

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК
№ 24

СОДЕРЖАНИЕ

Книжное обозрение

<i>Ю. Доманский.</i> Чеховские чтения в Ялте: Вып.12. Мир Чехова: звук, запах, цвет	6
<i>Л. Бушканец.</i> Чеховские чтения в Ялте: Вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф	11
<i>Е. Петухова.</i> Таганрогский вестник. «Степь» А.П. Чехова: 120 лет»	21
<i>Жаклин де Пруайар.</i> Françoise Darnal-Lesn�: Anton P. Tchekov, Portraits des Femmes	31
<i>С. Тихомиров.</i> Долженков П.Н. «Как приятно играть на мандолине!»: О комедии Чехова «Вишневый сад»	39

Театральная панорама

<i>Татьяна Шах-Азизова. Александр Вилькин.</i> Радиотеатр. «Палата № 6»	50
<i>Галина Коваленко.</i> «Вишневый сад». Вологодский театр для детей и молодежи	53
<i>Галина Степанова.</i> «Три сестры». Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке	58
<i>М. Горячева.</i> По мотивам Чехова: на экране фильм «Сад»	63
<i>Эрнест Орлов.</i> «Узел жизни, в котором мы узнаны...»	68

Конференции

<i>Р. Ахметшин.</i> Молодые исследователи Чехова. Шестая международная конференция	74
---	----

Жизнь музеев

- Алла Головачева. «Сад чеховского наследия никогда не отцветет».*
Актуальное интервью с директором Дома-музея
А.П. Чехова в Ялте106

Библиография

- 2004 г. (третья часть)114

Книжное обозрение

Чеховские чтения в Ялте: Вып. 12.

Мир Чехова: звук, запах, цвет.

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

Симферополь, 2008. 284 с.

Думаю, что всякий, причисляющий себя к когорте чеховедов, не может не приветствовать то, что выпуск сборника «Чеховские чтения в Ялте» становится ежегодной традицией. Меня же особенно радует то, что каждый новый номер ялтинской серии носит теперь сугубо тематический характер, объединяя учёных не только объектом исследования, но и его предметом.

Заглавие для 12-го выпуска сборника позволю себе признать весьма точным и предельно корректным: предмет исследования – мир писателя; а каким образом можно говорить об это мире, если не через три основных его составных части, формирующих человеческое восприятие – через звук, запах и цвет? И, конечно, каждый из авторов статей, составивших этот выпуск, старался найти свою исследовательскую нишу в том, что А.П. Чудаков некогда назвал «оригинальным и неповторимым видением вещей и духовных феноменов, запечатлённых словесно». Литература тогда – явленный в слове мир автора, созданный по законам мира природного. А природа, понятное дело, говорит с человеком через зрение, через слух, через обоняние. И тем самым природа формирует гармоничную красоту искусства, о чём предупреждал ещё Шарль Бодлер: «Там запах, цвет и звук между собой согласны...»

Итак, проблема, положенная в основу рецензируемого сборника, ясна: увидеть мир Чехова через три элемента, благодаря которым осуществляется коммуникация природы и человека, – через цвет, звук и запах.

Основные статьи сборника удачно поделены на три раздела: разные аспекты восприятия, мир драмы и мир эпики. Впрочем, если вчитаться в сборник как в своего рода коллективную монографию по заявленной проблеме, то можно увидеть и иную стратегию выбора исследователями подходов к пониманию мира Чехова: одни стремились привлечь как можно больший

массив чеховских текстов, другие – наоборот – глубже рассмотреть мотивную структуру запаха/цвета/звука на пространстве одного текста. Однако несмотря на тот или иной выбор аналитической стратегии, всех авторов сборника объединила общая идея: глубже понять мир Чехова через обозначенные элементы. И практически всем исследователям это удалось.

Открывается сборник концептуальной статьёй В.Б. Катаева «Какое богатство, какие залежи красоты...», в которой оказались аналитически систематизированы наиболее интересные проявления звука, цвета и запаха в чеховском творчестве в контексте их экспликации и у предшественников, и у современников Чехова. Тем самым учёному на конкретном материале удаётся доказать и включённость Чехова в определённую традицию, и оригинальность чеховского художественного мира. Своёобразием продолжает отмеченную тенденцию фундаментальная статья Л.Е. Бушканец «“Чеховские звуки” в культурном сознании конца XIX–начала XX веков», подробно описывающая и систематизирующая рецепцию чеховской сонотопии как современниками писателя, так и в последующей русской культуре вплоть до наших дней. Статья А.А. Щербаковой «“Пел соловей” (об одном звуковом образе “малой прессы” 1880–1890-х годов)» предлагает рассмотрение самого частотного в чеховском творчестве птичьего пения – пения соловья – в контексте литературной и медиальной традиции; наблюдения исследователя показывают, что в мире Чехова пению соловья вновь была возвращена редуцированная многочисленными пародиями образная сущность. О.Н. Филенко в статье «Сборник А.П.Чехова “В сумерках” (первое издание): мир в ощущениях» анализирует названный сборник как циклическое единство, убедительно доказывая, что целостность этой чеховской книги формируется в числе прочего и благодаря таким циклообразующим связям, как звук, цвет и запах. В статье А.Д. Сёмкина «Красота мира как “неумелая декорация”, или Ещё один “русский человек на rendez-vous” (рассказ “Верочка”») доказывается, что чеховская «Верочка» является завершением линии “rendez-vous” в русской литературе. В.И.

Силантьева в работе «Проблема памяти в контексте нелинейного мышления: цвет и звук в рассказе Чехова “У знакомых”» обращается к той же самой проблеме и тому же самому чеховскому тексту, что и полтора десятилетия назад на конференции в Даугавпилсе; однако теперь исследователь пробует взглянуть на проблему в ином методологическом ракурсе – в ракурсе синергетического учения; в итоге исследовательница признаёт, что сумеречные полутона оказываются в мире рассказа «У знакомых» знаком неустойчивости существования. В статье немецкой исследовательницы Патриции Голетц «Звуки музыки как средство открытия нового мира в “Чёрном монахе” и “Ионыче”» музыкальная соносфера становится основанием для рассмотрения двух рассказов Чехова через призму концепции Фридриха Ницше о противопоставлении дионисийского и аполлонического начал. В статье Н.Ф. Ивановой «Об одном одорологическом знаке у Чехова (духи в жизни и творчестве писателя)» вниманию читателей предложено глубокое аналитически-типологическое и систематизированное исследование запахов духов как в драме и эпике Чехова, так и в чеховских письмах и даже в воспоминаниях современников о Чехове. Как представляется, именно такой системный подход, использованный в предложенном Н.Ф. Ивановой ключе, с полным правом может быть признан оптимальным в аспекте приближения к пониманию того, что теперь принято называть миром писателя. По заявленной теме к статье Н.Ф. Ивановой примыкает и небольшая заметка И.А. Манкевич «Ароматы и запахи в повседневной жизни А.П. Чехова», завершающая первый раздел сборника.

Второй раздел посвящён чеховской драматургии; заканчивается он двумя крайне интересными и основанными на анализе нетривиальных историко-культурных фактов статьями зарубежных исследователей Николая Мирковича («Звуковой фон, музыка и музыкальность в пьесе “Дядя Ваня” и в постановке Жюли Брэхэн») и Анны Джуст («“Скрипка Ротшильда” и оперная версия В. Флейшмана»). Однако на мой взгляд, самый интересный «клубок» статей оказался помещён в начало

второго раздела – в композиционный центр сборника: я имею в виду статьи В.В. Гульченко «От звуков “Мировой души” к “звуку лопнувшей струны”: запахи и цвет», В.Я. Звенияцковского «Очевидное – невероятное: Чехов – реалист (по поводу запахов и звуков)», П.Н. Долженкова «Звук струны мандолины Епиходова», М.М. Одесской «Роль звука и цвета в архитектонике сюжета произведений Чехова» и Ханны Нордквист «Струна лопнула? Об интерпретации и рецепции звуков в двух шведских постановках “Вишнёвого сада”». Все эти пять статей стали своего рода продолжением вышедшего в Крыму в 2006 году сборника «Звук лопнувшей струны». Одни исследователи, как, например, В.В. Гульченко и В.Я. Звенияцкий, не ограничились только звуком лопнувшей струны, другие, напротив, исходили только из этого звука. Но так или иначе, читатель получил завершённый блок статей, не только объединённых общей проблемой, но и несущих в себе показательные элементы научной полемики между авторами, статьи которых оказались расположены в сборнике по соседству, – к примеру, между П.Н. Долженковым и В.Я. Звенияцким.

Третий раздел сборника не менее интересен, чем два предыдущие, хотя и посвящён проблемам скорее частного, нежели общего свойства. В статье Е.Н. Петуховой «Цвет как изобразительная и смысловая деталь в повести Чехова “Степь”» подробнейшим образом анализируется цветовая организация «Степи»; и анализ этот может служить своего рода методологическим образцом для тех исследователей, которые соберутся говорить о художественном мире Чехова на примере цвета в других произведениях. Система звука, цвета и запаха становится основой для рассмотрения мира нехудожественных произведений Чехова в статье О.М. Скибиной «Звук, запах и цвет в путевых очерках Чехова “Из Сибири” и книге “Остров Сахалин”». Н.А. Никипелова в статье «Снег как мотив в повествовательном сюжете Чехова» рассматривает и систематизирует вербальные экспликации мотива снега в чеховском творчестве, доказывая через этот мотив связь мира Чехова с миром русского символизма. Небольшая статья Элизабет Зейн «Сим-

волика цвета в “Чёрном монахе”» соотносит семантику того или иного цвета в тексте Чехова с психологическим состоянием персонажа. Т.Ю. Ильюхина в статье «“Запах счастья” у Чехова (Опыт литературно-ольфакторного анализа)» рассматривает флористские мотивы как систему в повести «Моя жизнь». В статье М.В. Теплинского «Запах денег (о повести “Ионыч”»)» комментируется одна деталь аромосферы из хрестоматийного чеховского текста. Т.А. Шеховцева в статье «Чеховский экфрасис: мир в отсутствии цвета» систематизируются описания произведений живописи в эпике Чехова. Завершает третий раздел сборника статья А.Г. Головачёвой «Цвета и запахи в рассказе А.П. Чехова “Невеста”». На мой взгляд, данная статья находится в книге на своём месте не только благодаря тому, что «Невеста» – одно из последних чеховских произведений, но и в связи с тем, что А.Г. Головачёва на основании наблюдений за мотивами цвета и запаха в одном конкретном рассказе делает выводы об этом рассказе сугубо интерпретационного, а не только описательного свойства, демонстрируя тем самым реальные возможности проникновения в художественный мир того или иного автора или произведения через мотивы, связанные с категориями, которые вынесены в заглавие сборника, – с цветом, звуком, запахом.

Есть в сборнике и четвёртый раздел, содержащий обзор 28-й Международной Ялтинской конференции 2007 года (обзор составила Е.Н. Петухова). Кроме того, вниманию читателей предлагаются тематика всех Чеховских конференций в Ялте с 1954-го года, перспективный план этих конференций вплоть до 2015-го года и перечень сборников, составивших серию «Чеховские чтения в Ялте».

В целом же сборник «Мир Чехова: звук, запах, цвет» с полным правом может быть признан аналогом коллективной монографии: умело подобранная тематика позволила каждому из исследователей, статьи которых вошли в сборник, найти свой подход к проникновению в художественный мир одного из самых загадочных и трудных наших писателей.

Ю.В. Доманский

Чеховские чтения в Ялте: Вып. 13.

Мир Чехова: мода, ритуал, миф:

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

Симферополь: ДОЛЯ, 2009. 368 с.

Благодаря Алле Георгиевне Головачевой возобновилось регулярное издание материалов международных научных Ялтинских чтений. В данный сборник вошли статьи двадцати пяти участников 29-ой конференции, которая проходила в доме-музее А.П.Чехова 21-25 апреля 2008 года. Замечательно, что составителю и научному редактору удалось заручиться поддержкой – особенно финансовой – Всеукраинского «Чеховского общества», без чего регулярное издание материалов конференции было бы невозможным.

Материалы, представленные в сборнике, в нем же самом уже два раза осмыслены: во-первых, в перепечатанном из «Чеховского вестника» отчете о конференции, написанном Т.А.Шеховцовой и Н.А.Никипеловой, и, во-вторых, в обстоятельном «Предисловии» А.Г.Головачевой. В сущности, всегда бы хотелось видеть в сборниках материалов подобного рода изложение замысла организаторов конференции. В предисловии дано научное обоснование тематики конференции с опорой на работы А.П.Чудакова, обосновано, почему были привлечены к участию в конференции культурологи, социологи, музыковеды, лингвисты, философы. Редактор сборника надеется, что в результате множества конкретных исследований в данном направлении произойдет накопление эмпирических данных и появится фундамент для обобщающего фундаментального труда, в котором будет проведена целенаправленная систематизация различных параметров мира Чехова (с. 4). Показательно, что А.Г.Головачева не просто чувствует потребность в «прорыве» в чеховедении, но и, как организатор науки, пытается подтолкнуть нашу мысль в этом направлении.

Редактор сборника уже во многом помогла рецензенту: в предисловии было отмечено, что статьи позволяют увидеть сильные (способность к точному наблюдению, расширение

культурного контекста) и слабые (отсутствие системности, глубокой теоретической базы) стороны современных исследовательских подходов. В «Предисловии» компенсированы недостатки некоторых работ: дано необходимое теоретическое основание того, что такое мода, ритуал, миф и в чем значимость исследования этих явлений для понимания Чехова: «Таким образом, обозначенная триада была призвана стимулировать исследование того, как в мире Чехова выражены и воплощены те или иные новейшие, устоявшиеся и древнейшие формы материальной и духовной культуры человечества» (с.5).

В первом разделе сборника помещены статьи, характеризующие мир моды у Чехова через бытовые ее проявления или характерные особенности эпохи.

В статье Н.Ф. Ивановой «О «галантерейном» рассказе Чехова и не только» выявлено, с каким вниманием писатель изучал дамскую моду. В ней дана интереснейшая историческая справка об истории турнюра и других деталей одежды, показано отношение Чехова к женской «юродствующей моде». Все это важно для творчества писателя: великолепное знание моды позволяет Чехову в ряде юмористических рассказов добиваться комического эффекта – иногда непонятного современному читателю, но понятного чеховскому современнику; нельзя не согласиться с тем, что Чехов хорошо чувствовал, что в его время велика роль моды в обществе, расширилась сфера ее влияния, что она направляет и формирует вкусы большинства городского населения. В статье дан подробный реальный комментарий к рассказу «Полинька», который с увлечением прочтет не только читательница-чеховед, но и чеховед «вообще». Статья, в которой объяснены все упоминающиеся в рассказе непонятные и забавные названия, построена на редких материалах дамских журналов чеховского времени и потребовала от автора скрупулезного и основательного труда.

Близка по тематике статья И.А. Манкевич «Костюм и мода в повседневной жизни А.П. Чехова: культурологические этю-

ды». Интересна идея статьи: исследование повседневной жизни Чехова через призму его гардероба: автор обращается к изучению чеховских костюмов, к роли одежды в семье, в ближайшем окружении, к тому, как «костюмные» ситуации переплетались с литературными (например, выбор брюк для поездки к Толстому), как через язык костюма можно понять особенности отношений Чехова с любимыми им женщинами и т.д. Однако небольшое теоретическое вступление, на наш взгляд, переполнено терминологией, в результате чего достаточно простая мысль выражена настолько сложно, что теряет смысл, например: «Причем символический потенциал иных костюмных текстов настолько богат, что по траектории движения несомых им смыслов можно, фигурально выражаясь, сконструировать «генеральную» линию приватной жизни человека» (с.33). Или: повседневная жизнь Чехова должна быть описана сквозь призму «поэтики костюмных текстов, во множестве рассыпанных по страницам эпистолярной и мемуарной чеховианы». Почему вдруг манера одеваться названа «костюмным текстом»? Интересно, есть ли у фрагмента воспоминаний, в котором сообщается о том, как выглядел Чехов в ту или иную встречу с мемуаристом, «поэтика костюмного текста»? Более того, в самой статье, конечно, собрано немало фактов из писем писателя и из воспоминаний о нем, но многие цитаты даны бессистемно, не в хронологической последовательности, без необходимого осмысления.

Материал, представленный в статье А.В. Ханило «О.Л. Книппер-Чехова по воспоминаниям современников: о моде и театральных костюмах», помогает воссоздать в воображении облик Ольги Леонардовны и ощутить ее женскую прелесть и очарование.

О другой моде – не об одеждах, а идеях – идет речь в статье В.Я. Звизняцкого «Мода на невинность (Меньшиков и Беликов)». Не соглашаясь с А.С. Мелковой и комментаторами 30-томника, автор полагает, что в образе Беликова отразились не бытовые черты поведения и характера Меньшикова, а тот образ, который сложился у российского читателя на протяже-

нии всей творческой деятельности этого публициста. Исследователь обнаружил статью по поводу плотской любви, которую «читал» Беликов: она была написана Меньшиковым в 1897 году и вызвала реакцию В. В. Розанова. Именно полемика Розанова и Меньшикова стала одним из толчков к написанию «Маленькой трилогии». В статье немало остроумных и метких сопоставлений взглядов Меньшикова и Беликова (правда, мне как читателю в статьях этого автора иногда мешают излишняя публицистичность, эссеистичность, «орнаментальность» стиля). Интересна мысль о том, что «моду на невинность» Чехов понимал в широком смысле как проявление «футлярности» и ограниченности человека. Жаль, что мы вообще плохо представляем пока «модные идеи» чеховского времени, и вообще хотелось бы, чтобы работ, восстанавливающих этот контекст творчества Чехова, было больше.

Во втором разделе сборника помещены статьи, исследующие особенности проявления ритуалов у Чехова (ритуалы свадебные и предсвадебные, празднование именин, иконопочитание и пр.).

Теоретически основательной и глубокой является статья А.Д. Степанова «О ритуале у Чехова». Строго определяя значение термина, исследователь показывает, как в чеховском художественном мире утрачиваются основные черты ритуала – его символический смысл, вера в возможность символического изменения ситуации и его интегративная функция. Одновременно в неритуальных действиях появляются черты ритуала: регламентированность, упорядоченность и буквальная повторяемость определенных слов и действий, благодаря чему происходит ритуализация уникального, сиюминутного и ситуативного. Важен вывод о том, что Чехов запечатлел ситуацию, когда старые формы поведения уже не работают, но сохраняется потребность в ритуале. Отношение же Чехова к ритуалу говорит о том же, о чем все его творчество: о невозможности полноценной коммуникации.

Эта мысль находит подтверждение в ряде конкретных исследований.

К.Д. Гордович в статье «Состоявшиеся и несостоявшиеся свадьбы в рассказах А.П. Чехова» показала, что свадьбы как в ранних, так и зрелых произведениях Чехова являются не столько завязкой или развязкой действия, сколько сюжетным стержнем, который позволяет строить как юмористические зарисовки, так и серьезные психологические рассказы именно потому, что происходит разрушение ритуала.

Н.В. Абабина в статье «Особенности использования ритуала в ранних произведениях А.П. Чехова» подчеркнула, что ритуальность чеховских текстов связана не с мифологизированными и не с религиозными отправлениями ритуала, а с ритуальностью как типом поведения «среднего» человека: герои Чехова стали рабами бессмысленных обязанностей, потому основой многих его ранних произведений становится комедия положения, основанная именно на разнообразных вариантах разрушения ритуального действия (единственное, что иногда отвлекает внимание читателя от смысла статьи, – опять же стремление сказать «сложно» – например, о проблеме *ритуальности поведенческого имиджа* «маленьких» чеховских героев – с. 104).

Н.В. Францова в статье «Именины как сюжетобразующий компонент чеховского текста» тщательно показала, как происходил процесс вытеснения духовной части празднования именин мирским началом, какую функцию выполняет ритуал празднования именин в жизни чеховских персонажей, – он абсолютно утрачивает свое сакральное значение и остается как дань когда-то существовавшему обряду.

Т.А. Шеховцова («Икона в творчестве Чехова») показала все варианты отношения чеховских персонажей к иконе – от профанного (деталь интерьера и явление бытовой обрядности, лишенное духовного начала) до сакрального (обращение к иконе как заступнице, раскаяние перед иконой, когда икона становится окном из Тьмы в Свет).

В работе Н.А. Никипеловой «Ритуал как власть над сознанием в повести «Моя жизнь» также аргументировано показано, какую роль играет в повести власть ритуала над сознани-

ем и ее преодоление: Полозневу открывается невероятная обесцененность индивидуальности в плане социальном, психологическом, становится очевидной невнимательность и равнодушие, с какими проходит жизнь мимо каждого отдельного человека. Статья, безусловно, обращена не только к чеховскому, но и к нашему времени.

В работе А.Г. Головачевой выявлен один из источников литературной мистификации Б. Акунина в «Скарпее Баскаковых» – это «Вишневый сад», причем многие образы Акунина строятся на перекрестье ритуала и моды.

Статьи этого раздела помогают увидеть, какое огромное число чеховских текстов связано с изображением ритуалов, насколько тонко он уловил переходное состояние общества, которое проявилось в том, что разрушаются старые, патриархальные ритуалы, а взамен создаются новые, абсурдные.

В третьем разделе сборника помещены статьи, посвященные мифу и мифологии в мире Чехова: выявлены примеры мифологического подтекста и реконструированы мифологические параллели с сюжетами и образами русской, античной и христианской мифологии, обнаружены архаические основы сознания чеховских персонажей. В ряде статей подобное направление исследований позволяет либо выявить новые смыслы, либо скорректировать устоявшиеся представления.

В статье «Миф об Ариадне и «Ариадна» Чехова» М.М. Одесская доказывает, что, наряду с фактами, взятыми из жизни, в этом рассказе отразились и размышления Чехова над проблемами, затронутыми в древнегреческом мифе. Несмотря на то, что сюжетное сходство рассказа и мифа не очевидно, сопоставление помогает автору понять, что Чехов занимал антиидеалистическую позицию в «женском вопросе».

В исследовании В.В.Савельевой «Гипнос и Танатос в художественной антропологии Чехова» проанализированы разнообразные функции сновидений, но особое внимание уделено тому, как через сновидные состояния человек переходит к смерти – Гипнос передает героев в руки Танатоса, и эта связь между ними носит архетипический характер. Чехов проявляет

себя в передаче снов героев внимательным медиком и глубоким психологом, чьи наблюдения подтверждаются исследованиями К. Юнга и пр.

Е.Н. Петухова («Усадьба у реки»: преломление мифа у Чехова») рассматривает усадебный миф на широком фоне русской культуры и литературы и приходит к выводу, что в целом Чехов разрушает все слагаемые усадебного мифа. Справедливо отмечено, что в последней пьесе Чехова отразилось противоречивое отношение к усадьбе, но культурно-историческое и эстетическое наполнение образа сада заглушило диссонирующие ноты и определило понятие «чеховская усадьба».

Иные мифы исследуются в двух последних статьях раздела. А. Бринтлингер («Новый прекрасный Чехов: американизация чеховской «Дамы с собачкой») показала, как пересоздается чеховский сюжет на основе национального мифа, «американской мечты»: новая прекрасная жизнь не может не начаться.

И.Н. Сухих («Жизнь после жизни: Б.Ш. как мифолог А.Ч.») дал превосходный анализ мистификации Бориса Штерна, которая является не деконструкцией, а продолжением чеховского мифа. Это произведение у одних читателей вызвало возмущение, другие приняли изложенное за чистую монету, но И.Н. Сухих показал, что понимание романа Штерна требует свободного мышления, готовности принять литературную игру, которая, тем не менее, нигде не переходит в эстетический и нравственный релятивизм.

Исследование того, как текст художественного произведения связан с мифологическим мышлением, требует от исследователя чувства меры и осторожности. Есть большое искушение приписать писателю «мифологическое мышление» либо собственное, либо «модное».

Так, в статье Л.М.Алексеевой «Русская фольклорная мифология в произведениях А.П. Чехова», прежде всего, вызывает сомнения словосочетание «фольклорная мифология». Но главное, в ней утверждается, что Чехов, изучавший заговоры, является носителем культуры русского славянского просто-

народья. Наряду с некоторыми любопытными наблюдениями над текстом, установка автора на то, чтобы в во всех деталях рассказа «Огни» увидеть фольклорное начало в духе более чем странных идей С. Сендеровича приводит, на наш взгляд, к очевидным натяжкам: так, то, что железная дорога отказывается принимать не заказанные ею котлы в финале повести, по мнению исследования, символично, поскольку котлы – это очевидный намек на адскую атрибутику. Еще более странной является интерпретация рассказа «На святках». Зять увез дочь в Петербург и служит швейцаром при водолечебнице. Это, оказывается, намекает на то, что Змей, охранитель тридцатого царства, где находится живая и мертвая вода, унес девушку к себе на север, где она и живет в качестве жены. Егор, который по просьбе неграмотной Василисы, пишет письмо, – это Георгий Победоносец, который должен был спасти девушку от змея, но миссию свою не выполнил. А призывы к брату Николаю перестать пить и начать борьбу с зеленым змием – это прямой путь к мотиву змеборчества и прочим фольклорно-мифологическим мотивам. И вообще наличие подобного тайного подтекста свидетельствует о том, что Чехов знал о тайном языке офеней и использовал опыт параллельного общения по разным языковым каналам к разным типам людей. И только благодаря этому читатель, чуткий к русскому фольклору, имеет возможность познакомиться с непривычным Чеховым – мыслителем и публицистом... (с.165). Подобный подход вряд ли имеет отношение к науке.

О.Н. Филенко в статье «"Без любви нехорошо", или предсвадебный обряд в интерпретации Чехова» утверждает, что ощущение брака как неволи пришло в прозу Чехова прямо из фольклора, который он хорошо знал, поскольку готовил диссертацию по истории врачебного дела в России. Возможно, он не исследовал специально тему брака, но традиции и обряд поневоле изучил и показал значимость древних свадебных обрядов в жизни современного человека. Вполне вероятно, что персонажи Чехова – крестьяне, купцы и пр. – действительно сохраняют фольклорное представление о браке (хотя в

других статьях сборника обоснованно говорится о том, что на рубеже веков патриархальная система ценностей уходила уже из жизни почти всех социальных слоев). Но вряд ли стоит приписывать Чехову и его героям из интеллигенции подобные представления: не связан страх Подгорина перед браком с фольклорной традицией... Но зря герой Чехова избегает брака – утверждает исследователь – фольклорный обряд и не предполагал любви между женихом и невестой. А бегство Ионыча от женитьбы – это не деградация героя, а бегство от сложности и невразумительности брака, стремление вернуться к простоте и незатейливости союза мужчины и женщины как экономического договора. Стоит ли буквально переносить древние представления на общество конца 19 века, если к тому времени многие обряды остались только как ритуалы, лишённые религиозного и пр. смысла? И вообще абсурдно из Чехова делать носителя языческих славянских представлений.

Г.А. Шалюгин в статье ««Мое имя и я»: «Архиерей»», напротив, делает Чехова не просто человеком, принимавшим христианские ценности как высшие нравственные ценности (что было характерно для интеллигенции чеховского времени, в том числе и для атеистов), но человеком, сознательно и активно принимающим православие и православную обрядность. Но все же в нынешней моде на православие Чехов не виноват. Любопытная версия о том, что истоки замысла «Архиерея» относятся ко времени «Скучной истории», сопровождается притянутыми из ничего сопоставлениями чеховского героя Сисоя с преподобным Сисоем, тем более что результатом сопоставления стала мысль о том, что между ними нет ничего общего. Кажется надуманной и ссылка в статье на другого исследователя, пытавшегося доказать сходство Ионыча с библейским Ионой лишь на основании того, что Ионыч по приезде в город пытался быть проповедником.

Некоторые преувеличения в связи с чеховским православием есть и в статье Т.А. Шеховцовой.

Вспомним, что сам Чехов предупреждал в связи со «Скучной историей», что не стоит приписывать автору мысли геро-

ев. Так и в данных случаях – не стоит приписывать писателю те элементы народно-православного или фольклорного сознания, которые запечатлены им в его персонажах.

Совершенно замечательный раздел сборника – четвертый, «музейный», архивный и краеведческий. Поистине, «конкретное литературоведение» никогда не устаревает, а по занимательности чтения лучше хорошего детектива.

Открывает раздел статья А.Н. Подорольского «О «созвучности чеховской природы – натуре брата Николая» (к 150-летию со дня рождения Н.П. Чехова)». Очень интересны размышления автора о том, что и сам Николай, и Антон не поняли сразу характер дарования художника, удивительно тонкими являются комментарии А. Подорольского к работам художника, сопоставление рассказов Антона и рисунков Николая. Разыскания исследователя заставляют задуматься о многом. В том числе о том, о чем писали многие иллюстраторы Чехова: современные иллюстрации осовременивают Чехова, в его время *видели* мир не так, но *как?* А.Н. Подорольский нашел один из ответов на этот вопрос: внимательное изучение рисунков Николая позволяет почувствовать, *как и что* видел Чехов.

В статье Ю.Я. Арбатской «Парки Гурзуфа в жизни и творчестве А. Чехова» воссоздана увлекательная история парков, в которых на рубеже веков строились дачи. И.С. Ганжа в статье «Знакомые Чехова на страницах «Записок крымского горного клуба» добавила интереснейшие штрихи к биографиям чеховских современников. Не менее важно восстановить биографии тех, кто близко общался с писателем, – этому посвящена статья З.Г. Ливицкой «Ялтинские антоновки: о Софье Павловне Бонье». Работа Ю.Г. Долгополовой восстанавливает «Благотворительную деятельность в Ялте чеховского времени». Все исследования основаны на малоизвестных материалах, основательны и точны. Публикация воспоминания дочери И.А. Синани – Веры, сделанная Н.П. Рогачевым, без сомнения, тоже войдет в чеховедение.

И особенного внимания здесь заслуживает статья Н.Ф. Ивановой ««Нас может объединять лишь правда» (Е.Э. Лейтнек-

кер и его роль в истории чеховских музеев)». Это исследование построено на многочисленных архивных материалах и позволяет восстановить доброе имя человека, сделавшего так много для создания чеховских музеев. В неприглядном виде предстают со страниц документов Мария Павловна и, особенно, Михаил Павлович Чеховы. Разрушен один из мифов о решающей роли семьи в истории чеховедения – «и мы еще раз получим урок того, что честность, порядочность, бескорыстие необходимы в любом деле созидания» (с. 348). Восстановление подлинной истории чеховедения – одна из благороднейших задач современной науки, основа этой истории заложена благодаря данной статье.

В целом сборник отражает те достижения и те проблемы, которые свойственны современной науке о Чехове.

Л.Е. Бушканец

Таганрогский вестник.

«Степь» А.П. Чехова: 120 лет»

Материалы международной научно-практической конференции. Таганрог: Таганрогский государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник, 2008.

В третьем выпуске «Таганрогского вестника» опубликованы доклады участников конференции, прошедшей в Таганроге 18 – 23 мая 2008 г. Конференция была посвящена одному произведению – повести «Степь», ставшей рубежной в творчестве Чехова и вызвавшей многочисленные противоречивые отклики современников писателя. Сегодня «Степь» приобретает особенно актуальное звучание: взаимоотношения человека и природы, сущность и состояние самой природы, в которой происходит борьба разных стихий и которая предстает одновременно умиротворяющей, спасительной и губительной, грозной силой, неподвластной человеку, – эти проблемы

со всей остротой встали перед современным миром. Повесть неоднократно привлекала внимание исследователей, однако открытых вопросов остается еще немало.

В статьях таганрогского сборника с разных точек зрения освещен определенный круг тем: «Степь» в творческой эволюции Чехова, биографические источники «Степи», «Степь» и русская ментальность, фольклорно-мифологические корни повести, поэтика, литературные связи.

В статье В.Б. Катаева «Степь»: драматургия прозы» определены смысловые доминанты повести, сформулированы сюжетно-композиционные принципы, предвещающие будущие драматические произведения Чехова. В.Б. Катаев исходит из единства двух родов чеховского творчества: прозы и драматургии. Анализ «Степи» на уровне поэтики, на персонажном, сюжетном, мотивном уровнях подтверждает, что многие драматургические новации опробованы Чеховым в рассказах и повестях. В частности, повесть пронизана повторами, перекличками слов, образов и мотивов, что свойственно, как известно, чеховским пьесам. Именно в «Степи» «Чехов ввел и впервые опробовал такой резонантный принцип построения целого» (с. 4). В «Степи», по наблюдению В.Б. Катаева, предвосхищены и характер соположения героев, и тип конфликта, и композиция, присущие драматургии Чехова. В статье отмечены важные параллели, содержащиеся в повести: степь – «Русь», степняк – «русский человек». Соотнесение степи и Руси стало лейтмотивом многих статей сборника.

Так, Л.Е. Бушканец («Степь» А.П. Чехова и размышления В.О. Ключевского о природных предпосылках русской ментальности») рассматривает повесть в контексте чеховских размышлений о России и русском характере, подчеркивая влияние на писателя концепции В.О. Ключевского, лекции которого он слушал, будучи студентом Московского университета: «Чеховская «Степь» словно иллюстрирует, развивает каждое из наблюдений Ключевского» (с. 24). Положения Ключевского о ментальных чертах русского характера, порожденных бескрайними степными пространствами, сопо-

ставляются с размышлениями повествователя, с поведением и реакциями персонажей «Степи» и их рассказами, с высказываниями самого Чехова. Такие качества, как мечтательность, склонность к фантазии, ощущение своего одиночества, чувство тоски, усталость от жизни, равнодушие, и, с другой стороны, способность к эмоциональным всплескам, получают не только историческое, социальное, но и «природное» объяснение. М.О. Горячева (Москва) в статье «Тема степи у Чехова: авторские рецепции и художественная реальность» поднимает вопрос о воздействии необъятного пространства на человека, привлекая, кроме повести, рассказы «Враги», «Встреча», «Шампанское», «В родном углу» и др. Обращаясь к чеховским письмам, она отмечает, что выраженное в них восприятие природных пространств далеко не всегда совпадает с восприятием персонажей и повествователя в художественных произведениях: у Чехова «земной простор в основном связан с чувствами восторга, приподнятости, свободы (эмоциональный тон ярко позитивный)» (с. 118), а у персонажей и повествователя наряду с ощущениями свободы и красоты возникают чувства одиночества, страха, тоски. М.О. Горячева тоже обращает внимание на сходство мыслей Чехова о влиянии на русский национальный характер природно-пространственной среды с выводами В.О. Ключевского, в частности, касающимися формирования в русском человеке противоположных чувств «шири и дали» / опасности, угрозы. Статьи, в определенных точках пересекающиеся, но разные по подходу к теме и охваченному материалу, дополняют одна другую.

М.Ч.Ларионова (Таганрог) и М.А.Волчкевич (Москва), в свою очередь, подчеркивают особое значение степи в народном сознании и указывают на архетипический характер путешествия Егорушки. Они соотносят образ степи с мифологическими и русскими фольклорными образами. В статьях «Брички, кони, собаки в "степных" рассказах и повестях Чехова» и «"Степь" – "волшебная сказка" Чехова» степь характеризуется как пространство, в пределах которого происходит испытание/инициация героя, чем определяется двойственная природа

этого топоса в русской литературе, в том числе и в творчестве Чехова. Под путешествием Егорушки подразумевается обряд инициации, начинающийся с отлучения от «дома» и пересечения границы привычного мира и заканчивающийся возрождением и обретением нового статуса – они знаменуются выздоровлением и началом новой жизни в другом топосе (заметим, что перспектива новой жизни в чужом городе у чужих людей не радует Егорушку). Сближаясь в главном, фольклорно-мифологическом, подходе к интерпретации смысла путешествия героя, авторы при этом обращаются к разным символам и атрибутам его «инициации». Так, М.Ч. Ларионова возводит бричку, коней и собак к архаическим атрибутам путешествия в мир иной и сопоставляет их функции в архаических культурах и в чеховских «степных» произведениях. По ее мнению, собаки, «как брички и кони, вызывают танатологические ассоциации» (с. 127), что представляется спорным. Более обоснованы ассоциации с волшебной сказкой, элементы которой находит в повести М.А. Волчкевич: в «Степи» неоднократно повторяются слова «сказка, сказочный, колдовской», в сознании мальчика постоянно возникают сказочные образы богатырей, великанов, Ильи Муромца, Соловья-Разбойника – сказочное, нереальное сливается с реальным. В повести оказался востребованным опыт работы Чехова над историей отечественной медицины. Исследователи уже обращали внимание на его выписки из летописей, текстов заговоров и заклинаний, сборников фольклористов. М.А. Волчкевич выделяет в «Степи» фольклорно-мифологические пласты, связанные с языческими, ветхозаветными и христианскими верованиями, «говорящие» имена персонажей обусловлены, как показывает автор, именно фольклорно-мифологической компонентой.

В.П. Ходус (Ставрополь) в статье «К вопросу об энциклопедизме повести Чехова «Степь» предлагает взгляд с позиции метапоэтического исследования. Повесть, с точки зрения автора, демонстрирует результат развития в творчестве Чехова жанра «рассказа-перечня», начиная с раннего рассказа «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?» Энцикло-

педизм «Степи» обосновывается наличием в ней «жанра перечней». Повесть представляет собой набор картин-перечней «в едином пространстве текста», однако в статье нет убедительных примеров, иллюстрирующих ее положения на материале произведения. Последнее наставление отца Христофора Егорушке (единственная цитата), перечисляющего науки, которые следует изучить мальчику, определяется как энциклопедичное высказывание, и в заключении делается вывод о проявлении в «Степи» энциклопедизма мышления Чехова на новом художественном уровне.

В створе ключевых для русской ментальности и философии понятий «духа» и «души» анализирует чеховскую повесть Е.В. Секачева (Таганрог). Она выявляет в художественном пространстве повести оппозиции «материально-телесное – духовно-душевное» (с.65) и «духовное» – «душевное» (с. 73). «Ум», «сосредоточенный в «голове» и «мозге» и проявленный в «мыслях» (с.67), рассматривается в качестве материально-телесной категории – постижение мира только умом невозможно. «Дух» предстает в «Степи» во всей многозначности понятия, в том числе как «еще один смысл ума». Одним из главных мотивов повести, по мнению автора, становится мотив лишения духа – бездуховность, отличающая чеховских персонажей, которые утратили ощущение подлинного бытия. Бездуховность выражена во всеобщем равнодушии человека: равнодушии к смыслу Священного писания, к красоте, к миру в целом. Жизнь «без духа» восполняет жизнь «души» – спектр традиционных смыслов концепта «душа» реализован в «Степи» наряду с индивидуально-чеховским пониманием «души» как особого «трансформационного канала», формы контакта человека и мира. Именно в пространстве души, подчеркивает Е.В. Секачева, интегрируется культурно-исторический опыт народа и индивидуальный опыт личности.

Несколько статей посвящены биографическим и литературным истокам «Степи». А.П.Кузичева («Письма Чехова – «письма русского путешественника») находит в повести явные и скрытые переключки с письмами Чехова, посланными

весной 1887 года во время поездки по родным местам: Таганрог, Звереве, Новочеркасск, Рагозина Балка.... При сопоставлении цитат из писем и повести обнаруживаются коррелирующие настроения и впечатления, совпадение деталей пейзажа. Много места уделено в статье размышлениям о причинах тяги Чехова к перемене мест, к путешествиям, о планируемых им поездках. Е.А. Кожевникова (Таганрог) пишет о важности детских и юношеских впечатлений, отразившихся в «Степи». В статье «Степь»: истоки» поставлена задача «очертить более ярко комплексы этих воспоминаний, переживаний и проследить процесс откладывания наиболее значимых на «фильтре» памяти» (с.51). Автор отмечает, что, помимо зрительно-чувственных впечатлений от степей Приазовья, Чехов получил в детстве и представление о сказочно-фольклорной мифологии: сказки, страшные и таинственные истории, услышанные от матери и от няньки-степнячки, запечатлелись в его сознании. Позднее, во время работы над «Врачебным делом в России», писатель уже в исследовательских целях обратится к летописям и собраниям русского фольклора, которые Е.А. Кожевникова, как и другие авторы, считает одним из глубинных источников повести. Она также касается более ранних произведений Чехова, в которых присутствуют «степные» мотивы. Некоторые предшествующие «Степи» чеховские произведения рассматриваются и в статье А.А. Журавлевой (Москва). Автор стремится выявить в них элементы, предвосхищающие сюжетно-композиционное построение повести и приемы психологического изображения. Особое внимание уделяется сопоставлению рассказа «Гриша» и «Степи», однако, подробно характеризуя в общем плане сюжетную линию Егорушки, А.А. Журавлева ограничивается одним, содержащим мотив воспоминания эпизодом из рассказа «Гриша». Тезис о соотнесенности поэтики повести с творческими экспериментами чеховской студии второй половины 80-х годов не получил достаточного развития.

Тема литературных связей «Степи» представлена в сборнике статьями М.М. Одесской, И.М. Поповой и Т.М. Любоми-

щенко. М.М. Одесская (Москва) обнаруживает на идейно-философском уровне повести соответствия с известным Чехову произведением американского автора Генри Торо «Уолден, или Жизнь в лесу». Писателю оказались близки мысли и идеи Торо о взаимоотношениях человека и природы, об универсальности законов природы, распространяющихся на общество. Однако Чехов иначе расставляет акценты: у него цивилизация и природа противопоставлены «как временное – вечное, малое – великое, микрокосм – макрокосм» (с.82). Соглашаясь с тем, что Чехов отражает и развивает точку зрения о влиянии степного пространства на русского человека, М. Одесская вместе с тем считает чеховский образ более емким. Стоя в одном ряду с пустыней, морем, небом, он отсылает к началу творения и получает метафизическое измерение. Чехов шире, чем Торо и трансценденталисты, понимает категорию познания. Метафора «жизнь – книга» представлена и у Чехова, но она включает и архетипы вечной Книги, кроме того, в повести реализовано неметафорическое, буквальное значение: Егорушка едет в школу, то есть «учиться по книгам». Таким образом, «Степь» вступает в своеобразный диалог с сочинением Генри Торо. И.М. Попова (Тамбов) находит у Чехова и русского писателя XX-го века Владимира Максимова сходство в изображении гармонизирующего, преобразующего воздействия природы на человека. По мысли автора, мотив богооставленности в прозе В. Максимова возникает из развития чеховского мотива равнодушия природы к человеку. Подчеркивается, что Максимов видит решение проблемы взаимоотношений человека и природы в обращении греховного человека к христианским ценностям, и приводятся убедительные тому примеры. У Чехова с христианской традицией были не столь определенные отношения – этот вопрос остается в чеховедении открытым. Вывод о перекличках максимовской прозы со «Степью» может относиться, прежде всего, к пейзажным образам. В статье Т.М. Любомищенко (Таганрог) сделана попытка доказать, что А.Гайдар в рассказе «Голубая чашка» воспроизводит и развивает сюжетную модель «Сте-

пи». Главным аргументом становится наличие «мотива путешествия» в рассказе Гайдара. Думается, что следовало бы принять во внимание различные причины, цель, характер, смысл и протекание путешествия. Переключки, отмеченные в статье, большей частью кажущиеся, а финал просто противоположен чеховскому: несовместимы завершающий «Степь» тревожный вопрос и риторический вопрос у Гайдара («А разве теперь у нас жизнь плохая?») с последующим утверждающим восклицанием: «А жизнь, товарищи, <...> была совсем хорошая!»

Ряд статей посвящен поэтике «Степи». О.М. Скибина (Оренбург), подчеркивая, что проблема «Чехов и импрессионизм», поднятая в ее статье, неоднократно становилась предметом исследования, ограничивает свою задачу выделением основных импрессионистических стилевых тенденций, которые накладываются на чеховский реализм, обогащая его искусство описаний. Эти тенденции отчетливее проявляются при сопоставлении повести с лирической прозой Бунина. О.М. Скибина рассматривает четыре характерные импрессионистические черты, преломившиеся в творчестве Чехова и Бунина: бесфабульность с вытекающим отсюда ассоциативно-метафорическим планом сюжета (с.36); пейзаж настроения; специфичность мотива воспоминания, когда отсутствуют логическая интерпретация и комментарий автора или героя; особая функция передачи физических ощущений – у Бунина доминирует образ запаха, у Чехова – цвет и звук. В результате анализа автор приходит к закономерному выводу, что и Чехов, и Бунин «использовали находки импрессионизма как прием, углубляющий реалистическое видение мира» (с.40). Статьи Г.И. Тамарли (Таганрог) и Ю.В. Пономаревой (Ставрополь) своеобразно развивают тему чеховского импрессионизма. Г.И. Тамарли («Чехов и Клод Моне: концепция пейзажа») находит параллели между принципами изображения пейзажа у Чехова и Клода Моне, отмечая при этом ментальное сходство художников. Открытый Моне принцип серийности Чехов, как показано в статье, использует в «Степи», в ко-

торой создано несколько образов-картин: степь на восходе солнца, в полдень, на закате, под лунным светом, в звездную ночь, в грозу. Ю.В. Пономарева проводит привычную параллель между пейзажами Чехова и Левитана. Сравнивая чеховскую повесть и этюд Левитана, она описывает палитру и настроение чеховского и левитановского образа степи, заключая, как и следовало ожидать, что они коррелируют.

А.В.Кубасов (Екатеринбург) в работе «Антропонимическое пространство повести Чехова «Степь», справедливо названной им заметками, видит особенности поэтики повести в способе использования Чеховым антропонимов. Основываясь, в частности, на дуплетности имен и отчеств (Иван Иванович, Мойсей Мойсеич) автор формулирует принцип двоичности, который свидетельствует об ориентации на гоголевские принципы номинации (Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Иван Иванович и Иван Никифорович). Литературный генезис «парных» героев – отца Христофора и Ивана Иваныча возводится к Дон-Кихоту и Санчо Пансе – это предположение не получает, на наш взгляд, убедительных доказательств, как и утверждение о значимости «палиндромной обратимости» («дед», «Тит») и принципа редукции (Атька, Ера). Последнее, усечение имени, отражает индивидуальную манеру речи того или иного персонажа, являясь штрихом речевого портрета, а не принципом поэтики повести в целом. Представляются интересными рассуждения о парадигме номинаций главного персонажа: Егорушка, Егор, Егорий, Егорка, Ера, Егор Николаич. Тот или иной вариант используется в зависимости от ситуации, разными персонажами или повествователем и вызывает разновекторные ассоциации. В интертекстуальном аспекте рассматриваются фамилия графини: Драницкая – Браницкая/Воронцова и польско-украинский мотив, при этом автор признает неочевидность пушкинского подтекста в данном случае.

Точку зрения о «проращении» в «Степи» черт поэтики поздних чеховских произведений подтверждает, как показывает А.В. Смирнова (Оренбург), финал «Степи», который «своей вопросительной формой, направленностью от прошло-

го и настоящего к будущему схож с финалами «Дамы с собачкой», «Огней», «Дуэли», «Убийства» (с.173). О.К. Сташкова (Ставрополь) привлекает внимание к новаторскому приему монтажа, опробованному Чеховым в «Степи» и утвердившемуся в литературе в XX веке. Организуя повествование, монтаж обеспечил скрепление, сцепление внешне мозаичных эпизодов и картин повести, их внутренних смысловых и эмоциональных связей. В статье содержатся точные наблюдения и убедительные примеры, тем неожиданнее выглядят замечания о превращении Егорушки в конце путешествия (оно интерпретируется автором тоже как процесс инициации) в «огрубевшего человека», «во взрослого мужчину» (с.166). Переживания и приобретенный опыт, безусловно, развивают Егорушку и подготавливают его взросление, но в любом случае девятилетнему мальчику предстоит еще долгий путь до становления юноши и мужчины.

Н.В. Изотова (Ростов-на Дону) на основе лингвистического анализа состава и построения реплик диалога, вводящих их глаголов, сопровождающих ремарок характеризует изображенную коммуникацию в основном реальной, но не идентичной естественной (что вряд ли возможно и необходимо в художественном тексте). В повести представлены диалоги с коллективным субъектом (подводчиками), с онтологическим (небом), в сферу диалога включаются потенциальные реплики – возможности диалога в его характеризующей функции значительно расширены.

Несколько выбиваются из общего русла сборника небольшая заметка Т.В. Губановой (Тамбов), в которой приводится известный отзыв о «Степи» Евг. Замятина, и публикации Н.И. Петровской («Функциональная значимость эпитафии в рассказе А.П. Чехова «На пути») и В.В. Кондратьевой («Семантика образа степи в рассказе А.П. Чехова «В родном углу»). Если образ степи в рассказе увиден В.В. Кондратьевой сквозь призму этого образа в повести, и очевидно, что они коррелируют, то у Н.И.Петровской совершенно другой сюжет: аллегорические образы стихотворения Лермонтова «Ночевала

тучка золотая...» соотносятся с персонажами рассказа «На пути» Иловойской и Лихаревым, а поездка Иловойской противопоставляется «путешествию» лермонтовской тучки, уносящейся за пределы пустыни. Подобные аналогии, возможно, правомерны, но статья не соответствует тематике сборника.

В целом, попытка представить «Степь» на перекрестке мнений интересна: в «Таганрогском вестнике» нашли отражение как устоявшиеся взгляды на чеховскую «Степь», так и оригинальные, порой спорные трактовки.

Е. Петухова

Françoise DARNAL-LESNÉ: ANTON P. TCHEKOV, PORTRAITS DES FEMMES, un itinéraire d'ombre et de lumière, l'Harmattan, Paris, 2007, collection "Critique littéraire", 361p.
[Франсуаза Дарналь-Ленэ: Антон Чехов, женские портреты, путь тьмы и света.
Париж: Harmattan, 2007 (серия «Литературная критика») – 361 с.]

Книга, опубликованная Франсуазой Дарналь Ленэ, основана на её докторской диссертации, посвященной образу женщины в произведениях Антона Чехова (Сорбонский университет, 2005). Исследование опирается на полное собрание сочинений Чехова в 30 томах (М., 1974-1983), к которому отсылают все цитаты. Переводы выполнены автором. Книга написана хорошим языком и предназначена для широкого круга образованных читателей.

Научно-справочный аппарат и примечания максимально облегчены, с нашей точки зрения, даже слишком для серии, которая носит название «Литературная критика». Именной указатель был бы тем более ценен для несведущего читателя, так как автор помещает чеховских героинь сообразно проблематике каждой из глав книги. Часто мешает то, что не принимается во внимание общая хронология, даже если дата выхода в свет упоминаемых впервые произведений скрупу-

лѐзно обозначена в постраничных примечаниях. Библиография представлена поверхностно. Для франкоязычного читателя была бы полезной ссылка на трехтомник Чехова, изданный в «Библиотеке Пляды» (Галлимар, Париж, 1967–1971). Авторы и их труды, процитированные в тексте и в постраничных примечаниях, не всегда отражены в списке использованной литературы: так, например, несправедливо был принесѐн в жертву Николай Бердяев.

Тем не менее, пятьдесят наименований, возможных в рамках данного издания, дают представление о большом количестве литературы на разных языках, вдохновившей автора на размышления о самом Чехове, об обществе его времени и, целенаправленно, о «женском вопросе», который возник в России последней четверти XIX столетия. Автор проявляет большую самостоятельность при использовании этой обширной информации. Чеховское творчество проанализировано с точки зрения женщины, любящей Чехова и не скрывающей этого. Учитывая тяжесть положения женщины в России, его несправедливость и абсурдность, как его определяет Чехов, автор, однако, отказывается вставить на почву «социологического феминизма».

Давнее знакомство с чеховским творчеством приводит автора к первому «открытию»: в чеховском мире молодые женщины (во всяком случае, лучшие из них), в большей степени, чем мужчины, являются носителями духовной надежды. Об этом автор пишет уже во введении, приводя в пример Соню из «Дяди Вани» и Нину из «Чайки». На протяжении всего исследования автор подчеркивает несогласие с теми, кто видит в чеховских произведениях лишь пессимизм, сумеречную атмосферу и меланхолию.

Помимо этого, Ф.Дарналь-Ленэ полагает, что Чехов во многом отличается от коллег и современников, так как его видение женщины того времени далеко от традиционного. Для автора этот взгляд не имеет ничего общего с женоненавистничеством, как бы об этом ни было сказано. Он, напротив, полон симпатии и скрытого сострадания. Опережая свою эпо-

ху, Чехов уделяет больше внимания «экзистенциальным тяготам» своих многочисленных героинь, принадлежат ли они к «сливкам общества» или же к его «отбросам» – двум мирам, которые никогда не сходятся.

Другое важное достоинство Чехова, как отмечает автор, состоит в его желании встать выше спора о «женском вопросе» между консерваторами, желающими поддержать патриархальную традицию, «западниками», отстаивающими эмансипацию женщины, и революционерами, предающимся лишь разговорам о равенстве. Чехов выводит проблему в свойственный ему духовный план, полагает автор. Он ведет нас к пониманию того, что, в первую очередь, женщинам необходимо не равенство с мужчинами, но искренность.

С методологической точки зрения, главная мысль книги указана в подзаголовке: «Путь тьмы и света», на который вступили все женщины, но не все проходят его до конца. Речь идет, главным образом, о пройденном внутреннем пути, несмотря на то, что всякий раз он рассмотрен в социально-историческом контексте и в определенном времени и пространстве, деревенском или городском.

Под явным влиянием поэтики Г.Башеляра, автор делает существенные замечания о роли пейзажа в создании более утонченной характеристики героини рассказа, о значении противопоставлений «внешнее» и «внутреннее», «близкое» и «далекое» (здесь и там), «до» и «после», отмечающих пройденные жизненные этапы, возможность или невозможность для той или иной героини следовать дальше. Возможность или невозможность подчеркнуты и самой структурой повествования, открытой или закрытой (концентрической). Помимо этого, автор с большой тонкостью анализирует лексические уровни повествования (символика имен и фамилий, цвета, предметный мир и его эмоциональное значение, о чём писал А. Чудаков; грамматические средства (использование совершенной и несовершенной формы глаголов); переходы от «казалось» к «оказалось», от «простой сложности» к «сложной простоте» – понятия, заимствованные у В. Катаева. Одним

словом, благодаря глубокому знанию чеховской поэтики автору удастся нарисовать портреты чеховских героинь весьма деликатно.

Тем не менее, некоторые стороны исследования могут сбить с толку читателя. Так, автор уделяет очень малое внимание привычной периодизации чеховских произведений, сведенной в предисловии к трем ключевым этапам чеховского творчества: 1) юношеский период, с «забавными историями, в центре которых была женщина»; 2) промежуточная фаза, между 1885 и 1888, во время которой некоторые женские персонажи «сгибаются под гнётом мужчин»; 3) затем длительный период между 1889 и 1903 годами, в течение которого Чехов напишет 66 рассказов, двадцать из которых целиком посвящены пережитому страданию, а в семи главной героиней является женщина, «её несчастная судьба, воскресение и внутреннее освобождение», – отмечает автор, ссылаясь на диссертацию Тоби Клаймен «Женщины в прозаических произведениях Чехова» (Нью-Йорк, 1971, с. 11). Таким образом, мир Чехова представлен цельным. Преимущество этого подхода в том, что подчеркивается однородность чеховского мира, но это же является и недостатком. Постоянное отсутствие внимания к хронологии в представлении ряда женских персонажей порой с трудом позволяет уловить «эволюцию или революцию, *de facto* совершенную Чеховым в изображении женщины» (с. 13), которая и вдохновила автора на исследование.

Этот недостаток огорчителен, но вторичен по отношению к тому, что составляет главный интерес книги Франсуазы Дарналь-Ленэ, – стремлению выделить из мозаики произведений Чехова определенное количество «констант» в стремлениях и поведении женщин конца XIX века. Автор последовательно представляет их в 27 главах. Как нам представляется, их можно было бы определенным образом сгруппировать.

В первых девяти главах – 1. Символика внешности; 2. Обучение покорности. 3. Трудное ожидание. 4. История подчинения; 5. Мир равнодушия; 6. Душечка, или Покорная душа; 7. Брак как судьба; 8. Неудавшаяся жизнь; 9. Мечты о безумной

любви (с. 15-110) – изображаются главным образом молодые женщины, которые не представляют себе жизни вне зависимости от мужчин. Поскольку они инфантильны или с ними грубо обращаются, им и в голову не приходит порвать с их положением подчиненной женщины. Это принятие традиционного подчинения препятствует стремлению молодой женщины к истине и поиску внутренней правды: такова Душечка, теряющая свое внутренне «я». Мужское равнодушие (старый профессор Николай Степанович, доктор Астров, студент из рассказа «Анюта») или же тирания одной женщины по отношению к другой. Наташа в «Трёх сестрах», Лида в «Доме с мезонином» представляют другие виды притеснения, столь же губительные для формирования личности. Идея «брака как единственной судьбы» заставляет девушку погрузиться в мир мечты, где «жизнь теряет суть, и не приходится нести ответственность». Автор отмечает в этой связи, что Чехов ставит под сомнение не институт брака, но брак без любви, совершенный лишь под социальным давлением, превращающим счастье в несчастье неудавшейся жизни. Таким образом, женщины, «оставшиеся во тьме» (с. 109), находятся во власти экзистенциального кризиса, который замыкает их на самих себе, и ничто не может их поразить.

Если женщина решается действовать и разорвать круг своего заточения, она вынуждена бежать из «родового гнезда» к свету, преодолеть границы, разделяющие эти два мира. Главы с десятой по девятнадцатую отражают этот прорыв к свету – 10. Понятие границы; 11. Наслаждения соблазном; 12. Жажда освобождения; 13. Неизменность властолюбия; 14. Бесстыдство и цинизм; 15. Проблема отчуждения; 16. Поиск запретного; 17. По ту сторону (с. 111-210). Для многих переход границы станет лишь ложным нарушением (Софья в «Несчастье», Ольга Ивановна в «Попрыгунье»), переходом от телесной формы подчинения к другой (Агафья), сохранением патриархальной традиции (Марья и Фекла в «Мужиках») из-за невозможности представить себе что-нибудь другое. Ни та, ни другая не становится на путь духовного восхождения, не

достигает внутреннего освобождения, не становится хозяйкой собственной судьбы. Желание обладания ради обладания, воля могущества могут также привести к переходу границы. Наташа, Анна («Анна на шее»), Аркадина хотели бы найти свет, но, в итоге, довольствуются настоящим и не желают видеть дальше. В главе «Бесстыдство и цинизм» автор наводит на мысль о сближении Ариадны из одноименного рассказа и Сусанны из «Тины», которые «проявляют ту же смелую чувственность, для того, чтобы освободиться от давящего на них социального «я». Для них мало что значит модель нигилистической эмансипации, они мечтают о новых типах любовных и супружеских отношений. Видеть в этих женщинах лишь «негативные примеры» – ошибка. Это ложное отношение выявлено у всех чеховских персонажей, не только у женских.

Наиболее интересное понятие, возникающее в главах 15, 16 и 17 – «неявное, но эффективное подчинение» (с. 181) – то, что, по мысли автора, характеризует Любовь Андреевну Раневскую, Анну Акимовну, Лизу Ляликову. Эта неугасимая жажда власти препятствует «выходу из окружающей их тьмы для нахождения истины» и незаметно превращает их на наших глазах из жертв в палачей. Автор противопоставляет им Нину Заречную («Чайка») и Надю («Невеста»).

Семь последующих глав (18–24, с. 211–297) посвящены трудному пути женщины к истине и внутренней свободе. В главе «Путь открытия» (18) рассматривается, главным образом, пример Клеопатры («Моя жизнь»). «Правдивая история» посвящена образу Натальи из «Рождественской ночи» и Раисы из «Ведьмы». Прекрасно написанная глава «Жизненная правда» опирается на примеры Зинаиды («Рассказ неизвестного человека»), Маши («Три сестры») и Нины («Чайка»), которая «находит в себе мужество остаться одной, хотя она страстно любит Тригорина, <...> и ей, таким образом, удается преобразить и превзойти собственное страдание, познать самое себя посредством искусства и любви, ведущих к свободе» (с. 253). Продвижение по пути внутреннего освобождения исследуется в главе «Гармония между словом и жизнью» (22)

в связи с Надей («Невеста») и Машенькой («Бабы»). Эта гармония приводит к «эстетике жизни», по мере того, как молодая женщина, в поисках истины, отрицает мир пошлости и лжи, поскольку красота для нее – «жизненное требование, которое является не чем иным, как поиском смысла жизни». Женский мир в чеховском воображении, таким образом, соответствует свойственному Чехову стремлению к «абсолютнейшей свободе».

В двух последующих главах развивается мысль о «женщине – посреднице между двумя мирами» (23), миром обманчивых и разрушительных иллюзий и миром истины, ведущим к красоте, синониму воскрешения. Этот тип женщины напоминает мужчине о том, что подлинная жизнь – не та, которой он довольствуется. Её посредничество может осуществляться либо коллективно («Красавицы», «Скрипка Ротшильда», «Припадок»), или же индивидуально («Три года», «Дама с собачкой»). Молодая женщина, нашедшая духовный путь, отдавшая предпочтение не комфорту, а «внутреннему приключению», пробуждает надежду в сердце другого. Она становится «образцом человечности» (24).

Глава «Конец и начало» (25) подводит нас к заключению. Автор отмечает, что «истина, связанная с красотой, возведенные в принцип личного поиска, – один из наиболее ярких элементов» чеховского творчества. Программа писателя, сформулированная в знаменитом письме А.Н. Плещееву от 4 октября 1888, лежит в основе его художественного мира. («Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние ни выразались»). Именно поэтому в требовании чеховской героиней свободы нет ничего феминистского или социологического. «Нет, воля лучше!» Марьи из повести «Мужики» «подразумевает философскую и религиозную точку зрения», даже если она об этом не знает. Анна, Юлия, Надя, Нина, Ирина, Соня, Липа, Наталья, Марья – персонажи, неудачная жизнь которых вызывает к нашему состраданию. Тем не менее, «благодаря ощущению

силы, свободы, свойственной им жизненной энергии и высшего счастья они выходят из тьмы и пытаются достичь света». «Дама с собачкой», «Три года», «Чайка», «Невеста», «В овраге», «Дядя Ваня», «В рождественскую ночь», «Попрыгунья», «Несчастье», «Вишневый сад» – тексты, «оптимизм» которых проявляется в образах и действиях, которые молодые женщины связывают со своим будущим (с. 309). Автор справедливо отмечает, что структура этих текстов, сосредоточенных на изображении пути молодых женщин к самопознанию и овладению собственной судьбой, – всегда относится к открытому типу, ибо «самое трудное только начинается».

В 26-ой главе, «За пределами своего “я”», нам предложены интересные размышления о «движении к подлинной сущности» в повести «В овраге». Автор развивает эти идеи в связи с формами материнства в чеховских произведениях (чрезмерное, нормативное, бесплодное, омраченное смертью ребенка) и заключает, что Чехов «дает все фактические основания думать, что материнство не является единственным предназначением женщины». Он хочет видеть женщину «свободной, способной дойти до самобытности, которая основана на её собственной правде» (с. 323).

В последней главе «Поэтика бытия» (27) Франсуаза Дарналь-Ленэ говорит, что Чехов – современный писатель. «Он выводит вперёд женщину, которая в своей абсолютной решимости отвергает все табу, обходит их в спасительном действии, которое, благодаря ее мужеству и вере преодолевает случайное на пути к подлинному, превосходит сущее во имя достижения сути» (с. 338).

Жаклин де Пруайяр

(перевод с франц. Татьяны Викторовой и Эрнеста Орлова)

Долженков П.Н. «Как приятно играть на мандолине!»: О комедии Чехова «Вишневый сад».
М.: МАКС Пресс, 2008. 184 с.

В 1998 году, десять лет назад, вышла первая книга П.Н. Долженкова – «Чехов и позитивизм», и вот сегодня нашему вниманию предлагается новое его чеховедческое сочинение – монография о последнем драматическом шедевре писателя. Как сказано в аннотации к книге, «в монографии всесторонне исследуется комедия Чехова «Вишневый сад»: поэтика, символика, темы, мотивы, образы, литературные связи, авторская концепция истории», и добавлено, что столь «детальный анализ» пьесы производится исключительно затем, чтобы дать ее «новую интерпретацию».

Сразу заметим, что «новая интерпретация» и впрямь получилась весьма оригинальной. Долженков исходит из того, что «Вишневый сад» значительно отличается от всех прочих пьес Чехова и являет собой некую грандиозную философскую притчу – «притчу о человечестве, живущем мифами о самом себе». Причем, по мнению исследователя, об этом отличии в первую очередь свидетельствует ряд чисто формальных особенностей построения пьесы, которые прежде не попадали в поле зрения литературоведов или отмечались ими лишь вскользь, без понимания той мощной смысловой нагрузки, которую они объективно, т.е. в соответствии с авторским замыслом, несут в произведении. Важнейшей из таких особенностей признается та, что последнее действие «Вишневого сада» наполнено многочисленными отсылками к первому (чего не было в других пьесах). Среди приводимых автором примеров отметим следующие: в обоих действиях на дворе минус три градуса, в обоих – Лопахин, собирающийся ехать в Харьков, боится опоздать на поезд, а Раневская вспоминает свою покойную мать; устанавливается также перекличка между образом *белого* цветущего вишневого сада из первого действия и словами Симеонова-Пищика о том, что англичане нашли на его земле *белую* глину, в последнем. Подобные переклички на

уровне отдельных слов и образов, также прежде никем не замеченные, обнаруживаются и внутри пьесы. Так, отмечается, что в ней трижды упоминается *квас* (о нем говорит Епиходов, его приказывает принести себе Лопухин, Симеонов-Пищик запивает квасом съеденные им пилюли), дважды – *шар* (Аня сообщает, что в Париже она летала на воздушном шаре, а старый бильярдист Гаев восклицает: «От шара направо в угол!»), в первом действии четыре раза звучит слово *кофе*, наконец через всю пьесу проходит образ *огурца* (Яша называет Дуняшу «огурчиком», Фирс заявляет, что Симеонов-Пищик скушал «полведра огурцов», Шарлотта достает из кармана огурец и ест его). «Как объяснить эти не имеющие или почти не имеющие смысла повторы?» – задается вопросом исследователь. И вот его ответ: они далеко не случайны, их назначение, поскольку они «затрагивают разных лиц», указывать на «скрытую общность персонажей».

«Общность» всех персонажей пьесы, несмотря на видимое различие между ними, – второе важнейшее положение книги Долженкова. И эту «общность» он видит в том, что все они «простодушные эгоисты и эгоцентристы». «Простодушный эгоист», поясняет Долженков, – это эгоист невольный, бессознательный. Все герои пьесы люди не злые, в общем-то даже хорошие люди, но поскольку каждый из них поглощен своей идеей, зафиксирован на своем собственном «образе мира», они, во-первых, словно малые дети, не способны трезво оценивать то, что происходит в окружающей их реальной действительности, а во-вторых, не способны адекватно реагировать на боль и страдания других людей, душевно переключаться на волнующие их проблемы. Казалось бы, тут нет ничего особенно нового и оригинального. Кто только не писал о том, что чеховские герои не понимают мира, в котором живут, и, будучи замкнуты на себе, на своем «я», не умеют слышать друг друга! В чеховедческой литературе это едва ли не трюизм. Новое и оригинальное, если мы правильно поняли автора, заключается в том, что этому их свойству он придает основополагающее значение, оно, по его убеждению, есть ключ к

философской конструкции всей пьесы, ведь, как уже говорилось, эта пьеса – *притча о человечестве, живущем мифами о самом себе*. Этим объясняется и чрезвычайно странное на первый взгляд название книги. «Как приятно играть на мандолине!» – восклицает в начале второго действия Епиходов, играя на гитаре. На возражение, что у него в руках гитара, он отвечает: «Для безумца, который влюблен, это мандолина...»

И далее, с целью подтвердить свои исходные теоретические тезисы, Долженков начинает последовательно и очень скрупулезно анализировать образы основных героев пьесы на предмет соответствия их субъективных фантазий (по-другому – мифов) о себе и о мире реальному положению вещей.

Принято считать, что Раневская и Гаев потому так болезненно относятся к продаже вишневого сада, что он является для них символом уходящей в прошлое дворянской культуры, носителями которой они себя ощущают. С этой ставшей уже хрестоматийной точкой зрения Долженков спорит самым решительным образом. По его мнению, прекрасный вишневый сад существует лишь в воображении Раневской и Гаева, в действительности же ничего красивого и поэтического в вишневом саду, которым они владеют, нет. Доказательства: вишневый сад цветет «всего лишь семь дней в году», все же остальное время он если чем и хорош, то только тем, что «очень большой», как характеризует его Лопахин; отсюда делается вывод, что *на самом деле* вишневый сад Раневской и Гаева – это «громднейший, площадью примерно 900 га, удручающе монотонный коммерческий сад», состоящий из «почти голой земли и ровных шеренг однообразных деревьев», который на всякого нормального человека «должен производить угнетающее и подавляющее впечатление»; таким-де видел этот сад и сам Чехов, который еще в повести «Степь» соотнес образ *вишни* «с кладбищем и смертью», тем самым продемонстрировав свою нелюбовь к «вишневым деревьям», а заодно и к их плодам, плодам «цвета крови», которые, полагает Долженков, не могли у него, страдающего чахоткой, тем более во время написания пьесы, когда болезнь достигла уже серьезной стадии, не ассоцииро-

ваться с «кровохарканьем». Следовательно, вишневый сад, изображенный в пьесе, не имеет никакого отношения к «дворянскому саду как части дворянской усадебной культуры». Но Раневской и Гаеву, живущим мифом о том, что они есть подлинники носители дворянской культуры, выгодно представить его таким. Поэтому, когда Любовь Андреевна, обращаясь к саду, наделяет его таким эпитетами, как «милый», «нежный», «прекрасный», она всего лишь играет в утонченную, поэтически настроенную дворянку, которой в действительности не является. Да, она бывает иногда доброжелательна, но подлинная ее природа, убежден Долженков, ложь, фальшь и игра, прикрывающие ее глубоко эгоистические устремления. Какая же она после этого дворянка? Это самая настоящая пародия на дворянку! Но таковой-то, по Долженкову, и хотел изобразить ее Чехов: недаром же он назвал свою пьесу комедией. Приведем несколько примеров, изобличающих в глазах автора монографии эгоизм Раневской. Когда Раневская, приговаривая: «Шкафик мой родной...», целует шкаф, Гаев сообщает ей о смерти няни; реакция Раневской (которая в это время пьет кофе): «Да, царство небесное. Мне писали». Комментарий автора: «Целовать шкаф и тут же совершенно не прореагировать на смерть человека – в этом вся Раневская». «Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг?» – причитает Раневская, обращаясь к Пете Трофимову, нечаянно напомнившему ей о главной трагедии ее жизни – гибели сына Гриши. Комментарий автора: «...как можно, принимая красивую позу, говорить о гибели сына!» «Я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно...» – сообщает Раневская, вспоминая о своей неудавшейся попытке самоубийства. Комментарий автора: «Глупой и стыдной серьезная попытка самоубийства быть не может, таковой может быть только симуляция самоубийства». А вот случай, когда эгоизм героини уже никак нельзя назвать «простодушным». Зачем Раневская так настойчиво советует Лопухину жениться на Варе? Она хочет устроить судьбу своей приемной дочери? Конечно же, нет! Ее, махровую эгоистку, судьба дочери несколько не интересуется. Она думает только о

спасении самой себя и своего имени: если бы Лопахин согласился стать официальным женихом Вари, его без труда можно было бы заставить «заплатить проценты»! После всех этих обвинений в адрес Раневской для нас уже не удивительно, что ее образ помещается Долженковым в один ряд с такими героинями, как Варвара Павловна Лаврецкая из тургеневского «Дворянского гнезда», Княгиня из одноименного чеховского рассказа и Ольга Ивановна Дымова из «Попрыгуньи». И еще один штрих к портрету Любоши Андреевны. Ее представления о Париже, культурной столице Европы, как и представления о нем ее дочери Ани, тоже, между прочим, дворянки, оказывается, «не очень-то отличаются от мещанских представлений». Жившие в Париже мать и дочь, вернувшись на родину, должны были бы, полагает Долженков, если они и впрямь культурные люди, «говорить о Лувре или Версале». А они о чем рассказывают? Раневская – о том, что «крокодил ела», Аня – о том, что «на воздушном шаре летала». И ни слова, ну, ни слова о Лувре или Версале!

Что касается образа Лопахина, то в монографии если не оспаривается, то весьма существенно корректируется давно уже сложившаяся точка зрения, что хотя Лопахин и купец, он купец не обычный – интеллигентный, во всяком случае активно тянущийся к культуре. Долженков признает, что такая точка зрения сложилась на основе характеристики, данной этому герою самим Чеховым, но добавляет, что Чехов при этом считал фигуру Лопахина фигурой «комической». В личности Лопахина, таким образом, обнаруживается явное противоречие. Если он купец-интеллигент, то как тогда объяснить, почему он так груб и развязен в сцене, когда объявляет во всеулышание, что стал владельцем вишневого сада? И вот как автор книги предлагает разрешить это противоречие. У Лопахина – комплекс неполноценности перед Раневской, которую он в детстве по неопытности воспринял как «прелестную, очаровательную, интеллигентную» дворянку, «живое воплощение высокой душевной культуры». Ориентируясь на этот «высокий образец», разумеется, существующий лишь в его воображении, он стал,

насколько это для него возможно, купцом-интеллигентом, но дворянская среда по-прежнему не принимает его: Гаев считает его хамом, а Раневская почти не обращает на него внимания, «просто не замечает». И тогда, только для того, чтобы самоутвердиться в ее глазах и таким образом преодолеть свой комплекс неполноценности (а вовсе не по доброте душевной, как думают некоторые, ведь Лопехин такой же эгоист, как и все прочие герои), он придумывает проект со спасением имения Раневской и Гаева. Но проект отвергается, и Лопехин начинает постепенно догадываться, что реальная Раневская «гораздо прозаичнее той женщины, которую она из себя разыгрывает», что ее «поэтичность, душевная красота и высокая внутренняя культура» не более, чем умелая имитация всех этих качеств. В том, что Раневская далеко не то, что он думал о ней прежде, Лопехин окончательно убеждается, когда ему удается «раскусить», с какой тайной целью она собирается женить его на Варе. Не сумев самоутвердиться через образ благородного спасителя, Лопехин, став владельцем вишневого сада, отныне может позволить себе покуражиться, на этот раз самоутверждаясь в образе торжествующего купца-хама; отсюда (а также из того, что он уже полностью разочаровался в Раневской) и проистекают его грубость и развязность, так не вяжущиеся с его внешне интеллигентным обликом. Как только в Лопехине открылся хам-купец, его до времени скрытый эгоизм выходит наружу и проявляется как «жестокость и цинизм». Два примера. В последнем действии, когда Раневская и Гаев покидают дом, который им уже не принадлежит, Лопехин, стоя рядом с ними, произносит следующую фразу: «Значит, до весны... До свиданция!» Комментарий автора: словечко «до свиданция» в устах Лопехина «звучит просто издевательски». Почему? А вот почему. Оказывается, этим словом «чеховский купец напоминает бывшим владельцам вишневого сада, что их дом непременно будет уничтожен», сама же фраза обращена не к ним, а к... дому, и смысл ее таков: «Значит, до весны, а весной я вернусь и тебя уничтожу». Лопехин увлечен Варей и хочет сделать ей предложение. Спрашивается: почему же он «не оставил

ей дом и сто соток сада при нем», почему он «уничтожает все»? Объяснение: Лопехин просто циник, «его логика такова: она мне нравится, и, если у меня хватит решимости, я сделаю ей предложение, а если не хватит решимости – выброшу на улицу». Не высокого мнения автор монографии и о хозяйственных способностях Лопехина. Индивидуальный миф Лопехина – миф о том, что он, как «капиталист», своей предпринимательской деятельностью смог бы спасти Россию (в частности – дворянскую Россию) от краха. Но какой же он предприниматель? Какой же он хозяйственник? «Владельцем вишневого сада он стал во многом случайно, войдя в азарт на торгах, а на покупку при этом он потратил до трети своего состояния. Дачный проект Ермолая Алексеевича – мыльный пузырь, который неизбежно введет его в большие убытки, а то и разорит». Если же он мнит себя символом русского капитализма, то вот как можно описать этот капитализм: «недотепа Лопехин занимается предпринимательством, наемный работник недотепа Епиходов смотрит «за порядком», а недотепа Гаев занимается финансовым обеспечением деятельности Ермолая Алексеевича».

Отдельная глава – о «социалисте» Пете Трофимове. В ней исследователь выявляет литературных предшественников образа Пети в чеховском творчестве, отмечая, что их характеры, как и характер самого Пети, лучше всего могут быть поняты исходя из чеховской формулы: «Социализм – один из видов возбуждения». Утверждается также, что образ Пети «иронически» соотнесен в пьесе с образом Христа. На эту мысль автора навела ремарка в третьем действии «Начальник станции... читает «Грешницу» А. Толстого», и вот как им объясняется смысл ремарки: «Чехов... не указывает, какие именно строки из «Грешницы» произносит Начальник станции. Следовательно, он хочет, чтобы зритель вспомнил лишь общую ситуацию поэмы: перед Грешницей появляется Христос, – и сопоставил ее с происходящим на сцене: перед грешной Раневской предстает носитель и пропагандист светлых идеалов Петя Трофимов». И далее: «Как и Христос, Петя целомудрен,

ведет аскетический образ жизни (поселился в бане, отказывается от денег, предложенных ему Лопахиным), не раз он пострадал за свои убеждения. В поэме Толстого Иисус назван Учителем, а Петя был учителем утонувшего сына Раневской». Понятно, что Петя – профанация образа Христа, как и любого другого подлинного духовного Учителя; он – «социалистический», революционный учитель-пропагандист «с мессианскими претензиями». Индивидуальный миф Пети – миф о том, что он один из «великих благородных борцов за грандиозное светлое будущее человечества». Как ни зашорено мифами сознание Раневской и Лопехина, до Петиной поглощенности собственным мифом им очень далеко. Случается, что Петя вообще теряет способность проводить границу между субъективно намысленным и реальным. Приводится такой пример. В конце второго действия Аня и Петя остаются одни, и... «начинаются некоторые странности: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит вдали!» Стемнело, на небе высыпало много звезд, и Пете надо бы уточнить, к какой именно нам следует «неудержимо» идти. Он спутал звезду счастливого будущего с реальной звездой». Кому-то такая интерпретация, возможно, покажется натяжкой, тем более что у Чехова нет никаких указаний на то, что на небе видны звезды. Но с другой стороны, исследователя никак нельзя упрекнуть в отсутствии логики. Петя социалист? Социалист. А социалист, согласно чеховской формуле, это психопатологический тип. Так что все сходится, все – логично: от таких, как Петя, еще и не того можно ожидать! Хотя герой печется о народном благе, в глубине души он не меньший эгоист, чем Раневская и Лопехин. Долженков приводит в пример сцену из второго действия, когда герои слышат таинственный звук, похожий на «звук лопнувшей струны», и Лопехин выдвигает свою версию его происхождения: «Где-то далеко в шахтах сорвалась бадья». Вот тут-то, полагает исследователь, читатель должен заметить, что Петя (как, впрочем, и другие герои) пропускает эти слова мимо ушей: «Трофимов совершенно не реагирует на сказанное. А ведь если сорвалась бадья, значит,

погибли люди, шахтеры». Опять кому-то захотелось бы возразить, что, мол, шахта, скорее всего, заброшена и никаких людей там нет, да и в шахте ли дело, если настоящее происхождение звука неизвестно никому. Но возражения такого рода нас смущать не должны: если Петя эгоист, то он эгоист во всем; будь он истинно нравственный человек, он просто *обязан был бы допустить*, что в шахте произошла трагедия!

Итоговая, обобщающая мысль, к которой автор приходит в результате проделанного анализа пьесы, отчетливо перекликается с заявленным с самого начала тезисом о том, что «Вишневый сад» есть «притча о человечестве», и лишь определенным образом конкретизирует его: изображая в пьесе представителей различных социальных сил и идеологий, Чехов этим не ограничивается, а стремится показать в них «как бы людей вообще», людей, живущих не в конкретный период истории конца XIX – начала XX вв., а в *истории как таковой* или, иначе, в той истории, в которой все всегда повторяется и смысл которой, поэтому, правильно было бы свести к формуле: «на смену одних недотеп приходят недотепы другие, а впереди в качестве будущих хозяев жизни маячат недотепы третьи».

Естественно, можно не согласиться с тем, как автор монографии, упирая на то, что Чехов написал «комедию», оценивает ее героев, сказать, что он слишком уж суров к ним, что он видит в них одни «минусы» и совершенно почему-то не видит, как они милы, обаятельны, душевны, трогательны, несчастны. Сказать так можно. Но у автора есть что на это ответить. Не раз, не два и не три он пишет в своей книге, что персонажи «Вишневого сада» соединяют в себе низкое и высокое, отрицательное и положительное, что они «двуполярны». И даже находит подтверждение этой особенности чеховской художественной характерологии в поэтике пьесы – в ее (да позволят нам так выразиться!) художественной нумерологии. Дело в том, что Чехов, чтобы лишний раз «обратить наше внимание на двойственность» героев его пьесы, на наличие в каждом из них двух противоположных полюсов, обильно уснащает ее различными вариациями числа два. Все случаи

такого рода заботливо собраны и перечислены на странице 52: пьеса начинается в *два* часа ночи с чем-то, поезд Раневской опоздал на *два* часа, Лопахин вот уже *два* года ухаживает за Варей, Фирс *два* года сидел в тюрьме, вишневый сад продается *двадцать второго* августа, прозвище Епиходова «*двадцать два* несчастья», имение Раневской расположено в *двадцати* верстах от города, у нее *две* дочери, у каждой из них есть «жених», т.е. «женихов» тоже *два*, в пьесе *два* дворянина, *двое* слуг, среди второстепенных персонажей *две* женщины, звук лопнувшей струны звучит *два* раза...

Пожалуй, остается добавить, что у Симеонова-Пищика двойная фамилия, да и само название пьесы «Вишневый сад» тоже ведь, если подумать, состоит из двух слов.

С. Тихомиров

Театральная панорама

Радиотеатр

«ПАЛАТА № 6».

Фирма «1С». Арт-директор проекта Е.Лихачёва.

Автор сценария и режиссёр Д. Креминский.

Исполнитель А.Вилькин.

Татьяна Шах-Азизова. Я знаю Александра Вилькина давно, более 30-ти лет, со времен его первой «Чайки». Успех с оттенком скандала, резкая и бесстрашная новизна, вкус к письменному анализу и даже к текстологии сделали свое дело: режиссер быстро и прочно стал членом чеховского сообщества, участником многих дел, будь то дискуссии, разного рода «штудии» или фестивали. За это время он с Чеховым не порывал отношений; ставил спектакли в театрах разных стран и свой театральный проект назвал «Вишневым садом». Но ему (как и нам, впрочем) всё было недосуг оглянуться назад, собрать свою «чеховиану», описать, объяснить. Сейчас, воспользовавшись поводом – его последней работой – попробуем приступить к этому.*

Работа эта сделана на радио, где Вилькин записал моноспектакль по чеховской повести, которой «болен» уже много лет, – «Палате № 6». Раньше (и тоже на радио) он выпустил по ней спектакль иного рода, многолюдный, как говорят в театральных кругах, «постановочный», сложный. Теперь это – сольное исполнение...

Зачем этот возврат к повести? Какое место занимает она в «чеховиане» Вилькина? И что ему в ней – сегодня?

Ему были заданы несколько вопросов – и на каждый получен ответ.

Т.Ш. *Когда возникла Ваша "одержимость Чеховым" и в чем она проявлялась?*

А.В. *Я не уверен, что «одержимость» – точно найденное слово, определяющее моё отношение к творчеству Чехова. Скорее это – подспудная необходимость в разные периоды жизни, в тех или иных драматических ситуациях сверять свои*

мечты и поступки с тем чеховским нравственным императивом, который заложен в его жизни и творчестве.

Первая моя встреча с Чеховым произошла 55 лет назад.

В третьем или четвертом классе средней школы у меня неожиданно возникли проблемы с грамматикой. Я получил тройку в четверти. Чтобы исправить положение и расположить к себе учительницу русского языка, которая с увлечением вела в школе драматический кружок, я решил принять участие в чеховском вечере. Подготовил рассказ «Злой мальчик» и дал согласие в ее постановке сыграть роль барина в рассказе «Налим». Наверное, именно тогда зародились мой интерес к театру и даже первые режиссерские проявления.

На спектакле, не предупредив режиссера и партнеров, я в самый последний момент спрятал под бутафорский бережок и какую-то корягу тазик с водой и живым карпом. Когда в моих руках появилась живая рыба, а потом плюхнулась в тазик, обкатив первый ряд зрителей водой, успех был такой, что в следующей четверти я получил заветную четверку с минусом.

А первый серьезный чеховский спектакль, получивший высокую оценку критики, я поставил с актерами Ленкома в 1971-72 гг. на телевидении, на знаменитой тогда программе 4-го канала литературно-драматической редакции. Назывался он «Записные книжки А.П.Чехова».

Потом была не вышедшая, к сожалению, в театре на Таганке «Чайка», но в 1978 г. в театре им. Маяковского мне удалось этот спектакль осуществить.

Кроме того, в разные годы я ставил «Вишневый сад»: в Армении (на армянском языке), в Польше (на польском) и, наконец, в Москве на родном языке, в театре, которым я сейчас руковожу. Ставились эти спектакли с разрывом в 5-10 лет, и каждый раз в этой гениальной пьесе мне открывалось что-то новое.

- Через годы идет Ваша привязанность к "Вишневому саду" и – параллельно – к "Палате № 6". Разные, казалось бы, несопоставимые миры. Как это совмещается у Вас?

- Конечно, «Палата № 6» и «Вишневый сад» – разные вещи, но стержневая основа в них, как мне кажется, одна. Это –

проблема личной нравственной ответственности за то, что происходит с нами в окружающей нас действительности.

- Как Вы думаете: для этой повести более близка форма многолюдного или моно- спектакля, чтения – или игры? Есть примеры того и другого: «Палату № 6» в театре теперь ставят нередко, но и на радио не забыли.

- Впервые «Палату № 6» я начал ставить еще в театральном училище им. Щукина в середине 60-х годов с Борисом Бурляевым, Сергеем Миловановым и Станиславом Холмогоровым. Там был такой режиссерский ход: спектакль начинался в форме литературного театра [чтений – Т.Ш.], а потом актеры все более и более погружались в материал и существовали в системе обычного, игрового театра, чтобы к финалу вернуться к первоначальной форме, но уже обогащенными, словно прошедшими через чистилище этой трагической истории. К сожалению, довести до показа этот спектакль нам не удалось. И тогда я решил, что когда-нибудь сделаю моносpectакль и сыграю всё это сам. Через 45 лет с помощью моего ученика, режиссера Д. Креминского эта мечта осуществилась.

- В советское время мы с Вами сделали передачу о "Палате № 6", по сути – радиосpectакль. Ее не рискнули запретить сразу и полностью, но придерживали, хотели каких-то корректив и т.д.; потом все же выпустили – знакомый процесс.

- То был радиосpectакль о мелиховском периоде жизни Чехова, куда удалось вмонтировать фрагменты из «Палаты № 6», где доктора Рагина играл В.Смехов, а Ивана Громова – Г. Тараторкин. Действительно, «Палата № 6», как и «Остров Сахалин», были тогда «не рекомендованы» к исполнению.

- Вы трактовали повесть тогда и теперь различно?

- Изменилось ли мое понимание повести за эти годы? Думаю, что оно стало строже, но при этом философичнее.

- Так и есть. Вилькин сказал точные слова: строго, потому что философично.

В недавних спектаклях, будь то школа-студия МХАТ или театр в Южно-Сахалинске, нет этого. Там – прессинг,

напор, «крутизна»); как видно, чтобы передать обжигающую актуальность «Палаты», дрящущую уже более века.

Вилькину этого не надо. Он не актуальности ищет – всеобщности, что шире, и глубже, и актуальность как бы вбирает в себя.

«Палата» у него звучит в единой тональности, без эффектов, что могло бы стать монотонным, если бы не внутренний драматизм – сдержанный, но постоянно осязаемый. Никакой характерности для разных героев; никаких бытовых красок. Идет словно авторское, чуть отстраненное повествование.

Тональность почти та же, что в последней по времени постановке «Вишневого сада» в собственном его, Вилькина, театре. Знак времени? Возраста, опыта, приносящего мудрость и горечь?..

Но это – особая, отдельная, для другого случая тема.

* Ставя «Чайку», Вилькин провел настоящее расследование – поиски литературных истоков и аналогии пьесы о Мировой Душе, и обнаружил их – у Д. Мережковского. Версия его была принята в науке; ученые на нее ссылались.

Татьяна Шах-Азизова,
Александр Вилькин

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Вологодский театр для детей и молодежи.

Постановка Б.А.Гранатова. 2008 *

Говорить о стирании границ между столичными и провинциальными театрами позволяют две премьеры Вологодского театра для детей и молодежи в постановке художественного руководителя театра Бориса Гранатова. К этому театру опре-

деление «провинциальный» можно применить разве что в географическом плане.

Старинный русский город с многовековой историей и своей историей театральной жизни воспитал чуткую публику, имеющую возможность посещать несколько драматических театров, работающих в Вологде.

«Вишневый сад» А.П.Чехова и «Панночка» Нины Садур по мотивам «Вия» Гоголя дают возможность подвести некоторые, разумеется, предварительные итоги художественных поисков Гранатова, режиссера, не нуждающегося в особом представлении.

«Вишневый сад» А.П.Чехова в его интерпретации – повод для разговора о новом этапе в творчестве театра и режиссера. Спектакль нелегкий для восприятия, и его сложность заставляет размышлять о нем не только критиков, но и публику и после выхода из театра.

Спектакль Гранатов создавал со своими постоянными сопостановщиками – сценографом Степаном Зограбяном и художником по костюмам Ольгой Резниченко. Оформление Степана Зограбяна включает множество метафор и символов. Так приезд Раневской из Парижа, ее постоянное смятение, возвращаться обратно или нет, подчеркивается маленькой копией Мулен-Руж, а знаком прошлой жизни, от которой Раневская давно отвыкла, становятся сани, подчеркивающие ее отчуждение от прошлого, граничащее с неприятием. Сани постоянно находятся на сцене, изобретательно используются в ряде мизансцен, порождая необъяснимую тревогу, какие-то дурные предчувствия. Они стоят здесь с зимы, никому не нужные, не убранные в сарай из-за никчемности хозяев или потому, что некому дать распоряжение убрать их. Уменьшенная, дешевая копия Мулен-Руж и сани, находящиеся все время в поле зрения, – контрастные символы, создающие ощущение, что дома уже нет, что пройдет немного времени, и не будет сада, «прекраснее которого нет на свете». Сценография создает атмосферу драмы, происходящей на наших глазах, центром которой становится Раневская (Яна Лихотина). Актриса удивив-

тельно пластична и волей-неволей заставляет вспомнить о Ренате Литвиновой, исполняющей роль Раневской в Художественном театре. Однако Раневская Литвиновой холодна, изломанна, капризна, в ней есть что-то декадентское. От Раневской Лихотиной, наоборот, веет теплом, поэтичностью, добротой в сочетании с безалаберностью и безответственностью. В этом разница трактовки этого образа у Адольфа Шапиро и Бориса Гранатова. Раневская Яны Лихотиной вызывает симпатию, сочувствие, Ренаты Литвиновой – отчуждение.

Хотя Раневская – центр драмы, в спектакле отличный ансамбль, в котором есть первые скрипки, вторые скрипки и другие инструменты, звучащие в камерном оркестре. Режиссер поручает партию первой скрипки Лопяхину (Эдуард Аблавицкий). Этот характер выстроен психологически точно. В нем есть мужественность, сила, ум, истинное мужское начало, но он почему-то несчастлив. Ответа, почему этот сильный человек несчастлив, нет, и эта необъяснимая несчастливость придает ему истинно чеховское звучание. Замечательно проводит он сцену, когда пытается сделать предложение Варе (Лариса Кочнева). Он и рад бы сделать предложение ради Раневской, но переступить через себя не в силах. Этот, казалось бы, не знающий сомнений, сильный человек становится растерянным, почти страдающим, потому что не может исполнить обещание. Надо отметить, что Эдуард Аблавицкий на протяжении всего спектакля особенно тонко прочерчивает одну из важных черт поэтики Чехова – отсутствие коммуникации у современных людей, трагической черты современной жизни.

Необычно решен Фирс в исполнении Августы Кленчиной. Кто он? Дух? Призрак? Или же, как у древних, это *genius loci*? Персонаж этот странен, к нему надо привыкнуть, и тогда волей-неволей возникнет ассоциация с Чебутыкиным, вопрошающим себя: «...может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет.) О, если бы не существовать!»

В сущности, это могут сказать про себя многие персонажи постановки. Однако Шарлотта (Елена Авдеенко) как будто из

другого спектакля. А между тем это очень чеховский персонаж со своей судьбой, более одинокий, чем другие, загадочный, раздвоенный. С одной стороны, циркачка, показывающая фокусы, с другой – концентрация человеческого одиночества, лишь по иронии судьбы служащая гувернанткой, что стало возможным из-за легкомыслия и одновременно доброты Раневской. И роскошный цирковой костюм в этом спектакле совсем неуместен. Ярмарочная акробатка, сирота, почему-то не расстающаяся со старыми цирковыми тряпками, была бы здесь логична. Но богатый костюм, вызывающие манеры примы, – из другой пьесы, отнюдь не чеховской. Чехов, вложивший в ее уста фразу из Гофмана «Хороший человек, но плохой музыкант», имел в виду, что окружающие ее хорошие люди не понимают ее, не сочувствуют ей. В Шарлоте заложен мощный драматизм, пропавший в спектакле.

Дуэт Ани и Пети (Екатерина Чаукина и Александр Лобанцев) получился. Оба наивные и чистые. Петя, диктующий Ане, старательно записывающей в тетрадку, свои мысли о России, которая, по его мнению, есть сад, – находка режиссера. В этом нет насмешки, хотя Аня и забудет эту тетрадку, вспорхнув с места и устремившись за Петей. Во времена Чехова монолог Пети воспринимался по-другому, чем через сто лет. И такое решение позволяет задуматься о том, что не так уж и не прав этот вечный студент.

В спектакле нет ставших в наше время уже привычными издевательств над чеховскими персонажами. Симпатичен Гаев (Вячеслав Теплов). В конце концов, если вдуматься в пьесу Чехова, и Гаев, и Раневская, притом, что они уходящая натура, при всей их никчемности, нравственные люди, раз предпочли изгнание предательству своего прошлого. Да, Париж влечет Раневскую, потому что там ее любовник, да, она увозит пятнадцать тысяч, присланных ярославской бабушкой Ане, но она отказывается видеть гибель, если угодно, своей духовной родины.

Им был дан знак беды – Прохожий (Вадим Чудин), какой-то фантастический калика перехожий с фантастическим же ог-

ненным детским колесом, предсказавший их судьбу. Им осталось только ждать. Такое режиссерское решение в наше время, когда все покупается и продается, благородно.

Яше, настоящему перекасти поле (Алексей Ефимов), почему хочется в Париж, Епиходову с его двадцатью двумя несчастьями (Александр Ефремов) лишь бы к кому-то или к чему-то притулиться, и служба у Лопахина для него выход, как для бесприютной Вари – служить экономкой у Рогулиных. Симеонов-Пищик (Сергей Вихрев), как вечный жид, будет метаться по родным местам. Эти судьбы точно простроены режиссером и столь же точно сыграны актерами.

Режиссерское решение финала спектакля непредсказуемо и странно. Как и сани, в поле зрения все время находится лодка, стоящая на суше. Она не задействована до самого конца. Но именно в ней найдет упоение Фирс, закончивший свой путь, как мифологический персонаж. Вероятно, Харон перевезет его через подземный Стикс в царство мертвых.

«Вишневый сад» Вологодского театра для детей и молодежи – размышление о судьбах, о личном жизненном выборе не только в историческом плане, но и в современном. В этом спектакле бьется сердце. И если молодежь в первых картинах, используя современный язык, живо переживает предстоящий финансовый крах, то в финале задумывается о чужих, далеких во временном плане судьбах, которые становятся для молодых людей далеко не безразличными.

Галина Коваленко

* Часть статьи Г. Коваленко «Вологда» (раздел «Россия»), опубликованной в журнале «Страстной бульвар,10» № 5 за 2008 г., с разрешения автора и редакции.

«Три сестры».

Постановка Семена Спивака.

Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке.

Творческий проект «Питер-Москва-Питер». Март 2009 г.

В марте 2009 года в рамках проекта «Питер-Москва-Питер», инициатором которого выступили Союз театральных деятелей России и Театральный центр «На Страстном», прошли гастроли Молодежного театра на Фонтанке. Были сыграны шесть спектаклей в постановке народного артиста России Семена Спивака, который уже около 20 лет руководит этим театром.

Спивак, сочетающий яркую театральную, порой эксцентрическую форму с глубоким лирическим и поэтическим содержанием, – один из редких сейчас режиссеров-романтиков. «В этом театре помнят, что жизнь – одна и желательно потратить ее на любовь и нежность», – слова петербургского критика на гастрольной программке выглядят эпитафией к гастролям, кульминацией которых стали чеховские «Три сестры».

Молодежный театр в Петербурге расположен в весьма романтическом месте – на берегу реки Фонтанки, в Измайловском саду, имеющем давние театральные традиции. «Какие красивые деревья, и в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» – так легко произносить здесь эти слова чеховскому Тузенбаху.

Сцена театра, широкая и просторная, но имеющая небольшую глубину, диктует свои правила игры. Во многих спектаклях здесь осваивают пространство в высоту – достраивая второй этаж, заставляя героев спускаться и подниматься по крутым и ажурным лестницам, бросая героев в нелегкий путь вверх-вниз по углам и ступенькам. Так и в «Трех сестрах»: на заднем плане – широкая железнодорожная платформа, расположенная под небольшим углом; по ней герои то спускаются, то поднимаются навстречу своим судьбам, объясняются в

любви, спорят и ссорятся; под ней прячутся, справляют именины, шутят и поют песни.

Сценография спектакля, которую создали художники Март Китаев и Михаил Платонов, выразительна и динамична. С платформы можно спуститься в дом Прозоровых, расположенный прямо на железнодорожных рельсах. Две диагонали, нижняя и верхняя, создают ощущение беспокойства и тревоги. На разбросанных в беспорядке чемоданах непрочно водружены стол, стулья в белых чехлах, диван и фортепьяно. Вечно «чемоданное» настроение готовых сорваться с места странников – в атмосфере этого спектакля. Герои словно только что собрались в свое заветное путешествие в Москву, в которое они так и не отправятся; но и вся жизнь для них – бесконечная, тревожная дорога.

Железнодорожники проверяют пути, переводят стрелки, зажигают красные семафоры и пропускают пробегающие мимо поезда. Уйдет из города военный полк. Уйдет на дуэль Тузенбах...

Объяснение Андрея Прозорова и Наташи происходит на верхней площадке. Оттуда же звучит ответ Маши на призыв любимого человека; затем Маша и Вершинин станут подниматься вверх так – медленно и торжественно, – что замирает сердце.

Тузенбах объясняется с Ириной, неуклюже балансируя на узком и скользком рельсе, зависая под опасным острым углом.

Вершинин прощается с Машей на разъезжающей под ним платформе...

Исчезает опора.

В начале спектакля женские фигуры в черном – сестры и няня – спускаются с верхней платформы под колокольный звон и скрежет железа от переведенной железнодорожной стрелки. Ровно год назад умер отец; его портрет примостился тут же на краю сцены. Так возникает первая тревожная нота накануне безоблачных именин Ирины.

«Никогда не сдергивайте абажур», – эти булгаковские слова вспоминаются сразу. В спектаклях Спивака абажур обычно – символ тепла и уюта; центр, вокруг которого собираются герои. В «Трех сестрах» символом странного неуютного дома становится настольная лампа без абажура, зияющая пустым железным каркасом сбоку на краю сцены.

Другой режиссерский символ – стол с белой скатертью, за которым он собирает своих героев. Стол исчезнет в середине спектакля, но пока он тут, гости присаживаются за него как-то непрочно и ненадежно.

Одна из выразительных мизансцен спектакля – гости, собравшись вокруг Ирины, поют под гитару. Ирина оказывается между Тузенбахом и Соленым. Пытаясь привлечь к себе ее внимание, каждый начинает тянуть стол на себя, и влюбленные соперники едва не опрокидывают его.

В сцене именин все сидят не вокруг стола, а в ряд, где-то под лестницей, спиной к стене. И поют что-то лирическое и душевное, но глядя не друг на друга, а неподвижно и отрешенно, в одну точку.

Задухновенность, искренность, трепетный, доверительный разговор со зрителями – главные приметы режиссерского почерка Спивака. «Любовные кружева» – так назывался один из спектаклей гастрольной афиши, поставленный по пьесе А.Н. Островского. Это название подошло бы ко всем его спектаклям, в центре которых – причудливое переплетение человеческих судеб и отношений, тонких оттенков чувств и эмоций.

«Мы идем, я думаю, самым трудным путем – пытаемся найти ответы на поставленные авторами – выдающимися художниками вопросы. Они в разное время, но всегда говорили о главном – нельзя быть равнодушным, надо беречь друг друга, искать Бога в себе, искать опору в жизни...

Свет, любовь, добро – это то, что необходимо людям всегда, а в наше трудное время особенно. И я убежден, что театр сегодня должен говорить об этом», – считает Семен Спивак. – И

театр говорит, пусть любовь – безответна, несчастна, и даже если нет любви, нет опоры.

В каждом спектакле Спивака – «пять пудов любви». Что уж говорить, когда он обращается к пьесе Чехова – светлая и трагическая поэзия «любовных кружев» сплетается тут в невероятные узоры.

В первом акте Тузенбах и Соленый появляются в бутафорских доспехах, верхом на палках – игрушечных детских лошадаках – и разыгрывают перед своей «принцессой» в горностаевой мантии и короне шуточный рыцарский турнир. Противостояние между ними сразу станет нешуточным, и в этом сражении не будет победителей. Ирина же (Анна Геллер) – светлая, ясная «принцесса» – не любит ни одного из своих рыцарей.

Соленый Романа Нечаева – удивительное открытие спектакля. Актер играет не просто трогательную и безответную любовь к Ирине, а трагедию непонимания и несостоявшейся любви, которую не принимают всерьез, унижают и безжалостно растаптывают. Он бережно и нежно целует занавес, в который закутывается Ирина, признаваясь ей в любви. По-детски трогательно угощает конфетой и искренно не понимает, почему она предпочитает, как ему кажется, меньше любящего ее Тузенбаха (Александр Строев).

Едва ли не у каждого героя в этом спектакля наступает момент крайнего отчаяния, настоящего душевного срыва. Так, доведенный насмешками до истерики Соленый будет бессмысленно кричать о том, что «в Москве два университета», вызывая сочувствие и жалость.

Андрей (Леонид Осокин) от надежд и радостного приятия жизни в начале спектакля переходит к опустошению, какому-то глобальному разочарованию в ней.

Зануда Кулыгин (Петр Журавлев) неожиданно раскроется в сцене прощания Маши с Вершининым. Он действительно очень сильно и как-то очень невольно любит свою жену. Все понимая и принимая, пытается ее утешить, шутит, приклеива-

ет какие-то нелепые усы и бороду – но тем самым вызывает еще большую ее неприязнь...

Елена Унтилова (Ольга) играет драму несостоявшейся любви. С первого появления Вершинина (Валерий Кухарешин) душа Ольги, замерзающая в этом разомкнутом пространстве, распаивается ему навстречу. Из всех сестер в этом спектакле наиболее влюбленной (и наиболее сдержанной) кажется именно она, хотя дважды невольно выдаст ему свои чувства: то в эпизоде, когда, приютившись вдвоем у фортепьяно, они с Вершининым споют что-то теплое и душевное; то в их прощальной встрече, в финале, когда с таким трудом она отрывается от него.

(Хотя Ольга кажется сдержанной, кульминация всей истории доверена ей. В конце чеховского третьего акта в немом отчаянии она выливает керосин из фляги и берется за спички. Случайно вошедшая Ирина выхватывает их, кричит, тормозит сестру, но Ольга оцепенело и отрешенно смотрит в пустоту. Слово рифма к пожару, с которого начинается этот акт...).

Маша (Светлана Строгова), экстравагантная, дерзкая, нервная, в сцене прощания с Вершининым залезет в его саквояж, закроет над собой крышку, будто прячась от предстоящего. Но ничего изменить нельзя – Вершинин уходит.

В финале платформа разъезжается, образуя два пролета лестницы, ведущей в никуда.

Вверху сидит потерянный, опустошенный Чебутыкин.

Внизу, на авансцене, на фоне этого распавшегося мира, неподвижно замерли сестры. Звучат их последние слова, обращенные к нам.

Мелькают огни стремительно пролетающего поезда.

Конец.

Галина Степанова

ПО МОТИВАМ ЧЕХОВА: НА ЭКРАНЕ ФИЛЬМ «САД»

В декабре 2008 г. в программе «Закрытый показ» А. Гордона был показан фильм С. Овчарова «Сад», снятый по мотивам чеховской пьесы «Вишневый сад». Надо заметить, что кинематограф не часто обращается к воплощению на экране чеховской драматургии. Так, например, «Вишневый сад» у нас был поставлен лишь однажды: в 1993 году режиссер А. Чернакова сделала «вольную фантазию» по этой пьесе, но показанный лишь на кинофестивалях и так и не вышедший в прокат, этот фильм так и остался за пределами внимания чеховедов. Этот случай хорошо отражает современную ситуацию в кинематографе, когда многие заслуживающие внимания ленты так и не доходят до зрителя. Поэтому показ фильма «Сад» по Первому каналу нашего телевидения – это событие примечательное, дающее возможность режиссеру выйти со своей работой на широкую аудиторию.

К различным экспериментам с чеховскими пьесами в сфере театра уже не привыкать, но кинематограф в этом плане дает гораздо меньше материала для размышлений. О том, что данная работа не экранизация, а именно фильм «по мотивам» режиссер С. Овчаров подчеркивает особо. Безусловно, речь идет об авторском кино, когда чеховское произведение с его набором идей и образов подверглось не просто осмыслению, но воплотило режиссерскую концепцию прочтения, наполнилось его особым видением и стилем, а о С. Овчарове говорят как о мастере экцентричного кино, основанного на фольклорных традициях.

Сразу отмечу: фильм приковывает внимание и смотрится с интересом. Выбранная форма – стилизация под немое кино, где даже даются таблички с объяснениями – определила многие его черты. Прежде всего это особый подход к визуализации персонажей, выразившаяся в утрированности их внешнего облика и поведения. Здесь также явно чувствуется использование приемов анимационного кино – еще одного жанра, в котором работает режиссер. Чего стоит, например, образ Пети Трофимова – типаж бедного студента, как будто прямо перекочевав-

ший сюда из какого-нибудь мультфильма. В фильме много смешного, но это тоже подчеркнутая комичность, а ее природа такова, что смеяться не хочется. Есть и пронзительная ностальгическая нота – тоска об уходящем или уже ушедшем. Сжатость действия во времени (временную составляющую событий режиссер переиначил и свел к нескольким дням, а не месяцам, как в чеховской пьесе) обусловила то, что цветущий сад не успевает сбросить свой белый наряд и подходит к своей гибели в полной красе. Важный эмоциональный тон привносит пленительно звучащий романс «Снился мне сад...», окутывающий в нежные звуки всю эту нелепую историю и заставляющий подключиться нашему чувству сопереживания.

Далеко не все приемы кажутся оправданными и не все в этом фильме принимаешь, но в целом остается впечатление, что фильм, хотя и в своеобразной стилистике, затрагивает какие-то существенные моменты чеховской пьесы и перекидывает мостик в современность. Сам режиссер считает, что Чехов в этой пьесе оставил нам завещание: «Он нам сказал только об одном – да, мы совершаем глупости, совершаем ошибки, преступления в историческом масштабе, но оставайтесь людьми, очеловечьтесь, будьте чувственными, будьте трепетными, будьте взволнованными. Оставайтесь людьми. Есть сад с деревьями, с кронами, а есть пеньки, да? Вот так получается, что пеньки наступают... я так о людях говорю: пеньки наступают на деревья, понимаете?»

При показе фильма «Сад» по телевидению любопытной оказалась и дискуссия, которая развернулась после этого. Как всегда, в студии А. Гордона сразу была проведена четкая граница между теми, кто принимает фильм, и теми, кто относится к этой работе отрицательно. Сам ведущий явно принадлежал ко второй группе, увидев в фильме «картонно идеологический замысел». Журнал «Сеанс», совместно с которым был подготовлен этот телевизионный показ, тоже отозвался о фильме критически: «Тонкий, умный и по-врачебному безжалостный доктор Чехов никак не ассоциируется у современного зрителя с гэгами и фарсовыми нескладухами, то есть со

всем тем, что составляет ландшафт кинематографа Сергея Овчарова. В фильме "Сад" он отказывается вытаскивать на поверхность драмы и трагедии, кроющиеся за видимой нелепицей чеховских диалогов. Нелепица здесь дана как таковая – без примесей и полутонов. Ход смелый, что и говорить. Вопрос лишь в том: много ли в этой смелости смысла?»

О чем же говорили участники обсуждения? Первый вопрос, который был обозначен ведущим, – это, в каком жанре сделан фильм. Однако дискуссия сразу вышла за пределы определения этого важного, но все же узко профессионального момента и перешла к общим оценкам увиденного. Актриса В. Васильева резко отрицательно отнеслась к фильму: «Первый раз, когда я посмотрела, я была в ужасе и в гневе от фильма. Мне показалось, что этот весь жанр комедии или как там, буффонады, не талантлив, он не смешон – просто взяли и людей сделали несимпатичными». Режиссер Л. Хейфец тоже был категоричен: «Это не комедия, друзья мои! Это комикование! Каждую секунду прелестные актеры стараются рассмешить. Жалко. Мне жалко артистов, мне жалко себя...». Вл. Катаев, председатель Чеховской комиссии РАН, увидел в этом фильме «немало обидного для Чехова», в нем много балаганят, но это не чеховское понимание комедии и юмора. Подкрепив свое мнение чеховской фразой «Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде», он заметил, что чеховская пьеса заслуживает более внимательного отношения.

Сторонники другой точки зрения тоже присутствовали в зале. О. Галахова, главный редактор журнала «Станиславский», определила жанр фильма как «водевиль, который оборачивается драмой», поскольку, как она считает, «здесь существует очень серьезный вопрос: а был ли у них шанс собственно что-либо спасти? Не на уровне личной воли, а на уровне исторического шанса. И получается, что нет. И это, кстати, написано у самого Чехова». Близкое мнение высказала актриса В. Глаголева: «Мне кажется, самое главное – это то, что в этой картине мы от комедии приходим к трагедии. А трагедия, если ты соперничаешь героям. И благодаря, наверное, Раневской, благодаря

актрисе, которая ее сыграла, мы сопереживаем. Это самое главное, мы сопереживаем этим героям, мы сопереживаем стране и истории, которая с нами приключилась. Я это увидела в картине».

Ярко эмоционально в защиту фильма высказалась кинокритик Вероника Хлебникова. По ее мнению, «фильм нашпигован просто чудеснейшими, прекраснейшими трюками, ювелирно совершенно выполненными. И все это – все эти трюки, все эти фокусы – удивительно, чудесно сочетаются с чеховским текстом». Она считает, что в этом фильме «живут и дышат самые разнообразные концепции и трактовки кроме, возможно, той самой генеральной, которая налипла на Чехова, налипла на пьесу, налипла на исполнение ролей, потому что "Вишневый сад" был ставлен и переставлен, продан и перепродан в течение этих 105 лет неисчислимое количество раз. И также с ним был продан и перепродан комплекс идей совершенно определенных». Касаясь жанра фильма, она утверждает, что «это комедия несовпадений, несовпадений красивых порывов, романтических слов, плача о чистоте, и вот того, чем эти люди являются на самом деле», сад для них – «это единственное обаяние этих людей, но вынесенное наружу, это такая ширма, за которую они все, апеллируя к этому саду, обращаясь к нему, прячут свою, достаточно низкую земную устремленность».

Писатель и телеведущий А. Максимов был тоже среди защитников фильма и вопрос о жанре дал ему возможность сделать широкие обобщения: «Что касается жанра, я категорически не согласен с тем, что это комедия. Комедия – это надо, чтобы было смешно. Жанр – и я сейчас скажу ужасные слова – жанр этого фильма жизнь. Этот фильм снят в жанре жизни, а не в жанре комедии, трагедии, поэтому там есть все. Режиссер хочет показать полноту жизни». По его мнению, прочитав чеховскую пьесу, режиссер «увидел там некоторые идеи, некоторые мысли, которые кажутся ему очень важными. Он взял не сюжет, а он взял эти идеи и мысли, и сделал кино». Задаваясь вопросом, «про что это кино?», А. Максимов утверждает: «Есть очень красивый мир – вишневый сад и этот домик. В

этом очень красивом мире живут очень красивые люди, приятные, симпатичные, и всем друг на друга наплевать. Это что, не про нашу жизнь? Это же история просто в лоб про нашу жизнь. Человек вытащил из Чехова это и сделал про это кино...»

Так постепенно с обсуждения проблемы жанра дискуссия перешла на другие темы – о праве режиссера на интерпретацию, об отражении в фильме моментов, созвучных современности. Журналист Д. Шнейдеров, вспоминая, что вначале фильм должен был называться «Продается сад-дом», высказал мысль, что это первое название гораздо точнее отражало жанр этой картины: «Это тот содом, который показал С. Овчаров в своей картине. Это фарс, это гротеск. Но это про нас. Это мы сегодняшние в тех костюмах». Близкое мнение сложилось и у режиссера А. Германа: «... Я прочел для себя кино абсолютно определенным образом. Я считаю, что это замечательно точное высказывание о времени, когда деньги все решают, о власти денег и о том, что стоит за всей нашей жизнью, что, на мой взгляд, очень пересекается с нашим временем».

В спор с режиссером по поводу одной из ключевых сцен фильма вступил актер В. Баринов. Чтобы понять суть этого спора, необходимо сделать некоторые пояснения. Как известно, Лопахин, приезжая с торгов, произносит фразу: «Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной». Сто лет все читавшие и игравшие пьесу не придавали особого значения этим словам, считая, что владельцы имения остались без средств: в конце у них есть только те 15 тысяч, которые прислала ярославская бабушка и на которые теперь Раневская уезжает в Париж. Но в последнее время вдруг всплыла версия (кажется, ее автор А. Минкин), что семейству Раневской причитаются эти 90 тысяч и это якобы благородный жест Лопахина, сделавшего Раневской подарок, в пьесе ею не принятый. В фильме «Сад» режиссер прямо основывается на этой версии, и Лопахин сам выкладывает деньги перед Раневской, а заодно предлагает ей и ключи от имения, брошенные Варей. На обсуждении фильма В. Баринов, несогласный с этой версией, утверждал, что «эти 90 тысяч получает не Раневская, а те люди, которые продают

этот сад, а продает их или казначейство, или банк, которому они уже давно должны». Думается, что прояснить этот сложный вопрос, сильно меняющий понимание действия в пьесе, может только специалист, хорошо знающий практику продажи недвижимости за долги в начале XX века.

Сказать, что мнения в аудитории разделились, было бы неправильно. Здесь столкнулось множество точек зрения и позиций людей, которые мыслили и чувствовали по-разному и не считали возможным соглашаться друг с другом. В целом, суть дискуссии отразилась в случайно вырвавшейся у режиссера фразе: «Это вам так кажется, а нам так не кажется». Да, критерий «кажется» был одним из важных. Но признать надо главное, фильм дал материал для обсуждения, бурного спора, а значит, уже заслуживает внимания как факт нашей культуры, отразивший современный взгляд на последнюю и очень непростую чеховскую пьесу.

Маргарита Горячева

«УЗЕЛ ЖИЗНИ, В КОТОРОМ МЫ УЗНАНЫ...»

«Чайка».

Московский театр на Юго-Западе.

Режиссер-постановщик – В.Р. Белякович.

В день премьеры «Чайки» в Московском театре на Юго-Западе во всём угадывались «чеховские» знаки: крупная надпись «Таганрог» с нарисованными чайками на стене дома, дама с рыжей и чёрной таксами, выходящая из метро... Всё это создавало определённый настрой или было вызвано предощущением предстоящего события...

Десять лет назад «Чайка» уже шла на сцене этого театра, но восстановленный спектакль с обновленным актерским составом построен на иных концептуальных формулах и в режиссуре, и в сценографии. У «колдовского озера», сквозь образ которого, как через магический кристалл, воспринимается происходящее,

неизбежно пограничное состояние между возвышенным и земным. На то оно и колдовское озеро, где все так нервны. Не случайно пространство заполняется мистическими ощущениями и почти волшебными предметными превращениями. Часто во время спектакля создаётся ощущение, что на сцене не чеховская пьеса, а пародия на пьесы и прозу Леонида Андреева – настолько сильно в постановке мистическое начало, данное в комическом свете. Минимум декоративных средств, как это обычно и бывает в этом театре, способен максимально точно выразить режиссёрский замысел. Например, так же наглядно и достоверно, как цветочные клумбы в автомобильных покрывках, что перенесли на сцену из повседневности, – другой знакомый предмет – целлофановое полотно превращается, благодаря подсветке, то в какую-то неземную материю, то в волны колдовского озера, то в клубы дыма, в почти осязаемый воздушный поток, напряженный от внутреннего эмоционального накала персонажей чеховской пьесы, знающих, что «попали в запендю», и единственное возможное движение – отстраниться от действительности.

Неземными, отрешёнными от реальности созданиями (это подчёркивается и одинаковым, довольно оригинальным костюмом героев, похожим на тунику) предстают в первых действиях необыкновенно пластичные Нина Заречная (Карина Дымонт) и Константин Треплев (Алексей Матошин). Не только пластика тела, но и пластика голоса позволяют актёрам выразить и отстранённость героев, и какое-то их даже ребячество по отношению к мистическому содержанию пьесы Треплева.

Необыкновенно точный психологический рисунок удаётся создать Алексею Матошину. Внутреннее движение героя от «нужны новые формы» до «дело не в новых и старых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льётся из его души», сомнения человека, считающего себя талантливым, однако, неспособного создать впоследствии ничего выдающегося, возрастные психологические особенности, а затем и изменения даны чрезвычайно убедительно.

Монолог Нины Заречной, звучащий в моноспектакле Треплева, завораживает точностью интонаций. Поразительна подвижность, с которой Карина Дымонт предстает то чайкой, то Мировой Душой, то наивной девушкой с провинциальными амбициями об актерской карьере, то разуверившейся в своем даре женщиной, готовой, однако же, нести свой крест – любовь к Тригорину.

Вполне земными предстают остальные герои – это вновь подчеркнуто при помощи одинаковых, очень простых костюмов. И только Аркадина (Ольга Иванова), Тригорин (Олег Леушин), Заречная и Треплев наденут в четвертом действии темное. Два года, действительно, сильно переменяли Треплева, Заречную и Тригорина, но не Аркадину. У Чехова Аркадина в четвертом действии в светлой кофточке (это замечает Шамраев), как и раньше. И если перемена костюма имеет смысловую нагрузку, то это всё-таки должно быть учтено.

Аркадина – Иванова чувственна, решительна и даже властна с Тригориним, по-матерински нежна с Треплевым, но нетерпима к его нападкам на искусство, надменна с Заречной, часто играет не на сцене, а в жизни, при этом всё равно оставаясь женщиной, а не актрисой. Вообще именно психологический план, мысли и чувства чеховских героев оказались для режиссёра и актёров на первом плане, потому тема искусства, его смерти и бытия, всё-таки в спектакле вторична.

«Тёмной лошадкой», как, впрочем, и в пьесе, долгое время остаётся Тригорин, оставаясь наедине с собой, погруженный в очередной «сюжет для небольшого рассказа». Но в сценах, где неизбежны эмоциональные встряски, – при объяснении с Ниной Заречной, а потом с Аркадиной, зрителю раскрывается в живой плоти – «что за человек этот беллетрист».

Уверенно ступающий по земле хозяйственник Шамраев (Валерий Афанасьев) даже в рассуждениях о «падении сцены» показывает себя как человек практический. На протяжении всего спектакля он выкрикивает: «Восторг», но будто материализует это понятие из тонких сфер душевных движений, и на этом своеобразном столкновении возвышенного и земного рождается комический эффект.

Маша (Илона Барышева) не ходит постоянно в черном – лишь с чёрной повязкой на голове и однажды (когда, собственно, звучит вопрос Медведенко «Отчего вы всегда ходите в чёрном?», накидывает чёрную шаль), – не нюхает табак, как предписано Чеховым. Траур по своей жизни она выражает не внешней драпировкой. От боли за безответную любовь к Константину, от своей безнадежной несчастью она будто защищается панцирем чрезмерной грубости. Маша терпит свою незавидную участь, а в окружающий мир, с которым невозможно примирение, рикошетом летят ее жесткие, резкие изъяснения-изъявления чувств. Ее неволе не стоит, потому самое трепетное погребено в душевных глубинах.

Медведенко (Константин Курочкин) выступает исключительно в комическом амплуа, привычного сочувствия к 23 рублям жалованья он не вызывает. И в моменты появления на сцене этого особого типа чеховских недотёп веришь, что «Чайка» – комедия.

«Человек, который хотел», Сорин в исполнении Валерия Долженкова получился мягким, мудрым, спокойно-уравновешенным человеком, не жалуемым на свою жизнь, не ноющим, а как-то слегка сожалеющим о нереализованности своих желаний.

Трудно сделать особенной Полину Андреевну, но у актрисы Полины Бычковой этот персонаж получается живым, запоминающимся. Вообще актёрам удаётся показать и внутреннюю общность чеховских героев и то, что каждый из них наделён своей примечательной чертой.

Дорн (Алексей Ванин) рассудителен, так же спокоен, тяготеет своей славой героя-любовника, стойко выдерживает откровения Полины Андреевны.

Но в особенности запоминающимся получился финал: никаких эффектов, даже звука выстрела нет, просто безэмоциональное сообщение Дорном – Ваниным о самоубийстве Треплева, производящее сильное впечатление из-за спокойствия и даже лёгкости, с которой оно проговаривается. Аркадину ни-

куда не уведут, она остаётся на сцене в оцепенении. В таком же оцепенении находятся и зрители – им дано время не только осмыслить последнюю фразу пьесы, понять причины того, отчего Константин Гаврилович застрелился, но и прочувствовать трагизм судеб всех героев.

Трагедию чеховских героев на сцене усиливает музыкальное сопровождение спектакля. Единственное, что кажется не совсем удачным – подбор исполняемых героями (преимущественно Яковом (Михаил Коротков)) романсов и песен, некоторые из которых написаны в гораздо более позднее время, нежели пьеса Чехова, и тематически не соответствуют ни эпохе, ни происходящему на сцене. Но в сочетании с яркой игрой актёров, светом и декорациями, в значительной степени именно музыка позволяет достичь необходимого эффекта: вызывать в зрителях то напряжение, то служить для них своего рода психологической «разрядкой».

«Чайка» в Московском театре на Юго-Западе – это не классическая постановка в том смысле, что текст Чехова подвергается изменениям (несколько мизансцен, диалогов, фраз, необходимых хотя бы для связи сюжетных линий пьесы, опущено, а в начале четвёртого действия, например, все герои, обернувшись в целлофан, читают монолог Заречной из первого действия, что ещё раз должно подчеркнуть то, что все они – чайки, жизнь всех героев нелепо загублена), сокращены и изменены чеховские ремарки, относящиеся прежде всего к сценографии. Но возможно ли сейчас поставить спектакль, следуя чеховскому тексту? Будет ли он востребован зрителем и воспринят им? Вероятно, во многом поэтому современные режиссёры так часто экспериментируют, проверяют возможности чеховских драматических текстов. Но эксперимент эксперименту рознь. Не заиграться, не соблазниться коренной переделкой текста в угоду личным амбициям и фантазиям, не опощить исходный текст, а тактично обращаться с тем, что написано у А.П. Чехова, получилось при всей экспериментальности спектакля у В.Р. Беляковича.

Эрнест Орлов

Конференции

Молодые исследователи Чехова.

6-я международная научно-практическая конференция.

Москва – Мелихово, май 2008.

Нынешняя конференция «Молодые исследователи Чехова» является шестой по счету. Первая состоялась почти 16 лет назад, в 1993-м, и идея ее проведения принадлежала профессору В.Б.Катаеву.

Впоследствии конференции «Молодых...» проходили с периодичностью раз в 2-3 года и, как это обычно бывает при любом начинании, набирали «силу». Но 5-я конференция (2005-го года) проявила своего рода исчерпанность складывающейся традиции проведения таких «форумов», заставившую организаторов задуматься над «новыми формами». Эту потребность выразили и сами участники предпоследней встречи: с одной стороны, им не хватало научного общения со старшими чеховедами, которые, словно сговорившись, собрались лишь на закрытие конференции, а с другой – в докладах «молодых» обнаружились серьезные недостатки их филологической подготовки.

Поэтому и возникла идея, обсуждавшаяся, кстати говоря, очень горячо и не всегда и не во всем «единогласно» поддержанная, провести следующую конференцию как летнюю школу. Мы решили вывезти будущих участников в Мелихово и выстроить там работу так, чтобы доклады и их обсуждение сменялись чтением лекций и семинарами. Благодаря традиционно своевременной финансовой поддержке филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, литературного музея-заповедника А.П.Чехова «Мелихово» и РГНФ мероприятие состоялось. Несколько дней посреди случайно образовавшегося «бездождия», как сказал бы Павел Егорович Чехов, по утрам участники слушали доклады, обсуждали их, задавая массу вопросов и пр., а после обеда становились слушателями лекций, которые порождали не менее бурные дискуссии.

Чеховская комиссия пригласила лекторов и руководителей работой секций: ими оказались проф. В.Б. Катаев (МГУ), проф.

И.Н. Сухих (СПбГУ), с.н.с. И.Е. Гитович (ИМЛИ РАН), проф. Н.В. Капустин (Ивановский госуниверситет), доц. Л.Е. Бушканец (Казанский госуниверситет). Лекции получились разными как по тематике и задачам, так и по форме. Интересно было не только то, о чем говорили уважаемые лекторы, но даже новое качество, в котором они оказались перед аудиторией: авторы известных работ, учебников и статей в роли преподавателей.

За три дня конференции было проведено шесть довольно сложных по структуре занятий, включавших в себя как лекционный, так и семинарский материал и методику:

- введение (проф. В.Б.Катаев);
- «Об одном из истоков античеховских настроений в культуре Серебряного века: стиль поведения» (проф. Н.В.Капустин);
- «Русская газета конца 19 – начала 20 вв. как историко-литературный источник и принципы работы с ней» (доц. Л.Е.Бушканец);
- «Чехо– и другие – веды: 2010 и другие годы» (проф. И.Н.Сухих);
- «Мемуары о А.П.Чехове» (доц. Л.Е.Бушканец);
- «Чеховские топосы: опыты реинтерпретации» (проф. И.Н.Сухих).

На конференции сложились особые взаимоотношения, потому что была возможность обсуждать вопросы чуть ли не 24 часа в сутки, в автобусе, за обедом-ужином, во время прогулок по берегу Лопасни. Если между участниками завязываются не просто теплые отношения, а в научном общении возникает та непрерывность и естественность, которую все так или иначе пережили, а иной раз непредсказуемость и неожиданность, за которые мы ценим нашу жизнь вообще, то это само по себе отличный стимул к самоанализу и собственной работе. Правда, непредсказуемого было не очень много, и сейчас, когда выходит сборник докладов, представляющий собой чистый итог конференции, свободный от притяжения ее настроений и атмосферы, стоит задуматься над тем, каковы все же

результаты нашей общей работы, каков эффект ее, чему она нас – как «взрослых», так и молодых исследователей - может научить. Мне кажется, с этих позиций в ней многое существенно и полезно для всех нас, и это имеет отношение как к обретениям, так и к ошибкам, обнаруживавшимся в ходе конференции.

Было время, когда многие удивились утверждению одного из участников конкурса студента-филолога о том, что Чехов родился в Ялте, а также – убеждению другого будущего филолога, что Чехов – это «псевдоним писателя Пешкова»¹, и с трудом верили, что такое возможно. Удивились, а потом ничего – притерпелись как-то... и эти истории стали рассказывать как анекдот. Что изменилось с тех пор? В первую очередь, масштаб шутовства.

Вот, например, опыты с русской классикой, гендиректора издательства «Воскресенье», в прошлом советского прозаика Г.В.Пряхина, рискуют стать систематическими. Исковеркав в свое время И.Бунину, этот авантюрист принял за А.Чехова. С докладом на тему «А.П.Чехов как жертва издательского волюнтаризма...» выступил доцент факультета журналистики МГУ Антон Бакунцев. Все, о чем идет речь в его статье, к величайшему изумлению, горькая правда: вышло уже три тома собрания. Последовательно разбирая «историю» нарушения сотрудниками «Воскресенья» принципов издания и критериев обращения к таким важным вопросам отношения к культурному наследию, как текстология, комментирование, исторический контекст и пр. А.В.Бакунцев реконструирует вопиющую по невежественности, наглости и какому-то варварскому безразличию картину, которая должна была бы заставить всех читателей внести полезный вклад в разрушение той почвы, на которой возникают подобные проекты, финансируемые на самом высоком государственном уровне. У этой статьи примечательная структура: перерастая рамки естественной в та-

¹ Гитович И.Е. Биография Чехова – вчера и завтра // Чеховиана. Из века XX в век XXI: итоги и ожидания / Отв. ред. А.П.Чудаков. – М.: Наука, 2007. С 42.

ком случае публицистичности, она формулирует вопросы, значимые для любого филологического исследования – об отношении к источникам, об их публикации и использовании, о значении художественного и документального текста для понимания биографии писателя.

На фоне издательских «подвигов» «Воскресенья» милой шуткой выглядят такие время от времени возникавшие в устном и письменном "дискурсе" конференции нелепости, как написание Мелихова через –е–, «награждение» (иначе это не назовешь) современной исследовательницы-любительницы А.Чадаевой фамилией одного из интереснейших русских мыслителей П.Чаадаева (теперь ясно, как несложно «повысить в ранге достижения» любительские экзерсисы) или обескураживающее заявление (в ответ на вопрос из зала о взглядах Лиды Волчаниновой): «мне ее труды пока не знакомы».

Конечно, не эти штрихи, а в целом позиция начинающего исследователя по отношению к произведениям и письмам Чехова, биографии писателя, выбору объекта и метода исследования заставляет задуматься над проблемой сегодняшнего состояния филологии хотя бы в отдельно взятой отрасли *чеховедения*. Дело не в том, насколько заметны те или иные ошибки молодого специалиста; важно, насколько ощутима его специализация на фоне его же собственной филологической позиции: так сказать, частное в составе общего.

Заметны ли или, точнее, в какой степени весомы и научно продуктивны наши традиционные конференции чеховедов, а в связи с этим и конференция «Молодые исследователи Чехова»? Что меняет в жизни ученого – начинающего или продолжающего – такой научный жанр, как конференция, кроме такого прагматического момента, как увеличение списка публикаций? Может ли конференция по-настоящему что-то изменить в позиции ученого, в его интересах, даже в его научной честности и принципиальности? Изнутри понять это не всегда возможно, а снаружи голоса не доносятся. Не то что бы мы ждали вала отзывов от всех участников. Но их реакция во время конференции и в самом деле казалась жи-

вой (и, безусловно, непосредственной) и, на мой взгляд, нуждалась в анализе, осмыслении. Тем не менее, кроме двух-трех откликов в Интернете, в основном, на бытовую тематику, я не нашёл².

В моем отзыве доклады (а теперь уже статьи, ибо сборник вот-вот выйдет) группируются в последовательности, которая кому-то может показаться надуманной; на этот случай у нас есть сайт, способный вместить диалог любой длины.

Ряд работ посвящен лингвистической проблематике, они неизменно вызывают большой интерес, потому что в центре их оказывается вопрос о языке. С такими попытками представить художественный текст как язык и с этой точки зрения анализировать литературу интересно и трудно спорить, и они по этой причине, видимо, приобретают особенный смысл.

Таков, например, ориентированный на понятие пресуппозиции доклад «Лингвопрагматический аспект художественной прозы А.П.Чехова» доцента кафедры теоретической и прикладной лингвистики Кубанского госуниверситета Виктора Чалого, за плечами которого не один десяток публикаций, посвященных творчеству Чехова. Любопытно, что автор заявляет, что в первую очередь стремится к «адекватной интерпретации высказывания», а во-вторых, утверждает, что «в состав пресуппозиции художественного текста заложены те знания о мире, которые уже изначально имеются в сознании внимательно изучающего текст читателя». Откуда эта уверенность, я категорически не понимаю: читатель должен быть в этом случае не просто *внимательно изучающим* текст, но конгениальным тому, кого читает: если всё, что ему может дать текст Чехова или Джойса, уже есть в его сознании.

Учитывает ли В.В.Чалый хронологические координаты этого самого читателя (попросту: это современник писателя или современник Чалого?), я не знаю. Думаю, такая проекция принципа, разработанного почти век назад, искажает

² Желаящие могут ознакомиться с ними в сетях паутины на страницах живого журнала.

существо истории как длительности существования и неизбежности забывания. Но о существовании понятия и традиции его использования в лингвистике и философской логике В.В.Чалый предпочитает умалчивать – ни одной ссылки в статье нет³. У неискушенного читателя, пожалуй, возникнет мысль об открытии, хотя на самом деле мы сталкиваемся не с открытием, а с созданием искусственной конструкции, под которой погибает идея и смысл наших занятий... Читая статью, понимаешь одно: рамки многих базовых понятий лингвистики и литературоведения существенно различаются, – а затем ловишь себя на мысли, что знал это и раньше. Думаю, лингвистика в таком исполнении не способна отразить содержание чеховского текста?

Судя по всему, противоположное мнение о пресуппозиции воспринимающего субъекта сложилось у аспиранта филфака Иркутского госуниверситета Александра Верховина, выступившего с докладом «Чехов и критика с позиции категории "читателя"». Читатель здесь представляет собой проблему более сложную: «Читатель из плоти и крови является частью первичной реальности и имеет лишь опосредованное отношение к реальности текста».

Здесь не возникает такой априорности в суждении, которая приравняла бы наше восприятие романа Пушкина и точку зрения современника Чехова. Думаю, так, как читали Пушкина в конце XIX века, мы читать уже не можем. Осознавая непреодолимость этого рубежа, А.И. Верховин, тем не менее, уже продолжительное время ищет разрешения этого исторического противоречия в современных источниках, словно и не подозревая, что во времена Чехова и писатели и критики не просто размышляли о читателе, но этот вопрос вышел на уровень теоретического осмысления⁴ (насколько во-

³ Л.Витгенштейн когда-то полемизировал с логицизмом аналитической школы, подарившей миру это самое понятие пресуппозиции...

⁴ См., например, статью в не ориентированной специально на эстетические и сугубо литературные вопросы газете «Новое Время»: Атава С. По нынешним временам (Читатель и писатель) // Новое Время. № 6121. 14

обще можно говорить о теоретизировании применительно к 80-90-м XIX в.). Пренебрегать этими фактами невозможно, тем более что смысл их более значителен и полезен, чем кажется на первый взгляд. Сохранять интерес к жизни и культуре того времени нужно хотя бы для того, чтобы не придумывать, что Чехов принимал «участие в деле Дрейфуса».

Особый интерес представляют работы самых юных филологов. Таков, к примеру, доклад студентки 1-го (в 2008 году) курса филфака МГУ Светланы Ефимовой «Стиль писем А.П.Чехова 1880 и 1888 гг. в контексте творчества и биографии писателя». Стремясь к синтезу возможностей лингвистической и литературоведческой интерпретации текста, С.Н.Ефимова ставит вопрос об отражении изменений в творчестве Чехова на материале языка его писем. Мне кажется, из этой безусловно успешной «пробы» в будущем может вырасти интересное исследование, ибо автор отталкивается от материала, не прибегая к поспешным конструкциям.

Любопытной, хотя и не бесспорной, по своим задачам представляется работа аспирантки Тверского университета Татьяны Костигиной (см. ее тезисы «Семиотические характеристики дневниковой прозы А.П.Чехова»), направленная на поиск знаков «фикциональности» и, таким образом, «литературности» этой формы, хотя в формулировке вопроса исследования и обращении с понятием дневниковая проза Чехова сквозит некоторая априорность, способная, кажется, повредить делу. Каким образом несколько *страничек* в представлении исследователя превращаются в *прозу*, понять трудно, как и то, что в ряде случаев невозможно понять смысл такого теоретизирования и стремления, не имея опоры в знании фактического, реального материала, выстраивать концепцию с далеко идущими обобщениями.

марта 1893. Продолжая мысль, добавлю еще цитату: «В немецком языке явилось даже новое слово – hineinlesen, что значит вычитывать в документе, сознательно или бессознательно, только нужное для известного плана» (см.: Библиографический отдел // Русская Мысль. 1899. № 1. С. 19).

Попытке осмыслить личность писателя посвящена статья Елены Шишпаренок, аспирантки Иркутского госуниверситета, «Онтологические основания ценностного отношения к миру в книге А.П.Чехова "Остров Сахалин"». Автор избирает для анализа очень сложную формулу с не совсем ясной, на мой взгляд, идеологической перспективой. Она задается в начале статьи отсылкой к М.Хайдеггеру, к его ориентации на «переживание» истины. Вероятно, отказ Хайдеггера от отвлеченных категорий Фихте и Шеллинга заставляет проводить параллели по отношению к некоторым ключевым темам гуманистической идеологии, выразившейся в русской литературе 19 века, но мне, все же, непонятно, какие имеются в виду *основания* и каково семантическое поле этого понятия, а в работе это не уточнено. Сверх того, представляется, что если рассматривать фигуру немецкого мыслителя в целостности его взглядов и его биографии (по крайней мере, так мы пытаемся относиться к Чехову, особенно если речь идет не о его художественном творчестве, то аналогия с русским писателем (и едва ли не любим), как и попытка рассмотреть его текст сквозь призму идеи М.Х., скорее всего окажутся беспочвенными. Но если оставить в стороне эти идеи, к финалу статьи совсем уже ускользающие из поля зрения Е.В.Шишпарёнок, то останется собственно отношение к каторжной жизни, выразившееся в книге «Остров Сахалин». И в трактовке как отношения, так и изображения автор, мне кажется, проявляет некоторую поспешность – результат безоговорочного использования предпосылок⁵.

⁵ Можно ли принять цитируемый в работе тезис Н.Е.Разумовой о конфликте как «драматичном диалоге человека с открываемым им миром, включающем всякую предвзятость»? Это несколько противоречит фактам внутренней жизни и переживания Чехова до поездки на остров и во время работы над книгой. Писатель отправился на Сахалин как раз с предвзятым ощущением: он знал, какого рода испытание его ждет, и ради него и ехал, он знал, что может увидеть там, и рационально был к этому готов. Серьезные замечания об «Острове Сахалине» теряют свой вес на фоне пренебрежения к истории книги и путешествия Чехова. Очень верно, что Чехову «необходимо было выйти за рамки проблем описания и добраться до пер-

Сахалинская проблематика обращает на себя внимание и Елены Дерябиной (Новгородский университет). В ее статье «Фет в творческом восприятии Чехова» речь идет не о явных или скрытых цитатах из Фета в чеховской прозе, а о «принципиально ином, совершенно лишённом иронии, чеховском восприятии образа поэта. Чехов обращается к фигуре Фета в книге "Остров Сахалин"». В фигуре отставного квартирмейстера К.Е.Микрюкова Чехов обнаруживает «лишь внешнее» «портретное сходство» с великим русским лириком. Любопытный повод тем не менее приводит к несколько странным построениям: Чехов мог читать сборник стихов Фета, но надо бы обосновать это предположение, разобраться с кругом чтения писателя. Вообще же говорить о том, что Фет был для Чехова значим в первые пять лет по возвращении с Сахалина, достаточно сложно: читал ли, ведь не говорил, не писал о нем?

Двигаясь по восходящей, следует обратить внимание на точку зрения Наталии Няголовой (Великотырновский университет, Болгария) «Частотный словарь драматургии А.П. Чехова – параметры и интерпретационные возможности». Идея такого словаря – сложнейшая и, безусловно, благородная задача, о чем говорит также весомый опыт Ирины Гладилиной, доцента Тверского университета, настойчиво занимающейся исследованием семантики цвета у Чехова (см. тезисы ее доклада «Апология серого: к проблеме лексикографического представления идиолекта А.П.Чехова»⁶). И.В. Гладилина настаивает на сверхсемантической «серого» у Чехова, предлагая рассматривать его как идиоглоссу языка писателя. Это своего рода призыв к одной из насущнейших задач чеховедения – составлению словаря и описанию языка писателя. Знак очень важный.

вичных качеств человеческой сущности», но как это соотносится с предыдущими фазами обоснования, мне сказать сложно.

⁶ См. также: Гладилина И.В. Апология серого? От грамматики к семантике // Молодые исследователи Чехова. Вып. 5. М., 2005. С. 86-92.

А в статье болгарской коллеги проблема словаря поставлена на материале драматических произведений писателя: «Исследование языка Чехова-драматурга является, на наш взгляд, одной из основных проблем современного чеховедения», – пишет Н.Д.Няголова. Не оспаривая естественно мысли о необходимости создания словаря, задам все же вопрос: почему именно создание словаря драматургии (а не в целом языка писателя) является проблемой чеховедения⁷? Насколько полезной окажется такого рода избирательность, если принципы обработки языкового материала примерно одни и если каждая статья такого словаря будет «взывать» к своему продолжению в материале прозы и эпистолярного наследия. (Здесь мне ближе исследовательская позиция С.Н.Ефимовой, пытающейся в понимании языка писателя использовать материал его писем.) С другой стороны, вызывает сомнение интерпретация отдельных «единиц» драматургического языка Чехова, таких, например, как угол, кабинет, дом.

Такой же пример отбора текстов Чехова для анализа демонстрирует и студентка 4-го (в 2008-м г.) курса филфака Казанского госуниверситета Олеся Левкович в докладе «Концепт "работа" в драматургии А.П.Чехова». В связи с тем, что «представления о тех или иных реалиях культуры значительно меняются и совершенно непонятны современному читателю», она предлагает рассматривать «концептосферу» эпохи и, в частности, концепт «работа». С точки зрения ценностей интересующего всех нас исторического промежутка попадание идеальное: трудно найти более важное понятие, чем труд или деятельность. Таких работ, на мой взгляд, также имеющих в хорошем смысле «словарный» характер, очень не хватает в литературоведении. Верно подмечая смысловые оттенки мифа о Чехове в сознании его современников («писателю удалось удивительно чутко уловить и воспроизвести миропони-

⁷ Недавно был опубликован Метапоэтический словарь-конкорданс драматического текста А.П.Чехова / В.П.Ходус (сост., вступ.ст.), К.Э.Штайн (ред.). Ставрополь: Изд-во Ставропольского ГУ, 2008. – 416с., – составителям которого этот вопрос также можно адресовать.

мание своих современников – мир произведений Чехова стал настолько узнаваемым для интеллигентов его эпохи, что сам образ писателя приобрел сакральные черты»), О.В.Левкович намеревается использовать концепт в исследовании природы драматургического персонажа Чехова.

Необычный вариант «словарной» (в нейтральном смысле слова) работы предлагает в своем докладе «Специфически-религиозное в прозе А.П.Чехова 1-го периода» Сергей Салтанов, выпускник Центра изучения религий РГГУ, утверждая: «Важно понимать, что "I период творчества Чехова" воспринимается нами как целая и единая переменная, как законченный и сформированный корпус текстов, рассмотрение которого возможно без привлечения какого бы то ни было внешнего контекста – исторического, эпистолярного и т.д.». Не значит ли это утверждение, что автору ради исполнения своей задачи придется отказаться от какого бы то ни было контекста? Но если это так, выходит, что и феномен специфически-религиозного существует вообще вне контекста – культуры и языка прежде всего. Что же это за фантастическое явление? Как находит свое выражение «круг явлений, событий, объектов, персонажей etc, которые могут быть отнесены к сфере религиозного»? Такие построения по природе своей грешат спекулятивностью.

Своего рода мостик к докладам о поэтике образует работа преподавателя филфака МГУ, к.ф.н. Ирины Исаковой «Характеры персонажей в зеркале номинации сестер ("Три сестры" А.П.Чехова)». Используя лингвистический по своему происхождению термин, автор находит любопытные закономерности в построении системы персонажей. Выходит, что функциональность номинаций в художественном тексте чрезвычайно продуктивная тема исследования. Но не только этим интересна данная работа: статья И.Н.Исаковой представляет собой и показательный опыт, который говорит об исчерпанности некоторых умозрительных подходов к пониманию поэтики Чехова (и, думается, литературного произведения в целом) и о настоящей потребности в качественном первич-

ном описании материала. Конечно, не с каждым утверждением автора можно согласиться... Вот, например, звучащее почти без оговорок: «Говорящие имена не характерны для драматургии Чехова, в этом его принципиальное отличие от Островского...»? Давайте задумаемся: как чаще запоминает чеховских героев зритель/читатель – по имени или по фамилии? – и возьмем для примера любую фамилию (памятуя, разумеется, что автор рассматривает имена в буквальном смысле – но не сужается ли смысл номинации в этом случае слишком категорично?)⁸: Заречная, Треплев, Сорин, Шамраев (не похоже типологически на Свидригайлов?), Аркадина (сколько было попыток интерпретации значения фамилии героини! – они все отвергнуты?), Раневская, Епиходов, Вафля, Астров, Войницкий, Лопухин, Соленый, Тузенбах и т.д.? Несмотря на это, точный (в избранных автором рамках) лингвистический метод здесь дает очень интересные результаты.

Студентка филфака МПГУ Анна Ермачкова в докладе «К вопросу об идейно-эстетической функции реминисценций в пьесе А.П.Чехова "Вишневый сад"» опирается на структуралистскую теорему отечественной филологии, давно уже, кажется, не вызывающую ни у кого сомнений или попыток переосмыслить ее. Взаимодействие текстов, частного и целого внутри этой схемы интерпретировано в терминах диалога и коммуникации – как позитивистски обязательное или неизбежное. Вопрос в том, всегда ли это взаимодействие имеет место, неизбежно ли вставной текст окажется активным началом? Но автором он в этой ситуации не сформулирован. Это имеет отношение и к лотмановской концепции литературы как языка и как особого смыслопорождающего коммуникативного пространства, которую привлекает автор, не очень, кажется, вдумавшись в ее смысл. Кроме того, чеховский текст логикой своей способен нейтрализовать многие «функции». Поэтому рассуждения на тему о реминисцентности пьесы Чехова должны ориентироваться не на же-

⁸ Вероятно, фамилия у Чехова имеет преобладающие по силе характеристики свойства, нежели имя. Надо подумать...

вание «определить функцию реминисценции» из романа «Бесы», а на возможность такого использования Достоевского. Дело не в том, что Достоевский Чехову не нравился: чтение им Достоевского – серьезный вопрос, но, в первую очередь, биографии писателя, а не поэтики. Не решив его, бессмысленно заниматься такими поисками. В данной ситуации, думаю, примечательно, что найти аллюзию, реминисценцию, по мнению автора статьи, и есть результат ее работы, тогда как это всего лишь повод к вопросам о смысле текста, логике образов, принципах мировидения художника... С другой стороны, слишком однобокий подбор реминисцентных ситуаций в пьесе Чехова искажает логику литературного процесса. И чтобы этого не случилось, следовало бы обратиться для начала к кругу чтения писателя, который следовало бы рассмотреть под углом зрения проблемы традиции, ее сохранения, варьирования в истории прозаического стиля, например, или в процессе заимствования мотивов.

Подобен предыдущему и доклад (теперь статья) Екатерины Крыловой, соискательницы СПбГУ, «Сеть метафорических комплексов в рассказе А.П.Чехова "Скрипка Ротшильда"». Автор озабочен исследованием «механизмов порождения и функционирования чеховской метафоры». Е.О.Крылова, обращаясь к своей теме, пишет, что метафора «обычно возникала только в контексте широких и расплывчатых рассуждений о "поэтичности", "лиричности", "музыкальности" чеховской прозы». Ссылки на эти исследования в статье нет, но понять, что подразумевается, несложно. Любопытнее другое: почему некоторые определения, например А.Б.Дермана, воспринимаются как расплывчатые. В чем абстрактность его мысли? И каковы последствия этой абстрагированности? С другой стороны, приведенное высказывание можно понимать и так, что автор готов предложить нам более конкретный взгляд на проблему. Тогда – в чем он заключается? Утверждая, что сквозной метафорой в рассказе является «эмоциональное состояние тоски», Е.О.Крылова за теоретической «поддержкой» обращается к работам Дж.Лакоффа, М.Джонсона и Н.Д. Аругтю-

новой. Схема американских лингвистов строится по методу распространения прежнего знания на сферу мышления и обыденного речевого поведения человека. Результаты получаются «крутые», как выразился один из почитателей теории на какой-то страничке в ЖЖ.

Любопытно, что здесь предпринята попытка обосновать метафору не лексическими свойствами языка, а на основе имплицитных смысловых оттенков текста. Из чего возникает метафора в языке, примерно понятно, а какие единицы литературного текста можно считать главными здесь – нет. Е.О.Крылова опирается и на коммуникативную методiku понимания текста, утверждая: «Чехов трансформирует и преобразует языковую данность таким образом, что метафорика начинает работать на основные темы его сочинений (в частности, на тему некоммуникабельности). В результате как отдельные метафоры и сравнения, так и более масштабные единицы чеховского текста, которые можно посчитать случайными (по А.П.Чудакову), получают единое непротиворечивое объяснение». В системе языка существует большое количество исключений, откуда же это «непротиворечивое объяснение» может появиться в объяснении фактов литературы, если утилитарным (прагматическим) аспектам исследования ее существование доступно в последнюю очередь? С другой стороны, метафорика как раз преодолевает изолированность героев и самые страшные ситуации одиночества и отчужденности личности. Если лингвистически чеховские герои и не слышат и не понимают друг друга, то именно метафорически, интонационно, эмоционально эта проза как раз о другом – не о противоположном (радости понимания, которое и в самом деле едва ли достижимо), а именно о другом: вытеснении этой горечи, преодолении, может быть... Вероятно, когда мы говорим о тексте, дело не только в порядке слов и их значении.

Что касается использования несколько упрощенной (обывательской?) идеи Лакоффа, то даже при наличии очень тонких наблюдений над текстом протащить один из лучших че-

ховских рассказов через ушко такой схемы непросто. Да, говорит Лакофф, рассматривая метафору «время – деньги», мы понимаем, что «в истории человечества эти общественные установления относительно новы и существуют далеко не во всех культурах. Возникшие в современных индустриальных обществах, они глубоко пронизывают нашу повседневную деятельность»⁹, то есть у языка есть история, но нам до этого дела нет?

У текста есть линейная структура, нарушать которую достаточно опасно, но вести рассуждение сразу в нескольких направлениях без риска потерять его нить чрезвычайно сложно. Между работами в сборнике возникают разнотипные связи, которые требуют неперемного учета, фиксации и обсуждения, поскольку они очерчивают круг интересов молодых филологов и их готовности или, скорее, неготовности к такого рода штудиям. Так, перечитывая статьи В.В.Чалого и/или А.И.Верхозина, я жалел, что книжка не дает возможности создавать сложные перекрестные ссылки в рамках одного материала, как это допустимо при интернет-публикациях. От названных двух статей, через статью А.С.Ермачковой, я провел бы линию к статье Нины Грицай, аспирантки Тверского университета, «Подзаголовки в ранней чеховской эпике: к проблеме "точек зрения"». Ее мысль, по моему мнению, способна достроить проекцию, намеченную рассуждениями о пресуппозиции, продолженную в попытке реконструкции образа «чеховского» читателя, а также аллюзивности и реминисцентности¹⁰ последней пьесы Чехова. Не просто достроить, но и дать своеобразный ответ на эти предположения (контраргумент к ним), так как Н.А.Грицай рассматривает не просто смысловую структуру заглавия рассказа, но и – есте-

⁹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. М., 1990. С. 391.

¹⁰ Связывая эти понятия логикой синтаксической однородности, я утверждаю, что некоторые реминисценции мы рассматриваем как аллюзии и наоборот, то есть восприятие исследователя порой смешивается с читательской реакцией.

ственным образом – обращается к композиции самого произведения как источнику читательской реакции. Намеченный синтез поэтики и теории восприятия способен привести к интересным выводам. В этом смысле в сборнике читатель найдет и родственные по проблематике тезисы Анны Смирновой и Евгении Григорьевой, посвященные вопросу о «ремарках оформления сцены». В этих работах Чехов оказывается помещенным в ряд, крайние точки которого образованы именами Островского и Горького. По мнению А.А.Смирновой, «Пучина» Островского предвосхищает некоторые явления чеховского театра. Е.О.Григорьева сопоставляет «Мещан» и «Вишневый сад», хотя существенным было бы и обращение к тексту драмы 1902-го года «На дне»¹¹.

Светлана Артемова, доцент Тверского университета, в статье «Взаимоотношения заглавия и текста (алогизм как прием озаглавливания) в рассказе А.П.Чехова "Скрипка Ротшильда"», судя по тональности рассуждения, недоумевает: «...независимо от того, опирается ли исследователь на частные наблюдения, строит ли жесткую систему оппозиций<...>, независимо от описываемых подтекстов итоговые интерпретации оказываются настолько близкими, что могут взаимодополнять и продолжать друг друга». И задается вопросом: «почему всякий раз анализ основывается только на фабульной части рассказа – истории жизни и смерти Бронзы». Но вот А.П.Чудаков рассматривает в своей книге рассказ не по фабульному основанию, а с точки зрения его идеологии¹², а Е.Г.Эткинд в своих очерках¹³ ориентируется на набросок в «Записной книжке», ставит вопросы о мотиве музыки в тематике рассказа, стиле, комизме и специфике

¹¹ См. «На дне» Максима Горького и современная драма // Аничков Е. Литературные образы и мнения. СПб., 1903. С. 97-126.

¹² Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 249.

¹³ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. С. 395-412. См. также более раннюю книгу, в которой рассматривается соотношение авторского слова и речи героя: Цилевич Л.М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994. С. 43-44.

повествования; главное для исследователя в этой главе, разумеется, соотношение сознания и речи героя. Даже в настоящем сборнике есть работа, кстати говоря, цитирующая статью, название которой совпадает с названием доклада С.Артёмовой, и эта работа тоже использует нефабульный материал¹⁴. В целом же, можно сказать, что известная недетерминированность заглавия по отношению к содержанию произведения является чертой даже не чеховского повествования, а литературы рубежа XIX-XX вв. Об этом тоже говорилось давно и обстоятельно. Поэтому, мне кажется, нет противоречия и алогизма в «адресации заглавия именно к последнему абзацу» рассказа.

Намереваясь осмыслить целостность чеховского рассказа, проводит свой анализ и студентка СПбГУ Кира Разумовская («Особенности композиции рассказа А.П.Чехова "В рождественскую ночь"»). Когда читаешь подробный разбор одного из множества ранних юмористических рассказов Чехова, невольно приходит в голову мысль, что их, этих рассказов, еще несколько сотен. С другой стороны, вызывает удивление желание судить о стилистической небрежности в тексте полутравековой давности. Автор статьи надеется на объективный анализ рассказа и, «оставляя за скобками особенности индивидуального читательского восприятия», относит «рассматриваемый текст <...> к произведениям, построенным по трагедийным принципам». Затем, вспомнив об оценке рассказа в прижизненной критике, обосновывает взгляд на него как на мелодраматическое произведение. Окончательный вывод таков: «текст, построенный довольно сложно, однако на одном комическом приеме, может быть понят как произведение трагическое, мелодраматическое или же как пародия на тот жанр, к которому этот текст относится». Т.е. комическое остается комическим?..

Аспирантка МГУ Людмила Лапоница в статье, по названию несколько напоминающей книгу Поля Рикёра, «Время эпизо-

¹⁴ «Скрипка Ротшильда» А.П.Чехова. Череповец; Тверь; 2008.

да и время сообщения в прозе А.П.Чехова», кажется, чрезмерно увлеклась идеями Вольфа Шмида. Принимая их, автор статьи стремится подтвердить сие собственными рассуждениями о природе художественного пространства-времени у Чехова. Ориентируясь на определение эпизода, данное в работе (Эпизод – «относительно самостоятельная, вычленяемая из целого часть сюжетного произведения, заключающая в себе изображение (а не просто сообщение, упоминание о событии или предмете)»¹⁵), задумаемся: а что если картина в рамках эпизода создается не путем изображения, а путем описания. Описание ближе к эпической логике чеховского текста, в то время как изображение более адекватно передает смысл толстовского эпизода. В этой точке развитие идеи может пойти совсем по другому пути. Л.В.Лапонина, кажется, несколько перегружает смысл и без того непростой повествовательной модели Чехова понятиями «внесценический», «засценический» и ожидаемым, но не используемым «сценическим». Получается (если взглянуть на дело с иной точки зрения) в некотором роде грамматический способ определения логики – почти как по нулевому окончанию: смысл повествования или эпизода мы находим по деталям и знакам, оставшимся за кадром. Вот такая грамматика поэзии. Как дополнительный способ эта схема подойти может, но работает ли она как самостоятельная? Вот, например, вывод из анализа ситуации рассказа «Злоумышленник»: «Таким образом, прошлое интересует автора не столько само по себе, сколько как способ показать невозможность взаимопонимания персонажей, их разные системы отсчета». Без прошлого повествование выстроено быть не может, конечно, но хочется спросить: где там в прошлом герои не смогли найти взаимопонимание? Судья и подсудимый общаются здесь и сейчас, и, чтобы увидеть, что они говорят на разных языках, совсем не нужно обращаться к моменту отвинчивания Денисом Григорьевым гайки.

¹⁵ Цит. по: Чернец Л.В. Эпизоды, диалоги и монологи в пьесах А.Н. Островского // А.Н.Островский. Материалы и исследования. Сб. науч. трудов. Шуя, 2006. С. 68.

Если бы мы еще знали точно, что такое ощущение пространства в литературе...

Степан Носов, аспирант кафедры теории литературы Тверского госуниверситета, в обстоятельной статье «К проблеме соотношения эпического и драматургического пространства» ставит вопрос о пространстве на примере переделки Чеховым своего рассказа «Калхас» – драматического этюда «Лебединая песня». Помимо вопроса о пространстве, автора интересует и логика «перекодировки» эпического текста в драматический; для этого проводится сопоставление двух текстов, которое наводит на размышления. Дело, мне кажется, не совсем заключается в поиске средств – прямых или косвенных – выражения пространства, но в том, что в рассуждениях С.О.Носова тоже происходит своего рода перекодировка: из критерия описания и анализа каких-то аспектов литературного явления пространство превращается в самодостаточную величину (см., к примеру: «жанр в драматургии создает именно пространственные установки»), и всё, без оговорок и пояснений. Литературный текст уподобляется произведениям живописи или созданиям архитектуры, а литература – чему? языку?.. История текста как таковая автора не привлекает (в противном случае экспозиция статьи была бы принципиально другой). Но что же тогда? Рядом оказываются два текста, а полев, объединяющим их, становится система воззрений исследователя: и непонятно, как этюд может привести к снижению стилистических особенностей текста (особенно если в случае с драмой стиль вообще не играет решающей роли при создании произведения)? Каким образом одно действие, а не два-три-четыре, ведет к пустоте пространства и жанровой неопределенности (как быть в этом случае с этюдом «На большой дороге», он ведь тоже в одном действии)? Как следует принимать вывод о том, что пространство в драме обладает большей возможностью для интерпретации – в каком промежутке, применительно к чеховской драме или к драме вообще?¹⁶

¹⁶ См. в тексте статьи: «Необходимо отметить, что пространство в эпике может быть выражено в тексте только напрямую ввиду отсутствия деления

Ксения Оверина, студентка филфака СПбГУ, в докладе «Изображение сада и парка в повести "Черный монах"» утверждает, что «образы природы в повести играют <...> очень важную роль для понимания смысла произведения». Считая, что «сад и парк описываются как созданные в соответствии с двумя основными типами садово-парковой композиции», автор несколько противоречит своему намерению связать изображение в повести с мелиховскими впечатлениями: как сад в повести коррелирует с мелиховским садом, не вполне понятно. Правду сказать, намерение так и остается намерением, и важнее оказывается то обстоятельство, что парк и сад задают в повести «своеобразную галерею антитез и оксюморонов». Это связано с «темпорализацией» сада и парка («парк олицетворяет прошлое, а сад – настоящее и будущее»), а кроме того, сад и парк разграничивают ценности главных героев повести. Такова точка зрения автора, которого интересует возможность разграничения сделанного-происшедшего и сказанного в аспекте локализованности. По этой причине, видимо, история, рассказанная Чеховым, в трактовке К.С.Овериной обрывается, и всё, не сказанное или не сделанное в парке/саду, во внимание не принимается, как не рассматривается и принципиальная (для понимания характера повести) разница сада в Мелихове и сада Песочного, а также источник истории Коврина и ее, так сказать, подоплека.

К проблеме изображения имеет отношение еще несколько работ. Доклад Карин Траунмюллер (Австрия) «Образ врача в произведениях А.П.Чехова», помимо непосредственной задачи классификации этих чеховских героев в текстах Чехова с

на текст и паратекст»; «пространственные и стилистические особенности, характерные для классических представлений о драматургии, существенно снижаются определением "этюда"»; сокращение времени действия «ведет <...> оригинальному решению пространства, которое <...> состоит в пустоте пространства и, следовательно, его жанровой неопределенности»; «пространство в драматическом тексте обладает большей возможностью для поиска интерпретаций, что видимо связано с двунаправленностью драматического текста» – хочется спросить, можно ли учесть все перспективы, заданные прозой?

1892 по 1898 гг., со своей стороны нащупывает проблему интересную, но в чеховедении далеко не новую. Фигура доктора дает читателю и исследователю весьма красноречивый материал. Но К.Траунмюллер сосредоточена в основном на проблеме характера и существования чеховского героя, и в этом смысле ее позиция, отразившаяся в статье, носит несколько избирательный характер: с точки зрения своего внутреннего мира (в переживании собственного разочарования или равнодушия) чеховский доктор не уникален, и пару ему могли бы составить даже и женские персонажи (см. статью Н.Тимофеева). Типологически с этой работой сближается исследование «Мифа о Москве в произведениях Чехова» Алисы Баллард (США), использующей факты упоминания о столице в чеховских текстах. В статье собран ряд источников, в целом известных, придающих ей реферативный характер, но эти самые факты настраивают на серьезную работу по реконструкции уже не мифа, характеристика которого носит все же схематичный характер, а картины эпохи.

Ряд докладов ориентирован на вопросы о переводах. В докладе Дарьи Олицкой (Томский госуниверситет) «"Вишневый сад" в переводах адаптациях для немецкой сцены» неопределенность рассматривается как конститутивное свойство драмы вообще, а не только чеховского одноактного этюда (как об этом пишет С.О.Носов), свойство «провоцирующее». Но эта работа интересна в другом отношении. Как и А.В.Бакунцев, она не только обращается к истории и специфике, в данном случае, переводов чеховских пьес на немецкий, но заставляет задуматься над определенной филологической ситуацией. Смысл ее раскрывается в опытах режиссеров Петера Цадека¹⁷, почему-то записанного в молодые (источниками какой давно-

¹⁷ «Молодой режиссер Петер Цадек (Zadec), поставивший "Вишневый сад" <...>, не использовал ни один из имевшихся немецких переводов полностью, а создал свою переработку на основе сразу нескольких переводов. Этот опыт обозначил новое направление в переводческой рецепции чеховских пьес в Германии – адаптирующий перевод...».

сти пользовался автор?), или Рудольфа Нельте¹⁸, автора знаменитого «Замка» 68-го года, о которых пишет Д.А.Олицкая. Демонстрируя естественную чужеродность языка чеховских пьес в сознании немецкой публики и вытекающую из этого обстоятельства непопулярность Чехова-драматурга в Германии, автор позволяет нам взглянуть на наше собственное положение сквозь призму проблемы «инаковости»¹⁹. Пока мы не увидим, что наша собственная дистанция по отношению к чеховскому тексту и эпохе сегодня практически равна дистанции эдакого «ауслэндера», вряд ли мы начнем понимать писателя, а значит, окажемся в состоянии и передавать это понимание другим.

Вообще же переводоведческих работ очень мало, эта область чеховедения нуждается в усиленной коллективной разработке и всяческой поддержке. Еще одна статья на эту тему принадлежит Татьяне Аленькиной, к.ф.н., называется она «Впервые на английском... (К столетию перевода комедии А.Чехова "Чайка" на английский язык и постановки ее на британской сцене)». Здесь читатель получает возможность сопоставить стратегию поведения немецкого профессионального читателя Чехова с английским: Джордж Колдерон, вероятно, почти на полвека опередив немецких переводчиков, начал движение к адаптации переводимого чеховского текста.

Доклады студента факультета русской филологии университета Любляны Горана Майсторовича и докторантки Софийского университета Златки Паскалевой объединяет особая дистанция по отношению к тексту. Дело в том, что в этих работах рассматриваются эманации, если можно так выразиться, мотива Емели в некоторых произведениях, в том числе

¹⁸ «Неопубликованный перевод "Вишневого сада", выполненный <...> Р.Нельте <...>, представляет собой пример перевода-адаптации, приспособляющего пьесу под сугубо индивидуальное интерпретаторское видение отдельного режиссера <...> Радикальные вторжения Нельте в текст чеховской пьесы <...> были обусловлены режиссерским выбором <...> в условиях новой культурной парадигмы».

¹⁹ См. об этом: Tippner Anja. Alterität, Übersetzung und Kultur. Čechovs Prosa zwischen Russland und Deutschland. München, 1996.

чеховских. Вот, как, например, мотивирует свой интерес к теме «инертности» человека Г.Майсторович в докладе «Типология бездействия: Обломов – Войницкий»: «инертность как результат человеческой лени и небрежности в обществе чаще всего осмысливается как характерное негативное явление, которое угрожает всем долговременным амбициям отдельного человека. Сегодня общество продолжает ее осуждать, несмотря на то что капитал настойчиво проникает во все важнейшие сегменты общества...». Пытаясь осуществить «определение и типологическое обсуждение категории *бездействия*» и ставя вопрос о том, «как изменяется состояние обоих героев в контексте любви, то есть в рамках т. н. любовного треугольника», Г.Майсторович интерпретирует ситуативность романа Гончарова и пьесы Чехова как любовную по преимуществу, а значит, не просто упрощает структуру смысла обоих произведений²⁰, но и, в общем, уходит от филологической проблематики, стремясь в область, вроде бы, философских проблем. Этот вектор проявляется в некоторых выводах и предположениях: доктор Астров, названный почему-то «астральным», должен произвести на читателя впечатление «крепкого, стабильного и трудолюбивого молодца, одного из представителей молодого амбициозного поколения»; «имя "Ольга" <...> является славянской формой немецкой Хельги и таким образом указывает на Штольца»(?).

Любопытно и сопоставление пьесы Чехова и Л.Толстого Златки Паскалевой (Болгария) в остроумно (и весьма по делу) названной статье «Драматургия бездействия: вопросы Иванова и ответы Протасова»: общность их проблематики видится исследовательнице в «создании двух, отмеченных своей близостью, сюжетных конструкторов». Сходство сказывается в «бездействии», в котором пребывают центральные герои обеих пьес. Само по себе это утверждение не вызывает желания спорить, но некоторая произвольность, с которой произведе-

²⁰ Для начала, вероятно, следовало бы разобраться с тем, что такое «управляющий именем» и какую работу выполняет Войницкий, прежде чем записывать его в бездействующие герои?

ния включаются в диалогический круг, придает рассуждению излишне замкнутый характер, так что вокруг текстов расширяется пространство литературного вакуума. Помимо прочего, не очень понятно, почему жанровые свойства (в данном случае драмы) рассматриваются на уровне логики действия как индивидуальные особенности текста: «мы становимся свидетелями того, как бездействие "действует" в рамках драматургических текстов. Проблема бездействия является формой, которую принимает основной конфликт в обеих драмах, она стимулирует появление сюжетного и речевого действия со стороны персонажей, она двигатель всех происходящих событий на сцене». А в какой драме конца 19-го – начала 20-го вв. это свойство не обнаруживается?

Вообще, в сравнениях, предпринятых в различных статьях сборника, заметен ряд проблем: в том, как и какие мотивы обозначаются в основании концепции, какие способы доказательства применяются, как, что особенно важно, изменяется сюжет рассуждения от постановки задачи до момента подведения итогов в статье.

Каталин Юхас (Венгрия) в докладе «Чеховские цитаты в "Аде" В.Набокова» пытается проанализировать сложное отношение Набокова к Чехову на примере романа «Ада», противопоставляя его некоторым образом нероманной прозе писателя 20-30-х. А что если в интересе Набокова к пьесам Чехова коренится по природе своей такое же любопытство к прозе и эта ситуация косвенно подтверждает тот факт, «что он <Набоков> вообще равнодушно относился к театру». Пытаясь понять, «почему именно эти произведения используются в "Аде" и каким образом набоковский текст вступает с ними в диалог», К.Юхас ориентируется в основном на свойства характера литературных героев, а ведь восприятие Набоковым чеховского текста могло складываться и выражать себя и другим путем.

Примерно тем же путем идет и Сисела Росен-Игнаткова, стажер РГГУ из Швеции), автор статьи «Супружеские отношения в рассказах Стриндберга и Чехова». Взгляды обоих

прозаиков на любопытный и по-своему ценный "женский вопрос" в этой работе реконструируются на материале высказываний персонажей. Думаю, именно по этой причине автору статьи не всегда удается учесть идеологически сложные переплетения взглядов и позиций персонажа и рассказчика: соперничать с Чеховым на этот счет почти нет смысла, и на этот счет существует обширная литература.

Так, работа Моритца Дойчманна «Время и ритуал в "Трех сестрах" Чехова и "В ожидании Годо" Беккета» начинается с утверждения «Владимир и Эстрагон ждут Годо так же, как и три сестры ждут переезда в Москву». Может ли ожидание как тип переживания и самоощущения, не говоря уже об изображении его, сохраниться неизменным в пределах такого значительного исторического отрезка, который соединяет Чехова и Беккета, особенно если так трансформировались персонажи (как это замечает автор статьи).

Статья Владимира Шадурского, доцента кафедры русской литературы Новгородского госуниверситета, «А.П. Чехов в творчестве М.А. Алданова» одна из лучших в этом сборнике. И дело не только в прекрасно выверенных цитатах и аккуратном оформлении справочного материала: отношение к наследию М. Алданова, формулировка задачи (предварительная пока характеристика рецепции Алдановым чеховских «идей»), неременный учет контекстуальных значений не только статьи, но даже и слова писателя демонстрируют высокую степень зрелости и хорошие филологические навыки молодого ученого.

С точки зрения внимания к языку литературы, своеобразную инерцию которого в сознании М. Алданова увлеченно разбирает В.В. Шадурский, данная работа словно завершает линию статей, ориентированных на исследование особенностей литературного процесса. Эти опыты, мне кажется, могли бы спустя непродолжительное время подтвердить одну из идей И.Н. Сухих, прозвучавшую не только во время одного из семинаров на конференции «Молодых...», но и (в ином оформлении) в докладе, прочитанном Игорем Николаевичем

на конференции, проведенной Пушкинским домом в октябре 2008 г. Анализируя работы о Чехове А.П. Скафтымова, И.Н. Сухих говорил о продолжительности существования научных парадигм и недолговечности многих из них. Ориентированность на источники, проблемы комментария, вопросы литературного окружения писателя, факты эго-литературы способна сохранять актуальность ровно столько, сколько эти факты нужны будут следующим поколениям филологов.

Пока нужны, если судить по статье недавнего выпускника МГУ, к.ф.н. Эрнеста Орлова «Проблема связей "малой прессы" и творчества А.П. Чехова». Вопросами литературного быта конца XIX века он занимается уже несколько лет, и история оценки ранней прозы Чехова критиками и исследователями (основная тема данной статьи) – одна из точек, в которой сходятся различные линии интереса исследователя. Здесь же упомянем о докладе к.ф.н. Лидии Азариной – также выпускницы МГУ – «А.С.Суворин о драматургии А.П.Чехова»: тонкий анализ взаимоотношений известного газетчика и издателя с Чеховым на фоне драматургических опытов обоих писателей приводит к интересным выводам и предположениям. В уникальности чеховских пьес есть своя историческая логика, и она могла быть в чем-то понятной его современникам. Кроме того, Л.Е. Азарина демонстрирует весьма любопытный метод работы, ориентируясь на отраженный в письмах Чехова смысл драматургической позиции Суворина.

В общем, доклады, посвященные традиционной филологической проблематике, произвели впечатление, несмотря на их немногочисленность, как и тот факт, что некоторые авторы, судя по всему, впервые пробуют свои силы. Таковы, например, статьи студентов 4 курса филфака МГУ А.А. Гуляевой, Е.С. Юмшановой, В.Г. Ан. Алёна Гуляева в статье «Сборник А.П. Чехова "В сумерках" в прижизненной критике» предпринимает классификацию тем, интересующих критиков, обращающихся к Чехову. Елена Юмшанова (доклад «Рассказ "Ариадна" в критике современников») говорит о претензиях критиков в адрес Чехова, с их точки зрения, обманывающего

ожидания публики неглубоким по смыслу произведением (С. 48). Избирая иной «сюжет» рассуждения и организации материала, Е.С. Юмшанова косвенно подтверждает некоторые догадки А.А. Гуляевой относительно тематики критических выступлений. Вера Ан в работе, ценной в фактическом отношении («Рассказ А.П.Чехова "Страх" в контексте календарной прозы конца года»), предлагает важный, хотя и, к сожалению, слишком ограниченный по объему, материал по «святочной» прозе конца 1892 года. Начало 90-х, безусловно, разгар ее становления. Вот, если бы автор расширил исследуемые рамки до 5-6 лет, чеховские опыты в этом жанре оказались бы включены в более значительный контекст.

Указанные статьи не лишены недостатков. Обнаруживается некоторый схематизм в переносе современных литературоведческих трактовок на взгляды читателя (пусть и профессионального) позапрошлого века, поспешность в построении выводов, своеобразное опережение теоретизирования по отношению к собирательской работе и т.д. Но все же работы тяготеют – пусть стихийно – к историчности и предлагают нашему вниманию факты, которые умозрительным способом не получить. В этом заключается их первоочередная ценность. Кроме того, они воссоздают кусочки большой картины, показывая, как много может сделать совсем небольшая группа исследователей, если их объединяет общий интерес. К ним примыкает работа Никиты Тимофеева, студента МПГУ, «А.П.Чехов. "Рассказ госпожи NN"», которая строится на внимательном чтении комментария, черновых редакций произведения, материалов к биографии писателя. Случай очень любопытный: как бы классический анализ художественного текста в обстоятельствах совсем не классических. Тимофеев показывает, что нужно знать, на что обращать внимание, приступая к анализу текста: случай Чехова, не хранившего черновики, не ведущего дневник, заставляет особенно пристально сопоставлять тексты в первоначальной редакции и в издании А.Ф.Маркса.

Проблему рецепции Чехова в XX веке развивают еще несколько статей. Для студента МГУ Максима Самородова (статья «Чехов и Шостакович: к истории интерпретации серенады Г.Брага») существенна другая грань вопроса о связях чеховского творчества и искусства XX века: «в 20 веке писатель стал вдохновителем большого количества творческих работ». В работе есть очень интересные подробности. Таково, например, высказывание Шостаковича: «Оперу "Черный монах" писать очень трудно, так как в ней будет очень мало действия!», – свидетельствующее о справедливости упреков по адресу чеховских фабул в их малой динамичности. (И в самом деле, мало действия, словно не о чем рассказывать было писателю, если иметь в виду его зрелую прозу.) История отношения Шостаковича к Чехову – подтверждение размышлений о «народнической» тенденции в восприятии и рефлексии о Чехове в XX веке²¹.

Елизавета Ронгинская, отчасти продолжая эту линию, рассматривает особенности экранизации чеховского текста (статья «Повесть Чехова "Дуэль" и киноверсия Иосифа Хейфица "Плохой хороший человек": способ перевода текста в изображение»). Здесь так же напрашивается мысль о том, что известный режиссер находился под влиянием чеховского языка, инерция которого в кино 60-80-х ощущалась очень сильно. И хотя я сомневаюсь, что можно «проанализировать поэтику фильма в сопоставлении с поэтикой чеховской повести и через этот анализ понять режиссерскую концепцию»²², вопросы, поставленные в докладе Е.М.Ронгинской, имеют исключительный по важности интерес и значение.

²¹ См. об этом: Гитович И.Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и абerrации (к постановке вопроса) // *Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj* / Red. A.Wołodźko-Butkiewicz, L.Lutevici. Warszawa, 2005. (Studia Rossica XVI). S. 21.

²² То, что автор называет поэтикой, в любом случае является пониманием, актуальным для «наших дней». Понимал ли И.Хейфиц художественность таким же образом и в тех же понятиях (что особенно важно, если речь идет о практике перевоплощения), сказать очень сложно. Нужны доказательства...

Статья Александры Ярко, уже успешно защитившейся, а тогда еще аспирантки Тверского университета, «"Чеховские формулы" в творчестве А.Башлачева» отсылает нас к сюжету Ю.В.Доманского, пытавшегося показать, как ситуация чеховской пьесы реализуется в тексте песни «Поспели вишни в саду у дяди Вани». А.Н.Ярко выстраивает свою концепцию на основе двух «отсылок к творчеству Чехова». Не осмеливаясь рассуждать о том, в какой момент герой в песне попадает в сумасшедший дом и насколько легкой была рука Чехова, создавшего «стереотип» палаты № 6, могу только посетовать, что язык понимания у нас настолько неясен, что мы до сих пор с трудом отличаем явление языка от общей ситуации жизни, и добавит, что в песне Башлачева речь идет о тюрьме как модели советского общежития (автор, кстати, приходит к этому утверждению, почему-то затягивая рассуждение). И если уже сравнивать ее (песню) с повестью Чехова, неплохо знакомого, кстати сказать, с устройством таких клиник в России, то именно в ситуативном поле «тюрьмы».

А как быть, если Юрий Шевчук поет: «весенний первый гром»... Это Тютчев вообще?

Вообще, кажется, мы имеем дело с попыткой уравновесить два совершенно разных высказывания о действительности – чеховское и башлачевское. Причем во втором «палата номер 6» – просто определенная единица современного языка со своим смыслом, оторванная от Чехова и его рассказа. Да и сам автор ничего не говорит о том, был ли для Башлачева значимым чеховский рассказ, как и о том, от рассказа или от словосочетания, ставшего в современном языке обозначать то-то и то-то, он отталкивался. Да и судить об этом в избранных для данного случая категориях, по-моему, невозможно.

Таковы беглые наблюдения по поводу книжки, которая предлагает нам чистый научный результат конференции «Молодые исследователи Чехова». Каков он? С момента конференции прошел год – в жизни студента и аспиранта это существенный этап, – значит, можно было рассчитывать не про-

сто на смену декораций (от устного текста к письменному), но на более существенную метаморфозу.

Видно, что молодым и начинающим ученым очень не хватает живого ощущения чеховского текста и литературы в целом. Само отношение к произведению становится поэтому чересчур утилитарным и умозрительным. Нет переживания материала, который авторы выбирают объектом своих штудий, а без этого возможно ли понимание литературы и контекста, в котором творил Чехов? Незаметно и подлинного личного стремления к истине.

Неумение цитировать, похоже, уже не считается проявлением непрофессионализма. Ну да... Если редакторы маститых изданий теперь все чаще жалуются на то, в каком виде поступают к ним работы остепененных, то какие могут быть претензии к ученикам – они это "достоинство" заимствуют у старших.

Или цитирование и обращение к источнику из вторых и третьих рук, когда упоминается критик – современник писателя, а вслед за ним – исследователь конца XX века, как правило цитирующий работу первого в своей книге или статье. Ситуация, к сожалению, более чем ясная... Читатель должен тогда довольствоваться обрывками текстов и мыслей и чужими мнениями. Молодые исследователи любят цитировать труды, авторов которых считают важным упомянуть как модное имя или авторитетное мнение, причем во втором случае цитирование не прибавляет ничего нового, цитируется самое расхожее и банальное, то, что в первоисточнике является проходной мыслью. И делают это так, словно открывают новые миры. Способность при этом оттолкнуться от мнения современника и забыть о более почтенных по возрасту (и часто по смыслу) высказываниях прекрасно характеризует исследователей.

Не возникает ли вся эта масса проблем потому, что начинающие филологи в последнее время, как правило, приходят в семинары без своих тем и интересов и, следовательно, вынуждены подчиняться воле руководителя и заимствовать его идеологию («природа не терпит пустоты») и методологию?

Очень многое в этом отношении в учениках легко узнаваемо. Поспешность решений – обратная сторона прагматичности поведения большинства: отсюда многообещающие заголовки статей, подверстывание нескольких фактов под свои постулаты, несамостоятельность интереса к проблеме (да и интереса ли?). На фоне потери интереса к чтению, утраты естественности этого чтения складывается ощущение, что многое в обращении «молодых» к Чехову носит случайный и, вероятно, неустойчивый характер и, следовательно, конференции следовало бы называться не так, как она обозначается сегодня, а иначе – «Чехов в исследованиях молодых филологов».

У книжки, которая, надеюсь, скоро выйдет, есть окончательность, стирающая детали ее истории, переживаний и размышлений, предшествующих ее появлению. Она заставляет увидеть происшедшее вне атмосферы, окружавшей выступления, дискуссии, реакции и ожидания, и она оказывается не такой впечатляющей... Хорошо бы это обратить в полезную работу.

Р.Ахметшин

Жизнь музеев

**Алла Головачева: «Сад чеховского наследия
никогда не отцветет»**

Актуальное интервью с директором Дома-музея А. П. Чехова в Ялте

- Алла Георгиевна, с 6 по 10 апреля в музее будет проходить очередная научная конференция. Приедут чеховеды из ближнего и дальнего зарубежья, две театральные труппы... У каждой конференции свои особенности. Какие на этот раз?

- В этом году конференция юбилейная. Юбилеев, в сущности, сразу несколько: ровно 55 лет назад впервые состоялась конференция под названием «Чеховские чтения в Ялте». А по счету нынешняя – 30-я. И она же – 25-я, проводимая без перерывов, ежегодно, начиная с 1985 года. Кроме того, у нас еще два собственно музейных юбилея: в этом году исполняется 110 лет мемориальному чеховскому саду и 110 лет – мемориальному чеховскому дому, ялтинской Белой даче.

Если же говорить о тематике... Несколько лет назад по моему предложению определился ряд конференций «Мир Чехова» – это такое всеобъемлющее понятие. И мы уже провели конференции по теме «Мир Чехова: звук, запах, цвет», «Мир Чехова: мода, ритуал, миф», выпустили сборники. А в этом году – «Мир Чехова: пространство и время». Вот так в разных параметрах, рассматривая творческое наследие нашего любимого писателя, думаю, мы в конце концов приблизимся к пониманию, что же такое этот художественный феномен – мир Чехова. Конечно, здесь вопросы, связанные и с традицией, и с широким литературным и культурным контекстом, и с актуальным восприятием творчества писателя... В общем, можно ожидать, что мы услышим интересные доклады, заявок уже более шестидесяти поступило.

Еще одна юбилейная дата этого года – 200 лет со дня рождения Гоголя. Поэтому другая большая тема нашей конференции – «Чехов и Гоголь». Полагаю, мы сможем издать сборник и на эту тему по итогам конференции.

- Как на ваш взгляд, удастся ли зарубежным чеховедам прочувствовать русскую душу Чехова?

- Сложно ответить на этот вопрос. В принципе в Ялту почти не ездят такие иностранные слависты, которых можно было бы назвать мэтрами. У них, безусловно, свой сложившийся взгляд на Чехова, свое особое восприятие. Иной раз оно, конечно, не совпадает с нашим традиционным восприятием классика. Ездят к нам в основном люди молодые: студенты-стажеры Российского гуманитарного университета, аспиранты, начинающие специалисты. Ездят не столько, чтобы себя показать, сколько поучиться, – у меня такое впечатление. В этом специфика ялтинских «Чеховских чтений», которые достаточно демократичны и в то же время всегда сохраняют довольно жесткие научные рамки. Зарубежные коллеги неизменно очарованы подлинностью чеховского дома, прекрасным цветущим чеховским садом, отдают должное уровню докладов, которые они слушают. Ведь все-таки отечественная филология – на высоком уровне и пока еще приносит хорошие плоды. Мы стараемся сохранить преемственность, привлекаем молодежь, чтобы было кому передавать научную и культурную эстафету.

- И все-таки, кто будет из мэтров чеховедения на конференции?

- В этот раз, по одной из традиций, открывать конференцию будет профессор Санкт-Петербургского государственного университета И.Н. Сухих. Не так давно был переиздан его фундаментальный труд «Проблемы поэтики Чехова». А первое издание вышло 20 лет назад – это книга, без ссылок на которую не обходится ни одно серьезное исследование. Участники и гости конференции знают и любят Игоря Николаевича, одного из самых наших желанных гостей.

Чеховскую комиссию Академии наук Российской Федерации будет представлять Маргарита Горячева. Она заслуженный чеховед, редактор нескольких академических сборников «Чеховиана». Группу иностранных стажеров привезет наша постоянная участница из Москвы Маргарита Одесская. Будут

представители МГУ, нескольких Санкт-Петербургских университетов, вообще достаточно широко представлена география России, Украины, в числе участников – доктора и кандидаты филологических наук, историки, психологи, педагоги, культурологи и, конечно же, музейные работники. Без нас ни одна чеховская конференция не обходится – это тоже специфика ялтинских Чтений. Музейным работникам специально отведен целый день заседаний, – кстати сказать, это 9 апреля, наш музейный праздник: в этот день в 1921 году дом писателя получил статус государственного музея, Мария Павловна Чехова стала первым директором.

- Минувший год для музея был, можно сказать, счастливым... Многие проблемы решены, но я вспоминаю, ведь были планы в здании литературной экспозиции сделать стационарную театральную сцену...

- Уже сейчас ясно, что это была потемкинская деревня. Речь об этом заходила со стороны Союза театральных деятелей России при предшествовавшем директоре – Геннадии Александровиче Шалюгине. В последние годы таких идей не возникало. Здание наше строилось как литературный музей с определенными целями: создать здесь литературную экспозицию «Жизнь и творчество Чехова». Здесь мы рассказываем посетителям о Чехове, начиная от его рождения в Таганроге и кончая темой «Чехов и современность». В отличие от литературной экспозиции, Чеховский дом сохраняет обстановку последних пяти лет жизни писателя, хотя там есть и немало предметов, связанных с предыдущими периодами его жизни. А литературная экспозиция – необходимое дополнение к мемориальной части музея.

Тем не менее, здесь часто играют спектакли, и большие, и малые. Стены литературной экспозиции легко «превращаются» в интерьеры комнат героев чеховских пьес. Здесь прекрасно себя чувствуют и актеры, и режиссеры, и зрители.

А если говорить об итогах 2008 года, во многом они радуют. В бюджетной сфере музей впервые выполнил план по доходам, мы перевыполнили план по приему посетителей и дру-

гим показателям, по которым постоянно отчитываемся: публикации, лекции, выставки... Но самое главное – удалось сделать ремонт чеховского дома. Это была большая и многолетняя проблема музея: на Белой Даче протекала крыша, стены комнат были поражены грибком и плесенью, не работало отопление. Спонсоры – Национальная Резервная Корпорация, Сбербанк России и администрация Чеховского района Московской обл., откуда были заказаны новые обои по мемориальным образцам – совместными усилиями вложили более миллиона гривен в ремонт. Конечным этапом стало восстановление отопления, его удалось подключить буквально 1 декабря, теперь во всех комнатах писателя температура и влажность соответствуют нормам, иными словами – там тепло и сухо.

Кроме того, в минувшем году мы провели две акции с московским журналом «Вестник цветовода» (главный редактор Е. Э. Иллеш). В апреле в чеховском саду были высажены 25 кустов роз сорта «Антон Чехов» – дар музею от французской фирмы «Мейян», где был выведен новый сорт чайно-гибридной розы, получившей имя писателя Чехова. А в октябре высадили много новых луковичных и почвопокровных растений для будущего весеннего цветения.

Всё это – при полном отсутствии бюджетного финансирования на развитие музея. А нам еще удалось выпустить за год три новых музейных издания. Это сборник «Мир Чехова: звук, запах, цвет» – 12-й выпуск научных статей в серии «Чеховские чтения в Ялте», фотобуклет «Ялта. Белая дача. 30 снимков на память» и моя книжка «Чехов и Крым» на английском языке для наших иностранных посетителей.

- После десятилетнего перерыва открылся театр А.П.Чехова, у вас и спонсоры одни и те же. А есть ли совместные мероприятия, творческие планы?

- Было одно совместное мероприятие, когда 9 сентября 2008 года Белая дача торжественно открывалась после ремонта. Кстати, день открытия был приурочен к 109-ой годовщине со дня новоселья Чехова в этом доме. В те же дни, в начале сен-

тября, в городе проходил фестиваль «Театр. Чехов. Ялта». В музей пришли директор театра Николай Рудник, участники фестиваля, в том числе – актер Михаил Светин, режиссер Марк Розовский, председатель жюри фестиваля Нелли Корниенко, после экскурсии по Белой даче в музее был дан концерт, который помог организовать именно театр. Но с тех пор творческие отношения у нас не очень складываются, видимо, в силу того, что у театрального руководства своя политика, а музей живет по своим традициям и убеждениям. Например, директор театра на итоговой пресс-конференции фестиваля вполне определенно высказался, что традиции Чеховских театральных фестивалей, которые памятли всем по 1980-90-м годам, не будут продолжены. Он начинает раскручивать новый брэнд, с новым названием. Я не могу забыть его следующего высказывания: если из трех слов названия фестиваля «Театр. Чехов. Ялта» убирать одно слово, то это будет слово «Ялта», а если убирать второе, то он бы убрал и «Чехова». Тогда сидевшая рядом со мной журналистка сразу отреагировала: «Я вот так и назову его интервью: “Я бы убрал Чехова!”». Понятно, что и у меня такое заявление вызвало отрицательную реакцию. И не потому, что я директор Дома-музея А.П.Чехова. Напротив, я здесь и работаю-то потому, что в моей профессиональной и личной жизни всегда на первом месте Чехов.

Ялтинцам хорошо известно, что, проводя конференции, мы сохраняли традицию театральных «Дней Чехова» все те годы, когда городской театр был закрыт на ремонт, по возможности сохраним и теперь. В этом апреле у нас состоится 3 спектакля по чеховским произведениям, их привезут театр «Город» (муниципальный театр г. Долгопрудный Московской области, режиссеры Юрий Соловьев и Татьяна Жемчужная) и театр «Париж» (Санкт-Петербург, режиссер Нина Евдокимова). Эти коллективы уже выступали у нас в прошлые годы, и вот снова им захотелось к нам приехать. Все спектакли – премьерные, подготовленные специально для Ялты и участников «Чеховских чтений».

- А как вы относитесь к авангардным постановкам пьес Чехова? В январе я посмотрела у вас в музее спектакль театральной студии «Окна» из Санкт-Петербурга «по мотивам Чехова». Актеры в черных одеяниях, босиком, делая плавные движения руками и произнося какие-то не связанные между собой фразы, передавали друг другу маргаритку. И кульминация – одна из актрис вдруг съела цветочек...

- В самом деле, то действие трудно было воспринимать как спектакль. Но если молодые люди ищут способ самовыражения, ищут способ установить какие-то контакты между своим внутренним миром и миром классики, я могу это только приветствовать. Постановка, конечно, была странная, но это часть их пути. Ребята захотели сюда приехать, в Ялту, к Чехову, мы их приняли – и получили ответный дар с их стороны. Как смогли, так и порадовали. У Анатолия Франса есть замечательный рассказ «Жонглер Богоматери». Люди, поклоняющиеся пречистой Деве, приносили ей свои дары. А странствующему фокуснику, бедняку, нечего было преподнести, и он стал жонглировать перед ее изображением, т.е. подарил то, чем владел, – свое искусство. Многие свидетели его осудили за кощунство. А пречистая Дева – нет. Она приняла его подношение.

Когда молодые едут к Чехову, я стараюсь очень бережно общаться с ними, чтобы продлить, укрепить то хорошее, что они несут в себе.

- Образ музейного работника отчасти ассоциируется с образом «человека в футляре», во всяком случае у меня. Я не права?

- Думаю, такое ваше представление связано с вполне определенной службой в музее – хранительской. Там нужно быть пунктуальным, даже педантичным – то есть где взял, туда и верни; тебе досталось в хорошем виде – сохрани и передай следующим поколениям. Но вообще, формы музейной работы очень разнообразны. Это и методическая, и консультативная, и различные виды массово-просветительской работы, когда

мы устраиваем представления, встречи, концерты, литературно-музыкальные вечера. Очень важная часть – научно-исследовательская работа. А выставочная! Из нее можно делать нечто феерическое, проявлять фантазию, вовсе несовместимую с представлением о «футляре».

В первую очередь, все-таки, каждый из нас общается с живыми людьми. Ведь наши посетители любят и читают Чехова. Для них Чехов – это большой писатель и интересный человек, для многих – необходимый собеседник. Мы помогаем расширить их знания, приблизиться к личности писателя. И даже гордимся тем, что едва ли не каждому потом хочется еще раз сюда вернуться.

*Интервью брала журналист Анна Рудой (Ялта),
корр. газеты «Крымский телеграф» (Симферополь).*
(Отчет о Чеховских чтениях в Ялте 2009 года читайте в следующем номере «Чеховского вестника»).

Библиография

2004 (третья часть)

Аверьянова, Е.В.

Интерпретация пьесы А.П.Чехова «Три сестры» в жанре видеоданс // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 215-218.

Аврух, Д.Д.

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

Авишаров, Е.

60 лет усадьбе Чехова – 60 лет поисков и находок // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 128-133.
Юбилейная научная конференция в Мелихове. Окт. 2004.

Агапов, Дмитрий Александрович

Социальная психология маргинальности в изображении литературы: На материале раннего творчества А.П.Чехова: АКД психол. наук: 19.00.05. – Самара, 2004.

Азеева, И.В.

Мифологема Парижа в картине мира Чехова и его интерпретаторов (на материале пьесы «Вишневый сад») // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 128-132.

Азов, А.В.

«Черный монах» А.П.Чехова в истории смерти художника Арчила Горки // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 106-110.

Андреевко, С.

Таганрог. Познавательное путешествие по легендам и былям старого города // Таганрогская правда.– Таганрог, 2004. – 29 янв. – С. 3.

Отрывок из книги-путеводителя, посвященный домику Ч. и семье Чеховых.

Антипова, А.М.

Материалы к уроку. Авторская позиция в прозе А.П.Чехова // Русская словесность. – М., 2004. – № 5. – С. 31-38.

Антонова, Е.Я.

Образ А.П.Чехова в прозе первой русской эмиграции // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 19-21.

Амфитеатров, А.В.

Антон Чехов и А.С.Суворин // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Гелиос АРВ, 2004. – С. 73-110.

Антонова, Л.Г.

Коммуникативные «роли» «пишущего» в дневниках и записных книжках А.П.Чехова // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 33-37.

Архипов, Сергей

«Единая Россия», выбор А.П.Чехова. Телефонный справочник как энциклопедия русской жизни // НГ. Ex libris. – М., 2004. – № 26. – С. 7.

Рец. на кн.: Все герои А.П.Чехова – вся Россия. Изд-во «Ф.А.Ф. интертейнмент», 2004, 256 с. Сост. М.Ткаченко.

Астрова В.

Чехову – с любовью // Ветеран Дона. – Таганрог, 2004. – 6 авг. – С. 2.

Таганрогские поэты Ч.

Афанасьев, В.В.

Ярославские корни российской науки // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 219-219.

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.

Афанасьев, Э.С.

Проблема верификации человека в повествовательной прозе А.П.Чехова // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 57-58.

Афанасьев, Э.С.

Пьесы или повести? (К проблеме специфики драматургии Чехова) // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 90-91.

Афонина, Е.Ю.

Три рассказа Чехова («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»): к проблеме взаимодействия явлений циклизации и авторского прозаического цикла // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 188-191.

Ахметшин, Р.

Год Чехова сквозь призму паутины // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 5-21.

Бакалова, З.Н.; Шилина, Л.В.

Противительные союзы в рассказах и повестях А.П.Чехова // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: средства худ. образности и их стилистич. использование в тексте. – М., 2004. – С. 370-374.

Баскакова, Л.В.

Пути анализа языковой личности рассказчика в художественном дискурсе А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 3-9.

Бахрам, З.

Некоторые проблемы перевода прозы А.П.Чехова на персидский язык // Голоса молодых ученых. – М., 2004. – Вып. 16. – С. 59-65.

Анализируется перевод рассказа Ч. «Каштанка».

Бахрам, З.

А.П.Чехов в системе экспрессивных средств персидского языка // Русский язык за рубежом. – СПб: ЗАО «Златоуст», 2004. – № 4. – С. 56-58.

Белоносов, В.

С любовью к Чехову // Губернские ведомости. – Южно-Сахалинск, 2004. – 25 мая.

Вечер в муниципальном музее книги Ч. «Остров Сахалин».

Белопольский, В.Н.

А.П.Чехов и И.Н.Потапенко (проблема сциентизма: доктор в роли авгура) // Творчество А.П.Чехова: Межвузовский сб. науч. трудов. – Таганрог: ТГПИ, 2004. – С. 11-19.

Сопоставление «Драмы на охоте» Ч. и «Здравых понятий» Потапенко

Белуsoва, Т.И.; Копцева, Н.П.

Основные виды пересечения литературы и философии // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 77-79.

Беляева, И.В.

Гиперболическое множественное число в текстах А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 9-14.

Библиография работ о Чехове. Дополнения к библиографии за 1996-1998 гг. / Сост. П.Н.Долженков // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 137-167.

Библиография работ о Чехове. 2001 год (первая часть) / Сост. П.Н.Долженков // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 134-169.

Битов, Андрей

Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин. (Автобиография) // Четырежды Чехов: Битов, Чудаков, Рейфилд, Клех: (1904-2004). – [М.]: Изд-во Emergency Exit, 2004. – С. 5-16.

Богопольская, Екатерина

Коммуна Войницкого // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 78-83.
«Дядя Ваня» Ч. Парижский театр de la Colline.

Богопольская, Екатерина

Парижский сад. [«В Париже отмечают столетие “Вишневого сада”»] // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 87-91.

Борисов В.

Чехов. Хранить вечно // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 18 марта. – С.11.

Беседа с Е.Коноплевой о работе таганрогского музея-заповедника по сохранению памяти Ч.

Борисов, Ю.Н.

Цитатное слово как носитель мотива: (Мотивы «Горя от ума» у А.П.Чехова) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6. – Новосибирск, 2004. – С. 144-138.

Борисова, И.М.

Курсив в прозе А.П.Чехова // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. – Оренбург, 2004. – № 11. – С. 4-9.

Бороднюк В. А., Шеховцова Т. А.

«Приоткрыть полог тайны жизни великого человека...» К 100-летию памяти А.П.Чехова // Вісник Харківського нац. ун-ту, № 627. Серія Філологія, вип. 40. – Харків, 2004. – С. 232-233.

Рец. на кн.: Шалогин Г. А.Чехов: «Жизнь, которой мы не знаем...» Симферополь, 2004. 468 с.

Брентли, Бен

Чехов в стиле рэп // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 91-94.

Регина Тейлор. «Тонущая ворона». Билтмор театр, Нью Йорк.

Бродова, И.А.

Музыкальный факт как составляющая поэтики А.П.Чехова // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 65-69.

Бунин, И.

О Чехове // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Гелиос АРВ, 2004. – С. 7-32.

Бурлакова, М.В.

«Чтоб угостить тебя его искусством» (образ музыканта в рассказах А.Чехова и В.Брюсова) // Творчество А.П.Чехова: Межвузовский сб. науч. трудов. – Таганрог: ТГПИ, 2004. – С. 45-50.

Сопоставление «Скрипки Ротшильда» Ч. и «Моцарта» Брюсова.

Бутырина, Л.Н.

Роль имени собственного в организации сюжета произведений А.П.Чехова (на материале рассказов «Лошадиная фамилия», «Винт») // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 14-17.

Бушканец, Л.

Будьте осторожны... // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 54-56.

Рец. на кн.: Измайлов, А. Чехов: биография. М.: Захаров, 2003.

Бушканец, Л.

Мелихово, 2004: «Век после Чехова» // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 84-95.

Отчет о конференции.

Бушканец, Лия

Тайна Чехова // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 20-26.

Рец. на кн.: Шалюгин, Геннадий. Чехов: «Жизнь, которой мы не знаем...» Статьи, очерки, публикации. Симферополь: Таврия, 2004.

Бушканец, Л.

Чеховские чтения, Ялта // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 105-110.

Бычков, Ю.А.

Квартет знаменитых // Читаем, учимся, играем: журнал-сборник сценариев для библиотек. – М., 2004. – № 10. – С. 22-31. – Библиогр.: с. 31.

Сценарий драматического этюда о взаимоотношениях О.Л.Книппер и Ч., посвященный 145-летию со дня рождения Ч.

Бычков, Ю.А.

Лучший из людей: Мелиховские годы Чехова, 1892-1899: Кн.-альбом. – М.: Гелиос АРВ, 2004. – 319 с., ил. Библиогр.: с. 319.

Бышцки, В.

Радиоприемник, книга и стакан чая, или Как я попала в сети очарования Антона Павловича // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 181-185.

Ваганова, Л.П.

А.П.Чехов в истории русского литературного языка // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 17-25.

Ван, Ян; Заметалина, М.Н.

Функционирование глаголов со значением мысли, речи и чувства в языке произведений А.П.Чехова // Современная филология в международном пространстве языка и культуры. – Астрахань, 2004. – С. 18-22.

Варламов, А.

Да, были мужики: Две памятные годовщины выпали на этот год – столетие со дня смерти Антона Чехова и тридцатилетие смерти Василия Шукшина // Литературная газета. – М., 2004. – 31 марта-6 апреля (№ 12-13). – С. 1.

Василевский, А.И.

Гуманитарные научные школы Ярославля // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 221.

Васильева, Е.А.

Анализ антонимической парадигмы с точки зрения фоносемантики на материале ранних рассказов А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 25-31.

Веселова, Н.А.

«Такого Чехова мы еще не видели!» (пьеса Вл. Сорокина «Юбилей») // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 125-128.

Интертекстуальные отсылки к одноактной пьесе Ч. «Юбилей» в пьесе В.Сорокина.

«Вечный Чехов» в Поднебесной // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 68-70.

Викторова, В.Г.

Библиотеки имени А.П.Чехова: исторические корни и перспективы взаимодействия // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 221-224.

Виллих-Ледербоген, Хайде

Современные постановки и адаптации «Трех сестер» в странах немецкого языка // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 79-87.

Виноградова, Екатерина Юрьевна

Шекспир в художественном мире А.П.Чехова: АКД филол. наук: 10.01.03 / РГГУ. – М., 2004.

Виноградова, М.С.

«Истинный человек» в произведениях А.П.Чехова – человек с «измененным состоянием сознания» // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 179-182.

Виноградова, М.С.

Особенности пейзажного изображения в прозе Чехова (А.П.Чехов и Левитан) // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 31-35.

Вишневый сад чеховского слова: беседа о книге / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Рос. гос. юнош. б-ка / сост. Г. А. Хакимова. – М.: Рос. гос. юнош. б-ка, 2004. – 35 с. – Библиогр.: с. 32-35.

Владимирова, М.

Все, что вы хотели знать о Чехове, но боялись спросить... у детей // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 20 апр. – С. 3.
Конкурс стенгазет в детских садах Таганрога к 100-летию памяти Ч.

Владимирова, М.

Сыграем Чехова? // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 13 февр. – С. 2.
О таг. город. детском фестивале чтецов и театр. коллективов «Играем Чехова», посвящ. 100-летию памяти Ч.

Владимирова, М.

Так зажигаются «звезды» // Таганрогская правда. – Таганрог, 2004. – 21 февр. – С. 3.
Закрытие таг. фестиваля чтецов и театр. коллективов «Играем Чехова», посвящ. 100-летию памяти Ч.

Владимирова М.

У каждого своя Каштанка // Молот. – Ростов нД., 2004. – 6 апр. – С. 6.
Подведены итоги первого этапа Международ. конкурса рисунков «Чехов и герои его рассказов» к 100-летию памяти Ч.

Волошина, Марчетта Сергеевна

Память сердца Марчетта Волошина. – Львов: Центр Европы, 2004 – 88 с., ил., портр. – Библиогр.: с. 85.
Есть материал о Ч. и М.К.Доленко, Н.Д.Агалли.

Волошинова, В.Ф.; Волошинова, Л.Ф.

Чехов и Ростов-на-Дону. – Ростов н/Д.: Изд-во «Фолиант», 2004. – 104 с.

Воробьев, А.И.

Научное наследие Антона Павловича Чехова – «Остров Сахалин» // Клиническая геронтология. – М., 2004. – № 1 (январь). – С. 77-87.

Гаврилова, Г.Ф.; Оришко, Т.В.

Стилистическая роль разноуровневых синтаксических конструкций с сочинительными отношениями в произведениях

А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 35-41.

Гак, В.Г.

Отображение сокровенного смысла // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура. – М., 2004. – С. 489-496.
Косвенные высказывания. На материале произведений Ч.

Ганжа И. С.

С.Я.Надсон: страницы жизни // VII Дмитриевские чтения: История Южного берега Крыма: сб. науч. тр. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – С. 102-105.
Ч. и Надсон.

Гвоздей, В.Н.

Работа, не утратившая научного значения // Гуманит. исслед. = *Humanitaria studia*. – Астрахань, 2004. – № 2. – С. 116.
Рец. на кн.: Измайлов А.Чехов: Биография. – М., 2003. 480 с. Переиздание книги 1916 г.

Гитович, Ирина

В этом мае в Таганроге. Заметки очевидца // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 119-125.
«Чехов с нами: расстояние в сто лет». Таганрог, 2004.

Гитович, Ирина

Еще раз о том, что Чехов был врачом // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион, 2004. – С. 32-38.
Рец. на кн.: Мирский, М.Б. Доктор Чехов. М.: Наука, 2003.

Гитович, Ирина

Племя младое, незнакомое... Некоторые размышления по поводу конкурса // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 96-103.
О конкурсе студенческих и аспирантских работ о Ч., приуроченном к столетию со дня смерти Ч.

Гитович, Ирина

Факт и стиль. Субъективные заметки по поводу объективной проблемы // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 30-38.
Рец. на кн.: Кузичева А.П. Чеховы. Биография семьи. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004.

Гладилина, И.В.

«Мечтать» у Чехова: от лексикографии к интерпретации // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 62-64.

Глушакова, Т.С.

Чеховский метатекст в философской прозе Александра Секацкого // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 139-144.

Голованова, Н.Б.

Духовное завещание А.П.Чехова потомкам // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 95-98.

Гольдфайн, И.

Незнакомое в знакомом // Литература. – М., 2004. – 23-31 августа (№ 32). – С. 23-25. – (Приложение к газете «Первое сентября»).
Гоголь «Мертвые души», Ч. «Скучная история», «Дуэль».

Горовая, И.Г.

К вопросу о языковом новаторстве А.П.Чехова // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. – Оренбург, 2004. – № 11. – С. 10-13.
Семантические окказионализмы в ранних рассказах Ч.

Горчица, В.

А.П.Чехов. «Смерть чиновника». Студенческий дискурс над текстом // Русский язык за рубежом. – СПб: ЗАО «Златоуст», 2004. – № 4. – С. 62-67.

Горячева, М.О.

«Женитьба» Н.В.Гоголя и «Предложение» А.П.Чехова: сюжет и характер // Таганрогский вестник. Вып. 2. – Таганрог, 2004. – С. 159-166.

Горячева, М.О.

Проблема комического характера в последней пьесе Чехова // Anton P. Čechov als Dramatiker. Drittes International Čechov-Symposium in Badenweiler im 100. Zusammenfassungen. Badenweiler, 14-18 Oktober 2004. – 2004. – P. 24-25.

Горячева, М.О.

Случай и антислучай в драматическом сюжете Чехова // Известия РАН. Серия лит. и яз. – М., 2004. – 63:5 Сентябрь. – С. 19-23.

Горячева, Маргарита

Четырежды Чехов // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 22-27.

Рец. на кн.: Четырежды Чехов / Сост. И.Клех. М.: Изд-во Emergency Exit, 2004.

Горячева, Маргарита

Чеховские дни в Японии // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион, 2004. – С. 121-123.

Грачева, И.В.

Символика имен в рассказе А.П.Чехова «Невеста» и в пьесе «Вишневый сад» // Лит. в школе. – М., 2004. – № 7. – С. 18-20.

Гришанина, Е.Б.; Петренко, М.С.

Лингвопозитика комического в ранних произведениях А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 41-46.

Громов, Михаил Петрович

Тропа к Чехову: док.-художеств. кн. о жизни и творчестве А.П.Чехова: [для ст. шк. возраста]. – М.: Дет. лит., 2004. – 457, [2] с., [16] л. ил., портр., факсил., портр. – (Школьная библиотека). – Указ. – Библиогр.: с. 433.

Гронцкая, М.; Якубовская, Э.

Творчество А.П.Чехова сегодня // Вестник МГУ. Сер. Филология. – М., 2004. – № 4.

О конференции в Институте русистики Варшавского университета.

Грудкина, Татьяна Владимировна

Феномен двойничества в русской литературе XIX века:
В.Ф.Одоевский, А.П.Чехов: АКД филол. наук: 10.01.01 /
Иван. гос. ун-т. – Шуя, 2004 – 18 с.

Грузинский-Лазарев, А.С.

Воспоминания // А.П.Чехов в воспоминаниях современников.
– М.: Гелиос АРВ, 2004. – С. 33-54.

Гульченко, Виктор

Вилла «Надежда» // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион,
2004. – С. 74-78.

«Малышка Лили». Ле Филм Де Ля Буасьер, Франция – Канада. Реж. Клод Миллер.

Гульченко, Виктор

Теплый свет // Чеховский вестник. № 14. – М.: Скорпион,
2004. – С. 73-76.

«Скрипка Ротшильда». ТЮЗ, Москва

Гусихина, Н.П.

Музыкальная культура в ранней прозе А.П.Чехова // 100 лет
после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май
2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-
июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 182-185.

Давтян, Маша

Снимается кино // Чеховский вестник. № 15. – М.: Скорпион,
2004. – С. 71-74.

«Малышка Лили». Ле Филм Де Ля Буасьер, Франция – Канада. Реж. Клод Миллер.

Денисова, М.А.

Всегдашняя тайна // Филол. зап. – Воронеж, 2004. – Вып. 21. –
С. 273-275.

Рец. на кн. Паперный З.С. Тайна сия... Любовь у Чехова. М., 2002.

Дидковская, Н.А.

Чехов в провинциальном театре: сто лет спустя // 100 лет
после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль,
май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru,

апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 162-164.

Дмитриева, Н.

Долговечность Чехова // Литература. – М., 2004. – 16-31 июля (№ 27-28). – С. 3-15. – (Приложение к газете «Первое сентября»).

Дмитриева, Н.

Женский вопрос: Ариадна, Душечка и другие // Истина и жизнь. – М., 2004. – № 3, 4.

Женские образы в рассказах Ч. «Ариадна» и «Душечка».

Додонова, Н.Э.

А.П.Чехов в переводах К.Гарнетт // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 185-193.

Долженков, П.Н.

«Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести А.П.Чехова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2004. – № 3. – С. 12-28.

Доманский, Ю.В.

«Один на сцене» в чеховской драматургии // Дергачевские чтения – 2002. – Екатеринбург, 2004. – С. 75-78.

Специфика монолога в драматургии Чехова.

Доманский, Ю.В.

«Достал уже этот Чехов!» / «Чехов был гений!»: Об одной игре в «Вишневый сад» // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 122-125.

Дроботова, Л.Л.; Лыкова, Т.В.

Оценочная лексика в письмах А.П.Чехова // XXII Чеховские чтения: (Материалы лингв. секции). – Таганрог, 2004. – С. 46-53.

Егорова, Т.

Музейное новогодье // Губернские ведомости. – Южно-Сахалинск, 2004. – 6 января.

О планах работников музея книги Ч. «Остров Сахалин» возродить традиции литературной гостиной и создать клуб любителей книги Ч. «Остров Сахалин».

Егорова, Т.

Чехов и время // Губернские ведомости. – Южно-Сахалинск, 2004. – 4 февраля.

VII Чеховские чтения в муниципальном музее книги Ч. «Остров Сахалин» – «Слово и мысль А.П.Чехова в культурном пространстве XX века».

Егорова, Т.

Чехов нас объединяет // Губернские ведомости. – Южно-Сахалинск, 2004. – 6 ноября.

Симпозиум, посвященный 100-летию со дня смерти писателя в Институте экономики и востоковедения СахГУ с участием японских ученых.

Ермолин, Е.А.

Антон Чехов и русская проза начала XXI века // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 111-115.

Ерохина, Т.И.

Научно-практическая конференция «100 лет после Чехова» // Ярослав. пед. вестн. – Ярославль, 2004. – № 4. – С. 218-219.

Состоялась 13-15 мая 2004 г. в Ярославском гос. пед. ун-те.

Ерохина, Т.И.

Символика повседневности у А.П.Чехова // 100 лет после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 42-47.

Ефимова, Татьяна Владимировна

Лингвистический анализ и формальное представление содержания нарративного текста: АКД филол. наук: 10.02.19 / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2004 – 21 с.

В том числе и на материале творчества Ч.

Журавлева, Анастасия Анатольевна

Феномен памяти в художественном творчестве А.П.Чехова: АКД
филол. наук: 10.01.01 / МГУ, филологический ф-т. – М., 2004.

Заславский, Григорий

Без верхушек // НГ. – М., 2004. – № 96, 17 мая.

«Чайка» в постановке Андрея Кончаловского на сцене Театра им. Моссовета.

Захарова, В.П.

Приемы трансформации фразеологизмов в письмах
А.П.Чехова // Функционально-семантические исследования.
Вып. 3. – Саранск, 2004. – С. 104-107.

Земляная, Светлана Владимировна

Концепция личности в прозе А.П.Чехова 1889-1890-х гг.: АКД
филол. наук: 10.01.01 / Моск. гос. обл. ун-т. – М., 2004 – 31 с.

Зинцов, Олег

Жизнь не продолжается // Ведомости. – М., 2004. – № 40, 11 марта.

Кама Гинкас окончил свою трилогию по Ч. («Черный монах», «Дама с собачкой»,
«Скрипка Ротшильда»).

Злотникова, Т.С.

Чеховский дискурс культуры XX века // Язык и культура. Т.
1. – Ярославль, 2004. – С. 204-210.

Роль творчества Ч. в русской литературе.

Злотникова, Т.С.

По сценарию внутренней жизни (Мотивы чеховской драма-
тургии и русский театр второй половины XX века) // 100 лет
после Чехова: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май
2004) и интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-
июнь 2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 148-155.

Злотникова, Т.С.; Ерохина, Т.И.

Хроника последних недель А.П.Чехова // 100 лет после Чехо-
ва: Материалы науч.-практ. конф. (Ярославль, май 2004) и
интернет-конференции (портал Auditorium.ru, апр.-июнь
2004). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2004. – С. 6-18.

Уважаемые коллеги!

Чеховская комиссия при Совете по истории мировой культуры Российской Академии наук, филологический факультет Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова и Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А.П.Чехова (Мелихово) сообщают, что с 29 января по 2 февраля 2010 года состоится Международная конференция

«ЧЕХОВ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА».

Конференция проводится в ознаменование 150-летия рождения писателя.

Начало нового столетия отмечено большими изменениями в информационном и культурном сознании общества, что неизбежно влечет за собой переосмысление многих понятий и смысловых констант. Конференция ставит перед собой задачи поиска новых путей в изучении и понимании творчества Чехова.

Предлагаются к рассмотрению следующие проблемы:

- ✓ Биография писателя как универсальная форма знания о личности автора и его эпохе. Типы биографии, проблема достоверности факта.
- ✓ Проблемы восприятия, толкования, комментирования чеховских текстов.
- ✓ Чехов и его предшественники, современники, преемники.
- ✓ Драматургический и сценический тексты Чехова. Режиссерские новации и писательский замысел.
- ✓ Творчество Чехова в «чужом» культурном пространстве. Проблемы адекватности перевода и восприятия.
- ✓ Формирование личности Чехова-писателя: социально-исторический контекст и законы психологии творчества.
- ✓ Поэтика Чехова: необходимость и неизбежность нового взгляда. Вклад Чехова в развитие художественного языка.
- ✓ «Забывтое старое», или уроки истории чеховедения.
- ✓ Методология исследования и формируемые ею факты. Биографические и интерпретационные мифы: механизм их порождения и бытования.

Заявки на участие в конференции принимаются до 1 октября 2009 г. по электронной почте: ruslit@philol.msu.ru или по адресу: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1 учебный корпус, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, комната 958. Оргкомитет Международной научной конференции. Просим до 1 октября 2009 г. прислать в Оргкомитет конференции тему и тезисы доклада. Объем – 200–300 слов (кегель № 12, Times New Roman, через 1 интервал), без переносов и отступов. По центру крупными буквами указываются название работы, выше, с правой стороны – инициалы и фамилия автора, должность и место службы, затем через строчку – тезисы и ключевые слова.

Более подробные сведения об условиях проведения конференции будут регулярно размещаться на сайте Чеховской комиссии: www.chekhoved.com.

Оргкомитет