

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

№ 22

СОДЕРЖАНИЕ

Книжное обозрение

- С.Кормилов.* Находки и проблемы чеховедения6
М.Горячева. Белая дача: первое столетие26
Галина Коваленко. «Поэт как мера чувствования»33
Гордон МакВэй. Diane Samuels and Tracy-Ann Oberman.
3 Sisters on Hope Street (after Anton Chekhov)38
Э.Орлов. Имитация жизнедеятельности43

Театральная панорама

- Что нам «Иванов» 120 лет спустя? (*Беседу с болгарскими режиссерами Маргаритой Младеновой и Иваном Добчевым ведет Людмил Димитров*)52
Галина Коваленко. Пять пудов... бессознательного?65
М.Дмитревская. Как? Как?70
Лана Гарон. Чеховиана Сергея Афанасьева74
Галина Степанова. «Три сестры». Татарский государственный Академический театр имени Г. Камала80
Анатолий Собенников. «Сны Ермолая Лопахина». Иркутский драматический театр имени Н.П.Охлопкова84

Конференции

- Т.Аленькина.* О Чехове – в Чикаго88
С.И.Райский. «Биография» Чехова.
Горестные заметы учителя словесности90

Жизнь музеев

- Е.Иллеш.* Продолжим начатое дело94
А.Петренко. Письмо директору фонда «Русский мир»96

Чеховская энциклопедия

А.В.Ханило. Знакомые Чехова – жертвы красного
террора в Крыму98

Памяти...

Т.Шах-Азизова. Памяти Владимира Пахомова106

Библиография

2004 г. (первая часть)110

Книжное обозрение

НАХОДКИ И ПРОБЛЕМЫ ЧЕХОВЕДЕНИЯ

Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания.

М.: Наука, 2007. 688 с.

11-й выпуск сборника Чеховской комиссии РАН посвящен памяти А.П. Чудакова (1938-2005), который, однако, успел поработать над ним как ответственный редактор. Сборник трудов исследователей из девяти стран наглядно демонстрирует богатство и разнообразие современного чеховедения, практически ставшего целой научной дисциплиной (она заглядывает в области не только филологии, но и истории, психологии и ряд других, включая медицину), а вместе с тем – обилие и сложность стоящих перед ним проблем.

Поскольку редколлегия и редактор выпуска М.О. Горячева здравствуют, не будет чрезмерно бестактным отметить возможность иного расположения материалов в книге. По сути, она посвящена не одному, а двум А.П., и логично было бы в ее начале видеть не только новонайденные письма Чехова, но и публикации документов современников, а затем тексты Чудакова и относящиеся к нему некрологическо-мемуарные статьи. В сборнике же подготовленные Л.Е. Бушканец «Страницы воспоминаний о Чехове» и «пародия» И.Л. Леонтьева-Щеглова (не на Чехова, а на его героиню – графоманку Мурашкину) с пояснениями Э.Д. Орлова напечатаны в разделе IV «Мемуаристика как источник» (хотя последняя – лишь комическая художественная имитация воспоминаний) наряду со статьями, аналитически разбирающими мемуары, раздел VII называется «Документы, факты, версии» и отделяется от IV-го двумя разделами не о биографии, а о произведениях Чехова и сопоставляемых с ним писателей, Чудакову посвящен заключительный VIII раздел, собственные же его последние работы и библиография его трудов о Чехове (их около сотни) составляют только приложение.

Впрочем, материалы в тех или иных разделах по некоторым признакам, естественно, пересекаются между собой. Так,

в названных публикациях Л.Е. Бушканец и Э.Д. Орлова слова «<...> как человек он в некоторых отношениях восполнял художника» (в этом отношении принадлежа уже Серебряному веку) и «Гипертрофированный интерес авторов некоторых работ о Чехове к сфере интимных отношений писателя провоцирует сведение биографии писателя и для потенциального читателя почти исключительно к проблемам его взаимоотношений с противоположным полом» (с. 226, 264-265) предвосхищены словами И.Е. Гитович в статье «Биография Чехова вчера и завтра» (раздел II «Чехов сегодня»): «Скорей всего, для большей части читательской аудитории первоначальное представление о Чехове будет формироваться не столько чтением его произведений или даже не ими, сколько – во всяком случае, поначалу – биографической литературой о нем» (с. 65) – и: «Крен в отношении Чехова от биографий с превалированием социальности к биографиям с превалированием сексуальности наглядно отражает <...> изменившуюся конъюнктуру <...>» (с. 49). К статье В.Б. Катаева «Чехов и Московский университет», открывающей раздел III «Историко-литературный контекст» (на самом деле там речь идет о гораздо более широком социокультурном контексте), прямое отношение имеет напечатанная Р.Б. Ахметшиным в разделе VII, среди прочих документов, информация из «Русских ведомостей» от 25 октября 1904 г. о публичном заседании Общества любителей российской словесности при Московском университете, посвященном «памяти действительного члена и временного председателя общества А.П. Чехова» (с. 566); однако она справедливо помещена не рядом с упомянутой статьей университетского профессора, а в большой подборке откликов на смерть писателя.

В статье Чудакова «Огонь, вода, гидры и медведи» с тревогой говорилось о современном литературоведении: «Произошел возврат к биографизму – не толка Веселовского, когда черты «поэзии чувства и сердечного воображения» Жуковского возводились к особенностям чувств личности рубежа веков, а наивного биографизма скабичевского толка» (с. 652-

653). В целом это плохо, но в данном сборнике биографические статьи и материалы представляются более значительными, чем анализ произведений, монографический или сопоставительный. «Новые письма А.П. Чехова» не сенсационны, но дополнительно очеловечивают привычный облик классика. Статья Д. Рейфилда «Что еще мы можем сказать о Чехове?» доказывает: привычный еще не значит верный, тем более полный. Наверняка не все написанное Чеховым уже опубликовано, например некоторые маргиналии. А Д.М. Евсеев в работе «Иван Колокол – новый псевдоним? (Опыт атрибуции)» обосновывает принадлежность ему ряда заметок в сатирической рубрике «Будильника» за 1885 г. – «Среди милых москвичей». Автор базируется «на дословном сходстве ряда текстовых фрагментов анонима и Чехова» (с. 495), и не только на текстологии, но и на психологии творчества: самоповторения осуществлялись «не по черновикам, а бессознательно, по памяти, которая перегружена постоянной работой» (с. 503). Д. Рейдфилд рассуждает также о полной публикации писем Чехова (и об их значении как источника: «С 1890-х годов, именно тогда, когда адресаты начали хранить его письма, Чехов стал особенно осторожным» – с. 36) и писем к Чехову, равно как и тех, в которых он упоминается: в одном архиве Музея МХТ «остаётся для будущего целая гора неисследованных фактов. Задача – добиться полного раскрытия фондов Музея МХТ для науки. Сегодняшняя политическая конъюнктура мало обнадеживает, но наш долг – убеждать и настаивать» (с. 39)¹. Биография, конечно, должна быть признана важнейшим источником творчества. Английский русист напоминает, например, что немало чеховских фраз восходит к письмам брата Александра. Скажем, «фразой «Анна на шее»

¹ В последние годы особенно ухудшилось положение с доступностью советских архивов. «В условиях раздробленности государственных архивных коллекций, их полукротости или полузакротости вакуум информации заполняют ангажированные семейные предания, легенды, частные письма», имеют место отголоски «и откровенных ангажированных сплетен» (Максименков Л. «Не надо заводить архива, Над рукописями трястись» [?] // Вопросы литературы. 2008. № 1. С. 46, 47).

сам Александр определял свою умирающую гражданскую жену Анну Ивановну, и реплика Симеонова-Пищика «Пропадай моя телега, все четыре колеса» тоже впервые встречается в письме старшего брата к Антону Павловичу. В итоге, если бы иметь в цифровой форме не только тексты Чехова, но и тексты всего, что он читал (о том, что он слышал, мы можем только догадываться), мы могли бы лучше понять, как он формирует у своих персонажей их собственный идиолект» (с. 40-41). Российская же исследовательница И.Е. Гитович с полным основанием сетует не столько на то, что воспоминания и дневники современников – источники ненадежные, сколько на то, что вышли из моды традиционные научные принципы историзма и социальности. И архивы действительно пылятся, на них спроса нет: к ним «за последние 10-15 лет обращались считанные единицы исследователей и почти ни один молодой<...>» (с. 46).

П. Генри (Оксфорд) пишет о Чехове и чеховиане в современных США и Великобритании, в частности, о степени точности переводов. Так, в одном из переводов «Вишневого сада» буквальная передача начала реплики Ани «Что ж? Пойдемте к реке. Там хорошо» словом «What?» уничтожает «признак разговорной речи: ведь «Что ж?» в тексте Чехова выражает не вопрос. <...> Зритель едва ли поймет, что именно и о чем говорится на сцене» (с. 83). Несмотря на немалые сложности такого рода (и другие) подобно В. и Кл. Страда (Венеция), которые в докладе «Россия Чехова и «душа мира»» констатируют, что «Чехов принадлежит уже всему миру» (с. 30), П. Генри патетически заключает: «Как творчество Данте, Шекспира, Гете, Мольера, Ибсена, так и творчество Чехова принадлежит не одному только народу, а всем народам мира» (с. 91). Но из его же статьи явствует, что до адекватного усвоения тут далеко. А Н.Ф. Иванова показывает, что и современным русским читателям у Чехова понятно уже отнюдь не всё, они не знают окружавших его «мелочей» быта, вообще многих реалий того времени, которые легко узнавались первыми читателями: это тогдашние театры, трактиры, периодические

издания, модная музыка, детали одежды, цены и т.д., статские чины, административные и общественные посты, ордена разных степеней и многое, многое другое. Подходы к комментированию произведений даже начала XX в. – большая специальная научная проблема.

Частичные ответы на возникающие в связи с этим вопросы содержит следующий раздел сборника, очень неоднородный, но безусловно ценный. Статья В.Б. Катаева открывает его закономерно: именно в студенческие годы Чехов приобрел обе профессии, стал врачом и писателем. В Московском университете истоки, например, такого произведения, как «Скучная история». Она поставлена в параллель с толстовской «Смертью Ивана Ильича», что позволяет четко определить и принципиальные различия двух писателей. «Толстой генерализировал: жизнь без «общей идеи», без Бога – «не то», и указывал на единственно возможную для всех «общую идею», Чехов же показал: в жизни данного героя вопрос об «общей идее» встал при данных конкретных обстоятельствах; для других людей при иных обстоятельствах он ставится и решается совершенно иначе» (с. 103). «Индивидуализирующий метод» и во врачебной, и в остальной практике Чехову прививал его университетский учитель профессор Г.А. Захарьин.

Э.Д. Орлов на примере «малой прессы» поднимает более широкую проблему литературного быта. А.Н. Подорольский анализирует переработку писателем материала, связанного с жизнью и личностью еще одного его брата, одаренного, но непутевого художника; статья снабжена рисунками Николая. Скрупулезно собран материал в работе М.О. Горячевой «Чехов и театр Корша». Эта тема остро нуждалась в прояснении. В статье «Корша театр» энциклопедии «Москва» говорится, что создатели Русского драматического театра пригласили «распорядителем Ф.Е. Корша, сына Е.Ф. Корша»², хотя в известном биографическом словаре таковым справедливо назывался не упомянутый ученый-филолог, а его двоюродный

² Москва. Энциклопедия. М., 1997. С. 389.

брат, антрепренер Федор Адамович Корш³. О нем и рассказывает М.О. Горячева. В той же статье московской энциклопедии о Чехове сказано только: «Среди постановок <...> «Иванов» А.П. Чехова (1887), написавшего пьесу специально для К.т.»⁴ Автор статьи в «Чеховиане» сообщает и про другие постановки «Иванова» вплоть до четвертой (1900), а также постановки «Лебединой песни» («Калхаса»), «Медведя», «Предложения», «Свадьбы». Приводятся сведения самого разного порядка, в том числе о сумме авторского гонорара в тех или иных театрах. Но в аспекте москвоведения следовало бы учесть хоть тот же небезупречный энциклопедический однотомник: Камергерский переулок сначала назывался не Газетным, как пишет М.О. Горячева на с. 140, а Старогазетным (просто Газетный – другой, у Большой Никитской); было два Богословских переулка, один без оговорки о существовании другого назван в подписи под фотографией здания Театра Корша на с. 150, а он с 1922 г. называется по близлежащей улице Петровским⁵ (в 1946-1993 гг. – ул. Москвина)⁶, неосведомленный же читатель может пойти искать этот театр в оставшемся Богословском переулке у Тверского бульвара и найти там лишь нынешний Театр имени Пушкина.

А.В. Докукина-Бобель обнаружила, что в «Чайке» фраза Дорна о «превосходной уличной толпе» в Генуе навеяна одним из впечатлений Чехова (никак их не афишировавшего) от совместной с А.С. Сувориным поездки в Италию, и заодно охарактеризовала всю эту поездку. Н.В. Капустин задался вопросом о причинах античеховских настроений, довольно распространенных в Серебряном веке, и позицию З.Н. Гиппиус объяснил так: «К Чехову вполне применимо понятие «нормальный гений». Что же касается Гиппиус, для нее гениальность и «нормальность» – «две вещи несовместные». В ее со-

³ См.: Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 96.

⁴ Москва. Энциклопедия. С. 389.

⁵ Там же. С. 344, 631.

⁶ Улицы современной Москвы. Справочник. М., 2005. С. 389.

знании они противоположны так же, как бытие и быт, событие и неподвижность, Достоевский и Чехов <...>» (с.182). Объяснение убедительное для данного случая, но к Ходасевичу или Ахматовой уже неприменимое.

В статье Л.Е. Бушканец «Письма А.П. Чехова в общественном сознании начала XX в.» отмечено, что чеховские письма стали публиковаться рано и вызывали огромный интерес; рассказывая об этом, исследовательница пишет и об общем интересе того времени к документальной литературе, что находит продолжение в ее же глубокой работе «Какие мемуары написаны о Чехове и можно ли им верить?» Между прочим, здесь говорится о частных высказываниях, которым впоследствии неоправданно придают универсальное значение (И.Н. Потапенко в цитируемом на с. 216 фельетоне о «посмертных друзьях» замечал: «Человек мог сказать какую-нибудь фразу вскользь, даже не как свою собственную мысль, а что-нибудь пришедшее на память, а воспоминатель из этой фразы добросовестно делает целую историю и его ставит в центре, делает героем истории»⁷), но главным образом – о многочисленных типах мемуаров. В начале XX в., напоминает автор статьи, публиковались даже прижизненные мемуары (о Толстом или Горьком). Мемуарных текстов о Чехове создано около 500, они принадлежат перу примерно 300 близких и знакомых писателя. Среди них есть явно беллетризованные. Таковы воспоминания Л.А. Авиловой, причем «на художественные особенности этого текста (принципы по-

⁷ Фингал <Потапенко И.> Впечатления бытия. Посмертные друзья // Биржевые ведомости. 1910. № 11506. 2 января. Аналогичное высказывание предание вкладывает в уста О.Л. Книппер-Чеховой. Со слов ее друга литературоведа Л.Р. Когана коллега последнего А.Л. Жовтис записал: «– Однажды в чьих-то воспоминаниях, – рассказывал Коган, – я обнаружил противоречивые суждения Чехова о драматургии Ибсена и решил обратиться за разъяснениями к Ольге Леонардовне. «Лев Рудольфович, – сказала она, – как это вы, литературоведы, не хотите понять простую истину. Это для вас – ЧЕХОВ, а для меня – Антоша. Я вовсе не запоминала все, что он говорил. И, кроме того, – утром он мог сказать одно, а вечером другое... По настроению... А вы на таком фундаменте строите свои концепции!»» (Жовтис А. Непридуманнные анекдоты. Из советского прошлого. М., 1995. С. 103).

строения сюжета, особенности деталей и пр.) оказали влияние рассказы самого Чехова, прежде всего, «О любви»» (с. 212). «К. Коровин построил свои воспоминания – «Апельсины» – по законам новеллы <...>» (с. 211). Многие определялось временем написания. «Так, в этом смысле 1904 год – совсем не то, что даже 1905-й. В 1904 г. имя Чехова использовалось как знамя в борьбе различных общественных направлений. М. Горькому, например, именно поэтому так важно было превратить писателя в своего соратника «по борьбе с пошлостью» <...>. Но изменения в политической жизни России происходили так быстро, что в 1905 г. наиболее радикальным слоям общества показалось, что Чехов как писатель устарел. Потерял интерес к Чехову и Горький» (с. 220, 221). А спустя больше чем полвека М.П. Чехова «многое, разумеется, забыла, многого, вопреки своим представлениям о роли в жизни брата, и не знала. Зато ей хорошо были известны его письма, работы чеховедов. И получилось, что большая часть ее книги «Из далекого прошлого» – компиляция хорошо известных к 1960-м годам материалов» (с. 213).

Две следующие статьи посвящены воспоминаниям отдельных лиц. Е.Ю. Нымм невысоко оценивает достоверность «Романа моей жизни» И.И. Ясинского – эти воспоминания «в каком-то смысле предваряют культуру модернистского мемуарного дискурса первой половины XX в.» (с. 237); А.В. Ханило указывает на ошибки памяти И.А. Бунина в воспоминаниях о ялтинских встречах с Чеховым. Далее печатаются небольшие мемуарные тексты М.В. Лаврова и Е.Н. Чирикова, откомментированные Л.Е. Бушканец (в предисловии она как бы дополняет свою статью, сообщая, что в сборниках «А.П. Чехов в воспоминаниях современников», вышедших пять раз с 1947 по 1986 г., «перепечатаны лишь немногие из них, к тому же с многочисленными, не всегда даже оговоренными сокращениями<...>», – с. 241), и вышеупомянутая пародия Леонтьева-Щеглова.

Не в меру скромный по объему раздел «Вопросы поэтики» обрамляется двумя наиболее широкими по теме и наибо-

лее теоретическими статьями – «Исток случайного у Чехова» А.Д. Степанова и «Жизнь и судьба чеховского подтекста» И.Н. Сухих. Почему самая основательная, имеющая безусловное общетеоретическое, общелитературоведческое значение работа оказалась в конце раздела, непонятно; видимо, потому, что она не о рассказах и повестях, как предыдущие, а о драматургии. «Подводное течение – «настроение», архитектурная форма (если воспользоваться термином М.М. Бахтина) драматического действия. Подводное течение, следовательно, – феномен *драмы как целого* <...>. Подтекст – несовпадение значения и смысла высказывания. Значение мы получаем в результате лингвистической интерпретации, смысл – в результате анализа ситуации. <...> Подтекст – один из способов (но не единственный) создания подводного течения. <...> Причем (в этом близость подтекста иронии) его опознание имеет предположительный, вероятностный характер» (с. 311). Четкие формулировки И.Н. Сухих можно без изменений переносить в учебники теории литературы. Выводы ученого распространяются не только на чеховское творчество, но и на соотношение пьесы и спектакля в театре последнего столетия: «Логика развития мировой драматургии (театр абсурда) и режиссерского театра приводит к тому, что понятие подтекста безмерно расширяется, включая в себя весь драматический текст.

Подтекст съедает текст. Текст становится поводом для тотального подтекста» (с. 313).

А.Д. Степанов, развивая идею «случайности» чеховского художественного мира, выдвинутую Чудаковым, здраво разграничивает «случайное-для-читателя» и «случайное-для-героя», останавливаясь на втором и не пытаясь наметить контуры соотношения (тем более количественного) того и другого. Р.Е. Лапушин в работе «Роса на траве (Система поэтических координат в «Даме с собачкой»)» начинает с мельчайших черточек стиля (выделяет «тщательное, скорее поэтическое, чем прозаическое оформление диалога: чередование ударных и безударных «а», сходство – но не буквальное по-

вторение – звуковых сегментов<...>» – с. 277), выдвигает принципиально важное положение: «Чеховское слово колеблется между прямым и переносным значениями» (с. 285), – но, как и А.Д. Степанов, не раскрывает пропорции между тем и другим. А.С. Собенников в спорной (что, согласно примечанию, понимал Чудаков, понимает и автор) статье « "Палата № 6", или зачем А.П. Чехову понадобились традиционные формы повествования?» высказывает свои предположения относительно чеховской фигуры условного повествователя, считая, что без нее слишком близкими текстами оказались бы «Палата № 6» и «Остров Сахалин». Но там и помимо организации повествования различий достаточно. Отрадно, что в сборнике лик Чехова все-таки не иконописен. Так, Е.Ю. Виноградова в статье «"Драма на охоте": пародийность и пародичность аллюзий» находит возможным применительно к названному произведению «говорить о пародировании Достоевского», причем «функция этой пародии двояка (на наш взгляд, в ней есть доля ученичества, экспериментаторского увлечения). Чехов одновременно и противопоставляет (пародирует), и подражает. Во всяком случае, при чтении «Драмы на охоте» вполне ощущается та амбициозность молодого автора, в целях которого, вероятно, и было написать «антидостоевский» роман» (с. 302).

В первой статье раздела «Интерпретации и литературные связи» – «Моралист или проповедник? (Механизм конфликта и авторское нравоучение в рассказе «Враги»)» – А.Д. Семкин убедительно доказывает несводимость содержания «Врагов» к «ситуации фатального непонимания, взаимной глухоты», но тут же объединяет на этой почве рассказы с сюжетом «о неожиданной утрате коммуникативных способностей ("Голстый и тонкий", "Маска" и т.д.)» (с. 315). Думается, «так далее» некуда: бегство от социальных и даже социально-психологических толкований литературы оборачивается объединением весьма несходных произведений на практически произвольных основаниях. Наибольшие крайности этой тенденции выделял А.П. Чудаков в упомянутой работе: «Литера-

туроведение страшно маргинализировалось. Стали нормальными такие темы, как мотив двери, окно и зеркало, кровать в русской литературе<...>, гастрономия в литературе XIX в. <...>. В самих этих и даже более мелких темах нет ничего плохого. Но при одном условии: установления места мотива в общей их иерархии произведения или характера трансформации пратекста в новой художественной структуре, куда он вошел. Но такие системные задачи, работающие на описание целостной картины мира художника, в новейших работах не ставятся никогда<...>» (с. 653). Впрочем, последнее к статье А.Д. Семкина, к главному в ней не относится, автор проникает в специфику собственно чеховского мира. Писателю – в глубоком смысле моралисту – близок и симпатичен доктор Кирилов, но он видит его вину в избавлении от горя «*ценой ненависти*» (с. 325) даже и к несимпатичному Абогину; Чехов «стремится дружески предупредить читателя-собеседника о возможности подобной ошибки, донести до читателя мысль о неправильности такого разрешения проблемы и такого способа жить» (с. 326). Однако петербургский театровед не почеховски настойчиво говорит о *красоте* горя, страдания, приводя в пример гоголевского старосветского помещика после смерти жены: «<...>ничтожный, проживший пустую, бездуховную жизнь Афанасий Иванович становится подлинно прекрасен» (с. 323). Надо ли столь широко понимать прекрасное? Гоголь пожалел и совсем ничтожного Акакия Акакиевича, которого свела в могилу потеря не жены, а шинели, – пожалел именно такого, отнюдь не прекрасного, в чем и величие его гуманизма. Истовый христианин Гоголь, безусловно, поэтизировал страдание, как потом, по-другому, Достоевский, но доктор Чехов не мог не видеть в страдании тела и души прежде всего явление болезненное, что как раз «Враги» особенно хорошо и доказывают. В следующей статье сборника «Ненастье: мелочь и жизнь чеховского человека» (неясно, намеренно или по недосмотру в ее заглавии не закавычено название рассказа «Ненастье») В.И. Холкин вовремя напоминает о почти откровенной неприязни Чехова к Достоевскому.

Он «как приверженец самовоспитания, для которого страдание до поры остается равновеликим «нытью», к своим персонажам даже не безжалостен – он, иронически их разглядывая, искренно недоумевает, отчего столь очевидный как воспитание чувств прямой путь к «чистой и здоровой жизни» так фатально им неведом» (с. 330).

Канадский профессор Д. Клейтон в короткой статье с длинным названием «"На пути": "скульптурный миф" Чехова, или неудавшийся Пигмалион» находит общее у чеховского рассказа и стихотворения Баратынского «Скульптор». Стихотворение очень известное, не исключено, что Чехов о нем помнил, но слово «миф», прямо отнесенное к его рассказу о встрече мужчины и женщины без продолжения, наглядно демонстрирует приверженность западного литературоведения к мифологизации. Другой его грех – язык, не адекватный предмету. Бывшая российская исследовательница К.О.Смола, ставшая доктором философии в Германии, похоже, отрекалась от прежних своих отнюдь не пустых работ и теперь не может сказать словечка в простоте: «Перевод "в широком смысле" может быть у раннего Чехова по крайней мере двух типов:

1. *стилистический (или дискурсивный)*: юмористическая "пересадка" темы или сюжета в иную, диссонирующую с ними систему дискурса: в "Двух романах" и "Романе адвоката" любовный/романный сюжет рассказывается на языке медицинского, журналистского или юридического дискурса, в "Затмении луны" научный дискурс переводится на язык протокола. <...>

2. *тематический* – "пересадка" фабулы в иной "диегезис", т.е. в иные пространственно-временные рамки, "тематическая транспозиция"» (статья «К типологии "текстов второй степени" в ранней прозе Чехова», с. 366-367).

Ф.Бельтраме (Триест, Италия) в компактной работе «Дуэльная традиция в художественном видении А.П. Чехова (На материале повести «Дуэль»)» добросовестно учитывает ранее написанное по данной теме (этого немало) и останавливается на том, что сюжетная личная («любовная») линия и дуэльная

ситуация у Чехова связаны лишь косвенно и что «не столько факт дуэли и ее последствия заставляют героя задумываться и изменяться, сколько само ее ожидание» (с. 354).

Еще в некоторых статьях сближаются не более похожие, чем в статье Д. Клейтона, явления, по-видимому, ради вящей славы Чехова. Л.А. Полякевич (США) по ряду параметров (структура и форма повествования, время, обстоятельства и основные события, пейзаж, «синкретизм», сходство персонажей при наличии различий, тематический параллелизм) сопоставляет его «Воров» с лермонтовской «Таманью», которую, как известно, он считал образцом художественной прозы. Отдельные наблюдения говорят о внимательности автора статьи, но во имя чего всё это делается, четко не разъяснено. Представитель одной из бывших социалистических стран Л. Дмитриев (статья «Чеховский "Дядя" и "честные правила" драматургии»), словно опасаясь быть заподозренным в верности марксистскому социальному историзму, сводит вместе произведения русских классиков просто на основании влияния одного таланта на другой или другие: «Если принять известную тезу, что вся русская классическая литература пишет снова и снова "Онегина", то Толстой в "Анне Карениной" проследивает развитие отношений между Татьяной (Анной) и Евгением (Вронским), в перспективе, удовлетворяющей читателя. "Анна Каренина" – это отложенный приблизительно на полвека "логический" *эпilog* "Онегина". Зато в "Дяде Ване" Чехов интерпретирует *начало* первого русского романа. Пьесу можно представить как попытку реконструировать предысторию "Онегина", которая так и не была рассказана» (с. 389-390). Никем не запрещено, значит, «можно». Так нетрудно объединить и драматургию Толстого с чеховской при всех негативных высказываниях о ней великого, но упрямого старца: «Все время критикуя Чехова, он *учится* у него» (с. 392). Подобным образом уже очень давно высказывались русские формалисты⁸.

⁸ Например, Б.М. Эйхенбаум, чтобы не признавать воздействия революционной действительности на поэтов, писал в статье 1918 г. «Трубный

Стремление находить общее у очень разных писателей захватывает и российских литературоведов. «Творчество писателя Осипа Дымова (псевд. И.И. Перельмана, 1878-1959) до недавнего времени оценивалось исключительно как подражательное, претенциозное и поверхностное» (с. 409) – так начинается работа М.В. Михайловой «А. Чехов и О. Дымов». Сразу ясно, что писатель, чей псевдоним совпадает с фамилией положительного героя чеховской «Попрыгуньи», окажется не так прост и не так плох. Это естественно: литературовед, который занимается тем или иным писателем специально, замечает у него то, чего не замечают другие. Заново открывать забытых и полузабытых писателей – достойнейшее занятие для филолога. И если удастся найти у них нечто общее с Чеховым, это, конечно, помогает улучшить их репутацию, даже если так выявляется вторичность, но осознанная: «Дымов явно создает своеобразные вариации на чеховские темы. Это происходит почти так, словно бы он, не скрывая, пишет нечто «по мотивам»» (с. 412). В чем-то тут обнаруживается даже и оригинальность О. Дымова. «Тема отчуждения, заявленная в творчестве Чехова, в сборнике "Земля цветет" достигает апогея, разрешаясь довольно неожиданно: взаимонепонимание не столько отдаляет людей друг от друга, сколько, напротив, позволяет «свободно» и, не заботясь о последствиях, общаться. В рассказе "Осень" любовные отношения между молодой шведкой <...> и героем облегчаются именно потому, что, как признается он, "нам ничего не мешало", ибо "мы не понимали друг друга"». Но тут же к его фразам «Я никому так много не говорил, как ей. Не было стыдно слов» дается следующий комментарий: «И это словесное "бесстыдство" очень напоминает велеречивость обращения чеховского Гаева к шкафу» (с. 414). Ничуть! Монолог Гаева перед шкафом – образец высокопарной либеральной болтовни *на публику* (обращение к шкафу формально, это лишь внешний повод), и потом Гаев

глас», что «Блок, тихий поэт "лиры", пишет громкую, кричащую и гудящую поэму "Двенадцать", в которой учится у Маяковского» (*Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 293–294.*)

этого позерства все-таки немного стыдится. Герою же О. Дымова, которого как бы никто не слышит, естественным порядком не стыдно «раскрывать» что-то свое сокровенное. О другом рассказе исследовательница пишет: «В тексте упоминается и шкаф – несомненный сигнал, отсылающий к "Вишневному саду"» (с. 415). О третьем: «<...> место действия, где начинается "разыгрываться" сцена сумасшествия героев, у обоих писателей – сад<...>» (с. 418). Как будто шкаф не в пьесе Чехова, а просто в жизни не стоял почти в каждой комнате, и как будто около многих домов, в отличие от современных, не было сада. Одна из опасностей литературоведения – если что-то очень хочется найти, то что-нибудь обязательно найдется.

Ю.В. Доманский тему «"Дачники" Горького и драматургия Чехова (Декламация в драме как способ экспликации эстетической концепции автора)» раскрывает в основных положениях убедительно. Но этот разносторонний ученый затрагивает сферу, в которой все-таки является дилетантом. Сочинение декадентки Калерии в метризованной прозе «Эдельвейс» (в 1900-х гг. эта форма широко распространилась⁹, в том числе сопровождаемая образностью вроде созданной М. Горьким для Калерии, а Ю.В. Доманский вслед за Б.А. Бяликом ищет ее источник лишь в стихах Бальмонта) он называет просто стихотворением так же, как собственно стихотворное произведение Калерии, звучащее в 4-м действии и вызывающее стихотворный же ответ Власа, написанный, по словам автора статьи, «пятистопным ямбом, только с тем отличием, что у Власа все клаузулы женские, а у Калерии женские чередуются с мужскими» (с. 401). На самом деле оба стихотворения написаны не ямбом, а хореем и в принадлежащем Власу среднее четверостишие чередует женские окончания с мужскими (тексты при этом полностью приведены).

⁹ См.: *Кормилов С.И.* Русская метризованная проза 1900-х годов // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 4. С. 27-39. Среди приведенных здесь примеров есть горьковский «Человек», но, к сожалению, нет «Эдельвейса».

Е.Н. Петухова квалифицированно анализирует римейки «Человека в футляре», принадлежащие перу В. Пьецуха и Ю. Буйды. Тут сомнений быть не может, эти современные прозаики безусловно переписывают по-своему чеховский рассказ и ничто иное. Но понятие «маленький человек» в статье трактуется расширительно, оттого выстраивается ряд опять-таки далеко не однотипных персонажей: «<...> Беликов стоит в ряду таких чеховских "маленьких людей", как Червяков ("Смерть чиновника"), Порфирий ("Толстый и тонкий"), унтер Пришибеев ("Унтер Пришибеев") <...>» (с. 431). Право же, и здесь социологический и социально-психологический подходы не были бы «вульгарными». Скорее уж «вульгарностью» отдает уклонение от них, особенно когда это происходит из статьи в статью.

Раздел VII «Документы, факты, версии» хорош тем, что факты в нем преобладают над версиями. Как в разделе IV на «Страницах воспоминаний о Чехове» прозвучало мнение М.В. Лаврова о том, что статья Андреевича (Е.А. Соловьева) в журнале «Жизнь» за 1899 г., несмотря на многие недостатки, «совершенно бесповоротно упрочила за Чеховым место на полке русских классиков» (с. 250), так здесь в предисловии О.М. Скибиной к публикации писем В.Л. Кигна-Дедлова сообщается, например: «В апрельском номере петербургского журнала "Север" за 1892 г. был помещен портрет Чехова и статья, уже подписанная буквой Д. Статья резко отличалась по тону от общепринятых. Едва ли не впервые Чехов был назван "мыслителем". В противовес общепринятым оценкам Дедлов назвал Чехова "бодрым художником"» (с. 436). Нет нескромности в том, что исследовательница ссылается на свою вышедшую далеко от Москвы книгу¹⁰, где «были уточнены и подправлены некоторые факты биографии Чехова<...>. Внесены поправки и к комментариям некоторых писем Чехова, в частности тех, где речь идет о редакторе газеты "Оренбургский край" Н.А. Баратынском, неверные сведения о

¹⁰ Скибина О.М. Творчество В.Л. Кигна-Дедлова. Проблематика и поэтика. Оренбург, 2003.

котором попали в ПССП Чехова (П. 5, 624, *коммент.*)» (с. 438). Чисто информационную, без излишних претензий, заметку А.Г. Головачевой «"Неизменный чехист" (А.П. Чехов и М.И. Чайковский)» завершают письма Модеста Ильича Чехову. Две работы представлены сотрудниками музеев Сахалина. И.А. Цупенкова обосновывает принципы, которыми она руководствовалась, готовя к изданию материалы сахалинской переписки Чехова. В.М. Латышев назвал свою статью «Чехов и сахалинские Фельдманы», чтобы она соответствовала теме сборника. На самом деле Чехова в ней почти нет, но если вообще с отдельными представителями этого семейства тюремщиков «неоднократно пересекались пути писателя» (с. 460), рассказ о них и только о них оправдан. Две публикации раздела уж совсем маргинальны. Медик В.А. Логинов анализирует чеховскую статью «От какой болезни умер Ирод?» (1892) и предлагает современный подход к ретроспективной диагностике болезни библейского персонажа. Юрист Л.Б. Шейнин предполагает, какие юридические основания могли быть у соседей-помещиков в шуточной сценке Чехова «Предложение» для спора о принадлежности Волвьих Лужков, хотя и признает, что писатель в этих основаниях не разбирался, «его интересовали человеческие характеры, а не технические детали земельных споров» (с. 494). По крайней мере, нас информируют о том, что было существенно для эпохи Чехова, но чего он сам заведомо не знал и знать не хотел.

Завершают раздел вышеупомянутые публикации Д.М. Евсеева (читателю представлен «Иван Колокол») и Р.Б. Ахметшина (отклики современников на смерть Чехова в письмах, дневниках и прессе). Любопытно и особенно соответствует теме последней публикации изложение в «Русских ведомостях» (1904) рассказа А.С. Суворина о Чехове: «<...> и в Петербурге, и в Москве он любил до странности посещать кладбища, читать надписи на памятниках или молча ходить среди могил<...>» (с. 542). Здесь пришлось бы кстати появившаяся в другом издании статья об истории надгробного памятника

самого А.П. Чехова и о не перенесенном на новое место захоронении Павла Егоровича¹¹.

Раздел VIII содержит слова прощания с А.П. Чудаковым. Р.Б. Ахметшин, В.Б. Катаев, А.М. Ранчин, Э.А. Полоцкая, Р.Е. Лапушин, М.О. Горячева говорят о нем по-разному, но никто не разделяет в нем ученого и человека – не такой уж частый случай истинно гармонической личности.

При выделении главного не осталось незамеченным и своеобразие стиля работ Александра Павловича. «Он не злоупотреблял иностранными словами и терминами, что так характерно для многих современных авторов, – пишет Э. А. Полоцкая. – Но он смело и кстати употреблял слова, которые нельзя найти ни у В. Даля, ни в других толковых словарях. В его текстах оказывается к месту и "построяемый Чеховым мир", и то, что имя В.В. Виноградова в истории поэтики "необойдимо"» (с. 593). В публикациях «Из наследия А.П. Чудакова» подобные грамматические неологизмы встречаются: «После А.П. Скафтымова редкая статья обходится без рассуждений об отсутствии в чеховских пьесах конфликта и борьбы. Но конфликт в драме происходит в геройном словесном поединке» («Вторая реплика», с. 624); «<...> одна из фундаментальных особенностей структуры пушкинского мира – *отдельность* его элементов, которая проявляется во всех уровнях художественной системы: речевом, предметном, фабульном» («Категория героя в поэтике», с. 648).

«Вторая реплика» – чудаковское исследование диалогизма в драматургии с выходами в, казалось бы, совсем далекие сферы литературы, например: «Пауза замещает ожидаемые реплики, которые можно сравнить с пропущенными строками в "Евгении Онегине"; Тынянов считал, что их содержание богаче любого текста» (с. 621). И в чеховском творчестве, не только драматургическом, вскрывается четкая связь между мировоззрением, жанровым новаторством и композицией сюжета: «<...> финалы Чехова таковыми по сути не являются,

¹¹ Щёболева Г.Ф. К истории памятника А.П. Чехову на Новодевичьем кладбище // Звено. 2005. Вестник музейной жизни. М., 2006. С. 97-104.

как и многие художественные предметы его рассказов и повестей, которые есть вещи *для*, но не для картины, ситуации, эпизода<...> – они принадлежат предыдущему или последующему потоку жизни. Его содержание, смысл и цели недостижимы и непредсказуемы, но возникает иррациональное ощущение присутствия где-то некоего неизобразенного в рассказе мира. Неслучайно рассказы Чехова очень рано начали сравнивать с романами» (с. 622).

Статья «Чайка» написана для немецкого сборника и потому имеет монографический характер, что для русского литературоведения после многочисленных работ о чеховской драматургии было бы необычно; но она не похожа на учебную или научно-популярную и уж никак не банальна. В частности, рассматривается текст в тексте: «Двустраничная пьеса Трехлева оказалась талантливее многих символистских драм. Более того, она оказалась важнее их, так как указала пути, наметила стилистическую и образную систему, которой и воспользовались потом драматурги-символисты от Л. Андреева до Е.П. Иванова (1884-1967)» (с. 638).

В статье о герое в поэтике точно подмечено, что он все еще воспринимается как аналог реального человека (в отличие от сюжета, условность и «нереальность» которого более очевидны), что «вытесняет главную проблему: герой и художественная система, герой – ее составная часть и результат» (с. 649). В статье «Огонь, вода, гидры и медведи» говорится о других слабых местах современного литературоведения.

Сборник сравнительно неплохо отредактирован. Но при его объеме, тематической и жанровой пестроте недосмотры были почти неизбежны. А.Н. Плещеев стал А.А. Плещеевым, И.А. Бунин – А. Буниным, С.Я. Надсон – Н.Я. Надсоном (с. 190, 219, 409), В. Шмид в пределах одной сноски – также Шмидтом (с. 286). Книга М.Л. Гаспарова «Записи и выписки» датирована 1991 г. вместо 2000, первая книга А.П. Чудакова, сразу прославившая его, «Поэтика Чехова» – 1970 г. вместо 1971 (с. 66, 295). Есть разного рода опечатки (с. 63, 272, 464), таинственное «Chirol' a Paris» в письме В.Л. Кигна (с. 450) –

очевидно, *Chinol à Paris*. В письме Е.И. Коновицер (Эфрос) напечатана без комментария странная дата «3/14 июля 1904» (с. 537): известно, что в XX в. разница между старым и новым стилем календаря составляет не 11 дней, как в XVIII-м, а 13. На с. 553 печатается мемуар об о. Федоре Покровском, который был протоиереем, когда Антоша еще не вырос, а в комментарии на с. 555 оказывается, что он родился в 1858 г., т.е. всего за два года до Чехова: вот так карьера! Далеко не везде выверена пунктуация. У Е.Ю. Виноградской – предложное управление «из "Драма на охоте"» (с. 304). Особенно тщательно следовало проверить тексты иностранцев, чтобы в них не оставалось неправильного двойного союза («не мог не увидеть, не предвидеть» – с. 23), стилистических конструкций «миф о святом Георгии<...> являлся "одержимостью" Чехова», «история влечения между мужчиной и женщиной» (с. 350, 351), непривычного для нас словоупотребления – «натуралистическое изображение дуэли»: у Ф. Бельтраме это значит всего лишь, что она лишена «всяческого романтического ореола» (с. 355), а не изображена с отвратительными подробностями или поверхностно-описательно. Впрочем, допустить какую-нибудь обмолвку мог и сам Чудаков. То ли слово употребил он, вспоминая «низкий хрипловатый голос» А.Н. Грибова (с. 618), игравшего Чебутыкина в мхатовской постановке «Трех сестер» в 1954 г.? У Грибова голос был высокий.

В лучшем же и главном сборник достоин памяти его ответственного редактора.

С.И. Кормилов

Чеховские чтения в Ялте.

Вып. 11. Белая дача: первое столетие.

Сб. научных трудов / Дом-музей А.П. Чехова в Ялте.

Симферополь: ДОЛЯ, 2007. 384 с.

Сборники серии «Чеховские чтения в Ялте» хорошо известны всем исследователям творчества Чехова. Первый из них был издан еще по итогам конференции 1954 г., посвященной 50-летию смерти А.П. Чехова. Следующие выпуски были подготовлены на основе выступлений участников чеховских конференций в Ялте, которые возобновились в 70-е годы, а с 1985 года стали ежегодно проводиться в Доме-музее А.П. Чехова. Данный выпуск был подготовлен уже давно, ждал своего выхода 8 лет, и мы рады, что благоприятный финансовый момент для его издания все же наступил. В сборнике опубликованы материалы трех ялтинских конференций, которые были связаны с тремя важными датами: 75-летием Дома-музея А.П. Чехова в Ялте (1996 г.), 100-летием переезда писателя в Ялту (1998 г.) и 100-летием Белой дачи – мемориального дома писателя (1999 г.). Эти юбилеи и обусловили тематику очередного выпуска «Чеховских чтений...», получившего подзаголовок «Белая дача: первое столетие». В центре внимания исследователей прежде всего крымские реалии и творчество Чехова.

Первый раздел сборника назван известной цитатой из чеховского рассказа «Припадок» – «Талант человеческий». Здесь вновь поднимается тема, уже много времени занимающая всех внимательных читателей Чехова, – о феномене самой его личности и своеобразии взгляда на мир, которое он явил в своем творчестве. Открывает раздел эссе Михаила Кураева «Актуальный Чехов (заметки о классике)», где автор сквозь призму чеховских мыслей и действий смотрит на сегодняшнее наше бытие. В центре рассуждений писателя вопрос: «В чем же действенная сила Чехова, в чем она обнаруживается именно сегодня с особой значимостью и остротой?», и ответ на него он формулирует четко, подчеркивая важность того нравственного стержня, который во многом объясняет чехов-

ский феномен: «Чехов помогает устоять, не позволяет смириться с тем, с чем нельзя смириться никогда, ни при каких условиях» (с. 11).

В следующей статье тема «таланта человеческого» рассматривается в связи с медицинской профессией Чехова. Работу Г.А. Шалюгина «Медицинский молоточек на столе. А.П. Чехов в кругу врачей» также можно охарактеризовать как эссе. Автор в манере свободного рассказа, характерного для музейщиков, приводит факты из жизни Чехова-врача, отмечает, какие медицинские книги были в его библиотеке, с кем из врачей, деятелей благотворительных организаций он общался в Ялте, рассуждает о исследовательском начале в натуре Чехова, характеризуя его как хорошего диагноста, и делается вывод, что у Чехова «медицинская биография по драматизму и событийности никак не уступает биографии творческой» (с. 36). Заключает раздел статья Ю.Н. Скобелева, темой которой стало описание ялтинского архива М.П. Чеховой (писем родных и ближайшего окружения Чехова). Эти материалы обогащают биографию писателя, внося в нее дополнительные подробности. В отдельные подразделы автор статьи выделил переписку М.П. Чеховой с А.И. Смагиным и Ю.К. Балтрушайтисом.

Большой раздел сборника озаглавлен «Крымское творчество А.П. Чехова». Здесь внимание исследователей уделяется не только тому, что было создано писателем в последние годы, когда он уже постоянно жил в Ялте, но и произведениям, появившимся раньше, во время первых приездов Чехова в Крым. В статье А.Г. Головачевой, названной «В поисках правды и красоты. Первый крымский рассказ Чехова», рассматривается один из смысловых аспектов рассказа «Студент», который был написан в марте 1894 г. в Ялте. В статье проводится мысль, что чеховский рассказ «прочитывается как реплика в художественном диалоге с автором "Войны и мира"» (в одном из писем Чехова этого периода можно как раз прочитать о том, какое влияние еще недавно имело на Чехова философское учение Толстого и как теперь это влияние исчезло – «Толстой уже уплыл, его в душе моей нет»). В содер-

жании и форме рассказа «Студент» автор статьи, однако, чувствует сходство с известным эпизодом из «Войны и мира» – встречей Андрея Болконского со старым дубом: «На малом пространстве двух текстов отчетливой проступает их структурное сходство: поначалу – круг безнадежных мыслей героев, затем – непредвиденная встреча, разрывающая его и дающая иное направление мыслям, возникающее новое ощущение – непрерывности, вечности лучших человеческих побуждений, находящее выражение в образе невидимой единой цепи, и итог – чувство обновления и просветления в душе героев» (с. 91). Далее в статье высказывается еще одна интересная мысль: в заключительном фрагменте поэмы А. Блока «Возмездие», начинающемся словами «Когда ты загнан и забит...», можно усмотреть ту же сюжетную схему – переход от отчаяния, тоски к новому пониманию течения жизни, поэтому и толстовский эпизод, и чеховский рассказ «могут быть прочитаны как претексты» (с. 96) по отношению к этим стихам. Рассказ «Студент», как известно, редкий у Чехова пример оптимистического, мажорного финала, подводящего читателя к важной мысли, сформулированной автором статьи следующим образом: «Ужасы были, есть и будут, но также были и есть правда и красота, которые продолжались непрерывно до сего дня и останутся главной составляющей человеческой жизни» (с. 100). Такое понимание чеховского творчества, по видимому, и объясняет тот феномен, почему оно, несмотря на все «сумеречные» настроения, является все же источником душевных сил для людей, приобщающихся к нему. В конце статьи приводится пронзительный эпизод, описанный в книге воспоминаний К.Г. Паустовского, когда писатель, усталый и измученный, при встрече с чеховским домом в Ялте пережил особое чувство: «Оно согрело мне сердце и вытерло слезы усталости и одиночества. И внезапное чувство близкого и неперемного счастья охватило меня» (с. 106).

Объектом анализа И.М. Богоявленской в статье «Мотив дороги в ялтинских произведениях А.П. Чехова» стали рассказы «Студент», «Случай из практики», «По делам службы»,

«В овраге» и «Архиерей». Автор статьи, отталкиваясь от метафорического использования слов «путь», «дорога», рассматривает, как дорожный сюжет помогает писателю раскрыть важные смыслы, связанные с «духовными дорогами» героев, формируют представления о жизни-дороге, типе «вечного странника». Т.Б. Зайцева в статье «Рассказ "Душечка" и литературный прототип его героини» выдвигает версию о том, что одним из литературных источников известного чеховского типажа можно считать Агафью Матвеевну Пшеницыну из гончаровского «Обломова». Автор находит не только смысловые совпадения при создании образов этих двух героинь, но и «почти дословные текстуальные» (с. 133).

Две статьи посвящены самому «крымскому» рассказу Чехова – «Даме с собачкой». Н.Ф. Иванова останавливается на «прелестных подробностях» чеховского рассказа. Настаивая на том, что у Чехова «каждый эпизод, каждая деталь полны смысла и значения», «все оказывается подчиненным единому авторскому замыслу» (с. 151), она раскрывает «психологический характер» всех «музыкальных» подробностей, имеющих отношение к образу Гурова, а также вписывает в общую картину чеховское упоминание о духах, которые героиня купила в японском магазине. На самом деле, попытка найти психологическую целесообразность во всех чеховских деталях приводит автора к противоречию, так как ряд рассмотренных примеров (в частности, те самые японские духи) свидетельства, наоборот, импрессионистской техники, к которой прибегает Чехов. В статье Н.А. Кожевниковой «"До конца еще далеко-далеко..." (Язык и композиция "Дамы с собачкой")» рассматривается, как две части рассказа – ялтинская и московская (с небольшим вкраплением действия в городе С.) – с одной стороны, противопоставлены друг другу, с другой – связаны повторами: «разные лица, реалии, места то сближаются, то противопоставляются» (с. 153). На этой основе формируется смысловое поле рассказа, где мимолетный курортный роман превращается в любовь, которой «до конца еще далеко-далеко».

Е.Н. Петухова, обращаясь к рассказу В. Набокова «Весна в Фиальте», находит в нем «неслучайные ассоциации с Чеховым»: от звукового повтора (в названии «Фиальта» герою слышится «Ялта») до похожести сюжетных ситуаций и характерных деталей. И хотя, как отмечает автор статьи, построены эти два произведения по-разному (если чеховские герои «живут в реальном времени», то герой Набокова «постоянно возвращается памятью в прошлое, переживая все перипетии своих отношений» со своей возлюбленной), «основой обоих сюжетов стали истории о том, как случайный роман перерастает в настоящее чувство» (с. 173). Кроме этого, в точности и объективности повествования Набокова также видится чеховская традиция, что позволяет автору сделать вывод об осознанной или неосознанной связи Набокова с русской литературой. Чеховские темы также усматривает И.С. Ганжа в повести Н. Берберовой «Роканваль», которая представляет собой «историю об уходящем в небытие поколении людей, когда-то оторвавшихся от родных корней, о новом поколении, утрачивающем последние связи с прошлым, о тщетной попытке обрести ускользающее минувшее, связать распавшуюся связь времен» (с. 194).

Особый взгляд на чеховскую драму предлагает Н.В. Францова в своей статье «Опыт мифопоэтического прочтения пьесы Чехова "Три сестры"». Основываясь на модной в последние годы методике, она предлагает рассмотреть сюжет пьесы и ее героев с учетом так называемой сказочной семантики (сказочная семантика рассматривается как вариант мифологической). В результате мы узнаем много неожиданного о пьесе Чехова и его персонажах. Так, Наташа, например, именуется «змеевидным демоном» или «оборотнем», а Андрей – «кот ученый», который «ходит по цепи кругом» и т.п. (с. 184). Автор статьи выстраивает длинные ассоциативные ряды, которые строятся на основе различной символики, мифопоэтических традициях, славянской мифологии и т.п. Все это можно было бы рассматривать как забавную игру, но относиться к этому всерьез, как к типу анализа, вскрывающему в Чехове новые смыслы (а

именно так, всерьез, и пытается все это преподнести нам автор!), было бы по меньшей мере странно.

Большую часть статей третьего раздела, названного «Память чеховского дома», написали сотрудники Дома-музея А.П. Чехова в Ялте – те самые люди, которые являлись и являются хранителями Белой дачи. Из этих очерков мы узнаем много интересных подробностей о жизни чеховского дома: о приезде Чехова в Ялту в 1898 г. и выборе им места для строительства дома (этому посвящена статья Ю.С. Турчика «Белая дача: начало»), о строительстве дома (по письмам Чехова и документам, хранящимся в музее, эту историю воспроизвела А.В. Ханило), об его интерьере (статья И.А. Ганжи), об обитателях и гостях в 1899-1905 гг. (основываясь на данных домово́й книги, об этом написала М.М. Сосенкова). Поводом для других работ стали экспонаты мемориального дома – картина, фотография или письмо, – за которыми стоят истории взаимоотношений хозяина дома с его знаменитыми современниками – с И.И. Левитаном (К.В. Жукова «Пейзаж на картоне»), с Вс.Э. Мейерхольдом (Ю.Г. Долгополова «Вы сумеете прочитать между строк...»), с В.Г. Короленко (Н.Г. Ничипорук «Друг другу не чужды...»). В статье Ю.Н. Скобелева, который в течение 19 лет был главным хранителем Дома-музея А.П. Чехова, дано описание музейного фонда, включающего более 24 тысяч музейных предметов («Музейное собрание Белой дачи в Ялте»). А работа Г.Н. Шестаченко посвящена чеховскому саду – тому, что планировал и какие работы проводил сам Чехов, что было с садом в последующие годы и какова ситуация сегодня.

Две статьи раздела основываются на материалах прессы начала XX века. В работе В.А. Стариковой «Чехов в духовной жизни Крыма» рассматривается, что писала севастопольская и симферопольская периодика о Чехове в первые годы после его смерти, какой образ писателя в это время существовал в общественном сознании. А.С. Мелкова прослеживает судьбу чеховского дома в первое десятилетие после смерти писателя. Из материалов прессы того времени становится понятно, что

«участь Белой дачи тревожила и горячо интересовала многочисленных поклонников таланта Чехова и они предпринимали все возможное для сохранения исторического дома и сада и для того, чтобы Белая дача стала национальным достоянием» (с. 283). Эти материалы сегодня представляют интерес еще и потому, что в них запечатлено, как выглядел дом тогда и как менялся его облик. Автор статьи приходит к грустному выводу: «Мы же, читая их статьи сегодня, убеждаемся в исчезновении некоторых раритетов – из числа вещей в доме, деталей внешнего вида дачи, растений чеховского времени» (с. 283).

Заключительная часть сборника именуется «После Чехова». Здесь помещены материалы разного плана. Интересны воспоминания К.В. Жуковой «Музей Чехова в годы Великой Отечественной войны». Начав свою работу в музее в 1941 г., их автор оказалась очевидцем тяжелейших событий. Она рассказала, как жила в эти годы М.П. Чехова, кто находился рядом с ней, что пережил чеховский дом.

О новейшей истории дома, ставшего теперь местом ежегодного сбора чеховедов, рассказано в заметках Г.А. Шалюгина «Семьдесят пять: зарубка в памяти». В них упоминается о «неофициальных преданиях» чеховского музея. Об одном из таких «преданий» – остроумных стихотворных поэма-импровизациях А.П. Чудакова, которыми сопровождалась многие чеховские конференции, – напоминает и этот сборник, где опубликован текст шуточного опуса, прочитанного автором на чеховской даче в Гурзуфе в 1996 г. во время празднования 75-летнего юбилея музея. Сама возможность такого неформального общения появляется во многом благодаря той особой атмосфере, которая существует и сегодня вокруг Белой дачи. Пожелаем ее хранителям беречь эту атмосферу, беречь чеховский дом и выпускать новые сборники «Чеховские чтения в Ялте».

Маргарита Горячева

«ПОЭТ КАК МЕРА ЧУВСТВОВАНИЯ»

Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека.

Составитель – И. Корчевникова
М.: ЭКСМО, 2007. 816 стр.: илл.

Нет сомнения, что эта книга создана людьми театра, как нет сомнения и в том, что она принадлежит к художественной литературе не менее, чем к специальной, театроведческой: записи репетиций запечатлели ход режиссерских исканий Ефремова, стилистику его речи. Со страниц книги в полный рост встает неизвестный большинству почитателей Ефремова человек, широко образованный, создавший свою философию театра и жизни, в которой для него поэт был поистине мерой чувствования.

Репетиции – процесс интимный. По мере углубления в чтение великолепно сделанных записей ефремовских репетиций возникает образ человека нежного, ранимого и даже трогательного. Можно лишь предположить, что творилось в его душе в последние годы жизни, когда, находясь на гребне известности, он жестоко страдал от непонимания большинства своего окружения. Теперь понятно, почему свой последний юбилей он, коренной москвич, жизнь отдавший «Современнику» и затем Художественному театру, решил отмечать в Петербурге. Юбилей совпал с очередным Международным театральным фестивалем «Балтийский дом», который открылся его «Тремя сестрами». Спектакль был понят и принят чуткой петербургской публикой, и Ефремов был тронут до слез.

Но обратимся к книге, включающей записи репетиций его первого чеховского спектакля в Художественном театре – «Иванов» – и последнего – «Три сестры». Книгу открывает краткое, но исчерпывающее вступление ее составителя, директора музея МХАТ И. Корчевниковой. Она пишет: «Пять пьес Великого автора – это пять жизней, прожитых Мастером со всеми персонажами спектакля». К этому трудно что-то добавить.

Емкая статья Т. Шах-Азизовой о чеховских постановках Ефремова волнует своей человеческой интонацией. Она су-

мела соединить критический анализ с личными ощущениями. Ей довелось много общаться с Ефремовым на разных уровнях, от интервью до частных бесед. Названием книги стало высказывание Ефремова в интервью, которое взяла у него Шах-Азизова в 1990 г.

Запись репетиций «Иванова», проходивших в период с 26 декабря 1975 г. по 16 декабря 1976 г., сделана театроведом Г. Бродской, обладавшей незаурядным литературным талантом, и подготовлена к публикации М. Полкановой.

Первая встреча режиссера с постановочным коллективом особенно ответственна, тем более что в «Иванове» были заняты И. Смоктуновский, А. Попов, М. Прудкин. У Ефремова после его основополагающей мысли («У Чехова нет объединяющей всех идеи. У него все герои в разброде и каждый мучается своей болью») возникло непонимание со Смоктуновским, заявившим, что он «не Иванов уже тем, что не стремится познать жизнь, принимая ее такой, какая она есть».

Для того чтобы возникло понимание со стороны не только Смоктуновского, но и других актеров, понадобилась не одна репетиция, сопровождаемая беседами. Ефремов «разминал» актеров сам, не прибегая к помощи второго режиссера. Именно поэтому на спектакле возникала такая сложная, волнующая атмосфера, какой пропитаны чеховские пьесы. Почти на каждой репетиции Ефремов, иногда бессознательно, употреблял слова «странный, странность, странно».

В ходе репетиций возникал спор между режиссером и актерами по поводу уже вышедших спектаклей «Иванов», в частности, спектакля М. Захарова с Е. Леоновым в заглавной роли. Чувствуется, что такая трактовка его раздражала, но он не позволял себе никакой бестактности по отношению к коллеге, однако предостерегал своих исполнителей от гротеска, стремясь прийти к «совместному исследованию». Сам Ефремов видел чеховских героев объемными и не делил их на отрицательных и положительных. Интересно и неординарно его раскрытие образа доктора Львова, как правило, являющегося мишенью для нападок со стороны режиссеров и актеров. Еф-

ремов видит в нем типаж той эпохи – человека долга и в высшей степени порядочного.

При таком подходе к каждому из персонажей понимаешь, что Ефремов имеет в виду, когда говорит, что «реализм требует огромного мужества». Он вызывает своим подходом сопротивление труппы и, в первую очередь, Смоктуновского. Это не удивительно – все давно устали от реализма. Ефремов проявляет удивительное терпение, и постепенно труппа и его главный оппонент Смоктуновский начинают понимать режиссера. Думается, Ефремов достиг этого благодаря поразительной откровенности, временами на грани исповедальности. Нужно иметь мужество, чтобы не просто произнести, но заставить поверить в то, что Иванов – герой, потому что «у него нет никаких претензий и только чувство вины». Теперь, взглядываясь в эпоху 70-х годов прошлого века, понимаешь, насколько он вложил себя в образ, созданный Смоктуновским.

Интеллектуальная наполненность репетиций идет по нарастающему вплоть до привлечения психоанализа Фрейда. Ефремов говорит об иррационализме современной эпохи, об общем «испуге перед временем ... конце свободомыслия. О смерти, о разрушительных тенденциях в человеке». Для доказательства он приводит взятые из жизни примеры. Разрыхлив почву, Ефремов возвращается к «реализму, отточенному до символа». Образ конца для него воплощается в закате, который есть смерть: «Мы им любимся. Но нам тоскливо». Идя путем действенного анализа, Ефремов никогда не уходит от конкретного, даже бытового, которое он воспринимает образно и передает это восприятие актерам. Вот примеры такого видения. «Венские стулья – это уже поэзия» или же «русский ритуал – это политика, водка, бабы». Он может предостеречь: суррогатами люди пытаются заглушить «одиночество, безверие, страх».

Прибегая к таким понятиям, как иррационализм, неосознанное, используя терминологию Фрейда, Ефремов постоянно обращается к Станиславскому, который «материализовал психологию». Чем далее идут репетиции, тем он более дове-

рителен с актерами. Он полностью открывает свое «я». Будучи не только руководителем крупнейшего театра, более того, одним из лидеров русского театра, он говорит об отсутствии у него дара трибуна: «при интенсивной внутренней жизни общение труднее».

Не будет преувеличением сказать, что этот спектакль репетировался вдохновенно, как не будем преувеличением сказать, что после князя Мышкина Иванов стал лучшей ролью Смоктуновского.

На одной из репетиций из Ефремова вырвалось – «В «Иванове» все «Три сестры». К репетиции этой пьесы он приступает почти через двадцать лет – 8 июня 1995 г. Записи репетиций скрупулезно велись сотрудницей музея МХАТ Т. Ждановой.

Премьера состоялась 27 февраля 1997 г. Это был его последний спектакль. Неоднократно отмечалось, что, как и «Три сестры» В.И. Немировича-Данченко, спектакль Ефремова стал его художественным завещанием. Имя Немировича-Данченко постоянно упоминается Ефремовым в ходе репетиций. Он называет его «режиссером-человековедом».

На первой репетиции Ефремов выказал уверенность, что актеры смотрели «Три сестры», по крайней мере, раз десять. Однако выяснилось, что кто-то пьесы даже не читал. Это признание было существенным. Работается Ефремову трудно. Он чувствует, что его спектакль не впишется во «время красивой неправды», и эта емкая характеристика точна для середины 90-х годов, как итог перестройки. В процессе репетиций вспоминают «Три сестры» других режиссеров – Эфроса, П. Штайна, Крейчи, Някрошюса. Последний произвел сильное впечатление на тех актеров, кто этот спектакль видел. Некоторые нашли его антирусским; другие плакали в финале. Для Ефремова же этот спектакль о гарнизонной жизни, а сестры стремятся в Москву, потому что там гарнизон лучше. И далее: «...играют ужасно, но для этого театра хорошо». Очень трудно что-то на это возразить.

Центром мироздания своего спектакля Ефремов делает трех сестер, которых воспринимает через «Весну» Боттичелли. Речь идет не только о композиции внешней, но и о внутреннем состоянии. Иронизируя над тем, что его называют «метеорологическим режиссером», он каждый акт сопоставляет с определенным временем года. И этот цикл природы определяет атмосферу спектакля.

Ефремов много рассуждает о Чехове, анализирует его поэтику на основе философии Шопенгауэра, подчеркивая, что в эпоху Чехова Шопенгауэра читали все. Объясняя актерам идеи его главного труда «Мир как воля и представление», стремясь быть понятным, он изобретает понятие «оптимопессимизм», таким образом трактуя финал – надо жить. И именно тогда становятся понятным, зачем он рифмует четыре акта пьесы с четырьмя временами года, рассматривая их как «высшее космическое начало». Недаром он неоднократно упоминает о философии Штайнера и о влиянии ее на метод великого актера Михаила Чехова.

И в начале репетиций, и в процессе их он уделяет большое внимание образу Тузенбаха, считая его самым загадочным персонажем пьесы. Так его и сыграл В. Гвоздицкий, самый молчаливый из всех актеров. Однако чем более погружался Ефремов в стихию пьесы, тем более внимания он уделял Андрею. Он видел в Андрее «непостижимый духовный потенциал поэта», сравнивал его сначала только внешне с Шостаковичем, с которым Ефремову довелось общаться. И чем далее, тем более он видит в Андрее внутреннее сходство с Шостаковичем. Он вкладывает в этот образ многое от себя самого. В спектакле мы не увидели такого Андрея, но Ефремов стремился создать именно такой образ. Он просил актеров отталкиваться от внутренних процессов и не доверять словам.

«Пространство для одинокого человека», то есть для себя, он находил только во время репетиций, каждый раз стремясь создать особую атмосферу, в которой можно и нужно было быть откровенным. Во имя этого он предельно раскрывал свою душу, понимая, что это не всем и не всегда по силам,

ибо, как бесстрашно сказал Ефремов: «Никто о другом не знает правды, и о себе он может узнать правду только в момент высокого духовного открытия».

К записям репетиций «Трех сестер» приложен протокол обсуждения спектакля на художественном совете, на котором выступали весьма уважаемые члены совета. Спектакль до конца понял один человек – старейший актер театра, человек высочайшей культуры – М.И. Прудкин. Отмечая ансамблевость спектакля, он говорил о звуке, цвете интонации.

В книге есть приложение другого плана – воспоминания о Ефремове его друга на протяжении всей жизни Н. Якушина, довершающие портрет большого художника, раскрывающие его душевные качества.

Нельзя не сказать о великолепно подобранных, замечательно выполненных фотографиях театрального фотографа Игоря Александрова.

Возможно, это покажется субъективным, но в целом книга эта – доказательство идеи Марселя Пруста, которую он раскрывает на страницах эпопеи «В поисках утраченного времени». Заключительный том называется «Обретенное время». По мысли Пруста, утраченное время можно обрести только в искусстве.

Читатели этой книги его обрели.

Галина Коваленко (Санкт – Петербург)

Diane Samuels and Tracy-Ann Oberman. 3 Sisters on Hope Street (after Anton Chekhov).

London: Nick Hern Books, 2008. xxiv + 131 p.

После того, как Мустафа Матура познакомил зрителей с вест-индской версией пьесы «Три сестры» (см. «Чеховский вестник», № 19, сс. 62-64), британский театр в настоящее время предлагает новую – чрезвычайно изобретательную –

адаптацию знаменитой чеховской пьесы с переносом места (английский город Ливерпуль) и времени (1946-1948 годы) действия. В суровой атмосфере послевоенной Британии (времени нормирования и бережливости) три сестры-еврейки с чувством ностальгии вспоминают детство, проведенное в Нью-Йорке, когда была жива их мать-американка. (Родители их отца, много лет назад эмигрировавшие из Польши, поселились в Ливерпуле). Старшая сестра Герти или Гертруда (ей в 1-м акте 36 лет) характеризуется в списке действующих лиц как «усталая учительница, старая дева, по складу личности – мать». Средняя сестра Мэй (ей 35 лет) «пресытившаяся жизнью» и «мучимая философскими вопросами», изрядно уставшая от восьмилетнего брака с учителем-педантом Морди 42-х лет. В начале 1-го акта самая младшая из сестер, Рита, готовится отметить свое двадцатипятилетие. Их брат Арнольд 33-х лет надеется написать диссертацию о Прусте и стать профессором, но постепенно вынужден отказаться от своих мечтаний и жениться на местной девушке, грубоватой Дебби Поллак, дочери мясника-еврея. У младшей сестры Риты два поклонника из американских вооруженных сил, базирующихся неподалеку. Один из них – Туш Голд – служащий в американских воздушных силах – интеллигентный, хорошо образованный идеалист. Другой – Салли Зальцбургер – представитель рабочего класса, до предела озлобленный и агрессивный (в годы войны он был солдатом и непоправимо травмирован теми ужасами, свидетелем которых он был, когда освобождали концентрационный лагерь в Дахау). По ходу пьесы Мэй влюбляется в командира авиазвена старшего сержанта Винса Сэмюэля 42-х лет, который когда-то жил в Нью-Йорке и был знаком с сестрами и их ныне покойными родителями.

Хотя пьеса явно актуализирована по времени – 1946-1948 годы, а ее действие перенесено в еврейские кварталы Ливерпуля, авторы открыто заимствуют у русского драматурга героев и сюжет. Десять персонажей версии соответствуют героям Чехова: Арнольд Андрею, Дебби Наташе, Герти Ольге, Мэй Маше, Рита Ирине, Морди Кулыгину, Винс Вершинину,

Туш Тузенбаху, Солли Соленому и Нейт Чебутыкину. Одиннадцатый герой – тетушка Бейл Ласки – выполняющая обязанности по дому, по своей роли эквивалентна пожилой Анфисе. Среди невидимых зрителю внесценичных персонажей перспективный местный политик – католик Питер О'Доннелл аналогичен чеховскому Протопопову; Потти Поттер слегка напоминает много видевшего Ферапонта, а Бобби – Бобика.

Действие в каждом из четырех актов развивается по чеховской схеме: вечеринка по случаю дня рождения (1-й акт), долгожданный день знаменитого ежегодного забега лошадей «Гранд Националь»; события, произошедшие в реальной действительности, а именно вооруженные антисемитские выступления, всколыхнувшие Ливерпуль в августе 1947 года после того, как в Палестине два британских сержанта были повешены еврейскими «террористами», «сионистскими экстремистами» (с. 83, 85, 91) (3-й акт) и уход солдат (4-й акт). Винс, так же, как Вершинин, появляется в 1-м акте и уходит в 4-м; Арнольд, подобно Андрею, проигрывает в карты. Туш, как и Тузенбах, подает в отставку и во 2-м акте погибает от руки своего соперника Солли (Соленого). Тема возможного социального и политического изменения, выраженная словами Тузенбаха «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря» нашла свое воплощение всего лишь в тоске по активной жизни и в постоянных ссылках на желание евреев обрести родину – государство Израиль, которое должно быть основано в Палестине, в Священной Земле. В то время, как чеховские герои философствуют более широко и открыто (о любви, счастье, времени, Боге, о будущем человечества, о смысле жизни), герои пьесы «Три сестры на Хоуп стрит» озабочены более узким, но, к сожалению, все еще актуальным «вечным еврейским вопросом» (с. 57) о месте евреев в обществе. «Где настоящее место евреев в мире после Холокоста?» – задаются вопросом Рита, Туш, Винс и другие (с. 37, 57-62, 95). В результате – первоначальное желание уехать в Нью-Йорк постепенно сменяется стремлением достичь Нового Иерусалима.

Название «Три сестры на Хоуп стрит» («Три сестры на улице Надежд») и вполне соответствующее, и печально ироничное. В реальности сестры Ласки живут на Хоуп стрит – центральной улице Ливерпуля. Но они также (подобно чеховским героям и всем людям) живут на пересечении надежд и мечтаний, воспоминаний и стремлений и – увы! слишком часто – разочарования, граничащего с отчаянием. Рита недоумевает: «Почему все разваливается?» (с. 90) «Куда все ушло?» (с. 95) Мэй замечает, что слово «разочарование» вписано в ее сердце; Нейт, как и Чебутыкин, повторяет «Все равно!» (с. 71, 112, 127). Арнольд жалуется на то, что «искра жизни» (с. 117) исчезает в маленьких детях. Подобно Прозоровым и их друзьям, сестры Ласки и их знакомые ощущают свою оторванность и вытесненность, одиночество и до некоторой степени угрозу крупного города, большая часть жителей которого занята повседневными мещанскими делами (сс. 116-117).

Тем не менее финал пьесы «Три сестры на Хоуп стрит» отнюдь не пессимистичен. События 4-го акта происходят 5 июля 1948 года, через несколько месяцев после объявления о создании государства Израиль. И хотя Туш убит Солли в кулачном бою (с. 111) незадолго до его отъезда в Израиль, три сестры намерены продолжать свою борьбу за жизнь. «Мы не должны сдаваться», – говорит Мэй (с. 128). Ей вторит Гerti: «С нами еще не покончено, сестры. Мы только начинаем. Это абсолютно новая эра. Каждая из нас должна играть свою роль». (с. 129). Несмотря на смерть Туша Рита заявляет: «Я должна идти в киббуц... Я смогу быть смелой и без него». (с. 128) И все-таки (возможно, это немаловажно) Рита откладывает свой отъезд в Израиль на «завтра»: «Завтра. Я поеду. Правда. Завтра» (с. 128).

«Три сестры на Хоуп стрит» представляет собой более пьесу об образованных английских и американских евреях (текст насыщен словами и фразами на идиш), нежели о Ливерпуле (несмотря на наличие многочисленных упоминаний местных достопримечательностей, таких как Хоуп плейс, Се-

фтон парк, железнодорожный вокзал на Лайм стрит и река Мерси). Так, во 2 акте Солли со злостью говорит о ребенке Дебби: «Если бы этот ребенок был моим, я бы свернул ему шею и бросил его в Мерси». (с. 65) Как это свойственно популярной англо-американской культуре во все времена, в пьесе цитируются отрывки из песен Джорджа Гершвина, Кола Портера и Ирвинга Берлина, упоминаются имена кинозвезд Кларка Гейбла и Эвы Гарднер. Герои ссылаются на некоторых исторических деятелей: Черчилля, Мосли, Троцкого, Ленина, Сталина, Гитлера.

Когда «Три сестры на Хоуп стрит» были поставлены ливерпульским «Эвримен тиэтр» в феврале 2008 года, многие герои расположили к себе зрителей разговорным английским языком и языком идиш, а также заразили зрителей своей энергией и хорошим чувством юмора. Зрители почувствовали живую симпатию к астматичному, кашляющему «подкаблучнику» Арнольду; любящему, но нелюбимому Морди (два мужа-рогоносца) и ко всем тем, кто тщетно мечтал о том, чтобы полюбить или быть любимым (Герти, Рита, Туш, Нейт и даже Солли). И наоборот Дебби, единственная героиня, говорившая с грубым ливерпульским акцентом, была воспринята зрителями как отвратительное существо, интригующее против обитателей дома Ласки и обманывающее их, чтобы приобрести над ними полную власть (сс. 64-65, 70, 74-75).

Конечно, никто не станет утверждать, что пьеса «Три сестры на Хоуп стрит» обладает той психологической, эмоциональной и философской глубиной или выдающейся художественной тонкостью, какая есть в пьесе Чехова. Две английские писательницы не чета одному Чехову! Тем не менее можно поздравить Диану Сэмюэльс и Трейси-Энн Оберман с их чуткой и вдумчивой переработкой обладающего всеми упомянутыми достоинствами шедевра Чехова.

*Гордон МакВэй (Бристоль, Англия)
(Перевод Татьяны Аленькиной)*

ИМИТАЦИЯ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Чехов А.П. Повести. Рассказы. Пьесы / А.П. Чехов.

Новосибирск: Сиб. Унив. изд-во, 2007. – 581 с. – ([Живая] классика)

Библиографическое описание книг нередко в наше время может ввести в заблуждение. Так и рецензируемое издание – вовсе не очередной сборник рассказов, повестей или пьес, как может показаться на первый взгляд. Нет, содержание и задачи его иные. По сути это своеобразный коллаж, составленный из почти семидесятистраничного «предисловия» О.С. Серебряной «[Живой] Чехов», текстов А.П. Чехова, синхронистической таблицы, эссе И.Б. Иткина «Загадка "Вишнёвого сада"», эссе О.С. Серебряной «Что читал Чехов?» и написанного на школьную тему сочинения А.В. Левкина.

Вероятно, для лучшего распространения книги издатели сделали следующий маркетинговый ход: сборник вышел одновременно в чёрной и белой обложках. Однако содержание книг под разными обложками ничем не отличается.

Из интервью автора проекта, составителя и редактора этой серии Владимира Иткина, которое размещено на сайте «Сибирского книжного издательства», можно узнать, что идея об издании «живых» классиков возникла у него спонтанно из «детского желания создать машину времени и познакомиться лично с Чеховым, Достоевским, Гончаровым»¹. И вроде бы нет ничего зазорного в том, что авторы «попытались показать Антона Павловича *живым* человеком, *оживить* чеховскую эпоху, попытались посмотреть на произведения классики свежим взглядом» (с. 5). Постановка произведения в контекст реалий эпохи, соотнесение его с биографией автора, реальный комментарий к нему – абсолютно необходимые вещи. И этой задаче вроде бы отвечают «врезки» в тексты Чехова и соседствующих авторов материалов энциклопедического характера, действительно нужных современ-

¹ <http://www.sup99.ru/articles/27>

ному читателю. Так, приводится «Табель о рангах конца XIX века», статистические данные, географические и топонимические справки и пр., без которых правильное и адекватное восприятие текста (прежде всего чеховского) невозможно.

Но уже последующие признания автора проекта и редактора заставляют усомниться в качестве данного издания: «Поначалу мы даже хотели привлечь к созданию книги самого Чехова – устроить своего рода спиритический сеанс, по ходу которого российские писатели-фантасты взяли бы интервью у духа покойного. Но вовремя остановились <вероятно, здесь читатель должен воздать хвалу Богу, Аллаху и другим – Э.О.>. Русская классика все ж таки требует особой почитительности. Впрочем, недостатка в анекдотах и курьезных фактах в книге нет» (там же).

О почитительности, которую проявляют авторы к русской классике, речь пойдёт ниже. А анекдотов и курьёзов действительно немало, однако, порождают их сами авторы.

Обратимся к разделу Ольги Серебряной «[Живой] Чехов», который состоит из 39 главок-зарисовок, не всегда имеющих хронологическую или логическую связь. Первое, что бросается в глаза – специфическая система ссылок на источники. Так, воспоминания современников приводятся по статье А.П. Чудакова «Чехов в Таганроге» из книги «Четырежды Чехов», по сборнику «Чехов в воспоминаниях современников», но выпущенных издательством «Захаров» в 2005 году (как известно, «ценность» этого издания заключается в отсутствии не только комментариев, но и указания имен составителей, труд которых был использован издательством без какого-либо согласования с наследниками). Остальные материалы почерпнуты в книгах Д. Рейфилда «Жизнь Чехова», А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» и «Мир Чехова», А.М. Туркова «Чехов и его время», А.П. Кузичевой «Ваш А. Чехов». Ссылки на последние четыре издания, кстати, отсутствуют в тексте вовсе.

В связи с этим вспоминается «бородатый» студенческий анекдот о том, что использование одного источника называется плагиатом, двух – компиляцией, трёх – рефератом, а пяти

– научным трудом. Видимо, этой логикой руководствовалась и О. Серебряная, не обратившаяся ни к одному первоисточнику ни при составлении раздела «[Живой] Чехов», ни при «подготовке» комментариев к публикуемым произведениям Чехова, да и вообще, по-видимому, не имеющая никакого представления о подлинной исследовательской работе.

«Надёрганные», а иначе это никак не назовёшь, цитаты, да что там цитаты, просто целые фрагменты глав из работ чеховедов, приправленные собственными измышлениями, породили своего рода чудовище Франкенштейна (ибо попытка «оживить» реалии и тексты Чехова таким способом, да и вообще композиция рецензируемой книги ассоциируется именно с этим литературным монстром).

В редакторском предисловии сказано, что этот раздел «являет собою своеобразный путеводитель по произведениям Чехова и той эпохе, которая в них описывается» (с. 5). Что угодно можно найти в этом разделе, но только не путеводитель по произведениям и эпохе! Если речь и заходит – вдруг – о каких-то произведениях Чехова, то это либо неумелый их пересказ, либо упоминание, но с каким-то пренебрежительным оттенком (например, пародия «Зелёная коса» характеризуется как «сюжетное чтиво с продолжением, содержание которого забывается сразу же по прочтении» – с. 22). Исключения составляют попытки анализа «Трёх сестёр» и «Скучной истории», разбираемых именно в такой последовательности, причём до главок о «Палате №6» и книге «Остров Сахалин» – хронологическая последовательность вообще редко соблюдается автором.

Кстати, ещё в предуведомлении редактора читатель узнаёт, что в разделе О. Серебряной есть информация «об абсолютно бессмысленном путешествии на Сахалин» (с. 6). И действительно, зачем Чехов поехал на Сахалин, понять из приведенных автором материалов крайне трудно, а собственного мнения на этот счёт у О. Серебряной просто нет.

Факты сотрудничества Чехова в «малой прессе», а затем в «Новом времени» искажены и, безусловно, выдают незнание

пишущим и этих изданий, и реалий газетно-журнального быта. Так, издатель «Осколков» Лейкин «выделил Антону *четверть* своего журнала, а вскоре предложил вести еженедельную *колонку* «Осколки московской жизни» (с.23–24). Если учесть, что половину восьмиполосного журнала составляли иллюстрации, а половину – тексты, получается, что Чехов должен был заполнять две журнальных полосы еженедельно. Этого не было. Кстати, и «Осколки московской жизни» представляли собою вовсе не «колонку».

В комментарии к известному письму А.П. Чехова брату Александру, написанному в 20-х числах февраля 1883 года, понятие «кичеевщина» раскрывается следующим образом: «*Кичеевщина* – словообразование от фамилии Петра и Николая Кичеевых, с которыми братья Чеховы общались в редакции "Будильника". Оба они были бесталанными пройдохами и постоянно устраивали склоки» (с.508). Какое потрясающее обобщение! Литературная репутация двоюродных братьев Н.П. и П.И. Кичеевых, действительно, была сомнительной, но стоит ли давать подобную характеристику в комментарии, не изучив толком вопроса, не сверившись хотя бы со статьями в словаре «Русские писатели»? Самое интересное, что какой-либо внятной дефиниции понятие «кичеевщина» в комментарии так и не получает.

Больше других литераторов «повезло» А.С. Суворину. Об отношениях Чехова и Суворина, вообще личности Суворина и репутация его газеты сказано в этом разделе много, но часто косноязычно либо недостаточно подробно: «Сотрудничество в "Новом времени" не только принесло Чехову известность и деньги – довольно быстро у него завязались и *глубокие отношения с издателем*» (с.32); «*Более всего прочего Суворина интересовала литература (он одним из первых оценил значение Толстого и Достоевского, не говоря уже о Чехове)*. <...> Для Чехова *Алексей Сергеевич* довольно быстро *стал серьезным собеседником, главным корреспондентом, компаньоном в путешествиях и источником заработка*» (с.33).

Примечательно, что сведения о «деле Дрейфуса», послужившем камнем преткновения в отношениях Чехова и Суворина, есть в этом «предисловии», но попали они не в главу о Суворине, а оказалась между двух глав – о болезни Чехова и о рассказе 1894 года «Скрипка Ротшильда». Кстати, никакого анализа этого рассказа в главе не представлено – вновь пересказ, а такая причудливая композиция объясняется попыткой О. Серебряной затронуть вопрос об отношении Чехова к евреям. Впрочем, вопрос этот так толком и не раскрывается.

Земская деятельность Чехова также представлена в разделе, пусть и конспективно. Однако об организации и постройке школы в Мелихове не сказано вовсе (об этом упомянуто только в синхронистической таблице и то с ошибкой в дате – с. 534), а что такое земство, даже в двух словах здесь не пояснено (определение появляется только в комментарии к повести «Дом с мезонином» на с. 268). Зато Чехов называется то «активным земцем» (с.48), то «земским активистом» (с.49). А ведь книга рассчитана на широкий круг читателей, прежде всего школьников, и пояснения такого рода реалий, как земство, просто необходимо.

Кстати, о предполагаемых читателях данной книги и расчёте на них. Авторы предполагают, что *школьники* «преодолеют свой страх перед школьной программой, обретут глубокие познания в русской литературе и получают шанс написать оригинальные и неординарные сочинения»; *учителя* «получат огромное количество материалов для подготовки к урокам»; *абитуриенты* «систематизируют свои знания в области литературы» и истории XIX века, подготовятся к вступительному сочинению и узнают много новых фактов, касающихся жизни и творчества Чехова»; *все любители русской литературы* смогут «посмотреть на произведения классиков с новой, порою необычной точки зрения» (с.5).

В действительности же ничего необычного в «новой» точке зрения нет, ибо литературоведческий анализ, документы, факты подменяются пересказом, весьма специфической интерпретацией, а читательский интерес направлен преиму-

щественно на пикантные подробности из жизни Чехова и его окружения. К чему, например, школьнику или абитуриенту знать о «нетрадиционно ориентированной паре Лидии Яворской – Татьяне Щепкиной-Куперник» (с.55)? Как этот факт связан с творчеством Чехова?

Впрочем, и представления о школьниках, честно говоря, у составительницы извращённые: «Мысль о том, что "у Чехова были проблемы с женщинами", отчего-то приходит в голову каждому школьнику» (с.52). Отчего же приходит такая мысль в голову школьникам, и приходит ли? Уж не проецирование ли это каких-либо авторских переживаний на Чехова и школьников?

А далее «исследовательница» пускается во все тяжкие, чтобы представить читателям Чехова «завидным женихом», «героem-любовником», не понятно, правда, перед кем оправдывая писателя. Дамы из чеховского окружения (за исключением Л.С. Мизиновой и О.Л. Книппер) поделены на три типа: «героини безоблачно-счастливых кратковременных романов», «безнадёжно влюбленные, не удостоившиеся ответных чувств» и «самоослепленные поклонницы» (с. 54–55). К последнему типу отнесена Л.А. Авилова, почему-то, по мнению автора, «самый комичный персонаж из всего списка» (с.54). Ей же посвящена отдельная «врезка», из которой мы вновь узнаём необходимые школьнику и прочим читателям «факты»: «Существует легенда, что в 1891 году, на именинах Щеглова крепко выпивший Чехов хвастался, что может соблазнить даже добродетельную Авилову. Все присутствующие рассмеялись, но история показала, что Чехов был прав – ему и делать-то ничего не надо было» (с. 55).

И опять возникает вопрос, каким образом всё это связано с творчеством Чехова? Оказывается, имплицитно, но связано (здесь особенно очевидно влияние книги Д. Рейфилда). Многие чеховские произведения трактуются О. Серебряной в следующей главе именно в их отношении к теме любви. Так, «в "Попрыгунье" исследуется женская падкость на успех и сенсационность, неумение видеть настоящее за блеском богем-

ного существования "при художествах". На красивую фразу из письма Лики Мизиновой "я гибну, гибну день ото дня и всё par dépit" Чехов ответил рассказом "Володя большой и Володя маленький" – страшной женской способностью топить в истерическом распутстве нереализованную любовь Чехов наделил главную героиню, Софью Львовну» (с.56). А рассказы «Дом с мезонином» и «Дама с собачкой», оказывается, «посвящены у него [Чехова] собственно любви» (с.57).

Механизм создания стереотипов восприятия налицо. Прискорбно, что автор и читатели её труда вынесут только информацию о том, что «во множестве рассказов разбирается он [Чехов] в тонкостях и толстостях женской натуры, в её отзывчивости и неповоротливости, в её вывертах и разочаровывающей непредсказуемости» (с.56).

Создание и подпитка стереотипов восприятия чеховских произведений на этом не заканчивается. В главе «Что чаще всего встречается в чеховских рассказах, повестях, пьесах и т.п.?» в виде списка приводятся усвоенные автором, повидимому, ещё в школьные годы клише:

Хорошее воспитание, состоящее не в том, чтобы не пролить соуса на скатерть, а в том, чтобы не заметить, если это сделает другой.

Горлышко разбитой бутылки, блеснувшее в лунную ночь на плотине. Облако, похожее на рояль. Висящее на сцене ружьё, которое должно выстрелить в четвертом акте.

Человек, которому нужно не три аршина земли, а весь земной шар. Человек, в котором всё должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли.

Поэтические девицы, которые непрерывно восклицают: «В Москву! В Москву! В Москву!» и о которых постоянно спрашивают: «Мисюсь, где ты?»

Сибирь, в которой тоже люди живут. Вся Россия, которая – наш сад (с.66–67).

Прочитав подобное «резюме», невольно приходишь к выводу, что рецензируемое издание больше позволяет узнать о его авторах, нежели о Чехове.

Данное в виде приложения эссе И.Б. Иткина «Загадка "Вишнёвого сада"» является, к сожалению, единственным в этой книге полноценным и в значительной степени полезным материалом для школьника, учителя, абитуриента и просто любителя литературы, ибо завершают книгу «эссе» О. Серебряной «Что читал Чехов?» (компиляция из сборника «Чехов в воспоминаниях современников», не дающая, однако, в полной мере представления о круге чтения писателя) и совершенно дикое и по содержанию, и по стилю сочинение лауреата премии Андрея Белого, известного более в Интернете, нежели в реальности Андрея Левкина, названного, между прочим, современным писателем Вяч. Курицыным «лучшим русским прозаиком». Достаточно привести такое истолкование «Ионыча»: *«данный рассказ повествует о медицинском случае на тему влияния импотенции на человека, причем импотенция вызвана женской холодностью и имеет разрушительные последствия для личности и всего организма земского врача Старцева»* (с. 573–574)

Тенденция к эротизму в «народном чеховедении» уже перешла все границы. Страшно представить, какими будут «живые» Достоевский, Пушкин, Салтыков-Щедрин и прочие (а ведь они готовятся к печати), если мы имеем такого «[Живого] Чехова». Впрочем, именно такого рода книги и их засилье на книжном рынке должны послужить импульсом для создания литературоведами научных изданий, рассчитанных и на среднюю школу в том числе. Пусть это будут хотя бы публикации текстов классиков с обновленным реальным комментарием, но выполненным специалистами на должном уровне, а не полуграмотные штудии с уклоном в эротизм.

Э. Орлов

Театральная панорама

ЧТО НАМ ИВАНОВ 120 ЛЕТ СПУСТЯ?

(Беседу с болгарскими режиссерами Маргаритой Младеновой и Иваном Добчевым ведет Людмил Димитров)

Людмил Димитров: Последние лет пятнадцать ваши усилия направлены к весьма дерзкому новому прочтению русской классики, притом с открыто заявленным «болгарским профилем», который на сцене обретает выразительную плотность изображения. Поэтому мой первый вопрос – к Маргарите Младеновой: почему Вы выбрали «Иванова»? Эта вещь не пользуется таким повышенным спросом, как четыре более поздние пьесы драматурга; поэтому я и спрашиваю – почему именно «Иванов»? Быть может, в сегодняшнем контексте он воспринимается как-то особенно остро?

Маргарита Младенова: После многих лет работы с главными пьесами Чехова это вопрос, который я сама себе задаю. И сейчас я не могу утверждать, что у меня есть точный ответ. Хотя после репетиций я, наверное, могу ответить более внятно. Иванов, как известно, – образ чрезвычайно неопределенный, неясный; нельзя понять, кто он такой – подлец или герой, негативное он или положительное явление... И здесь я бы акцентировала внимание не на образе, а именно на явлении «Иванов». Для меня Иванов – интеллигент, как большинство из нас, который не просто уже не действует, – он уже не делает того, во что прежде верил, чего прежде так страстно придерживался, в чем он даже был лидером. Он сам прервал течение своей собственной жизни не потому, что претерпел катастрофу или у него нет сил, а потому что перестал верить в то, что делал. Он утратил ощущение смысла жизни. Иванов – этот персонаж, «земную жизнь прошедший до половины», вдруг перестал любить то, что любил. Как говорит Юнг, чувство умно. Первым делом на уровне чувства с человеком происходит нечто спонтанное. То, что сам Иванов определяет на более позднем этапе своего кризиса как «отвращение от жизни», нам хорошо знакомо.

В известной степени мне понятно, почему эту пьесу ставят редко, но серьезный театр все чаще к ней обращается, так как Иванов – подлинный герой нашего *безгеройного* времени, человек, действующий исключительно умом, анализом. И чем больше истин он постигает, тем сильнее он осознает бессилие ума изменить бытие человека. Именно это бессилие ума и есть большая тема пьесы и суть кризиса главного ее персонажа.

Людмил Димитров: Два момента являются тут весьма важными и, если не возражаете, мне хотелось бы прокомментировать их. Вы цитируете известные слова Данте: «Земную жизнь пройдя до половины», выражающие одну из самых загадочных экзистенциальных проблем, всегда занимавших многие умы: философов, писателей и, в частности, драматургов. Мы обнаруживаем эту проблему и в пьесе «Иванов»: благодаря центральному персонажу она воплощена в ней самым категоричным, даже жестоким образом. А в период между Данте и Чеховым «вмешивается» еще и Шопенгауэр со своей мыслью о том, что если действительно принять 35 лет как середину жизни, то эта середина указывает и на предел созидательного человеческого возраста: до этого возраста он накапливает знания, накапливает опыт, чувствует, что начинает что-то новое. После этого возраста каждому из нас как будто остается единственная возможность израсходовать накопленную энергию, проверять и снова доказывать – или же опровергать – истинность прежних своих открытий. Мой вопрос: эта «середина» – она для Иванова оказывается «концом»? И еще. Каждый, кто наблюдает за Вашей работой (а за все эти годы это действительно очень много зрителей и специалистов не только в Болгарии), знает, сколько значимых спектаклей по Чехову вы оба сделали, главным образом, в вашем театре «Сфумато» – там болгарская публика в буквальном смысле слова открыла Чехова снова. В сущности, возможно ли сказать, что осуществив движение в обратную сторону, не добились ли Вы своеобразного (пере)открытия «власти Чехова», начав с его последних произведений, которые действительно превратили его в классика, и обернувшись затем назад, к

началу, когда он еще не утвердился как драматург? Подобный обратный ход является поистине уникальным способом исследования творчества этого исключительного драматурга; во всяком случае, мне не известно, чтобы другой европейский режиссер применял его.

Маргарита Младенова: В «Иванове» Чехов более категоричный, более дерзкий, более бесцеремонный, более «наглый», если хотите, чем в поздних своих шедеврах. «Иванов» – «крупно» написанная пьеса, в ней нет переходов, нет объяснительных моментов; в других текстах автор развивает те же самые темы гораздо более искусно драматургически, сообразуясь со вкусом зрителя, щадя зрителя, проводя его более осторожно через мотивации и причинно-следственные связи своих персонажей с их страданиями и проблемами. В этом смысле «Иванов» не просто предусматривает в себе все последующие чеховские пьесы, а является, быть может, самым крайним его текстом.

Людмил Димитров: Данный сюжет Чехова – магистральный?

Маргарита Младенова: Безусловно.

Людмил Димитров: Но тогда мы имеем дело с абсолютным прецедентом, так как он стоит почти в самом начале, а не собирает воедино все мотивы в конце его творчества. Если бы это была его последняя пьеса, было бы гораздо легче понять, объяснить себе это.

Маргарита Младенова: Сам Чехов работает над «Ивановым» где-то около своего тридцатилетия, в то время, когда он пишет не только миниатюры-водевили «Предложение», «Медведь», «Свадьба» и «Юбилей», но и свой шедевр «Скучная история», хотя там идет речь об одном пожилом профессоре, чем Чехов как бы намечает альтернативу этому явлению, этому образу во времени. В течение данного периода

сам Чехов тоже меняется: читая его письма, понимаешь, что именно тогда он начинает разочаровываться во многих своих друзьях, все больше и больше замыкается в себе. Все чаще он употребляет слово «разочарование», все меньше ему нравится то, что пишет, то есть, он становится безразличным даже к своему писательскому делу, и этот его кризис очень напоминает кризис Иванова. Я не говорю, что пьеса – персонально-исповедальная, крупные авторы никогда не заявляют прозрачно о себе в своем художественном мире, но так или иначе после «Иванова» Чехов отправляется на Сахалин, покидает территории, на которых чувствует себя понимаемым, и осуществляет путешествие в грубое, жестокое неведомое, откуда возвращается неизлечимо больным, сознательно подвергает себя ужасным испытаниям. Это каким-то образом заставляет меня думать, что Чехов – натянутая струна, своего рода счетчик Гейгера, всякий раз чутко реагирующий на превышение границ между возможным и невозможным. Именно это явление он пытается описать, отразить. А что именно представляет собой это явление? Мы, люди начала третьего тысячелетия, не отдаем себе отчета в том, в какой степени нас поразила эта лучевая болезнь – потеря великой спонтанности жить, безразличие к первичным простым радостям, к чувствам-опорам бытия; мы стали внутренне неряшливы, мы едва ли не равнодушны к тому, что жизнь наша превращена в серию вынужденных действий, мы не хотим признаться в этом. Болезнь «Иванов» не просто теоретически нас касается, мы сами больны ею, и в этом смысле пьеса есть провидение заболевания цивилизованного субъекта, который начинает страдать потому, что великий цивилизационный проект – о Человеке – рушится именно в самом человеке. Чехов доискивается причин, ставит диагноз данного заболевания. Между тем, на вопрос о том, конец ли это для Иванова – 35 лет, проблема молодых стариков – я бы сказала, что это точка; не конец и не начало. Когда меняется твой взгляд на вещи, за очевидным начинаешь провидеть такие сущности, которые близки к абсурду. Он, Иванов, провидит этот абсурд...

Людмил Димитров: Иванов – самоубийца?

Маргарита Младенова: Иванов положил конец возможности существования того, что представляет собой он сам и что очень точно и хладнокровно называет отрицательным явлением. Быть больным отвращением к жизни – это бацилла, поражающая тебя, твоих родных, все вокруг, и это, по его мнению, не должно воспроизводиться.

Людмил Димитров: Если воспользоваться популярной в наше время кинометафорой – «матрица» – и представить себе целое множество однотипных, единосущных, неразличимых образов, то окажется, что ее концепт заложен именно в чеховском Иванове, который, однако, в отличие от зловещих внушений кино, хочет предохранить – употребим высокий стиль – человечество от «рециклирования». Иванов осуществляет серьезнейший выбор.

Маргарита Младенова: Так сам он формулирует это в своих последних монологах. В то же время, однако, таким образом высказанный, этот мотив самоубийства может превратить Иванова в героя, совершающего патетический жест с осознанным усилием и с ответственностью перед будущим человека. А у него гораздо больше иронии и простоты, что является по-настоящему ценным в пьесе. Он сам себе надоел, все ему надоело, и он чувствует, что это не должно продолжаться. Он говорит Саше в третьем действии, что Дарвин рассердился бы, если бы воспроизвелись такие слабые, хилые, безвольные существа. И что из того, что мы такие умные, раз плоды нашего ума бессильны изменить бытие. В «Иванове» присутствует какой-то тест на заикливание, на буксование самой цивилизационной спирали. Наверное, сделанный нами экзистенциальный выбор между духовным и материальным, между Платоном и Аристотелем – это та ошибка, которая воспроизводится и которую невозможно предотвратить; и человек духовный (а Иванов – духовный человек, он говорит: совесть болит у меня) осознает данную ошибку, не имея возможности исправить ее.

Она пульсирует, она есть двигатель, источник всей жизни Иванова. Потому что, в отличие от многих поверхностных суждений относительно того, что Иванов ничего не делает, я утверждаю, что это не так. От момента своего кризиса и далее – через ту неистовую, тревожную работу сознания, отвергая версию за версией, Иванов очень активно добирается до диагноза, исключительно близкого к истине. Он, как говорят юристы, определяет состав собственного преступления и сам же исполняет вынесенный себе приговор, что не имеет прецедента.

Людмил Димитров: Я хотел бы обратиться к профессору Добчеву со следующими вопросами. Вы три раза ставили эту пьесу. Какое значение имел контекст времени и места при Ваших постановках «Иванова»? Известно суждение, базирующееся на русской художественной теории и практике еще со времен Чехова, о том, что Иванов – это русский Гамлет XX века. Данный тезис, мне кажется, подлежит серьезной ревизии в нынешнее время, да и сам текст пьесы, если вчитаться в него, в самом начале ловко внушает нам то, что в конце концов иронично опровергает. И все-таки, это одно и то же – сделать «Гамлета» и сделать «Иванова»?

Иван Добчев: Нет, ставить такой знак равенства наивно. Существует следующая ценностная парадигма. Иванова не интересует система капитала. Он не может в нее войти, не может смириться с законом денег, вот почему все то, что оценивается в дензнаках, для него перестает иметь объявленную стоимость. Так, как для Гамлета датский трон не имеет той стоимости, которую придают ему остальные... То есть, связь между обоими героями в том, что для них вдруг мир утратил ту цену, вернее, ценность, которую он имеет для других. И в этом смысле они действительно похожи. Но далее уже очень трудно пытаться через Гамлета обнаружить, кто такой Иванов, что такое Иванов. По поводу трех моих постановок. В сущности, первая моя работа – студенческая, это была одна из моих дипломных работ по режиссуре, спектакль по текстам из «Иванова», и, разумеется, потом мне захотелось реализовать их целостно. Когда я

стал заниматься «Ивановым», я был очень молод, мне было всего лишь 20 с лишним лет, и вряд ли я со своим собственным экзистенциальным опытом мог тогда почувствовать усталость или истощенность чеховского героя. Каким-то образом, однако, я это понял. Мне было понятно, что происходит. Наверное, это связано с желанием уловить, что же является оппозицией жизни? Так вот: оппозицией жизни является процесс жизни. Сама жизнь начинает портиться, истощается тот ресурс креативности, который существует в каждом человеке. А так или иначе, но Иванов – креативный человек, он задумывает новое хозяйство, новую модель семейной жизни – не женится на русской, а женится на еврейке и т.д. По всей видимости, это очень мощный старт, нечто такое, что придает особый пафос твоей жизни. Если начинаешь терять его, если это начинает исчезать, портиться – тогда утрачивается и сам стимул твоего существования. Он говорит: когда солнце заходит, я перестаю любить тебя; здесь Чехов использовал весьма странные игры со временем, выбрал необычайный временной ритм. С другой стороны, мне думается, что самое парадоксальное в том, что человеческий разум вообще не способен проделать точный анализ. И я не совсем согласен с тем, что Иванов сам ставит себе окончательный диагноз – он не в состоянии сделать этого. Он совершенно искренне сознается: все так сложно, так взаимосвязано, я сам не знаю, кто я и что я такое, неужели ты знаешь? По-моему, именно с того и начинается серьезный кризис у Иванова – с осознания неспособности своего разума владеть обстоятельствами. А если сам разум не может удержать в крепкой узде свою жизнь, контролировать ее, тогда остается нечто еще более страшное: самоубийство, убийство, попытка к убийству, притом ожесточенная. Это иррациональный жест – идешь, поддаешься какому-то агрессивному чувству, неистовому желанию дать по морде даже самой жизни, самому обществу, и таким образом бросить ему вызов.

Людмил Димитров: Эту идею Вы продолжали развивать последовательно в трех Ваших спектаклях «Иванов» или Вы строили их на основе вполне самостоятельных концепций?

Иван Добчев: Я никогда не ставил одну и ту же пьесу одинаковым образом. Я, например, четыре раза ставил «Албену» Иордана Йовкова – текст, который очень люблю, но каждый раз я берусь за него не потому, что уже знаю, как к нему подойти, а потому, что обнаруживаю, что могу представить его совсем по-новому. Есть у меня какой-то новый ключ, новая догадка. Например, последний раз, когда я ставил «Иванова» на сцене Театра Армии, моя догадка состояла в том, что страшнее самоубийства – остаться жить, что процесс жизни – самый большой враг. Тогда я пришел наконец к этому тезису Чехова, который открыл не я, но при долгом «пробывании» в чеховских текстах наконец уразумел его. В финале в какой-то момент Иванов начинает наобум стрелять во всех гостей подряд, пребывая в необычайном иступлении, и когда в конечном счете собирается выстрелить в себя, оказывается, что патронов уже нет. И он остается жить, и снова его подхватывают и возвращают на свадьбу.

Людмил Димитров: Из всего того, о чем мы разговариваем, явственно выступает экзистенциальный аспект чеховского сюжета. Мне, однако, хотелось бы спросить Вас о том, что на первый взгляд выглядит в значительной степени более банальным, но на самом деле является важным, когда мы рассуждаем об «Иванове». Преимущество этой пьесы в том, что она не перегружена клишированными интерпретациями. Мы разговаривали о гамлетизме героя, но это скорее всего литературная интерпретация, не сценическая. А имеет ли эта пьеса социальный характер? Зависима ли она от конкретного социального контекста, в который попадает представление? Имеет ли какое-либо значение факт, что именно «сейчас» мы собрались поставить «Иванова», или что в некий определенный момент в прошлом мы поставили «Иванова»? Иван Добчев говорит об игре со временем, а чуть раньше Маргарита Младенова очень к месту вспомнила, что «Иванов» в творчестве Чехова появляется в необычайном контексте. Он появляется между двумя предшествующими ему водевилями и двумя последующими и пред-

ставляет собой нечто самостоятельное, автономное, не имеющее никакой связи с «маленькими комедиями».

Недавно я смотрел спектакль «Иванов» (2004) известного венгерского режиссера Тамаша Ашера, который получил ряд престижных международных наград, включая и награду за лучшую режиссерскую работу и за лучший спектакль. Ашер переносит сюжет пьесы в 60-е годы прошлого века – очень жесткий период коммунистического тоталитаризма после революции 1956 года. По всей видимости, реминисценция все еще болезненная, независимо от того, что в Венгрии об этом периоде, кажется, уже все сказано. Поставив пьесу таким образом, режиссер показал нам общественный кризис, наступивший после очередного и, как оказалось позже, бесплодного подъема середины 50-х годов. Именно это и показывал его «Иванов» – всю нелепость и безвыходность ситуации в каком-то странном промежуточном пространстве, внешне декорированном под убогий санаторий или общественную столовую, некий зал, где непонятно по какой причине толпятся люди и эти люди чего-то ждут – то ли врачебного осмотра, то ли приема пищи, то ли смертной казни. Непонятно, нормальны ли эти персонажи, сумасшедшие ли они, настоящие или выдуманные, а может быть, они возникают в данный момент в чьем-то воображении? Даже ружье здесь не выстреливает: Иванов умирает от инфаркта и, опускаясь на пол, своим телом открывает дверь, откуда струится ослепительный свет...

Так вот, имеет ли «Иванов» *свое время* и приходит ли он со *своим временем*, независимо от того, что вроде бы приходит не вовремя?

Маргарита Младенова: Пьеса написана в 80-е годы XIX века, когда после периода подъема русской интеллигенции, после иллюзии, что можно реформировать самого человека, перестроить модель жизни, чтобы каждый получил равные права, чтобы дети недавних крепостных, уже свободных, могли учиться, чтобы у них был равный старт, – все это угасает. Разочаровался и остался без сил человек работающий, деятельный, активный, а не просто рефлектирующий. В этом

смысле Иванов не Гамлет. Он реформатор, он вместе с некоторыми другими действующими лицами именно это и делал, именно в это верил; у всех у них были общие планы и мечты – но что-то претерпело катастрофу, что-то не случилось... Вполне естественна аналогия с нашим временем, в котором мы пережили новый подъем иллюзий, но теперь уже знаем, видим, что ничего не получается, не происходит, кто-то еще пытается понять, почему не получается, а кто-то уже скис совсем. Никто из нас не забудет до конца своей жизни, как он плакал на митингах лет пятнадцать тому назад, что носилось в воздухе, какой пафос, какая вера была в возможность начать свою жизнь сначала, восстановить основы и опоры. В такие моменты большинство людей свыкаются с происходящим; Иванов – нет. И именно в этом и состоит большая разница между ним и его окружением, поэтому в моем отношении к герою, в том, как я смотрю на него, я скорее всего защищаю, не возвышая, эту его энергию – то, чем он занимается в ситуации провала. Иванов, в отличие от окружающих, не может смириться с провалом. Дать себе отчет в том, что жизнь у тебя кризисе, – для меня определенно означает дело. Это дело может ни к чему не привести или как раз привести к самоубийству, но все-таки это попытка интеллигента с воспаленным сознанием прийти к чему-то, постичь истину. Иванов делает свое тайное дело, которое многими другими воспринимается как полное бездействие.

Иван Добчев: По поводу социального контекста мне вспомнилось письмо Чехова, на которое я однажды наткнулся. Поводом послужила годовщина со времени отмены крепостного права – он был на каком-то собрании и вдруг почувствовал, что, кроме одежды, в поведении собравшихся ничего не изменилось. В этом смысле чеховская пьеса тоже значима и ее можно приложить к нашему собственному разочарованию – вот, вроде бы, мы коммунизм спровадили, да коммунизм вдруг оказался пересотворенным другими лицами и стал даже страшнее прежнего.

Людмил Димитров: Можно ли сказать, что ваши конкретные поиски на материале «Иванова» строго специфические и могут родиться только у нас? Имеет ли свою конкретную болгарскую черту присутствие этой пьесы на болгарской сцене? Соотносится ли ваша точка зрения с русской по отношению к произведению мировой классики «Иванов»? Где мы, если использовать известное социологическое клише?

Маргарита Младенова: Лично мне кажется, что наши эксперименты не только с текстом «Иванова», но и со всем Чеховым вполне самостоятельны. Мы не подражаем какой бы то ни было традиции или инерции (несмотря на то, что много читаем и знаем перед тем, как начать работу, – мы никогда не начинаем с белого листа), и не занимаемся тем, чтобы спорить с определенными прочтениями. Идти по собственным следам – в этом принцип нашей работы. Могу отметить, однако, что оба мы с Иваном и в отдельности, и вместе предпочитаем гораздо более экстатичного Чехова, а в известном смысле и более поэтичного. Нас интересует поэт, а также и врач Чехов – гораздо более жестокий по отношению к определенным истинам о человеке вне времени, вне контекста повседневности, вне хронологических скобок, чего русские не делают.

Людмил Димитров: В сущности, мой вопрос был преднамеренно провокационным. В данный момент национальное тоже в кризисе – в отдельных регионах мира (а Балканы – пример совершенно уместный) оно или вырождается в национализм, или все более целенаправленно сдвигается в сторону неких «универсальных» ценностей, которые все еще никто не может сформулировать. Поэтому мне интересен ваш исходный пункт, ваш трамплин, от которого вы отталкиваетесь в своем освоении Чехова.

Маргарита Младенова: Для нас основной является наша уверенность в театральной поэтике Чехова, которую, как нам кажется, мы усваиваем из его же произведений, из него самого, из его специфического мира. Существует такая западная

инерция – читать Чехова как автора самовара, этакой кружевной жизни, нюансов, внешних следов, чтобы все было каким-то хрупким, комнатным, деликатным, недосказанным, с подтекстом, со вторым планом; то есть, все читать через Тургенева – еще одно западное клише. В то же самое время большая часть русских постановок, которые мы смотрели, Интерпретируют Чехова скорее как автора, привыкшего копаться в человеческой душе. Для нас Чехов всегда был художником, соизмеряющим человека с его интуицией о предназначении. Только в таком случае противоречия между мечтой о собственной жизни и тем, что в реальности происходит с тобой, между вертикалью и горизонталью существования раскрываются все больше и больше – в этом и состоит трагифарсовость всех чеховских пьес.

Людмил Димитров: Не знаю, отдаете ли вы себе отчет в том, что только что вы затронули одну из самых трудных теоретических проблем в процессе исследования Чехова – проблему жанра. Жанровое мышление, несмотря на то, что со времени Чехова оно трансформировалось, все-таки сохраняет память о жанре, и именно она воздействует на огромную часть авторов и публики – читательской или зрительской. Память о жанре аккумулирует в себе то, во что мы вкладываем определенный текст, определенный мотив, определенную историю, определенный сюжет. И если принять, что «трагифарс» – это актуальная универсальная модель интерпретации Чехова сегодня, то это действительно может открыть перед нами новые перспективы в будущих постановках его пьес. Подобное определение содержит мощный внутренний потенциал, который ждет своего раскрытия в будущем.

Маргарита Младенова: Под трагифарсом у Чехова я подразумеваю адекватные античным трагедийные куски жизни, которые сразу же оказываются у него параллельными другим, площадно-фарсовым. В этом чередовании несоответствующих даже по своей жанровой природе отрезков – вся парадоксальность и абсурдность его жизненной философии:

человек – парадокс, он – Франкенштейн, собранный из несовместимых кусков; и я смотрю на него и не могу сказать, какой же он, потому что вечером он один, а утром – совсем другой. Во всем этом Чехов невероятен и громаден; для него человек не тезис, который ему понятен и он может изобразить его с визитной карточкой на лбу, абсолютно ясным еще в первые пять минут с момента появления на сцене, – Чехов открывает человека непрерывно, в его непрекращающихся превращениях. Именно в этом состоит гений чеховского творчества, продолжающего поражать нас и вызывать бесконечные споры. Даже в части рецензий по поводу моей постановки на сцене Национального театра одни авторы определяют «Иванова» как чистую трагедию, а другие воспринимают ее как водевиль. И это не споры о жанре или о стиле, а выражение принципиально различных точек зрения.

Людмил Димитров: А каково мнение Ивана Добчева?

Иван Добчев: Один из тезисов Беккета звучит примерно так: нет ничего более смешного, чем несчастье. Когда мы оказываемся один на один с чеховскими героями и начинаем сентиментальничать, сочувствовать им, понимать их по-человечески, мы обычно теряем д-ра Чехова, который поступает с ними отстраненно-профессионально, как врач; он с ними не церемонится – этот барон или эта Ирина могут выглядеть очень симпатичными, но в них же потом могут открыться вещи довольно несуразные, отталкивающие. А у кого-то, например, обыкновенный эгоизм оказывается замаскированным под возвышенное романтическое чувство и т.д. и т.п. – и именно в этом и состоит проблема. Бегство от привычных постановочных клише, от «равнения на МХАТ» обязательно. Я в свое время получал упреки от болгарских театралов по поводу того, что то, что я делаю, не Чехов, – так не следует делать, они, мол, знают как. А шанс как раз именно в том – если можешь, смотри на мир через особое пенсне д-ра Чехова. Его жанровое определение – «комедия», но это скорее всего комедия Беккета: человеческая комедия.

Таким образом, возникает серьезная аналогия с сюжетами Беккета: если в мире абсурда все понятия – в кавычках, то где у Чехова нет кавычек?

Людмил Димитров: Благодарю вас за эту беседу.
(Газета «Культура», № 7, 17 февраля 2008 г., София.
Публикуется с сокращениями.)

ПЯТЬ ПУДОВ ... БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО?

А.П. Чехов. **ИВАНОВЪ.**

Режиссер-постановщик Лев Эренбург.

Сценография – В. Полуновский.

Художник по костюмам К. Григорян.

Музыкальное оформление – М. Шейнман, М. Павловский.

Художник-дизайнер – И. Черникович.

Небольшой драматический театр. Санкт-Петербург.

Лев Эренбург – выпускник режиссерской мастерской Г.А. Товстоногова, начисто отринувший эстетику учителя. Свой театр в противовес Большому драматическому, слава которого во второй половине XX века прочно связана с именем Товстоногова, он назвал Небольшой драматический театр, чем подчеркнул, что он пошел «своим путем». По идеологическим причинам путь этот начался не столь давно, однако с первых шагов спектакли Эренбурга попали в орбиту внимания театралов и критики, которой он весьма обласкан.

Спектакли Льва Эренбурга всегда представляют постмодернистский текст, в отличие от многих спектаклей, только претендующих на эстетику постмодернизма. Если они кажут-

ся излишне физиологичными, то лишь потому, что все персонажи не в состоянии совладать со своими эмоциями, вытесняют их чисто физическими действиями, главным образом, с помощью сексуальной символики. В этом плане театр Эренбурга, ныне известный в Европе, как и сам режиссер, который ставит там спектакли, вполне вписывается в панораму мирового театра.

Еще в 1985 г. выходит исследование итальянских ученых Э. Барба и Н. Саварезе «Анатомия актера: Словарь театральной антропологии», в котором поднимается проблема соматичности в театре, суть которой, по их мнению, заключается в том, что в отличие от поведения в обычной жизни, в сценической энергия достигает максимального расхода. Эту идею развивает английская исследовательница С. Мелроуз, пытаясь создать теорию соматографии. Она отвергает «ложный психологизм» и видит подлинную театральность «в максимальном расходе энергии, ориентации на присутствие зрителей и организацию их»². Все перечисленное имеет быть в спектаклях Небольшого драматического театра.

Афиша любезно предупреждает, что спектакль создан *по мотивам* пьес Чехова: и в нем использованы *две редакции* «Иванова», поскольку при пристрастии театра к фарсу, его внимание привлекло то, что в первой редакции Чехов определяет пьесу как комедию, во второй – как драму. Стоит заметить, что у Чехова собственное понимание и отношение к жанру комедии, поскольку далеко не веселые «Чайка» и «Вишневый сад» также им определяются как комедии. Но это проблема особая, и останавливаться на ней в данном случае не имеет смысла. В спектакль из первой редакции включены некоторые сцены и реплики. Взамен их выброшены другие сцены и реплики. Временами Эренбургу не хватает чеховского текста, и текст дописывается. Скорее всего, этот текст коллективный, поскольку очевидно, что спектакль поставлен этюдным методом, и дополнительные сцены появились за

² Цит. по: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998С. 201

счет наработанных этюдов. Спектакль окольцован двумя новыми сценами, в которых представлены престарелые родители Сарры, проклявшие дочь за измену религии и тяжело переживающие как ее уход, так и свое проклятие. В обеих сценах глубокая скорбь сочетается с гротеском, в финальной сцене – с трагическим гротеском. Умиравший отец Сарры обращается к старухе-жене с просьбой: «Сделай мне новую дочку!». Вырванная из контекста спектакля фраза звучит нелепо и даже кощунственно, но в ней есть своя логика, если не отрицать логику спектакля в целом, что не всегда возможно.

Что представляет собой в этом спектакле Ивановъ (К. Шелестун)? Менее всего он соответствует подобному написанию своей фамилии. Он может возглавить известную русскую триаду – Иванов, Петров, Сидоров, причем с ударением на последнем слоге. Как и все другие персонажи, он – человек из толпы. Если все возбудимы, экспансивны до агрессивности, то Ивановъ (оставим его фамилии данное театром название) от начала до конца спектакля находится на грани нервного срыва, что и приводит его к известному исходу.

Все, включая героя, пребывают в безумной погоне за сексуальным удовлетворением, вероятно, полагая, что в нем и кроется панацея от всех зол. Все настолько не в состоянии совладеть со своими сексуальными влечениями, включая Зююшку, что постоянно раздеваются, совокупляются без различия полов. На сцене постоянно голые тела, мокрые одежды: на сцене бассейн, в который ныряют в моменты особого душевного напряжения. Поцелуи почти всегда скрепляются «кружовенным» Зююшкиным вареньем, которое уже в первом акте начинает поедать доктор Львов.

Бабакину, в жизни которой явно не хватает секса, вытаскивает из петли Боркин и по доброте душевной спасает ее от сексуального голодания.

Ныне подобной вакханалией голых тел и непрерывных совокуплений удивить завсегдатая театра трудно. Эренбургу это даже удастся оправдать за счет уравнивания вербального и невербального. Текст спектакля каждый прочитывает по

своим способностям, возможностям и воображению. Разгадать его знаковую систему не составляет труда. К примеру, Сарра, разделяющая на наших глазах живую трепыхающуюся в ее руках рыбу, уподоблена этой рыбе. В других сценах Сарра, позже Шурочка, взгромождаются на шею Иванова. Сей неизящный глагол выбран потому, что пластика обеих актрис оставляет желать лучшего, но символ прочитывается мгновенно. Режиссер предпочитает знаки и символы, намеренно снижающие персонажей. Так, в кабинете Иванова Шабельский, Лебедев и Боркин разводят невообразимое свинство. Они чистят крупные головки лука, запах которого доходит до первых рядов, бьют яйца, сваренные вкрутую, со сладострастием стремясь испачкать помещение, предназначенное для иных целей.

Голосовая партитура спектакля однообразна. Все говорят на повышенных тонах в одной тональности. Контрастом этому являются музыка Чайковского и Шопена, но это скорее смысловой контраст, возвращающий нас в эпоху написания пьесы, когда нервы не были так предельно оголены. Если бы голосовая партитура не была столь однообразной и голоса различались бы не только как мужские и женские, спектакль бы выиграл и персонажи отличались бы друг от друга не только по половым признакам.

Тем не менее, этот спектакль являет собой мир Эренбурга и его актеров, и мир этот неповторим. Его нужно либо принять, либо отвергнуть, что и происходит на каждом спектакле. Всегда есть зрители, с возмущением покидающие зал в антракте. Тех, кто остается, мощное энергетическое поле спектакля втягивает в свою орбиту. В психологии есть понятие «экстремальная психология», изучающая человека в непривычных условиях. Эренбург и его актеры ставят и себя, и публику в экстремальные ситуации. Режиссерское и актерское бессознательное выплескивается в физические действия. Знаковый текст освобождает и актеров, и зрителей от напряжения, компенсируя затраченную психическую энергию. Эта энергетическая заряженность, заменяющая психологическую

разработку характеров, действует безотказно. Соматическое, телесное торжествует над душевным и уводит от повседневности. Но, спрашивается, куда?

Современная литература, по авторитетному мнению Р. Барта, доказывает «смерть автора»; по утверждению А. Роб-Грийе, и персонаж – понятие устаревшее. Ныне эти теоретические положения исповедует и театр, все чаще и чаще ставя спектакли по мотивам той или иной пьесы.

И все же, все же... Пьеса Чехова захватывает темпераментом мысли, напряженностью эмоций героя, который проходит мучительный путь. Со сцены же бьет психическая энергия, присущая толпе, ставшей коллективным героем нашей эпохи. Становится не по себе, когда приходит мысль о том, что теряешь свою личность, являясь лишь частицей этой напряженно дышащей тебе в затылок толпы.

Безусловно, спектакль в постанове Льва Эренбурга отражает конвульсии нашей эпохи, которая, тем не менее, к счастью, ими не исчерпывается. За нами, по крайней мере, остается право принимать или не принимать эту констатацию, этот однобокий до уродливости взгляд на мир и человека.

Галина Коваленко

КАК? КАК?

Совершенно очевидно, что центром этого петербургского сезона оказались три спектакля по Чехову: «Чайка» К. Люпы, «Ивановъ» Л. Эренбурга и вышедшая под конец года «Дама собачкой» А. Праудина и художника А. Орлова на Малой сцене БДТ.

– Мне двадцать восемь лет...

– Мне двадцать лет!

– Мне скоро шестьдесят, я старик,
одинокий, ничтожный старик...

– Как идет время! Ой, ой, как идет время!

– Вы постарели, но еще не стары.

– Все-таки жалко, что молодость прошла...

Реплики из «Трех сестер» А. П. Чехова.

Всю жизнь, всю жизнь до седых волос бьешься об этот бесконечный серый забор: «Почему это так?!» А потом уж и не бьешься, просто сидишь, посыпав голову снегом, а он говорит: «Подожди, что-нибудь придумаем». И все тише твое: «Как? Как?» И все увереннее его: «Подожди, придумаем». Потому что никто никогда не придумал, как «не прятаться, не обманывать, не жить в разных городах».

В конце «Дамы с собачкой», поставленной на Малой сцене БДТ Анатолием Праудиным, Гуров (Василий Реутов) и Анна Сергеевна (Александра Куликова) сидят, посыпав голову театральными снежками – уже не «перелетные птицы» («Как? Как?»), которых «заставили жить в разных клетках», а смиренно сидящие в театре жизни тихие люди. На сцене этого театра – никакого действия и вместо занавеса стоит глухой забор. Он никогда не раздвинется, за ним замурована жизнь со спелыми ялтинскими арбузами, солнцем, ленью, легкими мужскими беседами, опереттой «Гейша» и нашими ролями в ней. Театр забит досками, кажется, того самого забора города С., вдоль которого долго-долго идет в рассказе Дмитрий Дмитрич Гуров, вдоль которого хоть раз в жизни шел каждый из нас и который вырастает перед глазами по ходу спектакля. Какие-то люди постепенно «зашивают» зеркало сцены досками, заколачивают, как усадьбу в «Вишневом саде», только там, в глубине, остается

ся не Фирс, а вообще жизнь. Пространство любви все сокращается, и к концу спектакля вместо открытой сцены – огромный дощатый ящик... Умерли? Или это ящик для ялтинских фруктов? Нет, пока еще живем и сидим, обнявшись, вытесненные со сцены и похожие на Гурова и Анну Сергеевну. Целый зал тех, у кого было в жизни что-то, что теперь заколочено.

Это спектакль жестко концептуальный, выстроенный.

В нем, пожалуй, больше мыслей, чем чувств, это скорбное размышление о жизни. Каждая деталь продумана. Если в начале спектакля в углу светлого дощатого загона лежат аппетитные, тугие, как надутые шары, арбузы, то это не будет случайностью, в спектакле арбуз взрежут дважды. Сперва – звучно, смачно, артистично – его вспорот и виртуозно разделит на ломти пожилой человек в панаме по фамилии Смирнов, рассуждающий о женщинах текстами своего однофамильца из водевиля «Медведь» («Двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня...»), и первый кусок Гуров съест, лениво глядя на набережную, по которой прогуливается дама с белым шпирцем. Второй раз арбуз разрежет на куски и подаст спелую мякоть на подносе – жена Гурова...

Вообще-то все вычитано из Чехова: в «Даме с собачкой» Гуров и Анна Сергеевна смотрят оперетту «Гейша». В спектакле в этот момент жена Гурова Варвара Михайловна, собираясь на карнавал, густо набелит лицо и явится вдруг им... верной покинутой гейшей, Чио-Чио-сан, подносящей Анне Сергеевне разрезанный спелый арбуз... И из опереточной жены без реплик (только с густыми бровями) станет персонажем таким же драматическим, как и они.

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо».

У Чехова безличное – «говорили». Людей нет. Пьеса, которую написали А. Праудин и Н. Скороход, заселена. Сквозь доски загона туда-сюда ходят персонажи в панاماх: молодой сладковато-водевильный Иванов – Руслан Барабанов (из какого чеховского рассказа приплыл – не знаю), немолодой и тоже водевильный, рокочущий бархатными низами Смирнов (Леонид Неведомский) и еще один, совсем без слов, наверное,

Петров или Сидоров. Один старше, другой младше, Гуров – в «кризисе среднего возраста». Смирнов горяч, Гуров холоден, но каждому в итоге уготован свой водевиль, своя драма, своя любовь, свое несчастье – и мотивы эти переплетены в общую драму жизни. Вписана в нее и Варвара Михайловна, жена Гурова (Татьяна Аптикеева).

В самом начале Праудин везет своих героев не в Ореанду, а на старое ялтинское кладбище (разложенные по полу арбузы – как ушедшие в землю надгробья). Именно там, а не в гостинице он узнает ее фамилию – фон Дидериц: робко бродя между могилами, Анна Сергеевна видит семейное захоронение. Может быть, предки мужа. И еще одна могила с живыми цветами: «Надежда Терновская». Умерла невестой тридцать пять лет назад, а на могиле свежие цветы. «Цветы запоздалые», – мечтательно и робко произнесет Анна Сергеевна чеховские слова. Идеальная любовь умерла в молодости и похоронена.

Может быть, это вполне реальная могила старого крымского кладбища... Молоденькая и хорошенькая Надежда Терновская, дочка ялтинского архиерея, была одним из чеховских увлечений, нравилась его матери и даже одно время «соперничала» в правах невесты с Книппер. Она прожила на самом деле шестьдесят два года, вышла замуж и родила детей.

Праудин сближает Гурова и Анну Сергеевну перед лицом неизбежного конца, смерти. И в финале, когда Гуров будет пробираться сквозь московскую пургу к Славянскому базару и спросит прохожего, что там вдали темнеет, – несчастный нищий объяснит: Новодевичье. То самое, куда завтра повезут хоронить молодую жену Иванова, тоже встретившегося Гурову в метели... Летнее кладбище в Крыму – и зимнее кладбище в Москве (сюжет, сюжет...)

«Какой город в Италии вам больше понравился?» – спрашивают Иванова. «Венеция». Шутка. Не Генуя, как Дорну, а Венеция. Реплики из водевилей, «Чайки», из рассказов легкими графичными штришками расчеркивают поле этой «Дамы с собачкой». «Образы людей в театре Чехова рифмуются, подобно словам в поэтической строфе. Вершинин мог бы про-

изнести некоторые слова Тузенбаха, а Тузенбах иногда говорит за Вершинина» (Б. Зингерман). Так и здесь.

Но есть внутренняя драматургическая и режиссерская полифония конкретного спектакля, а есть и бродячие праудинские мотивы.

Вот Анна Сергеевна уезжает из Ялты. Визг вагонных буферов, две вокзальные тележки, еще недавно служившие кроватью, разъезжаются влево и вправо, расстояние между ними увеличивается... Много лет назад крутилась-кружились по сцене кровать «Человека рассеянного», разлучая Поэта и Прекрасную даму под крики: «Чудес на свете нет!» А потом вот так же точно возили на тележке Анну Каренину, пока однажды она не вставала, чтобы представиться Вронскому (сюжет, сюжет...).

Когда начнется зимняя жизнь с Москве и веселый Иванов станет рассказывать, как ездил в свадебное путешествие, неожиданно и очень стеснительно войдет Анна Сергеевна. Она забыла зонтик, простите... Гуров метнется к ней, как к видению. «Прошел какой-нибудь месяц» – «Сорок четыре дня»... Так разговаривала когда-то праудинская Лика с несуществующим Маратом в спектакле Александринского театра... «А я уже далекий призрак... Я не вижу тебя» – это говорит теперь Анна Сергеевна из города С... Тоже сюжет.

Несколько лет назад Кама Гинкас поставил «Даму с собачкой» о неизбежном ужасе нагрянувшей любви, одевающей недавних курортников в финальный драматический траур. Смена костюмов в «Даме с собачкой» – особая история. «Никто из авторов новой драмы не придавал одежде своих театральных героев такого значения, как Чехов, – разве что Бернард Шоу» (Б. Зингерман). В предсмертных письмах умирающего Чехова из Германии – раздражение безвкусицей костюмов, в которых ходят немки.

Я не помню, чтобы кто-то в последние годы устроил такое «смысловое дефиле» роскошных костюмов, как Ирина Чередникова в «Даме с собачкой». Здесь все: и цитаты из «Мадам Баттерфляй», и принятые в Чехове светлые пиджаки, и ши-

тые по моде грациозные фигаро, накидки, изысканные шляпы, боа, и первый дерзкий костюм Гурова (он является в костюме колониального завоевателя – того же Пинкертона из «Мадам Баттерфляй»). «Порочная» Анна Сергеевна в поезде похожа на «Незнакомку» Крамского (тому ведь позировала тоже женщина с сомнительной репутацией...) Роскошь нарядов нужна затем, чтобы прийти к финальному серому платью Анны Сергеевны и черному пальто Гурова.

Праудин смотрит на историю мудро, по-мужски, с иронией и жалостью: спектакль не столько про любовь сколько про жизнь, ее заборы и загоны, а значит, драма будет у всех, вне зависимости от того, кем ты родился – героем или фатом. Все имеют на нее право, только сперва не знают, что она ждет каждого.

Марина Дмитриевская
(«Планета Красота», № 1-2, 2008 г.)

ЧЕХОВИАНА СЕРГЕЯ АФАНАСЬЕВА

А.П. Чехов. «Чайка», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад»
Новосибирский городской драматический театр
под руководством Сергея Афанасьева

Порой кажется, что только постмодернизм или крутой авангард еще способны поразить наше воображение при постановке чеховской драматургии. Но как выясняется, это только кажется.

Вот два спектакля, сделанные в сугубо реалистической манере, с огромным уважением и осязаемой любовью к писателю, к его слову, стилистике, интонации. При этом проявлен интерес к самой что ни на есть бытовой, житейской стороне существования героев. И при этом — заметьте себе! — не

упущено самое ценное, что только есть в сценическом искусстве: жизнь человеческого духа, атмосфера, общий тон, ансамблевость. И что еще удивительнее — спектакли не аморфны, не расплывчаты, не вялы, а энергичны, упруги по форме и вполне стильны.

Разумеется, они не равноценны: «Чайка» значительно уступает, особенно в серединной части. Что же касается «Дяди Вани», он показался почти безукоризненным художественным произведением.

С годами выработался целый набор представлений («насильственных представлений», как говорил Тригорин) о том, что такое чеховская пьеса на сцене.

В спектаклях, сочиненных С. Афанасьевым, круг авторских проблем и идей, безусловно, очерчен. Но появились неожиданные нюансы и краски, свежее прочтение многих эпизодов, продиктованные, думается, индивидуальными особенностями артистов труппы, замыслом, рассчитанным именно на определенных исполнителей, а также возможностями крохотной, но все-таки двухэтажной и объемной сцены, позволяющей строить мизансцены и по вертикали тоже.

Главная и по-своему шокирующая неожиданность в «Чайке»: режиссер назначил на роль Аркадиной З.Терехову, совсем не молодящуюся приму героиню, а фактурную, полную и крупную актрису, скорее жанровую и бытовую (в «Дяде Ване» она играет няньку Марину). Но для С.Афанасьева крайне важно, что она — поющая, потому что в его спектакле Аркадина, конечно, актриса театра музыкального. Она и выглядит так, как певицы, теряющие с возрастом внешнюю форму — с большой, развитой пением грудью, в свободного покроя платьях-балахонах, но уверенные в своей неотразимости (чувство, которое подарила им профессия), а потому спокойные и естественные. Никакая она не выдающаяся артистка, не звезда. Но где-то там, за пределами соринской усадьбы, протекает ее особенная жизнь, с маленькими радостями, с аплодисментами и поклонниками. Для обитателей усадьбы она — представитель чудного дру-

гого мира, богемы, красивой жизни. Она — «местная знаменитость». С ее приездом в усадьбу здесь начинается праздная, легкая жизнь, все много говорят, поют, что-то изображают. Здесь она позволяет себе быть капризной и избалованной, чего, должно быть, лишена за пределами родной усадьбы. Так что радость у всех обоюдная, взаимная.

Чем в афанасьевской постановке является пьеса Треплева? Домашний любительский спектакль, поставленный и разыгранный детьми, которые очень старались, чтобы все было как в настоящем взрослом театре. Сначала раздали программки, и вся компания — Дорн (В. Лемешонок), Шамраев (К. Ярлыков) и другие «зрители» — стала их серьезно просматривать. По другую сторону занавески, так сказать «за кулисами» сидел молодой рабочий сцены Яша (Г.Ефимов), одновременно он еще и «звукооператор». Перед ним на табурете расставлены свистульки, трещотки, разного роста бутылки, в которые он дул попеременно, не всегда успевая, и тогда раздавался приглушенный, свистящим шепотом, гневный окрик Треплева – режиссера: «Яша!», и Яша с переполошенным лицом хватался за следующий «инструмент».

Девочка в белом длинном платье вскидывала и заламывала руки, принимала картинные позы, крутилась, делала немислимые прыжки и, наконец, распласталась живописно на фоне стены. Первым не выдержал и засмеялся Тригорин (С.Новиков). За ним тихонечко, чтобы не обидеть Костю (Ю. Буслаев) и Нину (Ю.Стребкова), стали подхихикивать и остальные. А наш зрительный зал просто «умирал» от хохота. И, правда, такого смешного, веселого, с юмором поставленного представления пьесы Кости Треплева о Мировой душе видеть не приходилось.

А потом шла своим чередом легкая летняя непринужденная деревенская жизнь. Был вечер. На гитаре пощипывали струны, чуть прорезалась мелодия из «Риголетто» — «Сердце красавицы». Шутили, потанцевали... Потом все как-то враз замолкли, словно прислушались к дивному летнему вечеру и к себе. Негромким, но сильным и приятным по тембру голо-

сом запела Аркадина «Жертву вечернюю», ей с удовольствием подпевали. И снова замолчали, задумались, загрустили... И естественно родилась реплика: «Тихий ангел пролетел...»

Последний приход Нины выглядит как серьезный контрапункт к этой сцене, контрапункт страшный и трагический. Само собой, что монолог о Мировой душе звучит иначе — осмысленно и глубоко. Но здесь появляется еще один нюанс, который так и остается для зрителя нарочито не проявленным, загадочным и даже чуточку мистическим. В короткой белой сорочке на бретельках, легкая и невесомая, Нина заставляет вспомнить другую классическую героиню, а именно — Офелию. Невозможно различить, больна ли она рассудком или здорова. Но есть и еще одно впечатление — невозможно различить, приходила ли она к Косте в действительности, или это в его воображении. И еще: жива ли она или это привидение, ангел, наваждение? Ясно только одно: ее приход спровоцировал самоубийство Треплева. Или — еще яснее: она потребовала, она вынудила его так поступить. Таким образом, можно сказать, что ко всем «загадкам» «Чайки», о которых так любят рассуждать теоретики, прибавилась и эта.

В «Дяде Ване» самым впечатляющим показался общий — почти для всех — мотив несостоявшихся ожиданий и надежд. Если обозначить нашим современным языком, уже давно придумавшим для такого явления термин, — тема потерянного поколения. Имею в виду мужскую часть пьесы: Астров (В. Лемешонок), и Войницкий (С.Новиков), и Серебряков (А.Дроздов), и даже Вафля (Н.Соловьев) — люди примерно одного возраста, пять-семь лет не в счет. Они все оказались обмануты в своих притязаниях и амбициях, они не получили даже той малой части счастья, на которую имели абсолютное право, как, скажем, тот же Вафля. Вполне определенно можно сказать: главное в спектакле тема неудавшейся жизни, которую герои осознают вполне отчетливо, осознают все, здесь нет не тонких или неумных людей, они не хнычут, не жалуется, а переносят свою беду мужественно, достойно, помогая

себе шуткой, иронией, песней. Между дядей Ваней и Астровым теплые и нежные отношения. Это — мужское братство, они как бы подстраховывают друг друга, не позволяя впасть в уныние или отчаяться.

Иногда кто-то подходит к стенным часам и останавливает ход, или, наоборот, подтягивает гирьки, или переводит стрелки часов. К часам у героев пристальное и постоянное внимание. Точно так же, как и внимание к своему меняющемуся, стареющему, теряющему привлекательность лицу. В осколок разбитого — когда-то, видимо, большого старинного — зеркала здесь всматриваются все: проходя мимо, кидают взгляд; подходят специально; изучают свое отражение. Самый неожиданный эффект возникает, когда наверху в неосвещенной комнате себя долго-долго рассматривает старая татап — ее самой не видно, она в глубине комнаты, но на нас глядит ее пыгливый острый взгляд из темного зеркала, и кажется, что она плачет.

По атмосфере, подробностям и отдельным деталям и эпизодам, сочиненным С.Афанасьевым, угадывается жизнь этих людей и в другое время, когда мы их не видим: что делают они долгими зимними вечерами, о чем беседуют и даже что читают.

Мы сидим вокруг освещенной площадки на узких скамейках, тесно прижавшись друг к другу, и с жадностью впитываем впечатления от развивающегося перед нами сюжета. Мы узнаём и не узнаём всем хорошо известную пьесу.

«Вишнёвый сад» в постановке Сергея Афанасьева идёт на двух языках, русском и французском. Это – интернациональный проект Новосибирского городского театра п/р С.Афанасьева и Le theatre de l'Enfumeraie.

Над нами – высокое звёздное небо, где изредка пролетит да вскрикнет испуганная птица; по краям расставлены дымящиеся бочки для обогрева деревьев, как в рассказе «Чёрный монах»; в свете театральных прожекторов кружит столб ко-

маров; а вокруг, за нами, раскинулся настоящий *Чеховский Сад* – подлинный сад усадьбы в Мелихове.

Спектакль, который мы смотрим, – штучный. Он – в единственном экземпляре. Никогда – ни «до», ни «после» – в таком пространстве, в такой атмосфере, с таким накалом и при такой избранной публике он не игрался и сыгран больше не будет.

На стационаре – у себя дома, в Новосибирске, и во французском городе Аллони – действие развивается в замкнутом пространстве, из которого нет выхода: не то палата № 6 в психлечебнице, не то тюремно-лагерный застенок, где люди пытаются жить, как на воле, – любить, смеяться, плакать, шутить, устраивать праздники.

В новом разомкнутом пространстве понятие несвободы приобрело дополнительный смысл – несвободы внутренней, личностной, когда необходимо научиться «выдавливаться из себя по капле раба». Отчётливо прозвучала тема свободы как абсолютной ценности.

Серьёзность замысла не иссушает спектакль, не делает его громоздким или давящим. В нём много смешных деталей, много юмора, импровизаций и легкомысленных актёрских вольностей. Двуязычие служит не только для проявления важного в поэтике Чехова мотива непонимания людьми друг друга, но режиссёр зачастую высекает из двуязычия и комический эффект.

Спектакль можно назвать экспрессионистским, так наполнен он движением, так резки в нём спады и подъёмы, такова его пульсация.

В финале казённые койки оказываются сдвинутыми в центр и поставленными вместе со стулом одна на другую. На этой пирамидке устраиваются, как для фото, персонажи со странно отчуждёнными, замкнутыми лицами. Впереди – музыкант, который на аккордеоне сопровождал весь спектакль.

... И тут появляется Фирс. Он вышел сбоку, с большой бутылкой вишнёвой наливки и аккуратным чемоданчиком, собранным не то в больницу, не то в дорогу. Но он опоздал. И

побежал догонять. Он бежал вокруг этого нагромождения из людей и предметов и что-то неразборчиво выкрикивал по-французски, кажется, что «aller!». А мы со спазмами в горле следили, как он всё бежит и бежит по одному и тому же кругу... И понимали, что он так и умрёт на бегу...

Лана Гарон

«Три сестры».

Постановка Фарида Бикчентаева. 2006.

Январь 2008 г. – гастроль в Москве, на сцене Малого театра.

Татарский государственный Академический театр имени Г. Камала.

Во время гастролей Татарского театра наряду с национальной классикой был показан спектакль по классике русской. Чеховские «Три сестры» в постановке Фарида Бикчентаева покорили московскую публику своей поэтичностью, глубиной постижения чеховских образов, бережным и внимательным отношением к драматургу.

В 2006 году Татарский государственный академический театр им. Г.Камала отметил свой столетний юбилей. С первых же лет своего существования театр активно осваивал произведения русской и зарубежной классики. На его сцене шли спектакли по пьесам Островского, Горького, Мольера, Гольдони, Шиллера и Лопе де Вега. Но долгие годы основной задачей «камаловцев» было все же сохранение национальных традиций, татарского литературного языка, этнографического своеобразия, что привело к созданию интересного самобытного коллектива. Особенно важным это было в 1970-80-е годы, когда в Казани существовала лишь одна-единственная школа с преподаванием на родном языке и роль театра в сохранении национальных культурных традиций была первостепенной.

Иная эстетика осваивалась театром постепенно и оказывалась органичной только в том случае, если создатели спектаклей находили с ней свои глубинные точки соприкосновения. В театре имени Камала, например, ни разу не был поставлен Брехт, практически не сложились отношения с Шекспиром, и очень медленно театр подбирался к Чехову.

В 1907 году основателем татарского театра И. Кудашев-Ашказарским был поставлен спектакль по одноактным пьесам А. Чехова. Х. Махмутов в книге «Татарский театр до Октября» пишет о том, как Габдулла Кариев и артисты труппы «Сайяр» ездили в Московский Художественный театр, и после их возвращения в Казань был поставлен спектакль «Вишневый сад». К сожалению, эти первые шаги в освоении чеховской драматургии впоследствии не закрепились новыми постановками. Не оставил яркого следа и спектакль, поставленный к 85-летию юбилею Чехова по трем его водевилям.

Первооткрывателем чеховской драматургии на национальной татарской сцене можно считать режиссера Фарид Бикчентаева. В 1995 году он поставил «Чайку» – дипломную работу студентов Казанского государственного университета культуры и искусства. В этом же году в Москве на фестивале «Подиум» «Чайка» вошла в разряд трех лучших спектаклей, а в 1996 году была показана на Международном фестивале молодежных театров в Германии.

В 2002 году Фарид Бикчентаев возглавил татарский государственный Академический театр имени Камала.

В театральном сезоне 2005/2006 годов состоялась премьера спектакля «Три сестры». На татарский язык пьесу перевел артист театра имени Камала Ильдус Ахметзянов, опытный переводчик, за плечами которого переводы Шекспира и Брехта.

Чеховский спектакль этого театра с первой минуты захватывает лирической мелодией татарского языка, оказавшейся такой созвучной внутренней мелодии пьесы. Спектакль «Три сестры» в исполнении татарских актеров берет в плен, очаровывает и не отпускает до конца.

В нем словно есть какая-то тайна. В зале Малого театра, где игрался этот спектакль, стояла удивительная прозрачная тишина. Казалось, что московские зрители смотрят и слушают чеховскую пьесу, исполняемую на татарском языке, затаив дыхание. Причем это касалось и тех, кто пришел услышать родную речь на подмостках сцены; и тех, кто по-детски непосредственно следил за сюжетом пьесы, сопереживая жизни семьи Прозоровых, – и искушенных чеховедов, которым про эту жизнь давно уже все известно.

На сцене – остатки былой роскоши, какие-то обломки прежней жизни, в которой все были молоды, веселы и беспечны. Стол и столик слева, диван и столик справа, в глубине сцены большой стол. На заднем плане – какой-то странный кусок стены, на которую взгроможден стул и вмонтировано полуразрушенное пианино.

Вначале, на именинах Ирины, все еще полны надежд вырваться, склеить то, что не склеивается, соединить и сцементировать осколки былого. Ирина в белом, Ольга в темно-синем и Маша в черном платье, сменяя друг друга, как в какой-то детской игре, будут рассказывать о своей жизни.

Ирина (Лейсан Рахимова) – светлый, радостный человек, живущая надеждой уехать в Москву, начать все снова, наивно смотрящая на жизнь любимица семейства Прозоровых.

Маша (Люция Хамитова) напоминает другую чеховскую Машу – из пьесы «Чайка»; недаром постоянно вспоминались известные фразы оттуда:

- Отчего вы всегда ходите в черном?
- Это траур по моей жизни. Я несчастна.

Ольга (Алсу Каюмова) – хранительница семейного очага, семейных традиций, спокойный, уравновешенный человек. Без лишней экзальтации, скрывая внутреннюю драму, она напоминает повзрослевшую Нину Заречную, которая сумела нести свой крест и верить.

Трудно выделить кого-то одного из актеров этого ансамбля, так тонко и слаженно партнеры чувствуют друг друга.

От национального ли менталитета, от режиссерской ли установки, но есть в этом спектакле какая-то почти детская языческая наивность и лирическая свежесть.

Влюбленные Наташа и Андрей будут прятаться от окружающего мира под столиком, закрывшись ладошками, как маленькие дети, устраивая свои игрушечные домики. В этом же углу, уютно устроившись на диванчике, так же будут складывать ладошки и строить свой маленький мир Маша и Вершинин. Но в их наивных играх, увы, не будет счастливого будущего.

Неожиданна и необычна в этом спектакле Наташа (Миляуша Шайхетдинова). Это совсем не та пошлая, агрессивная мещанка, которую мы встречаем во многих театральных интерпретациях чеховской пьесы. Актриса оправдывает свою героиню, делает ее мягкой, влюбленной девочкой, а потом заботливой матерью. Она всем сердцем стремится войти в круг Прозоровых, но ее не понимают и не принимают. Выйдя замуж за Андрея и став Прозоровой, она все равно остается чужой этому дому, злится и страдает, и это тоже трагедия несостоявшейся любви, расколотой и не склеивающейся жизни.

В роли Тузенбаха – молодой, но уже достаточно опытный актер Искандер Хайруллин. Есть в нем какая-то особая пронзительная исповедальность, непосредственность, музыкальность, что помогает ему в чеховском спектакле. В его Тузенбахе проскакивали вдруг такие детские, «щенячьи» нотки, что за него, наивного и неприспособленного к грубой и жестокой жизни, становилось тревожно и больно.

В конце все вновь соберутся, чтобы сделать общую семейную фотографию; от вспышки магния лопнет большой надувной шарик, как их несбывшиеся надежды. Тузенбах прощается с Ириной и уходит на дуэль, с которой он уже не вернется.

Горят свечи, летит снег... Иногда спектакль производит впечатление грустной новогодней сказки в духе Андерсена. И хочется верить, что первая удачная встреча «камаловцев» с драматургией Чехова не будет последней.

Галина Степанова

«Сны Ермолая Лопухина»

Иркутский драматический театр им. Н.П.Охлопкова

под руководством Геннадия Шапошникова.

Режиссёр-постановщик Геннадий Шапошников.

Художник-постановщик засл. деятель искусств России

Александр Плинт.

Театральный проект «Вишнёвый сад» в постановке Геннадия Шапошникова не случайно называется «Сны Ермолая Лопухина». Тем самым на первый план выдвигается именно этот герой, сын бывшего крепостного, ставший, в конце концов, хозяином имения, «прекрасней которого ничего нет на свете». У него есть деньги, и он понимает, что деньги – сила. Остальные персонажи, ведут себя как дети, каждый занят своим, кто воспоминаниями, кто текущими меркантильными или любовными интересами и переживаниями.

Необычна сценография спектакля: театральным пространством оказывается сцена, на которой размещаются и зрители, и актёры. Сам приём, конечно, не нов, но чеховская вертикаль – небо и земля – реализована по-новому: образом срубленных вишнёвых деревьев. Здесь, на земле, остались пеньки, а стволы вознесены в небо. Сцену покрывает органическое стекло, и в это стекло бьётся в финале забытый Фирс, бьётся как рыба о лёд. Глаза Фирса устремлены в небо, откуда то ли вишнёвый цвет осыпается, то ли октябрьский снег идёт.

Лопухин в исполнении Степана Догадина вызывает симпатию. Видно, что он преклоняется перед Раневской, а Варя ему не интересна. Догадин играет умного, делового человека, внешне уверенного в себе, но одинокого, безумно одинокого.

Иной рисунок роли у Александра Ильина. Его Гаев тоже одинок, но эгоистичен. Холёный барин на дух не переносит парвеню Лопухина, его обещание спасти вишнёвый сад звучит так по-детски, что и Аня, и зритель понимают – ничего не выйдет. Беспомощность Гаева несколько утрирована, однако актёр органичен в психологическом рисунке роли.

Роль Симеонова-Пищика – безусловная удача непрофессионального актёра Евгения Ячменёва. Его герой прожил жизнь весело, бездумно, влюбляясь в женщин, легко тратя деньги. Он любит Раневскую, но не прочь пофлиртовать с Шарлоттой. Если нет денег сегодня, то они волшебным образом появятся завтра. И деньги у него появляются.

Раневская в исполнении Виктории Инадворской – ещё один центр спектакля. Инадворская играет весёлую, обаятельную, «лёгкую и простую» в общении женщину, в которую влюблены все мужчины на сцене. Влюблены, конечно, тайно, а у Раневской своя тайна – далёкий парижский возлюбленный, и ворох писем и телеграмм из ящика шкафа – от него, естественно.

И Фирс в исполнении засл. арт. России Александра Булдакова, и трогательный недалёкий Епиходов в исполнении засл. арт. России Игоря Чирвы, и «западник» Яша в исполнении молодого актёра Анатолия Чернова узнаваемы в жизненной достоверности, они вокруг нас, они – наши современники. Режиссёру и актёрам удалось актуализировать классический текст.

Лопехин и обитатели имения не слышат и не понимают друг друга, как не слышат и не понимают друг друга современные бизнес-элита и интеллигенция, власть и интеллигенция. Интеллигенция живёт старыми привычками и не замечает, что вишнёвый сад уже срублен, остались пеньки. Но и победителю Лопехину одиноко и неудобно в финале под северным небом, под осыпающимся цветом-снегом. И в памяти остаётся страшная сцена с Фирсом-народом, которого забыли все. «Сны Ермолая Лопехина» – это ещё и фантазия, мечта. Так не очередной ли сон, фантазия и мечта заклинания власти и бизнес-элиты, что «настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь»? И уже не чеховский, а гоголевский вопрос: «Русь, куда ж несёшься ты...»?

К сожалению, есть в спектакле вещи, выбивающиеся из общей канвы. Явно лишней, рассчитанной на современного

молодого зрителя, выглядит сцена с раздеванием. Петя и Аня на пирамиде чемоданов в нижнем белье – комичны. Эта сцена, на наш взгляд, противоречит как логике авторского текста, так и логике спектакля.

Оксана Готовская, художник по костюмам, выбирает светлую гамму, изящество и простота – её девиз, и вдруг прохожий в современной дублёнке. По большому счёту – это мелочи, но они нарушают целостность спектакля.

И всё же такого «Вишнёвого сада» ещё не было. Тем более в Иркутске. Смех, замирание, слёзы на глазах у зрителей, аплодисменты, аншлаг – это ли не признаки подлинного успеха?

Анатолий Собенников (Иркутск)

Конференции

О ЧЕХОВЕ – В ЧИКАГО

Ежегодная конференция Американской ассоциации ученых-преподавателей славянских и восточноевропейских языков (AATSEEL) в 2007 году проходила в городе Чикаго в традиционное для нее время: 27-30 декабря. Конференция была очень представительной: 325 ее участников прибыли из Канады, Франции, Польши, Болгарии, Чехии, Украины, Израиля, Новой Зеландии. Россия была представлена 11 исследователями из Москвы, Санкт-Петербурга, Таганрога, Воронежа.

Работа 80 секций делилась по тематическому принципу: особенности восточноевропейских языков и восточноевропейских литератур. Литературные секции были посвящены и историко-культурным проблемам («История и литература», «Кино постсоветского периода»), и творчеству отдельных писателей («Достоевский и его наследие», «Маяковский» и т.д.)

Творчество Чехова находилось в центре работы двух секций: «Драматургия Чехова: тексты и постановки» и «Проза Чехова».

Исследователи драматургии Чехова сосредоточили свое внимание на шедеврах Чехова – комедии «Чайка» (Д. Клейтон) и драме «Три сестры» (Р. Лапушин). М. Шевченко посвятила свое выступление значительно менее известному произведению русского драматурга – одноактной пьесе «На большой дороге».

Сообщение на тему «*Claire de lune... sur l'eau*: Мопассан и чеховская "Чайка"» было интересно и потому, что автором его является авторитетный канадский ученый-чеховед Даглас Клейтон, и потому, что традиционная исследовательская проблема «Мопассан – Чехов» рассмотрена расширительно: де Лиль – Мопассан – Чехов. Выдающийся поэт XIX века Леконт де Лиль привлекал Мопассана еще и потому, что писал об удивительном влиянии явлений природы – загадочной водной стихии, мерцающего света «мертвой звезды» – луны – на человеческую психику. Но ведь и для Чехова, доказывает Д.Клейтон, это «важнейшие природно-художественные мотивы».

вы». Об этом свидетельствует и переписка Чехова, и комедия «Чайка» в ее текстовых фрагментах, и что особенно значительно – в подтексте.

Сообщения участников секции «Проза Чехова» были достаточно разнообразны. Внимание исследователей привлекли как популярнейшие произведения – такие, к примеру, как «Палата № 6» (М. Первз) и «Душечка» (М. Свифт), так и значительно менее известные рассказы. Так, Н. Нанков в своем выступлении дал эмоциональный и убедительный анализ раннего рассказа Чехова «Он понял!», являющегося, по мнению выступавшего, «неоцененным шедевром» русского писателя.

Благоприятное впечатление произвело выступление Сиднея Дементя «Старая история, новое место действия: Москва – в рассказе Чехова «Припадок». Новаторство Чехова в изображении «старой истории» городской проституции С. Демент видит в том, что местом действия является провинциальная Москва – «спокойный, патриархальный город, столь любимый Чеховым». Естественно, что при этом широко привлекается петербургский контекст произведений русских писателей предшествующего и современного Чехову периодов – от Гоголя до Гаршина – на эту тему.

В заключение хочется присоединиться к мнению председателей секций драмы И. Карон и прозы М. Финка, выразивших надежду, что на конференции 2008 года возобновит свою работу секция «Северо-американского чеховского общества» (North American Chekhov Society).

Т. Аленькина

В последнем (21-м) номере «Чеховского вестника» был опубликован «интеллектуальный триллер» дебютировавшей в этом жанре Ланы Гарон: некоторые высказывания, приведенные в нем, до сих пор заставляют членов редколлегии краснеть и просить прощения у Антона Павловича. Спешим уведомить уважаемых читателей, что просить прощения у любимого писателя редакция готова снова и снова, и поэтому приглашаем авторов и читателей «Вестника» поддержать идею своими наблюдениями (не пришлось бы открывать новую рубрику).

«Осколки» мы не посрамим, но «Стрекозу» догоним.

От редакции

«БИОГРАФИЯ» ЧЕХОВА

Горестные заметы учителя словесности

Вы хорошо знаете, что первая форма существования литературы – это мифология. Школьный курс приучает нас, что мифология давно уже ушла как живая форма существования передачи информации в связи с книгопечатанием, средствами массовой информации и т.д. Но это неправда. Мифология жива, она развивается. Я предоставлю вам возможность увидеть, как на ваших глазах, отчасти с вашим участием создаётся легенда. Вот у меня здесь текст легенды о Чехове, в которой я не прибавил ни единого слова, не отредактировал ничего. Я только собрал, и селекция позволила составить канонический текст.

Антон Павлович Чехов родился и вырос в 1860 году. Его хорошим другом был Пушкин. Когда Чехов пошёл учиться, вместе с ним был и Пушкин. Дед Чехова был крепостной, окупившийся на волю, его отец был мещанин, и Чехову приходилось помогать ему. После шестого класса Антону Павловичу пришлось самому зарабатывать на жизнь, жить самостоятельно, давая уроки в гимназии. У Чехова не было постоянного места жительства, он всё время переезжал из старых домов в новые, был очень гостеприимным и равнодушным.

Несмотря на людей того времени – они были низкими – Чехов был довольно высоким. Я был летом в Ялте, видел его пальто, к нему приезжали писатели и художники. Когда Чехов подрос, он поступил на медицинский факультет, когда он вырос, он посвятил свою жизнь и самого себя литературе, когда Чехов был взрослый, он писал рассказы.

Творческий талант у него полностью проявился, когда Павлович учился в университете. Студенту кажется жизнь восхитительной, потому что жизнь изувечена бытовыми законами.

В 1980 году его произведения начали появляться в городах. Чехов подписывался под разными псевдонимами. Мне понравился рассказ о Чехове «Каштанка». Есть произведения «Злые мышь». Там рассказывается, как мальчик отвинчивал гайки с рельсов. Его судили, а он хамил. Мне понравилась эта книга, потому что в ней очень смешные юморы.

Китайская часть легенды. На его произведениях были поставлены спектакли. Из них самый популярный произведений – это «Вишнёвый сад». Во многих местах текста используется психический пейзаж. Пейзажем Чехов описывает состояние, энергетику,

которая летает в воздухе, задевая людей. В нашей школе ставили сцену на рассказ «Вишнёвый сад». И Чехов нашёл очень подходящее завершение своей драме – стук топора по дереву – этот поэтический отзвук. Легко себе представить и понять суть происходящего.

Чехов был великим человеком в русской литературе, это могучий писатель, его произведения хорошо ценились. Чехова очень уважали, и все те произведения, которые он написал, были интересны каждому. Но и сейчас его произведения, если перечитывать, то тоже будет очень интересно.

Образ народа мы видим в виде мужика, тему мужика Чехов обойти никак не мог.

Чехов в своей жизни очень увлекался медициной, он даже стал врачом. Но его главным делом в жизни стало писательство. В литературе он был тоже одарён.

В Мелихове Чехов, наблюдая жизнь крестьян, ведёт около них большую работу врачом. Чехов был не только писателем, но и как заместитель врача. Он не боялся заразиться от людей какой-нибудь болезнью, Чехов спокойно входил в дом, где чума и прочее, без всякой спецодежды. Для Чехова поставили памятник, как врач.

Антон Павлович Чехов был писатель, и поэтому есть музей в честь Чехова «Каштанка». Антон Павлович Чехов известен и за рубежом как великий хороший автор России. Его сильно уважают писатели из России и Германии.

*Собрал и составил «биографию»
учитель ЦО № 170 Сергей Игоревич Райский*

Жизнь музеев

От редакции:

Публикуем материалы из последнего номера журнала «Вестник цветоводства» – март 2008 (06/98) – колонку Главного редактора журнала и письмо народного артиста России Алексея Петренко

ПРОДОЛЖИМ НАЧАТОЕ ДЕЛО

Скажу честно, меня очень беспокоит, как пережили зиму в ялтинском саду Антона Павловича Чехова наши подарки — пионы, розы, тюльпаны и всё остальное. Там ведь тоже зима не обошлась без малоприятных сюрпризов: были и морозы, и ураганы. Напомню читателям, что осенью прошёл первый предъюбилейный посадочный сезон в чеховском саду, организованный нашим журналом. До юбилея — до 110-летия сада — остался всего год. А проблем очень много. Самая главная из них состоит в том, что никакими субботниками, никакими, даже самыми роскошными, подарками помочь саду нельзя. Саду может помочь только постоянный уход, ежедневная забота и любовь. Саду нужен садовник. Садовнику нужно за работу достойно платить. Наши попытки найти источник постоянной финансовой помощи музею пока не увенчались особым успехом — в этом я вынуждена признаться. У российских бизнесменов нет желания оказывать благотворительную помощь музею на территории Украины. И мы с тревогой и надеждой ждём решения фонда «Русский мир», в который отправили наш проект. Фонд создан по инициативе президента для поддержания русского языка и памятников

русской культуры за рубежом. Сегодня мы публикуем письмо в поддержку нашего проекта, подписанное народным артистом России Алексеем Васильевичем Петренко.

О том, каким будет решение Фонда, я обязательно вам сообщу. Но в любом случае мы будем продолжать начатое дело. Весной в Ялту отправим луковицы белых лилий, которые обещал нам директор Ульяновского совхоза декоративного цветоводства Анатолий Иванович Фитисов. Коллекция старинных сортов флоксов, подобранная ландшафтным дизайнером из Питера Светланой Ворониной, будет переправлена в Крым при первой возможности. И ещё нам предстоит собрать посадочный материал для создания надёжного и красивого ковра под разросшимися деревьями. Ялтинский дизайнер Юта Арбатская считает, что выбор должен быть сделан в пользу теневыносливой герани. Мне кажется, что с помощью наших читателей, московских ботанических садов и питомников мы смогли бы собрать неплохую коллекцию для сада Чехова. Жду ваших предложений.

Елена Иллеш

Исполнительному директору
фонда «Русский мир»
В.А.НИКОНОВУ

Уважаемый Вячеслав Алексеевич!

Обращаюсь к вам с просьбой оказать возможное содействие инициаторам очень, как мне кажется, важной благотворительной программы «110 лет саду А.П. Чехова в Ялте».

Я благодарен редакции журнала «Вестник цветовода» и дирекции Дома-музея Антона Павловича Чехова за возможность помочь этому замечательному проекту. Последний дом Антона Павловича — особое, святое место для каждого русского актёра, писателя или художника, да и просто любого образованного человека, равнодушного к отечественной истории и культуре. И не имеет никакого значения, что теперь между нами граница. Она проходит по земле, а не по нашей истории, культуре и памяти. Поэтому я безусловно поддерживаю благотворительный проект, призванный помочь чеховскому саду, которому наш великий писатель отдал столько сил, времени и любви.

А.В.ПЕТРЕНКО,
народный артист России,
председатель Общественного совета благотворительной
программы «110 лет саду А.П.Чехова в Ялте»

Чеховская энциклопедия

ЗНАКОМЫЕ ЧЕХОВА – ЖЕРТВЫ КРАСНОГО ТЕРРОРА В КРЫМУ

Расстрелы в Багреевке

Чехов умер в год, когда уже шла Русско-японская война, за полгода до Кровавого воскресенья, в том же 1905 году началась первая русская революция, в 1914 г. – первая мировая война, в 1917 году Февральская революция и Октябрьский переворот, после чего чеховская Россия просто перестала существовать. Началась история советской России, и СССР, а в ней были голодомор начала 30-х годов, репрессии 1937 года. Шел XX век. В 1939 году началась Вторая мировая война, в июне 1941 года – Великая Отечественная война.

Теоретически Чехов мог быть современником и свидетелем этих событий.

В советское время в научных кулуарах не раз возникал вопрос: что было бы с Чеховым, доживи он до октября 1917 года, до установления в Крыму советской власти, до сталинского террора... Ведь в 1917 году ему было бы всего 57 лет... А некоторые его современники дожили даже до окончания Второй мировой войны.

Ответа на этот вопрос нет.

Но мы знаем, как сложились судьбы его современников, многих из его окружения – тех, что были типологическими прототипами его героев и его читателями. И это знание если и не меняет существенно сложившейся концепции творчества Чехова, то создает особую историческую перспективу, в которой многое из того, что касается времени Чехова и его взглядов, видится иначе.

Невеста Чехова Дуня Эфрос погибла в Освенциме, его близкая приятельница Лика Мизинова умерла в парижской больнице накануне второй мировой войны и вторжения в Париж немцев, Лидия Яворская умерла от рака горла в Ан-

глии. Эмигрировали Бунин, Рахманинов, Куприн, Шмелев, Ладыженский, Зайцев, М.В. Киселева, Шаляпин и многие другие. Куприн, правда, вернулся на родину уже тяжело больным человеком и вскоре умер. Вернулась, чтобы умереть в бедности, и Л.А. Авилова. В ленинградской коммуналке в нищете и полном одиночестве умерла старая и больная Е.М. Шаврова, так и не получившая от советской власти пенсии, которой она добивалась долго и униженно, а рукопись ее мемуарной книги пропала, возможно, соседи просто снесли ее на помойку, освобождая для себя комнату. М. Горький стал основателем социалистического реализма, живым классиком, его именем стал называться Художественный театр, но, обласканный властью, он фактически жил под домашним арестом, а обстоятельства его смерти остаются загадкой. Немирович-Данченко пережил Станиславского и умер, немного не дожив до победы в войне, Мейерхольд был арестован и расстрелян, юный племянник Чехова Володя, сын И.П. Чехова, кончил жизнь самоубийством, а младший сын Ал.П. Чехова, великий актер Михаил Чехов уехал в Германию, а потом в США, старшие же дети Александра Павловича Антон и Николай где-то сгинули. До глубокой старости, пережив крушение сталинизма, дожили М.П. Чехова и О.Л. Книппер-Чехова.

Еще раньше, когда в 1920 году Крым окончательно заняли красные, в районе дачи Ашик-Чам (Влюбленная сосна по-татарски) в урочище Караголь (Черное озеро) в 7 км от Ялты по Исарскому (ныне Бахчисарайскому) шоссе по дороге к водопаду Учан-Су новой властью были расстреляны несколько тысяч людей. Трибунал заседал недалеко от Багреевки, на даче эмира Бухарского (ныне санаторий «Узбекистан»). Приговоры выносили сразу списком, без суда и следствия, с одной и той же резолюцией «Расстрелять». Первый расстрел 316 человек был произведен 7 декабря. В расстрельном списке – низшие и высшие чины Российской империи, известные юристы, прокуроры, работники суда, общественные деятели, а также врачи, учи-

теля, садовники, артисты, музыканты, деятели либеральных партий. Половина их них – уроженцы Ялты и те, кто был связан с Ялтой службой, родством или наличием собственности в виде усадьбы или дачи. Среди погибших в Багреевке были жители Ялты, хорошо знакомые Чехову. С некоторыми из них он был не просто знаком, но и встречался по различным делам.

В первом же по хронологии списке стоит фамилия хозяина дачи, где начали производить расстрелы, присяжного поверенного, ялтинского нотариуса А.Ф. Багреева-Фролова, родившегося в 1855 г в С-Петербурге и происходившего из старинного дворянского рода. У него была безупречная репутация в городке и в Крыму, он вел многие сложные имущественные и гражданские дела ялтинцев. И, по словам жены писателя И. Шмелева, тогда «первым сложил голову на своей же даче».

Как пишут Анна Галиченко и Леонид Абраменко, авторы книги «Под сенью Ай-Петри. Ялта в омуте истории. 1920-1921 годы. Очерки, воспоминания, документы» («Коктебель», 2007), по сохранившимся в деле показаниям чувствуется, что допрашиваемый Багреев-Фролов, до предела измотанный передрягами пережитых переворотов в Крыму, ко времени ареста находился на грани срыва. Он просил отпустить его хотя бы под подписку о невыезде, «поскольку он человек немолодой, болен, никуда выезжать не собирается. А все свое имущество утратил и утаивать ему нечего». Но на первой странице протокола допроса уже стояла резолюция одного из членов тройки « Расстрелять». И в декабре 1920 года Багреев-Фролов вместе с женой были расстреляны на собственной даче. Место это ялтинцы после 1920 года стали называть по имени хозяина Багреевкой. Сейчас там стоит часовня, построенная и освященная в ноябре 2006 года.

Впервые имя Багреева-Фролова возникло в чеховской переписке в связи с продажей права на издание произведений Чехова петербургскому издателю-коммерсанту Адольфу

Марксу. Именно тогда нотариус Алексей Федорович Багреев–Фролов, который в Ялте пользовался всеобщим уважением, оказал Чехову большую услугу в оформлении документов. Он составил доверенность на имя П.А. Сергеенко, который выступил тогда посредником между Чеховым и Марксом. Текст доверенности был написан его рукой, а подпись Чехова заверена им.

С тех пор у Чехова с А.Ф. Багреевым-Фроловым установились хорошие отношения. И когда впредь возникали какие-то юридические вопросы, Чехов обращался за консультацией только к Багрееву-Фролову. Так, в 1900 году Чехов обратился к нотариусу по просьбе священника П.В. Ундольского, преподававшего в Мухалатской школе. Школа эта стараниями Ундольского была в свое время спасена от закрытия, и в этом ему помогал Чехов. Теперь для постройки нового здания школы Ундольский решил отдать небольшой участок земли, принадлежавший ему лично, но хотел оформить эту передачу официально. С вопросом, как это сделать, он обратился к Чехову, а Чехов попросил составить завещание на землю по всем юридическим правилам именно Багреева-Фролова. Завещание было составлено нотариусом в присутствии Чехова и С.Я. Елпатьевского. Когда же Ундольский обратился к Чехову по поводу того, что он не смог получить текста этого завещания, Чехов специально встретился с нотариусом, после чего написал Ундольскому, что все в порядке, документ ему послан или должен находиться в конторе г-жи Кокоревой. Если же бумага по каким-то причинам не будет получена, то Ундольский может получить у Багреева копию.

21 декабря в Багреевке был расстрелян сын Ундольского тридцатичетырехлетний Василий Павлович Ундольский.

Вскоре там же был расстрелян Дмитрий Алексеевич Алчевский, 1865 года рождения, сын известного харьковского педагога Христины Даниловны Алчевской, знакомой Чехова. Она была автором ряда книг по народному образованию. Одна их книг, подаренная Чехову, была по-

слана им в Таганрогскую библиотеку. Чехов хорошо был знаком и с ее дочерью Христиной Алексеевной Алчевской (1882-1931). Во время гастролей Художественного театра в Ялте обе они находились в Крыму, и 4 апреля 1900 года Чехов послал им билеты на четыре спектакля художественников. В архиве Чехова (РГБ) хранятся четыре письма Х.Д. Алчевской за 1900 год, в одном из них она благодарит Чехова за билеты. Ее дочери поэтессе Христине Алексеевне Чехов тогда же подарил свою фотографию с надписью.

Тогда же, в декабре 1920 года погиб в Багреевке, ставшей местом расстрелов, еще один знакомый Чехова известный фотограф «двора его Императорского Величества» Алексей Михайлович Иваницкий, с которым Чехов познакомился летом 1901 года. Он сделал три фотографии Чехова большого формата, которые теперь находятся в экспозиции мемориального Дома Чехова в Ялте, в литературной экспозиции Дома-музея, а также на даче Чехова в Гурзуфе. Чехов снят сидящим в камышовом кресте на балконе своего ялтинского дома. Им же были сделаны еще две фотографии – на одной Чехов стоит на дорожке у дома, на другой сидит в своем ялтинском саду на скамейке (эти две подлинные фотографии находятся в Москве в фондах Государственного литературного музея).

По биографии Чехова хорошо известно, что, живя в Ялте, он не раз общался с княгиней Надеждой Александровной Барятинской, которая была известна в городе своей благотворительностью. А с осени 1898 года, переехав в Ялту, Чехов также стал активно заниматься делами ялтинского благотворительного общества. По его делам они часто встречались с княгиней Барятинской на различных мероприятиях, целью которых был сбор средств то для нуждающихся туберкулезных больных, то для детского приюта или приюта для хроников. Чехов был знаком и с родственниками княгини, хорошо знал князя Владимира Владимировича Барятинского, мужа давней своей знакомой

актрисы Л.Б. Яворской. Был знаком Чехов и с его сестрой Марией Владимировной Барятинской, которая была председателем ялтинского местного комитета Российского Красного Креста. Три ее письма 1898-1900 гг. к Чехову также хранятся в его архиве в РГБ. В одном из них от 2 декабря 1898 года она просила Чехова пожертвовать его книги в пансион для «недостаточных легочных больных». Чехов немедленно выполнил ее просьбу, и в письме от 10 декабря княгиня Барятинская благодарила его за «любезное пожертвование» (*Письма*, 7, 744).

В декабре 1920 года были расстреляны в Багреевке 73-летняя княгиня Н.А. Барятинская, вторая ее дочь Ирина Владимировна Мальцова 1880 года рождения, урожденная княгиня Барятинская, ее муж Сергей Иванович Мальцов, 1876 года рождения и его отец Иван Сергеевич Мальцов, 1847 года, генерал в отставке, награжденный многими орденами Российской империи.

За два-три месяца конца 1920 – начала 1921 годов в городах Крыма – Севастополе, Евпатории, Ялте, Феодосии, Алушке, Алуште, Старом Крыму, Судаче и пр. местах, было без суда и следствия уничтожено до 120 тысяч человек – мужчин и женщин, стариков и даже детей. Они ничего не сделали против Советской власти. Их вина была только в том, что они были образованные, интеллигентные люди. Все они могли выехать за границу. Не сделали этого, видимо, не желая покидать родину. За это и заплатили жизнью.

А весной 1900 года все они были на гастрольных спектаклях Художественного театра и подписи их стоят на адресе, преподнесенном Чехову.

Тогда же в Феодосии был расстрелян единственный сын писателя И.С. Шмелева. Спустя несколько лет после его гибели Шмелев в 1927 году писал в швейцарский суд: «Если бы случайное чудо и властная международная комиссия могла получить право произвести следствие на местах, она собрала бы такой материал, который с избытком

поглотил бы все преступления и все ужасы избиений, когда-либо бывших на земле. Я не мог добиться у советской власти суда над убийцами, потому что советская власть – те же убийцы» (архив А.М. Горького). ГУЛАГ, в котором погибли, в частности, почти все организаторы красного террора в Крыму, был еще впереди.

А.Ханило (Ялта)

Памяти

ПАМЯТИ ВЛАДИМИРА ПАХОМОВА

Владимир Михайлович Пахомов (1942—2007), режиссер, педагог, театральный деятель. Народный артист России, лауреат Государственной премии РФ, художественный руководитель и директор Липецкого государственного академического театра драмы имени Л.Н.Толстого.

Пахомов умер внезапно, в ноябре, не выпустив последнего задуманного спектакля, не дожив полгода до очередных Липецких встреч и до «Мелиховской весны», где по традиции, им же основанной, он должен был представить очередную свою чеховскую премьеру – «Три сестры». Спектакль в Мелихове будет и выставка, посвященная Пахомову, тоже, и речь о нем пойдет – уже без него: вослед.

Меру этой утраты мы еще чувствуем не вполне. Пока ощущаем некоторое сиротство и недостаток постоянно питавшей нас энергии. Удивляемся отсутствию звонков с долгим и жарким обсуждением предстоящих Липецких встреч и всевозможных театральных и житейских проблем. Так удивляются упорному молчанию близкого человека, связь с которым необходима, привычна – и вдруг... Вдруг – тишина.

В тишине тревожно, тоскливо, но и думается неплохо. Мысль упорно бьется в одно: почему жизнь этого человека кажется выстроенной по плану, по четкой программе, выполненной с такой целеустремленностью?

Молодой режиссер, выпускник ГИТИСа, ученик А.А.Гончарова, поработал в крупных городах (Одессе, Петро-заводске), затем оказался в Липецке, городе промышленном, не театральном, мало что предвещавшем, – и остался здесь навсегда.

Начался ряд нестандартных, смелых решений, словно шагов к дальней цели; непрерывное движение за 30 липецких лет.

Шаг первый был необходим для дальнейшего: создать (воспитать) в городе свою культурную среду, своего зрителя, с которым можно идти дальше. Пахомов проводит знамени-

тый Липецкий эксперимент, беря себе еще и задачи тюза: вырашивает – в детях, их учителях и родителях – привычку к театру, потребность в нем, понимание театра.

Шаг второй был как бы случайным: поставив в начале 80-х «Чайку» без всяких программных заявлений и, видимо, намерений, попав затем в Мелихово и сыграв «Чайку» там, на пленэре, Пахомов встретил свою судьбу. Так началась история «Мелиховской весны», год назад отметившей четверть века, и чеховская история Липецкого театра, которой при жизни Пахомова не было видно конца.

Дальше уже не было места случайностям.

Пахомов принялся за создание в городе настоящей культурной среды с центром в театре. Для этого театр должен был не замыкаться в себе, но стать чем-то бóльшим, чем просто хороший театр. К этому шли постепенно, одновременно с тем, как развивался театр; как он укрупнялся в масштабе; как возрастала его роль в городе, области, России. Особая роль – творческая и культуртрегерская разом, что так рискованно и так редко; всегда есть опасность сорваться в ту или другую сторону.

Здесь не сорвались – Пахомов знал секрет равновесия и, главное, взаимосвязи этих сторон. Театру было нужно и то, и другое; недаром его руководитель получал Государственную премию не только за спектакли, но и за просветительство.

Просветительство – посредством искусства. Одной его сферой была «Мелиховская весна», ежегодный приезд театра в Мелихово с премьерой. При этом спектакли не повторялись; всякий раз было что-то новое. Это поднимало тонус театра, давало ему выход вовне, что так важно в провинции; оживляло тихую жизнь музея, притягивало сюда людей – и в конце концов переросло из сольных гастролей одного театра в международный фестиваль, уникальный даже в России, – единственный, где играют только Чехова.

Другая сфера была связана с наукой – Липецкие театральные встречи, выстроенные по особой модели, исходя из интересов театра в каждый данный момент – из того, какие проблемы волнуют его, какие новые спектакли в репертуаре.

Потому так варьировались темы и такой стимул это давало для собственно научных занятий; потому с таким нетерпением каждый год московские и петербургские чеховеды ждали поездки в Липецк, на эти «Чтения» – компактные и живые, нужные и людям театра, и людям науки, соединившимся здесь в некое, почти родственное, содружество, столь же ценное и хрупкое сегодня, как тот театр-семья, театр-дом, что держал своей волей Пахомов.

Удивителен этот факт столь долгой и упорной приверженности своему главному автору – Чехову, без всяких признаков усталости от него, на что сетуют порой столичные театралы и критики. Словно Пахомов взялся делом подтвердить известную мысль Станиславского: «Чехов – неисчерпаем». Видимо, действительно так, потому что у Пахомова Чехов был разным, а, кроме того, был не только Чеховым.

Чехов на липецкой сцене появлялся в сообществе русских классиков, от Гоголя до Л. Толстого, и классиков зарубежных, будь то Мольер, Ибсен или Уильямс. Всякий раз сцена давала повод ученым исследовать их отношения, глубину различий, и сходства, и даже родства. Оттого героями последних «Чтений» были Гоголь и Чехов, а в мае нас ожидала другая пара – Л.Толстой и Чехов.

Взяв за основу репертуара классику, Пахомов не ограничился ею, с азартом и любопытством впуская на свою сцену и новые пьесы, и то, что можно назвать классикой советской. Пристрастие он питал к пьесам С.Злотникова, а один из лучших своих спектаклей поставил по «Василию Теркину» А.Твардовского.

Чехова же он ставил разнообразно и изобретательно: пьесы большие и малые, прозу, композиции, пьесы о самом Чехове. Поставил четыре из его главных пьес: «Чайку», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» (дважды) и напоследок (как О. Ефремов, как Немирович-Данченко) – «Три сестры». Странное это совпадение: у мхатовцев спектакль стал завещанием, и в последней работе Пахомова тоже хочется некий завет разгадать...

Т. Шах-Азизова

Библиография работ о Чехове

2004 г. (первая часть)

2004 (первая часть)

Абрашова, Елена Александровна

Христианские мотивы в прозе А.П. Чехова: АКД филол. наук: 10.01.01 / Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2004 – 15 с.

Абрашова, Е.А.

Мироощущение А.П.Чехова: (на материале записных книжек и писем писателя) // Преподобный Серафим Саровский и русская литература. – М., 2004. – С. 239-246.

К проблеме религиозности Ч.

Авдеев, Ю.К.

В чеховском Мелихове. – М.: Мелихово, 2004. – 239 с., ил.

Аврух, Д.Д.

«Язык должен быть прост и изящен»: Синонимы у А.П. Чехова // Рус. речь. – М., 2004. – № 24. – С. 40-43.

Анцыферова О.Ю.

Драма несостоявшейся любви в творчестве Чехова и Джеймса // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004. – С. 147-157.

Ахметшин, Р.Б.

Н.А.Лейкин – писатель и издатель в сознании А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 10-11.

Афанасьев, Э.С.

Постклассический реализм А.П. Чехова: К 100-летию со дня смерти // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. – М., 2004. – Т.63, № 4. – С. 3-11.

Афонина, Т.А.

Категории «личность», «быт», «бытие» в драме А.П. Чехова «Три сестры» // Языковое сознание и текст. – Пермь, 2004. – С. 78-85.

Бабкина, В.В.

Динамика взаимодействия сознаний повествователя и персонажа в «футлярной» серии рассказов Чехова: ольфакторный код // Культура и текст: Миф и мифопоэтика. – СПб. и др., 2004. – С. 172-177.

Бабкина, В.В.

Мифологема запаха в прозе Чехова: ладан // Филологический анализ текста. Вып. 5. – Барнаул, 2004. – С. 37-44.

Бабкина, В.В.

Персонаж в антропной картине мира Чехова («Тина»): репрезентирующие детали // Диалог культур. – Барнаул, 2004. – С. 119-126.

Бартлет, Р.

Чехов-скиталец // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 11-15.

Бельтраме, Ф.

Дуэльная традиция в художественном видении Чехова (на материале повести «Дуэль») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 15-18.

Бродская, Г.Ю.

«С Чеховым – без Чехова» (Чеховские спектакли в Художественном театре после кончины Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 18-21.

Бушканец, Л.Е.

Письма А.П.Чехова в общественном сознании начала XX века // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 21-24.

Бычков, Ю.А.

За строками чеховских писем // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 24-28.

Васильева, Г.М.

«Фауст» И.-В.Гете в прозе А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С.28-30.

Васильева, Г.М.

Ipse dixit: образ И.В. Гете в прозе А.П. Чехова // Дергачевские чтения – 2002. – Екатеринбург, 2004. – С. 66-68.

Цитаты из «Фауста» И.В.Гете в художественном мире Ч.

Васильева, М.О.

«Великое молчание» Чехова // Религиоведение = Study of religion. – Благовещенск; М., 2004. – № 2. – С. 106-115.

Проблема религиозности Ч.

Васильева, С.С.; Кулькина, Е.В.

А.П.Чехов и волгоградская драматургия 1950-60-х годов // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика. – Волгоград, 2003-2004. – Вып. 3. – С. 133-136.

Влияние Ч. на творчество волгоградских драматургов. В частности, о драматургии А.М.Шейнина.

Ваулина, С.С.; Трофимова, И.А.

О функциональной роли ситуативной модальности в художественном тексте: На материале произведений А.П. Чехова конца 80-х гг. XIX в // Семантика языковых единиц и категорий в диахронии и синхронии. – Калининград, 2004. – С. 25-36. Библиогр.: с. 36.

Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. / МГУ им. М.В. Ломоносова, Чехов. комис. РАН, Музей заповедник А.П.Чехова в Мелихове; Редкол. ... Катаев В.Б.(отв. ред.) и др. – М., 2004. – 262 с. Библиогр. в конце отд. ст.

Виноградова, Е.Ю.

«Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 30-33.

Власова, М.В.

К проблеме коммуникативных стратегий в художественном тексте: на материале рассказа А.П.Чехова «Дома» // Коммуникативные аспекты языка и культуры: Сб. науч. тр. IV Всероссийской научно-практ. конф. студентов и молодых ученых. – Томск: Изд-во Том. политехн. ун-та, 2004. – С. 164-167.

Власова, М.В.

Коммуникативная ситуация экзамена в рассказах А.П.Чехова 1980-х годов // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики. Вып. 5. Ч. 1. Литературоведение. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – С. 27-30.

Власова, М.В.

Слово учителя в драме А.П.Чехова «Безотцовщина» // Русская литература в современном культурном пространстве. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2004. – С. 168-176.

Власова, М.В.

Типология образа учителя и коммуникативные стратегии учительства в романе И.С.Тургенева «Рудин» и в рассказе А.П.Чехова «Учитель словесности» // Теоретические и прикладные аспекты филологии: Сб. науч. тр., посвященный 10-летию кафедры рус. яз. и лит. ИЯК ТПУ. – Томск: Изд-во Том. политехн. ун-та, 2004. – С. 297-302.

Волчкевич, М.А.

«Мертвая царевна» и «Принцесса Греза»: к вопросу об архетипах в творчестве Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 33.

Гарон, Л.А.

Распалась связь времен. «Новая драма» без чеховской традиции // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 33-36.

Генри, П.

Traduttori – traditori. Об английских переводах сочинений А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 36-39.

Гитович, И.Е.

Проблема биографии Чехова сегодня: жанр, факт, язык // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 39-43.

Гладилина, И.В.

«Хотеть» и «желать»: к проблеме реконструкции языковой личности автора и героя прозы Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 43-46.

Голами, Х.

Динамика прозы А.П.Чехова и проблема ее сохранения в переводах // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 46-50.

Головачева, А.Г.

Чехов и Диккенс («маленькая трилогия» и «рождественские повести») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 50-52.

Горячева, М.О.

Черный монах А.Чехова и Б.Акунина // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 54-56.

Грудкина Т.В.

Двойничество как организующий фактор поэтики повести А.П.Чехова «Черный монах» // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 102-120.

Гульченко, В.В.

«Пять пудов любви» (Эрос в пьесах Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 56-60.

Гусева, С.В.

Текстообразующие элементы в аспекте дискурсивного анализа: На материале перифрастики чеховского эпистолярия // Седьмые Вавиловские чтения: Глобализация и проблемы национальной безопасности России в XXI веке. – Йошкар-Ола, 2004. – С. 365-373

Гусихина, Н.П.

Музыка в произведениях А.П.Чехова // Слово. Вып. 2. Сб. научных работ студентов и аспирантов. – Тверь: ТГУ, 2004. – С. 112-124.

Гусихина, Н.П.

Поэма А.К.Толстого «Грешница» в творческом сознании А.П.Чехова // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы XVIII Тверской межвузовской конф. ученых-филологов и школьных учителей (Тверь, 26-27 марта 2004 г.). – Тверь: ТГУ, 2004. – С. 305-311.

Гусихина, Н.П.

Стихотворение Ф.И.Тютчева «Весенняя гроза» в контексте повести А.П.Чехова «Драма на охоте» // Мир романтизма: Материалы международной научной конф. «Мир романтизма» (XII Гуляевские чтения). (Тверь, 26-29 мая 2004 г.). Т. 10 (34). – Тверь: ТГУ, 2002. – С. 173-180.

Гутник, И.

Невеселые комедианты // Сахалинская жизнь. – Южно-Сахалинск, 2004. – 8 сентября. – С. 10: ил.
О спектакле театра МХАТ по произведениям А.П. Чехова «Дуэль для слабых созданий» на сцене Чехов-центра в Южно-Сахалинске

Давтян, Л.А.

На чем сыграть «звук лопнувшей струны»? // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 60-62.

Демина, И.В.

Концепт «знамения» в прозе А.П.Чехова и А.М.Ремизова // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 120-132.

Димитров, Л.

Чеховский «дядя» и «честные правила» драматургии // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 62-64.

Долженков, П.Н.

«Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 64-68.

Егошина, Ольга

Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. – М., 2004. – 190 с.

Разделы: «Иванов» на с. 76-97, «Дорн» на с. 98-109.

Елушич, С.

Чехов и нигилизм: интертекстуальный подход // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 68-69.

Емельяненко, В.

Остров надежды: 114 лет назад великий Чехов заново открыл миру остров Сахалин, и ныне ждущий внимания Большой земли // Труд. – М., 2004. – 16, 20, 27 июля. – С.5; То же: Советский Сахалин. – Южно-Сахалинск, 2004. – 7 авг.

Живолупова, Н.В.

Концепция святости в сюжете повести А.П.Чехова «Моя жизнь» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 69-71.

Журавлева, А.А.

Феномены памяти в художественном мире А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 71-75.

Загария, Т.Г.

Юмор как неотъемлемая черта творческой манеры Пушкина и Чехова: к постановке проблемы // Интерпретация литературного и культурного текста. – Биробиджан, 2004. – С. 45-51.

Зайцева, Т.Б.

Библейские мотивы в повести А.П.Чехова «Черный монах» // Социолингвистические и культурологические проблемы изучения русского языка и русской литературы в контексте диалога культур. – Магнитогорск, 2004. – С. 46-48.

Закуренко, А.Ю.

Два плана бытия в прозе Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 75-77.

Замятин, Д.Н.

Мета-география: Пространство образов и образы пространства. – М.: Аграф, 2004. – 507 с. – (Каб. визуал. антропологии). Библиогр. в примеч.

Проблемы интерпретации географических образов в русской литературе XVIII-XX вв. В том числе о Ч.

Заславский, Григорий

Без верхушек // НГ. – М., 2004. – № 202, 20 сент.
«Три сестры» в постановке П.Фоменко.

Зейнали, Б.

А.П.Чехов в системе экспрессивных средств персидского языка // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 77-78.

Иванова, Н.Ф.

«Непонятный» Чехов – сто лет спустя // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 80-82.

Иванушкин, А.

Для Сахалина Чехов – наше все // Наши острова. – Южно-Сахалинск, 2004. – 4 февраля. – С. 9: фот.

О VII научной конференции Чеховские чтения прошедшей в Музее книги А.П.Чехова «Остров Сахалин».

Ивановская Чеховиана (библиография) / Сост. и предисловие А.Ю. Романова // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004. – С. 177-212.

Ивашов, А.

Постижение продолжается // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 1 окт. – С. 3.

О международ. науч. конференции, посвящ. памяти Ч., в ТГПИ.

Ивашов, А.

Праздник интеллекта на литфаке // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 28 апр. – С.3.

47-я студенческая научная конференция в ТГПИ посвященная 100-летию памяти Ч.

Ивин, А.А.

«Вишневый сад» А.П.Чехова: кухонно-гастрономический подтекст // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004. – С. 88-102.

Ильюхина, Т.Ю.

«Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...» (запахи в прозе А.П.Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 82-84.

Казьмина, Н.

Прошло сто лет... // Театральная жизнь. – М., 2004. – № 3. – С. 4-7.

К 100-летию создания пьесы Ч. «Вишневого сада». Спектакли Э. Някрошюса и А. Бородина.

Кайгородова, В.Е.

«Вишневый сад» А.П.Чехова: поэтика названия и основные мотивы // Русская литература XIX-XX вв. Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. – Новосибирск, 2004. – С. 249-256.

Кайдаш-Лакшина, С.Н.

Вишневый сад и «Вишневый сад» Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 84-87.

Кайдаш-Лакшина, Светлана

О судьбе одной мифологемы комедии Чехова // НГ ExLibris. – М., 2004. – № 31, 19 августа.
Об образе сада в «Вишневом саду».

Капустин, Н.В.

Комментарий // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 243-269.
Комментарий к рассказу Ч. «Архиерей».

Капустин, Н.В.

О «русской идее», чеховских степи, овраге и трубочке Ивана Иваныча // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 74-88.

Капустин, Н.В.

О традиционном и новаторском в творчестве А.П.Чехова-повествователя // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 87-90.

Карими-Мотаххар, Дж.

А.П.Чехов в оценке иранских писателей и читателей // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 90-91.

Катаев, В.Б.

Предсказания Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 91-95.

Клинг, О.А.

«Дама с собачкой» Чехова: инвариантность текста через призму литературоведческих школ и направлений (В диалоге со студентами-филологами) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 95-97.

Клуге, Р.-Д.

Женщины на Сахалине (Остров Сахалин, XVI глава: Женский вопрос) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 97-98.

Коваленко, Г.В.

«Three Plays After» Брайана Фрилла // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 98-99.

Королев, А.В.

Белая Африка. «Вишневый сад» и африканская символика // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 99-102.

Криницын, А.Б.

Морализм у Чехова и Достоевского // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 102-104.

Кузичева, А.П.

Биография и биографы Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 104-106.

Кулиева, Р.

Концепция Востока в творчестве А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 106-108.

Лазареску, О.Г.

Чехов как теоретик литературы: проблема автокомментирования // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 108-110.

Лапушин, Р.

Роса на траве (еще раз о поэтическом у Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 110-111.

Лебедев, А.А.

Еще раз о «дарвинизме» Антона Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 111-115.

Лебедев, А.А.

Еще раз о «дарвинизме» Антона Чехова // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. – Тольятти, 2004. – Гуманитарные науки и образование: опыт, проблемы, перспективы. Ч. 3. – С. 120-124.

Полемическое отношение Ч. к учению Ч.Дарвина на примере рассказа «Мороз».

Лебедев, А.А.

«Превращение бабочки в гусеницу»: (Один общий сюжет прозы А.П.Чехова и Н.В. Гоголя) // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре. – Волгоград, 2004. – Ч. 1. – С. 169-176.

Изображение «опошления» человека в «Ионыче» Ч. и «Мертвых душах» Н.В.Гоголя (образ Плюшкина).

Линков, В.Я.

Парадокс повести А.П.Чехова «Моя жизнь» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 115-116.

Ли, Ляньшу

Чехов на китайской сцене // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 116-119.

Мальцева, В.В.

Профессия учителя в творчестве А.П.Чехова // Проблемы филологии и преподавания филологических дисциплин. – Пермь, 2004. – С. 104-107.

Малых И. В.

Фрагмент психолингвистического портрета А. П. Чехова: темперамент (по материалам писем) // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2004. – С. 245-254.

Малютина, Н.

Характер полилога в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад» в контексте поисков музыкальной драматургии рубежа столетий // Acta Univ. Szegediensis. Sect. historiae litterarum. Diss. Slavicae. – Szeged, 2004. – № 23. – С. 113-119.

Мартынова, Л.А.

Чеховские спектакли О.Н.Ефремова глазами современной критики (1970–2000) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 120-122.

Медведев, А.В.

О двух оперных замыслах Д.Д.Шостаковича (из опыта совместной работы над либретто опер «Портрет» и «Черный монах») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 122-128.

Мильдон, В.И.

«Вишневый сад» как антиутопия (к понятию «комедия» в драматургии А.П.Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 128-130.

Михайлова, М.В.

А.Чехов и О.Дымов // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 130-132.

Нагасэ, Н.

«Японский след» в произведениях Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 132-133.

«Наш Чехов» в пространстве современной культуры: Материалы круглого стола // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 34-65.

В круглом столе принимали участие И.Н.Сухих, Г.Г.Ермилов, Н.В.Капустин, В.П.Раков, В.А.Смирнов, С.Н.Тяпков, З.Я.Холодова, М.Ю.Эдельштейн.

Наш Чехов. Сборник статей и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – 271 с.

Николаева, Н.

Герои рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» // Литература. – М., 2004. – 16-31 июля, № 27-28. – С. 45-46. – (Приложение к газете «Первое сентября»).

Николаева, С.Ю.

Диалог культур: русский исследователь творчества А.П. Чехова в английском дискурсе // Рус. лит. – СПб., 2004. – № 2. – С. 256-258.

Рец. на кн.: Miles P. Mikhail Gromov: Chekhov scholar and critic. An essay in cultural difference. – Nottingham, England, 2003.

Николаева, С.Ю.

Любовные сюжеты в юмористике А.П. Чехова и русский лубок // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. – Тольятти, 2004. – Гуманитарные науки и образование: опыт, проблемы, перспективы. Ч. 3. – С. 142-148. Библиогр.: с. 147-148.

Николаева, С.Ю.

Стихия мелодраматизма в драматургии А.П.Чехова (от «Иванова» к «Вишневому саду») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 133-136.

Нымм, Е.

К вопросу о мемуарной достоверности (биография Чехова в «Романе моей жизни» И.Ясинского) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 136-138.

О, Вон Ке

Ирония в поэтике объективности Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 132-133.

Одесская, М.М.

Чехов и современные русские театральные ремейки // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 140-141.

Осипова, Л.

История потерянного дома // Семья и школа. – М., 2004. – № 7. – С. 24-27.

К 100-летию со дня смерти Ч. К 100-летию первой постановки «Вишневого сада».

Петракова, Л.Г.

Поэтика «пасхальных» рассказов А.П.Чехова «Святою ночью» и «Архиерей» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 141-143.

Питчер, Х.

«Последние минуты Чехова»: Лев Рабенек и его воспоминания // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 143-144.

Полакиевич, Л.

Пожизненное заключение и смертная казнь у Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 144-148.

Полоцкая, Э.А.

О «недосказанности» в пьесах Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 148-151.

Попкин, К.

«Припадок» как история болезни // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 151-154.

Потаповский, А.М.

Проблема характера главного героя «Скучной истории» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 154-156.

Попов, Александр

Русский медведь со скрипкой // Известия. – М., 2004. – № 11, 23 янв.

Премьера «Скрипки Ротшильда» Камы Гинкаса в США.

Попова, А.Н.

Поэтика пейзажа в рассказе А.П.Чехова «Соседи» // Рус. яз. в шк. – М., 2004. – № 3. – С. 21-26.

Попова, И.М.

А.П.Чехов в оценке Е.Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Кн. 13. – Тамбов; Елец, 2004. – С. 22-27.

«Простите шалость беглой рифмы...»: Чеховская поэтическая антология (приложение к библиографии) / Сост. А.Ю.Романов // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 213-227.

Пруайар, Ж. де

Образ юга в литературном творчестве А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 156-157.

Пучкова, Г.А.

Чехов в Мелихове: об интерпретации творческой личности писателя англо-американскими исследователями // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 157-160.

Родионова, В.М.

Историзм как основа творческого осмысления жизни А.П.Чеховым // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 160-163.

Роженцева, Е.А.

А.П.Чехов и А.П.Платонов // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 163-166.

Романов, А.Ю.

Морозовы, предки А.П.Чехова: старые мифы и новые документы (К вопросу о родственных связях писателя с Ивановским краем и некоторых аспектах их научного комментирования) // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 132-147.

Ртищев, Т.

Чехов и музыка // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 31 янв. – С. 1.

Вечер во дворце Алфераки, посвящ. музыке в жизни Ч., с участием таганрогских актеров и музыкальных коллективов.

Рубина, С.Б.

Природа иронии Чехова // Ирония и пародия. – Самара, 2004. – С. 98-116.

Философская природа иронии в творчестве Ч. (в основном на материале повести «Огни»).

Руссман, И.Б.

Сюжет маленького рассказа // Филол. зап. – Воронеж, 2004. – Вып. 21. – С. 161-163.

Мотив «хамелеонства» в раннем юмористическом рассказе Ч. «Вверх по лестнице».

Саламова, С.А.

Творчество А.П.Чехова и «нелитературная драматургия» конца XIX века // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 166-169.

Сарычев, Я.В.

А.П.Чехов в контексте литературной политики «Нового пути» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 169-171.

Сасаки, Т.

Мак и вишня в «Вишневом саде» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 171-178.

Свифт, М.

Чеховская перестановка евангельских истин // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 178-182.

Семкин, А.Д.

Чехов – моралист и проповедник? (механизм конфликта и финальный авторский комментарий в рассказе «Враги») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 182-184.

Силачева, И.Ю.

Игра со словом и принципы изображения вещи в раннем творчестве А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 184-186.

Скибина, О.М.

Чехов в школьном изучении: достижения или провалы? // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 186-189.

Смирнов, В.А.

Семантика «лунарного мифа» в чеховской прозе («Кривое зеркало», «Ионыч», «Дама с собачкой») // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 66-74.

Смола, К.

К типологии «текстов второй степени» в ранней прозе А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 189-191.

Собенников, А.С.

Случай и Судьба в драматургии А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 191-194.

Сорока, О.

Как Чехов писал стихи // Новый мир. – М., 2004. – № 9. – С. 145-150.

Эссе о ритмике прозы Ч.

Соснова, А.

Отель «Зоммер». Начало бессмертия // Лит. газ. – М., 2004. – № 28. – С. 11.

О музее Ч. в Баденвейлере.

Спивак, Р.

В полемике с христианством: Чехов – экзистенциалист // Филолог. – Пермь, 2004. – Вып. 5. – С. 46-54.

Христианская доктрина смирения в критическом переосмыслении Ч.: близость к философии экзистенциализма.

Старикова, В.А.

Поэтические некрологи 1904 года (памяти А.П.Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 194-197.

Старченко, Е.В.

Традиции А.П.Чехова в драматургии Н.В.Коляды // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 197-199.

Степанов, А.В.

Чеховский дискурс. Из сюжетов практической стилистики // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 199-201.

Степанов, А.Д.

Речевые жанры у Чехова (к постановке проблемы) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 201-203.

Страхова, А.

Рассказ А.П.Чехова «Патриот своего отечества»: простая история // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 203-206.

Стрельцова, Е.И.

Лермонтов – Чехов – Чайковский: опыт реконструкции неосуществленной оперы «Бэла» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 206-210.

Стрингер, Л.

«Что делает время!» Исследование эффекта времени в сценической трилогии «Дама с собачкой», «Черный монах» и «Скрипка Ротшильда» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 210-212.

Сухих, И.Н.

Проза Чехова: два века – два предмета, два сюжета // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 212-214.

Сызранов, С.В.

Талант как категория художественной антропологии А.П. Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 214-217.

Таганов, А.Н.

«Мой Чехов» в художественной системе Натали Саррот // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004. – С. 157-163.

Тагильцева, Л.Е.

Синтез эпоса и драмы в рассказе А.П.Чехова «Хамелеон» // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 217-220.

Тихомиров, С.В.

Мир без Абсолюта: чеховская версия // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 217-220.

Тихонова, Т.

Чехов живет в наших душах // «Московский комсомолец» на Сахалине. – Южно-Сахалинск, 2004. – 25 февр. – 3 марта. – С. 10: фот.

О традиционном конкурсе художественного чтения и инсценировок произведений Ч. в литературно-художественном музее книги Ч. «Остров Сахалин».

Тяпков, С.Н.

Чехов продолжается // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИВГУ, 2004. – С. 10-33.

Фатющенко, В. И.

А.П. Чехов: «Страстная жажда жизни» и «Веяние смерти» // Вестник Московского университета. Серия 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М., 2004. – № 4. – С. 58-85.
Проблема жизни и смерти в творчестве Ч. Ч. как художник-антропологист; цель жизни и смысл жизни; смерть и бессмертие, жажда жизни и тоска в художественных произведениях и личной переписке. Полемика с интерпретаторами творчества Ч., считавшим болезнь писателя главным фактором, повлиявшим на его художественный мир.

Федосеева, С.В.

Музыкальная палитра прозы А.П.Чехова // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 222-225.

Флэт, К.

К вопросу о характере, «смерти автора» и продолжающейся жизни текста // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 225-226.

Хам Ен Джун

Чехов в корейском театре // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 226-228.

Химич, В.В.

Булгаков и Чехов: динамика восприятия // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 228-231.

Хуснутдинов, А.А.

Об одном авторском фразеологизме А.П.Чехова // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 163-169.

Чудаков, А.П.

Реформа жанра // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 231-235.

Шах-Азизова, Т.К.

Театр Чехова: новый рубеж столетий // Век после Чехова: Международный науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 235-238.

Шалыгина, О.В.

Чехов и формирование русской «поэтической прозы» начала XX века // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 238-241.

Шехватова, А.Н.

«...Я болен боязнью жизни...» (Мотив страха в прозе Чехова) // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 241-244.

Шиндлер, К.

Переводы произведений А.П.Чехова на немецкий язык // Наш Чехов. Сб. ст. и материалов. – Иваново: Изд-во ИвГУ, 2004. – С. 169-176.

Швидерска, М.

Немцы и немецкая культура в рассказах и повестях А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 244-246.

Щербакова, А.А.

Чеховское заглавие как объект рефлексии в современной литературе // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 246-248.

Яницки, Дж.

Писатель – писателю: Раймонд Карвер и Чехов // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 251-252.

Яхьянур, М.

Принципы создания женских образов в творчестве А.П.Чехова // Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. – М., 2004. – С. 252-254.

Уважаемые коллеги!

На кафедре истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова по гранту РГНФ ведется работа по составлению библиографии работ о Чехове за 1961-2005 гг. на русском и иностранных языках. Библиография будет издана в ближайшие годы. В нее войдет все написанное о Чехове во всех жанрах, научных и иных, включая работы об интерпретациях произведений писателя в театре и кино. Просим всех желающих принять участие в составлении библиографии и выслать имеющиеся материалы и списки своих публикаций о Чехове по адресу: 119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В.Ломоносова, первый гуманитарный корпус, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, к. 958, – или по электронному адресу: ruslit@philol.msu.ru.

Заранее вам благодарны.