". И выясняется, что это сын его. А ответа нам не дано; вот с этим мы и расстаемся. Или - "Следователь": загадочная история молодой женщины, которую она предсказала сама.

Не закрыта была для Чехова, понятна для него и православная вера и церковная служба.. С большой сердечной теплотой описывает он ее в таких рассказах, как "На страстной неделе", "Перекасти поле", или церковные проблемы - "Кошмар", "Архиерей".

Я не касаюсь его драматических произведений и всего этого, в целом, направления. О них уже здесь говорили и, главное, что близость, сегодняшнее соединение само об этом говорит. Можно только порадоваться, что Чехов, который сидел у себя в тяжелом, нудном ялтинском плену, не заслуженным даже, медицински и рвался, бесплодно

рвался к стенам этого МХАТа, что он, наконец, дошел до него и останется около него навсегда.

Из выступления В.Б.Катаева

В одном из воспоминаний Горького схвачена особенность походки, позы Чехова: "...ходил, как врач по больнице, больных в ней - много, а лекарств - нет. Да и врач-то не очень уверен, что лечить - нужно".

Кажется, именно таким запечатлел Чехова Михаил Аникушин. Мы знаем, что Чехов был бесконечно разным - и веселым, и мужественным, уверенным мастером. Но, видимо, нашему времени ближе оказывается вот такой Чехов - самый трезвый диагност в русской литературе.

Не нужно искать у него рецепты от вечных наших болезней. Их Чехов никогда не стремился прописывать и навязывать. Но читая Чехова, мы лучше понимаем себя, открываем самую глубокую правду о человеке, о жизни.

Ведь он сам однажды сказал о себе: "для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда". Звезда Чехова освещает жизнь России уже целое столетие.

И нужен он не только нам, его соотечественникам. Наследие его принадлежит к наивысшим ценностям, данным Россией человечеству. Его мировая слава не меньше, а может быть, даже больше, чем отечественная. Первый в мире памятник Чехову был поставлен еще 90 лет назад в Германии. Сегодня Москва открывает памятник одному из тех, кто составляет ее, нашу общую славу и гордость, как и славу и гордость мировой культуры.

Когда до конца века остаются считанные месяцы, многие события обретают особый, символический смысл.

Что оставляем мы следующим поколениям? Суррогаты культуры, которые окружают нас со всех сторон? Нет: если сегодня мы открываем памятник Чехову, если сегодня мы празднуем столетие Художественного театра, его театра - значит, в новое столетие, в новое тысячелетие мы вступаем с истинными ценностями.

Телеграмма Д.С.Лихачева

Присоединяю свой голос к хору поздравлений столетием МХАТа и открытием памятника Чехову. Спокойная, тихая, но слышимая на весь театральный мир система Станиславского порождена печальным грустным творчеством Чехова. Нам нужны Чехов и Станиславский в наш беспокойный век, чтобы с благоговением в тишине преклонить колена перед всем хорошим, что было и еще сохранилось на Руси. *Д.Лихачев*

КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

"...ГРОЗНЫЕ, ЧУДЕСНЫЕ ЯВЛЕНИЯ ПРИРОДЫ, КОТОРЫЕ МЫ ДОЛЖНЫ
НАУЧИТЬСЯ ОБЪЯСНЯТЬ"

Чеховиана. Чехов и Пушкин.

М.: Наука, 1998. 332 с.)

Известные противники глобальных теорий, главные герои этой книги, в свое время утверждали: один - что писателя надобно судить по законам, им самим над собою признанным, другой — что следует объяснять каждый случай в отдельности. Допуская, что объект гуманитарного исследования имеет власть над субъектом и результатом, легко предположить, что никакие всеобъемлющие формулы здесь не пройдут, и даже механическое сложение Чехов + Пушкин даст Чепушкин и не более. Недаром же ни пушкинистика, ни чеховистика не дали ничего "методологического". Пусть М.Бахтин и не объяснил феномена Достоевского, зато "полифонизм" разошелся, и не без успеха, по докторским диссертациям. И кому за пределами чеховедения пригодились, например, на шумевшая в этом цеху "случайность"?..

Хотя все равно обо всех 35 статьях в одной рецензии невозможно даже упомянуть, следует отметить всех их без исключения высокий академический уровень и безусловный вклад в науку: тема сдвинулась с мертвой точки "Пушкин в прозе". Пушкин в прозе - это все-таки не Чехов, а - в крайнем случае - Иван Петрович Белкин... Но и на сей раз - как всегда: вроде бы заурядная, традиционная, рутинная, но добротная и до мелочей выверенная компаративистика не только убедительнее, но и гораздо интереснее., нетривиальнее общих рассуждений мэтров (или немэтров, но в тоне и духе мэтров)" Пока исследователь чувствует эпоху и следует фактам - читательское доверие ему обеспечено, а дочитается ли статья до конца - сие сугубо зависит от индивидуальности и литературного мастерства автора самой статьи. Но стоит отрешиться и воспарить, как все "пренебрегнутые" мелочи начинают мстить.

Так, цитируя Белинского, недвусмысленно обвинившего однажды Пушкина в отсутствии "мыслей", В.Б.Катаев в подбор приводит известную цитату из дневника Льва Толстого о том, что у Чехова "содержания же, как у Пушкина, нет" (с.7). В том же смысле это цитирует (на с.11) и И.Н.Сухих, поясняя (на с.12) толстовское сопоставление: Пушкин и Чехов сравниваются друг с другом "как эстеты-авангардисты" (?!): "форма "продвинута" - содержания нет". Наконец, по заведенной в чеховедении традиции ругать Льва Николаевича, "как Чехов" (забывая известный латинский афоризм о том, что позволено Юпитеру), В.А.Кошелев свою статью об "онегинском мифе в прозе Чехова" (кстати, интереснейшую) зачем-то начинает той же толстовской цитатой, считая своим долгом оценить оную как "образец смысловой неточности" (с.147).

Но кто же на самом деле (в восприятии Толстого) был эстет – авангардист?.. Конечно, Чехов! Надо уж очень по-хармсовски воспринимать Толстого, чтобы так ставить логическое ударение в его фразе? "СОДЕРЖАНИЯ, как у Пушкина, нет" (т.е. нет содержания ни у Чехова, ни у Пушкина) - а не так: "Содержания, КАК У ПУШКИНА, нет" (т.е. нет содержания У ЧЕХОВА - такого значительного, какое ЕСТЬ у Пушкина!). Сопоставлению, стало быть, грош цена, если все доказательства - ссылка на Толстого: а где, в свою очередь, доказательства, что там оно - не ПРОТИВОпоставление? И вообще - мало ли что сказал Толстой?.. Если бы редактор сборника В.Б.Катаев снял пресловутую цитату (типичный "повтор") из всех статей (в том числе своей) и — раз уж это так важно - заказал специальную статью "Толстовское сравнение Чехова и Пушкина" - все сразу стало бы на свои места, и не пришлось бы рецензенту тратить время и место на "защиту" Толстого.

Что до Чехова, то он, конечно, авангардист, но не эстет, и уже в "Осколках московской жизни", как верно указывает тот же И.Н.Сухих, пишет о некоем актере: "Пока его не требует к священной жертве Аполлон, он малодушно погружен в такую прозу, что при дамах не всегда ловко сказать: ...вы видите его секретарем общества ассенизации". Это то, что не только любил, но и прямо развивал не упомянутый ни в одной статье сборника Маяковский (ср. его статью "Два Чехова"): "ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный, ушел на фронт от бабских садоводств поэзии - бабы капризной". И чем это (как доказательство ПРОТИВОпоставленности Чехова и Пушкина в, выражаясь языком И.Н.Сухих, "парадигмологии литературы") хуже ссылки на весьма темное место в дневнике Толстого? Говоря же о парадигме чеховского остроумия, наоборот, так и хочется сблизить пушкинский и чеховский типы юмора (опять же ни разу не упомянутая "Дочь Альбиона" и... мисс Жаксон в "Барышне-крестьянке").

Впрочем, о юморе, сатире, иронии и других видах комического отношения к "обывателям" авторов "Евгения Онегина", с одной стороны, и таких рассказов, как "Учитель словесности" и "Ионыч", с другой, - много и дельно сказано в статье

В.М.Марковича. Рассуждениям этого автора как будто недостает очевидного связующего звена - гоголевских "Старосветских помещиков", этой, по отзыву Пушкина, "шутливой, трогательной идиллии", где пушкинский принцип совмещения двух по видимости взаимоисключающих дискурсов - идиллического и комического - находит свое идеальное воплощение. Думается, однако, что автор статьи намеренно абстрагируется от контекста (иначе он обратил бы внимание на то, что герой-филолог у Чехова не только рассуждает о "пастушеских идиллиях", но и сетует на свое незнакомство с "Гамбургской драматургией" - теоретическим обоснованием "мещанской драмы", а заодно уж не забыл бы помянуть и Помяловского с его "Мещанским счастьем")... В.М.Марковича интересует не контекст, а поэтика, причем именно та самая, что недавно в чеховедении сгоряча была обозвана "поэтикой раздражения". И то правда: что это свободный от идеологических догм и иллюзий Антон Павлович так накидывается на "мещан"?.. "Можно подумать, - пишет Маркович, - что... идеология ушла, а соответствующая ей психология осталась" и мешает видеть людей такими, "каковы они есть и какими только и в силах быть" (с.21,24). Вводя читателя в кухню современной пушкинистики (этим данная статья выгодно отличается от большинства статей седьмого выпуска "Чеховианы", который вроде бы для того и задуман, чтобы сблизить чеховедов с пушкинистами), Маркович аргументированно выстраивает следующий вывод: "Чеховский текст строится так, что в нем затруднен любой оценочный подход к изображаемому" (с.52), и такая поэтическая установка "по своей объективной функции... оказывается эквивалентом столь непохожей на нее гуманности Пушкина" (с.33). Жаль только, что статья заканчивается тем, чем компаративистическое исследование по сути должно бы только начинаться: указанием на прямое развитие в этой чеховской установке поэтики "Повестей Белкина" (в "сверхсюжете" "Чеховианы" эта мысль находит продолжение в весьма интересной статье А.Г.Головачевой "Повести И.П.Белкина, "пересказанные" А.П.Чеховым").

Убедительно доказанную (не только В.М.Марковичем, но и авторами других статей) идею о влиянии "Евгения Онегина" на развитие поэтики русской прозы вообще и чеховской в особенности безусловно следует отнести к тому новому и важному, что вносит в литературоведческую науку очередной выпуск "Чеховианы". Точно, но как всегда жестковато идею эту формулирует А.П.Чудаков уже в самом названии своей статьи: "Пушкин – Чехов: завершение круга". Отталкивается автор статьи от противопоставления, как всегда более плодотворного, чем сопоставление, хотя, как мне кажется, в корне неверного в данном конкретном случае. Смысл противопоставления в том, что, в отличие от прозы Чехова, в прозе Пушкина (именно в прозе, а не в эпосе - не в романе в стихах, например) "в рассказ о событиях исторических не вторгаются подробности частной жизни, а бытовое описание не может включить в себя сообщения о делах

народа и государства" (с.36). Переваривая так сформулированный "закон Чудакова", в рассеянности листаю "Повести Белкина" и тут же прочитываю: "В это блистательное время Марья Гавриловна жила с матерью в *** губернии и не видала, как обе столицы праздновали возвращение войск. Но в уездах и деревнях общий восторг, может быть, был еще сильнее. Появление в сих местах офицера было для него настоящим торжеством, и любовнику во фраке плохо было в его соседстве..."

Никто, кажется, еще не сказал, что Чехов — это Пушкин в драме, и правильно не сказал: автор "маленьких трагедий", если представить их написанными не для чтения (как это традиционно полагают), а для некоего театра будущего, далеко ОПЕРЕДИЛ "чеховский" театр (имею в виду не театральную поэтику Станиславского, которую Чехов и сам опередил, а те театральные формы, которые автор "Чайки" на деле пытался создать). Возможно, поэтому из 35 авторов "Чеховианы" лишь 5 посвятили свои исследования проблемам драматургии и театра. Из них, на мой взгляд, только Л.А.Давтян берет ноту явно не из той оперы и почему, собственно говоря, бездарный Треплев - Моцарт, а даровитый Тригорин – Сальери, а не наоборот (хотя это "наоборот" равно непродуктивно для сопоставления)?.. Е.И.Стрельцова оказывается внимательнее к этическим параметрам как "маленьких" пушкинских, так и "больших" чеховских трагедий (по смешному абсурду жизни — комедий), справедливо отмечая, что тот "феномен глухоты замкнутого на себя героя", о котором пишет В.Непомнящий в связи с пушкинским произведением, и для Чехова - "фундаментальное понятие" (с.226) или, точнее, лейтмотив. Другим таким понятием (т.е. опять-таки лейтмотивом) автор статьи считает "феномен искушения", но об этом ничего нет у Непомнящего, а внятность собственных формулировок не принадлежит к числу достоинств автора статьи.

Несколько "импрессионистична" по своему методу и статья В.В.Гульченко, попытавшегося вписать Платонова из юношеской пьесы Чехова в ряд Дон Жуанов мировой (получился, как ни странно, Дон Жуан-импотент Карела Чапека - естественно, не упомянутого) и русской литературы (если "Пушкин поведал исключительную... но все же русскую историю" (?—В.З.), то "Платонов никем, кроме как русским, быть не может" – с.222).

Рано погибший Моисей Иофьев полвека назад в своей дипломной работе о "маленьких трагедиях" писал, что здесь внутренняя жизнь героев, "ограниченная, казалось бы, одной страстью, поражает вместе с тем многообразием переживаний", создавая "возможность двупланового осмысления диалога, "подводного действия". В драматургии Пушкина театр Шекспира смыкается с театром Чехова" (Иофьев М. Профили искусства. М., 1965. С. 275). Завершая круг сопоставлений и отдыхая на любовно подобранной Г.Ф.Щеболевой изобразительной Пушкиниане Н.П.Чехова (кстати, в чеховском доме-музее в Сумах терпеливо дожидается своего издателя столь же старательно

собранный тамошними музейщиками его же Гоголиана), с сочувственной благодарностью возвращаешься к исходной точке: бесхитроственному сопоставлению "златой" (Пушкин) и "непрерывной" (Чехов, "Студент") мифологических цепей (В.Б.Катаев) или к мысли И.Н.Сухих о существовании некоей "парадигмы" движения - но тогда уже не только от Пушкина к Чехову, но и от Шекспира к Пушкину. Если "все-таки она вертится", то, быть может, наша работа литературо- и искусствоведов не так уж бессмысленна и в общем и целом оправдывает доверие простого налогоплательщика - в том случае, если он все еще рассуждает подобно персонажу чеховского "Письма" (а не "Письма к ученому соседу"): дескать, Пушкин, Чехов и все вообще "так называемые изящные искусства - это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять..."

В.Звиняцковский (Киев)

Pitcher, Harvey. Chekhov. The Comic Stories.

London: Andre Deutsch Limited, 1998. 217 p.

В предисловии к этому сборнику его составитель и переводчик Харви Питчер, пытаясь ответить на вопрос, почему юмористические рассказы Чехова так плохо известны за дальними пределами России, называет две причины — неадекватность существующих переводов и нежелание многих издателей разрушать сложившийся на Западе образ Чехова как сугубо "серьезного" писателя. "Чехов юмористических рассказов, — пишет Питчер, — был [для них, издателей — А.М.] недостаточно "литературен", он не был похож на того писателя, чья проза повлияла на творчество Вирджинии Вулф и Кэтрин Мэнсфилд и чьи пьесы изменили ход развития современной драмы"

Что же касается неадекватности переводов, Питчер объясняет ее прежде всего тем, что короткие рассказы вообще трудно поддаются переводу. Чеховские юмористические рассказы к тому же насыщены диалогом, в котором в основном участвуют не слишком образованные персонажи, чья речь весьма далека от литературной нормы и своеобразна.

Адекватная передача такого диалога (с сохранением комического эффекта, производимого им в оригинале) — невероятно трудная для переводчика задача. И надо сказать, что Харви Питчер справляется с ней очень достойно. Рассказы Чехова в его переводах (и в переводах, сделанных им совместно с Патриком Майлзом, впервые из-

данных в 1982 году и также вошедших в этот сборник) — безошибочно узнаваемы и не утратили того неподражаемого обаяния чеховской прозы, которое так хорошо знакомо и так дорого соотечественникам писателя.

В свое время Фридрих Шлайермахер писал о том, что у истинно преданного своему делу переводчика есть два совершенно различных пути. "Он оставляет в покое автора, насколько это возможно, и приближает к нему читателя. Или же, он оставляет в покое читателя, насколько это возможно, и приближает к нему автора." (Schleiermacher, Friedrich. *Sammtliche Werke*, Berlin, 1838. Цит. по кн.: Andre Lefevere (ed.). *Translation/History/Culture*, London, 1992, p. 149— А.М.). В сегодняшнем европейском переводоведении эти два пути часто обозначают, вслед за Лоуренсом Венути, как "*foreignizing*" (букв. "*очужестранивание*", в результате которого читатель ощущает некую "чужеродность" текста или его элементов, напоминаящую ему, что это текст, пришедший из другой культуры) и "*domestication*" (букв. "*одомашнивание*", при котором читатель воспринимает текст перевода, как если бы это был оригинальный текст, написанный на его родном языке) соответственно. Одним из частных примеров "*одомашнивания*", доведенного почти до абсурда, может служить замена имен персонажей (или, напр. топонимов) на имена (топонимы), принадлежащие принимающей культуре. Так, в первом переводе "Макбета" на финский язык (1834) вместо Макбета и леди Макбет действуют Ruunlinna и Piirjo, то есть герои, носящие исконно финские имена и ассоциирующиеся с "Калевалой".

Если в современных переводах обычные имена героев, как правило, не переводятся (не "*одомашниваются*"), а транслитерируются, то в отношении значащих имен/прозвищ единая тактика отсутствует. Это может быть и транслитерация (напр. *Ivan Bezdomny* в пер. Майкла Гленны), и перевод (напр. *Ivan Homeless* в пер. Мирры Гинзбург).

Харви Питчер находит оригинальный и остроумный способ передачи чеховских значащих имен, представляющий собою некий синтез этих двух, часто взаимоисключающих способов. Объединив транслитерацию и перевод, он почти сохраняет изначальную звуковую форму имен и одновременно делает их смысл — и их комизм — понятными англоязычному читателю. Таким образом, если снова воспользоваться популярными в англоязычном переводоведении обозначениями, можно сказать, что то, что формально должно было бы считаться случаем "*domestication*" (или, по Шлайермахеру, "притягиванием" оригинала навстречу читателю перевода), по сути скорее является "*foreignizing*" (иначе говоря, приглашением читателю перевода сделать шаг навстречу оригиналу). Последнее можно также представить — заимствовав и несколько переосмыслив бахтинское выражение — как введение в текст перевода "чужих слов", помогающих сохранить атмосферу и особое звучание подлинника. Вот примеры таких имен

в передаче Харви Питчера: *Запойкин* — *Vodkin* ("Оратор"/*The Orator*), где "алкогольный" смысл выражается понятным всей "международной общественности" (но при этом все же русским) корнем, а "чужестранность" (в восприятии читателя перевода) передается суффиксом, который многими может быть опознан как русский; *Смычков* — *Pitsikatoff* ("Роман с контрабасом"/*Romance with Double-Bass*), где звучание корня вызывает немедленную ассоциацию с музыкой, а его написание (-*ts*- вместо итал.-*zz*-) и суффикс (-*off*) опять же напоминают читателю о русском происхождении героя. Особой удачей переводчика представляется его версия фамилии еще одного персонажа "Романа с контрабасом" — *фагота Собакина*. В переводе Питчера он зовется *Sobarkin the bassoon*, и в этой фамилии блестяще обыгрываются сходство звучания и близость смыслов русского корня *Собак*- и английского *Sobark*-, где *-bark*- означает "лаять". Таким образом, персонаж, которого Чехов наделил "собачьей фамилией", сохраняет ее и в переводе, а читатель перевода (как и в предыдущих двух случаях) получает впечатление, по сути почти аналогичное впечатлению читателя оригинала.

На этом фоне странным и непоследовательным кажется путь, избранный Питчером при передаче имен в "Лошадиной фамилии" (*A Horsy Name*). Собственно действующие лица рассказа сохраняют в переводе свои имена, а следовательно, и свою очевидную для читателей национальную принадлежность, но что касается акцизного с "лошадиной фамилией", судя по тем фамилиям, которые перебирают генерал и его домочадцы, он может быть только англичанином, но никак не русским. Именно такое впечатление должно сложиться у англоязычного читателя при виде следующих фамилий: *Cobb, Chase, Hunter, Stables, Trotwood, Cartwright, Smith, Smithson* и т.п. Это, бесспорно, — "лошадиные фамилии", и Харви Питчер не уступил здесь в изобретательности самому Чехову. Однако, это — чисто английские "лошадиные фамилии", и таким образом персонажу, пусть и отсутствующему, по воле переводчика пришлось поменять национальность, а англоязычному читателю — сделать вывод, что во времена Чехова в российской провинции водились чиновники-англичане (что само по себе не невозможно, но при этом совершенно неверно в отношении отставного акцизного из этого рассказа).

Справедливости ради нужно сказать, что, как часто бывает при анализе переводных текстов, в этом случае намного легче критиковать, чем предложить более приемлемый вариант перевода. Обилие значащих имен, на мой взгляд, делает этот рассказ чуть ли не самым сложным для перевода во всем сборнике (хотя сам переводчик в Предисловии называет в качестве труднейшего рассказ "Налим" (*The Burbot*), я позволю себе предположить, что если бы в "Лошадиной фамилии" он не пошел по относительно простому пути перевода имен "на язык родных — английских — осин", этот рассказ разделит бы с "Налимом" звание самого трудного).

По сравнению с этим случаем неоправданного "одомашнивания", очень незначительной погрешностью может показаться пример противоположного свойства — использование "чужого слова", которое однако тоже (хотя и не столь существенно) искажает восприятие перевода по сравнению с восприятием оригинала. Речь идет об обращении *Mademoiselle*, использованном переводчиком как "эквивалент" слова *Сударыня* ("Роман с контрабасом" и др. рассказы). Слово *mademoiselle*, будучи иностранным и для русских, и для английских читателей, было бы совершенно уместным в переводе, если бы чеховский герой действительно произносил его, обращаясь к героине. И это было бы вполне возможно — у Смычкова, как и у любого реального мужчины того времени, был выбор между обращением "Сударыня" и обращением "Мадемуазель". Смычков выбирает русское слово, *то есть слово из того же языка, на котором идет разговор*, — соответственно это соотношение должно было бы быть сохранено в переводе. (Тем более, что выбор этот для людей прошлого века был скорее значим, чем совершенно случаен — вспомним иронические слова Чацкого: "Как европейское поставить в параллель/С национальным? странно что-то!/Ну как перевести *мадам* и *мадмуазель*?/Ужли *сударыня*? — забормотал мне кто-то...")

Совершенно иного порядка отступления от подлинника, которые бросаются в глаза при внимательном (и, не скрою, придирчивом) чтении переводов Харви Питчера, касаются выбора лексических, фразеологических и стилистических эквивалентов при передаче авторской речи, а также речи персонажей.

Так, в переводе того же "Романа с контрабасом" можно заметить то, что я бы условно назвала "расширением" текста подлинника, точнее, некоторых его элементов. Понятно, что в некоторых случаях замена одного слова целым словосочетанием неизбежна в силу различия языков (так, русскому глаголу [*не*] *успеть* [*что-либо сделать*] соответствует английское словосочетание [*not*] *to have time [to do smth]*, и поэтому в подобном случае без "расширения" не обойтись. Однако Харви Питчер иногда прибегает к "многословию" там, где оно не оправдано и опять же мешает читателю перевода воспринять текст таким, каким он открывается читателю подлинника. "Роман с контрабасом" начинается словами: "Музыкант Смычков *шел* из города на дачу князя Бибулова...", которым в переводе Питчера соответствует следующий текст: "*Pitsikatoff was making his way on foot from town to Prince Bibuloff's country villa...*" (букв. *направлялся пешком* — было бы вполне достаточно сказать *was walking*); далее: "Неизвестные злодеи, пока он *любовался* красавицей, утащили все, кроме контрабаса и цилиндра" — в переводе: "While he had been *gazing in admiration* at the fair one, anonymous villains had pinched everything except his double-bass and his top hat" (букв. *взирал с восхищением* — было бы достаточно сказать *was admiring*). Еще примеры. "Проклятие! — воскликнул Смычков". В переводе: "Accursed Fate!" he exclaimed" (букв. "*Проклятая судьба!*" —

более выпященное восклицание, чем то, что мы видим в подлиннике). "*Нет худа без добра... — думал он...*" — в переводе: "*It's an ill wind that blows nobody good...*" he thought" (расхожее выражение передано гораздо более редким и довольно помпезным по звучанию выражением, которое можно буквально перевести как "*лишь злой ветер не несет никому ничего хорошего*"). Аналогичный пример из того же рассказа: "*Ни за что на свете* не согласился бы играть на таком идолице!". В переводе: I wouldn't play a monster like this *for all the tea in China...*" (букв. "*за весь чай Китая*" — явно не столь же употребительное выражение, как "*ни за что на свете*").

Можно отметить еще один, казалось бы, чисто языковой аспект перевода, влияющий на характер текста и его восприятие читателями. Он связан с выбором временных и видовых форм глагола. Как это часто бывает, значение этого аспекта перевода становится очевидным прежде всего там, где выбор форм сделан не вполне удачно или же просто неверно. Пожалуй, самый заметный случай такого рода в сборнике *Chekhov. The Comic Stories* — перевод рассказа "Из записок вспыльчивого человека" (*Notes from the Journal of the Quick-tempered Man*). Чехов использует в рассказе глаголы несовершенного вида в настоящем времени, благодаря чему речь рассказчика напоминает сценические ремарки в тексте пьесы и создается эффект присутствия читателя при происходящем. Кажется, что действие эпизода, по сюжету происшедшего в недалеком прошлом, разворачивается на наших глазах — недаром Чехов определяет жанр рассказа как "записки":

"Утро. Десять часов. Моя мама наливает мне стакан кофе. Я выпиваю и выхожу на балкончик, чтобы тотчас же приняться за диссертацию. Беру чистый лист бумаги, макаю перо в чернила и вывожу заглавие...".

В переводе из-за использования простого, не продолженного, прошедшего времени повествование как бы переводится в другую плоскость — исчезают "зрительность" и "дневниковость", и на смену ленивой медлительности человека, словно смакующего каждое из своих действий, приходит самая обычная интонация деловитого, сугубо фактического описания. Таким образом, восприятие рассказа англоязычным читателем опять же отличается от его восприятия читателями подлинника.

Все упомянутые здесь случаи представляют собою погрешности частного характера, неизбежные в любом переводе, и, разумеется, не они определяют общее впечатление от сборника, составленного Харви Питчером из переведенных им чеховских рассказов. Общее же впечатление позволяет надеяться на то, что благодаря этому сборнику число поклонников юмористической прозы Чехова за рубежом существенно возрастет, и за ним последуют новые издания произведений писателя, открывающие его творчество с малоизвестной им стороны.

А.Микоян

Anton P. Čechov - Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk.
Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums. Badenweiler, 20.-24. Oktober
1994. Hrsg. von V.B.Kataev, R.-D.Kluge, R.Noheil.
München: Verlag Otto Sagner, 1997. S. 641.

Наверно, впервые за всю историю изучения Чехова его философско-религиозное мировоззрение получило столь подробное и всестороннее освещение. Сборник вышел необыкновенно интересным, и это, по моему мнению, высший комплимент для филологического труда в наше время. Рискну сказать, что сборник работ такого же масштаба, скажем, о религии и философии Достоевского или Толстого получился бы куда менее "животрепещущим" из-за того, что в их творчестве эти вопросы, вследствие их очевидности, исследовались уже долго и давно, и по ним практически невозможно сказать что-либо новое. Применительно же к Чехову подобная проблематика актуализировалась лишь в последнее десятилетие, когда появились первые монографии на эту тему. До этого времени Чехов рассматривался в основном как художник, и главными изученными областями в чеховедении были поэтика чеховской прозы, новаторство Чехова-драматурга, сатира Чехова, Чехов и русский реализм и т.д. Теперь же, после работы Второго Чеховского международного симпозиума в Баденвейлере и выхода в свет его материалов огромная лакуна в чеховедении, да и, пожалуй, вообще в литературоведении XX века начала успешно заполняться. Несомненно, данный сборник станет предметом мечтаний любого русиста и необходимым ориентиром в работе нынешних и будущих чеховедов.

При этом интересно отметить, что сама архитектоника книги как нельзя более гармонирует с ее проблематикой. На наш взгляд, сборник статей виднейших чеховедов современности гораздо плодотворнее, нежели одна обширная монография о чеховской философии, поскольку множественность взглядов на творчество Чехова соответствует ее многогранности и несводимости в единую систему.

Казалось бы, Чехов, который сам так страдал от того, что не имеет законченной идеологии, который задавал в своих произведениях "одни вопросы" по основным онто-

логическим и этическим проблемам, после которого осталось так мало высказываний о философии и религии, не может дать обильную пищу для культурологических штудий. Действительно, подавляющее большинство исследователей опирается на все те же уже почти крылатые цитаты из писем Суворину или из эпилогов рассказов и драм (в этом плане симптоматична работа Gordon Mc Vay, представляющая собою выборку из обширной чеховской переписки всех его высказываний, которые отдаленно или близко касаются религии, включая даже шутки и традиционные поздравления с Пасхой, и которых тем не менее едва набралось 10 страниц). Несмотря на противоположность и полемичность некоторых отдельных интерпретаций, общие выводы подавляющего большинства ученых оказались сходными: об апофатичности чеховской жизненной философии, родственной философии экзистенциализма XX века, об отказе его от всех однозначных решений и крайних выводов, утверждении правды лишь в ее неустанном и постоянном поиске. Так, В.Б. Катаев заключает, что "именно состояние вечного поиска, ощущение жизни не как пребывания в обретенном решении – вере, а как вечной проблемности и становилось основой его художественных шедевров" (с. 356). К похожему выводу приходит и Н.Ю. Грякалова: "Чехов-мыслитель останавливается перед величию онтологической реальности мира и человека, глубинные корни которого таинственны, неисследимы и сверхрациональны. И потому его герои и раскрываемая ими картина мира принципиально не завершены" (с. 314). К этому сводится позиция и большинства немецких ученых. Наиболее отчетливо сформулировал основные установки чеховского мировоззрения А.П. Чудаков в своей статье "Человек поля", название которой прямо вытекает из знаменитого чеховского высказывания, вынесенного даже на обложку сборника: "Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец..."

Однако к столь широкому обобщению исследователи приходят совершенно разными путями, демонстрируя доскональное знание как творчества, так и жизни Чехова, а также гибкость и умелую комбинированность методов его изучения. Так, Катаев строит свои выводы на фактах влияния на Чехова идей Дарвина, Грякалова — на тонком анализе психологии героев рассказов, Чудаков исходит из всего контекста жизни и творчества писателя.

Огромное количество статей не позволяет мне остановиться на каждой из них, и я могу лишь обобщить создавшуюся у меня впечатляющую картину: всякая новая работа, посвященная заранее заданной на симпозиуме общей теме, дает ей новый поворот, решает ее сугубо индивидуально. В рамках заданной на симпозиуме общей проблематики аспектами, наиболее привлечшими внимание исследователей, оказались интертекстуальные связи Чехова — как литературные так и философские — а также отношение Чехова к христианству.

В разделе, посвященном философским влияниям на Чехова, помимо уже известных аналогий (например, с Ницше и Метерлинком), были проведены несколько совершенно неожиданных и очень убедительных: с Марком Аврелием (работа известного переводчика Чехова на немецкий язык Петера Урбана) и Киркегором (работы Марены Сендерович и Рудольфа Нойхойзера).

Около сорока докладов касались темы религиозности Чехова во всех возможных аспектах этой проблемы. Особенно подробно изучалось сопряжение веры в художественном сознании Чехова с наукой и научной картиной мира. Преобладание получила та точка зрения, что у писателя существовала прежде всего вера в "природную", а не "догматическую" религию, по словам старейшего слависта Германии Л. Мюллера — вера в человека, в его натуру, способную к бесконечному совершенству. Во всех работах о религии ощущалось старание ученых исходить только из чеховского текста, а не из некой предвзятой идеологии. Чеховское отношение к религии анализировалось ими со вниманием к мельчайшим поворотам интонаций и игре смысловых оттенков в высказываниях как самого Чехова, так и его героев. Надо признать, что этого требует от исследователя сам Чехов, всегда избегавший однозначных оценок и формулировок.

Привлекли внимание ученых также эстетика Чехова и образы художников в его творчестве, проблема познания, утопизм Чехова, категория "равнодушия" и "отчуждения" в мировоззрении писателя (в талантливых работах Peter'a Thiergen'a и Gudrun Goes). Большой популярностью у западных исследователей пользовались женские образы и проблема женской эмансипации в творчестве Чехова (13 докладов). Ценное типологическое исследование образов врачей в драмах Чехова было выполнено профессором Тюбингенского университета Р.-Д. Клуге. При обсуждении творческого метода Чехова над традиционным вопросом о реализме преобладали сопоставления творчества писателя с декадансом и модернизмом (7 работ, в том числе яркие работы М.Сендерович, В.Одинокова и Х.Зетцера). На удивление, почти обойдены вниманием были столь популярные еще недавно юнгианский и фрейдистский методы исследования Чехова.

Что же касается многочисленных интерпретаций исследователями отдельных чеховских рассказов, то здесь преобладал интересный стиль мышления, заключающийся в стремлении дать "гипер- или метаинтерпретацию": творчески усвоив стиль самого Чехова, на протяжении одного доклада ученые выдвигали и тут же сами опровергали последовательно несколько интерпретаций рассказа, приходя к выводу, что только таким методом и можно проникнуть в замысел автора. Особенно четко такая тенденция проявилась в анализах рассказов "Случай из практики", "Палата №6", "Черный монах". На мой взгляд, это является прямым следствием погруженности литературоведения в эпоху постмодернизма. Воздерживаясь в свою очередь от однозначной оценки подоб-

ной тенденции, мы одновременно можем заключить: значит именно сейчас Чехов оказался необыкновенно актуален и интересен, что и объясняет очевидную удачу сборника.

А.Криницын

Молодые исследователи Чехова. III. Материалы международной конференции.

М., 1998. 336 с.

Сборник "Молодые исследователи Чехова", посвященный 60-летию со дня рождения В.Б.Катаева, получился на редкость солидным как по составу участников, так и по качеству материалов. Среди участников не только студенты и аспиранты, но и ученые, хорошо известные специалистам: Андрей Гиривенко, Алла Головачева, Елена Тахо-Годи, Андрей Степанов, Маргарита Одесская и др. Обширна география – Арзамас, Берлин, Иваново, Киев, Кельн, Москва, Огайо, София, Санкт-Петербург, Сеул, Тверь, Томск, Токио, Ялта.

Так же богата методология исследований. Наряду с традиционным историко-функциональным подходом в сборнике представлен семиологический метод (Андрей Степанов "Проблемы коммуникации у Чехова", Клавдия Смола "Эволюция интертекстуальных связей в творчестве А.П.Чехова"), мифо-поэтический (Марина Быкова "Культурный герой" в рассказе А.П.Чехова "Черный монах", Александр Потаповский "К проблеме реконструкции библейских и литургических аллюзий в "Скрипке Ротшильда", Кристин Питерсон "У него было такое же ангельское лицо, ясное и доброе" (Символика подтекста рассказа "Черный монах)", Руслан Ахметшин "Свидание хотя и состоялось, но..." (О попытке мифо-архетипической критики рассказа "Архиерей)").

Значительная часть сборника посвящена проблеме литературных связей Чехова и проблеме типологии. Молодые исследователи включают в парадигматику интертекстуальных отношений, контактов Чехова с мировой культурой все новые имена. Так Майя Шейкина в числе прототипов Константина Треплева называет С.Надсона и В.Гаршина, в свою очередь, герой Чехова, по ее мнению, оказал влияние на творчество и трагическую судьбу молодого драматурга рубежа веков А.И.Косоротова (Майя Шейкина ""Вековой прототип" (Образ Константина Треплева в культуре рубежа веков)". По мнению Аллы Головачевой, "Невеста" Чехова написана в творческом диалоге с повестью

С.В.Ковалевской "Нигилистка" (Алла Головачева "Рассказ о девушке, уходящей в революцию. "Невеста" А.П.Чехова и "Нигилистка" С.В.Ковалевской").

Статья Елены Тахо-Годи "Чехов и Случевский" построена на архивных материалах. В научный оборот введены письма К.Случевского. Типологии жанра посвящены работы В.Королевой ("Степь" А.П.Чехова и "Пошехонская старина" М.Е.Салтыкова-Щедрина), Натальи Любимовой ("Чехов и Толстой. К вопросу о жанре семейного романа"). О типологии образа мира говорит Михаил Тимонин ("Тайна тайн" в повести Чехова "Степь" и в романе Гончарова "Обломов"). В центре внимания Антонины Господиновой оказывается "дискредитация" символов в пьесах Чехова и Г.Ибсена, Екатерину Куликову заинтересовали "Куропатки" и "соловьи": драматическая форма у Чехова и Метерлинка", а Кристофа Пикеля - соотношение музыки и текста в произведениях Чехова и Р.Вагнера.

Невозможно назвать все имена и сказать о всех находках в рамках небольшой рецензии. Книга "Молодые исследователи Чехова" намечает новые, подчас неожиданные, пути изучения художественной аксиологии, поэтики писателя, а также сравнительно-исторических и типологических связей.

А.Собенников (Иркутск)

Лапушин Радислав. "Не постигаемое бытие..." Опыт прочтения А.П. Чехова.
Минск: Пропилеи, 1998. 116 с.

История чеховедения сложилась так, что тема "Чехов и трагическое" всё ещё звучит почти как оксюморон. Самое большее, на что оно отваживалось, – увидеть у автора "Архиерея" "трагедию обыденщины", будней, "страшности нестрашного", трагизм мелочей и т. п. Трагическое во всеохватном смысле считалось доменом Лермонтова, Достоевского, Блока. Книга Р.Е.Лапушина посвящена трагическому у Чехова.

Истоки многих явлений чеховского художественного мира восходят к юмористическому прошлому писателя; об этом писали ещё пионеры чеховистики – Ю.В.Соболев, А.Б.Дерман, Л.М.Мышковская. А.И.Роскин выражал уверенность, что "будущие исследователи покажут глубокую связь литературных приёмов Антоши Чехонте с самыми важными, основными элементами стиля Антона Чехова" (А.И.Роскин. А.П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959. С. 84). Вряд ли можно говорить о трагическом в юмористических рассказах – ведь оно предполагает самоопределение человека, его свободную волю; и то и другое исключается встроенностью "осколочного" героя в жестко регламентированный вещный, ситуационный и социально-ролевой мир. Р.Е.

Лапушин ставит вопрос не о трагическом в чеховской юмористике в прямом смысле или каких-либо его зачатках, "элементах", но *пароди* на него. В более поздних рассказах (1885 – 1887 гг.) тоже ещё нет собственно трагического героя, но они знают трагические ситуации героев-протагонистов – появление такого героя уже подготовлено.

Произведения Чехова пронизывает мотив страха, носящий и социальный, и экзистенциальный характер. Этот мотив универсален; автор книги не робеет написать, что перед лицом этого непонятого, не постигаемого разумом бытия одинаково беспомощны все, что "в этом отношении между собакой Каштанкой, переживающей смерть гуся Ивана Иваныча, и профессором из "Скучной истории", переживающим свою "страшную" ночь с "громом, молнией, дождём и ветром" (с.13), нет принципиальной разницы. Это положение особенно методологически важно сейчас, когда на Западе, да уже и у нас реанимируется под новыми флагами "тематический" подход к художнику ("Женщины в произведениях N", "Тема детства в творчестве X" и т.п.).

Страх в мире Чехова связан с другой экзистенциальной и одной из кардинальных для писателя тем - одиночеством. И то и другое проистекает в этом мире из самой "сущности жизни", из самого "непостигаемого бытия", "в равной степени не поддающегося ни оптимистическому, ни пессимистическому истолкованию" (с. 13).

Такое понимание позволяет Р.Е.Лапушину дать более углублённое толкование, например, столь известному тексту Чехова, как некролог "Н.М. Пржевальский" (до сих пор рассматривавшийся исключительно как гимн человеку подвига): "Подвижничество утверждается Чеховым как попытка найти выход там, где выхода быть не может" (с. 14), и подвижник знает это, но идёт, мыслит, действует вопреки всему – пространству, здравому смыслу, самой смерти. И никто, пишет Чехов, "не спросит: зачем? почему? какой тут смысл? Но всякий скажет: он прав". Анализируя не избалованный вниманием исследователей рассказ "Убийство", автор показывает, что мотив воскресения, возрождения и мотив смерти образуют в нём "парадоксальное единство, где противоположности, не отменяя друг друга, становятся полюсами единого, складываются в просветляюще-безысходную картину мира"(с.79).

Философия Чехова (как, впрочем, и Гоголя, Достоевского, Толстого) часто рассматривается вне структур воплотивших её произведений. Р.Е.Лапушин, рассуждая о глубинных основах чеховской трагедийной философии, ни на минуту не уходит от поэтики, от живой материи художественного текста; конкретные анализы рассказов ("Гусев", "Скрипка Ротшильда", "Убийство", "Палата №6") принадлежат к лучшим страницам работы.

Р.Е.Лапушин – автор трёх стихотворных сборников. Язык его научной прозы поэтичен и информативно насыщен: "Человек отбрасывает не одну, а сразу несколько, часто не похожих друг на друга теней. Человек – это веер образов человека. Мир – это

веер образов мира, где изображения на соседних створках могут не состыковываться друг с другом" (с.105). Эти афористические характеристики, отражая важнейшие черты чеховского видения, самодостаточны; не нуждаясь в подробном разъяснении и развитии, они ложатся кирпичиками в целостную исследовательскую постройку. Небольшая книжка Р.Е.Лапушина – существенный вклад в набирающее силу в последние годы более сложное и объёмное понимание Чехова как писателя философски-трагедийного, предощушавшего и предвосхитившего неразрешимые – ни в общем нашем с ним веке, ни в следующем, ни, видимо, в каком-либо другом – коллизии человеческой жизни и мысли.

А. Чудаков

Matthias Freise. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen.

Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1997. 330 S.

Монография М.Фрайзе о Чехове соединяет в себе каким-то образом чуть ли не все известные современному литературоведению методы обращения с текстом: здесь психоанализ в его ортодоксально фрейдистском варианте соседствует с деконструкцией, поиски интертекста — с неутомимым разгадыванием религиозной символики. В этой методологической раскрепощенности и подчеркнутом диалогизме, принципиальной незаконченности суждений (автор как бы включает свой голос в незавершаемую дискуссию о Чехове), а также в несколько эссеистском стиле исследования ощущается близость к постмодернистской манере филологического письма.

Вслед за В.Шмидом и Т.Вехтером Фрайзе изучает парадигматическую структуру чеховского текста, т.е. тематические и звуковые переключки (“эквивалентности”), помогающие преодолеть верхний — событийный — уводящий в сторону от скрытого смысла слой повествования. В частности, чеховская деталь, лишенная реалистической мотивировки, вынута из синтагматического течения текста и потому становится частью парадигмы (подтекста). Сама по себе замечательная идея Р.Якобсона о “вертикальном” прочтении текста превращается здесь, однако, просто-напросто в поиск переносных значений каждого слова или образа в прозе Чехова, вытекающих из тех или иных внятных слависту соответствий. Символика в интерпретациях Фрайзе заполняет 98% чеховского текста; задача филолога заключается тогда в расшифровке, раскрытии завуалированной конкретики, в разгадке подчас даже не символа, а аллегории. И хотя давно известно, что в тексте отсутствует субстанция, защищающая его от интерпретатора, а старая гадамеровская мысль о том, что понимание — это равновесие читательских (пред)мнений (“своего”) и традиции текста (“иного”), давно кажется наивной, все же возникает ощущение, что текст порой противится толкованию, что сотворчество литературоведа автору далеко опережает собственно исследование, “понимание” в герме-

невещном смысле слова. Поскольку две наиболее важные составляющие подтекста у Чехова, как считает Фрайзе, — сексуальность и религия, то “раскопки” и ведутся, в основном, в двух направлениях. Так, в “Шуточке” езда героев с горы на санках — метафора сексуального акта, что подтверждает ряд деталей: страх Наденьки и уговоры рассказчика, обоюдный экстаз во время крутого спуска и пр. Кроме того, ледяная гора — это Голгофа для героини, ибо она испытывает одновременно ужас и радость, а главное — надежду, это на самом деле надежда на искупление, которую ей даровал Иисус (т.е. рассказчик). Надя-апостол переживает потом разлуку с Учителем. То, что Маша в “Учителе словесности” — “страстная лошадица”, — намек на ее сексуальную активность. Недаром также в одном из эпизодов она, счастливая, спит в кровати с котом. Эротические ассоциации вызывает и хвост Сома — “жесткий как палка”, и все остальные животные в доме Шелестовых. Сквозь множество подобных переключек (элементов складывающейся парадигмы), проглядывает истина: идеалист Никитин не может удовлетворить свою жену, он не приемлет секс и оттого разочарован в браке. Его гнев в финале — гнев обманутого мужа. В этом, как и в некоторых других, толковании очевиден поиск событий и более того — сенсации в “бессобытийных” текстах Чехова. Литературовед, подобно следователю в детективном романе, обнаруживает в процессе дешифровки скрытый ход вещей, тщательно замаскированную историю. По сути дела интерпретатор пытается устранить дефицит мотивировки событий у Чехова, невольно превращая многозначное целое в иносказание, делая многомерное двухмерным. Ситуацию не меняет в этом случае ни теория эквивалентностей, ни старая истина о бесконечной превращаемости текста в процессе прочтения. Ведь значимые детали (“указатели смысла”), позволяющие заключить, что частный поверенный в “Печенеге” — посланник Бога, явившийся Жмухину перед смертью, неизбежно сосуществуют с другими, не менее значимыми, на их фоне гость Жмухина — один из чеховских “честных людей”, идеалы которых не выдерживают столкновения с жизнью. Парадоксальным образом сам Фрайзе замечает в одной из глав своей книги: “Не причиняй тексту насилия, если он не хочет туда, куда ты хочешь”. Вместе с тем восхищает порой оригинальность филологического мышления слависта: он, например, вполне убедительно доказывает, что “Душечка” — пародия на историю русской литературы. Ольга — читающий народ, податливый, меняющийся вслед за своей литературой; Кукин с его презрением к толпе и борьбой против невежественной публики — поэт-романтик; Пустовалов — воплощение реализма 60-х годов; наконец, ветеринарный врач Смирнин — интеллигент 80-х, сам Чехов. Интересно, что Смирнин, как и его прототип, отказывается быть идейным учителем Оленьки. Саша, будущее русской литературы, уверенно говорит: “Я сам дойду”.

В духе филологического постмодерна Фрайзе строит анализ текста на реализации “теневых”, вторичных или стершихся значений высказывания, на раскрытии внутренней формы слова. Песоцкий, к примеру, называя Коврина “кровным” себе человеком, выдает скрытый факт: он (как бы?) отец Коврина и не случайно восхищается его покойной матерью.

Интересна мысль Фрайзе о том, что в период кризиса 1988 — 93 г.г. Чехов, пытаясь найти для себя литературные и идейные образцы, по-своему имитирует духовный кризис не только Толстого, но и Достоевского (поездка в Сибирь, в прозе — повышенный мелодраматизм, возрастающая роль психопатологии в изображении характеров, появление “людей идеи”, длинные философские диалоги — т.е. все то, что раньше Чехов пародировал).

Смелость и самобытность исследования Фрайзе видится в том, что он, исходя из свойств чеховской поэтики, решается осмыслить его творчество одновременно и как философское целое. Правда, для этого он, по уже создавшейся традиции, обращается к вне-чеховским и поэтому в каком-то смысле Чехову инородным системам, невольно примеряя на него “чужие платья” (следствие всякого сопоставления). Наиболее близки Чехову, по Фрайзе, Гуссерль с его редукцией мира до феноменов, отказом от трансцендентного и трезвым поиском сути бытия в серии актов познания, и Хайдеггер, зафиксировавший рождение экзистенции, смысла в момент познания границ, т.е. смерти и поражения. Интересен здесь, конечно, не экзистенциалистский подход к Чехову, ставший уже общим местом, но именно то, что творчество Чехова обладает для Фрайзе чертами некоей философской законченности. В чеховских произведениях, по мнению слависта, очевиден отказ от смысла, ускальзывающего, с одной стороны, из повседневной жизни героев, с другой, — от читателя, доверяющего этой повседневности. Итог развития героя — не прозрение, а познание ничтожности бытия, собственной конечности в этом бытии, т.е. Ничто, и лишь такое знание непреходяще и абсолютно. Потеря смысла, однако, рождает надежду на смысл, на абсолют, на трансцендентное. Вместо действий, переставших быть целесообразными, приходит видение абсолютного, но не реального (это может быть детство, Москва, женская красота и т.д.). Религия тоже не может стать для героя конечной точкой познания, целью или смыслом, это, скорее, один из путей, который он проходит в надежде на смысл. Фрайзе, таким образом, подтверждает отчасти мнения о Чехове З.Гиппиус (“пророк небытия”) и Л.Шестова (“творчество из ничего”).

Чехов, считает Фрайзе, — художник переходной эпохи, что означает не столько смену старых приемов, сколько смену их функций в его творчестве. Отсюда особые — одновременно отчужденные и родственные — отношения писателя с разными литературными эпохами и стилями. Чехов расстается с реализмом, так как не заботится в сво-

их произведениях о “выстреле ружья”, т.е. о неперменной функциональности, заданности детали. Смысловый потенциал “не разряжается” в фабулу, остается напряженность невысвобожденного смысла. Отсутствие реалистически функционирующей детали подтверждает на уровне поэтики тот факт, что повседневный, вещный мир перестает быть необходимым и осмысленным для героя Чехова. Деталь начинает работать у Чехова не на реалистическом, а на символическом уровне (о том, как это конкретно происходит в представлении Фрайзе, см. выше), точно так же, как и смысл возникает в мире чеховских героев не на уровне реальных событий. Такие же двойственные отношения наблюдает Фрайзе у Чехова с натурализмом, импрессионизмом, и, наконец, символизмом. Распад всяческих идейных схем, глубинных субстанций (в т.ч. и автора), освобождает семантическую энергию текста; смысл, не будучи прикреплен у Чехова к определенным персонажам или ценностям, рассеивается в атмосфере произведения. Чеховский символ, однако, вновь концентрирует в себе освободившуюся смысловую энергию, уплотняет ее. Более других символистов Чехову близок И. Анненский, так как символ у него не противопоставлен будням, и это создает особую форму трагизма.

В монографии предпринимается, в сущности, еще одна попытка проследить самое сложное в литературе — соответствие поэтики картине мира, приема - содержанию. Тонкий анализ при этом сочетается у Фрайзе со свободным философствованием о Чехове, захватывающим образом растворяясь и порой теряя свою логику в метафоре.

К. Смола

Петр Долженков. Чехов и позитивизм.

М.: Диалог-МГУ, 1998. 206 с.

Монография Петра Долженкова о Чехове и шире, и уже того, что обещает нам название книги. Чеховское мировоззрение и его творчество испытывали глубокое влияние со стороны интеллектуальных течений, которые в книге подпадают под рубрику “позитивизм”, это неоспоримо. Тем не менее, как правильно указывает автор книги во введении, эта проблема не получила того внимания, которое она заслуживает. В своей книге Долженков, как и некоторые западные ученые (например, Кэти Попкин), также предлагает новые подходы к старому (и более узкому) вопросу о значении чеховской медицинской подготовки и практики для его искусства. Автор не претендует на окончательное разрешение всех вопросов, главное для него - указать направления дальнейших исследований в этой области.

Парадоксально, что некоторые наиболее интересные разделы этой книги имеют лишь косвенное отношение к теме позитивизма.

Открыто заявленная цель автора - установить ключевые черты чеховского мировоззрения и их отношение к широкому ряду "теорий, идей, установок... а также некоторых общих положений науки и философии того времени" (с. 6), которые Долженков характеризует как "позитивистский пласт культуры XIX века". Методология, применяемая для того, чтобы установить, во что Чехов "действительно верил" (если не сама постановка вопроса об этом) может показаться проблематичной. Например, Долженков пишет: "Если в письме или устно автор высказывал ту же мысль, что и в художественном произведении, и, это главное, объективный анализ произведения подводит нас к тому же выводу, то мы должны признать его конечным авторским выводом"(с.12). Кто из нас, если только он не ограничится чересчур формальным и описательным подходом, возьмет на себя смелость заявить, что провел вполне "объективный анализ" чеховских произведений? И представление о том, что можно извлекать философские утверждения из чеховских писем без учета контекста, в котором они делались, смутит большинство литературоведов, особенно если вспомнить о многих противоречиях между чеховскими высказываниями в письмах, не говоря уже о противоречиях между повествователем и персонажами в его художественных произведениях.

К счастью, автор книги на практике оказывается чутким читателем, который отмечает существующие противоречия и не пытается подгонять Чехова под заранее созданную философскую схему. Например, хотя он берет как "конечный авторский вывод" предпоследнее предложение чеховской философской повести "Огни" - "Да, ничего не поймешь на этом свете!", - он немедленно добавляет предостерегающее: "Чехов верил в то, что в конце концов люди узнают "настоящую правду" о мире и о себе. Но не всегда он был тверд в своей вере. В связи с повестями "Огни" и "Дуэль" следует говорить об агностической позиции, которую Чехов занимает в этих произведениях"(с. 21). Такое здоровое колебание типично для этой книги, большая часть которой посвящена чеховским расхождениям с позитивизмом.

Автор утверждает, что чеховские произведения 90-х годов демонстрируют постепенный отход Чехова от позитивизма. В конце концов автор приходит к выводу о том, что, "исследуя мировоззрение мыслителя такой ориентации, следует не столько стремиться определить четкие рамки его мировоззрения, сколько пытаться выявить границы того поля, внутри которого, порой, может быть, как маятник, двигалась мысль писателя" (с. 193).

Отличительные черты чеховской поэтики и мировоззрения, которые Долженков ассоциирует с принципами позитивизма, включают в себя: гипотетический (предположительный) и относительный характер человеческих знаний и проблематичность ин-

дуктивных умозаключений, базирующихся на ограниченном количестве фактов, агностицизм, трактовку человеческих идей и мнений как "симптомов состояний персонажей", биологический редукционизм и географический детерминизм. Автор книги нередко в схематичном и общем виде рассматривает идеи, которые витали в воздухе в чеховскую эпоху в окружении писателя. Но в книге есть несколько превосходных разделов, отмечающих четкие и убедительные связи между чеховскими произведениями и такими фигурами, как Генри Бокль и Дмитрий Писарев. (Указатель в конце книги поможет читателям, особо интересующимся местом того или иного лидера позитивизма в творчестве и мировоззрении Чехова.)

Наиболее интересными для меня, тем не менее, являются те примеры, в которых абстрактные идеи мыслителей начинают конкретизироваться в художественных образах. Таковы, например, истолкования пространственной ситуации "Огней", финальной сцены "Дуэли" и образов рассказа "Спать хочется". В последнем случае читателю книги, может быть, будет трудно согласиться с предложенным прочтением этого короткого рассказа о психопатологическом состоянии как иллюстрации проблем восприятия, с которыми сталкивается каждый нормальный человек. И все же, если читатель воспримет, как это сделал я, более широкий тезис Долженкова о пропитанности чеховского мировоззрения определенными принципами позитивизма, тогда авторская аллегорическая интерпретация предстанет не абсолютно произвольной, и она очень, очень умна.

Один из наиболее странных и методологически сомнительных ходов - содержащиеся в книге "Чехов и позитивизм" интерпретации произведений, которые являются явно непозитивистскими. Может быть, это риторический прием, предназначенный для того, чтобы включить материал, который не относится к теме книги, хотя кто-нибудь более снисходительный может доказывать, что это отражает чеховскую неопределенность и многосторонность, которые Долженков, к его чести, не игнорирует и не редуцирует.

И все же я благодарен этой уловке, так как часть материала, введенного таким образом в книгу, является в ней наилучшей. Я нахожу весьма убедительным, например, истолкование мотива русалки в "Чайке" (хотя то же самое не может быть сказано о рискованных изысканиях Долженкова в области нумерологии и его отрицании иронической дистанции по отношению к произведению Треплева в этой пьесе). Прочтение образов дантовского ада в "Трех сестрах" является заметным вкладом в изучение Чехова. Всю книгу Долженкова стоит прочитать даже ради только того, что в ней открыто из эзотерического (и непозитивистского) аспекта этой пьесы.

Майкл Финк (Сент-Луис, Миссури)

Юрій Єненко. Дума про Чехова. Повість-есе.

Луганськ. Обласне видавництво "Світлиця". 1996. 124 с.

"Проникновенный рассказ... луганского писателя-врача" (издательская аннотация) назван автором повестью-эссе. Оставим на его совести этот жанровый изыск, а также немислимые красоты авторского дискурса (в представлении Ю.Ененко, очевидно, доказательства художественности). "Широкий читатель" пяти тысяч экземпляров этой "Думы" должен будет прежде всего решить, насколько можно доверять содержащейся в ней информации. Речь все-таки идет о Чехове.

А недоумения возникают сразу. Та же аннотация сообщает, что Ю.Ененко "впервые исследовал эпистолярное наследие" Чехова... Возможно, это надо понимать так, что автор действительно впервые прочел 12 томов писем Чехова из известного всем 30-томника. Но это факт личной биографии Ененко, а вовсе не страница истории чеховедения. Из предисловия члена луганского отделения Союза писателей М.Ночовного с красноречивым и потому понятным без перевода названием "Нашого цвіту да и по всьому світу", патетически рекомендуя чтение "Думы" "причаститься... вечностью", читатель еще до причастия узнает, что Таганрог - "украинский город" (с. 3), а сам Чехов, похоже, украинец, коль кроме прочего, Ю.Ененко в своей книге исследует и "украинское происхождение" русского классика. И "на примере" своего героя - т.е. Чехова - стремится постичь реальную величину "вклада распыленного по свету украинства в мировую сокровищницу".

Такова сверхзадача сочинения луганского автора. И реализует он ее совсем просто. Способ напоминает операцию компьютера, получившего команду "найти". Во всех текстах, которые попали в поле его зрения (возможно, в самом деле впервые), никоим образом не считаясь ни с хорошо изученной биографией Чехова, ни с местом в ней того или иного обстоятельства, лица, ни с реальной историей и географией, он отыскивает слова на "укр" (Украина, украинский, украинец) и их синонимы (хохол, Хохландия), фамилии на -ко как устойчивый признак принадлежности лиц, их носящих, к "украинству", связанные как-то с Чеховым места, относящиеся к Украине и прилегающие к ней. Уроженцы их, получая статус "земляков" Ю.Ененко (например, семья Кравцовых или автор "Лягушки-Путешественницы" Вс.Гаршин) помогают существенно увеличить список составляющих "распыленное украинство".

Перечислять всех, кто таким образом попал в него, не имеет смысла. Как не имеет смысла полемизировать с автором и даже перечислять фактические ошибки, неточности, натяжки, уличающие его в незнании того, что давно и хорошо известно в чеховедении. Вообще использовать здесь, как теперь говорят, *нормальные* критерии, с ко-

торами мы обычно подходим к работам об исторических лицах - будь то серьезное исследование или популяризация, - в данном случае бессмысленно. Они предполагают наличие профессионального уровня, который здесь изначально не был "задан".

Хотя эссе - по определению - и дает автору право на выражение "индивидуального впечатления" и "субъективно окрашенное слово", это вряд ли оправдывает откровенную спекуляцию самого дурного свойства на столь серьезных, болезненных сегодня вопросах, как вопросы национальной культуры.

Впрочем, надо заметить, что и здесь Ю.Ененко - всего только эпигон. Традиция пополнения "украиньства" таким способом среди членов СПУ не нова. Мне, например, сразу вспомнились давняя полемика об украинском статусе Гоголя, которую затеял на страницах "Вопросов литературы" поэт Павло Мовчан с И.Золотусским, и роман украинского критика М.Слабошпицкого о Марии Башкирцевой, причисленной им к украинству на основании места ее рождения и нахождения родительской недвижимости (имения). Но примеров такого расширения границ украинской культуры значительно больше.

Это - к вопросу, зачем автор сочинял свою повесть-эссе. А теперь - о чем эта книга.

Здесь все еще проще. Она о том, как автор, узнав (может быть, впервые) о поездках Чехова по Донетчине, а затем о летнем его отдыхе в Сумах, дружбе с Линтваревыми и пр., решив, проехав по маршруту Крестная-Дебальцево-Краматорск-Славянск, свои путевые впечатления (услышанные разговоры в вагоне, мелькающие за окнами виды, встречи с местными жителями), наспех почерпнутые у встреченных краеведов-любителей сведения о местах, где бывал Чехов, с помощью некоторых стилистических приемов закамуфлировать под многозначительную *думу* (напомним, что в переводе с украинского это слово означает размышление, суждение, взгляд). Пристраивая затем к ним в соответствии с установкой (см. выше) выдернутые из контекста биографии Чехова факты, строки его писем (не удосужившись даже заглянуть в комментарии к изданию) и свои произвольные соображения по их поводу, автор верит в гипнотическую силу создаваемого им мифа. Очевидно, он прав в своем расчете: миф, созданный невежеством, рассчитан тоже на невежество.

Размеры рецензии не позволяют сколько-нибудь подробно заняться "дискурсом" Ененко, ибо не только прямые ошибки и фактические несуразицы указывают на качество этого сочинения, но и его стилистика.

Откровенно говоря, давненько не приходилось уже иметь дело с таким коктейлем из старой и новой политической фразеологии, из-под глыб которой обнаруживают себя разнообразные комплексы, наивное невежество и всегда сопутствующая этому букету, не поддающаяся коррозии самоуверенность.

Справедливости ради не могу не сказать, что из этой книжки я все-таки узнала, что станция Ивановка-Крестная теперь называется Штеровкой, что Рагозина балка, по-иски которой длинно и художественно описал автор, находится на территории современного совхоза "Антрацитовский", что от хутора Кравцова сохранились лишь остатки фундамента и глиняного пола, а рядом с так называемой "Чеховской криницей" усилиями местных краеведов поставлен памятный знак - мраморная плита "Здесь в 1887 г. был А.П.Чехов", что почта в Ивановке, откуда Чехов отправлял письма, не сохранилась (но есть точный адрес), а вот каштан, который якобы посадил Чехов, растет.

Информация, конечно, скудна. И все это было бы смешно, если бы не два обстоятельства, от которых становится грустно.

Украинская культура не нуждается в узурпации чужих культурных пространств, а русский писатель, как видим, нуждается в защите от публичного выражения подобных "индивидуальных впечатлений".

И.Гитович

Катаев В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам.

М.: Изд-во МГУ, 1998. - 112 с.

Новая книга В.Б.Катаева четко делится на 2 части, причем насколько утилитарен и конкретен адресат первой (преподаватели, старшеклассники, абитуриенты), настолько бескорыстен и неопределенен второй (все почитатели Чехова). По сути же она адресована коллегам и единомышленникам, как настоящим (недаром отдельные статьи впервые прочитывались как доклады на конференциях), так и будущим (пока что абитуриентам). Ибо в этой книге - идет ли речь о ранней или поздней чеховской прозе, или особенностях драматургии - Чехов неизменно предстает как нарушитель литературных традиций: так преподнести писателя можно только тем, кто достаточно осведомлен о самой традиции, во-первых, и о Чехове как продолжателе своих предшественников, во-вторых.

Предметом внимания первой части с заманчивым для многих названием "*Чехов, сдаваемый на экзаменах*", стали 7 рассказов (из ранних - "Смерть чиновника", "Унтер Пришибеев", "Хамелеон"; из поздних - "Студент", "Ионыч", "Человек в футляре", "Душечка") и одна пьеса ("Вишневый сад"). Восемь хрестоматийно известных произведений позволяют выйти на многие универсалии чеховского мира, например: как на малом пространстве художественного текста писателю удастся создать чрезвычайно насы-

ценную, емкую картину мира; как анекдотическое происшествие перерастает в серьезную мировоззренческую проблему; каковы те устойчивые принципы, что обуславливают родство противоположных, казалось бы, героев; какие темы в творчестве Чехова оказываются постоянными. В поисках ответов на эти и подобные им вопросы постепенно осуществляется главная исследовательская задача - показать, в чем состоит и как проявляется оригинальность чеховского "способа мышления".

В аннотации к книге и авторском предисловии Чехов назван "одним из наиболее спорных и наименее понятых классиков" - в этом видится полемическое преувеличение, оправданное стремлением преодолеть идеологизированные трактовки прошлых десятилетий. Фактически книга придает основательность многим научным истинам, уже утвердившимся в чеховедении 1980-1990-х г.г. в работах как самого В.Б.Катаева, так и его коллег и учеников. Таково, например, утверждение о единстве, а не противоположности двух родов чеховского творчества - прозы и драматургии; об особой значимости литературных связей - и особом характере этих связей (всегда переосмысление традиций); наконец, о разрушении традиций на всех литературных уровнях как о ведущем принципе творчества Чехова. Не теряет своей важности и напоминание о своеобразии писательской позиции Чехова, предостережение против того, чтобы толковать слова и поступки его героев как непреложное выражение авторских взглядов и авторского смысла произведения. В свое время в одной из театральных рецензий Чехов писал об исполнителе роли Гамлета: "Он понимает Гамлета по-своему. Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде" (С. 16, 20). Смысл этих слов близок пушкинскому завету: "писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным". Книга В.Б.Катаева отдает приоритет именно праву автора - каким он считал себя сам, а не каким хотела видеть его и изображала та или иная критическая тенденция. ("Проникновение" порой столь глубоко, что даже опечатки выходят сродни чеховским: так, на стр. 53 Сахалин назван "катарожным" островом, что, разумеется, не может не напомнить о "хохоронах" из "Душечки". Как в чеховском рассказе вместе с трагическим известием вдруг доносился злоеший хохот, так здесь из каторжного острова вдруг выглянула некая непредусмотренная рожа).

Составившие книгу статьи не велики по объему, но их исследовательские горизонты расширяются за счет литературных параллелей как внутри собственно чеховского мира (унтер Пришибеев - Червяков - Тонкий), так и в литературном процессе (Юныч - Плюшкин; Душечка - Наташа Ростова - Ниловна; Раневская и Гаев с Лопахиним - Чичиков и Коробочка). Интересующимся драматургией предназначена статья "Постигая "Вишневый сад"": она поможет разобраться с непростым содержанием этой пьесы (и близким чеховским современникам, и актуальным столетие спустя, и вневременным, универсальным), а также со многими особенностями новизны драматургического языка

Чехова (построение диалогов, характер конфликта, оригинальность жанровой формы, символики и т.п.).

Вторая часть, озаглавленная пушкинскими словами *"Златая цепь"*, открывается главой о разных интерпретациях известнейшего чеховского рассказа "Каштанка". Четыре года назад, в апреле 1994 г., на эту тему был сделан доклад на конференции "Чехов и XX век" в Доме-музее писателя в Ялте, после чего в музейную видеолетопись навсегда была вписана фраза "Как у каждого зрителя свой "Гамлет", у каждого читателя своя "Каштанка"", - перенесенная затем в сюжетный видеофильм, периодически транслируемый ялтинским телевидением. Автору не дано было знать, как отзовется его слово: впоследствии на министерской коллегии высокопоставленный чиновник, потрясая программой "Чеховских чтений", тыкал пальцем именно в этот доклад: "Только посмотрите, чем эти чеховеды там занимаются! "Каштанку" читают! Да я эту "Каштанку" еще в школе читал!.." Похожие саркастически-недоумевающие реплики проскользнули и в ялтинской прессе (тогда она еще отражала ход чеховских конференций, воспринимая их как событие в культурной жизни города): неужели московские профессора не могут найти более важных исследовательских тем? Возможно, именно таким комментаторам в первую очередь и адресована умная, ироничная статья В.Б.Катаева с ее не теряющим актуальности напоминанием: как часто этот прозрачно ясный "рассказ о собачке" становился жертвой ложных интерпретаций, прямо зависящих от смены идеологических и даже политических тенденций времени.

Спорные проблемы интерпретаций - объединяющая тема всех глав второй части книги, будь то глава, о неоднозначном рассказе "Враги" или достаточно открытой публицистической заметке о Н.М.Пржевальском, фактографической книге о Сахалине или о литературно насыщенной повести "Дуэль". При этом критерии исследователя предельно ясны: не допускать мошеннических приемов в интерпретации - вроде выдергивания цитат, недочитывания текстов до конца; отдать автору как минимум заслуженный им долг - долг честного и внимательного прочтения; широко привлекать литературные связи писателя, помогающие уяснить логику авторской мысли, а значит, и подлинный смысл художественного произведения. Соблюдение этих критериев, предполагается, приведет к постижению того безошибочно верного "единого смысла", который нередко теряется среди многих других, неподлинных, мнимых.

Но так ли бесспорно утверждение о существовании последнего и окончательного смысла произведения? Кому, как не историку литературы, известно: наряду с авторским, "субъективным" смыслом имеется "объективный" - и тоже изначальный, заложенный в авторском тексте, как будто специально для новых поколений интерпретаторов. Конечно, художественный текст - не облако, которое сию минуту походит на роуль, а в следующий момент - на триумфальную арку или на ножницы. Но классика, жи-

вя долго, живет по собственным законам, и далеко не только конъюнктурные соображения, но и естественная логика развития приводит к тому, что в текстах, изученных предшественниками вдоль и поперек, новое время вдруг открывает новые смыслы. Ничто в большей мере не наводит на подобные размышления, чем история интерпретаций рассказа "Враги", детально рассмотренная в книге Катаева. В поисках "единого смысла" рассказ уже прошел три четких этапа, каждый из которых был связан с обнаружением главного обличаемого героя: то им оказывался сытый Абогин, то признавалась в равной степени вина обоих "врагов", то, наконец, тягчайшая вина падала на обозленного Кирилова... Третья интерпретация принадлежит В.Б.Катаеву, блестящая аргументация которого и современна, и актуальна; и всё же, отдавая дань этой последней версии, нетрудно вычислить и предсказать как минимум четвертый вариант: "никто не виноват" или "нет в мире виноватых" (если припомнить толстовские цитаты, включаемые в чеховский контекст в другой главе этой же книги). И дело не только в уязвимости некой конкретной концепции: причина в том, что за любым "до основанья", как правило, следует новое "а затем". В случае с Чеховым залогом его непрекращающихся диалогов с исследователями оказывается та самая *сложность простоты*, что вынесена в заглавие книги как определяющая черта в который раз перечитываемого классика.

А.Головачева (Ялта)

Laurence Senelick. The Chekhov theatre. A century of the plays in performance.
Cambridge University Press, 1997. 441p.

Книга Лоренса Сенелика, профессора риторики и драмы из Tufts University, сразу же подкупает обаянием личности автора. Кроме научной строгости и чрезвычайной добросовестности, профессор Сенелик обладает и тонким чувством юмора - вот, например, заглавия некоторых глав: "Пара чаек (Россия 1896-1898)"; "Московские ночи (Московский Художественный театр 1898-1905)"; "Чехов учит английский (Великобритания и Ирландия 1900-1940)"; "Дома за рубежом (Европа и Англия 1917-1938)"; "Чехов без слез (Великобритания 1950-1993)", "Перестройка Чехова (Восточная Европа и Российская Федерация 1989-1995)" и т.д. Уже одни эти названия могут дать представление о масштабе исследования.

Книга имеет подзаголовок: "Сто лет на сцене"; Лоренс Сенелик изучает историю постановок чеховских пьес - от самых первых и до наших дней, делая это настолько обстоятельно, что современному режиссеру, который бы захотел поставить Чехова, об-

ратившись предварительно к книге Сенелика, будет весьма трудно потом не открыть Америку в своей интерпретации...

За исключением южноафриканских, канадских и скандинавских постановок, Сенелик делает подробный обзор практически всех важнейших спектаклей по чеховским пьесам (впрочем, желающие обратятся к театру Чехова в ЮАР или Канаде без труда найдут в книге всю необходимую библиографию). Рецензируемый труд - не столько монография, сколько вид энциклопедии - в истории мировой "чеховианы", пожалуй, уникальной (книга, однако, не является *полной* историей *всех* чеховских постановок). К числу особых достоинств издания следует отнести богатый иллюстративный материал (наиболее интересны, конечно, фотографии малоизвестных у нас западноевропейских и американских постановок). Кроме ценного библиографического аппарата Сенелик предлагает и обширный список спектаклей по пьесам Чехова (для каждого произведения в хронологическом порядке указаны соответствующие спектакли). С легкостью можно найти также все упоминания о том или ином персонаже (см. "Указатель заглавий и действующих лиц"). Автор, однако, не ограничивается лишь подробным перечислением известных фактов о спектаклях, но выстраивает исследование на основе своей вполне конкретной концепции истории чеховского театра.

Возможно, главное достоинство книги - именно в сочетании огромного "подсобного материала" и подчас легко угадываемой собственной позиции исследователя по отношению к рассматриваемому режиссеру.

Сенелик признается в "Предисловии", что отталкивался в работе над "Театром Чехова" от парадоксального - на первый взгляд - факта: несмотря на то, что Чехов в свое время считался писателем узко национальным, а также слишком рафинированным, мрачным, "пессимистичным" (одно из излюбленных определений прижизненной критики), - по количеству постановок и "репутации" в XX веке пьесы его можно сравнить разве что с шекспировскими (Как уж тут не вспомнить хрестоматийное высказывание Толстого по поводу драматургии Чехова! Интересно, впрочем, что в контексте широчайшего обзора Сенелика слова Толстого приобретают совершенно новое звучание...). И это при том, что - в отличие от Шекспира - Чехов оставил будущим поколениям записные книжки, заметки, огромное эпистолярное наследие; наконец, прозу, - т.е. в отличие от Шекспира, о намерениях которого ничего не известно, иногда мы знаем, что хотел сказать Чехов.

"Театр Чехова" и является попыткой проследить, *как* Чехов стал столь значимой фигурой для театра в нашем столетии; *как*, вопреки национальной обусловленности чеховской драматургии и "ограничительным" замечаниям самого Чехова, его пьесы сумели прижиться и в самых классических, и в наиболее авангардных театрах. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо, по мнению Сенелика, учитывать следующее: де-

тельность Чехова-драматурга (1888-1904) приходится на ту эпоху, когда в театре главную роль начинает играть режиссер и режиссерская воля (технические новации - такие, как электрическое освещение и создание с помощью мизансцен эффекта "настоящей жизни", - потребовали единого гармонизирующего руководства). За исключением "Иванова" (успех постановки зависел от игры главного героя), четыре великие пьесы Чехова могли быть удачно поставлены только при условии строго скоординированной режиссером игры всего "ансамбля" (и потому еще, что этого требовал художественный мир драматургии Чехова, противившийся "сверхличностям", подавлявшим остальных персонажей. Как известно, герой Чехова - "обычный человек"). Поэтому история "театра Чехова" - это история *концепций постановщика*, а не более или менее успешно сыгранных ролей.

Имея в виду последнее обстоятельство, читатель сможет без труда прийти к выводу, который ненавязчиво подсказывает автор на протяжении всей книги: судьба драматургии Чехова в очень значительной степени зависела от конкретной культурной ситуации, политического режима, настроения в обществе. Часто только с большой временной дистанции можно понять, что данная версия лишь косвенно относится к замыслу Чехова, иллюстрируя, на самом деле, общественные (политические, театроведческие и т.д.) взгляды режиссера (или подчиняясь им). И это касается не только таких очевидных случаев, как спектакли Э.Някрошюса ("авангардность" которых, в контексте исследования Лоренса Сенелика, представляется довольно тусклой), но и самых классических постановок.

Впрочем, автор "Театра Чехова" вовсе не склонен объяснять те или иные интерпретации Чехова *только* общественной позицией постановщика. Тщательно изучая *театр* Чехова, Сенелик неизбежно особым образом описывает и *драматургию* Чехова - именно поэтому книга одинаково ценна и для театроведа, и для литературоведа.

Русским и российским спектаклям (разбираются постановки К.Станиславского, В.Мейерхольда, П.Гайдебурова, Е.Вахтангова, М.Кедрова, Г.Товстоногова, М.Захарова, А.Сагальчика, А.Эфроса, О.Ефремова и др.) автор уделяет наибольшее внимание, справедливо отмечая, что для русских во времена грандиозных перемен начала века (да и впоследствии), Чехов значил чрезвычайно много. Значительная часть текста посвящена интерпретациям чеховской драматургии в США и Британии - из-за того что в англоязычных странах сложилась совершенно особая "чеховская традиция", согласно которой драматург является не "певцом русских сумерек", но причудливым комедиографом, снисходительным описателем человеческих странностей (таковы, например, анализируемые постановки Мишеля Сен-Дени, Джонатана Миллера, Линдсея Андерсена, Дэвида Джонса). Сенелик исследует и европейских постановщиков Чехова, тяготеющих, со времени окончания второй мировой войны, к своеобразно-

му "экзистенциализму" (творчество Петера Цадека, Манфреда Карге, Роберто Чиулли, Петера Штайна и др.). Впрочем, такой подход сменяется вскоре, в эпоху холодной войны, обостренным интересом к чеховской "жестокости" (ярчайшим примером служит театр Отомара Крейчи). Специальные разделы уделены Жоржу Питову, Питеру Бруку, Юрию Любимову. Заслуживает уважения стоическая невозмутимость Сенелика в тех местах, где ему приходится писать о "перестройке" и "деконструкции" Чехова в наши дни.

Безусловно, специалистов-чеховедов должны заинтересовать страницы "Театра Чехова", посвященные, например, итальянскому театру 40-50-х (Джиованджиджли, Стрелер), творчеству русских эмигрантов (Петр Шаров) или балканским и венгерским послевоенным постановкам (Люсьен Пинтилье, Георгий Хараг).

Почти вторя Иосифу Бродскому, восклицавшему:

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира.
Трижды тонул, дважды бывал распорот, -

Лоренс Сенелик, со свойственной ему грустной, истинно чеховской иронией так подводит итоги проделанной работы: "Приблизительно в течение сорока лет посещая театр, я видел целые стаи чаек, встретился с династией сестер и дядей, путешествовал сквозь густые заросли вишневых садов. Я учился постигать Чехова по-актерски - в этом мне помогала Альвина Краузе - и как литературовед - с помощью Нильса Оке Нильссона. Я видел репетиции и спектакли... посетил бесчисленные чеховские конференции и праздники во всем мире, выступал с докладами перед самой разнообразной аудиторией. Не удивительно, что я не собирался скрывать выработанные мною убеждения, особенно когда дело касалось тех постановок, которые мне довелось увидеть самому"...

Как известно, уже при жизни классика театры начали соревнование по глубине "прочтения" и "вчувствования". А Чехов, наблюдая за этим соревнованием, написал однажды жене из Ялты: "Третьего дня в местном театре (без кулис и без уборных) давали "Вишневый сад" по *mise-en-scène* Художественного театра, какие-то подлые актеры во главе с Дарьяловой (подделка под актрису Дарьял), а сегодня рецензии, и завтра рецензии, и послезавтра; в телефон звонят, знакомые вздыхают, а я, так сказать, больной, находящийся здесь на излечении, должен мечтать о том, как бы удрать. Вот дай-ка сей юмористический сюжет хотя бы Амфитеатрову! Как бы ни казалось все это смеш-

ным, но должен сознаться, что провинциальные актеры поступают просто как негодяи" (15-го апреля 1904 г.).

Ох уж эти актеры... и актрисы... Конечно - провинциальные; конечно, не столичные... "Сегодня рецензии, и завтра рецензии". "Негодяи"!..

А.Архипов

De Sherbinin, Julia. Chekhov and Russian Religious Culture: the poetics of the Marian paradigm.

Evanston (Illinois): Northwestern University Press, 1997. 189 p.

Автор этой интересной и во многом показательной для нашего времени книги исходит из того, что культурными прототипами многих героинь Чехова были образы Богородицы и кающейся грешницы святой Марии Египетской - образы двух Марий, представляющие своего рода парадигму для восприятия женщин в России XIX века. В центре работы - сложный и нетрадиционный для русской культуры характер связи, существующей между женскими персонажами Чехова с именем "Мария" и их святыми прототипами, другими словами, чеховский вариант восприятия названной парадигмы. Нет необходимости подробно говорить об актуальности аспекта исследования: сегодня совершенно ясно, что вне христианского контекста не могут быть адекватно прочитаны не только произведения Чехова, написанные на религиозном материале, но и многие из тех, которые внешне, на первый взгляд, не имеют к нему какого-либо отношения. Речь в данном случае не о христианском мировоззрении Чехова (это предмет особого разговора), а о тех религиозных источниках, без учета которых смысл текста и особенности его строения останутся тайной за семью печатями.

Принципиально важно отметить, что христианский контекст и характер работы Чехова с религиозным словом для Джулии де Щербинин вовсе не являются почвой для выводов о "религиозности" или "атеизме" Чехова. Акцент сделан на другом: на символических подтекстах, на постижении внутреннего мира произведения, в котором оживают и трансформируются традиционные представления, связанные с "марианской парадигмой". При этом автор книги вполне осознает очевидные опасности, которые подстерегают исследователя, вступившего на такой путь толкования. Отсюда необыкновенно внимательное отношение к чеховскому тексту, учет биографических фактов, строгая аргументация методологических ориентиров, найденных современной наукой и отчетливо обнаруживающихся в работах американских чеховедов. Вот их наблюдения и выводы:

о функции библейских аллюзий, которые создают символический подтекст и проливают свет на моральные дилеммы и выбор, встающие перед чеховскими героями (Р.Л.Джексон);

о символике имен, о семантических сгущениях, сближающих чеховскую прозу с поэзией, о специфике отражения христианских легенд и иконографических мотивов, проявляющихся у Чехова в форме инверсии (Савелий Сендерович);

о "подразумеваемых семантических единствах", объединяющих рассказы, не имеющие явного родства (Марена Сендерович).

Анализу чеховского творчества предшествует глава, в которой рассказывается о восприятии Богородицы и святой Марии Египетской русским религиозным сознанием и русскими писателями XIX века, создающими образы "двух Марий" или проецированные на них женские персонажи. Аналогичные наблюдения, но на материале русской литературы XX века, содержатся и в заключительной части работы. Интересные сами по себе, они призваны оттенить своеобразие взгляда Чехова, который, по мнению автора, порывает с традицией по крайней мере в двух случаях: характеры его женских персонажей никогда не соответствуют качествам святых прототипов, и его женские образы не наделяются последовательным набором метафорических значений, указывающих на прототипическую связь. Для склонного к парадоксам, обладающего феноменологическим взглядом на мир Чехова характерно изображение того, как под влиянием разного рода причин (прежде всего повседневной реальности) происходит разрушение устойчивых православных конструктов, предполагающих жизнеспособную модель женского поведения. Становится понятно, таким образом, почему связь между персонажами и их культурными прототипами подается при помощи инверсии.

Существует ли, впрочем, та связь, о которой идет речь? Это, конечно, центральный вопрос при оценке книги: если в текстах Чехова нет того, что указывает на систему представлений о "двух Мариях", то все убедительные подходы и правильные общие выводы будут бесплодны.

Вряд ли было бы целесообразно начинать с общих характеристик книги, если считать малоубедительными большинство содержащихся в ней конкретных наблюдений. Конечно, те неожиданные параллели и соответствия (у Чехова они всегда оборачиваются несоответствиями), которые обнаруживает Джулия де Щербинин, на первый взгляд, могут показаться неправдоподобными. Чего стоит, например, сопоставление кусочка синей материи из рассказов "Приданое", "Учитель словесности" с синим цветом хитона иконописного изображения Богородицы! Или обыгрывание Чеховым устойчивых представлений о кающейся грешнице при создании образа Клеопатры ("Моя жизнь"), или богородичная "подсветка" женских образов в рассказах "Невидимые миру слезы", "Осенью", "Недобрая ночь", "Бабы", в повестях "Мужики" и "Моя

жизнь"... Скептически настроенный читатель сразу вынесет нигилистический вердикт: этого не может быть. Еще одна фантастическая интерпретация, которые так любят современные "ученые".

Однако предложенные в книге прочтения вовсе не являются вольными и схематичными интерпретациями, в которых действительно нет и, по-видимому, никогда не будет недостатка. Не тот случай.

Новое понимание произведений Чехова, свойственное Джулии де Щербинин, в первую очередь основано на внимательнейшем отношении к внутреннему миру отдельного произведения, причем не к одной его детали (в частности, семантики имени), а ряду текстовых подробностей, указывающих на изучаемую парадигму. Прочтение конкретного текста основано и на учете системы соответствия образам "двух Марий" в множестве произведений. Объективность наблюдений, наконец, определяется глубоким пониманием творческих принципов писателя, своеобразия его индивидуальности. По-своему показательно, что автор книги отнюдь не настаивает на центральном месте изучаемой парадигмы в творчестве Чехова и не схематизирует его адогматичный художественный мир.

Разумеется, не все убедительно в равной степени. Вызывает, в частности, сомнения трактовка семантики имени Кирьяк ("Мужики"), фамилии Полознев ("Моя жизнь"), интерпретация рассказов "Марья Ивановна" и "Переполох". Более детального разбора заслуживает рассказ "Архиерей". Нуждается в определенной корректировке неоспоримый, казалось бы, тезис о том, что для Чехова сознательная или бессознательная преданность любой текстовой системе с фиксированным значением, будь то Библия или икона, выступает как препятствие самосознанию, как сила по преимуществу разрушительная и для других, и для самого себя. Чаще всего это действительно так. Однако вряд ли это можно отнести к нашедшему общую истину (пусть на каком-то этапе жизни) Ивану Великопольскому ("Студент") или к Якову из рассказа "Убийство", обретение веры которым в финале рассказа расценивается автором как слишком поздно найденный ориентир.

И последнее. В центре внимания Джулии де Щербинин героини с именем "Мария", но интересующие ее соответствия (с дальнейшим расподоблением) возникают у Чехова и в тех случаях, когда героини носят другие имена (речь, в частности, об Анне Акимовне из рассказа "Бабье царство" и Липе из повести "В овраге"). Впрочем, последнее замечание факультативно, если вспомнить пушкинские слова о том, что автора нужно судить по законам, им над собой признанным.

Джулия де Щербинин написала яркое и глубокое исследование, заставляющее, по ее словам, еще раз приглядеться к непривычной утонченности Чехова, оно наверняка

привлечет внимание чеховедов и, по-видимому, не единожды будет предметом оживленных обсуждений.

Н. Капустин (Иваново)

Rayfield, Donald. Chekhov's "Uncle Vania" and "The Wood Demon".

Bristol Classical Press. Critical Studies in Russian Literature. 1995. 88p.

Небольшая книжка Дональда Рейфилда издана в серии, призванной знакомить английских читателей с классическими текстами русской литературы, и поэтому она, конечно, не претендует на глобальные открытия. Книга посвящена частному вопросу: "от "Лешего" к "Дяде Ване" - и построена вполне традиционно. Перед нами, в сущности, скрупулезнейший академический комментарий. Ничто не забыто: подробно прослеживается чеховский замысел, методом пристального чтения сканируется текст, описывается реакция рецензентов - друзей и врагов, рассказывается о наиболее интересных постановках, вплоть до сравнительно недавних, дается и обзор научной литературы (англоязычной). Если бы к этой 88-страничной брошюре приложить еще и текст двух пьес с вариантами, то английский читатель получил бы издание, которому позавидовал бы читатель русский.

Однако тот, кто, ознакомившись с оглавлением, приготовится к скучно-полезному чтению, будет немало удивлен. Точнее, он будет вздрагивать от неожиданности на каждой странице - от первой, где помещена благодарность вдохновителю автора, некоему Алану Гейлу, "который, как и многие лондонские таксисты, является опытным и красноречивым мыслителем", - и до последней, где доказывается, что для понимания "Дяди Вани" лающая ночью собака столь же важна, как собака нелающая. Для тех, кто хоть раз слышал блестящего парадоксалиста с очень серьезным лицом - Дональда Рейфилда, - неожиданностей будет меньше. Его книга хороша не концепцией, а "проколами и прогулами", как говорил Мандельштам: парадоксами, отступлениями, неочевидными литературными параллелями и смелыми биографическими проекциями. Русскому читателю небесполезно посмотреть на знакомые тексты корректным взглядом англичанина; возможно, тогда для него приобретут другое значение и "русский сон после обеда", и врачебная этика доктора Астрова. Интересный острабяющий эффект создает также и постоянная проекция на первую мхатовскую постановку, мате-

риалы которой автор изучил очень основательно и сумел передать так, что читатель почти видит знаменитый спектакль.

Выводы Рейфилда подчеркнута скупы. Главный из них - это особая "экономность" чеховской драматической техники, которая становится очевидна именно при анализе переработки "Лешего" в "Дядю Ваню". Конкретные приемы, осуществляющие эту интенцию, описываются на протяжении всей второй части книги. Они, как подчеркивает автор, свойственны всей поздней чеховской драме, - и потому значение книги выходит за пределы конкретной частной проблемы. Несомненно, что внимание исследователей должен привлечь и вывод Рейфилда о дате написания "Дяди Вани": структурный анализ убеждает, что пьеса написана после "Чайки".

А. Степанов (Санкт-Петербург)

О.А. Радищева. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897-1908.

М.: изд-во "Артист. Режиссер. Театр.", 1997. 461 с.

Упоминание рядом имен К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко привычно: сотни работ посвящено изучению и анализу их деятельности, творческих поисков, осмыслению уникального театрального явления, каким стал созданный ими Московский Художественный театр. Книга О.А.Радищевой тем не менее вызывает интерес уже заглавием, и интерес этот оправдывается: впервые делается объективная попытка проанализировать историю и сложный характер отношений этих двух людей, найти объяснение "этому феномену притяжения-отталкивания, составлявшему природу театральных отношений Станиславского и Немировича-Данченко" (с.10).

Тема непростых отношений этих людей долгое время официально представляла собой табу, хотя и не была секретом для всех, кто так или иначе был связан с театром или занимался его историей. Михаил Чехов говорил о них: "Они были так нужны, так полезны друг другу - и пусть это будет между нами, - но они ненавидели друг друга! Опять проблема! Почему?! Это так странно. Они были так нужны друг другу, так любили друг друга как художник художника! И в тоже время... Не могу объяснить" (с.10). И в театре, и в науке, как справедливо замечает автор новой книги, "разделение на сторонников Станиславского или Немировича-Данченко, специалистов по Станиславскому или Немировичу-Данченко негласно стало в порядке вещей" (с.8). Публикация "Театрального романа" М.Булгакова, где история отношений Ивана Васильевича и Аристарха Платоновича сквозь призму взгляда великого писателя приобрела гротескные

черты, сделала эту тему достоянием литературы и породила еще больше слухов, легенд, догадок и мнений. В этой ситуации обращение к источнику, документу, архиву - единственный путь приблизиться к истине.

В тщательном изучении и анализе документов - главная ценность книги Радищевой. Автор - опытный сотрудник Музея МХАТ, где хранится архив театра; она долгое время заведовала рукописным отделом музея и на протяжении двадцати лет занималась фондами *обоих* основателей театра, что дало ей возможность овладеть уникальным материалом.

К бесспорным достоинствам этой книги может быть отнесена и позиция, с которой рассматривается эта сложная проблема (пожалуй, единственно верная!). Она определена как попытка "понять обе стороны" (с.10).

В истории взаимоотношений Станиславского и Немировича-Данченко, длившихся сорок один год с момента их встречи и до смерти Станиславского, автор выделяет три периода. Вышедшая книга захватывает пока только первый - с их встречи в 1897 году, положившей начало созданию театра, и до 1908 года, когда было отпраздновано десятилетие МХТ. Для них он стал периодом "осуществления ими своих планов, крушения иллюзий относительно друг друга и выработки принципов отношений между собой на будущее" (с.12).

Как известно, с самого начала этих людей в их желании преобразовать театральное искусство объединяло многое и, прежде всего, идеи ансамбля и новой театральной этики. Много говорилось и писалось об их исторически предназначенной связи. Но, как подчеркивает автор, "историческое предназначение не решает человеческих отношений. Для общего дела сошлись два разных человека" (с.48), к тому же смотрящих на него каждый со своей позиции: один - со стороны литературы, другой - сцены. И то, что должно было бы дополнять, помогать общей работе, обусловило главные противоречия, сказавшиеся на их творческих отношениях. Немирович-Данченко был убежден в необходимости проведения на сцену мысли автора, Станиславский же, утверждая, что "театр - это оживленная картина", прежде всего наполнял пространство сцены огромным количеством подробностей, аксессуаров. При этом "литературные задачи вступали в спор со сценическими" (с.101); "Станиславский хотел осуществить в театре художественные искания, Немирович-Данченко - литературно-общественные" (с.108).

Наполненная огромным количеством фактического материала - часто нового или уточненного, - книга Радищевой выходит за рамки истории о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. В ней подняты проблемы и обсуждаются вопросы, имеющие значимость для драматического искусства в разных его аспектах: от организации театрального дела, дисциплины внутри коллектива до художественных идей и их воплощения на сцене. История Художественного театра первого десятилетия

предстает не в виде привычной идиллии, наполненной творческим энтузиазмом и успехами. Перед глазами читателя разворачивается драматическая картина театральных исканий, художественных споров, столкновения характеров, репутаций и взглядов.

Именно на это десятилетие МХТ пришлась работа над первыми постановками всех чеховских пьес. И поскольку эти спектакли имели программное значение для театра этого периода, определили, по выражению автора, его "золотой век" (хотя это и не сразу было тогда осознано) - о них больше всего и было создано легенд. Публикация режиссерских экземпляров К.С.Станиславского к спектаклям "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад", осуществленная Комиссией по наследию К.С.Станиславского в последние годы, дала возможность судить о форме и идеях этих спектаклей более конкретно. Тем не менее это был лишь первый шаг к тому, чтобы понять метод работы МХТ над чеховскими пьесами. Обращение к документальному материалу в книге Радищевой уточняет и то, каким был процесс работы над спектаклем, и то, каким оказался результат.

Неожиданно драматической предстает история постановки последней пьесы Чехова - "Вишневого сада". Здесь смешалось все: и обострение отношений между Станиславским и Немировичем-Данченко, и их разное отношение к пьесе (на этот раз Станиславский был ею увлечен, а Немирович-Данченко - разочарован: "Чехова мы потеряли еще с "Вишневым садом". Он не написал бы больше ничего" (с.238)), и трения с самим Чеховым, которому казалось, что пьеса его совершенно не понята, тон в ней взят неверно, роли распределены неправильно. Все это усугублялось болезненным состоянием автора, у которого после спектакля осталось горькое чувство разочарования и неудовлетворенности.

Впрочем, это только один из случаев, когда хорошо известные события сквозь призму документа высвечиваются в книге в своей иной сущности, прежде скрытой, завуалированной, приглаженной. Поиск истины - дело увлекательное само по себе, а в момент столетнего юбилея легендарного Художественного театра - еще и необходимое. Пожелаем автору сил и терпения для окончания начатой работы.

М.Горячева.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАНОРАМА

Третий Международный Чеховский фестиваль

ТРИ "ПЛАТОНОВЫХ"

"Пьеса без названия". Малый драматический театр, Санкт-Петербург.

Режиссер *Лев Додин*.

"Пьеса без названия". Драматический театр, Калининград.

Режиссер *Евгений Марчелли*.

"Платонов". Пропущенный акт". Театр Польский, Вроцлав.

Режиссер *Ежи Яроцкий*.

После появления на экране "Неоконченной пьесы для механического пианино", этого, пожалуй, самого театрального фильма среди чеховских экранизаций, перенос "Безотцовщины" на сцену сделался еще более затруднительным. Слишком уж точным оказалось это вдохновенное "сочинение на вольную тему". Соблазн, однако, оставался столь велик, что спустя годы молодой эстонский режиссер и актер Эльмо Нюганен отважился поставить уже не пьесу, а как раз киносценарий А.Адабашьяна и Н.Михалкова. И Нюганен, отдадим ему должное, сделал спектакль, уравнивающий театр в его правах с кинематографом на несовершенную эту пьесу. Спектакль Нюганена был показан на предыдущем Чеховском фестивале (см.: Чеховский вестник, №1).

В афише нынешнего фестиваля присутствовали уже три версии этой ранней пьесы Чехова.

В своем сценическом этюде "Платонов". Пропущенный акт", ставшем дополнением к предшествующей его постановке пьесы, режиссер Ежи Яроцкий сумел сконцентрировать энергию едва ли не всего сюжета. Здесь даже скелет в шкафу, вываливающийся в какой-то точно определенный миг на героев, исполнит положенную ему партию "скелета в шкафу". На баррикаде, возведенной из поставленных одна на другую

парт, будет прятаться и отдыхать изнасилованный платоническим женским вниманием "русский Дон Жуан" Платонов. Второй свежести физкультурный мат натурально превратится в брачное ложе - центральное и почти единственное место действия здесь героя, на котором и вокруг которого и будут бесперебойно происходить его встречи с женщинами. Классную доску используют здесь в качестве ширмы, прислоненной к окну школы, где нет сейчас иных учеников, кроме самого учителя. Жизнь, от встреч с которой так долго уклонялся Платонов, будет учить его и не научит - вот итог драмы, которую переживет герой.

Классная доска, появляясь в других постановках той же пьесы, будет по-своему "суфлировать" режиссерские ходы.

У Евгения Марчелли (Калининградский драматический театр) на классной доске выведет слова Софья - "Он все знает", имея в виду мужа-рогоносца Сергея. У Льва Додина (Санкт-Петербургский Малый драматический театр) на доске начертает слова прощания платоновская жена Сашенька; с персонажами, рассевающимися на фоне доски, словно в классе, простится и сам герой, обратившись к ним: "мои ребятишки".

Уклонение от взаимодействия с другими составляет суть поступков Платонова, их органику. Сознательное бездействие странного этого персонажа есть подсознательное его действие, причем весьма активное. При этом, заметим, Платонов и не выдает желаемое за действительное, а всего-навсего умело пользуется умолчанием, виртуозно уходит от прямых ответов и принятия хоть каких-нибудь решений.

Режиссер Марчелли в своей постановке "Пьесы без названия", похоже, пошел навстречу женскому окружению Платонова, перевел внутреннюю его энергию во внешнюю и пустил действие преимущественно по комедийному руслу.

"Взрослую" пьесу раннего Чехова Марчелли попытался уподобить его же водевилям, и в самом деле появившимся позднее. Режиссер отвел "Безотцовщине" место где-то между "Предложением" и "Свадьбой". Собственно, история с Платоновым и оборачивается у Марчелли неким свадебным марафоном, в котором в качестве "невест" участвуют все особы раскрепасного пола - от немножко его жены Саши до служанки Кати, которую здешний Платонов ухитряется принять за генеральшу.

Марчелли мало того, что щедро одарил Платонова мужескою силою, он свел его с самой здесь привлекательной и самой женственной спутницей Сашей (С.Захарова). Рядом с законной женой Платонова никнут все остальные претендентки на его расположение, включая генеральшу (Л.Зиновьева). Необъяснимо ищущему от добра добро плейбою приходится иметь дело с невзрачной Софьей (И.Ильина), вокруг златокудрой фигуры которой Марчелли и скрещивает шпаги водевиля и мелодрамы. Что Софья! Даже дурочке Грековой (Т.Золоткова) и вышеупомянутой Кате (Е.Ковалева) тут немало перепадает с донжуанского стола Платонова.

Итак, если у Чехова Платонов невольно пародирует себя, то Марчелли в своем спектакле сознательно пародирует Платонова, заземляя, обытовляя сюжет. Отсюда проистекает его стремление к нехитрым трюкам и лобовым ходам, которыми изрядно насыщен веселенький этот спектакль. Посвященный как будто Дон Жуану поневоле, он играет как "Лекарь поневоле": с предоставлением в нем фарсу режима наибольшего благоприятствования.

Кажется, Марчелли не прочь сделать из этого материала не просто водевиль, а французский водевиль. Но на деле он выходит *офранцузенным*, спародированным уже самой пьесой Чехова, сопротивляющейся подобному к ней подходу.

Итак, Платонов у Марчелли - истинный персонаж комедии положений, из которых он всякий раз с проворством Фигаро выпутывается, пока, наконец, разнесчастная Софья не застучает его в объятьях с Грековой и не нажмет на спусковой крючок. Режиссер эффектно строит этот финальный эпизод, где Платонов (В.Кищенко) совершает на сцене странные зигзаги в некоем танце взыскующей плоти, где подносимый им к виску револьвер может предвещать что угодно, но только не самоубийство, а реальные выстрелы Софьи, разрядившей в него весь барабан, и последовавшие за этим конвульсии лишь подчеркнут живучесть этого курилки.

Прослыть героем не состоявшейся судьбы - не для марчеллиевского Платонова. Он предпочтет драме судьбы ее иронию.

Большой любитель фейерверков, этот Платонов сам - порох, сам - фейерверк. Так он, собственно, и сгорит: пшик и нету.

Этот Платонов если чем и "болит", так это разве что практической невозможностью включить в свой донжуанский список *всех* женщин. Этот Платонов не спасует ни на каком rendez-vous.

В поведении чеховского героя, как известно, много "литературы". Лев Додин в своем спектакле в какой-то степени наследует это качество, досочинив уже собственные "предисловия" с мощным зрелищным потенциалом. От "Дамы" ли "с собачкой", от новеллы ли Мопассана "На водах", или от все той же ленты Михалкова, но отчего-то он счастливо пришел к остроумному и очень выразительному решению пространства (сценография А.Порай-Кошица), замкнув все действие в купальне генеральши.

Додин буквально "топит" сюжет чеховской пьесы в этом замечательном бассейне, органично удерживая там подолгу не вылезающих из воды или проводящих в ней лучшие минуты персонажей. В этом празднике водных процедур безупречно художественными остаются световые блики на воде и песчинки на обнаженных мокрых телах совместно купающихся героев. О торжестве остальных новых форм говорить затруднительней.

Платонову из фильма Михалкова, как мы помним, и речные-то просторы оказались по колени: он уже готов утопиться, да вот мелкогато, негде; и герой окончательно посрамлен в собственных глазах, а Сашенька принимается его утешать... Фильм глубоко проникал в Платонова, понимал и объяснял его. У Додина "Пьеса без названия" приближается к спектаклю без героя. Артисты преимущественно используются как натурщики и это делает уязвимым супер-замысел Додина: остается только фантазировать, насколько бы он осуществился мощнее, сохрани режиссер любопытство к психологии персонажей, к их взаимоотношениям.

Но быть может, мы имеем здесь дело с попыткой создать своего рода "Новый Сатирикон"? Ведь не случайно же Додин максимум режиссерского внимания уделяет портретированию "среды", которая позднее, как известно, "заест" Иванова, но начнет нескончаемую свою трапезу именно с Платонова. Додин сразу и резко противопоставит своего героя этой "среде". И сделает это как темпераментный публицист. Праведный пафос Додина передастся герою спектакля, и поначалу Платонов в исполнении С.Курышева предстанет "неврастеником", а потом довольно быстро сникнет и, оставаясь исключительно на первом плане, потеряется из виду именно как герой. Слабовольного Платонова режиссер лишает остатков воли, верней, игнорирует, не замечает их. А в них, в остатках, все и дело. Они, остатки, и руководят поведением героя, держат его в мучительном напряжении.

На "среду" Додин возлагает функции еще и некоего Хора. Этот всевидящий и всезнающий коллективный герой реагирует на происходящее при посредстве музыкальных инструментов, в основном духовых. Но этим "веселым ребятам" из Войнищевки все же далеко до знаменитого "еврейского оркестра". И не "эпоха джаза" присутствует в назойливом и не очень умелом их музицировании, а скорее эпоха шлягера. В спектакле Додина, будто в музыкальном автомате (одна из разновидностей "механического пианино"), звучат "хитовые" мелодии разных времен и народов, включая, например, "Вишневый сад". Сами мостки купальни могут, в конце концов, напоминать эстраду, где под те же "Опавшие листья" от Платонова продолжают требовать невозможного.

Додинские герои танцуют здесь свой долгоиграющий бал. Танцуют все!.. Разницу между этой дискотеккой на водах и, допустим, фильмом Этторе Сколы "Бал" обнаружить несложно: там оживало и *звучало* само Время, там прямо на наших глазах вновь проходил Век и менялись люди, жившие в нем; здесь - наличествует лишь прием, механически возводимый в степень. Механическое пианино...

Иностранные имена и названия возникают в связи с этим спектаклем не случайно.

"Пьеса без названия" Додина - это Чехов в экспортном исполнении, ориентированный, прежде всего, на зрителей из тех мест, куда Глагольев-отец в полном расстройстве просит Глагольева-сына увезти себя (о том же Яша в "Вишневом саде" просит Раневскую): уж коли грешить - так по-настоящему...

Спектакль Додина, хоть и по другим, нежели у Марчелли, причинам, но тоже вышел "офранцузенным" или, что точнее, онемеченным (в его создании участвовала германская сторона). Таковы правила "новорусской" игры, которые можно и не принимать, но они останутся правилами.

Импортная "Пианола" того же Ньюганена была в большей степени русским спектаклем. Как и этюд Яроцкого о Платонове.

В чеховском Платонове здесь открывается не черствое и не бездушное, а *обездушенное* существо. Чтобы убедиться в этом сполна, достаточно взглянуть на окружающих Платонова женщин, каждая из которых по-своему "зеркалит" героя. Вот почему этюд Яроцкого можно было смело назвать "Женщины Платонова". В них и через них режиссер открыл и показал нам призрачного этого героя. Это они, как свита короля, играют в Платонове Дон Жуана. Дон Жуан, если хотите, плод разгоряченного их воображения.

С женщинами Платонову, словно витязю на распутье, предложено на выбор три дороги. То, что он в конце концов выберет, было, четвертый путь, да не найдет сил им воспользоваться, навсегда освободит драму уездного Дон Жуана от остатков комедийности и, кажется, навсегда замкнет его в тупиковой ситуации. Но Платонов тем не менее достигнет необходимой уникальному его организму гармонии - за счет виртуозного его выскальзывания из самых рискованных и щекотливых ситуаций, за счет его донжуанства наоборот, то есть за счет дисгармонии для женщин. Стало быть, это будет алгеброй поверенная, механическая гармония. Немудрено, что данная пьеса приведет ее интерпретаторов на экране и на сцене к образу "механического пианино".

Яроцкий так и выстраивает сценическое действие своего этюда - на конфликте гармонии с дисгармонией. Ясность его цели оснащается глубокой проработкой характеров - не бабьих, подчеркнем, а женских. В замкнутом от мира помещении школы, куда с трудом пробиваются лучи солнца и где мимо, совсем близко, изредка с грохотом проносятся поезда, Яроцкий устраивает настоящий женский турнир, соревнование судеб. И здесь нет и не может быть победительниц. Женщины Платонова, и Анна Петровна (Галина Скочиньска), и Софья (Эва Скибиньска), и Саша (Иоланта Фрашиньска), вполне резонно могут претендовать на *одно и то же* первое место. Платонов знает и видит это, но, не будучи в состоянии определиться, он продолжает для каждой оставаться своего рода "переходящим призом". Яроцкий не без легкого юмора констатиру-

ет это, используя, как и другие, резервы "второго эшелона" - Грекову (Иоланта Залевска), не такую уж здесь и дурочку, и ту же вездесущую служанку Катю (Кинга Прайс).

Чтобы защитить платоновских женщин от самого Платонова, автору пьесы ничего иного не оставалось, как убрать его прочь с утомительной их дороги. В самом расставании автора с героем мало смешного, но много нелепого, жалкого. Загнанный, вернее, сам себя загнавший в угол, Платонов (Мариуш Бонашевский) конвульсирует тут не после выстрела Софьи, а как раз *до него* - ища выход и не обнаруживая в себе сил к прорыву...

В общем-то Платонов так и не впустил в себя Дон Жуана. С самого начала и до конца Платонов лишь носил маску Дон Жуана, но таковым, по существу, никогда не был. Нет, он не притворялся - в том все и дело! Он обещал быть, искренне готовился *быть* и даже уже делал к этому какие-то первые шаги, но продолжения и развития начальные его усилия никогда не получали.

Виктор Гульченко

ДВА "ДЯДИ ВАНИ"

"Дядя Ваня". Городской драматический театр, Новосибирск. Постановка *Сергея Афанасьева*

"Дядя Ваня". Камерный театр, Мадрид. Постановка *Анхеля Гутьерреса*.

Под конец фестиваля на Новой сцене МХАТа одна за другой показаны были две версии "Дяди Вани": российская и испанская. Разные, естественно, по тону, жанру и колориту, но чем-то глубинно соединенные. Обе - камерные, постановочно скромные, но вряд ли только от своей принадлежности к малой сцене и прозаических материальных причин. Полные душевной близости как между актерами и героями, так и между сценой и залом, с доверительной природой контакта. Обе в конечном счете грустные, несмотря на озорство новосибирцев и на испанскую суровость; недаром в обеих звучала ностальгическая и печальная "Элегия" Массне...

Новосибирский спектакль был земным, живым, ироническим, щедро приправленным всевозможной игрой. Игра сквозила в общении, в тоне, в музицировании, не позволявшем спектаклю осесть, стать будничным, бытовым. Все было и так, и не так, как в жизни. Дом Серебряковых-Войницких выглядел обжитым, но неудобным, нелепым, как-то странно вдвинутым в сцену, стиль жизни - патриархальным, но и не без богемности. Кульминацией спектакля становилась не знаменитая сцена скандала, но

сочиненный театром "перформанс" в финале чеховского второго действия. Импровизированный домашний концерт (кто пел, кто стихи читал), вбирая в себя все больше участников, соединял их резко и властно. "Дубинушка", спетая хором, была моментом прорыва из будней - к радости; знаком короткого братства, иллюзорного единения.

Потом все накалилось, рушилось, шло по пьесе, но память о той счастливой минуте жила - пусть в нас, зрителях, не в героях. Жила потому, что таковы здесь были люди, эти чеховские новосибирцы. Не все они оказывались близки театру. Откровенно не любили Серебряковых: зануду-профессора (Александр Дроздов), у которого отнимали единственное его право на драму - старость, и он выглядел моложе других; прекрасную половину его, Елену (Ирина Денисова), которая вполне отвечала полушутливому определению Астрова - "Хищница милая", прибавив к этому недюжинное волевое и деловое начало. Их словно меняли местами, переиначивали, смотрели на них предубежденно и отчужденно, не прощая им, как видно, разрушительного вторжения в чужую жизнь. Не прощая того, что они - вольно или невольно - сделали с другими, любимыми людьми пьесы.

К ним, местным жителям, в театре испытывали явное чувство родства, которое и они - от добряка Вафли до несентиментального Астрова - питали друг к другу. Патриархальный склад жизни давал особые права няньке, душе и опоре дома (Зоя Терехова), позволяющей себе ворчать на хозяев, и даже работнику Ефиму (Владимир Павлов), который музицировал вместе с Вафлей (Николай Соловьев) и был его музыкальным наставником.

По сравнению с Серебряковыми "здешние" были открыты и простодушны. Не только наивная юная Соня (Юлия Стребкова), но и ладный, красивый, неоцененный в поздней своей любви дядя Ваня (Сергей Новиков), и даже непростой доктор Астров (Владимир Лемешонок) со своей горьковатой иронией. Он чем-то похож был на Чехова - легкий, с характерным разрезом глаз, мягкий и твердый, немного застенчивый. Его иронию лишили цинизма, тирады о лесе - пафоса, зато в полной мере снабдили чеховской поэзией человечности.

Человечность, все более грустная к финалу, потерпевшая поражение, но оставшаяся собой, - главное слово этого спектакля, секрет его обаяния, при всех его нескрытых тенденциях, неровности, порой - отказе от меры, как не хочет знать меры этот ночной концерт, праздник братства в недолгий срок перемирия. Но и это - неумеренное, живое - придает ему обаяния...

У испанцев ритм и тонус были, конечно, иными. Сдержанность, строгость, неспешность царили в спектакле, не делая его тяжелым или сухим, за горделивой закрытостью таились сильные страсти. Было что сдерживать, как говорится - и здешней су-

ровой няне (Людмила Уколова), и величавой Елене (Моника Кавальеро), и более всех хмурому Астрову (Хуан Карлос дэ Ибарра) с его нешуточной мужской силой.

Поначалу все казалось иным, чем у новосибирцев: и самый мир сцены, где дом и сад были перемешаны с сугубо театральной свободой, и протяженные ритмы, и не улыбочивость несклонных к игре героев. У новосибирцев царила неприглаженная стихия жизни; у испанцев - красота сцены, цвета и света, музыки и тишины в умелой, взвешенной партитуре. Их спектакль мог показаться монотонным, если не настроиться на его волну, его внутреннюю мелодию, которая вела нас к финалу - тихому, печальному, с тем же ощущением замирающей, тающей жизни, что и у новосибирцев.

Общий итог не случаен, по-разному было сказано об одном - о несложившихся жизнях людей, достойных иного, - что близко всем, всегда и везде, от Испании до Сибири. Сказано без жесткой усмешки, без плохо скрытого презрения к неудачникам, без того неумного желания во всех найти червоточину, что сделалось скверной модой (слава Богу, - кажется, эта мода проходит), - но с той, от Чехова впитанной человечностью, что заполняла пространство мхатовской Новой сцены. И заставляла испанцев особенно любить в своем спектакле двух самых несуровых людей: дядю Ваню (Хосе Луис Алковендас) с его "бедой от нежного сердца" и юную, хрупкую Соню (Патрисиа Санц).

Татьяна Шах-Азизова

"Три сестры". Театр "Фольксбюне", Берлин

Режиссер *Кристоф Марталер*

Сто лет минуло с тех пор, как философствующий подполковник Вершинин впервые помечтал о жизни через каких-нибудь двести, триста лет.

Кристоф Марталер, поставивший "Трех сестер", вычел из этой мечты не какие-нибудь, а реальные сто лет, снабдил Ферапонта, совершающего бесконечный марш-парад по огромным лестницам многоэтажного походного дома, книжкой с текстом пьесы и тот зачитал из нее вершининские же слова: "То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, - придет время, - будет забыто или будет казаться неважным. (Пауза.) И интересно, мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным..."

Вершинин, то бишь Чехов, как в воду глядел. Ферапонт, то бишь Марталер, это предположение подтвердил.

Режиссер открыто продекларировал свои намерения и тут же их осуществил в своем тонком и стильном спектакле, своего рода этюде на тему "Время в пьесах Чехова".

В этом спектакле едва теплится жизнь героев, здесь еще безнадежней стало само ожидание ими перемен, сделавшееся окончательно туманным. Иначе, кажется, и быть не могло: пафос чеховских персонажей изрядно поубавился за прошедшие сто лет.

Да, бездействующие в "Трех сестрах" лица - герои нашего, и никакого иного, времени.

Мысль о значительном повзрелении сестер Прозоровых уже давно занимала автора этих строк, и вот, пожалуйста, в спектакле Марталера они даны в яви: три старых девы - Ольга Сергеевна (Хайде Кипп), свободная от забот о сохранении талии; Мария Сергеевна (Сюзанна Дюльманн), выглядящая пострашнее и постарше старшей своей сестры, с окрашенными в огненно-рыжий цвет волосами; Ирина Сергеевна (Оливия Григолли), уже ко дню своих именин немолодая, а к концу действия - в парике и безвкусном "гэдээровском" синем костюме, вполне соответствующая типу женщины восточноевропейских кровей. Военных тут нет: им давно пришла пора выйти в отставку. Все — лица зрелого и даже выше зрелого возраста, гвардии пенсионеры. Признаки молодости сохраняются лишь в Наталье Ивановне (Жанетт Спасова), которая намного милее трех сестер, и в наипластичнейшем Федотике (Маттиас Мачке), физкультурный фанатизм которого довел его с течением времени до положения человека танцующего.

За танцами, между прочим, маячит прошлое, былая любовь и бывшая когда-то настоящей жизнь. Вот почему Марию Сергеевну, оказавшуюся почти буквально же у смертного одра Вершинина (Петер Фитц), кидает вдруг в танец – и в этих ее конвульсиях оживает само прошлое (это происходит, между прочим, в знаменитой лирической их сцене, где звучит "Трам-там-там!"). И вот почему в четвертом акте, в присутствии Тузенбаха, Федотик вовлекает Ирину Сергеевну в еще более откровенный танец, на котором здесь лежит нагрузка не меньшая, чем у военных маршей.

В эти мгновения призрачная, иллюзорная и откровенно выморочная жизнь героев окончательно становится зрелищем не утраченного до сих пор (и потому весьма замедленного) прошедшего времени. Герои Марталера, пленники собственного прошлого и позавчерашних уже надежд, буквально погрязли в них, словно в болотной топи. Они увязли в нем не по самые уши, а по самые души - и оттого взаимодействуют не столько друг с другом, сколько с самим временем, едва удерживающим их на поверхности жизни.

"Всех нас убивает время", - когда-то безжалостно заключил Ионеско, рассуждая как раз о героях Чехова. Кристоф Марталер с исчерпывающей наглядностью продемонстрировал, как это происходит.

Время настолько расхулиганилось, распоясалось, что обкарнывает в этом спектакле сам сюжет, где дело просто не доходит до финальных монологов сестер. Незадолго до конца Ферапонт (Ульрих Фосс) роняет книжку с пьесой на пол и потом долго силится нагнуться, чтобы поднять ее. Но, увы! Время так поизносило его, что поднять книжку Ферапонт уже не сможет никогда...

Постепенно дом Прозоровых начинает напоминать уже не доходный дом и не дом престарелых, а зал ожидания обезлюдевшего вокзала. На стене дома висит, между прочим, расписание поездов, в том числе и на Москву. Но поезда тут давно не ходят.

Само существование чеховских персонажей сделалось у Марталера миражным. Их присутствие сродни их отсутствию.

Комизм этого присутствия-отсутствия, этого промежуточного - между этажами бытия - их положения неотрывен от трагизма. Вот почему возможность смеяться или плакать присутствует тут в одинаковой степени.

Виктор Гульченко

"Иванов".

Театр "На Забрадли". Прага. Постановка *Петра Лебла*.

Петр Лебл, возмутитель спокойствия на Втором Чеховском фестивале, после своей гротескно-трагической "Чайки" не успокоился и привез нам "Иванова". Зная натуру Лебла, и на этот раз ждали едкой насмешки, розыгрышей, пародий, с неожиданным всплеском драматизма в финале - тем более, что ранняя пьеса Чехова все это позволяла более "Чайки".

Ожидания кое в чем оправдались, но - не вполне. Перед нами был и прежний, и другой Лебл, с его "вчера" и "завтра", что резко отозвалось в спектакле, намеренно нецельном, как бы из двух театров: намеренно в чем-то непроясненном, как бы дразнящем публику. Единственно, что здесь постоянно и цельно, - странность. Она не наиграна: Лебл не может ставить не странно (для нас - странно: для себя, конечно, нормально).

Сам оформив спектакль, он и в пространственные решения свои привнес эту дразнящую и тревожащую странность. То герои жмутся на тесной полоске авансцены между занавесом и рампой, то занавес откроется и обнажит жутковатую темную пусто-

ту, где сиротливо притулился домик - Иванова, очевидно. Привычно ища логики, делаешь вывод о бесприютности героя - то он жмется тут у рампы, то в собственном кабинете натывается на разор, то оттеснен, загнан в угол агрессивными лебедевскими гостями.

Что ж, Иванов здесь (как и у автора) действительно бесприютен и одинок, хотя то и другое он носит в себе, - это душевная, не житейская бесприютность. Артист Богумил Клепл это состояние неприкаянности, отчужденности от мира пронесит в себе, не педалируя, и делает лейттемой роли. Так же, впрочем, как и другое: невозможность для себя быть собой, в чем равно повинны и он сам с его утраченной "энергией жизни", и та энергичная среда, что присосалась к нему, как вампир, пусть он этого и не признает.

Собственно, в такой схеме спектакля нет ничего нового - она предписана пьесой, а далее уж театры вольны решать ее по-своему. Лебл же добавляет сюда и свою особую схему, где логика робеет и умолкает - или предлагает разные и неуверенные решения. Редко бывает, чтобы столь важную - и не стилевую только - роль играл в спектакле облик героев, вернее - их облачение, придуманное Катажиной Штефовой. Оно карнавальное вне карнавала - мундиры с золотым шитьем, пудренные парики, кокошники и жабо - не оправдано (кроме символа России - меховых шапок), для него нет опоры и в тексте. Оно существует словно само для себя - но на сцене такая позиция невозможна, и с этой карнавальной стихией в спектакль вторгается какой-то иной смысл.

Версии были разные: обобщенный образ России (неточно, ибо тут не один русский стиль); жест остранения для того, чтобы абсурдностью костюмировки оттенить рутинную жизнь; жест театрального озорства, где мы будем искать концепцию тщетно; наконец, знак той нелепой придуманной жизни, которая навязана и Иванову - непридуманному человеку. Это, кажется, ближе к делу, хотя и другие версии не отбросишь.

В провокационной пестроте спектакля Лебла главное все же то, как здесь сыгран Иванов. Клепл играет с обезоруживающей искренностью и простотой, с внутренним оправданием каждого душевного движения своего героя, его рефлексии, смятения, даже какого-то ступора, пустоты. Играет обессиленного и честного человека, которому не дано остановиться и поразмыслить - он загнан любящими женщинами, друзьями, врагами, и эту ситуацию, это ощущение загнанности артист доверительно с авансены публике и передает. По сути, только ей (нам) он и может сообщить это свободно, передать в паузе или словом, - всем остальным до того дела нет. Иванов у Клепла - человек обычный, словами Чехова, "ничем не замечательный", без программ, действующий спонтанно, и финальный выстрел его - такой же спонтанный жест, внезапный, от безысходности.

Иванов в этом спектакле сыгран по законам психологического театра - такого не было в "Чайке"; более того, Лебл тяготеет здесь и к камерному театру - отсюда, види-

мо, и авансцена для исповедей Иванова, для его объяснений с женой, которую строго и драматично играет Эва Голубова. Сам режиссер признался, что не хотел бы ставить Чехова на большой сцене, где "все человеческое переменяется в героическое и торжественное" - и делает шаг в сторону достоверности и простоты, пока не слишком решительный, непоследовательный, не слишком соединившийся с прежним. (Характерно, что это новое для Лебла ощущение чеховского театра родилось под воздействием Мелихова - нередкий для художников факт).

Тяга к "простому человеческому" (слова Немировича) пробивается у Лебла и в другом: в том, что и вокруг Иванова, несмотря на карнавальное облачение и гротескные жесты, - почти сплошь "живые лица". В "Чайке" так не было; все было странно и условно. Здесь же все в большинстве своем - люди как люди, и сложны, и простодушны: Саша (Теодора Ремундова) с ее тираническими замашками; и веселый пьяница Лебедев (Леош Сухаржица), сердечный и свойский, но с хитрецей; и высохший, казалось, от злости, а на деле несчастный и привязчивый граф (Владимир Марек); и тоскующий от одиночества безумный картежник Косых (Ладислав Клепал).

Только один монолитен, лишен всякой сложности, проблесков человечности и вообще "живого лица", и его в спектакле не любят. Таков уж он у Лебла и в исполнении Карела Доброго, железный чеховский доктор Львов...

Татьяна Шах-Азизова

"Свадьба". Мастерская Петра Фоменко, Москва.

Постановка *Петра Фоменко*.

Эта чеховская "сцена в одном действии", которую принято называть водевилем, совсем не проста и редко удавалась в театре. Общепризнанны, кажется, две удачи. Первая - давняя, начала 20-х годов, спектакль-легенда Евгения Вахтангова, где угадан был жанр: в картину сатирически беспощадную врезались нотки горькой и пронзительной человечности. Другая - из кинематографа, из фильма Исидора Анненского середины 40-х годов, где угадали секрет ансамбля: равенство разных лиц, сыгранных остро и броско, пиршество мастерства и отваги, своеобразный турнир актеров.

Догадки эти сохранились, как правила для театра. Их учитывали во множестве опытов, то робких, то радикальных. Иногда "Свадьбу" соединяли с "родственными" сочинениями Зоценко или Брехта - вероятно, для большей весомости, "полнометражности" спектакля, но также и для того, чтобы продлить сюжет пьесы во времени, дока-

зять его вечность. Однако третьей равной удачи в решении самой "Свадьбы" после двух названных так и не появилось.

Когда в конце 90-х за "Свадьбу" взялся Петр Фоменко, многие вздохнули с надеждой и облегчением - наконец-то. Наконец-то: Фоменко + Чехов, да еще и вахтанговская традиция, которую Фоменко недавно сумел реанимировать и развить; к тому же, сама репутация Мастера заставляла ждать новизны.

Новизна шла от вахтанговского корня. Прежде всего, работа не со зрелыми артистами, а со студентами (у Вахтангова - со студийцами, что не одно и то же, но близко; словами Немировича-Данченко, "со свежими дарованиями, избавленными от рутины"). Затем, при всем буйстве сатирических красок, - поиски контраста, противовеса этому началу, поиски человечности. Своим студентам, в основном - будущим режиссерам, Фоменко, видимо, на первых порах дал волю. На премьере "Свадьбы" в РАТИ ключом была молодая, избыточная энергия, захлестывая зал темпераментом, дерзкой выдумкой и каскадом разного рода трюков. Эта нестесненная свобода казалась (и была) тогда важнее всего. Потом Фоменко несколько усмирил стихию, укротил вольницу, ввел спектакль в репертуар Мастерской и представил на фестиваль.

Играли уже не студенты. Структура спектакля осталась прежней, но боевой задор новобранцев выветрился, веселое хулиганство исчезло. Зрелище вышло тяжелым и грозным, что нетипично для "фоменок" любого призыва, играют ли они Островского или Гоголя. Быть может, сам замысел был таков: дать не карикатуру, не театр абсурда, не серию острых зарисовок, а образ-гиперболу мешанского российского свинства. Вместо свадьбы получился странный, тоскливый шабаш - выморочный, с натужным разгулом и мертвенной пустотой вокруг судорог истерического веселья. Смотреть это было бы трудно, не будь в спектакле упомянутого контраста - живых человеческих лиц, не вписавшихся в эту картину, эту сплоченную среду.

Их трое здесь, в отличие от канонического решения, где человек-то один - старый подвыпивший капитан. Трое молодых, весьма разных, но равно иных, чем прочие, отделенных от них, отдельных: загадочный, демонического обличья Апломбов (Карен Бадалов); его антипод и соперник, восторженный телеграфист Ять (Прийт Рутас) - и порывистая наивная Дашенька (Ольга Левитина), милое театру создание, простая душа. Все трое забавны; в каждом есть оттенок пародии, будь то пародия на демонизм, романтизм или на вечно женственное начало. Не злая, однако, пародия; скорее - усмешка. Знакомая чеховская усмешка над недотепами...

Татьяна Шах-Азизова

ЖИЗНЬ МУЗЕЕВ

Открытие музея в Баденвейлере

21 июля 1998 года в Баденвейлере, в помещении самого большого здания города, Курхауса (Kurhaus), был открыт литературный музей "Чеховский салон (Tschchow - Salon)".

Событие, которое привлекло не менее 700 гостей, заполнивших большой зал Курхауса - среди них министры, дипломаты, вдова канцлера Вилли Брандта, поклонники творчества Чехова с разных концов Германии, небольшая группа гостей из Москвы и Таганрога, - далеко вышло за рамки рядового. Открылся первый за пределами родины писателя музей Чехова. Более того, это первый музей русского писателя, созданный вне России.

Баденвейлер, расположенный там, где сходятся границы Германии, Франции и Швейцарии, удивительно привлекателен сам по себе. К северо-западу - незабываемый вид на долину Рейна (та самая небывалая для сцены глубина, когда кажется, до полей французской Бургундии рукой подать). К югу, к востоку - предгорья Альп, и кругом сады, виноградники на склонах; тишина и горный воздух... Остатки римских терм на горячих местных источниках, средневековая крепость, строения в стиле модерн начала века и современные уютные гостиницы и пансионаты - всего этого, кажется, достаточно, чтобы сделать место прославленным, исключительным по числу посетителей... если бы не было в этих райских краях других, соперничающих за приезжих гостей, уголков.

Но Баденвейлер все-таки на особом счету у культурной части человечества. Здесь прошли последние дни Чехова. Здесь в 1908 году был открыт первый в мире памятник писателю, переплавленный через десять лет на военные нужды. И уже в наши дни - на том же месте установленный чеховский бюст, дань не только Чехову, но и упорству сахалинца Георгия Мироманова, сумевшего доставить работу своего земляка В.Чеботарева на альпийские склоны с далекого острова. (Правда, среди роскошной зелени хмурый, с поднятым воротником шинели Чехов работы сахалинского скульптора

кажется здесь чужестранцем: "Уж не современный ли террорист?" - спросила одна из прогуливающих дам.)

О Чехове в Баденвейлере напоминают мемориальные доски, памятная плита в парке с надписью *"Dem gutigen Menschen und Arzt, dem grossen Schriftsteller Anton P. Tschekow"*. В особые дни, подобные описываемому, Чехов смотрит с книжных витрин, а также с конфетных коробок и даже с ярлыков на бутылках местного вина. Власти Баденвейлера - прежний бургомистр доктор Бауэрт и ныне действующий, молодой и энергичный глава городской администрации Карл Ойген Энглер - прекрасно понимают, что мировая слава Чехова может поработать на благополучие их города, привлечь сюда новых гостей. И вот - открытие музея Чехова.

С желанием общины Баденвейлера (многократно взвешенным и экономически просчитанным) счастливо совпал проект создания чеховского музея, который много лет вынашивали и готовили тюбингенский профессор Рольф-Дитер Клуге и его ученики и сотрудники. Ими не один год последовательно собирался Баденвейлерский архив Чехова.

Вначале под музей думали отвести один из салонов местного дворца баденского герцога, отсюда и осталось название - Чеховский салон. Но окончательно разместился музей в двух просторных комнатах самого современного и самого посещаемого в городе культурного центра, Курхауса.

В экспозиции, которую готовил филолог и искусствовед Хайнц Зетцер, соединились новейшие стандарты музейного дела, художественный вкус организаторов и продуманная концепция, определяющая специфику именно этого музея. Оригинальных мемориальных вещей здесь, понятно, ждаться не приходится (хотя в первой из витрин с гордостью представлено пенсне писателя, подаренное его сестрой доктору Е.Б.Меве и переданное в музей вдовой этого исследователя). Обширные фотоматериалы, ксерокопии баденвайлерских писем Чехова, переданные коллегами из Московского Дома музея, дар Чеховской комиссии - Академический 30-томник - все это, удачно размещенное на планшетах, в витринах и альбомах, дает возможность познакомиться с жизнью и творчеством Чехова всякому желающему.

Но в этом музее есть вещи, которые есть только в нем Опытный организатор выставок и экспозиций, Х.Зетцер проводит две темы, интересные для исследователей.

Одна связана с историей баденвейлерских чеховских памятников, но показанной на фоне истории памятников, ставившихся в Германии в 19-м и 20-м столетиях. Монументальность и репрезентативность, как в памятниках Бисмарку или императорам и герцогам, - или естественные пропорции, неразрывность с природой, как в памятниках самым любимым поэтам и композиторам? Памятник Чехову, иностранному писателю, оказался данью гуманистической традиции - увековечивать не аристократические пра-

ва рождения, а человеческий гений и нравственность. История первого памятника вписана и в другой контекст: в историю связей русских писателей с этим краем, а также династических связей между Баденом и Россией.

Другая тема, отраженная в витринах музея и его фондах, - освоение творчества Чехова в Германии за последние полвека. Интересно видеть положенные рядом статьи из газет Лейпцига (ГДР), газет правой и левой ориентаций Федеративной Республики. Разным виделся Чехов на востоке и западе Германии, все хотели считать его своим союзником и все соответствующим образом его перетолковывали. Но появлялись, начиная еще с 60-х годов, - музей точно это фиксирует - и первые работы, в которых авторы угадывали пути к современной интерпретации. Будущие исследователи не только рецепции Чехова, но и различных методов его понимания смогут найти немало для научной работы в Баденвейлерском музее.

Я слушал речи выступавших на церемонии, ходил потом по залам музея и невольно вспоминал строчки из незадолго перед тем полученного письма от Геннадия Шалюгина, директора чеховского музея в Ялте. "В Крыму красиво и тепло... - писал он. - Прежнее правительство задолжало нам зарплату за 4 месяца, и мы жалеем, что в Ялте нет железной дороги и некуда лечь на рельсы. Странно, но когда не платят денег, работается больше. Парадоксы славянской души...".

Да, в разных условиях работают сегодня чеховские музеи в разных концах Европы.

В. Катаев

Чеховский фонд на "Белой даче" в Ялте

Исполнилось сто лет со времени переезда Чехова в Крым. "Белая дача" в Ялте стала крупнейшим хранилищем чеховских материалов: там сосредоточено свыше 23 тысяч музейных предметов. Хронологически мемориальный Фонд писателя определяется последней третью XIX - началом XX столетий (до 1904 года). Однако письменные источники восходят и к более раннему периоду. Например, письмо Виноградова Ивана другу Петру Федоровичу с изъятием радости по случаю предстоящей женитьбы его на любимой женщине датировано 6 августа 1825 года. Антон Павлович сохранил эту реликвию как образец эпистолярного жанра первой четверти XIX века. Она могла послужить толчком к созданию "Письма к ученому соседу". Последующие поступления от родственников Чехова продолжались до 1980-х годов.

Иконографический фонд запечатлел облик писателя во все периоды его жизни. По нему можно проследить, как "у Чехова каждый год менялось лицо". Разнообразны чеховские автографы. Среди них дарственные надписи на книгах и фотографиях, деловые записки, письма к родным и знакомым, опись мелиховской библиотеки на 787 листах и даже шуточные "послания" на гальках. Недавно в музей возвратился еще один автограф Чехова - рецепт лекарства. Написан он по-латыни простым карандашом столбиком в 6 строк на листике с горизонтальными полосками в виде водяных знаков. В 1940 году М.П.Чехова подарила его врачу-фтизиатру Е.Б.Меве, более трех десятилетий посвятившему изучению роли медицины в жизни и творчестве Чехова. Прислала этот автограф в Ялту вдова ученого Н.С.Меве.

Вещественными свидетельствами взаимоотношений Чехова с издателями и владельцами книжных магазинов становятся образцы оформления книг и сметы расходов на их печатание, расчеты гонораров от продажи сочинений, конверты с указанием денежных сумм, посылавшихся из конторы "Нового времени", а также редакциями "Осколков" и "Стрекозы". Авторское переосмысление рассказа "Он понял!" отразилось в пометах и исправлениях первой публикации произведения в журнале "Природа и охота" (1883, том IV, № 11). Творческую оригинальность и своеобразие стилевой манеры Чехов продемонстрировал в "редакторской правке" "Сказки о царе Салтане" в 10-томнике сочинений А.С.Пушкина (изд. А.С.Суворина, СПб., 1887) и рассказа "Лес шумит" в сборнике В.Г.Короленко "Очерки и рассказы" (изд. редакции журнала "Русская мысль", М., 1887). Предметом многолетних исследований чеховедов продолжают оставаться пометы и замечания Антона Павловича в книге "Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя" (Перевод кн. Л.Урусова. Тула, 1882).

Чеховский фонд в Ялте включает материалы о благотворительной и общественной деятельности писателя, строительстве "Белой дачи", благоустройстве приусадебного участка, покупке вещей для нового дома. Музейные реликвии придают новое звучание отдельным моментам биографии и творчества Чехова, оживляют сценическую и кинематографическую судьбу его произведений.

Многие десятилетия своеобразной terra incognita оставались 30 чеховских упаковок почтовых марок. После длительных колебаний и консультаций с музееведами было рассыпано несколько пачек и проведено попредметное описание марок в той последовательности, как их уложил Чехов. В упаковках оказались марки последней трети XIX - начала XX веков большинства стран Западной Европы, США, Канады, Японии, отдельных регионов Востока, Латинской Америки, Юго-Восточной Азии и Австралии. Подавляющую массу составляют стандартные почтовые знаки Российской империи. Фрагменты штемпелей донесли названия отделений связи и даты гашения марок. Са-

мые поздние почтовые оттиски предшествовали отъезду Чехова из Ялты 1 мая 1904 года.

В мемориальном собрании сберегаются даже два ржаных зернышка из предназначенных А.П.Чехову образцов ржи Зеландской - бесплатного приложения к июльскому выпуску журнала "Крестьянское хозяйство" за 1904 год.

В настоящее время формируется коллекция открыток с видами чеховских мест России, Западной Европы и Крыма, комплектуется книжное собрание, составлявшее круг чтения писателя, приобретаются бытовые предметы и вещи, характерные для его эпохи.

Комплектованию фонда сопутствуют изучение и публикация музейных предметов. Только что с помощью письма А.Р<...>ва (фамилия затерта) мадемуазель Сауловой от 23 июля 1898 года, находившегося в группе неопределенных материалов, осуществлена атрибуция "Дневника неизвестного автора" из чеховского книжного шкафа. В нем шла речь о некой Антонине, которая, скрываясь от преследований мужа, выехала из Одессы куда-то в деревню. Автор письма изъявлял готовность узнать у своих близких местонахождение этой женщины и уведомить мадемуазель Саулову. С красивым каллиграфическим почерком А.Р<...>ва контрастировала полуграмотная корявая приписка: "тон письма от человека, который загубил мою жизнь и молодость". По стилю и особенностям начертания букв она полностью совпала с рукописью "Дневника неизвестного автора", который заполнялся от лица девушки из народа - Екатерины. В 14 лет ее совратил распутный состоятельный красавец Александр: в его семье Катя нянчила маленькую воспитанницу. Поэтому в подписи к письму значится литера А, а в приписке к нему говорится о человеке, загубившем жизнь и молодость Сауловой. В "Дневнике" упоминается также о горничной Антонине в доме Александра, "отличной женщине, но несчастной со своим мужем". По-видимому, через какое-то время после ухода "из нянек" девушка справлялась у Александра о судьбе Антонины и получила от него упоминавшееся письмо.

Таким образом, установлен еще один чеховский адресат - Саулова Екатерина. Вероятно, в начале 1900-х годов она прислала А.П.Чехову из Одессы в Ялту дневник-исповедь и приложила к нему письмо Александра.

Ю.Скобелев (Ялта)

**Музей книги "Остров Сахалин": к вопросу о
разработке научной концепции**

Литературно-художественный Музей книги А.П.Чехова "Остров Сахалин" открылся в Южно-Сахалинске 29 сентября 1995 года во время проведения международной научной конференции, посвященной 100-летию выхода в свет первого отдельного издания книги.

Участники конференции, жители и гости г.Южно-Сахалинска приветствовали создание еще одного чеховского музея, призванного изучать, собирать, хранить и вводить в научный оборот первоисточники по истории края конца XIX в., отраженной в книге великого писателя о Сахалине. Евгения Михайловна Сахарова, сотрудник Российской Государственной библиотеки, поделилась своими размышлениями о музее: "От всей души приветствую открытие музея одной книги - книги "Остров Сахалин" А.П.Чехова. Может быть, есть глубокий смысл в том, что именно на Сахалине создается первый музей книги, отразивший великий гражданский подвиг писателя. Желаю музею долгой счастливой жизни".

С тех пор минуло больше двух лет. Срок небольшой, однако со дня открытия и до настоящего времени в музее произошло много перемен. Испытав финансовые и организационные трудности в первые два года, музей был на грани закрытия, и лишь в 1997 году восстановилась его научная и культурно-просветительская деятельность.

Основным направлением стала выставочная работа, т.к. постоянной экспозиции не было, а выставка, подготовленная к открытию музея, была разобрана первым составом сотрудников уже в начале 1996 года. Не было научной концепции, тематико-экспозиционного плана и денежных средств для создания экспозиции, поэтому сотрудники сразу же приступили к оформлению новых выставок. Сегодня в залах музея работают четыре тематические выставки:

"Сахалинское путешествие А.П.Чехова и его главный итог - книга "Остров Сахалин"";

"Сахалинские мотивы в творчестве А.П.Чехова" /на основе литографических работ художника Олега Яхнина (Санкт-Петербург)/;

"Сахалин-Баденвейлер" /об установке бюста Чехова работы сахалинского скульптора Владимира Чеботарева на немецкой земле/;

"Дорогой А.П.Чехова" /на основе графических работ сахалинской художницы Натальи Кирюхиной/.

Первая выставка - стационарная, т.к. есть необходимость рассказывать не только о самой книге "Остров Сахалин", но и о сахалинском путешествии писателя. Несмотря на то, что в Александровске-Сахалинском создан прекрасный музей "Чехов и Сахалин", не все жители Сахалинской области имеют возможность посещать его, к тому же весь поток гостей и иностранных туристов приходится на областной центр - Южно-Сахалинск. Сотрудники музея постарались за короткий срок собрать как можно больше

материала, рассказывающего об издании книги "Остров Сахалин" в конце XIX в. и ее международном значении в настоящее время. Представленная на выставке коллекция отечественных книг разных лет издания, начиная с 1903 г. и заканчивая 1995 годом, а также зарубежных изданий пока небольшая, но со временем она обязательно будет полнена.

Живой интерес у посетителей вызывает небольшая коллекция: "Личные вещи из коллекции семьи Чеховых". Это немногочисленные раритеты музея, переданные В.Я.Чеховой, женой С.М.Чехова, племянника писателя, которыми дорожит и гордится музей. Рисунки художника С.М.Чехова и его сына Сергея, посетивших Сахалин в 1958 году, также экспонируются на выставке, а большая их часть хранится в фондах музея.

Помимо экскурсионной работы музей старается стать тем очагом культуры, который может собрать вокруг себя творческую интеллигенцию Сахалина. В музее стали проходить поэтические вечера, встречи с писателями, создается клуб друзей музея. При поддержке спонсоров и администрации города Южно-Сахалинска к двухлетию со дня открытия в музее был проведен ремонт и, в результате, один из залов превратился в гостиную, которая одновременно явилась и лекционным залом.

Научная работа музея пока только начинается, но уже есть первые успехи. 29-30 января 1998 года музеем были организованы и проведены первые Чеховские чтения, включившие в себя научную конференцию, конкурс школьных сочинений на тему "Музей книги А.П.Чехова "Остров Сахалин" в моем городе" и литературные вечера "Поэты Сахалина о Чехове". На конференции прозвучало 16 докладов, подготовленных преподавателями вузов Южно-Сахалинска, научными сотрудниками областного краеведческого музея и государственного архива Сахалинской области, учителями и студентами, работниками областной научной библиотеки. Одна из участниц конференции, заслуженный учитель РФ Н.В.Самарина в своем заключительном слове сказала: "Первые чеховские чтения на базе музея состоялись, а это значит сбылась наша мечта. К этому мы стремились с 1989 года, когда впервые заговорили о создании музея. Я помню ту дорогу, которую нам пришлось пройти вместе с другими членами общественного совета еще не существующего музея книги. К сожалению, уже многие ушли из жизни - и Георгий Ильич Мироманов и Роберт Робертович Майман, и Андрей Давыдович Губер. Сегодня мы вспоминаем их, потому что они стояли у истоков осуществления этой идеи".

Безусловно, состоявшаяся конференция носила, в какой-то мере, камерный характер и в ней участвовали только исследователи из областного центра. Но мы планируем сделать чтения ежегодными и надеемся, что со временем расширится круг участников чтений, укрепятся и получат развитие связи с другими центрами отечественного чеховедения. Тем более, что опыт проведения чтений 1998 года показал - потребность

говорить о Чехове и его творчестве не угасает, а у сахалинских исследователей есть что сказать.

В перспективе работы музея - открытие новой экспозиции в 2000 году, когда в Южно-Сахалинске будут проходить Чеховские дни, посвященные 110-летию поездки А.П.Чехова на Сахалин и 105-летию выхода в свет книги "Остров Сахалин".

Предполагается собрать документы и фотоматериалы об издательствах и издателях, выпускавших книгу, о персонажах книги, о сахалинских знакомых Чехова и переписку с ними, планируется комплектовать архивы отечественных и зарубежных чеховедов, дипломные работы студентов, изучающих книгу "Остров Сахалин", а также все материалы, рассказывающие об отношении сахалинцев и мировой общественности к писателю и к его бессмертному труду. Надеемся, что при поддержке коллег и архивных работников комплектование материалов будет проходить более плодотворно, и это позволит создать своеобразную экспозицию.

Приятно, что в музей продолжают поступать монографии и статьи литературоведов, историков из Москвы, Санкт-Петербурга, от зарубежных исследователей с авторскими надписями. Собрана интересная и разнообразная коллекция. Эти материалы экспонируются на выставке, помогают сотрудникам в научной работе и, пожалуй, самое главное, являются свидетелями доброго отношения людей к созданию и развитию одного из уникальных музеев в России.

И.Цупенкова,
директор музея (Южно-Сахалинск)

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ

1995

Составляется на основе информации ИНИОН РАН.

Раздел ведет *П.Долженков*.

1995

Абдуллаева А.С.

Сценическое действие и эмоционально-эстетическая атмосфера в драме А.П.Чехова ("Три сестры", "Вишневый сад"): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Санкт-Петербург. гос. ун-т. - СПб., 1995. - 15 с.

Абраменкова Л.З.

Сосед Чеховых В.Н.Семенович // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.264-272.

Афанасьев Э.С.

Герои и действительность: ("Палата N 6" А.П.Чехова) // Русская словесность. - М., 1995. - N 6. - С. 29-31.

Батракова С.П.

Чеховский сад ("Черный монах" и "Вишневый сад") // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.44-52.

Блажнова Т.

Хроника мелиховской жизни // Книжное обозрение. - М., 1995. - № 46. - С. 12.
Рец. на кн.: Мелиховский летописец. - М., 1995; Кузичева А. Ваш А.Чехов. - М., 1994.

Белова Л.

Антон Чехов - наш современник // Россияне. - М., 1995. - № 11/12. - С. 109-113.
Аннотация: К 135-летию со дня рождения писателя.

Березкин В.И.

Вишневый сад как визуальный образ спектакля: (Из опыта сценографических решений пьесы в театре XX века) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 210-229.

Быков Д.

Навсегда: К итогам года Чехова // Столица. - М., 1995. - № 3. - С. 93-96.

Виленский Ю.Г.; Навроцкий В.В.; Шалюгин Г.А.

Михаил Булгаков и Крым. - Симферополь, 1995. - 144 с., ил.

Аннотация: Глава 2 (с. 50-74) "У Антона Павловича": Чехов в судьбе и творчестве М.А.Булгакова; М.А.Булгаков о чеховском доме в Ялте.

Виноградов А.Ф.

Поэтика сюжета повестей Л.Н.Толстого и А.П.Чехова / Комс.-на-Амуре гос. пед. ин-т. - Комсомольск-на-Амуре, 1995. - 92с. - Библиогр. в конце глав.

Виноградова К.М.

Из истории Дома-музея А.П.Чехова в Москве // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 334-356.

Гайдук В.К.

Чехов и Ф.М.Достоевский: (Сибирский аспект) // Достоевский в культурном контексте XX века: Материалы научной конференции, посвященной 170-летию со дня рождения Ф.М.Достоевского. - Омск, 1995. - С. 61-63.

Гарон Л.А.

Амплитуда колебаний: (О фестивале "Играем Чехова") // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.202-209.

Головачева А.Г.

Чехов - Пушкин - Шекспир: (Об одном "гамлетовском" мотиве в "Русалке") // Пушкин и славянский мир: V Крымские Пушкинские международные чтения. - Алушка, 11-15 сентября 1995 г. - С. 102-104.

Аннотация: Помета Чехова на книге В.Шекспира "Гамлет принц Датский" в пер. Н.А.Полевого (изд. 2-е, 1887), указывающая на связь фрагментов из "Гамлета" и пушкинской "Русалки".

Головачева Алла

Крымский диалог // Брега Тавриды. - Симферополь, 1995. - № 4-5. - С. 224-229.

Аннотация: Крым в русской поэтической традиции и своеобразие его восприятия Чеховым.

Гольдфаин И.

Три литературные модели // Звезда. - СПб., 1995. - № 11. - С. 212-217.

Аннотация: Анализ поведения героев произведений М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя, А.П.Чехова в разных жизненных ситуациях.

Государев А.А.

Сумерки интеллигенции: (Ценностный мир русского народничества в произведениях А.П.Чехова) // Ценностный мир русской культуры. - СПб., 1995. - С. 66-78.

Долженков П.Н.

Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 66-70.

Долженков П.Н.

А.П.Чехов - мыслитель и художник и проблема позитивизма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В.Ломоносова. Филол.фак. - М., - 22 с.

Дубнова Е.Я.

Театральное рождение "Чайки": (Петербург-Харьков) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 81-108.

Душечкина Е.В.

Русский святочный рассказ: Становление жанра / Санкт-Петербург. гос. ун-т. - СПб., 1995. - 256 с.

Аннотация: В частности, анализируется творчество М.Д.Чулкова, М.П.Погодина, Н.С.Лескова, А.П.Чехова.

Ежов Н.М.

Последнее свидание: (Памяти А.П.Чехова) / Публ., подгот. текста, вступ. и примеч. В.Александрова // Согласие. - М., 1995. - N 29. - С. 172-183

Аннотация: Воспоминания (1940 г.) о встречах с А.П.Чеховым.

Емельянова Т.В.

Образ природы в поздней прозе А.П.Чехова и новеллистике Ю.П.Казакова // Проблемы эволюции русской литературы XX века. - М., 1995. - Вып. 2. - С. 70-71.

Кайдаш С.

Дух времени в конце века: Что сгубило Нину Заречную и Константина Треплева? // Независимая газета. - 21.11.1995. - С. 7.

Кайдаш С.

Золя, Дюма, Толстой поспорили сто лет назад... // Учительская газета. - № 42. - 31 окт. 1995. - С. 19.

Кайдаш С.

Дневник творческого феминизма: "Чайка" как зеркало женской эмансипации // Учительская газета. - 1995. - № 52. - С. 18.

Кайдаш С.

Чехов и Дюма: Спор века // Московская правда. - 17.10.1995.

Кайдаш С.

Чехов и Чайковский: Чаша смерти // Московская правда. - 15 июля, 1995. - С. 7.

Калмоновский Е.

Парадоксы пересечений: евреи в произведениях А.П.Чехова // Евреи в России: История и культура. - СПб., 1995. - Вып. 3. - С. 171-185.

Карпов Г.

Временное и вечное // Алтай. - Барнаул, 1995. - № 1/2. - С. 184-193.

Аннотация: О пьесе А.П.Чехова "Вишневый сад".

Катаев В.Б.

Сахалин и вся Россия // Чехов А.П. Остров Сахалин: (Из путевых записок). - Южно-Сахалинск, 1995. - С. III-XV.

Катаев В.Б.

Спор о Чехове: Конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 3-9.

Катаев В.Б.

Сложность простоты: (Рассказы А.П.Чехова) // От Крылова до Чехова: Статьи о русской классической литературе. - М., 1995. - С. 143-158.

Катаев В.Б.

Постигая "Вишневый сад" // От Крылова до Чехова. Статьи о русской классической литературе. М.: филологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова, 1995. С.159-176.

Клейтон Даглас

Отсутствие веры: (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы "Дядя Ваня") // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 159-168.

Клуге Р.-Д.

Отображение болезни в рассказах "Палата №6" и "Черный монах" // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 52-59.

Книппер В.В.

Пора галлюцинаций. - М.: Сполохи, 1995. - 398 с., ил.

Аннотация: О.Л.Книппер в жизни А.П.Чехова.

Кожевникова Н.А.

Система оценок в прозе А.П.Чехова // Филологический сборник. - М., 1995. - С.236-244.

Аннотация: К характеристике повествовательной структуры прозы А.П.Чехова.

Ковалева Н.А.

Лексическая субституция как один из видов структурно-семантических преобразований фразеологических единиц в языке писем А.П.Чехова // Ученые записки: Материалы докладов итоговой научной конференции (23 апр. 1993г.). - Астрахань, 1995. - №2. - С. 156-165.

Конрад Д.Л.

Чехов как общественный наблюдатель: остров Сахалин // Краеведческий бюллетень. - Южно-Сахалинск, 1995. - N 2. - С. 123-138.

Аннотация: К 100-летию со дня выхода книги А.П.Чехова "Остров Сахалин".

Крейча Отмар

"Обратите внимание..." (Фрагменты книги) (Пер. с чешского Г.Коваленко) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 133-152.

Кудрявцева М.И.

Типовые контексты "сообщаемого" для модального слова "ВЕРОЯТНО" в письмах А.П.Чехова // Очерки по семантике. - Череповец, 1995. - С. 26-58.

Рукопись деп. в ИНИОН РАН № 50308 от 19.04.95.

Кудрявцева М.И.

Семантические разряды вводно-модальных единиц и языковая личность: (На материале писем А.П.Чехова) / Череповец. гос. пед. ин-т им. А.В.Луначарского. - Череповец, 1995. - 13 с. Библиогр.: с.12-13.

Рукопись деп. в ИНИОН РАН № 50286 от 12.04.95.

Кузичева А.П.

Мир "города" в деревне: (А.П.Чехов о грани города и деревни в российском обществе) // Город как социокультурное явление исторического процесса. - М., 1995. С. 320-328.

Кузичева А.П.

Утраты и обретения "мелиховской жизни" // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 17-26.

Кузнецова Т.В.

Коммуникативная стратегия в эпистолярных А.П.Чехова / Новосиб. гос. пед. ун-т. - Новосибирск, 1995. - 12 с. Библиогр.: с.12.

Рукопись деп. в ИНИОН РАН № 50324 от 21.04.95.

[Лакшин В.Я.]

Роман Духа: (Из выступлений В.Я.Лакшина) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 357-361.

Лапушин Р.Е.

Трагический герой в "Палате №6": (От невольной вины к совести) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.60-65.

Линков В.Я.

Скептицизм и вера Чехова. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. - 80 с.

Линков В.Я.

Через сомнение к "Богу живого человека" // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.10-16.

Магд-Соэн К. де

Метерлинк и Чехов // Вопросы литературы. - М., 1995. - Вып. 1. - С. 371-376.

Аннотация: Глава из обзора "Чехов в Бельгии", подготовленной автором для тома "Литературного наследства: "Чехов и мировая литература"" (готовится к выходу в свет).

Макеев М.С.

Совместный Международный научный семинар молодых ученых "А.П.Чехов и Германия": (МГУ им. М.В.Ломоносова - Университет Тюбингена) // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. - М., 1995. - N 4. - С. 189-192.

Наумова Е.В.

Семантические особенности глаголов говорения: (На материале рассказов А.П.Чехова) // Функционирование языковых единиц в разных формах речи. - Саратов, 1995. - С. 129-133. Библиогр.: с. 133.

Николаева Т.К.

Антон Павлович Чехов и Вятская земля / Вят. Пушкинское о-во. - Вятка (Киров), 1995. - 70 с., портр. Библиогр.: с. 66-69.

Одесская М.

"Все жизни, свершив печальный круг, угасли..." // Накануне. - 1995. - № 5-6. - С. 22.

Охотина Г.А.

Письма Ал.П.Чехова к Н.А.Лейкину: (Из архива Н.А.Лейкина) // Русская литература. - СПб., 1995. - № 2. - С. 181-183.

Аннотация: К истории сотрудничества Ал.П.Чехова с журналом "Осколки" (1885-1886 гг.).

Охотина Г.А.

Функционально-смысловая роль пространства-времени в структуре рассказа А.П.Чехова "В родном углу" // Анализ литературного произведения. - Киров, 1995. - С. 73-82.

Петерди Ласло Надь

"Чайка" - предчувствие весны // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 128-132.

Полоцкая Э.А.

Мелиховский контекст "Дяди Вани" // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С.153-159.

Полоцкая Э.А.

На международной чеховской конференции в Таганроге (6-9 сентября 1994 г.) // Известия АН. Сер. лит. и яз. - М., 1995. - Т. 54, № 1. - С.91-95.

Прохватилова О.А.

О роли глагольной лексики в речевой характеристике чеховских персонажей // Функционирование языковых единиц в разных речевых сферах: факторы, тенденции, модели. - Волгоград, 1995. - С. 51-52.

Рейтблат А.

[Рецензия] // Новое литературное обозрение. - М., 1995. - № 15. - С. 383-385.

Рец. на кн.: Сендерович С. Чехов - с глазу на глаз: История одной одержимости А.П.Чехова: Опыт феноменологии творчества. - СПб., 1994. - 288 с.

[Рецензия] /А.Р./ // Новое лит. обозрение. - М., 1995. - N 12. - С. 387-388.

Рец. на кн.: Родионова В.М. Нравственные и художественные искания А.П.Чехова 90-х - начала 900-х годов. - М., 1994.

Родионова В.М.

О повести "В враге" // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 71-76.

Розовский М.Г.

Читаем "Дядю Ваню": (Действие первое) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 169-201.

Рейфилд Дональд

Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 76-80.

Сахаров В.

Героиня, блудница или покорная раба: Чехов и женский вопрос // Форум = Forum. - М., 1995. - № 1. - С. 124-127.

Аннотация: Женские образы в прозе А.П.Чехова.

Сахарова Е.М.

Александр Игнатьевич Иваненко - "вечный друг" чеховской семьи // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 327-334.

Сахарова Е.М.

Два брата, две судьбы: (Антон и Александр Чеховы) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 255-264.

Свободин А.П.

Такая простая великая жизнь: (Телевизионная "Чеховиана" Владимира Лакшина) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 362-369.

Скобелев Юрий

"Полагаюсь во всем на нее": (Антон и Мария Чеховы) // Брега Тавриды. - Симферополь, 1995. - № 4-5. - С. 232-236.

Скобелев Ю.Н.

"Доброй, чистой, прекрасной...": (Дарственные надписи на книгах М.П.Чеховой) // Дядя Ваня. - М., 1995. - № 1(9). - С. 223-234.

Скрябина Т.Л.

Творческая переключка двух современников: А.П.Чехов и А.Н.Будищев о бессмысленности стихийного существования // Литературные отношения русских писателей XIX - начала XX в. - М., 1995. - С. 191-200.

Собенников А.С.

"Правда" и "справедливость" в аксиологии Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 27-34.

Соркин Ю.Э.

"Не чужд был здешнему краю...": Краеведческие очерки, статьи, заметки. - Екатеринбург: АРГО, 1995. - 191 с.

Аннотация: Имеется материал о русских писателях, связанных с Уралом (А.Н.Радищев, А.П.Чехов, В.Г.Короленко, С.П.Щипачев, Д.А.Фурманов и др.).

Степанов С.П.

Речь повествователя и авторская позиция в повести А.П.Чехова "В овраге" // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. - Спб., 1995. - С. 103-110.

Стрельцова Е.И.

Островский и Чехов: (От "Бесприданницы" к "Чайке") // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 108-123.

Аннотация: Предвосхищение идейно-образной структуры чеховской "Чайки" в пьесе А.Н.Островского.

Субботина К.А.

Чехов и театр абсурда: (К проблеме восприятия творчества А.П.Чехова на Западе) // Филология. - 1995. - № 4.

Сухих И.

Бунин, Чехов и декадент Урениус // Звезда. - СПб., 1995. - N 10. - С.137-139.

Аннотация: Образ Чехова в воспоминаниях И.А.Бунина. В частности, своеобразие чеховской оценки декадентской поэзии по сравнению с оценкой И.А.Бунина.

Тихомиров С.В.

"Черный монах": (Опыт самопознания мелиховского отшельника) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 35-44.

Финнов М.

"Мрачное Онорское дело": (По страницам книги А.П.Чехова "Остров Сахалин") // Краеведческий бюллетень. - Южно-Сахалинск, 1995. - N 2. - С. 139-164.

Аннотация: К 100-летию со дня выхода книги.

Фоменко И.В.

Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения // Литературный текст: проблемы и методы исследования. - Тверь, 1995. - С. 4-26.

Аннотация: Опыт создания частотного словаря предлогов с пространственным значением (на материале творчества Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова, А.А.Блока, М.Ю.Лермонтова, О.Э.Мандельштама).

Францова Н.В.

Автор и читатель в творчестве А.П.Чехова: (К проблеме традиций) // Проблемы традиций в литературе. - Курск, 1995. - С. 23-35.

Францова Н.В.

"Футлярный" герой А.П.Чехова: истоки и развитие: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. - СПб., 1995. - 19 с.

Хироватару Цунэтоси

Паломничество к "Чайке" (Перевод с японского В.Скальника) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 124-128.

Чайковская К.А.

Мелиховские пожары // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 272-277.

Чалый П.Д.

Чеховы из Ольховатки // Русская провинция. - Воронеж, 1995. - Вып. 2. - С. 296-309.

Аннотация: Воронежские истоки рода Чеховых.

Чекунова Т.А.; Чекунов И.В.; Кукушкина С.К.

Вариант сопоставительного анализа двух литературных произведений (А.П.Чехов "Человек в футляре" - В.А.Пьецух "Наш человек в футляре") // Актуальные проблемы преподавания филологии в рамках системы "вуз - гимназия - прогимназия". - Мичуринск, 1995. - Ч. 1. - С. 54-60.

Черменская Г.В.

"Я искусил единого из малых сих ... " (А.П.Чехов и Н.М.Ежов)// Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 278-314.

Чехов П.Е.

Мелиховский летописец: Дневник П.Е.Чехова. Прил. к Ежегоднику "Памятники культуры. Новые открытия. 1993" / Подгот.: Кузичева А.П., Сахарова Е.М.; РАН. Науч. совет по истории мировой культуры. - М.: Наука, 1995. - 266 с., ил. Аннот. имен. указ.: с.259-265.

Аннотация: Свод сведений о жизни Чеховых в Мелихове с весны 1892 г. до осени 1898 г.

Чеховиана: Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе / РАН. Науч. совет по истории мировой лит. Чеховская комис.; Редкол.: Лакшин В.Я. (отв. ред.) и др. - М.: Наука, 1995. - 393 с., ил. Библиогр. в конце отд. ст. Имен. указ., указ. упоминаемых произведений А.П.Чехова: с.381-390.

Шалюгин Г.А.

Начало пути // Брега Тавриды. - Симферополь, 1995. - № 4-5. - С. 219-223.

Аннотация: Брошюра П.Цитовича "Ответ на письмо к ученым людям" (1878) как источник первой публикации Чехова "Письмо к ученому соседу".

Шалюгин Г.А.

"Портрет иезуита Цитовича...": (К истории чеховского "Письма к ученому соседу") // Дядя Ваня. - М., 1995. - № 1(9). - С. 167-179.

Аннотация: Брошюра П.Цитовича "Ответ на письмо к ученым людям" как источник первой публикации Чехова.

Шейкина М.А.

"Теперь я живу ... в Мелихове...": (Из писем И.П. Чехова к С.В. Чеховой. 1894-1898)// Чеховиана. Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 315-327.

Шейкина М.А.

"Явление, достойное пера Фламариона..." // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 118-123.

Шейкина М.А.

"Чехова до сих пор по-настоящему не знают ...": (Ив.Бунин. Из книги "О Чехове")// И.А.Бунин и русская литература конца XIX века. - М., 1995. - С. 207-212.

Шишков П.

"Никогда не женитесь на интересной женщине...": или Как рождались пьесы Чехова во время ловли рыбы // Родина. - М., 1995. - № 2. - С. 20-22.

Аннотация: Фрагменты воспоминаний о встречах с А.П.Чеховым в 1897г. Публикация В.Александрова подготовлена по тексту издания, вышедшего в Лондоне в 1938 г.

Шмелев И.С.

Две статьи И.С.Шмелева о А.П.Чехове / Публ. и вступ. ст. Осьминой Е.А. // Рус. речь. - М., 1995. - N 1. - С. 47-50.

Аннотация: Публикуются статьи "Творчество А.П.Чехова" (1945 г.) и "Мисюсь и Рыбийглаз. Письмо о русских женщинах" (1947 г.).

Штайн П.

Чехов нужен всем // Известия - 1995. - № 126, 6 января. - С. 6.

Эткинд Е.

Иванов и Ротшильд // Вопросы литературы. - М., 1995. - Вып. 4. - С. 131-152.

Аннотация: Анализ рассказа А.П.Чехова "Скрипка Ротшильда".

Якимова Г.А.

Рассказы "Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви" в творчестве А.П.Чехова: (К проблеме системного анализа). Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. пед. гос. ун-т им. В.И.Ленина. Дис. совет К 053.01.19. - М., 1995. - 17 с.

Янко М.Л.

Из дневника актера // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. - М., 1995. - С. 238-254.

Andrigna E.

Effects of "narrative distance" on reader's emotional involvement and response // Poetics. - Amsterdam, 1996. - Vol. 23, №6. - P.431-452. - Bibliogr.: p.451-452.

Backes J.-L.

Remarque sur des problèmes de tradition // Rev. de litt. comparée. - P., 1995. - A. 276, №4. - P.427-435.

Аннотация: Сравнительный анализ переводов рассказа А.П.Чехова "Ионыч" на французский язык.

Baehr S.L.

The locomotive and the giant: Power in Chekhov's "Anna on the neck" // Slavic a. East Europ. j. - Tucson, 1995. - Vol. 39, N 1. - P. 29-37.

Аннотация: Тема власти в рассказе А.П.Чехова "Анна на шее".

Вежбиньски Я.

Семантика заглавных антонимов в сочинениях А.П.Чехова // Чуждоезиково обучение. - С., 1995. - N 3. - С. 4-18.

Durkin A.R.

[Recensio] // Slavic rev. - Stanford, 1995. - Vol.54, №3. - P.732-733.

Rec. Ad op.: Turner C.J.G. Time and temporal structure in Chekhov. - Birmingham, 1994. - VIII, 113p.

Finke Michael C.

Metapoesis. The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov. - Durham; London, Duke University Press, 1995. - 221 p. [5. Chekhov's "The Steppe": A Metapoetic Journey. - P.134-166].

Аннотация: Текст "Степи" как автокомментарий Чехова к собственной поэтике.

Gilman Richard

Chekhov's plays. - New Haven; London, 1995. - 261p.

Govedič N.

Čehov - radoholičar sa simpatijom za losere // Knjiz smotra. - Zagreb, 1995. - G. 27, br. 98(4) - S.41-44.

Аннотация: Влияние А.П.Чехова на американскую драматургию XX века.

Gunnarsson B.

The novels of William Gerhardie. - Åbo: Åbo akad. förl., 1995. - [4], 518p.

Аннотация: Творческая биография У.Джерарди; следы влияния Чехова в его романах.

Hamon-Siréjols Ch.

Tchekhov sur les scènes françaises, 1954-1994: du mythe de l'âme slave à la lecture au scalpel // Rev. de litt. comparée. - P., 1995. - A.276, №4. - P.411-417.

Аннотация: "Три сестры" и "Вишневый сад" на сцене французских театров в 1954-1994 гг.

Jónás, Erzsébet

A magyar Csehov. - Nyíregyháza, 1995. - 263p.

Karakašev B.

Трите любовни истории на Чехов // Летописи. - С., 1995. - N 1/2. - С. 138-161.

Аннотация: Женщины в жизни и творчестве А.П.Чехова (Л.Мизинова, Л.Яворская, Л.Авилова и О.Л.Книппер).

Kluge R.-D.

Anton P. Čechov: Eine Einführung in Leben und Werk. - Darmstadt, 1995. - 150 S.

Long Joseph

An Irish "Seagull": Chekhov and the new Irish theatre // Rev. de litt. comparée. - P., 1995. - A.276, № 4. -P. 419-426.

Loseff L.

On Akhmatova's dislike of Chekhov // Rev. de litt. comparée. - P., 1995. - A.276, № 4. -P.403-410.

Nouveaux visages de Tchekhov. - P., 1995. - 510p. (Rev. de litt. comparée A.276, №4).

Аннотация: Специальный выпуск журнала посвящен творчеству А.П.Чехова.

Pervukhin N.

[Recensio] // Slavic rev. - Stanford, 1995. - Vol.54, № 4. - P.1060.

Rec. ad op.: Makolkin A. Semiotics of misogyny through the humor of Chekhov and Maugham. - Lewiston, 1992. - VIII, 239p.

Rayfield, Donald.

Chekhov's "Uncle Vania" and "The Wood Demon". - Bristol Classical Press. - Critical Studies in Russian Literature. - 1995. 88p.

Rezeци И.

Чехов и ранний экзистенциализм // Studia slavica Acad. sci. hung. - Budapest, 1995. - Т. 40, fasc. 1-4. - С. 95-104.

Rév, Mária

Czehov századfordulója. - Budapest: Universitas Könyvkiadó, 1995. – 255p.

Аннотация: Чехов на рубеже веков; творчество Чехова в контексте развития мировой литературы.

Pev M.

Европейская драма рубежа XIX-XX веков и Чехов // Studia slavica Acad. sci. hung. - Budapest, 1995. - Т. 40, fasc. 1-4. - С. 105-111.

Simonek S.

[Recensio] // Wiener slawistisches Jahrbuch. - Wien, 1995. – Bd. 41/1995. - S. 291-292.

Rec. ad op.; Kluge R.-D. Anton P. Čechov: Eine Einführung in Leben und Werk. - Darmstadt, 1995. - 150 S.

Skot I.

Tjehkov som novellist // Bogens verden. - København, 1995. - Arg. 77, N 3. - S. 206-208.

Аннотация: Жанр новеллы в творчестве А.П.Чехова.

Szcukin Wasilij

Les Ruses et les Polonais à la recherche du "vrai" Tchekhov // Rev. de litt. comparée. - P., 1995. - A.276, № 4. -P. 403-410.