

# **ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК**

**№ 21**

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### Книжное обозрение

<i>Е. Стрельцова. Разведчики новых смыслов</i> [Н.А.Дмитриева. Послание Чехова] .....	6
<i>Татьяна Шах-Азизова. Александр Чепуров. А.П.Чехов и</i> <i>Александринский театр на рубеже XIX–XX веков ...</i>	11
<i>Лия Бушканец. Хочу быть консерватором!</i> [М.В. Теплинский. Профессия: литературовед] .....	16
<i>Гордон Маквей. Chekhov 2004. Chekhov special</i> <i>issues in two volumes .....</i>	21
<i>Э. Орлов. Проблемы атрибуции</i> [Д.М. Евсеев. «Среди милых москвичей». Московский быт глазами Чехова-журналиста] .....	24
<i>Маргарита Горячева. Ибсен, Стриндберг, Чехов .....</i>	31
<i>С. Тихомиров. А.П. Чехов в историко-культурном</i> <i>пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона .....</i>	38
<i>М. Теплинский. Шалюгин в наши дни</i> [Шалюгин Г.А. Чехов в наши дни: Записки музейного человека] .....	43
<i>Лана Гарон. Дискуссия .....</i>	55

### Театральная панорама

<i>Григорий Заславский. Жанна Зарецкая. Алена Карась.</i> <i>Ольга Егошина. Александринская чайка – 2007 .....</i>	62
<i>Кристиан Люпа. Я не хочу убивать Треплева .....</i>	74
<i>Галина Коваленко. Русский Сизиф .....</i>	81
<i>Роман Должанский. «Дядя Ваня» оказался</i> <i>роднее аргентинцам .....</i>	87
<i>Марина Гаевская. Влюбленный майор .....</i>	90
<i>Маргарита Одесская. Татьяна Шах-Азизова.</i> <i>Канадский Чехов .....</i>	94
<i>Ю.Фридриштейн. Режиссерский дебют .....</i>	98

<i>Александра Тухканен. Чехов принадлежит всем!</i> .....	100
<i>Татьяна Шах-Азизова. Мелиховская весна – 2007</i> .....	103
<i>Татьяна Коньякова «Усадьба приняла нас в свои объятия...»</i> .....	110
<i>Радислав Лапушин. Чехов в ритмах джаза</i> .....	113

### **Конференции**

<i>Е. Петухова. Чеховские чтения, 2007</i> .....	118
<i>Татьяна Шах-Азизова. XXIII Липецкие театральные встречи</i> .....	132
<i>Татьяна Шах-Азизова. Чехов в театральном мире</i> .....	135

### **Памяти Э.А.Полоцкой**

Слова прощания	
<i>Андрей Турков</i> .....	140
<i>С.Гурвич-Лицинер, Л.Левитан, Л.Цилевич</i> .....	141
Библиография работ Э.А.Полоцкой о Чехове .....	143

### **Библиография работ о Чехове**

2003 г. (третья часть) .....	156
------------------------------	-----

## **КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

## РАЗВЕДЧИКИ НОВЫХ СМЫСЛОВ

*Н.А.Дмитриева. Послание Чехова.*

М.: Прогресс–Традиция, 2007. 368 с.

---

«Послание Чехова», книга о чеховской прозе, – последняя работа Нины Александровны Дмитриевой (1917-2003), искусствоведа и филолога в одном лице, автора многих статей и книг по истории русского и западного искусства: от Боттичелли и Микеланджело до Ван Гога и Пикассо, от Александра Иванова до передвижников и Врубеля. Один из главных, знаменитых ее трудов – «Краткая история искусств». Эта уникальная книга много раз переиздавалась, была удостоена Государственной премии России.

В начале 1980-х годов Н.А. Дмитриева впервые обратилась к творчеству Чехова. Попав в его магнитное поле, писательница (она называла себя «литератором, пишущим об искусстве») не могла не испытать, что эта «сила притяжения со временем не слабеет, а возрастает» (18)<sup>1</sup>. В последний день жизни на её столе осталась страница, посвященная повести «Убийство»...

В 1990 году была опубликована одна из самых глубоких статей Дмитриевой «Долговечность Чехова»<sup>2</sup>. Этой статьей открывается сборник «Послание Чехова». Дмитриевой, с её пронизательностью, тонкостью искусствоведческой интуиции, редким даром видеть краски слова и передавать точными словами изображение (ранняя её книга так и называлась «Изображение и слово»), надо было разрешить вопросы, ведущие к сути. Что такое бессмертное творение, в том числе чеховское? В чем особенности художественных шедевров?

И она приблизилась к цели. Приведу один из её ответов: «Взгляд на искусство как на «самовыражение» художника едва ли верен – или верен только для художников среднего таланта <...> Испокон веков высшим назначением художника считалось быть глаголом не личности своей, но Бога (в рели-

---

<sup>1</sup> Ссылки на цитируемые произведения даются в тексте, в скобках.

<sup>2</sup> См.: Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. М., 1990, С.19-40.

гиозной эстетике) или Природы (в эстетике Возрождения) или Универсума (в романтической терминологии), или Действительности (в терминах эстетики реалистической). В любом случае – передатчиком чего-то высшего, чем он сам, что ему дано было «видеть и слышать». Такие вещи как бы не сочинены, а явлены художнику <...> В этом качестве они и становятся возбудителями активной психической деятельности воспринимающих» (27-28).

Дмитриева долго, внимательно, подробно, отдаваясь и приближаясь (так изучают любимое, навсегда поразившее полотно художника), рассматривала самые странные (будто бы окончательно истолкованные), в своей видимой простоте необыкновенно сложные произведения Чехова: от «Каштанки», «В овраге», «Душечки», «Ариадны», «Студента» – до «Гусева», «Дуэли», «Чёрного монаха». Она видела далеко идущую смысловую их перспективу, изучая прозу Чехова как разомкнутую, открытую систему. Она – чеховед не потому, что «ведает» Чеховым, но потому, что он провоцирует ее на риск сотворчества, на поиск ответов.

В «Послании Чехова» хотелось бы отметить, как минимум, три несомненных достоинства.

Первое: верный, деликатный тон повествования; интонация доверительного диалога с тем, кто возьмёт в руки очередную книгу о творчестве этого таинственного писателя сегодня. Язык общения Дмитриевой с читателем – доступный комментированный пересказ: от сомнения – к прозрению, ясности очевидного смысла. В результате, в процессе чтения, рождается предчувствие личных открытий, а хрестоматийность известных рассказов (от «Каштанки» до, к примеру, «Дуэли») оказывается мнимой.

Здесь нет концептуального давления, жёсткости и однозначности взгляда. Это не означает, что автор не ведёт к определённой цели, – ведёт, и цель ее: Чехов как писатель религиозного сознания. В этой системе координат книга Дмитриевой – одна из тех, какие продолжают (я бы сказала – возрождают) изучение творчества Чехова в традиции, к при-

меру, Бориса Зайцева (не только его, конечно). Размышления о том, как отношения «человек – Бог», «вера – неверие», «смерть – бессмертие» держат внутренний духовный сюжет чеховской прозы, – основа книги.

Анализ «Гусева», «Дуэли», «В овраге», «Черного монаха» и особенно «Студента» – убедительное и своевременное возвращение к тому, что советским атеистическим временем вытаптывалось и из нашего сознания, и из русской литературы. С помощью «посланий» Чехова в самой исследовательнице растёт и закрепляется религиозное чувство. Вот, например, её признание: «<...> самое главное (для меня, по крайней мере) – всё самое прекрасное, что сделано людьми, так или иначе связано с религиозным сознанием. <...> Все <...> шедевры, от древних до новейших, проникнуты религиозным чувством» (13).

Второе свойство: автор книги последовательно выстраивает во времени систему приспособления творчества Чехова к прагматическим нуждам идеологии – и деликатно, объективно снимает социологические ярлыки, «наставничество» политиков и т.п. Дмитриева размышляет о провидческом даре Чехова (в той же главе «Долговечность Чехова»), о его внутренней свободе; «разгримировывает» его, снимая наслоения внешних вульгарных штампов («нытик», «певец хмурых людей», «бытописание», «ермиловщина» и т.п.). И открывает лицо русского писателя, метавшегося, как и все самые первые, главные русские писатели, от безверия к вере (34). Именно в силу этих метаний они, собственно, первыми, главными (и таинственными) и становились.

В высшей степени неординарны живые, конкретные наблюдения сравнительного литературоведческого плана в главе «Воры». Описывая картину пляски Мерики и Любки в «Ворах» (71-72), Дмитриева отсылает читателя к полотну Малявина «Вихрь». В результате достигнут едва ли не кинематографический эффект живого изображения чеховского текста. «Кто видел картину Малявина "Вихрь", тому она вспомнится: там пляшущие бабы действительно превращены в вихревое

красное облако. И уж не чеховской ли плясуньей навеяны стихи Блока:

И в степях, среди тумана,  
Ты страшна своей красотой –  
Разметавшейся у стана  
Рыжей спутанной косой». (72)

Лёгкое сравнение «Каштанки» (глава «Каштанка и другие») с рассказами о животных Сетона–Томпсона тоже даёт неожиданный смысловой ключ. «Сближает их тонкое проникновение в психологию существ, так непохожих и вместе с тем чем-то похожих на нас». (163) «Детский» рассказ оказывается серьёзным повествованием о внутреннем – сложном! – мире животного, что вовсе не отменяет «детскости».

В главе «Женский вопрос», рассматривая рассказ «Душечка», исследовательница вводит понятие «священного парадокса» (248). Дмитриева поясняет: «...её [Душечки. – Е.С.] внутренняя пустота, отсутствие собственных мнений, это, разумеется, плохо, а её способность любить и делать любимого счастливым – дорогого стоит. Но, как ни странно, второе зависит от первого» (248-249).

Книга названа точно – «Послание Чехова».

Чехов умел в мгновении видеть вечность. Через мимолётный эпизод, как через оптический прибор, видно размышление над смыслом человеческого бытия. *Что* оно, для чего оно, имеет ли высшую цель? Вечные вопросы, которыми задавались и великие умы, и рядовые люди, ставятся в прозе Чехова. Вместе с чеховскими героями, вслед за ними автор сборника ищет и находит сложные моменты целительных перемены в духовном созревании человека. Отсюда – поразительно простые, психологически тонкие выводы, например, о чеховских финалах в прозе. Они, якобы искусственные и надуманные (скажем, финал «Дуэли», или «скоропалительный» переворот в сознании Ивана Великопольского в «Студенте»), оказываются, если иметь в виду внутреннюю логику поведения человека, вовсе не таковыми.



В главе «Послание Чехова ("Студент")» Дмитриева считает необходимым напомнить признание Чехова Бунину: «Какой я «хмурый человек», какая я "холодная кровь", как называют меня критики? Какой я "пессимист"? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ – "Студент" ...» (290-291). «Студент» – рассказ не только вопросов, но и ответов. Доказывая, что в нём, похожем на лирическое стихотворение, не чувствуется отстранения автора от героя (290), исследовательница находит, что у Чехова загаданы ответы – и снимает тем самым ещё один литературоведческий шаблон. По мысли автора, в чеховских посланиях есть и ответы тоже. И каждый читатель или зритель этот «чеховский ответ» ищет и понимает по-своему.

И последнее.

Главу «Роль театра в судьбе произведений Чехова» можно назвать книгой в книге. Театр, как видно уже в заголовке, – лишь одна из красок в палитре чеховских творений. Новации чеховской драматургии рождались, по убеждению Дмитриевой, из аналогов стилистике прозаика. Автор уверена, что проза гораздо более для Чехова органична, нежели драматургия. «Условия драматической формы исключали многое, что составляло его силу как художника» (302). Театр выступает каждый раз своего рода копиистом, нередко «маляром», в процессе освоения подлинника. В такой системе координат копия всегда хуже оригинала.

Эта резкая позиция, я думаю, в поле притяжения Чехова, в театральной его части, необходима, поскольку работает на идею долговечности, играет роль стимулятора для жизни чеховских пьес. И здесь литератор, пишущий об искусстве, выступает «разведчиком новых смыслов». Потому что им, разведчикам (от чеховедов до режиссеров), чтобы расслышать новое слово, надо «замкнуть слух» для чего-то из слышанного прежде» (15).

Н.А.Дмитриеву глубоко занимала проблема интерпретации в разных видах искусства. Но это – другая тема.

*Е.Стрельцова*

*Александр Чепуров. А.П.Чехов и Александринский театр на рубеже XIX – XX веков.*

СПб.: Библиотека Александринского театра, 2006. 318 с.

---

Новая книга А.А. Чепурова, вкуче с предшествующей (с которой она составляет диологию)<sup>1</sup>, для современной науки имеет значение большее, чем исследование важного, ключевого момента в судьбе русской сцены или восстановление исторической справедливости, – она предлагает новую методику исследования.

В центре исследования Чепурова – провал чеховской «Чайки» на премьерe ее в Александринском театре в 1896 году, ставший непреложной истиной, не подвергавшийся сомнению за минувшее с тех пор столетие, но и не исследованный в своих истоках, театральном контексте и в своем продолжении. Автор не ставит себе задачу опровергнуть репутацию той премьеры; пафос реабилитации чужд ему. Но, углубленно и объективно исследуя саму материю «спектакля-события», «спектакля-катастрофы», он видит в нем симптом «социокультурной катастрофы», рубежа, смены вех в русском и мировом театре (если иметь в виду мировое значение Чехова). И выявляет сложную, «пограничную» ситуацию, у которой было много причин, в которой кроется столько же концов, сколько начал.

Во Введении («Спектакль как театральное событие») он определяет свою задачу: «мы делаем попытку изучить своеобразную эстетическую драму взаимодействия новой, рождающейся в недрах драматургии театральной системы и системы традиционного театра, стремящегося по-новому позиционировать себя в современной эстетической ситуации» (10)<sup>2</sup>.

Далее пять глав книги образуют как бы особую пирамиду, где совершается восхождение к вершине – к спектаклю

---

<sup>1</sup> А. А. Чепуров. Александринская «Чайка». Библиотека Александринской сцены. СПб., 2002. 352 с.

<sup>2</sup> Ссылки на книгу А. Чепурова даются в тексте, в скобках, с указанием страниц.

1896 года, и затем отход от него в сферу «последствия» – восприятия и судьбы спектакля. Создается внутренняя драматургия исследования, с экспозицией, завязкой, кульминацией и «возвращением на круги своя» в финале, подобно чеховской драме.

Экспозиция и завязка даны в двух первых главах, где представлены «условия игры», та театральная ситуация, куда входил Чехов, и первый его контакт с петербургской казенной сценой.

В Первой главе («Русская императорская сцена и поиски А.П.Чеховым "своего театра"») показано начало Александринской Чеховианы (постановка «Иванова» в 1889 году), затем идет анализ «Чайки» в аспекте ее особой театральности, в соотношении с привычным репертуаром. Возникает предчувствие неизбежной «катастрофы», конфликта драмы и сцены.

Предчувствие усиливается во Второй главе («Постановочная система Александринской сцены и драматургия А.П.Чехова»), где видна неготовность старой системы к принятию новой драматургии<sup>1</sup>, будь то работа с актерами или монтировка спектаклей.

Таким образом, к Третьей главе («Постановка чеховской "Чайки" на Александринской сцене. Октябрь 1896 года») читатель психологически подготовлен. Автор мог бы ограничиться декларацией самого факта несовпадения двух театральных систем – той, что укоренилась на казенной сцене, и той, что была предложена Чеховым; архетипов и новизны. Но Чепуров тщательно, спокойно, неторопливо занимается реконструкцией сценического текста спектакля, используя массивный корпус документов. Не только для того, чтобы быть доказательным, но и для того, чтобы найти в сюжете провала скрытые закономерности и позитивный смысл.

---

<sup>1</sup> В разговоре о Чехове Чепуров часто оперирует понятием «авторского театра», смысл которого в контексте данной работы ясен. Но, поскольку это понятие в театроведении исторически и теоретически не закреплено, используется свободно и разнообразно (применительно то к театру Островского, то к «авторской режиссуре» наших дней), возникает потребность в оговорке и уточнении.

Чепуров разбивает ту замкнутость, безысходность, с которой обычно преподносится эта история провала. Он превращает точку в многоточие, снимает ощущение итога и опять-таки готовит нас к предстоящему – к тому развитию собственной чеховианы, той борьбе за Чехова, которая развернется в Александринском театре и будет рассмотрена в пятой главе.

Широта и объективность исследования, стремление автора к справедливости, отсутствие опрометчивых суждений словно впитаны от самого Чехова и сказываются во всем – в том также, как видятся причины происшествия, «катастрофы». В чеховедении и в театральной литературе таких причин признано две: консерватизм старой сцены и поведение премьерной публики, настроенной на комедийную волну. Не отрицая того и другого, Чепуров к обвинительным заключениям не склонен; прокурорские интонации, равно как и адвокатура, чужды ему.

Как сказано во Введении: «Дело состоит вовсе не в том, чтобы оправдать или осудить Александринский театр, воплощающий в себе всю традиционную систему русского сценического искусства, явно нуждавшуюся в реформе своей организационно-творческой и образной системы. Гораздо важнее и интереснее вскрыть механизм взаимодействия художественных законов, устанавливаемых новой драматургией, требующей специфического, авторского театра, с архетипами традиционной сцены. Этот конфликт, эта драматическая коллизия и являются предметом данного исследования» (13-14).

Реакция публики и критики, где катастрофизм ситуации проявился с особой силой, рассмотрены в Четвертой главе («"Чайка" в восприятии зрителей и в оценках критики»). В духе того, что называют теперь исторической социологией, выделяя ее в новую научную дисциплину, исследован состав публики, стереотипы восприятия, воспитанные старым театром, – по существу, борьба зала с пьесой. При этом публика предстает отнюдь не однородной; сюжет ее отношений с пьесой изменчив и драматичен: от попытки принять незнакомое по утвердившимся уже клише – к активному неприятию.

Еще сложнее – состав и совокупность критических откликов, где были, помимо столь же агрессивного неприятия, и догадки о новом театре, и (вольная или невольная) подготовка к восприятию его.

Чепуров отрицает фактор случайности, доказывая неизбежность провала, и трактует его неоднозначно, видя в нем возможность развития, историческую перспективу, как в масштабах театра в целом, так и в самом Александринском театре, что доказано в последней главе.

Пятая глава («"Реабилитация" пьес А.П.Чехова на Александринской сцене и движение театральной эстетики») возвращает нас к петербургской чеховиане. Здесь прослежена, вплоть до 1902 года, история присвоения Чехова старой сценой: в «прокате» спектаклей, создании новых версий «Иванова» и «Чайки», во внутреннем движении навстречу новой драматургии. Движение это было непростым; помимо адаптации чеховских пьес применительно к себе или попытки использовать опыт Художественного театра, был намечен свой путь.

Все подытожено в Послесловии («Чеховская традиция Александринской сцены»). Здесь говорится о чеховских спектаклях Александринки в первом десятилетии XX века, о «творческой «перестройке» его (305), о переходе к полистилистике, ставшей залогом открытости новому и сохранившейся, как эстетический закон, по сей день.

Закрывая определенную брешь в истории Александринской сцены и чеховского театра как такового, Чепуров не только демонстрирует свободное владение разными научными методами, но соединяет их и направляет к достижению намеченной цели. Тем самым он дает образец нового, комплексного и чрезвычайно перспективного театроведения, перед лицом которого будут бессильны все еще существующие мнения скептиков о том, что театр – не предмет для настоящей науки.

Сила методологии Чепурова еще и в том, что наука здесь напитана практикой. Опыт работы в Александринском театре

не просто предоставил в его распоряжение редкие материалы, но обострил чувство сцены, обратил внимание на те внутри-театральные моменты, которые часто от театроведов ускользают. Отсюда – внимание к содержательной стороне монтажа или кропотливое изучение пометок на ходовых экземплярах пьесы, которые становятся базой для анализа. И то доверие к театру как к мощному и живому организму, что позволяет угадывать и извлекать из ситуации «катастрофы» элементы будущего развития.

Та же ситуация «двойного гражданства» автора, его принадлежности к миру науки (в Санкт-Петербургской театральной академии) и к миру театра, увеличивает актуальность работы. Актуальна (всегда, но в особенности сегодня) проблема соотношения старого театра с новой драматургией, возможность их встречного движения или победы одной из сторон. И судьба этого театра, который стремится соответствовать новому времени, не изменяя себе, – речь идет о масштабном проекте обновления классики на Александринской сцене. И, наконец, постоянно актуальна, а сейчас уже и тревожна участь чеховского театра в условиях новой культуры и нового века.

В связи с этим хотелось бы пожелать автору не оставлять тему «Чехов и Александринский театр», где им сделано столько нового. Данное исследование принципиально ограничено историей первых контактов театра и драматурга, прижизненными чеховскими спектаклями, столкновением двух театральных эпох. Но Александринский театр и дальше не оставит своей чеховианы, пополняя ее с разной мерой успеха, верности автору, и себе, и новому театральному времени. Здесь будут спектакли значительные как своим актерским составом, так и режиссерским решением, и значительные в другом плане – в плане урока, который дает даже отрицательный опыт. Такое исследование позволит воссоздать новейшую историю Александринского театра и чеховского театра как такового в их раздельном, параллельном существовании и в нечастых, но существенных встречах.

*Татьяна Шах-Азизова*

## **ХОЧУ БЫТЬ КОНСЕРВАТОРОМ!**

*Теплинский М. В. Профессия: литературовед.*

Ивано-Франковск: Гостинець, 2007. – 336 с.

---

Сборник статей М.В. Теплинского издан к 60-летию научно-педагогической деятельности доктора филологических наук профессора Прикарпатского национального университета. Это его работы последнего десятилетия, напечатанные в малодоступных для нас изданиях в той стране, в которой русская литература теперь считается зарубежной.

Значимость любого литературоведческого исследования определяется не тем, сколько материала «перепахал» автор и не красотой использованной терминологии, не тем, модной или не модной теме это исследование посвящено, но масштабом личности литературоведа. До сих пор помню свое первое впечатление от какой-то конференции в Орле, куда меня школьницей лет тридцать назад привез отец: «Смотри и слушай, сейчас будет выступать Теплинский!» «Слушая» про «Отечественные записки», я тогда почти ничего не поняла, но «смотреть» доклад было безумно интересно: богатство интонаций, мудрые психологические комментарии по поводу людей, которые делали литературу, ирония и сочувствие, внутренняя интрига доклада – все это потрясло юное воображение (воображение мечтало стать филологом). Встретившись с Марком Вениаминовичем через десятилетия в Ялте, я снова увидела прежде всего мудрого-мудрого, ироничного и правдивого в науке (что теперь большая редкость) человека. По общению с такими людьми тоскуешь в повседневной научной жизни. И потому, рецензируя книгу М.В. Теплинского, я сразу признаюсь в том, что была влюбленно-субъективна.

Больше всего мне понравилось признание автора, что он «консерватор и реакционер (мне это по возрасту положено)». Как расцвела бы наша наука, если бы большая часть наших литературоведов стала такими же консерваторами и реакционерами! Показательно, что и в других М.В. Теплинский ценит прежде всего «нормальный» честный взгляд на литературу.

Так, в рецензии (раздел рецензий достаточно объемён в сборнике М.В. Теплинского) на книгу В.Б. Катаева «Чехов плюс...» он писал, что это «доказательство жизнеспособности так называемой "классической" науки о литературе – вопреки всяким новейшим "дискурсам" в той области», да и «что особенно привлекает в книге – это спокойствие, объективность и, простите за модное слово, толерантность». Катаев осмеливается обходиться без таких слов, как «парадигма» или «деконструкция» – «По нынешним временам на это тоже нужна немалая смелость!», – пишет М.В. Теплинский. Все то, что он перечислил, в высшей степени свойственно и ему самому.

Один из больших разделов книги – «Перечитывая Чехова» – посвящён Чехову.

«А Чехов в моем субъективном восприятии – не пророк, не памятник, а человек, идущий рядом, с голосом негромким и спокойным. С ним можно просто поговорить, и он скажет что-то нужное и важное, но не всему человечеству сразу, а вам одному, потому что он относится к читателю как к равному, признавая и уважая его право на собственное мнение, собственную позицию. С ним можно вести *диалог*. Вот и для меня самое главное и приятательное в Чехове заключается в том, что он открыт для диалога. Есть чеховская школа в литературе. Есть и другая чеховская школа – школа морального воспитания», – пишет М.В. Теплинский. Все это и определило жанр статей, которые вошли в этот раздел: с одной стороны, это научные статьи, построенные на строгой логике, тщательном анализе текста, строгой аргументации, с другой стороны – это нравственно-философские размышления о чеховской системе ценностей, о чеховском понимании человека. О том, для чего, собственно, и существует литература – но, не умея об этом сказать, многие зачастую прячутся за модными терминами, создавая видимость смысла в работе. Слегка посмеиваясь над своим возрастом, Марк Вениаминович говорит о важном совсем просто, без уже упомянутых «деконструкций» и «концептов».

(Замечательная его фраза в связи с анализом «Человека в футляре»: «Замечу в скобках, что при желании здесь можно



поговорить о мифологеме: соблазнение праведника с помощью девицы. Тут существует прежде всего соблазн не для праведника, а для исследователя, но я по этому соблазнительному пути все же не пойду»).

Предупреждая об опасности далеко идущих интерпретаций, автор призывает: «Очень хочется вернуться непосредственно к чеховским текстам, просто перечитать их, побыть наедине с ними, еще раз поразмыслить над мудростью автора, который и сегодня не оставляет нас равнодушными. Лучше понять Чехова. И одновременно, быть может, лучше понять себя, преодолеть то примитивное представление о мире, где будто бы есть только черное и белое, положительное и отрицательное, "мы" и "не мы"». Опасность примитивного восприятия Чехова и опасность примитивного восприятия самой жизни исследователь справедливо ставит в один ряд.

Анализируя тот или иной чеховский текст, М.В. Теплинский все время разрушает наше, читательское, примитивное понимание жизни и характеров и наши, литературоведческие, штампы в связи с интерпретацией тех или иных рассказов. Он отмечает, что, конечно, литературоведение оказывает влияние на методику преподавания литературы в школе, но – парадокс! – школьная трактовка тех или иных произведений держит в железных тисках выросшего литературоведа. Он тщательно развертывает перед читателем диалог героев «Злоумышленника», чтобы показать, что оба героя виновны и невиновны одновременно, что это два совсем не плохих и не злых человека, только у каждого свои понятия о совести и справедливости – и нам бы рассказ время от времени перечитывать, как в свое время делал Л.Н. Толстой. Считается, что «Человек в футляре» легок для восприятия, потому он всегда включается в школьную программу, но М.В. Теплинский выступает в защиту Беликова. В статье «Этот несчастный Беликов...» он доказывает, что Беликов – это особый тип характера на грани патологии, это то, что может с каждым человеком случиться, что Беликов героически борется с несовершенством жизни. Автор развенчивает высокий пафос фразы «Нет, так больше жить невозможно!», кото-

рая, кроме Беликова, принадлежит и унтеру Пришибееву, и Каштанке.

И всегда, в каждой статье звучит голос Теплинского-человека. Развертывая перед читателем трагическую историю Якова Бронзы, автор говорит о необходимости памяти как условия возрождения (и чувствуется, что он сам в это верит), и вдруг он замечает: « «Когда читаешь эти строки, хочется прикоснуться к шероховатой коре вербы, погладить ее, приласкать». Замечательны эпиграфы к статьям о Чехове (и не только) – из Окуджавы, Тимура Кибирова и т.д.

Неожиданные, казалось бы, незначительные детали привлекают внимание исследователя. То это запах денег в «Июныче», то отношение Чехова и героев «Чайки» к принципу полезности искусства (различное понимание искусства предопределяет характер и поведение многих героев пьесы – даже не «творцов», в конечном итоге, их судьбы, что не всегда учитывается в исследовательской литературе, – подчеркивается в этой статье), то «донжуанское» в Серебрякове, которого привыкли трактовать как старого зануду, то утрата лидера-отца в «Трех сестрах» как объяснение многих мотивов этой пьесы, то потребность любви или ее отсутствие у героев «Вишневого сада»... Это небольшие эскизные зарисовки, в основе которых – непредвзятое и мудрое медленное чтение.

Именно поэтому иронию и недоумение Теплинского вызывают как раз примеры предвзятого чтения, особенно режиссерского. Он грустно констатирует, что о чувстве такта и осторожности, особенно в последнее время, говорить не приходится и что после многих современных постановок остается чувство брезгливости, хотя иногда и пытаются найти театральные критики всему этому умные объяснения. «Что мне, рядовому зрителю (вовсе не пресыщенному театроведу, каких единицы), дают заячьи уши (которые, разумеется, у Чехова не упомянуты ни единым словом)? Разве что (простите великодушно), милые воспоминания о новогоднем празднике в детском саду... – пишет Теплинский. Режиссер говорит, что имеет право на свою интерпретацию: – А я? А у меня – тра-

диционалиста, консерватора, реакционера (далее в том же синонимическом ряду следует – мракобеса) – есть какие-то права? Думаю все, что есть. Прежде всего – на жалость <...> Кажется, современный театр, современная режиссура меня в расчет не берут. Что ж, не все потеряно. Остается мой любимый Чехов. Какое все же это счастье: просто вновь перечитать его пьесы, подумать над ними, попытаться найти возможности и для новой интерпретации – но при одном необходимом условии: не выходя за пределы текста». Я тоже хочу быть таким же «консерватором» и «реакционером»!

В перепечатанной из «Чеховского вестника» рецензии на книгу А.Г.Головачевой М.В.Теплинский восхищался ее умением быть «литературоведом с увеличительным стеклом в руках» и выражал пожелание, чтобы ее книга стала поучительной для молодых литературоведов, «которые, увлеченные популярным ныне стремлением к глобальным обобщениям и, я бы сказал, какой-то "надзвездной" методологией, порою забывают о самом материале исследования. А А.Г.Головачева, читая тот или иной текст, не стесняется задать себе самой (и другим) какие-то наивные, чуть ли не детские вопросы... И начинает копать (простите за неточное слово). И выясняется, что стоит вчитаться в произведения, прочитанные другими тысячу раз, чтобы увидеть там такое, что просто диву даешься». Опять же, эти слова применимы к самой рецензируемой сейчас книге. Это тоже пример «научной школы конкретного литературоведения».

В издательской аннотации сказано: «Издание предназначается в первую очередь для узкого круга литературоведов». То ли литературоведы – это узкий круг, то ли имеется в виду узкий круг уже внутри самого литературоведения. Кажется, здесь слышится ирония самого Теплинского. Но мне хотелось бы, чтобы эта книга была доступна самому широкому читателю...

*Лия Бушканец (Казань)*

**Chekhov 2004.** Chekhov special issues in two volumes.

Editors Joe Andrew and Robert Reid. **Volume 1: Aspects of Chekhov.** Essays in Poetics, 30. EIP (EIP Publications No. 10).

Keele, Autumn 2005. [x] + v + 253 p. **Volume 2: Chekhov and Others.** Essays in Poetics, 31. EIP (EIP Publications No. 11). Keele, Autumn 2006. [x] + vi + 368 p.

**[Чехов 2004 / Ред. Джо Эндрю, Роберт Рейд.**

**Том 1: Грани Чехова. 253 с. Том 2: Чехов и другие. 368 с.**

Киль, 2005, 2006].

---

Двухтомник, содержащий 33 эссе, вырос из материалов, представленных на двух конференциях, прошедших в сентябре 2004 г. в Оксфорде – «Сто лет Чехова» и «Чеховское наследие в российской культуре 20 века и за ее пределами». В кратком предисловии к изданию отмечается широкий тематический диапазон статей – от медленного чтения отдельных коротких рассказов до анализа чеховской драмы как текста, театральных и кинопостановок. Второй том рассматривает Чехова сквозь призму его отношений с предшественниками и современниками, а также судьбу его наследия в России и за ее пределами. Самые разнообразные статьи в этой свободно скроенной коллекции держатся вместе одной скрепляющей нитью – творчеством Антона Чехова.

Как и в любом сборнике, компоненты варьируются по стилю и содержанию: от скучных и заурядных работ до проникновенных и оригинальных исследований. В первом томе встречается несколько полезных и вдумчивых статей. Анджей Дудек приглашает принять участие в обширной дискуссии по поводу мотива безумия в работах Чехова; Вольф Шмид демонстрирует двусмысленность «перемены» в конце рассказов «Дама с собачкой» и «Невеста»; Лоренс Сенелик оценивает различные постановки пьес Чехова.

Бирджит Бьюмерз утверждает, что «Вишневый сад» это прежде всего «водевиль» (24), в котором действующие лица «играют в игру, сознательно избегая реальности и превращая собственные жизни в маленькое представление» (29). В этой интересной статье нет, тем не менее, упоминания о более глу-

боких и универсальных аспектах «Вишневого сада», тонко отмеченных в работах таких исследователей, как Михаил Громов, Борис Зингерман и Эмма Полоцкая. Синтия Марш удивительно глубоко размышляет над темой «обманчивого комфорта времени» (111) в пьесе «Три сестры», считая, что в конце произведения неподвижность и реплики сестер «предполагают наличие ужасающей пустоты в самом сердце человеческой жизни» (111). Однако разве не менее справедливо было бы утверждать, что в самом сердце человеческой жизни присутствуют неукротимость и надежда?

Пожалуй, авторы двух самых запоминающихся и прочувствованных статей первого тома – это Гарай Голомб и Ричард Пис. В работе Писа представлен тонкий анализ рассказа «Скрипка Ротшильда», главная потеря героя которого – «утрата любимого ребенка, а заодно и бывшего счастья» (136). Голомб довольно пространно пишет о человеческих деградации и измельчании, ссылаясь на текст «Трех сестер», в итоге приходя к неожиданно оптимистическому заключению: «В самом деле, люди, которые хотят, страстно желают или высоко метят, даже люди, которые чувствуют потребность, хотя бы и тщетно, говорить и думать о высоких целях, – такие люди могут казаться патетично смешными – однако они представляют собой инфраструктуру человеческого прогресса <...> Мир, где люди думают и говорят о надежде, даже из глубины страдания и ничтожества, – абсолютно точно и по определению – не лишен надежды» (94).

Среди основных материалов второго тома назовем написанную на высоком научном уровне статью Кэрола Эдлэма о Чехове и Лиллиан Хеллмэн; тонкие наблюдения Татьяны Аленькиной по поводу ирландского перевода «Чайки» Томасом Килроем; подробнейшее исследование Роса Диксона «подрывной» (103) постановки в 1967 г. «Трех сестер» Анатолием Эфросом; познавательный анализ фильмов Киры Муратовой и ее «кинематографического столкновения с Чеховым», написанный Джулианой Графи. Ольга Соболева предлагает интересное сопоставление Чехова и Сергея Довлатова:

«Оба – и Чехов и Довлатов – видели нашу жизнь как ряд грустных анекдотов, отражали эту едкую комичность в своем искусстве рассказывания историй, смеясь в лицо абсурдности и отчасти побеждая нелепость и заурядность» (313–314).

Ярче всего выделяются, вероятно, эссе Джейн Гари Харрис и Ольги Табачниковой. Харрис тщательно исследует восприятие Чехова в российской женской периодической печати начала 20 в.: большинство писательниц в период 1904–1917 гг. «акцентировали роль Чехова как сопереживающего культурного психолога и писателя, одаренного талантом справедливо и точно создавать огромное разнообразие женских портретов» (253). О.Табачникова представляет блестящее исследование характера Чехова, его мировоззрения и литературной манеры, проводя убедительные параллели с Довлатовым. Она отмечает: Чехов «хотел, чтобы человечество вспомнило о своем божественном происхождении, о высоком призвании подняться над удушливой повседневностью, над мелочными и фальшивыми ценностями к духовным и интеллектуальным ожиданиям и откровениям» (325). «Величественная скромность народного мира Довлатова и Чехова во многом определяет их эстетику. Они едины в тихом, выдержанном в минорных тонах мотиве своего трепетного, беззлобного отношения к человечеству» (340).

Второй том содержит важные замечания об использовании Чеховым пунктуации (Розамунд Барлетт), Чехове и Кэтрин Мэнсфилд (Салли Далтон-Браун), употреблении Чеховым цифр и числительных (Эрик де Хаард), сексуальности крестьянок в творчестве Г.Успенского и Чехова (Генриетта Мондри) и ирландской версии «Трех сестер» в переводе Брайна Фрайла (Кевин Уиндл). Майкл Пурсглав предполагает, что роман Григоровича «Переселенцы» мог повлиять на «Степь» Чехова, Гарай Голломб детально анализирует отрывок из «Чайки», а Дэвид Гиллеспы пишет о Юрии Трифонове и Никите Михалкове.

Несмотря на содержащиеся в двух томах, увы, более сотни опечаток, редакторы Джо Эндрю и Роберт Рейд достойны искренней похвалы за их энтузиазм, идею сборника и ее реализацию.

*Гордон Маквей (Бристоль, Англия)*

Перевод М.Панкратовой

## ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

*Д.М. Евсеев. «Среди милых москвичей».*  
**Московский быт глазами Чехова-журналиста.**  
М.: Гелиос АРВ, 2007. – 144 с., ил.]

---

Проблема атрибуции ряда анонимных произведений, разбросанных по страницам «малой прессы» 1880-х годов, с точки зрения их принадлежности Чехову была поставлена сразу после его смерти. То, что некоторые анонимные публикации в юмористических журналах 1880-х годов, скорее всего, принадлежат А.П. Чехову, отмечали многие его современники<sup>1</sup>. Однако указание на необходимость текстологического анализа цикла фельетонов «Среди милых москвичей», публиковавшихся в московском журнале «Будильник», и некоторые попытки исследований такого рода были предприняты лишь в 1970-е годы<sup>2</sup> в связи с подготовкой Полного собрания сочинений и писем Чехова.

Впрочем, проблема атрибуции остаётся актуальной и сейчас, что убедительно доказал автор рецензируемой книги еще в своих статьях, публиковавшихся в «Чеховиане»<sup>3</sup> и сборнике «Молодые исследователи Чехова»<sup>4</sup>.

Сам процесс атрибуции, проделанная текстологическая работа, нашедшие воплощение в этих статьях, вызывали и вызывают неподдельный интерес, во многом ещё и потому, что, кроме Д.М. Евсеева, этой, безусловно, важной работой сейчас никто из чеховедов, к сожалению, не занимается.

---

<sup>1</sup> См., напр.: Каллаш В.В. Литературные дебюты А. П. Чехова (Критико-библиографический обзор) // Русская мысль. Кн. VII. М., 1905. С. 172.

<sup>2</sup> См.: Соколова М.А. Неизвестные фельетоны Чехова в «Будильнике» // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 247–264.

<sup>3</sup> Евсеев Д. М. «Среди милых москвичей» (Неизвестные заметки А.П. Чехова) // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 369–378.

<sup>4</sup> Евсеев Д.М. «Среди милых москвичей» (от анонима к Чехову) // Молодые исследователи Чехова. Вып.3. Материалы международной конференции. М., 1998. С. 276–282.

Поэтому и его книгу открываешь в надежде увидеть не только тексты, которые могут принадлежать Чехову, комментарии относительно изображаемых картин московского быта и других реалий эпохи, но, прежде всего, ждешь подробного текстологического анализа; он в процессе атрибуции всегда оказывается наиболее интересным и сложным.

Однако уже вводная статья, в которой, по законам жанра, должны быть определены задачи исследования, объяснены специфика материала и значение проделанной работы, вызывает некоторое недоумение. Автор демонстрирует великолепное знание московского быта, московской топографии конца XIX века, но так называемый «литературный быт» (термин Б.М. Эйхенбаума), то есть, прежде всего, то, в каких условиях создавались чеховские тексты для «Будильника» (или тексты, которые должны рассматриваться как таковые) показан поверхностно, а иной раз и искажён.

Так, сотрудничество Чехова в «малой прессе» в начале 1880-х годов сводится, в общем-то, к его участию лишь в двух журналах – «Будильнике» и «Осколках». Некоторые авторские характеристики неточны и, следовательно, неверно трактуются те ситуации, в которых оказывался Чехов: «Изо дня в день, с 1881 по 1887 гг., писал он для "Будильника" и незаметно сделался самым крепким работником юмористической артели». Но в 1881 году в «Будильнике» был опубликован только один рассказ, в последующем печаталось около 10 в год (помимо заметок цикла фельетонов «Среди милых москвичей»). Так что о работе в этом журнале «изо дня в день» речь идти не может. Это же самое утверждение встречаем ещё раз в таком контексте: «Наступил 1884 год. Работал <Чехов> как проклятый. Писал для "Будильника" из номера в номер (не доказать всего, к сожалению). И не уходил он из этой "серенькой" литературы, которую принято было бранить за мелкотемье и скуку, по причине громадной внутренней силы. И год от года талант его только закалялся нудною заказной работой» (с.13). Мотивы чеховского сотрудничества в «малой прессе» и значение этой работы для Чехова истолкованы до-



вольно странно. Утверждение о «громкой внутренней силе» как объяснении причины сотрудничества в «"серенькой" литературе» представляется по меньшей мере алогичным. При чём здесь внутренняя сила? Куда важнее очевидные (между прочим, ещё современникам Чехова) обстоятельства: во-первых, Чехов был уже профессиональным писателем и не мог не писать, это была внутренняя *необходимость, потребность*, но можно ли ее считать внутренней силой? А во-вторых, Чехову необходимо было кормить семью, и это был единственный реальный в то время для него заработок. И совсем уж сомнительно представление автора о том, что талант может «закаляться» нудной заказной работой. Характер может, но не талант, требующий для своего развития совершенно иной подпитки. Источником такого представления скорее всего оказался сложившийся и, как видно, до сих пор сохраняющийся в отечественном чеховедении стереотип о пользе для начинающего писателя такого «многостороннего»<sup>1</sup>. Но вопрос этот много сложнее – как в писательской судьбе Чехова, так и в психологии творчества вообще, – чем об этом может сложиться представление у читателя книги.

Отношения редактора «Осколков» Н.А. Лейкина и А.П. Чехова автор книги неоднократно называет в предисловии то приятельскими, то дружескими, что не соответствует истине. Если проанализировать хотя бы переписку Лейкина и Чехова, то никак нельзя сделать вывод об их дружбе и даже приятельстве (в отличие, например, от отношений Чехова и Билибина во второй половине 1880-х годов, явно приятельских). Скорее Чехова и Лейкина можно было бы назвать хорошими знакомыми. И подобных неопределенностей или неточностей в этом небольшом по объему издании немало.

В основной части книги представлены 27 фельетонов, которые Д.М. Евсеев атрибутирует как чеховские. Факты (в основном лексико-стилистического характера), указывающие на

---

<sup>1</sup> См., напр. Орлов Э.Д. Тип автора юмористических изданий 1880-х гг. как черта литературного быта (К постановке проблемы)// Таганрогский сборник. Таганрог, 2004. С. 59–60.

принадлежность этих текстов Чехову, представлены в книге весьма скудно, а потому неубедительны, а читателю в большинстве случаев приходится верить автору на слово.

М.А. Соколова в упомянутой выше статье писала: «Определить авторство каждого фельетона можно лишь на основании сложной и кропотливой работы по выявлению документальных, идейно-тематических, текстуальных, стилистических, биографических и других данных, взятых в совокупности»<sup>1</sup>.

И хотелось бы поверить в то, что данные «заметки», как называет их автор, принадлежат перу Чехова, но без привлечения документальных и биографических данных, конкретизации лексических совпадений и предъявленного читателю подробного анализа, этого сделать нельзя. Быть может, автор принял за чеховские расхожие в «малой прессе» того времени выражения, сюжет и т.п.? И хотя в послесловии Д.М. Евсеев указывает на то, что «располагает подробными разборами текстов» (с. 140), это ни в коей мере не может служить доказательством того, что опубликованные картины «московского быта» увидены действительно «глазами Чехова-журналиста».

Фельетонам, опубликованным в одном номере «Будильника», предшествуют небольшие объяснения, а затем следуют комментарии и примечания. Исследовательская функция таких предварений не совсем ясна, так как в основном они оказываются пересказом содержания последующих «заметок». Ту же часть, что остается за вычетом этих пересказов, имело бы смысл присовокупить к комментариям и примечаниям, как, например, информацию о сигнале «сбор всех частей» (с. 47). Кстати, надо отметить, что та часть комментария, которую можно отнести к так называемому реальному комментарию, практически не вызывает вопросов, сделан он добросовестно, довольно подробен и оказывается интересен широкому кругу читателей, что, безусловно, является заслугой автора.

Именно из комментариев и при сопоставлении текстов (если читатель это сумеет сделать сам) становится понятно, что случаи дублирования Чеховым отдельных сюжетов, опи-

---

<sup>1</sup> Соколова М.А. Указ. соч. С. 252.

саний и проч. в «Осколках московской жизни» были не так уж редки. И это даёт возможность судить и об особенностях чеховского «многописания», и позволяет представить, хотя бы отчасти, то, как создавались чеховские тексты. Интересно при этом, что Лейкин, так ревниво относившийся к соавторству своих сотрудников в других изданиях и обещавший Библинину, правда, позже, уже в конце 1880-х годов, подчёркивать одинаковые выражения, употребляемые им наряду с «Осколками» и в других изданиях, не заметил (или не захотел заметить?) чеховских повторов. Так что «заметки», публикуемые Д.М. Евсеевым, дают увидеть не только московский быт, но быт литературный. Вообще этот литературно-бытовой «сюжет» о случаях дублирования Чеховым элементов текста из фельетонов «Среди милых москвичей» в «Осколках московской жизни», как видно даже из такого беглого на него взгляда, мог бы стать отдельной темой размышлений в этой или какой-либо другой работе. Автор вообще нередко подходит сам или подводит читателя к вопросам, которые требуют особого освещения и дальнейших размышлений, но почему-то этого следующего шага, которого ждешь, не делает.

К великому сожалению, работа немало теряет от обилия ошибок – орфографических, пунктуационных и грамматических, которые, надо сказать, сильно мешают читать книгу. Эти ошибки – скорее всего плод недобросовестной работы корректора, что является общей бедой современного книгоиздания. Еще одно замечание. Сам автор несколько злоупотребляет излишне частым проявлением эмоций, что не упрощает чтения, а уводит читателя от авторской мысли. Они, возможно, были бы уместны в популярном издании, а научный текст требует другой выразительности.

Иной раз складывается ощущение, что книга написана наспех. А ведь речь идёт об очень важной и серьёзной работе по атрибуции и комментированию чеховских текстов, которую проделал Д.М. Евсеев.

Некоторые авторские замечания ставят в тупик отсутствием убедительных логических связей между следующими друг

за другим частями тех или иных формулировок. Чтобы не быть голословным, приведу несколько примеров таких, как мне представляется, «тупиковых» высказываний автора. Предваряя заметки в №2 «Будильника» за 1884 год, автор пишет: «Чехов-фельетонист действительно жил "среди милых москвичей", и несколько заметок, посвященные послепраздничному затишью, оперетке и благотворительному спектаклю, – задача непростая. Потому что ярких событий нет, а Чехов берёт обыкновенные и с юмором смотрит на них со стороны.

Потому-то оживающая Москва и узнаваема <sic!> своей неповоротливостью, а юмористические сравнения смахивают на картинки» (с.26). (Как, например, связано то, что Чехов жил в Москве, с тем, что писать ему было, в сущности, не о чем, но написать что-то было необходимо).

И ещё: «Слова о том, что "гуся Рим спасли", знает каждый выпускник факультета журналистики. Но в то время они еще не так затерты, а у Чехова к тому же самостоятельны и "играют" на гуся, обладающего "чувством собственного достоинства". И вообще "крылатые" крыловские слова естественно и непринужденно живут в той цельной юмористической мешанине, которая вызывает самые искренние улыбки» (с.86).

В связи с последним фрагментом также появляется ряд вопросов. Например, причём тут выпускники журфака, – такого факультета, во-первых, в чеховское время не существовало ни в одном университете, а во-вторых, выражение, действительно крылатое, но почему автор ведёт его генеалогию только от Крылова? Как должно быть известно любому выпускнику университета (и во времена Чехова так и было), выражение это вошло в язык из трудов римского историка Тита Ливия. А в классических гимназиях XIX века, выпускники которых поступали в университеты, Тита Ливия читали никак не меньше, чем Крылова.

Опять же из-за авторской небрежности появляются такие неудачные определения, как «Чехов-аноним» (с. 73) (уж либо Чехов, либо аноним), а фотография книжного магазина А.С. Суворина иллюстрирует пассаж о «безграмотных лубоч-

ных изданиях для простонародья» С.И. Леухина и А.М. Земцова (с. 105-106). Непонятно, на чьи воспоминания опирается автор, когда пишет о приёме профессора Г.А. Захарьина: «...при этом, говорят, зрелище было эффектное...» (с. 47). То же относится и к эмоциям – почему-то авторским – по поводу игры А.Р. Артемьева (Артема) в «Трёх сёстрах»: «...поистине блистательно!» (с. 63). Подобное замечание было бы уместно, если бы автор сам видел игру Артема и мог бы оценить сценический образ Чебутыкина, созданный им. Однако Артем скончался в 1914 году.

Неточность ряда формулировок и их стилистическая неадекватность создают иной раз впечатление необдуманности следуемых за ними выводов: «Талант молодого Чехова бежит от принятых шаблонов. И потому образные комические картинки его собрали скудные новости в довольно колоритную панораму. И хотя шутки, положенные на полотно первой заметки жирными красочными мазками, делают картину чуть аляповатой, однако она недурна» (с. 83).

Высмеивание и разрушение шаблонов и клише юмористики – это, действительно, характерная для раннего чеховского творчества черта, однако, она отнюдь не универсальна, и в годы создания «Среди милых москвичей» у Чехова были произведения, которые хотя бы формально следовали именно устоявшимся в юмористике клише. Непонятно также (из авторских заключений), кем и в какой среде были «приняты» упоминаемые шаблоны, да и в чём они, собственно говоря, проявлялись?

Хочется надеяться, что последующее издание этой книги или последующие работы ее автора в области атрибуции чеховских текстов будут тщательно отредактированы и выверены, пополнятся подробным текстологическим анализом вновь открытых чеховских текстов. Потому что такой положительный пример работы с текстом сейчас крайне необходим. Важно – в дальнейшем – верно расставить акценты и определить методологические приоритеты. Что важнее: пересказ, наскоро сделанные предисловия и связки или же отраженный в тексте

исследования процесс текстологической работы и её результатов? Это важно потому, что подобная работа могла бы стать образцом для исследователей. А интерес к исследованиям этого рода и умение, которые уже много лет демонстрирует автор данной книги, убедительно говорит о том, что это направление в чеховедении актуально и может привести и к открытию новых текстов Чехова, и к новым точкам зрения на эволюцию поэтики, и к новой методологии самого исследования.

*Э. Орлов*

### **Ибсен, Стриндберг, Чехов.**

Сборник статей / Отв. ред. М.М.Одесская.  
М.: РГГУ, 2007. 402 с.

---

Данный сборник включает материалы международной конференции, которая проходила в РГГУ в апреле 2004 г. и была посвящена 100-летию со дня смерти А.П. Чехова. Организаторы конференции уже второй раз обращаются к теме российско-скандинавских связей. Первая подобная конференция состоялась в апреле 2000 г., и ее результатом стал сборник «На рубеже веков. Российско-скандинавский литературный диалог» (М., 2001). На этот раз тема «литературного диалога» была выбрана более узкая: внимание исследователей сосредоточилось на творчестве трех известных писателей – Ибсена, Стриндберга и Чехова.

Эти имена, как известно, прежде всего объединяет понятие «новой драмы», и традиционно вопросы, которые поднимаются исследователями, касаются необычной для конца XIX в. поэтики драмы, идей, которые она несла в себе, и того огромного влияния, которое она оказала на развитие театра. Все эти проблемы, не утратившие своей актуальности и сегодня, также были в поле зрения участников конференции и нашли свое отражение в представляемом сборнике. Однако –

и это приятно отметить – авторы ими не ограничились, и заявленная тема в сборнике представлена в более широком виде. Об этом свидетельствует и само построение сборника, те тематические разделы, которые были выделены его составителями. В данной рецензии, в соответствии с интересами читателей «Чеховского вестника», большее внимание мы уделим тем работам, в которых рассматривается творчество Чехова.

Объектом анализа в статьях трех разделов сборника – «Темы, проблемы, герои», «Поэтика. Структура художественного произведения», «Проблемы метода и стиля» – является сам художественный текст. Работ, в которых определяются точки соприкосновения и отталкивания идей, форм и стиля названных авторов, здесь не так много. Одной из них является статья Э. Дербак «Трагедия и романтизм в пьесах Ибсена, Стриндберга и Чехова», где автор обращается к сопоставлению природы трагедии, рассматривая изображение смерти ибсеновской Гедды Габлер, стриндбергской фрекен Жюли и чеховского Треплева. По мысли исследователя, трагическое видение у всех этих авторов пересекается «с мыслями и чувствами романтизма конца XIX в.». Другой элемент романтизма автор находит в образе Райского сада, который в пьесах всех этих драматургов связан «с образом потерянного или погибшего мира» и видится им как «романтический мираж в постромантическом мире, область абсолютной и неизменной ценности, застывшая и статичная земля обетованная, непорочный мир, лишенный человеческих ошибок и их трагических последствий».

На основе сравнительного анализа построена и статья О. Левитан «Чехов и Ибсен: к проблеме драматургического конфликта», в которой на примере пьес «Гедда Габлер» и «Вишневый сад» делается вывод о том, что Ибсен строит свои пьесы «на единстве героя и конфликта», как это было в классической драме, а Чехов «создает принципиально иную картину мира, соотносимую с идеей децентрализации», когда драматическое напряжение «возникает за счет разбросанности и разнообразия конфликтных ситуаций».

Ряд статей этих разделов посвящен разным аспектам творчества Чехова. В статье Т. Клаппури «Время и реальность в драме А.П. Чехова "Три сестры"» проблема времени рассматривается с точки зрения истории идей. По мысли автора, жизнь чеховских персонажей вписана в ту историческую реальность, когда «традиционные системы смысла начинают терять свои позиции в секуляризованном, рационализованном и индивидуализированном мире», что заставляет «российского интеллектуала начать поиски смысла». В конце делается вывод, что «с точки зрения современного понимания времени, сутью их концепции [героев пьесы "Три сестры"] становится этическая ответственность живущих поколений перед будущим». К сожалению, в своих интересных размышлениях на эту тему автор опирается лишь на англоязычную литературу. Г.Голомб в своей статье «Характеристики Чехова: реализуя столетний потенциал», обращаясь к спорам, ведущимся вокруг творчества Чехова, и прослеживая интеграцию тематических и структурных элементов в его поэтике, приходит к выводу о том, что персонажи и темы в творчестве Чехова «конструируются на основе принципов невыполненных обещаний и нереализованных потенциалов», при этом делается еще одно важное наблюдение, касающееся самого Чехова, который «является одним из наиболее реализовавшихся художников в истории человечества». В статье Е. Чигаревой «О музыкальной организации рассказов А.П. Чехова» дан взгляд музыковеда на проблему «слова и музыки» и, в частности, на музыкальные закономерности, которые разные исследователи находят в произведениях Чехова. Автор статьи считает, что проблема музыкальности прозы Чехова не сводится к музыкальной композиции и мотивной организации – «подчас словесный рефрен или сюжетный мотив абсолютно нейтральны, но они выражают подтекст, подсознательное эмоциональное движение, которое непередаваемо словами». М. Сальтина и Т. Бузина в работе «Магия слова и ее литературное и сценическое воплощение в "Вишневом саде"», вспоминая самые разные аспекты чеховской драмы, пытаются раз-



гадать загадку особенностей чеховского «слова» в ситуации художественного мира, когда «между словом и действием стоит колоссальный разрыв». А Т. Колганова в своей статье «Художественные и реальные сады А.П. Чехова: к вопросу о символизме и стиле модерн в творчестве писателя» вновь обращается к ставшей в последнее время весьма популярной теме о смысловой наполняемости чеховского «сада». Она останавливается на рассмотрении «взаимосвязи и влияния двух садовых пространств – литературно-художественного и природного» и предлагает свой взгляд на «процесс формирования символизма в произведениях Чехова».

Часть статей объединена в отдельный раздел проблемой восприятия. Здесь помещена неопубликованная ранее статья З.С. Паперного «Спор с Ибсеном», которая состоит из двух частей. В первой части, отталкиваясь от проблемы сюжета, автор проводит сопоставление драматургических систем Чехова и Ибсена и приходит к выводу об их «полярности», «почти противоположных стихиях», но обе эти системы были рождены, когда появилось «чувство исчерпанности старых форм», эти «художники были участниками единого литературного процесса». Во второй части автор обращается к практике Художественного театра, который на раннем своем этапе, как известно, активно ставил и Чехова, и Ибсена. Здесь предметом рассмотрения стало мнение прессы того времени о сходстве и различиях этих двух драматургов, а также восприятие Ибсена русскими писателями и деятелями театра. Именно этот контекст, по мнению автора статьи, может приблизить нас к пониманию того, как все-таки относился Чехов к норвежскому драматургу. В статье А.Г. Головачевой «Ибсен в России: между культом и анекдотом...» на основе материалов журнала «Артист» рассматривается, какие представления были у чеховских современников об Ибсене, как постепенно нарастал интерес к нему и складывалось понимание его лидирующей позиции в европейском театральном движении, а отправной точкой в подаче всей этой информации становится анекдотическая запись в чеховской записной книжке о чело-

веке, который выучил шведский язык, чтобы прочитать Ибсена, а, прочитав, понял, что Ибсен – плохой писатель. Темой статьи Н. Звенигородской «Чехов и Ибсен в провинциальных постановках Мейерхольда: к проблеме восприятия» стала роль «новой драмы» в работе режиссера в Херсоне и Тифлисе и оценка прессой мейерхольдовских опытов.

Следующий раздел назван «Ибсен, Стриндберг, Чехов в контексте психологии и естественно-научных идей». М. Одесская в своей статье обращается к концепции вырождения Макса Нордау, в свете данной темы, по мнению автора, представляющей интерес тем, что, во-первых, известный философ и психиатр в своей книге рассмотрел творчество Г. Ибсена как пример, иллюстрирующий идею вырождения, а, во-вторых, тем, что в его книге поднимаются вопросы методологии художественного творчества рубежа веков. В статье отмечается, что в целом книге Нордау свойственна критическая направленность, и делается вывод, что он «не хочет признавать синтез реального и идеального, рождающего символ в драматургии Ибсена <...> как признак новаторства драматурга, а наоборот, подчеркивает противоречие между реалистическим правдоподобием и подчиненностью идее условных персонажей Ибсена». Подробно анализируя взгляды Нордау на творчество Ибсена, автор статьи также утверждает, что, «хотя ни Стриндберг, ни Чехов не попадают в поле зрения немецкого психиатра, симптомы болезни века, а также отношение к поднятым автором "Вырождения" проблемам художественного творчества можно найти как в произведениях, так и в высказываниях каждого из трех писателей». В другой интересной статье – «Столкновение с ущербным "Я": Чехов и вырождение» американского исследователя М. Финка – ставится задача «проследить изменяющуюся природу чеховского увлечения идеями эволюции и вырождения». Говоря о том, что, хотя Чехов во многих своих произведениях открыто возражал против положений теории вырождения, автор статьи утверждает, что его отношение «к теории вырождения было тесно связано с его взглядом на собственное больное "Я", потому что медицина

того времени считала туберкулез одним из признаков вырождения». Последняя статья раздела посвящена фигуре А. Стриндберга и названа «Был ли Стриндберг душевнобольным? К критике патологии» (автор – И. Сироткина).

Театральный аспект данной темы также разнообразен, и работы, касающиеся театра, попали в разные разделы сборника в соответствии с рассматриваемыми проблемами. Статья Т.К. Шах-Азизовой «Ибсен, Стриндберг, Чехов: путь через столетие» состоит из двух частей. В первой прослеживаются и сравниваются линии театральных судеб всех трех драматургов и делается вывод о том, что «внутренняя логика развития "новой драмы", ее движение от натурализма к символизму выражены у каждого по-своему: у Ибсена и Стриндберга – как путь, у Чехова – как сплав этих начал». Но при всех различиях «вклад всех троих укоренен в искусстве XX в., ощущается в традициях и в персональном присутствии каждого автора». Вторая часть посвящена тому, какое отражение нашла эта тема в год памяти Чехова. Внимание уделяется трем постановкам: венгерской «Чайке» (реж. А. Шиллинг), немецкой «Норе» (реж. Т. Остермайер), показанным в рамках фестиваля NET, а также постановке пьесы «Гедда Габлер» М. Карбаускисом на сцене «Мастерской П. Фоменко».

Один из театральных разделов назван «Ибсен, Стриндберг, Чехов в творческой судьбе режиссера и актера». Здесь помещены статьи М. Литавриной «"Вы писатель, я актриса..." Чехов, Ибсен, Стриндберг в творческой судьбе Лидии Яворской» и Е. Дубновой «"Чайка" Чехова и пьесы Ибсена», посвященная судьбе В. Комиссаржевской, а также работа английского исследователя Г. Маквея «Две звезды английского театра в пьесах А.П. Чехова: Джон Гилгуд и Пегги Эшкрофт».

Помимо материалов, которые касаются исследования произведений Чехова, в том числе и в сравнительном плане, в сборнике опубликованы и работы, посвященные только творчеству Ибсена и Стриндберга, в которых поднимаются самые разные вопросы. Две статьи – о произведениях Стриндберга. Темой одной стал мотив *гомункула*, искусственного человека,

в романе «В шхерах» (статья шведского исследователя Х. Юнссон), а в другой поднимается проблема эпического повествователя в пьесе «Соната призраков» (статья итальянского исследователя Й.С. Клаусена). В плане проблемы рецепции подготовлена статья иранского исследователя Ф. Захеда «Восприятие скандинавских драматургов в Иране», где делается вывод, что пьесы Ибсена и Стриндберга были в числе наиболее популярных в первой половине XX века, так как проблематика этих пьес хорошо вписалась в ситуацию, сложившуюся в этой стране, когда театр стал «местом проведения философских дебатов». В статье В. Щербакова «Уроки Стриндберга, или три спектакля Мейерхольда» говорится о малоизвестных постановках пьес «Отец» и «Графиня Юлия», а также предлагается новый, уточненный, взгляд на спектакль «Виновны – невиновны» 1912 г.

В сборнике также помещена одна из последних работ замечательного киноведа Н.М. Зоркой «"Фрекен Жюли" Августа Стриндберга как кинобестселлер», в которой рассказана история экранизации пьесы, начавшаяся еще в 1912 г., и рассматривается в связи с этим воздействие творчества Стриндберга на европейское киноискусство XX в. Заключают сборник работы практиков театра и музыки: «Практическое применение идей А. Арто при постановке пьесы А. Стриндберга "Пеликан"» (автор – Л. Краснов) и «Ибсен, Григ и русские музыканты» (автор – Н. Деева).

Сразу бросается в глаза, что в сборнике собраны работы самого разного плана, и это многообразие тематики включенных статей обусловило некоторую свободу и нелогичность в его построении, когда близкие по проблематике материалы оказались в разных разделах. Это прежде всего касается двух работ, посвященных театральной практике Мейерхольда, и статей З. Паперного и О. Левитан, содержащих близкий по подходу сравнительный анализ поэтики драм Чехова и Ибсена, что, конечно, мешает целостности восприятия. Но вполне понятны все сложности, с которыми столкнулся составитель при организации такого многопланового материала.

Знакомство с этой книгой подводит к мысли, что темы, поднятые на конференции и затем нашедшие отражение в этом сборнике, продолжают оставаться среди важных научных проблем. Здесь вполне применима оценка, ставшая издательским штампом, но точно констатирующая факт: в этот сборник будет интересно заглянуть и специалистам, и всем тем, кто интересуется творчеством этих писателей, и вообще – проблемами литературы, театра и культуры.

*Маргарита Горячева*

### **А.П. Чехов в историко-культурном пространстве Азиатско-Тихоокеанского региона.**

Материалы международной научно-практической конференции 21-30 сентября 2005 года, г. Южно-Сахалинск. Южно-Сахалинск: «Лукоморье», 2006.

---

Как это ни странно, данный сборник в первую очередь интересен тем, что он не является строго чеховедческим. Едва ли не треть статей, в него включенных, – работы очеркового характера, в большинстве своем принадлежащие перу сахалинских гуманитариев – историков, архивистов, краеведов, музейных работников, рассказывающих об истории своего края «до и после Чехова», т.е. «до и после» 1890 года, когда Чехов побывал на Сахалине. В них содержится масса сведений, полезных всякому любопытному читателю, который хотел бы узнать о прошлом и настоящем «каторжного острова». Так, Н.И. Дубинина, историк из Хабаровска, рассказывает о том, как складывалась жизнь на Сахалине после Портсмутского мира, по которому южный Сахалин отошел к Японии, владевшей им вплоть до 1945 года; П.Ф. Бровко, географ из Владивостока, – о судьбе малых городов Сахалина «от А.П. Чехова до наших дней»; М.В. Гридяева – о месте и роли женщины в сахалинском обществе середины XIX – начала XX

века (имеются в виду женщины, прибывшие на остров с материка как каторжанки и свободные переселенцы); Е.С. Ниткук – о положении женщин в традиционном обществе коренных народов Сахалина, нивхов и айнов; А.Т. Кузин и Пак Сын Ы (в отдельных очерках, удачно дополняющих друг друга) – о драматической судьбе сахалинских корейцев; В.И. Гуревич – о положении дел в сельском хозяйстве острова Сахалина с конца XIX века до наших дней. Другие авторы с увлечением повествуют о выдающихся или просто заметных людях, оставивших свой, более или менее яркий, след в истории Сахалина. Из очерка В.М. Латышева мы узнаем о «сахалинских Фельдманах» (с одним из них, С.А. Фельдманом, секретарем полицейского управления Корсаковского округа, был знаком Чехов), из очерка К.Я. Черпаковой – о замечательном семействе Волкенштейнов (появившихся на острове после «чеховского» 1890 года и потому Чехову неизвестных, но, как полагает автор очерка, своими личными качествами доказавших, что их жизнь «достойна пера» такого «великого писателя», как Чехов); сюда же можно отнести сообщение Нацуи Сигео, генерального консула Японии в Южно-Сахалинске, о своем «предшественнике» – японском консуле Кузе, с которым Чехов встречался во время пребывания на острове.

Ряд статей посвящен теме, которую условно можно назвать «сахалинский Чехов» или «Чехов на Сахалине». Сообщение Е.И. Савельевой – подробный отчет об осуществленном сахалинскими учеными полном научном издании чеховской переписи населения острова (любопытный факт: Чехов в письме к А.С. Суворину говорит, что им заполнено около 10 тысяч карточек-анкет; действительное же их число, как выяснилось, около 7 с половиной тысяч). В сообщении В.Г. Борисовой подробно освещается история создания в Южно-Сахалинске, главном городе острова, Музея книги Чехова «Остров Сахалин» – музея уникального, не имеющего аналогов ни в российской, ни в мировой музейной практике. И.А. Цупенкова, директор Музея чеховской книги, рассказывает о трех именитых современных литераторах, предпри-

нявших в недавние годы, с очевидной оглядкой на Чехова и как бы вслед ему, свою поездку на Сахалин: венгерском историке, писателе и переводчике Д. Даллоше, российском прозаике А. Битове и японском исследователе чеховского творчества Макихаре. Профессор Сахалинского университета Е.А. Иконникова к этому списку добавляет еще два имени – знаменитого ныне японского писателя Харуки Мураками и его переводчика на русский язык (кстати – бывшего сахалинца) Д. Коваленина, чье совместное посещение острова в 2002 году дало свои плоды: каждый из них, опять-таки точь-в-точь как когда-то Чехов, отразил свое путешествие в написанной позднее книге, хотя книги японского прозаика и переводчика-япониста, написанные в развлекательно-занимательной манере, разумеется, мало похожи на чеховскую книгу с ее подчеркнута нейтральным, сдержанно-отстраненным тоном повествования. Плодом посещения Сахалина у Макихары, по его собственному признанию, стало начатое им «расследование удивительного знакомства писателя Антона Чехова и актрисы Клеопатры Каратыгиной», которая еще до встречи, в 1889 году, с Чеховым побывала на Сахалине и, возможно, рассказывала ему о нем. Об этом Макихара сообщает в своем помещенном в сборнике небольшом эссе, изысканно озаглавленном им «Сказ об Антонио и Клеопатре».

Еще одна сквозная тема сборника – место книги Чехова «Остров Сахалин» в его собственном творчестве и современном гуманитарном сознании. Понятно, что все, что написано Чеховым, для нас чрезвычайно ценно и важно. Но «Остров Сахалин» – произведение особого рода: безусловно проникнутый художественностью, художественным текстом в строгом смысле он, конечно же, не является. Между тем то, за что мы так любим Чехова, это прежде всего его гениальный художественный дар. Для сахалинских исследователей значительность и значимость чеховской книги бесспорна. В.А. Малышева, заместитель директора Сахалинской областной научной библиотеки, привлекая обширные статистические данные, показывает, что спрос на чеховскую книгу среди сахалинских читателей достаточно вы-

сок, она – читается, она – актуальна. И этот факт, замечает В.А. Малышева, если не опровергает, то существенно корректирует суждение Андрея Битова, высказанное им в статье «Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин», что «книгу "Остров Сахалин"... кроме специалистов, не прочитал никто». Мнения московских филологов на это счет не столь однозначны. В.Б. Катаев в открывающей сборник статье называет «Остров Сахалин» «самым непрочитанным произведением Чехова», т.е., с его точки зрения, все величие «этой удивительной книги» нам еще только предстоит оценить, – и намечает пути ее дальнейшего изучения сквозь призму различных культурологических и литературоведческих подходов, принятых в современной науке: гендерного анализа, нарратологии, интертекста, теории коммуникации. Тем самым «Остров Сахалин» с неизбежностью оказывается в одном ряду со всем тем, что написал Чехов как художник. Иного мнения придерживаются чеховеды И.Е. Гитович и Р.Б. Ахметшин, каждый по-своему обосновывающие ту точку зрения, что «Остров Сахалин» – произведение «странного» жанра, особняком стоящее в творчестве писателя: его жанровая природа неясна, и более того – расплывчато-неопределенна. И.Е. Гитович видит в «Острове Сахалине» сплав различных жанрово-стилевых стратегий, причем сплав, мягко говоря, не вполне органичный: жанр «объективного» научного описания явным образом подавляет в книге жанр путевых заметок с характерными для него живыми реакциями на увиденное «субъективного» авторского «я». Именно эта жанрово-стилевая «нестыковка», полагает исследовательница, «уменьшила возможное воздействие книги на читателя». Еще резче высказывается Р.Б. Ахметшин: «...повествовательные модели книги "Остров Сахалин" на фоне чеховской традиции выглядят не сложившимися или неадекватно воспринимаемыми самим автором». Косвенно проблема жанровой неопределенности чеховской книги затрагивается также в статье М.М. Одесской, задающей вопросом, почему Чехов, как явствует из его писем А.С. Суворину и М.О. Меншикову, считал, что этой книгой он заплатил свой долг медицине, если в самой книге собственно медицинская



тема представлена крайне скудно. Позицию, близкую позиции В.Б. Катаева, в этом споре занимают профессор Миннесотского университета (США) Л.Я. Полякевич и литературовед из Южно-Сахалинска В.И. Чудинова. По их мнению, Чехов «Острова Сахалина» не инороден тому Чехову, которого мы знаем по его художественным текстам. Л.Я. Полякевич показывает, что в «Острове Сахалине», помимо других проблем, Чехова остро волнует проблема смертной казни, свое отношение к которой он еще раньше высказал в рассказе «Пари» и позже – в «Рассказе старшего садовника». В.И. Чудинова убеждена, что «мотивы одиночества», активно звучащие и в до- и в послесахалинском творчестве Чехова, не менее активно звучат у него и в книге «Остров Сахалин», присутствуя в ней на самых разных уровнях: «публицистическом, философском, лирическом».

Отдельно следует сказать о пространном, очень эмоционально написанном, с каким-то, как нам показалось, проповедническим нажимом, эссе журналистки и писательницы А.Я. Чадаевой «Сошествие во ад». (Эссе слово в слово повторяет 8-ую главу вышедшей вторым изданием в 2005 году книги Чадаевой «Православный Чехов».) Автор эссе исходит из того, что Чехов был глубоко православным писателем, и этим-де объясняется причина его поездки на Сахалин: как христианский подвижник, он хотел воочию узреть всю глубину падения, на которую только способен грешный человек, предавший в себе образ Божий. Спору нет, поездка Чехова была героической поездкой. Правда и то, что он видел много страданий и, возможно, действительно хотел их видеть. Неправда в другом. Не от избытка веры решился Чехов на этот шаг. Какая такая вера у автора «Скучной истории», замечательно точно передавшей настроения кризисного 1889 года? Чего не было, того не было. А если что и было, так это, скорее, потребность в вере, желание, несмотря ни на что, ее обрести. Обрел ли ее Чехов на Сахалине – вопрос, на который также нет сколько-нибудь однозначного ответа. Но даже если и обрел, то уж во всяком случае эта вера не имеет ничего общего с тем декоративно-лубочным православием, которое в эссе А.Я. Чадаевой (равно как и в ее

книге) с поразительной прямолинейностью и столь же поразительной настойчивостью навязывается чуждому всякой догме, свободному и открытому чеховскому уму.

*С. Тихомиров*

## **ШАЛЮГИН В НАШИ ДНИ**

*Шалюгин Г.А. Чехов в наши дни:*

**Записки музейного человека.**

Симферополь: Таврия, 2006. — 404 с.

---

Книга, которую я собираюсь отрецензировать, не совсем обычна как по содержанию, так и по манере изложения. Записки, отрывочные фрагменты, воспоминания – очень часто о себе, но время от времени и о Чехове. Дневниковые записи строго датируются. Впрочем, характер их расположения непонятен. Порядок не хронологический – а какой?

Впрочем, не это самое главное. Хаотичность композиции достаточно четко дает представление о хаотичности содержания, пересказывать которое невозможно. Можно только позавидовать автору. Легкость в мыслях необыкновенная. Придется ограничиваться преимущественно цитатами, да и тут надо будет ограничивать себя: нельзя же процитировать всю книгу. А там что ни фраза, то откровение. Для удобства попробую ввести некоторую рубрикацию.

### *Роль автора в развитии отечественной (или мировой?) культуры*

Концовка предисловия: «Через Чехова, через служение чеховскому началу я приобретаю инерцию преодоления собственной конечности. Обретаю значимость собственной персоны. То же самое делает вся наша культура» (5). Как можно понять, вся наша культура обретает себя (почти по Гегелю) в уяснении значимости персоны автора. Как говорят ныне студенты, не слабо.

Нет, пожалуй, все-таки до участия в мировой культуре дело все же не дошло. Вот был наш автор с сыном Олегом (это надо было обязательно довести до сведения читателей) в Лондоне. Следовало бы записать впечатления, «а не хочется, нет желания. Почему? Тут <т.е. дома> я участник действия, д е я т е л ь к у л ь т у р ы, а в Лондоне – случайный зевака, никому не нужный и не интересный, в сущности, человек. Разница – огромная» (79). Еще бы! Потому и нет желания писать об англичанах. Не оценили, не признали. К слову сказать, разрядка в цитате авторская.

Некая научная конференция. «По общему признанию, два доклада произвели самое сильное впечатление – Роберта Джексона из США и Геннадия Шалюгина из Ялты» (77). Так наш автор и пишет о себе – в третьем лице. Отстраненно. Чтоб никто не обвинил в саморекламе. Таково, дескать, общее признание. Не о себе речь идет, что вы. Выступал некто Шалюгин из Ялты, вот он-то и произвел самое сильное впечатление. Просто надо удивляться его скромности: упомянул все же и еще одного человека, о названии доклада которого мы, впрочем, так ничего и не узнали.

«Здесь, в фойе Художественного театра, в окружении портретов исторических лиц и значительных современников, осознаешь причастность к великой и непрерывной культуре. Понимаешь, что и ты, и твоя работа – это звено в великой цепи...» (106). Простите великодушно, продолжать цитату я не в состоянии.

«Я и сам тихо млею, глядя на результаты труда своего» (открытие музея «Чехов и Украина») (316).

Что чувствует наш автор в это мгновение? «Торжество, удовлетворение, радость, лукавинку (?), *гордость за способность предвидеть и управлять ситуацией...*» (318). Выделено мною. Какие люди вокруг нас! А мы-то все жалуемся!..

И в заключение данного раздела:

«9 апреля дата значимая. 9 апреля 1921 года Мария Павловна получила охранную грамоту в знак признания заслуг покойного писателя А.П.Чехова перед русской культурой.

Это день рождения Дома-музея А.П.Чехова в Ялте. Через 58 лет, 9 апреля 1979 года Г.А.Шалюгин защитил в Москве кандидатскую диссертацию. И вот 9 апреля 2005 года Шалюгин стал председателем Чеховского общества Украины...» Вы думаете, это пародия? Ничуть. Подлинный текст, помещенный на с. 179.

Достаточно?

#### *Специфика литературоведческого анализа*

«Тексты – то, что препарируют псевдо-ученые и псевдо-литераторы эпохи постмодернизма. Чеховские книги мироточат добром. Пред ними – благоговеют» (4-5). Вот уж и не знаешь, что сказать по этому поводу. Очевидно – благоговеть.

Замечу лишь осторожно: автор порою сам так препарирует тексты, что вчуже страшно становится. «Мне иногда кажется, – пишет он, – что евангельские стиховые опыты Пастернака были настолько пропитаны влияниями иных авторов, что перед ним *<перед кем? Поэтом?>* встал вопрос: а много ли тут осталось от самого Пастернака? Не лучше ли было "отдать" эти стихи Юрию Живаго?» (10).

Излагается содержание рассказа С. Залыгина «Чехов в наши дни». Там герой произведения (Николай Гаврилов) появляется в ялтинском доме Чехова и примеряет кожаное пальто писателя. Оно оказалось слишком длинным. «И то верно, – замечает наш автор. – Залыгин – коротышка. Должно быть, чеховское пальто у него волочилось по полу» (11). Боже мой милостивый! Это что же такое делается? Кто примеряет чеховское пальто: герой рассказа или сам Залыгин? Куда там псевдо-ученым эпохи постмодернизма!

#### *Стиль*

В романе Рынкевича «Семеновская застава» сексуальная «тема *раздраконена* основательно». Так пишет кандидат филологических наук. Добрая знакомая Чехова Елена Шаврова характеризуется следующим образом: «другая смазливая бабенка...» (13). Другая. А первая, естественно, Лика Мизинова. Там вроде бы все по началу складывалось хорошо, но «Рын-

кевич показал», что в начале 90-х годов у Чехова «развилась импотенция...». Противно об этом читать, но что поделаешь: Рынкевич показал... Это к вопросу о категориальном аппарате в литературоведческих исследованиях, которыми так интересуются псевдо-ученые. Им, противным, все надо знать: что показал, как показал, да с какой целью...

Чувствуется, что тема, которую так успешно *раздраконил* Рынкевич, не на шутку волнует нашего автора. С нескрываемым интересом он излагает содержание очередного произведения романиста, где рассказывается, что Чехов «*тараканил*» «всех подруг сестрицы Машеньки!» Да и Машенька хороша: она сама их к нему «*подтаскивала*». Да и «Книппершу она тоже приискала...» (14).

Занятно все-таки пишет Рынкевич. У него, по словам нашего автора, особенно прозаично описаны «отношения <Чехова> с Ольгой Кундасовой: когда ложилась она в постель, обязательно гасила свечку...» (14). Ах, какая! Вот если бы не гасила, то было бы поэтично. А так как-то скучно. Темно. Прозаично. Нехорошо.

Стиль выдает автора с головой. Якобы с укоризной Г.А.Шалюгин пишет: «Ох, Рынкевич! Представляю, что скажут московские "борцы против пошлости"» (15). Почему бы это последние слова взяты в кавычки? Ирония? Не знаю, что там скажут москвичи, а я, житель небольшого украинского города, решительно и бескомпромиссно выступаю против пошлости – особенно если она связана с личностью и творчеством Антона Чехова и если ее носителем и (вольно ли, невольно) пропагандистом становится чеховед, который не стесняется писать, что некая артистка сыграла роль Ольги Леонардовны «идеально: женщина-кошка, женщина-змея». Впрочем, добавляет наш автор, «Главная драма Чехова осталась за кадром: холодная и расчетливая женщина оделась знаменитым именем, предоставив больному писателю тосковать в одиночестве». Спрашивается, читал ли когда-либо *музейный человек* письма Чехова к жене? И опять о стиле: «*оделась знаменитым именем...*» Красиво пишут ныне деятели культуры!

О другой актрисе наш автор сообщает, что она «блестяще освоила двойной план роли Ольги Леонардовны. Сколько в ней шарма, кокетства, притворства, цинизма! Сколько темперамента, нервности, животной страсти, кошачьей изворотливости в этой самке! Великолепная блядь!» (67). Это об актрисе или – Боже упаси – о ком? И если это не пошлость, то что тогда это?

Кроме вульгаризмов в стиле Г.А.Шалюгина видное место занимает и профессиональная лексика — чаще всего медицинская. Случилось так, что нашему автору нужно было ложиться на операцию по удалению камня из почки. «Одну операцию я пережил восемь лет назад. Камень вырос снова, перекрыл мочеточник, начались приступы» (50). Интересно и поучительно. Но не только о себе пишет Шалюгин. Вот режиссер Пахомов. Он «однажды проделал себе настоящую операцию. У него начался гайморит. Мысленно представив себе, как гайморитова пазуха соединяется с дырой от зуба, прокалил на огне шпильку и сделал прокол. Кровь и гной вышли, а лечащий врач чуть не сошла с ума» (76). Мне тоже в пору сойти с ума, потому что все время приходится вспоминать, как называется книга, которую рецензирую. Называется: «Чехов в наши дни». Вот так.

О театральном искусстве. Не получился, по мнению Г.А.Шалюгина, новый вариант «Вишневого сада» во МХАТе. Почему? «Будто с ослаблением либидо из человека вынимается нечто более существенное. А может, наоборот. Умер художник, умер фантазер – и секс ушел, ибо секс – тоже творчество, тоже фантазия» (69). Зигмунд Фрейд отдыхает. Но знаете ли вы, о ком, собственно, идет речь? Об Олеге Ефремове. И ведь не стыдно...

Да что там Ефремов! Как вы думаете, что больше всего интересует музейного человека в Чехове? «Не историческое содержание, всякие там земства и сельские школы, а его внутренний, фантазийный мир. К примеру, интересен Чехов <...>, покупающий на рынке в Гонконге бамбуковый фаллос» (84). Это вам не эпоха постмодернизма. После всего этого

как-то по-новому воспринимаешь вроде бы и невинные строчки. Например, встреча с крымским премьером. Тот, пишет Г.А.Шалюгин, «норовил дружески обнять меня то за талию, то положить руку на плечо» (307). К чему бы это?

Стиль – вещь коварная. Почти на бессознательном уровне раскрывает внутренний мир человека. Страсть к сплетням, например. Скажем, упоминается бывший глава российского правительства Евгений Примаков. «Говорят, после смерти первой жены премьер женился на своем лечащем враче» (106). О чем книга-то? Какое нам, читателям, дело до Примакова?

На Чеховских чтениях организован буфет, где правит бал главбух: «Зарабатывает на учебу сына в лице» (118). Мы и это должны знать?

#### *Культура цитирования*

«Вспомним, как бедная Лиза под аккомпанемент грозы бежит к пруду топиться... Называлось это – пейзаж души» (17). Что такое *пейзаж души* – я не знаю, поэтому не рискую вступать в полемику, но о состоянии атмосферы в момент самоубийства бедной Лизы знаю. Там у Карамзина о грозе не сказано ни единого слова. Правда, ранее, в другом эпизоде, говорится: «Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков...». Может быть, о *пейзаже души* уместнее вспомнить там? Но после всего вышесказанного осмелюсь ли я намекнуть нашему автору, что именно там произошло во время грозы?

А вот случай более серьезный. Речь идет о В.Я.Лакшине, которого наш автор сильно не любит. Стараясь унижить своего недруга, Г.А.Шалюгин вспоминает: «Как-то ему взбрело в голову, что прозвище Мисюсь в "Доме с мезонином" произошло от детски изуродованного слова "миссис". Миссис — Мисюсь. Бархатно порыкивая, пресекал всякие попытки "инакомыслия". Мы по необходимости принимали его вариант как истину в последней инстанции, пока один зарубежный исследователь не назвал это чушью...» (349). Ну, супротив мнения анонимного зарубежного исследователя, разумеется, возражать не принято. А что, если взять, да и посмотреть чеховский текст? А там сказано, что имя героини повести возникло

потому, что «в детстве она называла так *мисс* <но отнюдь не *миссис!*>, свою гувернантку». А зарубежный исследователь? А нежелание перечитать (или просто прочесть) Чехова? Но тексты изучают, как мы уже знаем, только псевдо-литераторы. Они, надо полагать, их как минимум читают. А нам читать ни к чему. Благоговеть надо. Что получается в результате? А в результате в связи с разговором о «Чайке» *трижды* на одной странице упоминается доктор *Борн* (85). Ну ладно, один раз можно было бы объяснить случайным просмотром. Опечатка. С кем не бывает. Но *трижды!* А потом еще и на с. 198. Да что же это такое?

Из таких мелочей складывается впечатление об эрудиции автора.

#### *Нечто о плагиате*

Выше уже упоминался романист В.П.Рынкевич. Оказывается, он использовал некоторые очерки Г.А.Шалюгина. С одной стороны, конечно, приятно, что «труды скромного музейного работника не пропали втуне. Но жаль, что они использованы без ссылок на авторство» (15). Золотые слова!

15 ноября 2004 года в Дом-музей А.П.Чехова в Ялте пришло письмо от Оли – ученицы 9 класса одной из школ Хмельницкой области. Там указывается и фамилия девочки, и ее домашний адрес, но я их не привожу по причине, которая выяснится чуть позже.

Итак, девятиклассница сообщала, что она пишет научную работу в Малой академии на тему «Чехов и Украина». По просьбе Г.А.Шалюгина она затем прислала и саму работу, которая ему чрезвычайно понравилась – «готовый экспонат для экспозиции "Чехов и Украина"» (263). Правда, несколько смущало, что у девочки нет сносок к цитатам, списка использованной литературы. Впрочем, то, что у Оли встречаются выражения из его статьи, опубликованной в газете «Киевский телеграф», он заметил. А то, что вся работа просто-напросто списана из моей книги «Изучение творчества Чехова в школе» (Киев, 1885), то это осталось незамеченным.



В рецензируемой книге подробнейшим образом пересказывается или прямо цитируется школьное сочинение. Ох, напрасно это было сделано. Плагиат обнаруживается мгновенно.

С девочки спрос не очень велик (хотя и она, а тем более ее учительница должны бы знать, что плагиат есть не что иное, как интеллектуальное воровство). Но что сказать о заслуженном работнике культуры Украины, о чеховеде с многолетним стажем?

Не знаю, есть ли смысл приводить параллельные цитаты в доказательство моего обвинения? Пришлось бы перепечатывать не абзацы – *страницы!* Ну, как говорится, навскидку два примера:

«Изучение творчества А.П. Чехова в школе»: «Вот что дала Чехову Украина. И не так уж и существенно количество произведений, прямо написанных на украинском материале. Это легко проиллюстрировать на примере повести "Скучная история" (1889), значение которой в творчестве Чехова общеизвестно. Здесь появляется новый мотив: тоска по "общей идее", убеждение, что, как писал Чехов, "осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягость, ужас". Действие повести в основном происходит в Москве. Но в высшей степени знаменательно, что при первой публикации повести в журнале "Северный вестник" после подписи автора стояла помета: "Село Лука, Сумск. уезд, 1889". Чехов не так уж часто специально оговаривал место сознания своих произведений. Однако в данном случае он посчитал такую информацию необходимой» (179).

«Чехов в наши дни»: «Что дала Чехову Украина – вопрошает Ольга <...>. И совершенно верно отмечает, что не так уж и существенно количество произведений, прямо написанных на украинском материале. Это легко проиллюстрировать на примере повести "Скучная история". Здесь появляется новый мотив: тоска по "общей идее", убеждение, что, как писал Чехов, "осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягость, ужас". Действие повести в основном происходит в Москве. Но в высшей степени знаменательно, что при первой публикации повести в журнале "Северный вестник" после подписи автора стояла помета: "Село Лука, Сумский уезд,

1889". Чехов не так уж часто специально оговаривал место создания своих произведений. Однако в данном случае он посчитал такую информацию необходимой» (265).

*«Изучение творчества А.П.Чехова в школе»:* «И.А.Бунин несколько скептически отнесся и к названию, и к сюжету последней пьесы А.П.Чехова: "...вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишневых..." В другом месте Бунин язвительно заметил, что "вишневый садок" "был только при хохлацких хатах", утверждая тем самым его нехарактерность для России.

Но в том-то и дело, что действие "Вишневого сада" происходит на Украине, чего не хотел увидеть Бунин и что не всегда отмечается в современных литературоведческих исследованиях. Отсюда, в частности, и звук сорвавшейся в шахте бадьи, и упоминания о Харькове, куда постоянно по делам ездит Лопахин.

О.Л.Книппер-Чехова вспоминала, что Чехову не понравились декорации спектакля "Вишневый сад" в Московском Художественном театре: "...во втором акте он хотел видеть более южную природу, ему не нравился унылый север, в обстановке которого казался страшным звук сорвавшейся бадьи в шахте". И действительно, откуда на севере шахты?» (173-174).

*«Чехов в наши дни»:* «И.А.Бунин несколько скептически отнесся и к названию, и к сюжету последней пьесы А.П.Чехова: "вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишневых..." В другом месте Бунин язвительно заметил, что "вишневый садок" "был только при хохлацких хатах", утверждая тем самым его не характерность для России.

Но в том-то и дело, что действие "Вишневого сада" происходит на Украине, чего не хотел увидеть Бунин и что не всегда отмечается в современных литературоведческих исследованиях. Отсюда, в частности, и звук сорвавшейся в шахте бадьи, и упоминания о Харькове, куда постоянно по делам ездит Лопахин.

О.Л.Книппер-Чехова вспоминала, что Чехову не понравились декорации спектакля "Вишневый сад" в Московском

Художественном театре: "...во втором акте он хотел видеть более южную природу, ему не нравился унылый север, в обстановке которого казался страшным звук сорвавшейся бадьи в шахте"» (267).

Хватит?

«Вот такой интереснейший фактаж, – пишет Г.А.Шалюгин, – набрала Ольга..., девочка из девятого класса украинской школы...» (273). Так ему это понравилось, что он даже включил ее работу в раздел экспозиции «Чехов и Украина» (с. 297). Вообще-то девочку жалко. Неужели она так и пребудет в уверенности, что именно подобным образом пишутся научные работы? И учительница ее так думает? И кандидат филологических наук? Н-да...

#### *О чеховедах*

Так уж случилось, что постоянно приходится мне обращаться к романисту Владимиру Рынкевичу. Чувствуется, что нравится он музейному человеку. Прямо нигде об этом не сказано, но внутренняя близость ощущается довольно явственно. Некое родство душ. «"Официальное" чеховедение не замечает и не признает Рынкевича, который в свою очередь скептически отзывается о В.Лакшине и его Чеховской комиссии» (14). Замените фамилию Рынкевича фамилией *Шалюгин*...

Ох, не любит наш автор чеховедов. Так, по его словам, из известной публикации А.Чудакова следует только то, «что Чехов и секс – близнецы-братья» (дался же этот сюжет Г. Шалюгину!) (15). Симферопольский профессор В.Казарин продолжает ленинскую «методу» литературного анализа (33). Он же, названный «небезызвестным», якобы возглавлял какое-то «теневое правительство» в Крыму (365). О неудачном спектакле: «Если бы тут была Гитович – ох какую злую рецензию накатала бы!» (85) – другого глагола не нашлось. И все время увертливые слова, определения, оценки: то ли от себя говорит, то ли передает чьи-то мнения, слухи, сплетни. В одном ряду все оказываются: Г.Бердников и В.Кулешов, В.Лакшин и Э.Полоцкая (343). Тихая надежда, что «Лакшину скоро станет неудобно в Чеховской комиссии» (347). «...из

него <Лакшина> делают мученика либерализма, а народ стоит и переглядывается...» (35).

Однажды директор Мелиховского музея А.П.Чехова Ю.Бычков (он теперь уже в отставке) напечатал книгу об авторе «Вишневого сада». Книга вышла неудачная. Ну что ж, бывает. Вызвала резкие критические отзывы. И это бывает. Но разве может Шалюгин (тоже директор и тоже писатель) не заклеить тех, кто осмелился поднять руку на его коллегу! Сегодня Бычков, а завтра, боже упаси, кто? Им только волю дай, этим чеховедам. Вот все они и упомянуты пофамильно: Ирина Гитович, Владимир Катаев, Марк Розовский, Андрей Турков, Александр Чудаков и примкнувший к ним Анатолий Смелянский. «Примкнувший к ним» – это не я написал. Это из книги. Что бы это означало – ума не приложу. Обыгрывая фамилию мелиховского директора, Шалюгин пишет: «И вот Бычкова потащили на бойню...» (355).

Однако сам-то Шалюгин суров, ох как суров! Так, называя Л.Е.Бушканец умной и обаятельной женщиной, он тут же считает долгом поучить ее и других чеховедов, что «Реальность, при непредвзятом взгляде, оказывается намного богаче содержания ученых докладов и многозначительных рецензий. И, главное, добрее» (372). К слову сказать, вы поняли смысл этого предложения? Каюсь, я не понял.

И.Е.Гитович тоже досталось: она осмелилась говорить о трагическом мироощущении Чехова. Шалюгин недоумевает: «Почему мироощущение писателя названо трагическим? Может, он, как французский импрессионист, резал себе уши?» (373). Веселая, однако, книга выпущена в 2006 году в Симферополе. Обхохочешься, читая.

Исключение делается, пожалуй, только для А.Я.Чадаевой. Вот она-то, не принадлежащая к кругу «официальных ученых», смогла увидеть «то, что за сотню лет не увидели сотни профессиональных чеховедов» (25). В «Чеховском вестнике» уже была дана совершенно объективная оценка книги А.Я.Чадаевой «Православный Чехов», возвращаться к ее обсуждению нет никакого смысла. Но очень характерна для

Шалюгина избирательность: он поддерживает и пропагандирует непрофессионалов, хотя ему-то вроде бы это и не к лицу. А что касается отрицательного отзыва в «Чеховском вестнике», то такого кощунства Г.А.Шалюгин простить не может: «Кажется, автор <рецензии> даже не осознает, на что он поднимает руку...» (374). Бр-р.

Все они, москвичи, одним миром мазаны. Вот и «Новый мир»: «В последнее время журнал кажется занудной жвачкой» (376). И московский Дмитрий Быков не заслуживает иного эпитета, кроме «жирненький» (387). Никого не пощадил наш автор. У него и Мария Павловна Чехова «числилась по разряду старых дев» (386). А наша современница (фамилии указывать не буду) характеризуется так: «Бывшая цирковая дама, а ныне работница рыночного фронта и депутат...» (385).

Приехала телевизионная группа (из Москвы, естественно) снимать эпизоды фильма про О.Ефремова. Автор передачи и ведущая — Т.К.Шах-Азизова. Но что можно ожидать доброго от москвичей? Ничего-то они не знают, ничего не умеют. Одно только спасение — он, Геннадий Александрович: «Съемочная группа не имеет четкого плана съемок: что покажу, то и снимают» (389).

#### *Дела хозяйственные*

Десятки страниц посвящены сугубо хозяйственным проблемам (финансирование, строительство, ремонт, предпринимательские хлопоты, участие в сомнительных проектах). Рассказывается об этом со вкусом, как говорится, «смачно», с живописными подробностями, реалистическими деталями. Некто М.В.Пушкин (из Союза театральных деятелей) уехал, «не оплатив расходов музея (мы выставили счет на 3000 гривень за пользование факсом, ксероксом, телефоном, компьютерами, сканерами, а также за электроэнергию)...» (с. 89. Та же коллизия повторяется чуть ли не слово в слово на с. 126). Допекли Шалюгина. Как он пишет, к и н у л и. Оно, конечно, по нынешним временам за все надо платить. Но неужели театральные деятели ходили в музейный туалет бесплатно? Непорядок.

Деньги. Субсидии. Гривны. Доллары. Как без всего этого? Да никак. Сомнительные переговоры с сомнительным дельцом из Томска, который очень смахивает на проходимца. Что ж, таким оказывается смысл названия книги, в которой на первое место выдвигается вовсе не Чехов, а *наши дни*. Именно они определяют «круг повседневных забот члена Союза писателей России и почетного гражданина Ялты» (116).

#### *Заключение*

В книге приводятся слова Лакшина о нашем авторе: «Таинственный мужчина...» (345).

А по-мне, так ничего таинственного нет.

Вот мнение Г.А.Шалюгина о «Дневнике» Юрия Нагибина: «квинтэссенция жанра интимного дневника, который пишется для себя и про себя. В сущности, не про Чехова он писал, а про себя, родимого» (359).

Ни убавить, ни прибавить.

*М.Теплинский* (г. Ивано-Франковск, Украина)

---

*От редакции.* Автор предлагаемой пародии, на наш взгляд, точно подметил странности многих чеховедческих публикаций – статей, рецензий, интервью – последних лет. Простите нас, Антон Павлович.

## **ДИСКУССИЯ**

Интеллектуальный триллер  
в 1-м действии

*Действие происходит в начале XXI века, в его первое десятилетие.*

*Все высказывания документальны,  
абсолютно все взяты из публикаций.*

*Имена, по понятным причинам, изменены.*

Большая овальная комната, бывшая гостиная, в старинном особняке. В середине огромный белый стол в форме неправильного овала.

У стены на высоком столике – небольшой бюст А.П.Чехова, повернутый боком. Всюду беспорядочно разбросаны стулья. В комнате находятся люди. Некоторые в свободных позах сидят у стола; другие хаотично передвигаются по комнате; один застыл столбом в центре. Это – режиссёры, драматурги, критики, театроведы, чеховеды. Понятно, что здесь они уже давно. На столе – полупустые бутылки с минеральной водой, поднос с недоеденными бутербродами. Возле бюста Чехова – пепельница с множеством окурков и ещё дымящейся сигаретой.

К. Корнетская. ...и я не согласна с Ударовым. Я как раз не считаю, что Чехов сам был очень противным. Он вызывает у меня сострадание! Мне его жалко! Ведь у него никогда не было счастья в личной жизни, любви. В детстве не было детства. Голодная молодость. В конце концов, женитьба какая-то непонятная – никакого счастья в личной жизни. И после всего – умереть!.. В сорок четыре года! Просто ужасная судьба! (*Пауза*). И самое печальное, Чехов – малоизвестный писатель. Широкая публика знает в основном Чехонте.

М.Ударов (*ожесточённо*). Он «погубил» несколько поколений российских драматургов. Как Бродский «погубил» два поколения поэтов, как Цветаева до сих пор «губит» нашу женскую поэзию вместе с Ахмадулиной!

К.Корнетская. Вот Миша Ударов рекомендует запретить Чехова, наложить на него мораторий, закрыть и заколотить досками, как Фирса. Это прекрасная, богатейшая идея!

Е.Полянская (*иронически*). Сколько ни пытаешься поверить, что гении малы и мерзки *иначе*, – не выходит! Малы и мерзки, как мы. Теперь пьедестал выбит, и Чехов, стоящий на земле, одного с нами роста. Не бронзовый. Из плоти и крови – болезненной плоти и неблагородной крови. Классик, которому врачи по полгода запрещали мыться, которого перед финалом мог избавить от боли только героин.

Т.Урзумов. Доналд Рейфилд, безусловно, крупный учёный, подпустивший пиар в свою книгу для модности...

М.Ударов. Чехов родом из чудовищного городка, из чудовищной семейки. Он и в жизни был – не ухватишь. И пьесы

сочинял такие – не ухватишь. Петрушевская когда-то написала, что Чехов – хитрый мещанин и создатель театра без слов...

Т.Урзумов. Он – выродок в хорошем смысле слова: врождённый аристократ в мещанской среде.

М.Ударов. Его пьесы без слов очень хорошо совпали, сомкнулись с мыслями Станиславского... Гигантский вред нанесён русскому театру Станиславским и Чеховым!

К.Корнетская. Произошло вот какое недоразумение, ставшее для Чехова роковым, – система Станиславского. У нас вообще в XX веке были такие недоразумения, как коммунизм, фрейдизм. Тоже, кстати, недоразумения. Система Станиславского, как назло, стала служить советской власти. И уже как-то, что называется «до кучи», приобняв за плечо покойного Антона Павловича, его тоже подгрести и канонизировали.

*Долгая тягостная пауза. Все озадаченно молчат.*

Канонизация всей этой вялотекущести, тонкости, звонкости, прозрачности, канонизация дедрамматизации отбросила развитие русского и мирового театра на долгие и долгие годы назад. И сейчас, до сих пор ещё, даже молодые авторы, несмотря на то, что произошло много каких-то сдвигов, всё равно ещё пишут и пишут, как говорил покойный Довженко: «Вин каже, а она ему отвечае...»

К.Гедас. Горький крал у него со страшной силой! (*Пауза*). Что вообще-то нормально: Чехов ведь тоже крал у Ибсена. И Чехов это тоже делал хорошо. (*Усмехается*). И стал Чеховым. А Ибсен остался Ибсеном. Так вот, Горький назвал свою пьесу более прямо и грубо: все герои пьесы – последние! И сразу всё ясно. Есть за что зацепиться.

(*После небольшой паузы*). А Чехов не назвал пьесу «Вишнёвый сад» «Недотёпы»... Потому что он был тоньше, умнее. (*Смеётся*).

Д.Людмилов. Весь этот, казалось бы, тривиальный сюжет последовательно загружается во всё более эксплицитную метафорическую парадигму, определённую библейской знако-



востью, провоцирующей конкретные аллюзии у воспринимающего.

К.Корнетская. Сейчас в театры ходят, в основном, из-за моды. Вот мы пойдём в театр «Современник», не читав пьесу «Три сестры», и будем долго переговариваться, пересказывать друг другу сюжет, сидя в третьем ряду партера. Когда всё дозволено – никому ничего не интересно, никого ничем не удивишь. Ходи ты голый по сцене – ну и что?!

Н.Болотова. Усложнение структуры полилога проявляется и в различных формах отчуждения и остранения субъектов речи, что актуализируется во взаимообразном переходе диалога в монолог.

Т.Урзумов. Какую «Чайку» я видел в подвале! Это как бы антитеатр: неокормленные студенты с белыми лицами!..

Н.Болотова (*неуверенно*). По-видимому, обилие пауз во 2-м и 4-м действиях свидетельствует о психологическом напряжении, недосказанности реплик, изменчивости состояния персонажей...

К.Корнетская. Чехов оказывается лёгкой добычей, лёгким куском: Чехов – его каждый дурак поставит! Поди – поставь, к примеру, прозу Бориса Пильняка, Анатолия Кима, рассказ Юрия Казакова!

Т.Михальский. Чехов – автор, который *впервые* дал возможность интерпретации.

Т.Урзумов. Искать в Чехове новое бессмысленно. Сколько уже было сделано!.. Кто знает, что в своё время было сделано, к примеру, в Англии или в Африке? Чехов как автор для всего мира состоялся после того, как в последней трети прошлого века рухнула монополия МХАТа. Произошла *революция, равной которой в мировой культуре не было*: наш Чехов стал едва ли не самым любимым ... не автором даже, но человеком в мире XX века.

М.Ударов (*упрямо*). Лично я Чехова смотреть не могу. Театр без слов уходит. Жизнь опять вербализируется.

Е.Полянская. Похоже, сбылось предсказание Вершинина: «...а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас». Теперь эти новые люди, сидя в зале, краснеют за сестёр Прозоровых. Кстати, надо отметить, что сёстры... не слишком оплакивают барона (в конце концов, Ирина его не любила), более того – остаётся открытым вопрос, кто предаст земле брошенное за рекой тело... Иван Петрович Войницкий окончательно разоблачён и разложен на паразитические элементы «Табакеркой». Из рефлексирующего интеллигента сделали жалкого, слюнявого сладострастника. Может быть, у нас просто началась интоксикация Чеховым?

К.Корнетская. Чехов стал просто какой-то высоковольтной линией, большаком. – Пойду по большаку!.. Буквально: общедоступным автором. Так что судьба его ужасна – как при жизни, так и после смерти. Чехов подвергся массовому изнасилованию после смерти. И это именно так – каждый считает, что может упражняться с ним.

Т.Урзумов. Люди соприкасаются с ним далеко не только через спектакли – каждый контактирует с ним, как может... В Баденвейлере и в Японии по полгода отдавали ему дань.

Д.Людмилов (*глубокомысленно*). Над недавней русской душой «сад-овник» совершает акт «сад-изма», *сад* превращается в *ад*.

М.Киевская (*подхватывает*). Второй уровень пьесы – символический – представляет собой апокалиптический дискурс. Нагнетание образов с эсхалотической семантикой: по мере развития действия пьесы создаётся ощущение приближающейся катастрофы. Чехов очень внимателен к сакральным событиям, датам и числам.

А.Царёв. В «Вишнёвом саде» красное (вишня) постоянно связано с белым (садом в пору цветения), если единицей белизны выступает белое платье, то единицей красного выступает ягода вишни (между прочим, всегда парная ягода). Вишня, в свою очередь, есть косточка, окружённая мякотью; в

земле умерших её можно считать черепом человека, головой, мякоть которой окружила твёрдую белую кость подобно тому, как плоть вишни облекла вишнёвую косточку.

Повисает зловещая тишина. Внезапно все начинают говорить разом, одновременно, не слушая и перебивая друг друга. Можно разобрать лишь отдельные реплики.

-...рассмотрим композиционную градацию как принцип построения полилога из 2-го действия...

-...Никто-никто не знает сюжета пьесы!

-...«Проблема Солёного» в контексте интертекста...

-...с Вершининым совсем уж перпендикулярно...

-...некоторые рефлексии симметричных построений...

*Неожиданно замолкают. В каком-то странном недоумении взглядываются друг в друга. Очень долгая пауза.*

Н.Новогорская (*патетически*). Наверное, если что-то нам сегодня очень нужно в обращении к Чехову, то для меня это что-то, что словами не выразить. Это – та струна, что звучит у меня там, внутри. Она звучит, она рвётся... Но что это?! – Я не знаю.

*Вдруг раздаётся отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.*

ЗАНАВЕС

*Лана Гарон*

## **ТЕАТРАЛЬНАЯ ПАНОРАМА**

## АЛЕКСАНДРИНСКАЯ «ЧАЙКА» – 2007

"Чайка".

Режиссура и сценография – Кристиан Люпа (Польша).

Александринский театр, Санкт-Петербург.

---

*Новый спектакль польского режиссера, поставленный на прославленной российской сцене, вызвал оживленные и разноречивые мнения и отклики. С несколькими из них редакция «Чеховского вестника» сочла возможным познакомить своих читателей.*

### **«Чайка» в революционной ситуации**

В петербургском Александринском театре сыграли премьеру «Чайки». Поставил спектакль выдающийся польский режиссер Кристиан Люпа. Он же – автор сценической адаптации пьесы Антона Павловича Чехова и сценографии спектакля.

Вообще-то в этом событии – все приметы сенсации. Само сочетание Александринского театра и «Чайки» у любого просвещенного театрала вызывает в памяти историю знаменитого провала: «Чайка» впервые была поставлена именно здесь, на императорской сцене, и – благополучно провалилась. Мало кто знает «продолжение сюжета» – та же самая постановка прошла еще несколько раз со все возрастающим успехом, удачно была поставлена «Чайка» в Александринке и несколько лет спустя, в 1902-м. Обо всем этом, к слову, можно узнать из только что вышедшей книги Анатолия Чепурова «Чехов и Александринский театр», будто бы специально приуроченной к нынешней премьере. Чепуров, руководитель творческой части театра, подготовил для Кристиана Люпы первый авторский экземпляр чеховской «Чайки», с которой и работал Кристиан Люпа. Еще, наверное, важно сказать, что премьеры вышла в рамках затеянной когда-то худруком Александринского театра Валерием Фокиным программы – на много лет вперед, – которая подразумевает приглашение мировых знаменитостей, и встречу на Александринской сцене классики и разного рода новаций (год назад выпустил спектакль грек Терзопулос, так что Люпа – вторая мировая знаменитость в этом ряду).

Ну что сказать? Давно не доводилось смотреть «Чайку» с таким интересом. Дело даже не в том, что Константин Гаври-

лович в этом спектакле не стреляется, сперва в финале что-то лопается за сценой – вероятно, та самая «склянка с эфиром». Не в игре с хрестоматийными репликами: после того как Шамраев вспоминает, как в оперном театре знаменитый Сильва взял нижнее до, а с галереи синодальный певчий ответил: «Браво, Сильва!» целой октавой ниже, – это самое «Браво, Сильва» октавой ниже и вправду звучит с верхнего яруса... Хотя и все это тоже смущает, сталкивает и восприятие публики, и саму пьесу с наезженной колеи.

Впрочем, за последние годы каких только «Чаек» не было: были поставленные как бы глазами и рукою Треплева, реформатора сцены, были, конечно, и «старорежимные», были комедии («по Чехову», который именно так определил жанр пьесы)... Люпа странным образом ставит спектакль, с одной стороны, чрезвычайно революционный, с другой – его спектакль обладает несомненными чертами мистерики, он неспешен (обыкновенно всякое радикальное прочтение подразумевает истерику и суету), в нем – то ли магия какая, то ли гипнотическое какое воздействие – пространственные паузы, кажется, погружены в какой-то транс. В общем, именно этим и силен был всегда Кристиан Люпа, которого увлекали истории «длинные», эпические, с историческим размахом, где революции и войны захватывали и перемалывали людские судьбы, рушили уклад, семьи, касались не единиц, а народов. Не «комедия» – «пьеса» Чехова, «по мотивам» которой Люпа ставит спектакль. Сложная металлическая конструкция – театр Треплева, в нем помещается и колдовское озеро, в котором сперва весьма прозаически купается работник Яков, а потом из этой же самой «лужи» поднимается в белом балахоне Мировая душа – Нина (Юлия Марченко, молодая прима нынешней Александринки).

Треплев мало отличается от Тригорина, Тригорин, даже, кажется, такой, каким его играет Андрей Шимко, – нервнее и как будто бы больше подходит для нервных, резких реакций, обид и саморазрушительных тревог. Треплев же (Олег Ерёмин) – в свитере, джинсах, в круглых очках – чуть смахивает на Гарри Поттера, только без волшебной палочки. Это, кажется, и бесит его...

Люпа не избегает конфликта старых и новых форм – избегает «лишних слов» об этом, а сам конфликт выявлен, высвечен в самом что ни на есть буквальном смысле: свет в зале если и гаснет, то редко, чаще – лишь приглушен. Из зала выходят на сцену гости имения Сорина, в зал после неудачного представления пьесы убегает, сорвавшись, Треплев. К публике, не исключая ее из числа верных зрителей и поклонников, обращается и Аркадина (Марина Игнатова): «Ну это же бред?» – спрашивает она про пьесу собственного сына, будто ищет поддержки в партере. Зал смеется. Смешного режиссер не избегает, хотя совершенно ясно, Люпу больше интересовало другое, серьезное, и, надо признать, в этот поиск он увлек за собой всех – и актеров, и зрителей. Видео, обнаженная мужская и женская натура – все, что надо, что привычно сегодня на европейской сцене, в этой «Чайке» имеется.

Но есть, как уже было сказано, и большее.

*Григорий Заславский*  
«Независимая газета», 17 сентября 2007 года

### **Творческое самоубийство Кости Треплева**

Международный фестиваль национальных театров «Александринский» открылся спектаклем «Чайка». Его поставил с российскими актерами польский режиссер Кристиан Люпа – из числа тех немногих театральных реформаторов, которые определяют лицо европейского театра начиная с 60-х годов прошлого века. В 1896 году чеховскую «Чайку» поставили впервые в истории именно в Александринке, Нину Заречную играла Комиссаржевская, и это был, пожалуй, самый громкий провал в истории российского театра. Однако Люпу эта старая история не напугала, и он выпустил интереснейшее действо, где материализовались тайные мысли и чувства героев.

#### *Болевые точки*

Молодой человек по имени Константин – у Люпы он, правда, носит свитер-путанку и потертые джинсы сегодняшнего неформала – сочинил новаторскую пьесу и пригласил на спектакль родных и знакомых. А так как матушка его – из-

вестная актриса, а ее любовник – преуспевающий писатель, получилось, что пьеса и поставленный по ней спектакль – вызов рутинному искусству и одновременно манифест нового. Рутинна, как ей и положено, бунтует. Пьеса проваливается, но это бы еще полбеда. А главное: девушка Нина, которая для Константина и страстная юношеская любовь, и муза (она играет в пьесе главную и единственную роль – Мировой Души), влюбляется в знаменитого писателя.

В первом действии Люпа верен чеховской букве. Вдоль авансцены стоят стулья, спинками к зрителям (новаторством это было век назад, у Станиславского), а у задника двухэтажный, похожий на гигантский вертеп металлический короб – выстроенный Костей театр. Приглашенные собираются на спектакль и произносят программные чеховские реплики. Удивляет – да что там, шокирует – то, как эти реплики произносятся. На гигантской императорской сцене самые рутинные в городе еще два года назад артисты обращаются друг к другу, а нередко и к публике с домашней искренностью, как те реальные сторонники новых форм, что решились играть спектакли в тесных каморках, дабы достичь большей задушевности. «Поймите меня, пожалуйста», – вдруг жалобно просит взрывной бунтарь Треплев (Олег Еремин). Но его мама, холеная актриса Аркадина (Марина Игнатова), тянет одеяло на себя: «Нет никаких новых форм, один дурной характер – ведь правда же?» А тут еще встречается тихий очкарик учитель Медведенко (Сергей Еликов), призывающий хоть кого-нибудь написать пьесу о том, какое жалованье получает простой учитель. А у дядюшки, Сорина (Семен Сытник), мучительно болит коленный сустав – он сам не может забыть о нем ни на минуту и зрителю не дает. Словом, впервые за десятилетия сидишь в зале Александринки и чувствуешь насущную необходимость всем посочувствовать и всех поддержать, потому что проблемы этих людей такие же понятные, как жалобы свекрови на непочтительность сына или брата на транжирство жены.

Серьезно занимаясь реформаторством в сфере актерского искусства, режиссер Люпа разработал метод болевой точки, о которой написаны сотни страниц. Суть метода заключалась в



том, что каждую минуту у человека внутри непременно свербит по какому-либо поводу и эта внутренняя боль, а вовсе не реплики и действия других персонажей определяют поведение героев. Сотни режиссеров со всего мира (и в частности, наш Андрей Могучий) посещали мастер-классы Люпы и получали на вооружение ключ к работе с актером. Но ни разу еще ощущение, что артисты говорят о мучительно наболевшем, не обретало такой конкретности, осязаемости, как на премьере александринской «Чайки»-2007.

*К теории катастроф*

Как известно, катастрофа – то, что раз и навсегда, необратимо меняет мир в сторону разрушения. В постановку Костинского спектакля о мировой душе Люпа вложил несоизмеримо больше изобретательности и средств, чем мог себе позволить Константин Треплев. И опять-таки на моей памяти впервые треплевский любительский спектакль выглядит вполне профессионально. Сначала хрупкая чувственная Нина (Юлия Марченко), которая мечтает сыграть в пьесе о любви, копошится в бассейне расплывчатым эмбрионом, потом выглядывает из-за кромки бассейна бесформенной мокрой тварью в белом хитоне и с прекрасным девичьим лицом. На заднике тем временем плывут кучевые облака и вращается белый камень, превращающийся то в маску, то в череп с пустыми глазницами. А дьявол похож на голливудского Чужого, и он омерзителен. Но дело не в дьяволе и не во впечатляющих инсталляциях, а в том, что от лица мировой души Нина кричит о своем юношеском неудержимом желании любить весь мир – в лице конкретного мужчины или театральной публики, но непременно любить. Оборвать такой монолог – все равно что подстрелить парящую в облаках чайку. Но это никому не приходит в голову, потому что, по убедительно доказанной теории Люпы, никто и никогда не думает о другом. Поэтому Аркадина отпускает бестактные реплики, а Костя бросается к черному занавесу и словно бы ножом по живому обрезает горячий Нинин монолог.

Ну, подумаешь, катастрофа, скажете вы. Небездарный мальчик принялся метать бисер перед самодовольными осла-

ми и провалился. Но дело не в провале, а в его последствиях. В том сбое в программе, который происходит немедленно, потому что одаренные люди чувствительны и нервны. То, что хлипкий литературный наполеончик Тригорин (Андрей Шимко), который усаживается сразу на три стула, озабоченный, как бы занять побольше пространства, немедленно принимается рассказывать Нине о тяготах жизни известного писателя, работая беспроблемно, наверняка, – это первый, очевидный результат провала. Но есть и невидимый – паралич творческой воли тех самых молодых, той свежей крови, без которой искусство мгновенно хиреет.

*Виртуозная хирургия*

Второе действие начинается со спокойной бытовой сцены. За столом сидит непоколебимый доктор Дорн (Игорь Волков) и читает Мопассана. Остальные – в непосредственной близости на стульях. Однако через десять минут реальность начинает расплываться, расслаиваться, множиться, как в фильмах Тарковского, заставляя героев переживать то эффект дежавю, то припадки отчаянной искренности. И это не только потому, что персонажи обмениваются репликами без всякой связи с событиями, а потому, что Люпа начинает работать именно как кинорежиссер – стремительно менять точку зрения, глядя на мир глазами разных героев.

Аркадина делает Косте перевязку после неудачной попытки самоубийства – и тут продуваемое всеми ветрами пространство со сложенными обломками старого театра закрывает огромная красная стена. Очевидно, это горячая просьба, мольба Константина о том, чтобы мать и он хоть раз, ненадолго отгородились от остального мира, остались одни, как в детстве. Но тут в одну из двух дверей похозяйски входит известный писатель – и бессмысленная стена ползет вверх, причем Тригорин провожает ее изумленным взглядом.

События, впрочем, тоже случаются, но Люпа обнаруживает непостижимую способность упаковывать в один эпизод целую судьбу.

Ощущение в результате складывается такое, что Люпа читает не чеховский текст, а мысли героев, и это воплощение еще одной его теории, условно названной теорией «подвешенного человека», – когда, говоря его собственными словами, искусство интересуют перетекающие одно в другое внутренние состояния человека, а вовсе не его внешние маски.

*Без выстрела*

Чем заканчивается чеховская «Чайка», известно всем: «Уведите куда-нибудь Ирину Николаевну, дело в том, что Константин Гаврилович застрелился». «А ты видела когда-нибудь "Чайку" без финального выстрела?» – спросил меня знакомый, которого я пригласила с собой на премьеру. Я призналась, что нет, и вряд ли это возможно. «Чайка» Люпы заканчивается так: Нина приходит к Константину (как и у Чехова) и рассказывает о себе, забравшись с ногами на кушетку и кутаясь в те одеяла, которые постланы для дядюшки Сорина. Костя сидит на полу чуть в стороне и мямлит что-то невнятное про ее следы, которые он готов целовать. А у Нины в душе – и это слышит весь зал – звучит французский шансон, «J'arrive a la ville», где говорится в общем и целом о том, что у героини, вернувшейся в родной город, есть прошлое, а про будущее ей ничего не известно. Поначалу Нина еще оглядывается на Тригорина (подразумевается, что она видит его сквозь стены) – но не со злобой, а с удивленной улыбкой, как на одну из теней, которая «свершив свой круг, угасла», а потом принимается танцевать сама с собой, со своим выстрадавшим и оттого очень весомым настоящим. И с одной стороны, понимаешь, что всех людей на сцене ты к концу спектакля знаешь настолько хорошо, что уже сам научился читать их мысли. С другой – что у одной только Нины, которая очертя голову ринулась в колдовское озеро жизни, на поверку оказавшееся омутом, которая выдержала адскую нелюбовь и конкретного человека, и публики, – у нее одной есть шанс в будущем стать большим художником. В этом будущем, совершенно очевидно, не будет не только всех призраков, встреченных ею в этом доме, но и Кости, которому не хватило то ли мужества идти наперекор всему к своей цели, то ли

самой цели. Словом, факт его творческого самоубийства налицо, а последует ли за ним выстрел – не важно.

*Жанна Зарецкая*  
«Вечерний Петербург», 18 сентября 2007 года

### **Польская чайка**

«Чайка» провалилась в Александринке. Это было в 1898 году. Спустя почти 110 лет польский режиссер Кристиан Люпа вновь поставил «Чайку» и почти провалил ее.

Такова, по крайней мере, была реакция тех, кто собрался на премьеру спектакля 15 сентября 2007 года, в день открытия фестиваля «Александринский» в знаменитом театре. По окончании спектакля зал аплодировал как-то нерешительно и вяло.

Зрителей можно понять. Три с половиной часа длилось медленное, сомнамбулическое действие, в котором кто-то талантливо вскрикивал, кто-то талантливо плакал. Всполохи красного цвета, стоны оркестра, мучительно-одинокое брэнчание рояля, выстукивающего безрадостный осенний вальсок, крики Маши (Яна Лакоба) вступали в эту симфонию ужаса. Польский гений, поразивший европейскую публику своим сновидческим театром, полным темных прозрений и медитативных состояний, гуру, воспитавший новое поколение польских мастеров сцены, таких как Гжегош Яжина и Кшиштоф Варликовский, Кристиан Люпа, наконец, слился с пейзажем того города, для которого, казалось, был предназначен. Почти пять лет назад Валерий Фокин объявил свою программу «Новая жизнь традиций» и в качестве одного из главных ее протагонистов назвал Кристиана Люпу. Почти пять лет мы ждали этого соединения польского гения с русской сценой, и вот свершилось.

Огромное, раскрытое во все стороны пространство Александринской сцены содержит в себе 12 стульев (точно для апостолов), ржавый остов недостроенного здания, ставший образом усадебного театра Кости Треплева (Олег Еремин), резервуар с плещущимся в нем «озером», и огромное небо, закрытое то облаками, то мрачными балтийскими тучами. Светящаяся красными фонарями рама отделяет этот ржавый

театрик и сумрачную сумятицу облаков от ближайшего к зрителям пространства.

Красный цвет, поначалу кажущийся лишним декором, становится в финале мощным экспрессионистским знаком, главным цветом и главным криком всего этого текста. Кристиан Люпа, поставивший когда-то гениальных «Лунатиков» Германа Броха, знает, что такое мир человеческих желаний, фрустраций и тоски по несуществующей любви. В «Лунатиках» ему было достаточно одной двери посредине сцены и нескольких сосредоточенно-отрешенных актеров, чтобы рассказать ужас, отчаяние и тоску всего современного человечества. Его нынешняя петербургская «Чайка» наполнена именно этой болью.

Медленно, точно не от мира сего, актеры Александринки заполняют сцену. Зал наполовину освещен, и поэтому все мы – вместе с актерами – являемся частью заговора, тайна и смысл которого ведом одному лишь творцу. Медведев (Сергей Еликов) что-то бормочет Маше, они одни на сцене. Он смотрит в тускло освещенный зал, она – на ржавый остов сцены. Он ей – про любовь и деньги, она – в отсутствии. Чеховский текст сразу становится провокацией, резко вынуждающей зрителя принять решение: или он готов мириться с этим пронизывающим ужасом тоски и безответной любви, или ему комфортнее покинуть зал, решив, что театр – это место безболезненных и радостных удовольствий. Еще не зная, что ему предстоит, зритель Александринки остается. Но ему навстречу дует резкий ветер перемен.

Старый разбитый автобус, конструкции недостроенного здания (сценография Кристиана Люпы) – все это вовсе не усадебный, а вполне урбанистический современный мир. Город, плещущийся в зеленой воде, звучит голосом Нины Заречной, голосом Мировой Души. Когда, спрятанная в бассейне зеленой воды, в ржавом остове театра, она говорит обо всех жизнях, что, свершив свой жизненный круг, угасли, кажется, что впервые эти слова звучат не пророчеством, нет, не эстетическим кокетством, но констатацией факта. На небе

сгущаются тучи, полыхают зарницы, и ржавые остовы недостроенного здания и старого автобуса кажутся диким, но привычным пейзажем жителя городских предместий начала XXI века.

«Помогите мне!» – взывает к меланхолическому харизматику Дорну (Игорь Волков) Маша, безответно влюбленная в Треплева, а Дорн, недоумевая, обращается к зрительному залу: «Что же мне делать?» В зале зажигается свет, и публика, точно доктор Дорн, не знает, что ответить. Так кончается первый акт.

Собственно, после этого Люпе остается только осуществить невероятный экспрессионистский монтаж, сжать все оставшиеся четыре действия в один надрывный час. В нем все «нервны», все «больны», все кричат, от Маши и Полины Андреевны до Сорина и Треплева с Аркадиной. В нем «декаденты» читают какую-то книгу, и в ней не разберешь, Чехов ли это, Мопассан или сам Люпа: «в воздухе обитают таинственные силы», от которых то радостно на душе, то темно. И колокола звучат вдалеке, и таинственные долгие звоны, и внезапно, точно кровавая гильотина, падает красная стена, и Нина, явившаяся в аркадинскую усадьбу, читает монолог Сони из «Дяди Вани»: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, сладкою, как ласка». И внезапно звучит песня француженки Lhasa «J arrive a la ville»: «Я приезжаю в город, чтобы перелить в него свою жизнь», и мы – вместе с Ниной – понимаем, что ежедневно отдаем свою жизнь городу и миру, составляя с ними сообщающиеся сосуды. И в этом наш крест, и красота, и безнадежность, и ужас. И нет в нашей жизни иного смысла, и Косте Треплеву не надо стреляться, потому что к финалу этой новой «Чайки» боль и ужас и без того заливают собою сцену. Точно в фильмах Фассбиндера, точно в фильмах экспрессиониста Фрица Ланга. Точно у самого Чехова.

*Алена Карась*

«Российская газета», 17 сентября 2007 года

### Заметки на полях

Премьерой чеховской «Чайки» Александринский театр открыл не только свой 252-й сезон, но и Второй международный фестиваль «Александринский». Один из старейших польских режиссеров Кристиан Люпа впервые работал с русскими актерами, хотя произведения русской классики ставил часто. Люпа весьма свободно обошелся с чеховским текстом, купировав одни сцены, по нескольку раз повторив другие и изъязвив финальное самоубийство главного героя.

Кристиан Люпа вошел в профессию в годы, когда театр, рассказывающий истории, театр «живых людей», решительно вышел из моды. Режиссеры увлекались приемами «сцены на сцене», подчеркиванием игровой природы разворачивающегося действия. Герои драматургии трактовались как литературные условные персонажи, а авторский текст воспринимался своеобразным полигоном для проверки собственных идей и прочтений. Вызывает уважение верность польского режиссера находкам собственной молодости, бесстрашие, с каким он пользуется вышедшими из употребления театральными клише.

Действие чеховской «Чайки» перенесено на сцену. Каждый из персонажей ведет себя по-актерски, утрируя и истерику, и крик, и смех, пародируя как сценические штампы, так и популярных исполнителей. Так, у Аркадиной (Марина Игнатова) явно узнаваемы интонации Натальи Теняковой, а у Дорна (Игорь Волков) – манеры Александра Ширвиндта. Забывшись, Нина Заречная (Юлия Марченко) начинает читать финальный монолог Сони из «Дяди Вани», и тогда на сцене появится помреж с тетрадкой и остановит действие. Сцена чтения книги Мопассана повторится дважды. Больше половины сценических реплик исполнители адресуют не друг другу, а в зрительный зал. Как предупредил накануне премьеры постановщик, «мы пытаемся ежеминутно осознавать присутствие зрителя и одновременно постоянно о нем забывать, будто мы все время разрушаем «четвертую стену», а потом ее вновь сооружаем».

В программке спектакля значится, что он поставлен «по мотивам» пьесы Чехова. Правильнее, наверное, было бы обо-

значить, что постановка Кристиана Люпы – своеобразные заметки на полях классического текста. Мир усадьбы Аркадиной превратился в строительную площадку с какими-то полуразрушенными башнями, мостками, непонятными конструкциями (Люпа выступает и как сценограф). Колдовское озеро сузилось до размеров полупрозрачной ванны, поднятой над головами.

Полуприподнявшись из воды, Нина Заречная будет читать монолог о мировой душе, и брызги будут аккомпанировать словам о холоде и пустоте. Видеопроекции будут превращать пейзаж усадьбы то в морской берег со стаями чаек, то в кусочек сюрреалистического мира, где идущий по мосту человек повторяется до бесконечности, все уменьшаясь в убегающей перспективе.

Мысли режиссера на полях пьесы значительно менее оригинальны и свежи, чем его же образы. Скажем, идея о том, что все мы – немного Треплеты и каждый проходит свой кризис. Или мысль, что каждый из персонажей «Чайки» переживает собственную драму. А основополагающую мысль, что «мир – театр, а люди в нем актеры», эксплуатировали столько, что и обсуждать ее не ловко.

Спектакль заканчивается песней *J'arrive a la Ville*. Треплев с Ниной, улегшись рядышком, мирно слушают песню о приезде в город, где живет твое Прошлое. Чехов строил свою «Чайку» так, что без финального самоубийства обесмысливается логика пьесы, уничтожается ее экзистенциальный смысл. Представьте, что в «Отелло» Дездемону никто не душит. А в «Гамлете» принц Гамлет наследует престол. Не задушенная Дездемона, не отравленный Гамлет, не застрелившийся Треплев – случай театра, где «оригинальность ради оригинальности» разрушает и логическую, и художественную структуру авторского текста, оставляя взамен разной степени увлекательности необязательные «заметки на полях».

*Ольга Егошина*

«Новые известия», 18 сентября 2007 года



## **Кристиан Люпа: «Я не хочу убивать Треплева»** *Интервью перед премьерой*

Кристиан Люпа – знаменитый польский режиссёр. Ставил сложнейшие тексты: Виткевича и Гомбровича, Выспяньского и Рильке, Ницше и Достоевского, Музиля и Бернхарда. Он – один из последних театральных практиков, не мыслящих режиссуру вне философии...

– Как известно, чеховская «Чайка» провалилась в Александринском театре на первой в своей истории премьере. После того рокового провала она проваливалась тут вновь, уже значительно тише. Не собираетесь ли вы каким-то образом учитывать этот печальный контекст в новом своём спектакле?

– Можно сказать, что Чехов сам вызвал к жизни собственных чудовищ и навлёк несчастье на свою «Чайку», сочинив «спектакль о катастрофе спектакля» – о провале Константина Треплева. Вероятно, судьбы пьесы Чехова и пьесы его персонажа связаны не случайно, и в этом есть какая-то магия. «Чайка» сама по себе – пьеса о кондициях актёра, о существовании актёра как художника. А значит, тема требует от тех, кто работает над «Чайкой», непрерывной череды преодолений. Ведь если мы говорим о катастрофе артиста, художника, писателя, то актёр, играющий в «Чайке», должен превозмочь обычный уровень собственной профессиональной состоятельности. Превзойти обычный уровень правды – потому что это ещё и история о лжи. О том, как люди обманывают друг друга и самих себя, как они всеми силами отказываются признавать действительность – и какими они бывают в этом по-детски наивными. Всё это требует высочайшего актёрского мастерства, здесь мало просто средней эмоциональной или сентиментальной игры. То, что Чехов хотел сделать в «Чайке», вероятно, намного превосходило современный ему уровень – если не сценического мастерства, то уж точно привычных художественных норм. Известно из истории театра, что когда актёры Александринки впервые приступили к работе над «Чайкой», то репетировали поначалу очень интересно, и сложные, противоречивые чехов-

ские темы не были им вовсе недоступны. Но когда дело дошло до премьеры, то все страшно перепугались провала, вышли на сцену и от ужаса, что называется, «дунули». Разумеется, с этой опасностью мы сталкиваемся всегда...

«Чайка» в каком-то смысле – очень опасная территория. Потому что здесь правда и ложь поминутно готовы обернуться друг другом. И переход этот – от правды ко лжи – чрезвычайно резок. Я столкнулся с этим в Варшаве, где мы сделали первую версию «Чайки». Спектакли, когда актёрам не удавалось достичь этого состояния странного баланса между правдой и ложью, были попросту ужасны. Разница между такими спектаклями и теми, где им это удавалось сделать, была огромна. Можно сказать, что подобный баланс – необходимая принадлежность моего театра, и я постоянно требую от актёров этого состояния неустойчивого равновесия, этого умения держаться на грани между правдой и ложью – чтобы проникнуть в то, что спрятано у Чехова. В глубины человеческой анархии, к источнику хаоса.

В нашем спектакле мы рискуем, ведя упрямую игру наперекор зрительским ожиданиям. Мы пытаемся ежеминутно осознавать присутствие зрителя и одновременно постоянно о нём забывать, будто мы всё время разрушаем «четвертую стену», а потом её вновь сооружаем. Эта ситуация – постоянного существования под пристальным оценивающим взглядом публичной аудитории – есть в текстах Чехова. В монологе Тригорина речь идёт о судьбе литератора, художника: он прямо говорит о том, что суть сводится лишь к обману читателя. Художник пытается соответствовать желаниям публики и потому живёт и творит не так, как велит ему внутренняя правда. Такова одна из главных тем «Чайки». Это очень личный текст. Всё время не покидает ощущение, что Чехов пытается рассчитаться со своими собственными разочарованиями – и именно поэтому он пробует написать современную драму. Хотя это, конечно, не до конца у него получается. Он все время обязан соблюдать какой-то договор между художником и читателем. Мне кажется, сама тема «Чайки» – драма худож-

ника – и оказалась причиной фиаско премьерного спектакля. Публика не хотела слушать правду. Зрители желали видеть творцов более благородными.

– *Как русские актёры, воспитанные в рамках психологической школы, справляются с поставленными вами задачами?*

– Прежде всего, мне кажется, что русский актёр хорошо воспитан. Я не могу утверждать, что это современное воспитание. Я лишь говорю, что это воспитание хорошее. Суть в том, что российский актёр приучен мыслить образами, он умеет работать с воображением. Я бы сказал, что я пытаюсь наладить актёрский механизм (правда, для этого часто требуется перевернуть его с ног на голову), но ломать его я вовсе не собираюсь.

Чехов – мастер абсурда, однако чаще всего режиссёры не до конца замечают этот абсурд. Многие предпочитают пользоваться готовыми схемами со всеми необходимыми атрибутами: так называемой «чеховской атмосферой», «чеховской ностальгией» – то есть делают Чехова сентиментальным. На самом деле, Чехов жесток. Это человек, который смеётся даже над своим собственным плачем. Он может плакать, но одновременно безжалостно смотреть на самого себя. Мне кажется, здешние актёры несколько шокированы тем, что Чехова можно увидеть таким. Но они воспитаны на работе с воображением, и для них представить себе такой взгляд на Чехова и сыграть, воплотив его на сцене, не проблема. Они идут этим путем проще и охотнее, чем польские актёры, которые подготовлены к работе более современными, но формальными методами, не предполагающими внутренней работы с образом. Более формально работают только немецкие актёры. Эти играют иногда очень мощно, но если дать им задание на образное мышление, попытаться спровоцировать воображение каким-то мифом, то они оказываются беспомощными и не знают, что с этим делать. Могут спросить, произносить им реплики громче или тише, басом или тенором...

– *Это же классика! Хотя вообще-то такой анекдот ходит о русских актёрах...*

– (Очень удивлённо.) Да? Я этого здесь не заметил. Они очень открыты для работы.

– *То есть между одним актёром, который задействует весь свой психофизический аппарат для того, чтобы продуцировать какую-то эмоцию, и другим, который блистательно выполняет формальные задачи, вы выберете первого?*

– Я предпочитаю актёра, который начинает свой поиск с какой-то человеческой территории. Он долго пребывает в состоянии беспомощности, он ищет, он не боится своей беспомощности, работает с образами и не хочет слишком быстро быть готовым. У меня часто создаётся такое впечатление, что актёры начинают наводить лоск на фасад недостроенного дома. Тогда очень быстро работа над спектаклем подменяется работой над успехом спектакля, и постигать тайны текста, как намечались в начале работы, уже никто не собирается.

– *«Поиск тайны» (а те, кто видел хотя бы некоторые ваши спектакли, понимают, что это не пустые слова) – задача сложная, требующая некоего сверхэмоционального напряжения. Как этого достичь тем рациональным путем, к которому привыкли артисты психологической школы?*

– Я бы сказал, что «психологическим», «реалистическим» театром сегодня называется множество самых разных вещей. И очень часто то, что именуют психологическим театром, не имеет никакого отношения к психологии. Я думаю, что и Станиславский, и Чехов достойны уважения за свои театральные открытия. Ведь естественным, спонтанным путем актёр способен лишь на инфантильное подражание (как дети, которые играют в театр). А Станиславский и Чехов произвели огромную работу, чтобы приблизить актёра к глубинной человеческой сущности. Это сложный путь, который предполагает прежде всего умение наблюдать и замечать тончайшие нюансы в работе психического механизма. Обычно человек воспринимает другого через конфликт, как бы находясь в состоянии внутренней борьбы с ним, – а значит, пытаясь подражать ему, он воспроизводит не реальный, а пародийный образ. И суть ускользает. Станиславский и Чехов, напротив, –

пытаются понять человека, чтобы и актер сумел его понять, когда начнет играть. Мне кажется, что любые современные пути по-настоящему глубокого постижения человеческой сути вовсе не зачёркивают открытия Станиславского и Чехова, но добавляют к ним другие возможности.

Классическая схема так называемого «психологического» или «реалистического» театра обязывает актера сыграть некий законченный персонаж. Можно пойти в театр и посмотреть на множество разных сыгранных кем-то персонажей. В жизни же таких персонажей нет. Со своей матерью, братом, врагом, с ребёнком – человек каждый раз другой. Роберт Музиль писал о том, что человек – это не сумма свойств, а непрерывное становление. То, с чем я здесь, в Александринке, воюю, – это игра персонажа. А давайте попробуем разрушить персонаж! – суть сценического образа останется цельной, потому что это ты и никто другой играешь эту роль. Не хлопотать о том, как «вылепить персонажа», а думать лишь о том, в чём этот персонаж сейчас нуждается, что хочет получить. Нужно искренне, на самом глубоком, сокровенном уровне увлечься тем, чего персонаж хочет достичь. И даже осмелиться сказать себе: чего я сам хочу достичь. Решиться проникнуть в свое «я», рискнуть защищать своего персонажа (потому что я признаюсь себе в своих желаниях) – это особый акт творчества. Это своего рода влюбленность или болезнь.

Можно сказать: «Я болею этим персонажем». Я не переживаю о том, как его сыграть. Я не переживаю, когда играю его на сцене – это переживание дома, на прогулке; попытка остро ощутить счастье и несчастье этого персонажа – в себе.

– *Иными словами, – полная идентификация?*

– Идентификация, но не на сцене, а вне ее – на улице, к примеру, Я потому и плачу со своим персонажем на прогулке, чтобы не плакать вместе с ним на сцене. Актеры очень часто лишь поверхностно знают своих героев, и чем более поверхностно их знание, тем настойчивее они хотят показать нам, как же сильно их герои переживают на сцене! Тогда как в жизни люди, скорее, прячут свои самые глубокие пережива-

ния от других. Выворачивая на всеобщее обозрение то, что переживает мой персонаж, я, актёр, его предаю. Зрителям это нравится, но я – просто б...

– Э-э-э... *Вот вы, кстати, упомянули о Музиле. Вы долгое время отдавали предпочтение инсценировкам романов с их открытой структурой, а не герметичным драматургическим формам. «Чайка» – это опыт работы над «замкнутой системой» или же в этой пьесе есть некие особенные возможности?*

– В работе над романами меня особенно привлекает то, что автор совсем не думал о театре, когда писал. Автор ожидал частицу жизни, и она сопротивляется мне как постановщику. Гениальных драматургов очень мало. Очень много «пишущих для театра». Пишущий для театра думает о театре, а не о жизни. Поэтому из-под его пера выходят уже готовые полуфабрикаты – это и не театр, и не жизнь. Есть ведь такие авторы, с которыми ничего не поделаешь – они уже срежиссировали спектакли в своих пьесах. Таким автором для меня всегда был, к примеру, Мрожек, которого я ценю очень мало. Мне совсем не интересно было бы ставить Мрожека, потому что его текст – это не ткань, не материя – это готовый проект. Где он точно указывает, как это должно быть поставлено. А вот Чехов, я думаю, – гениальный драматург. Я нахожу в его пьесах то же сопротивление, что и в иных романах, – я чувствую, что он тоже писал о жизни. Читая Чехова, я чувствую, что в его пьесах заложено нечто большее, чем то, что зафиксировано на бумаге. Потому что там есть мир, который свободно простирается далеко за пределы написанного, и поэтому я имею смелость работать с его текстом – как с материей, тканью; это значит, что я могу кроить по-своему. Часто можно слышать, что столь радикальный способ обращения постановщика с текстом – это измена авторскому слову. Я думаю, что наоборот. Если я разглядел нечто важное в этом тексте и хочу это из него извлечь, то это как раз мой жест верности и любви по отношению к автору.

Великие романы – это путешествия. Пьесы куда реже становятся путешествиями. Пьеса – это событие. В романе есть

течение жизни: мы едем куда-то и что-то переживаем в пути. В романе есть некий «я», путешествующий. И это сильное субъективное «я» – центр этого мира. Суть театрального события предполагает пространство, в котором встречаются люди. Очень редко автор драматического произведения пишет пьесу, где есть это субъективное «я». На сцене мы видим людей, о которых можно говорить только в третьем лице. Находится на сцене – значит, другой человек. То есть «он». Переносить роман на сцену очень сложно, практически невозможно показать на сцене авторское «я». (Хотя Франц Кафка говорит о себе в третьем лице: «Франц К.»). Но в момент, когда мы пытаемся это изобразить на сцене, нам нужно найти какой-то особый подход. Там мы обязаны воспринимать этого единственного человека по-другому, чем остальных сценических персонажей. Как будто мы видим мир его глазами.)

Обычно конвенциональная драма – это объективное пространство. А Чехов не последователен по отношению к требованиям жанра. Он идет на нарушение конвенции, сопротивляясь драматургическим нормам. В его «Чайке» время действует таинственным образом. И там есть два человека, находящихся – подобно героям романа – в своеобразном путешествии, в котором с ними происходят некие важные перемены – это Константин Треплев и Нина Заречная. Молодые, рискнувшие всем на жизненной дороге, они сталкиваются с разочарованиями, которые мне кажутся необходимым переживанием в жизни каждого художника. Их судьба началась с провала пьесы. «Чайка» – это пьеса о жизни, начавшейся с катастрофы в первом акте. Но без опыта разочарования – нет художника. Поэтому я пытаюсь сделать этот опыт позитивным. И потому я не хочу убивать Треплева...

– *!!! Боже мой! Он всё-таки останется жив!*

– Не знаю. Но я не собираюсь показывать, что он покончил с собой.

– *Согласно традиции, к Константину Треплеву относятся с симпатией, но не без опаски – как к автору, быть может, и талантливой, но уж очень странной пьесы. А как вы,*

*известный постановщик «странных пьес» Виткевича, к примеру, – относитесь к Константину и его «Людам, львам, орлам и куропаткам...»?*

– Я думаю, что молодой человек всегда сочиняет «странные пьесы». Не хочу сказать, что Костина пьеса ничего не стоит. Но и не говорю, что это шедевр. Я не хочу быть на стороне Аркадиной, которая пренебрежительно говорит о треплевской пьесе. Из них двоих прав, наверное, он – потому что ещё не отупел. Но, конечно же, он далёк от настоящей мудрости. Людям ведь только кажется (и Чехов об этом пишет), что процесс созревания, взросления неизбежно обязывает поумнеть. А Чехов говорит, что более всего взросление – это тотальное отупение. И в момент, когда молодой человек видит ложь взрослых, он получает великий шанс для своего развития. И я буду стоять на его стороне.

*Лилия Шитенбург*

*Редакция благодарит Лукаша Тварковского за помощь в подготовке интервью.  
«Империя драмы», № 8, 2007. г. Санкт-Петербург*

## РУССКИЙ СИЗИФ

**Иванов.**

Каунасский драматический театр. Постановка Э. Някрошюса

**Иванов.**

Итальянская версия. Постановка Э. Някрошюса.

---

XVII международный театральный фестиваль «Балтийский дом», прошедший в октябре 2007 года, предоставил редкую возможность увидеть эволюцию выдающегося современного режиссера Эймунтаса Някрошюса, показав не только ретроспективу его спектаклей за последнее десятилетие, но и высокопрофессиональные видеозаписи его ранних спектаклей 70-80-х годов, включая его первое обращение к драматургии Чехова. В его творчестве важную роль занимают русские пи-



сатели Пушкин и Гоголь. Но Чехов пронизывает все его творчество. С 1978 года по 2002 год он поставил все пьесы Чехова в разных странах – в Литве, Италии, России.

Его первым опытом стал «Иванов», постановка которого была осуществлена в 1978 году в Каунасском драматическом театре. Однако видеозапись, которую мы видели, воспроизвела телеверсию спектакля, созданную в 1988 году.

Молодой тогда режиссер, в первых попытках создания своего метафорического театра, решил пьесу в жанре трагедии, хотя Чехов определил ее как драму. Он поставил спектакль не как трагедию русской жизни, но трагедию вселенского масштаба, в которой при внимательном прочтении сценического текста можно видеть зерно, из которого в дальнейшем проросли и превратились в мощные структуры метафоры и символы его последующих шекспировских и чеховских творений.

А. Кугель удачно назвал Иванова «массовидным Гамлетом». Иванов (Петрас Венславос) – скорее Фауст, при котором таким *petit* Мефистофелем состоит Миша Боркин (Алгимантас Кибартис). У Някрошюса Миша отнюдь не молодой человек, но поживший, что не мешает ему строить воздушные замки, исчезающие, как Фата Моргана. Он – мелкий бес, раздражитель Иванова, постоянно напоминающий ему об убожестве жизни. Одиночество Иванова, вопреки тому, что он постоянно окружен людьми, безгранично. Его жизнь – цепь ошибок, увеличивающихся в геометрической прогрессии. Это абсолютно современный персонаж – и 70-х годов прошлого века, и начала XXI века; одинокий экзистенциальный герой, постоянно находящийся в пограничных ситуациях, которые кажутся незначительными – долги, нелюбимая жена, ненужные люди. Однако следствие этих незначительных ситуаций оказывается трагичным. Иванов постоянно ощущает свою вину за все совершенные им поступки. Он не свободен и постоянно, хотя тщетно, стремится обрести свободу.

Принципиально важна в спектакле сцена Иванова с доктором Львовым (Зимантас Багжевичус). Это исповедь, обра-

ценная, за неимением другого, к неумному, ничтожному человеку, которая не приносит ему облегчения.

Сложно решены отношения Иванова с Саррой и Шурочкой. Лишь условно можно назвать эти отношения любовным треугольником. Тончайшим психологизмом наделила свою Сарру Рута Сталюнайте. Ее роднит с Ивановым чувство одиночества и постоянно гложущее ее чувство вины перед родителями, перед мужем, перед Шабельским, наконец, перед Богом ее предков. Она чужая и потерянная в мире. Ее страдания обостряются ревностью к Шурочке, желанием близости с мужем. Весь этот сложный спектр чувств делает характер Сарры объемным, живым, вызывая по отношению к ней гамму самых разнообразных чувств – от сочувствия до жалости.

Отношения Иванова и Шурочки в этом спектакле отнюдь не платонические, хотя режиссер позволяет лишь намекнуть на такой характер отношений. Сашенька не отдалась Иванову, но отдала себя до конца, и это не жертва с ее стороны, это ее позиция, даже право. Иванов, как человек чести, не мог не сделать ей предложения после смерти Сарры.

Драматично решен приезд Шурочки в усадьбу Иванова. В этой сцене искусство Някрошюса в создании метафор можно сравнить с его зрелым периодом. Как правило, в разных спектаклях мы видели очаровательную амазонку с хлыстиком. У Някрошюса простоволосая Шурочка, испуганная собственной смелостью, с оголенным плечиком, с которого предательски сползает шаль – намек на случившееся – растеряна и пристыжена. Такой ее видит Сарра, которая, наконец, взрывается от боли, от обиды, от непоправимого. И Шурочка, в ужасе от своего поступка, целует голые, белые ноги Сарры, снятые крупным планом. Чехов тут трактован через Достоевского. Иванов наносит Сарре смертельный удар не оскорбительным выкриком «жидовка», но тем, что не по-мужски выкрикивает ей в лицо то, что ни для кого уже не является тайной – она скоро умрет. Он мгновенно поймет всю чудовищность своего поступка, Сарра сникает, как затоптанный цветок, обреченный на гибель. Для Иванова же – очередной шаг к обретению

свободы, достижимой лишь в смерти. Его существование – поистине Сизифов труд. Но притом, что он герой экзистенциальный, его нельзя отождествить с Сизифом из знаменитого философского эссе А. Камю, Сизифом, достигшим «абсурдной победы» над богами, ибо, по Камю, «одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека». Иванов в спектакле Някрошюса – Сизиф из классического мифа: его труды и дни не имеют смысла, и такой трактовкой Иванова Някрошюс выразил свою позицию нонконформиста последней четверти XX века.

В первом обращении к Чехову Някрошюс сделал открытия, которые в дальнейшем войдут в его эстетику. Он сумел органично сочетать психологизм с элементами абсурда, которые не кажутся инородными в этом спектакле. Он не побоялся придать психологизм Бабакиной, в сущности, персонажу комическому. Недалекая, душевно не развитая провинциальная дамочка, перед которой замаячил графский титул, горько переживает, понимая, что над ней только посмеялись и ей нанесен удар по ее женскому достоинству, которое у нее, как оказалось в спектакле Някрошюса, есть.

Решение образа Зинаиды Савишны Лебедевой (блестящая работа Гражины Бахандите), казалось бы, чужеродно Чехову, но режиссер и актриса смело вводят в спектакль абсурд чистейшей воды. Два дюжих молодца вносят, как на носилках времен Римской империи, разве что не хватает балдахина, идола губернии с зажатой в губах папиросой. Это живое олицетворение Молоха, что-то от папаши Убю из пьесы А. Жарри, воплощающего хамство, жадность, воинствующую пошлость. Этот символ столь выразителен, что возникает желание разбить этого божка на куски.

Ключевая метафора спектакля задана сценографией Надежды Гультяевой. Большинство сцен происходит в бричках, в которые не впряжены лошади. Никто никуда не едет, все остаются на месте. Волей-неволей возникает образ птицы-тройки, она же бричка Чичикова. И «какой же русский не любит быстрой езды?» может звучать только насмешкой. Нет

чудо-тройки, есть недвижные брички, в которые садятся персонажи, пересаживаются, но не имеют возможности уехать. И этот невербальный образ говорит о персонажах не меньше, чем их, в сущности, ненужные разговоры. «Грустно жить на этом свете, господа». Так в первом обращении к Чехову возникает переключка со многими проблемами русской литературы и более всего – с Гоголем, к которому позже Някрошюс обратится, поставив «Нос» (1991).

В 2002 году нашего «массовидного Гамлета» Някрошюс пересадил на итальянскую почву. Пьеса Чехова зажила в контексте национальной итальянской культуры, и наши русские сангвиники, холерики и астеники обрели сумасшедший итальянский темперамент. Сложная, философская пьеса с утонченным психологизмом обрела, казалось бы, чуждые ей черты – элементы неореализма и *commedia dell'arte*. Надо было привыкнуть к невозможному размахиванию рук, повышенным интонациям, быстрому потоку речи.

Режиссер остался верен своему знаково-метафорическому театру, который на итальянской почве обрел новую динамику, хотя от своих фирменных приемов режиссер не отказался. Немаловажную роль в спектакле играют дополнительно введенные персонажи, в частности, три очаровательно-страшноватых девушки, почти девочки, чьи образы отсылают к макбетовским ведьмам-вещуньям. Они появляются в разные моменты внутренней жизни Сарры и во время свадьбы Шурочки. И хотя временами они превращаются в Коломбин, они всегда злоеци, особенно в сцене смерти Сарры. Их присутствие смягчает неореалистические элементы спектакля.

Жизнь самого Иванова (незаурядная работа Франческо Бучионе), который, по собственному признанию, «надорвался». Как и в первом спектакле, его существование – Сизифов труд, страшный и бессмысленный, отягченный еще и тем, что он, подобно персонажам пьесы Сартра «За закрытыми дверями», болезненно ощущает, что «ад – это другие». Как изначально известно о гибели Гамлета, так едва ли не с первого появления Иванова ясно, что гибель его непреложна, и дело

тут не только в молоденьких ведьмах-вещуньях, но в физическом ощущении его глобального одиночества.

Трагедийно решены образы Сарры (Маша Музи) и Шурочки (Айша Черани). Обе актрисы, создавая разные характеры, чем-то неуловимо похожи. Их похожесть отражает проекцию сознания Иванова в восприятии женщин.

Сарра в итальянском спектакле – удивительно живая, веселая. В ее любви к Иванову присутствует жертвенность, но она выражается не в том, что она бросила родителей, отреклась от веры предков, но в том, что она постоянно прощает Иванова, потому что интуитивно понимает или почти понимает, что с ним происходит. Все ее игры, придумки, прежде нравившиеся Иванову, помогают понять, почему он на ней женился. В актрисе есть что-то от клоунессы, но клоунессы нежной, утонченной – слышится далекий отзвук образа Джульетты Мазины, созданного ею в «Дороге». В спектакле Някрошюса она умирает не от чахотки, а от нелюбви Иванова, от невозможности вернуть даже не его любовь, но того, прежнего Иванова, которого она безоглядно полюбила.

Точно выстроены ее отношения с Шабельским. Они понимают друг друга без слов, ибо оба одиноки.

Смерть Сарры – трагическая метафора. Актриса удивительно пластична, можно сказать, музыкально пластична. Она принимает позу эмбриона, огромные глаза расширены до неправдоподобия. Это олицетворение барочного восприятия смерти – человек покидает мир, оказавшись чужим на пиру жизни.

Трагедия Шурочки иная. В отличие от Сарры, зрелой женщины, Шурочка на пороге жизни. Это отнюдь не эмансипированная девица, рвущаяся к новым ощущениям. Она, как и Сарра, обладает интуицией, и, не понимая до конца всего, чувствует, что творится с Ивановым. Шурочка – образ более сложный, чем мы привыкли видеть. Замечательно трогательно выстроены ее отношения с отцом, для которого она – не балованное дитя, но любимая и любящая дочь, воспитанная им в любви.

В спектакле «Дядя Ваня», поставленном в 1986 году, была метафора, о которой писали все критики и которой восхищались

ся Г.А. Товстоногов. Астров, прибыв в усадьбу Войницких, ставил няньке Марине банки. И это простое действие было настолько выразительным, что поднималось до высот символа исцеления человечества. В итальянской версии «Иванова», поставленной через шестнадцать лет, также есть «медицинская» метафора. Доктор Львов делает Иванову анализ слюны на палочки Коха. Эпизод сверхнатуралистический. Иванов делает плевков, но это плевков в несправедливый мир, полный невидимых глазу чудовищ и химер. Таков гротескный образ мира в этом спектакле. Иванов один на один существует в этом мире. Собственно, это и образ нашего мира с войнами, террорами, океаном враждебности, окружающей людей.

В 1994 году Някрошюс был удостоен премии европейского театрального союза «Новые театральные реальности». При вручении было отмечено, что «режиссируя, он творит как драматург». Литовская и итальянская версия «Иванова», разделенные почти двумя десятилетиями, – только один пример, подтверждающий эту мысль. Многие, если не все, стремятся к подобному единству. Однако большинству это оказывается не по плечу.

*Галина Коваленко (Санкт-Петербург)*

### **«ДЯДЯ ВАНЯ» ОКАЗАЛСЯ РОДНЕЕ АРГЕНТИНЦАМ**

В Ганновере на международном театральном фестивале «Театрформен» показали сразу две оригинальные версии чеховского «Дядя Ваня» – австрийскую и аргентинскую.

Оба спектакля на фестивале играли в один вечер, предполагая, что два совершенно разных по жанру и способу освоения материала представления должны вступить друг с другом в некий забавный диалог. Собственно, венская независимая театральная группа Toxic Dreams своего «Дядю Ваню» и по-

строила на диалогах – с московскими режиссерами и театральными критиками. Год назад режиссер спектакля Иоси Вануну приехал с актрисой Александрой Зоммерфельд и видеокамерой в Москву, чтобы отснять материал для проекта под названием «Ваня-1. Путешествие в страну реализма».

Конечный продукт представляет из себя видеоинсталляцию на трех стоящих на сцене экранах. Зрителям показывают фильм, состоящий из фрагментов упомянутых бесед с москвичами (среди которых режиссер Кирилл Серебренников, известный театральный фантазер Борис Юхананов, самый стойкий чеховед Татьяна Шах-Азизова и др.) и моноспектакля, который на фоне интерьеров и пейзажей чеховской усадьбы в Мелихове разыгрывает Александра Зоммерфельд. Московский люд что-то говорит о Чехове, а госпожа Зоммерфельд на крупных и общих планах шпарит текст пьесы «Дядя Ваня», причем сразу за всех персонажей. Иногда она еще и подыгрывает сама себе – поскольку все это время тоже сидит на сцене за ноутбуком.

Очевидно, господин Вануну хотел придумать нечто забавное, ироничное и очень современное – своего рода мультимедийную «новую реальность», возникающую из текста самой пьесы и из рефлексий на тему истории ее постановок. Что-то про феномен театрального реализма, про загадочную русскую душу и про жизнь великой пьесы. Получилось очень претенциозно и скучно. Актриса не так хороша, чтобы в одиночку сыграть за всех. Московские респонденты, вне зависимости от того, что именно они говорят, в этой нарезке-монтаже выглядят, мягко говоря, чужаками. Что касается самого «Дяди Вани», то текст пробалтывается настолько монотонно-бессмысленно, что непонятно, зачем он вообще тут нужен.

Несколько эпизодов, правда, смешны. Например, когда рисуют схему, пытаясь изобразить структуру чеховской скуки. Или момент, когда профессор Серебряков предлагает купить дачу в Финляндии. На экране вдруг появляется туристический рекламный ролик о Лапландии, а госпожа Зоммерфельд предлагает подумать, о том, чем уж так плоха

дача в Финляндии. Ее обитатели, скорей всего, не пострадали бы от советского режима, их потомки сейчас были бы гражданами Евросоюза и жили бы в чистоте и достатке. В принципе подобного рода тупой рациональный анализ обстоятельств любой чеховской пьесы может оказаться занятым упражнением. Но венское «Путешествие в страну реализма» оказывается путешествием без направления, в общем, типичным венским шарлатанством.

Название аргентинского спектакля по пьесе «Дядя Ваня» вроде тоже не обещает ничего серьезного. На его афише стоит следующее: «...шпионит за женщиной, которая кончает с собой». Это одна из загадок режиссера из Буэнос-Айреса Даниэля Веронезе – вторая часть фразы неустановленного происхождения, первая часть коей несколько лет назад стала заголовком для спектакля по пьесе «Три сестры». Есть еще несколько загадок, которые отсылают к прошлым постановкам самого режиссера, – пару раз актеры вдруг начинают играть диалоги Соланж и Мадам из «Служанок» Жана Жене. А весь спектакль играется в декорациях, созданных для совсем другой постановки господина Веронезе, которая принесла ему большой успех. Видимо, в чеховскую пьесу они перекочевали как талисман.

Декорации – одно название. Тесная выгородка, угол между двумя стенами с двумя дверями, метров пять квадратных, вроде кухни в малогабаритной квартире. На этом пяточке актеры группы «Аванс продукционес» из Буэнос-Айреса и разыгрывают «Дядю Ваню» – темпераментно, но внимательно, быстро, но очень насыщено по внутреннему действию, без сентиментальностей и психологических подробностей, но с точным пониманием каждого характера. Они не играют ни каких-то абстрактных «русских», ни людей из прошлого. Они не притягивают насильно Чехова к своей сегодняшней аргентинской жизни. Но лица любого из персонажей этого спектакля еще очень долго не забудешь.

Все они как-то очень не похожи на обычных «дядеваневцев»: и невысокая Елена Андреевна в черном платье, и крот-



кая «старая галка» Марья Васильевна, и заплаканная Соня с цветком в волосах – чтобы Астров обратил внимание. Даниэль Веронезе не заботится о «реализме» – события происходят непрерывно, без деления на акты. Но в реальности сценической жизни не сомневаешься ни на секунду. Режиссер, как кажется, не думает и о каких-то формальных акцентах или символах. Но звук, с которым лоб обессиленной, отчаявшейся Сони стучается о стол, в последнюю секунду спектакля слышится не меньшим символом, чем лопнувшая струна «Вишневого сада».

*Роман Должанский*

Газета «Коммерсантъ» № 113 от 30 июня 2007 г.

## **ВЛЮБЛЕННЫЙ МАЙОР**

**«Три сестры».**

«Международная Чеховская лаборатория».

Режиссер Виктор Гульченко.

---

«Три сестры» – третий спектакль, появившийся в «Международной Чеховской лаборатории» вслед за «Вишневым садом» и «Дядей Ваней». А потому можно уже говорить об определенном художественном стиле этого сообщества единомышленников, с завидным энтузиазмом осваивающих не самые удобные сценические площадки. Само название творческого объединения точно отражает суть работы режиссера Виктора Гульченко и актеров московских театров, выработавших собственный подход к драматургии Чехова. В ходе «лабораторных опытов», проводимых с чеховскими пьесами, создатели спектаклей стремятся открыть новый смысл знакомых слов, не «покалечив» при этом автора, и так сильно пострадавшего от «шоковой терапии», с азартом применяемой особо рьяными экспериментаторами.

В основе всех постановок «Чеховской лаборатории» лежит подробное, отчасти литературоведческое исследование текста. В отличие от тех, для кого слово автора является только помехой в создании собственного эффектного зрелища, в «лаборатории» размышляют над написанным и в своих фантазиях и догадках отталкиваются от того, что заложено в самом тексте. Отсюда и переходящие на игровую площадку приемы «медленного чтения»: преобладание смысла над формой, акцентирование значимых фраз, подчеркнутая неспешность действия. Правда, в «Трех сестрах» актеры, похоже, излишне увлеклись замедленностью сценического ритма, забыв о реальном времени, и, когда стрелка часов неумолимо начала приближаться к одиннадцати, тягучая долгота пауз уже стала казаться утомительной. Между тем, как и в других постановках «лаборатории», в новом спектакле главным двигателем сценического действия остался поиск неожиданных внутренних мотивировок, определяющих поступки героев. Так, одна короткая реплика, особо возбудившая режиссерскую фантазию, определила центральную тему постановки, которая вполне могла бы иметь второе название – «Влюбленный майор».

В многочисленных сценических версиях пьесы из трех чеховских сестер на первый план обычно выходят Маша и Ирина. Ольга же чаще всего оказывается неким «эпизодическим лицом», остающимся в тени чужих страданий и страстей. В спектакле «лаборатории» ей дается право не только на абстрактные мечты, но и на вполне конкретные переживания в настоящем, и на горестно-счастливые воспоминания о прошлом. «Помнишь, Оля, у нас говорили: "влюбленный майор"», – произносит Маша (Анастасия Сафронова). И тут же по взглядам, которые бросают друг на друга Вершинин (Сергей Терещук) и Ольга (Алла Мурина), становится совершенно ясно, кто был предметом страсти молодого военного. Отсюда позднее возникнет и ревнивое соперничество между сестрами, и чувство вины перед обеими у Вершинина, и звучащая по-итальянски песня «Влюбленный солдат», заменившая «Ах, вы сени, мои сени».

Итальянский язык вообще полностью замещает в спектакле французский, на котором так старательно пытается изъясняться Наташа (Анастасия Зыкова), жаждущая сравняться с сестрами и продемонстрировать свое «утонченное» воспитание. Оттолкнувшись от фразы «А Ирина говорит еще и по-итальянски», режиссер как бы расширяет ее значение, предложив свою версию, которая может показаться слишком неожиданной и спорной. На итальянском в спектакле заговорила не только Наташа, но и Ольга, успокаивающая бьющуюся в истерике Ирину (Ксения Ильясова), вдруг перешла с русского на итальянский. И даже глухой Ферапонт (Михаил Кутейников), не слышащий русских фраз, прекрасно понимает сказанное по-итальянски. Более того, в финале он запоет ту же итальянскую песню, которую подтянет и Анфиса (Татьяна Смирнова), мало похожая на восьмидесятилетнюю старуху. Этим двоим в спектакле тоже подарено прошлое – возможно, еще одна романтическая история «влюбленного солдата» и молодой няни, случившаяся где-нибудь на берегу Адриатического моря.

Прошлое героев интересует создателей спектакля едва ли не больше, чем их настоящее и будущее. Да и сами персонажи произносят слова о грядущем всеобщем благе какой-то холодной скороговоркой, как будто уже осознают полную бессмысленность этих мечтаний о «прекрасной» жизни через сто – двести лет. Глобальные вопросы на сей раз уходят на второй план, и на сцене возникает семейная история конкретных людей, чьи мысли заняты тем, что происходит и происходило именно с ними. Личное, глубоко скрытое выходит на первый план. И переживания «влюбленных солдат» оказываются гораздо важнее проблем абстрактного человечества. Соперничество трогательно-открытого Тузенбаха (Олег Дуленин) и комплексующего, замкнутого Соленого (Александр Новик); стоическая терпимость Кулыгина (Максим Громов), полностью заслонившая ревность; разочарование в семейной жизни, окончательно уничтожившее Андрея (Леонид Краснов), отеческие чувства Чебутыкина (Владимир Красовский)

к Ирине – именно простые человеческие эмоции определяют поведение героев, а не их философские рассуждения. Губернская жизнь заглушила высокие помыслы этих людей, а личное счастье обмануло или превратилось лишь в воспоминание.

Мечты о Москве тоже становятся чем-то заведомо отвлеченным. Вначале Ирина читает включенные в ткань спектакля стихи Евдокии Ростопчиной, удивительно перекликающиеся с отчаянным призывом «В Москву! В Москву!». Позднее они становятся романсом (композитор Николай Орловский) и воспринимаются уже как некий художественный образ, все больше и больше удаляющийся от реальности. Отдельные ремарки, касающиеся музыкальных отсылок, в спектакле как бы дополнительно расшифрованы. Так, «Молитва девы» перекликается с темой бездетности трех сестер. Дети в этом доме есть только у Наташи, которая вкрадчиво-елейным голоском беспрестанно лепечет о них сестрам, навязывая всем вокруг свои материнские требования. Да и сами сестры в финале вдруг бросаются к заоравшей в коляске Софочке, произнося слова о грядущем забвении и надежде на доброе слово потомков не под аккомпанемент «весело играющей» музыки, а под этот пронзительный крик. Будущее как бы обретает реальные черты. Бобик и Софочка уж наверняка не только забудут лица и голоса своих предков, но и об их страданиях вряд ли вспомнят. Потомки Наташи и Протопопова вырубят под корень «никчемных интеллигентов», не оставивших наследников. Так что ответ на вопрос «если бы знать?» в этом спектакле уже дан.

*Марина Гаевская*

Газета «Культура» №31 (7592) 9 – 15 августа 2007г.

## КАНАДСКИЙ ЧЕХОВ

### «Chekhov's Shorts».

Инсценировка по рассказам Антона Чехова.

Постановка – Дин Гилмор, Мишель Смит.

Театр Смит-Гилмор. Торонто, Канада. Международный театральный фестиваль им. А.П.Чехова, Москва, 2007.

---

#### 1.

На VII Международном театральном фестивале имени А.П. Чехова в Москве, где летом 2007 года блистали звезды мирового искусства, был представлен всего один чеховский спектакль – «Короткие чеховские рассказы» из Канады. В Центре им. Вс. Мейерхольда собрались почитатели творчества Чехова; выдержка из рецензии на спектакль в рекламной афише подогревала их ожидания. «Поразительно то, как при минимальном использовании текста и реквизита достигается максимальный эмоциональный и визуальный эффект. Эпизоды доведены до совершенства, игра актеров превосходна, трудно выделить кого-то одного. Один из лучших спектаклей года. Нет ни одного неправдивого образа или фальшивого жеста в этих рассказанных историях, нет лучшего способа провести полтора театральных часа», – такую высокую оценку дает «New Magazine». С этим отчасти нельзя не согласиться, – но лишь отчасти.

Действительно, лица актеров и созданные ими типажи очень выразительны. Три женщины и один мужчина на глазах у зрителей очень динамично, с помощью минимальных средств перевоплощаются в героев чеховских рассказов, причем женщины играют и мужские роли. Сценический реквизит – чемоданы – полифункционален и полисемантичен, как скупая и многозначная чеховская деталь.

Сценическая композиция состоит из пяти рассказов: «В вагоне», «Спать хочется», «Человек в футляре», «Каштанка», «Скрипка Ротшильда». Ранний рассказ «В вагоне» используется как рамка для всей инсценировки. Это очень удобный прием, чтобы построить весь спектакль как рассказы едущих

в поезде пассажиров о разных необычных странных людях и жизненных случаях. Это, возможно, и виртуальное путешествие авторов композиции в страну снегов, непроглядной тьмы и медведей. Это и размышление о неустроенности русской жизни, жизни, так сказать, на чемоданах. Это, может быть, и метафора мчащейся в неизвестном направлении Руси, только гоголевскую птицу-тройку в конце XIX века заменил поезд. Начинается и заканчивается спектакль словами из рассказа «В вагоне»: «На небе, на земле и в вагонах тьма... "Что-то будет, что-то будет!" – стучат дрожащие от старости лет вагоны... Тьма, тоска, мысль о смерти, воспоминания детства...».

Дикие, мрачные, пугающие и смешающие алогичностью поведения чеховские персонажи – словно заученный актерами урок о «загадочной русской душе», и создатели спектакля со всей искренностью и добросовестностью разыгрывают его в лицах. Для большей убедительности и достоверности надевают на головы платки, как русские бабушки, и поют «Катюшу» и «Очи черные». По мнению авторов композиции, понять невозможно даже поведение «русской» собаки. Мальчик спрашивает отца, почему Каштанка вернулась к старому хозяину, а отец разводит руками и мимикой изображает недоумение. А как соединяются в Бронзе из «Скрипки Ротшильда» грубость и душевная черствость с умением чувствовать и передавать красоту музыки? – Этот рассказ завершает инсценировку.

Конечно, русские и сами не устают повторять формулу, которую о себе придумали, дабы объяснить и оправдать свои недостатки, однако жаль, когда творческая работа служит иллюстрацией этого стереотипа. Концепция спектакля быстро становится понятна. И поскольку в нем практически нет развития и разнообразия решений, зритель, к сожалению, начинает скоро скучать.

*Мargarита Одесская*

## 2.

На Международном Чеховском фестивале в Москве Чехов действительно – гость нечастый, да здесь и не брали на себя

обязательств непременно его представлять. Фестиваль – *имени* Чехова, главного автора мирового театра в XX веке, как бывает, скажем, театр имени Пушкина – символ национальной культуры, а Пушкина там и нет. Справедливости ради надо все же напомнить, что были здесь и чеховские сезоны, когда мировой театр вдруг выдавал невиданный урожай. Так, в 1996 году практически все большие пьесы Чехова в разных версиях были показаны здесь. Иной раз, когда случались особой ценности спектакли, которые удавалось привезти и показать, мы могли в Москве видеть, к примеру, «Чайку» Люка Бонди.

Чехов включен и в собственную продукцию фестиваля, где в постановке Д. Доннелана представлены начала и концы русской классики – от «Бориса Годунова» до «Трех сестер», а к тому же и спутник Чехова в театрах минувшего века, Шекспир с его «Двенадцатой ночью».

В последние годы, когда программа фестиваля стала носить «географическую» ориентацию, наличие или отсутствие Чехова зависит от той страны или группы стран, на которых делается акцент. И при акценте на страны Юго-Восточной Азии шел чеховский спектакль Т. Судзуки, а в нынешнем году, с канадским акцентом фестиваля, – небольшой спектакль труппы из Торонто, особо приверженной к Чехову.

Это надо отметить, не пропустить: в труппе Смит-Гилмор существует чеховский цикл, композиции по двум группам рассказов: «Chekhov's longs» и «Chekhov's shorts». Второй и был показан на фестивале (интересно, каков был первый?); он идет с 1999 года с неизменным успехом и, судя по отзывам прессы, воспринимается как зеркало чеховского театра: «Это настоящий Чехов – нежный и беспощадный!».

Маленький канадский спектакль в этом плане и интересен: как здесь чувствуют Чехова; как идет присвоение Чехова там, где не было, в отличие от других стран, ни собственных традиций толкования его, ни штампов. И то, что сквозь призм нашего, пресыщенного повторами чеховского театра, может показаться клише, таковым не является.

Взять хотя бы форму спектакля – форму пути, в процессе которого идет смена лиц и впечатлений, и каждый путевой

рассказ становится сценической новеллой. Форма эта подсказана Чеховым и многократно использована на сцене и на экране; достаточно найти объединяющую основу (не обязательно путешествие), куда можно вмонтировать разное, не стараясь искусственно связывать между собой эти разные истории. Так и здесь: четверо попутчиков рассказывают друг другу – и нам – поочередно истории «человека в футляре», малолетней няньки Варьки, заблудившейся собаки Каштанки и гробовых дел мастера Бронзы, подарившего перед кончиной местному еврею Ротшильду свою скрипку. Рассказывают, не сдвигая во времени и пространстве, не перенося на свою почву или в некую условную среду, но и не акцентируя слишком усердно «русскость». Видно, что дело было в России и не сейчас; знаки места и времени бывают забавны, как взятая в качестве русского бренда «Катюша», но и не более того.

Главным для театра стал поиск в этих историях и типах старой России общезначимого, всем и всегда понятного – того, чем Чехов притягивает к себе по сей день людей разных и дальних стран, становясь там своим. Сиротство Каштанки (просто – одинокого существа) или запоздалый душевный всплеск Бронзы не имеет сроков давности и не знает границ, оттого и передается канадскими актерами истово и порой с перебором, что противоречит лаконичному стилю спектакля.

Минимализм, принятый здесь как закон, опять-таки сродни Чехову, но диктует свои строгие правила, требует концентрированного внимания, жесткого отбора средств. Трудности усугубляются тем, что у канадцев – не знаковый театр, где эти условия легко выполнять, а живой, эмоциональный и заразительный и к этому стремящийся, отчего случаются переборы, своего рода прессинг. Тогда для убедительности страданий Варьки являются слишком страшные и крикливые хозяева, а Бронза и сам слишком криклив и страшен; над «человеком в футляре» слишком напористо смеются, а звери в «Каштанке» для подтверждения своей подлинности злоупотребляют звучанием – лаем, визгом, гоготом и т.д. Это режет слух, как всякое излишество на скупом фоне, при экономии средств, четкой пластике, мастерстве портретирования.



Зато в других случаях минимализм выдает свои выразительные возможности; более того, в коротких сценках, летучих зарисовках, где не щадят комедийных красок и могут сурово нахмуриться, возникают островки грустной лирики, человечности и даже поэзии. И тогда с Беликова спадает его футляр, и мы видим лицо растерянного, беззащитного недотепы, заслуживающего, быть может, усмешки, но не того града розыгрышей и издевательств, что достались на его долю. В тишине, едва касаясь опостылевшей люльки, никак не педалируя страшный смысл творимого, в полусне-полубреду Варька душит своего врага-младенца. Разбушевавшаяся, оглушившая лаем Каштанка трогает беспредельной доверчивостью и преданностью своей. А болезнь и смерть Марфы, настрадавшейся жены Бронзы, идут замедленно, в тишине, как бы в разреженном воздухе.

Канадский Чехов, быть может, в чем-то наивный, но свой и не слишком отличный от нашего...

*Татьяна Шах-Азизова*

## РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ

**«Шведская спичка».**

Автор инсценировки и режиссер – Никита Гриншпун.

Сценография – Ксения Шимановская.

Государственный Театр наций, Москва.

---

Чем замечателен режиссерский дебют юного Гриншпуна... Точностью замысла и последовательностью в его реализации. Еще – легкостью и естественностью актерского существования. Еще – присутствием здесь и сейчас создаваемой атмосферы. Еще – умением увлечь и подчинить себе зрительный зал.

Никита Гриншпун – недавний выпускник ГИТИСа, курс Олега Львовича Кудряшова. В прошлом сезоне, наряду с целой

группой своих однокашников, он – один из исполнителей спектакля «Снегири», на удивление серьезно-неравнодушно, учитывая «отдаленную» военную тему. В собственный спектакль начинающий режиссер (и автор инсценировки тоже!) пригласил часть той «давешней компании» – людей, с которыми ему явно легко, весело и азартно работает. В сюжет «Шведской спички», авторская пародийность которого доведена до немыслимого абсурда (абсолютно, при кажущейся вольности, чеховского), Гриншпун лихо вплел перипетии другого рассказа – «Супруга». Евгений Ткачук, играющий роль следователя Николая Ермолаича Чубикова, ведущего расследование «Шведской спички», где по сюжету предполагаемое им убийство оборачивается дешевым адюльтером, – играет еще и доктора Николая Евграфыча, молодая «супруга» которого сама «погуливает на стороне». Тоскливая засасывающая скука и пошлость провинциальной жизни (та самая, про которую впоследствии – все мучительные, трагические и безнадежные монологи Иванова, Астрова, Войницкого) становятся еще объемнее – а ритм спектакля, словно бы наперекор, – еще более бешеным. Придуманная режиссером партитура физических действий – поистине феерична, а скорость перемещения в пространстве тел, рук, ног, их переплетений и разбеганий, смена ролей и калейдоскоп масок (внутренних, разумеется) таковы, что подчас едва успеваешь за ней уследить. Но царицей бала, конечно же, избрана – дивная, изысканная ирония, помноженная на ни разу не изменивший ни режиссеру-вдохновителю, ни актерам-исполнителям безупречный вкус. Наверное, так играли водевили актеры старого Малого театра или старого МХАТа или у Никиты Балиева – раскованно, но всегда удерживаясь от вульгарности и пошлости.

Рецензировать водевили – дело неблагодарное. Как спрашивается, пересказать словами шаловливость и гротеск, эквилибризм словесный и физический, что сделать, чтобы было хоть как-то понятно, какие невероятно смешные Роман Шаляпин и Павел Акимкин, как очаровательно кокетливы Юлия Пересильд и Елена Николаева, сколько шутовской фан-

тазии во Владиславе Абашине и Артеме Тульчинском, до чего обольстительны Мария Биорк и Елена Лабутина...

Легкие, быстрые скоморохи и попрыгунчики, они, тем не менее, недаром прошли гитисовскую школу. И момент, когда один из персонажей Павла Акимкина, незадачливый любовник, жертва неумеренной страсти молодой становихи, Кляузов, из лихого фанфарона и ловеласа превращается в несчастного замордованного бабой мужичонку – не менее ошеломителен, чем все ужимки и прыжки. Прожит – если говорить всерьез – замечательно, и это – после битых полутора часов откровенного шутовства.

Но вообще-то, тема спектакля, его «предмет» – это абсолютное и неопровержимое превосходство хитрых, изобретательных и лихих представительниц «слабого» пола над недалекими, недотепистыми и туповатыми особями, которых традиционно принято причислять к «сильной» половине рода человеческого. Впрочем, «войну полов» оставим мрачному нелюдиму Стриндбергу, а здесь – их веселая слиянность и нерасторжимость. Хотя проблемы иногда случаются, не без того. На что тоже не след закрывать глаза. Бывают, знаете ли, и отдельные недостатки.

Благодарение Богу (и Кудряшову!), в спектакле «Шведская спичка» я их совсем не обнаружил. Зрелище – упоительное. Гарантирую – самого мрачного ипохондрика заставит смеяться до упаду. Смешной Чехов – часто ли увидишь: чтобы и смешной – и в то же время Чехов...

*Юрий Фридрих*

## **ЧЕХОВ ПРИНАДЛЕЖИТ ВСЕМ!**

Традиционный фестиваль «Праздничные недели Хельсинки» (17 августа – 2 сентября 2007 г.) всегда радует зрителя обилием и разнообразием программы. Здесь есть всё: класси-

ческая музыка, джаз, этно, кинематограф, цирк, современный балет, драматический театр – кажется, ни одного зрителя не оставляют без внимания.

Но особую радость русским зрителям в нынешнем году принесла именно театральная программа: три спектакля по пьесам Чехова вновь показали непреходящую актуальность этого автора.

Спектакль «Три сестры» британского режиссёра Деклана Донеллана был впервые показан в Москве в июне 2005 года на Чеховском фестивале. Если на его «Годунова» московские критики в своё время прореагировали позитивно, то на Чехова в британско-русской интерпретации сразу же обрушился шквал негативных отзывов.

Организаторы «Праздничных недель Хельсинки» российских газет, видимо, не читали и вынесли собственное суждение о постановке Донеллана, да такое, что решили пригласить раскритикованных «Трёх сестёр» на свой фестиваль.. Общая реакция была позитивная: британско-русские «Три сестры» пришлись по душе финской публике.

Успех этого спектакля на финской сцене подчёркивает неоспоримый факт: Чехов не является лишь достоянием русских. Хотим мы того или нет, пьесы русского автора могут интерпретировать все режиссёры планеты – каждый по-своему. Для них это не пьесы о жизни русских Маши, Ольги, Ирины и прочих; в чеховском зеркале могут увидеть своё отражение режиссёры, актёры, зрители самого разного происхождения – в этом и кроется секрет популярности великого драматурга.

Такой совершенно неожиданной, подчёркнуто авторской интерпретацией «Чайки» стал спектакль эстонского (таллиннского) театра «Von Krahl», показанный в Хельсинки одновременно с «Тремя сёстрами» на небольшой студийной сцене в центре «Арабия».

Режиссёр спектакля, финн Кристиан Смедс, известный своими смелыми, порою эпатажными постановками, перенёс «Чайку» в день сегодняшний. Он не просто обрядил её в одежды со-

временности, но вывернул пьесу наизнанку, внёс свои реплики, одел известного эстонского актёра Лембита Ульфсака (известного по фильму «Легенда о Тиле Уленшпигле») в женское платье, предоставив ему роль Аркадиной, а его сыну, молодому актёру Юхану Ульфсаку, роль Кости. И это был не единственный драматичный узел, завязанный режиссёром в спектакле.

Зрителям пришлось непросто во время этого почти четырёхчасового театрального действия. Над их головами летали и с шумом разбивались о стены помидоры, прямо перед ними лилась вода, грохотали падающие стулья, разбрасывалось окровавленное мясо убитой чайки (между прочим, натуральное, только неясно, какого животного или птицы). Особое мужество требовалось сидящим в первом ряду, но они с честью выдержали спектакль, порою в ужасе сжимаясь в своих креслах, порою расслабляясь при помощи очищающего смеха. Актёры раздевались, одевались, целовались, валялись на полу в непосредственной близости от публики. Помещение студии столь небольшое, что каждый зритель, хотел он того или нет, оказался вовлечённым в происходящее – нет, не на сцене, традиционной сцены не было, – а на их глазах. Остро актуальная эстонско-финская «Чайка» не оставила зрителей равнодушными, как в хорошем, так и в плохом смысле этого слова.

Ещё более вольно, чем Кристиан Смедс, поступил с чеховскими текстами московский режиссёр Дмитрий Крымов, показавший на фестивале в Хельсинки спектакль «Торги». Но в отличие от эстонского спектакля, московский оказался лёгким, весёлым – и коротким (всего полтора часа без перерыва).

Крымов сделал из четырёх чеховских пьес забавный «винегрет», который блистательно воплотили на сцене очень молодые (даже юные), задорные, обаятельные, талантливые московские актёры из его театральной лаборатории. Они замечательно поют, причём в разных стилях: джаз, рок, фольклор – им подвластно всё. Они необыкновенно легко и красиво двигаются: как в танцах, так и в акробатических номерах. Они не боятся быть смешными и умеют быть трагичными. Весь спектакль кажется похожим на студенческий капустник, но в

отличие от капустника, постановка ставит перед зрителем вечные чеховские вопросы и заставляет задуматься.

Мозаика режиссёрской фантазии и актёрской игры складывается в интересное и необычное театральное полотно. Такое вольное обращение с Чеховым Дмитрий Крымов позволяет себе, видимо, неслучайно, ведь он сын известного российского режиссёра Анатолия Эфроса, снискавшего себе славу запоминающимися постановками чеховских пьес. Сын идёт по стопам своего знаменитого отца, при этом отказываясь от подражания ему, проторяя свою театральную дорогу.

Три очень разных чеховских спектакля увидели в 2007 году финские зрители на «Праздничных неделях Хельсинки». На этом, вероятно, будет поставлена точка, ведь в предыдущие годы на фестивале уже были показаны «Дядя Ваня» Льва Додина, «Чайка» Петера Штайна, «Вишнёвый сад» Эймунтаса Някрошюса – весь чеховский репертуар. Но это не означает, что финские зрители теперь надолго простятся с Чеховым. Уже этой осенью они вновь смогли увидеть «Дядю Ваню», однако теперь уже не на русском, а на финском языке: спектакль поставил режиссёр Пека Милонофф в столичном театре «Ком».

*Александра Тухканен (г. Хельсинки)*

## **ТРАДИЦИИ. ПРОБЛЕМЫ. НОВОВВЕДЕНИЯ**

**Мелиховская весна – 2007.**

VIII Международный театральный фестиваль.

Мелихово, 18-23 мая 2007 г.

---

У «Мелиховской весны» – особая хронология. Отсчет ее начинается с 1982 года, когда по приглашению Ю.К. Авдеева Липецкий театр драмы во главе с В.М.Пахомовым в хмурый дождливый день с отчаянной и безоглядной решимостью сыграл в саду «Чайку». С тех пор повелось: каждую весну театр показывал здесь свой спектакль, как правило, – премье-

ру, зачастую и подготовленную специально для Мелихова. Тому уже четверть века, и нынешняя весна – юбилейная для Мелихова и для театра, год их «серебряной свадьбы». Союз их продолжается по сей день, и отношения театра с музеем – неформальные, родственные, прочные.

Но есть и другой отсчет – с 2000 года, когда из сольных гастролей театра «Мелиховская весна» стала именно фестивалем, российским, затем и международным. Рискованная и счастливая затея Ю.А.Бычкова себя оправдала, более того – пошла на пользу и музею-заповеднику, и всему чеховскому сообществу, и театрам, которые в наши дни так стремятся к контактам, к творческим встречам, отчего страна переполнена фестивалями. В Мелихове же играют только спектакли по Чехову (или о нем самом), отчего фестиваль стал единственным в своем роде.

«Мелиховская весна» сейчас – восьмая по счету; за это время она выросла в масштабе своем, в «географии» театров, в разнообразии жанров. При этом она держится неких исконных традиций, предписанных местом действия или выработанных с годами, и главная проблема сейчас – как их сберечь, что оставить, как сочетать с новизной.

Вспоминается формула Ю.М.Соломина, чеховского актера по сути своей, в последние годы столь близкого Мелихову: «Память и традиции, традиции и память». Формула, при благородной красоте своей, небезопасная: в ней есть опасность и консерватизма, и незащищенности перед натиском иных сил, а найти меру тому и другому, равновесие (диалектику) их, избежать крайностей трудно.

Обаяние патриархальности, «домашности», простоты, еще не стертое нынешним прагматизмом, органически свойственно Мелихову. Оно противостоит суетности, ставке на моду, иссяканию душевных контактов – и той модернизации, которая вызвана временем, необходима, но все дело в формах и размерах ее. Реставрация, поддержание жизни в музее, его развитие в целом – отдельная, особая сфера. Речь сейчас о другом – о судьбе театрального фестиваля, который давно

прорвал рамки «дачного театра», но отличается от многих своих собратьев по фестивальной практике, иначе выстроенных, заполненных и проводимых. Здесь нет такой четкой структуры, подчиненности общим правилам; нет жесткого отбора и конкурса.

Небольшой размер зала без подмостков, амфитеатр на 100 мест, словом, скромные условия сцены не позволяют показывать здесь масштабные «постановочные» спектакли, или же они стеснены и теряют в своей выразительности. Зато изначальная камерность зрелища и его близость к публике создают особый нервный контакт, атмосферу доверительного общения. Спектакли же, играемые на пленэре, требуют изначального специфического решения или хотя бы тщательной коррекции при исполнении, что не всегда возможно и не всегда удается.

Скудость помещений для игры, жилья и разного рода «штудий» сужает рамки фестиваля, побуждает к перегруженности спектаклями, к мельканию театральных трупп – отыграли и уехали; для дискуссий, творческих встреч, для фестивального клуба недостает места. Остра проблема коммуникаций, транспорта, связи, из-за чего Мелихово теряет в своих контактах с Москвой, ее публикой, ее критикой, и уникальный фестиваль не получает должного резонанса и освещения.

Все эти (и многие другие) проблемы давно осознаны, находятся в стадии решения, хотя решение это не может быть однозначным. Обозначились полюса: резкая модернизация содержания и формы фестиваля, по существующим правилам (или стандартам) – или сохранение существующего, исконного. Задача, видимо, в том, чтобы определить, что здесь первично: «зерно» ли «Мелиховской весны», на которую работает все остальное, – или, напротив, «остальное», развитая инфраструктура, из средства становящаяся самоцелью.

Но пока создаются и обрабатываются проекты, строится в Мелихове театральная школа, а в перспективе предусмотрено строительство театрального здания и гостиницы, своим обычным ходом, хотя и с нововведениями, проходит традиционная «Мелиховская весна». Недавно созданный здесь Театральный



отдел, координирующий все виды театральных мероприятий в Мелихове, руководит ею. Отбор спектаклей ведется по современной системе – не только по личным впечатлениям, с помощью слухов и прессы, но начиная с просмотра видео – и нацелен на строгую объективность и приемлемый объем зрелищ. С поправкой, однако, на местный, ставший правилом, обычай: есть театры и режиссеры, настолько «свои», что участвуют непременно, даже и без просмотра, тем более что представляют премьеры и именно в Мелихове нередко происходит первое их представление. Таковы Липецкий театр, Львовский театр имени М. Заньковецкой со спектаклями А.Г.Бабенко и Международная Чеховская лаборатория под руководством В.В.Гульченко (Москва).

Из собственно мелиховских традиций ревностно хранятся и другие: коренная, первойшая – наличие в афише фестиваля «Чайки», символа, «жемчужины» Мелихова; новейшая – «детский день», с выставкой детских рисунков и выступлениями детских коллективов; наконец, внимание к юбилеям и иным памятным датам. В этом году особо было отмечено предстоявшее осенью 80-летие со дня рождения О.Н.Ефремова, одного из самых близких чеховскому Мелихову людей, – отмечено 20 мая, в тот день, когда Ефремов 7 лет назад совершал последний выезд из дома, чтобы поддержать игравших в Мелихове спектакль своих учеников. Дата и сценарий дня были повторены: 20 мая в рамках «Мелиховской весны» выпускники школы-студии МХАТ играли «Пьесу без названия», затем артисты-мхатовцы выступили с воспоминаниями, сыграв заодно сцену из «Чайки» в постановке Ефремова.

День завершился невольным, непредусмотренным, но символическим образом: труппа Новосибирского городского драматического театра под руководством С.Н.Афанасьева показала «Вишневый сад»<sup>1</sup>. Символично здесь то, что именно Ефремов в конце прошлого века предъявил Москве этот театр со спектаклем Афанасьева «Дядя Ваня», предоставив ему сцену МХАТ во время Чеховского фестиваля.

---

<sup>1</sup> См. в данном выпуске «Вестника» материал об этом спектакле.

В системе ценностей Мелихова эти дни важны особо, наравне с новшествами в структуре фестиваля и новизной, представленной на афише. Такого равновесия в этом году достигли. Удалось сделать то, что в течение многих лет составляло проблему, и не одну: все театры имели возможность пробыть на фестивале весь срок, смотря спектакли друг друга, участвуя в мастер-классах известных «чеховских» режиссеров (Л.Е.Хейфеца, А.М.Вилькина и «дуэта» С.Н.Афанасьева с его французским партнером Паскалем Лярю). Действовал своего рода дискуссионный клуб, где солидная группа критиков обсуждала все без исключения показанные спектакли.

Наконец, была сделана попытка найти новое место действия, сценическую площадку для спектаклей большого формата. В мелиховском саду была сооружена раздвижная крытая сцена, где проходило открытие фестиваля и мог пройти спектакль сложного оформления и решения. Однако сцена эта не всем оказалась удобной, отчего постановщики даже крупных спектаклей предпочли вернуться в камерный зал или играть «на натуре». Это не обескуражило организаторов; проблема продолжает рассматриваться и решаться, хотя давно уже ясно, что истинное решение здесь – одно: настоящий театр в Мелихове, вне мемориальной зоны музея. В Подмосковье сейчас интенсивно идет строительство не только спортивных сооружений; современно оснащенные театральными зданиями обладают Серпухов и Мытищи, но Мелихово, где постоянно бьется пульс театральной жизни, все еще обделено этим.

Что до фестиваля, то он, сохраняя прежние параметры, стал не совсем обычным. По-прежнему широко были представлены российские города (кроме Москвы и Санкт-Петербурга – Подмосковье, Липецк и Новосибирск, Пермь, Краснодар и Ростов), из зарубежных стран – Франция (в совместном проекте с новосибирцами), Украина, Азербайджан. Работали театры академические, городские и молодежные; мастера и студенты. Это все, впрочем, для Мелихова привычно; новым оказался самый состав афиши.

Собственно, новыми были два момента.

Первый: соотношение столиц и провинции. Не секрет, что московская «чеховская» афиша стала бедна в последнее время; минувший сезон дал только одну значительную премьеру, и то – поставленную иностранцем, Д. Ноймайером, в балете<sup>1</sup>. Это вселяло тревогу; вновь, как всегда бывает в подобных случаях, возобновились толки об оскудении чеховского театра. И точно так же опровержение пришло неожиданно и извне: российская театральная провинция предложила спектаклей больше, чем мог вместить фестиваль. Подтвердилась не новая, но почему-то плохо усвоенная у нас мысль о том, что не стоит судить по столичной сцене (равно как и по одной какой-либо стране) о состоянии чеховского театра. Он развивается свободно и своевольно, возникает в любой точке пространства, и пауза в одном месте не означает замирания жизни везде.

Второй момент существеннее: что предложили театры; чем заполнилась афиша. На прошлом фестивале, да и в театрах царили «малые формы», чеховские миниатюры порознь и в различных сочетаниях; водевильная стихия, казалось, затопляет сцены. На этот раз водевилей не было вовсе – точнее, они не вошли в окончательную афишу, вытесненные большими пьесами и прозой.

Почти все основные пьесы Чехова (кроме «Иванова» и «Дяди Вани») выстроились здесь, от первой и до последней. «Пьесу без названия» играли дипломники школы-студии МХАТ. Полновесная «Чайка» прилетела из Краснодара с молодежным театром творческого объединения «Премьера»; фрагменты своих спектаклей показали МХТ и Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко. «Три сестры» также были представлены и полностью (Пермским областным тюзом), и фрагментарно – Липецкий театр и Международная Чеховская лаборатория<sup>2</sup> показывали сцены из своих будущих спектаклей, которые к началу фестиваля еще находились в работе. Зато «Вишневый сад» шел целиком, в

---

<sup>1</sup> См. об этом: «Чеховский вестник». М., 2007. № 20.

<sup>2</sup> См. в данном выпуске «Вестника» материал об этом спектакле.

тройном варианте, в версиях Липецкого, Новосибирского и Бакинского камерного театров.

Был здесь, в исполнении артистов московского «Стрелков-театра», и спектакль по переводной пьесе Б.Фрила «После занавеса», продлевающий жизнь чеховских героев.

Каждый из этих спектаклей заслуживал бы отдельного разговора (что в объеме «Вестника» невозможно). Все вкупе демонстрировали серьезность намерений, исполнения и – главное – палитру нынешнего чеховского театра, где балет может передать содержание и дух пьесы точнее и объемнее драматического спектакля; где скромный камерный спектакль из Перми (городе сестер Прозоровых, как гласит инспирированная Чеховым легенда) несет в себе такую же пронзительную чеховскую мелодию, как и русско-французский «Вишневый сад» из Новосибирска – или спектакль Липецкого театра, где прозрачно читается его собственная «чеховская» история.

Движение к чеховской прозе вызвано, как видно, избыточно частой интерпретацией пьес – проза же дает здесь неисчислимые возможности, удвоенные ее театральным потенциалом, скрытой сценичностью, что, к слову, доказано уже чеховской трилогией К. Гинкаса «Жизнь прекрасна», а в рамках самой «Мелиховской весны» – опытом ежегодных премьер Львовского театра. На фестивале этого года игрались «Каштанка» и «Детвора», «Ариадна» и «Попрыгунья», и спектакль по охотничьим рассказам Чехова «Пиль!», пока не представившие весомых решений или проблем, но говорящие о тенденции.

В целом же нынешний фестиваль был редкостно содержательным, побуждавшим к серьезному размышлению о картине чеховского театра – и к тому, чтобы картина эта была вписана в достойную ее раму. Рама эта, при всех новшествах и лучших намерениях руководства, была таковой не вполне. Мелихово оказалось не готово принять фестиваль такого уровня и масштаба, да еще и с перебором по части разных мероприятий (и спектаклей, и мастер-классов было для здешних мест многовато). Не хватало времени, людей, мест в зале и мест для работы, отдыха, встреч; не хватало опыта в проведении масштабного международного фестиваля, от транспорта и до связи с прес-

сой. Все это – решаемые проблемы, и в будущем (уже ближайшем) надо бы их осознать и решать. Как и то, что из нового, распространенного, модного духу Мелихова отвечает – или не отвечает, вроде той программы ночного концерта на открытии фестиваля, где, наряду со сценами из балета «Чайка» и инсценированными чеховскими рассказами, было представлено модное сейчас шоу огня, зрелище экзотическое, но Мелихову чуждое и небезопасное.

*Татьяна Шах-Азизова*

### **«УСАДЬБА ПРИНЯЛА НАС В СВОИ ОБЪЯТИЯ...»**

Интернациональный спектакль Сергея Афанасьева «Вишневый сад», в котором заняты шесть новосибирских и шесть французских актеров, стал несомненным лидером фестиваля «Мелиховская весна–2007».

Игрался спектакль непосредственно в музее-усадьбе Чехова в Мелихове. Чеховские места действовали на актеров и зрителя завораживающе. Старая липа, оставшаяся со времен Антона Павловича, служила своеобразным задником сцены под открытым небом...

У старой липы, рядом с которой теперь выросли еще две молодые, и игрался наш «Вишневый сад». Кроны деревьев сплетались над сценой, в паузах пели птицы, вокруг шумел вишневый сад. По словам режиссера и актеров, «все было так органично, что мороз по коже».

Спектакль начали играть в девять часов вечера. В сумерках. И когда Петя Трофимов произносил «солнце село» или «луна всходит», то он, как говорится, душой абсолютно не кривил. Природа не просто помогала, она была великолепным партнером нашим артистам.

Поскольку кулис не было, то входы-выходы актерам приходилось делать за пятьдесят метров от сцены. Все персонажи спектакля, не занятые в мизансценах, гуляли по территории. И когда Любовь Андреевна появлялась из-за летника, то воз-

никала полная иллюзия, что она возвращается со станции. Или когда Раневская указывала в сторону сада: «Вот мой сад» или «Смотрите, мама идет по саду вся в белом» – возникало почти мистическое чувство, что сейчас из-за деревьев появится фигура в белом...

– Усадьба с такой благодарностью отнеслась к нашему спектаклю, – рассказывает Сергей Афанасьев, – она как мать ребенка взяла наш спектакль в свои объятия. И было полное ощущение, что среди тех молчаливых фигур, которые проходят под деревьями и останавливаются, чтобы посмотреть спектакль, был и сам Антон Павлович...

Актеры играли, целиком отдаваясь очарованию атмосферы. Они, по признанию режиссера, не только не разрушили его замысла, но, напротив, «обогатили его лично, духовно».

– Я достаточно трезвый человек, у меня нет галлюцинаций, я могу скептически относиться к актерской работе, делать замечания и поправки. Но здесь я был заморожен. Это было невероятно. Драматические персонажи продолжали свою жизнь такими безумно тонкими комическими нотами, что зал не знал, от чего ему рыдать: от драматизма или от смеха...

Спектакль шел при большом скоплении народа. В зале под открытым небом собралось порядка 300 человек – и фестивальная публика, и просто зрители, купившие 140 билетов.

Такое единение с залом, которое случилось в тот вечер, по признанию актеров, бывает редко. После спектакля и в последующие фестивальные дни посмотревшие постановку подходили к ним со слезами благодарности, признавались, что «Вишневый сад» поделил их жизнь на две части – до и после.

Единственное, о чем жалеют афанасьевцы, что спектакль не фиксировался на пленку. И поэтому, увы, не удалось остановить того мгновения, которое было прекрасно. Того единственного спектакля, который родился «здесь и сейчас», которому больше никогда не суждено повториться:

– Даже если мы приедем туда снова, не будет такой погоды, такого неба, такого состояния, такого вишневого сада, который стоял вот тут же у сцены стеной...

Спектакль также получил высокую оценку коллег и критики, которая назвала его событием фестиваля. Актеры буквально купались в лучах славы. «И даже загорели, – шутят они, – это уже под солнечными лучами, поскольку в Подмосковье стояла небывалая жара».

Французы тоже были на высоте.

Французских актеров, по словам Афанасьева, не было. «Были русские актеры, которые почему-то говорили по-французски». О языковом барьере не было и речи — французы до самых тончайших нюансов прочувствовали, пережили на сцене эту русскую историю.

«Вишневый сад», напомним, поставлен Сергеем Афанасьевым в 2005 году. Он же выступил продюсером спектакля совместно с давним другом ГДТ Паскалем Лярю. Лярю участвовал в спектакле также как ассистент режиссера и автор инсценировки. Работа над спектаклем проходила во Франции. Наши актеры репетировали в городе Аллон в театре L'Enfumegaile и сыграли 10 спектаклей после премьеры. Потом «Вишневый сад» был несколько раз показан в Новосибирске. Далее был фестиваль в Авиньоне...

Спектакль существует исключительно как фестивальный. Играется редко, когда возникает финансовая возможность пригласить французов в Россию. По признанию Афанасьева, каждый «Вишневый сад» он считает последним: «все время думаю — ну всё, больше не будет». Однако творческая судьба постановки развивается по нарастающей, и приглашения на фестивали поступают одно за другим. Театр уже получил приглашение выступить с «Вишневым садом» на фестивале театра FEST «Подмосковные вечера» в Мытищах в октябре.

А в мае следующего года, когда театр Афанасьева будет отмечать свое 20-летие, спектакль, возможно, увидят и новосибирцы.

*Татьяна Коньякова*  
«Вечерний Новосибирск», 31 мая 2007 г.

## ЧЕХОВ В РИТМАХ ДЖАЗА

Три дождливых дня (Three Days of Rain), 2003.

Автор сценария и режиссер – Майкл Мередис.

Композитор: Боб Белден.

---

Рецензия на фильм, сделанный в 2003 году, может показаться запоздалой. Но как многие независимые американские фильмы, в кинотеатрах страны он практически не шел. Зная, что в основу сценария положены чеховские рассказы, долгое время пытался напасть на его след. И вот, наконец, осенью 2007 года «Три дождливых дня» вышли на DVD.

...Как и обещано названием, дождь идет, не переставая, все три дня, начинаясь на второй минуте экранного времени и оканчиваясь почти одновременно с фильмом. Один за другим проходят перед зрителем герои. Разные и чем-то похожие друг на друга, молодые и старые, состоятельные и бедные, пьяные и трезвые, все они – жители Кливленда начала двадцать первого века. И каждый – в большей или меньшей степени – обязан своим существованием Чехову.

Иногда «первоисточники» угадываются сразу, иногда – только по мере развития действия.

Пожилой таксист только что похоронил сына, тоже водителя (любопытно, что играть отца, потерявшего сына, режиссер поручил своему собственному отцу – экс-звезде американского футбола Дону Мередису), и безуспешно пытается поведать свою печаль сменяющимся пассажирам. У каждого из них свои заботы, своя печаль или радость. Контакта не происходит, но кажется, что герой и не рассчитывает на него. В конце фильма он пьет кофе за стойкой ночного кафе и рассказывает, наконец, свою историю работающей там женщине. Она слушает и не слушает, продолжая заниматься своими делами, и это, кажется, максимальный уровень отзывчивости, доступный в современном мире: «живых коней», если использовать строчки Есенина, давно заменила «стальная конница», а люди более чуткими не стали.

Другой пожилой отец – завсегдатай бара «Синяя птица». В перерывах между посещениями бара этот двойник старика Мусатова («Отец») изобретательно выуживает деньги у свое-



го безропотно-терпеливого сына. Махнувший на себя рукой и все же пытающийся сохранить достоинство, умело манипулирующий другими людьми и непоправимо одинокий, виртуозно лживый и безоружно искренний в своей лжи, герой наделен своеобразным шармом, в отличие от своего положительного, но несколько бесцветного сына. Роль эта – яркая актерская работа Питера Фалька, знакомого любителям независимого кино по фильмам легендарного Джона Кассаветеса, а более широкой аудитории – по роли инспектора Коломбо.

Еще одна вариация на тему отцов (в этом случае – матерей) и детей: девушка по имени Тэсс, болезненно-нервная и по-детски хрупкая наркоманка, ходит в состоятельную семью нянчить маленького ребенка. Ребенок – ее собственная дочь, отнятая решением суда... Этот сюжет – фантазия на тему «Спать хочется».

Быстро угадывается прототип другого героя, мелкого служащего железной дороги (в кадре он чаще всего показан со шваброй) Дэниса. На лице у современного «злоумышленника» следы умственной заторможенности и бесконечной доброты. В рабочем шкафчике у него обнаружена гайка, которую, в отличие от Дениса Григорьева, открутил не он сам: Дэниса «подставил» его начальник, чтобы взять на это место своего родственника. В финале, однако, проявляется вполне чеховская анекдотичность. Идя по рельсам, Дэнис, действительно, откручивает одну гайку за другой и аккуратно складывает их в коробку (бунт «маленького человека»). Впрочем, поезда по этой линии все равно не ходят. Если бы они ходили, убежден Дэнис, то он бы уже уехал из Кливленда.

Другому протагонисту дождь принес непоправимые убытки: размякла, не успев затвердеть, керамика, которую он изготавливает. Герою и без того плохо: разрыв с любимой женщиной, нечем платить за квартиру. В отчаянии он бежит к вдове человека, не успевшего рассчитаться за выполненный раньше заказ. Вдова подчеркнута сосредоточена на своем горе. Герой отказывается уходить, она – платить (теперь уже ясно, что это «Медведь!»). Оба упорствуют, ни один не желает уступать. Утро неожиданно застает их спящими на одной постели: рядом и как будто врозь.

А вот следующий – и уже последний – из центральных персонажей не только процветает материально, но и, по-видимому, вполне счастлив в своей семейной жизни. Вечером с женой они отправляются поужинать в ресторан: оживленный разговор, шутки, атмосфера взаимопонимания. Маленький инцидент по дороге домой: прикрываясь от дождя картонкой, к героям подходит однорукий нищий. Муж – его зовут Алекс – хочет отдать нищему взятую из ресторана еду. Жена не соглашается: ужин и шоколадный мусс предназначены для ее сестры, оставшейся дома (один из кинокритиков отметил, что это очень чеховски: показать, как стабильный брак рушится из-за шоколадного мусса). Дальше, как в «Казак», мысли о нищем неожиданно для самого героя не отпускают его. Алекс безуспешно пытается найти нищего и помочь ему. Но главное: он по-новому начинает смотреть на свою жену, которую, как ему кажется, совсем не знал раньше, и на себя самого. Любопытно, что «толстовский» рассказ в этой киноверсии как бы возвращен Чехову, и мораль его далеко не очевидна: одержимый новыми идеями герой настораживает своей бескомпромиссностью не меньше, чем его убежденная в собственной правоте жена.

Итак, шесть чеховских произведений – пять рассказов («Злоумышленник», «Тоска», «Казак», «Отец», «Спать хочется») и водевиль («Медведь»). Далекое не очевидная комбинация подтверждает бесконечный потенциал сцеплений между чеховскими текстами на уровне тем и мотивов. Кроме того, постепенно выявляется мотив, связывающий «Три дождливых дня» с «Тремя сестрами»: стремление разных героев – конечно, вполне безнадежное – уехать из дождливого Кливленда.

Нужно подчеркнуть, что ни одна история не рассказывается в фильме последовательно. Сюжеты следуют вперевивку, накладываясь друг на друга: кто-то из героев выходит на передний план, другие на это время отступают в тень (лучше сказать: *в дождь*), чтобы вскоре появиться снова. В результате происходит своеобразная ассимиляция: смягчаются (опять-таки, следуя за образностью фильма, хочется сказать: *размываются*) как трагизм «Спать хочется», так и комизм «Медведя».

Прямых сюжетных пересечений между историями нет. Но кроме тематического и мотивного, есть в фильме единство поэтическое. Достигается оно двояко. Во-первых, через ви-

деоряд, определяющийся прежде всего образом дождя. Прочитируем из «Тоски»: «Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее, ее не видно». В фильме этих слов, конечно, нет, но тоску современного Ионы, как и других героев, здесь *видно*: воплотившаяся в реальном трехдневном дожде, она в прямом смысле заливает весь свет. Другим фактором, определяющим поэтическое единство фильма, является музыка.

Музыкальное решение фильма, на мой взгляд, является его главной удачей. Музыка эта – джаз в лирическом ключе. Мотивировкой ее введения – а звучит она за кадром почти постоянно в исполнении ведущих мастеров жанра: Джо Ловано, Марка Копланда и др. – является радиотрансляция в прямом эфире происходящего в городе джазового фестиваля. Фестиваль не участвует в развитии сюжета и не затрагивает героев напрямую. Но музыка звучит, переплетаясь с их судьбами. Она знает о героях то, чего они не знают сами, перебрасывает между ними невидимые мосты и договаривает на своем языке то, чего они не смогли сказать. Голос невостребованной человечности, музыка не следует за событиями, а как бы просвечивает сквозь них. Понятная и неуловимая, она играет в фильме роль авторского слова.

И в самом деле, такая музыка оказывается стилистически созвучной чеховскому слову: узнаваемая тема каждый раз открывается с новой стороны, возвращается непредсказуемой и обновленной, а неназойливый лиризм солирующего инструмента подкреплена изнутри упругой пульсацией ритма (бас и ударные), чуткого к основной теме и постоянно варьирующегося вместе с ней. Этой музыкой – не меньше, чем сюжетными перекличками – присутствует в фильме Чехов.

*Радислав Ланушин*  
(Университет Северной Каролины, США)

## **КОНФЕРЕНЦИИ**

## «ЧЕХОВСКИЕ ЧТЕНИЯ», 2007

16–20 апреля 2007 года в Ялте прошла 28-я международная конференция, на которой вопрос об особенностях изображения Чеховым внешнего мира рассматривался в конкретном аспекте: «Мир Чехова: звук, запах, цвет».

Открывая пленарное заседание, В.Б. Катаев (Москва) представил общую картину эволюции чеховской манеры описания. Вполне традиционные вначале описания природы и бытовых реалий с середины 80-х годов у Чехова изменяются: «новые приемы полемичны по отношению к тургеневской манере и к современной (Чехову – Е.П.), остававшейся в рамках традиционности». Основным принципом изображения явлений природы становится антропоморфизм, от которого после «Степи» и «Острова Сахалин» Чехов также отходит. Он вырабатывает особую, простую, лаконичную манеру и находит художественные средства передачи индивидуального восприятия звука, цвета и запаха каждым персонажем, что отражает гносеологический, а не онтологический способ видения. В.Б. Катаев подчеркнул, что методологические подходы к изучению повествовательной манеры Чехова были определены в работах исследователей старших поколений: К.И. Чуковского, А.Б. Дермана, А.П. Чудакова.

Визуальные и звуковые образы, вкусовые, тактильные и обонятельные ощущения – важные составляющие чеховского многомерного, объемного художественного мира. Анализ этих составляющих, определение их функций, эстетического значения – задачи, еще далеко не решенные. Большинство докладов на конференции были посвящены роли звука, цвета и (реже) запаха в конкретных чеховских произведениях. В ряде докладов рассматривались общие особенности воспроизведения этих реалий в прозе и драматургии Чехова. Так, С. Евдокимова (Провиденс, США) в докладе «Запах, цвет, вкус как «улики» и симптомы реальности у Чехова» говорила о знаковом характере внешней формы и «внешних атрибутов жизни» – «улик» в произведениях писателя. По мнению ис-

следовательницы, «семиотическое отношение» к деталям материального мира лежит в основе чеховской поэтики. Притом что тезис о знаковости деталей в литературном ландшафте Чехова разделяется чеховедами, некоторые конкретные примеры вызвали сомнение аудитории (в частности, японские духи Анны Сергеевны в качестве знака ее неопытности и провинциальности). «Уликовое восприятие визуального ряда» характеризует Чехова как писателя, созвучного эпохе модерна, и с этой точки зрения, если вернуться к конкретным примерам, поэтика Тригорина, по мнению С. Евдокимовой, оказывается более современной, чем модерниста Треплева, «не умеющего видеть знаковые детали».

В полемически заостренном докладе В.Я. Звиняцковского (Киев) «Очевидное – невероятное: Чехов – реалист» утверждалось, что ключевое слово для творчества Чехова – реализм, а ключевое понятие – познаваемость мира. И за звуками, и за запахами у Чехова стоит реальность, которую «объясняет» персонаж – носитель «правильной» позиции, часто это доктор, трезво философски смотрящий на жизнь. В «Вишневом саде» реально воспринимают мир Варя и Лопухин, для Лопухина «звук лопнувшей струны» – звук сорвавшейся в шахте бадьи, такие звуки доводилось слышать и Чехову – в действительности это был звук из-под земли. Пафос докладчика понятен: в последнее время замечен крен в сторону чрезмерного сближения поэтики Чехова с модернистской. Все же большинство исследователей и интерпретаторов придерживаются мнения об очевидно символическом характере знаменитого звука в чеховской пьесе, равно как и о «неслучайности» запахов, которые в то же время могут быть и вполне реальными.

Возмутителем спокойствия стал Т.Г. Мироманов (Александровск–Сахалинский). В своем докладе «Чеховский Сахалин: восприятие и реальность», вышедшем за тематические рамки конференции, он высказал неожиданное мнение об «ошибочности впечатлений», которые вынес Чехов из сахалинской поездки. Докладчик апеллировал к примеру Австра-

лии, в свое время заселенной и освоенной каторжниками. Также и Сахалин невозможно было освоить без труда каторжан, которые способствовали развитию края, что отвечало государственным интересам России. Чехов же исходил из общего гуманистического посыла, из принципиального отрицания принудительного труда, непродуктивного и не приносящего никакого блага. С точки зрения докладчика, писатель был подготовлен к поездке «не теми книгами». Доклад Миromanова вызвал множество вопросов и оживленную полемику. Сахалинскую тему продолжила О.М. Скибина (Оренбург) докладом «Звук, запах и цвет в «Острове Сахалин». Жанру путевого очерка по самой его природе присущи объективизм, документализм, фактографизм, т.е. натуралистические черты. Чехов, воспроизводя сахалинскую реальность, использует цвет, звук и запах как натуралистические краски – «прием, позволяющий изображать страшную реальность русской каторги, правду «безусловную и честную». Докладчица привела примеры подобных натуралистических красок, которыми Чехов воздействует на читателя, иногда специально задевая его «нравственное и эстетическое чувство», стремясь «пробудить в нем внимание и сочувствие к месту невыносимых страданий». Вместе с тем, О.М. Скибина отметила, что в картинах природы в объективированном повествовании проступает авторское «я», «именно пейзажные зарисовки делают повествование лиричным и на фоне страшной сахалинской действительности становятся символическими». Докладчица резюмировала, что в «Острове Сахалин» Чехов сочетает натуралистические краски с живописными средствами, создающими пейзаж-настроение.

Исследователей всегда привлекала проблема чеховского новаторства, не все грани которого осмыслены и изучены. М.М. Одесская (Москва) на материале рассказа «Спать хочется» и пьесы «Вишневый сад» анализировала элементы новой эстетики сюжетосложения Чехова («Роль звука и цвета в архитектонике сюжета»). Она привела новые аргументы в поддержку распространенного мнения об особом значении че-

ховских открытий для эстетики и поэтики модернистов. «Литературно-музыкально-пластический синтез в текстах Чехова предвосхитил искания модернистов начала XX века», одной из важнейших особенностей эстетики которых было «взаимодействие, взаимопроникновение вербального, живописного и музыкального языков». Основной вывод доклада заключался в том, что «зрительные и визуальные образы вместе с тактильными ощущениями создают единство в художественном мире Чехова, и это один из важнейших новаторских принципов переноса с внешнего действия на внутренний драматизм».

А.Д. Семкин (Санкт-Петербург) в докладе «Красота мира или "неумелая декорация"? Авторское зрение и взгляд героя в рассказе "Верочка"» связал сюжетные коллизии с различными эмоционально-чувственными типами восприятия мира. Представив ситуацию в чеховском рассказе как онегинскую, «разыгранную в интерьере конца 1880-х годов», он рассмотрел оппозиции герой-героиня и герой-автор. Авторскому зрению, адекватно воспринимающему действительность, противопоставлен взгляд персонажа, увидевшего в красоте природы «неумелую декорацию». Ключ к пониманию ситуации дает сопоставление «двух образов окружающего мира, двух способов восприятия этого мира, природы, летнего вечера во всем великолепии цвета, запаха и звука». Центральной метафорой «нежизненности» Огнева и становится, подчеркнул докладчик, искаженное восприятие мира и человеческих чувств, обусловленное особенностями личности персонажа – неспособного к действию русского интеллигента.

Об искаженном восприятии реальности человеком говорила и О.Н. Филенко (Одесса), сделавшая объектом своих наблюдений «сумеречные» рассказы Чехова («Сборник «В сумерках»: мир в ощущениях»). Констатируя «победу» в них черно-белого мира, докладчица отметила субъективный характер его визуальных и звуковых образов, поскольку «человек – орган для субъективного восприятия объективного мира».

Е.В. Геворкян (Москва) в докладе «Роль цвета и звука в чеховской «матрице безумия (брёда)» попыталась анализиро-



вать отклонения от нормы в рассказах Чехова, используя терминологию психиатрии. Докладчица увидела у чеховских персонажей «связь идей и болезни», передающуюся через «код – комбинацию тактильных, вкусовых, зрительных, слуховых ощущений». Мысль не получила в докладе четкого оформления, действие «кода» не было продемонстрировано на убедительных конкретных примерах.

Р.Б. Ахметшин (Москва) поставил важный вопрос о разграничении плагиата и литературных переключек, литературной преемственности. Он сравнил описания морских похорон в рассказе Чехова «Гусев» и в рассказе писателя А. Чермана «Под Южным крестом» («Цвет, свет, звук в двух однотипных описаниях (морские похороны) двух писателей (А. Чехов и А. Черман)»). Р.Б. Ахметшин отметил одинаковое композиционно-сюжетное построение эпизодов похорон, прием перемещения точки зрения под воду, что дает основания говорить о плагиате, и при этом принципиально различные характер и качество описаний. Чехов сжимает описания, выделяя особо значимые детали, обозначая оттенки, у Чермана описания подробные и, по выражению докладчика, сентиментальные, цветовая палитра богатая, но лишена тонких переходов и оттенков – Черман мог бы явиться одним из чеховских героев-графоманов.

Выявлению интертекстуальных связей были посвящены доклад Г.М. Васильевой «Звуковая и музыкальная природа фаустовского сюжета в прозе А.П. Чехова» (Новосибирск) и доклад Е.С. Горобченко (Одесса) «Звук, цвет, запах в романе Д.М. Кутзее «Мистер Фо»: чеховская традиция и современный постмодернизм». Г.М. Васильева сосредоточила свое внимание на «Фаусте» – книге и опере – и стремилась выявить гетевские сюжетные мотивы у Чехова. Е.С. Горобченко анализировала роман Д.М. Кутзее, исходя из принципов постмодернистской поэтики, но, к сожалению, «выходов» на Чехова и чеховскую традицию в ее выступлении не было. Т.В. Клеофастова (Киев) сопоставляла «Остров Сахалин» с «Записками из Мертвого дома» Достоевского и «Балладой Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда, включив их в художествен-

ную парадигму произведений с «тюремной» тематикой. В докладе подробно были рассмотрены линии пересечения трех книг («Особенности художественной парадигмы пенологических произведений в европейской литературе XIX века (Достоевский, Чехов, О. Уайльд)»), однако не прослеживалась четкая связь с предложенной на конференции проблематикой.

Присущая произведениям Чехова музыкальность, реализуемая на уровне звукоряда, на тематическом уровне и на уровне текстовой структуры, обусловила интерес исследователей к роли музыки и – шире – звука в чеховских драмах и прозе. Л.Е. Бушканец (Казань) в докладе «Что такое "чеховские звуки" для его современников?» определила различие между восприятием звуков в произведениях Чехова его современниками и последующими поколениями исследователей. Докладчица справедливо заметила, что современники писателя обращали больше внимания на его пейзажи, они выделяли не так уж много специфически «чеховских звуков» и, можно сказать, недооценивали их роль. Некоторые, например, Н. Михайловский и С. Флеров, считали недостатком склонность Чехова одушевлять природу соответствующими звуковыми эпитетами. Они не связывали звуки с чеховской картиной мира, между тем у Чехова их много, причем важны в равной степени и бытовые звуки и шумы, и природные. Доклад Л.Е. Бушканец убедительно продемонстрировал, что каждое поколение читателей и исследователей рассматривает чеховскую картину мира в новом ракурсе, наиболее соответствующем характеру и тенденциям искусства своей эпохи.

А.А. Щербакова (Мелихово) обратила внимание на один природный звук у Чехова, шаблонный в литературе конца XIX века, – пение соловья («Пел соловей»: звуковой стереотип в литературе 1880-90-х гг.). Она нашла много примеров ситуации «пел соловей» в русской литературе XVIII–XIX в.в. и сравнила с ситуациями чеховской прозы, в которой соловей поет часто – 25 раз. В юмористических рассказах звуковой образ «пение соловья» снижался или пародировался включением в ситуацию обманутого ожидания. Однако в более позд-

них произведениях – «Новой даче», «Счастье», «Агафье» ему «возвращается важная первоначальная смысловая, эмоциональная поэтическая функция». Будучи образом растражированным, многократно спародированным, «соловей остался реалией русской природы, ее важным знаком».

Знаменитый «звук лопнувшей струны», как и следовало ожидать, фигурировал во многих докладах. П.Н. Долженков (Москва) назвал свою тему «Еще раз о "звуке лопнувшей струны"». Докладчик выявлял в пьесе своеобразных «двойников» этого звука-символа, которые его «снижают» (например, в «сеансе чревовещания» Шарлотты звук женского голоса «точно из-под пола»), он также охарактеризовал различную реакцию на него женских и мужских персонажей. Находя в тексте примеры «двоичности», как убедительные, так и не вполне, П.Н. Долженков пришел к выводу, что приведенные факты подтверждают тезис о двойном освещении образов как основе поэтики «Вишневого сада».

Роли звука и музыки у Чехова были посвящены доклады иностранных стажеров РГГУ. Ханна Нордквист (Швеция) говорила об интерпретациях режиссерами «звука лопнувшей струны» и о том, как восприняла критика эти постановки. Она обратилась к двум спектаклям в городском театре Гетеборга: постановке финно-шведского режиссера Ралфа Лонгбаки 1969 года и постановке 2006 года литовского режиссера Римаса Туминаса. Докладчица использовала критические рецензии и режиссерские комментарии, представила аудиозаписи. Из доклада стало очевидно, что возможность передать «звук лопнувшей струны» – вопрос столь же дискуссионный в Швеции, как и в России, аудиозапись же могла убедить многих в бесперспективности попыток «сыграть» символический звук.. Никола Миркович (Германия) поставил своей задачей показать, каким образом в «Дяде Ване» «внутренние связи между персонажами проявляются в музыке» («Роль музыкальности и музыки в пьесе «Дядя Ваня» и постановке Жюли Брехэн»). Он также продемонстрировал видеозапись монолога Сони в постановке молодого французского режиссера Жюли Брехэн, которая стре-

милась максимально выразить музыкальность текста. Следует заметить, что поиски в этом направлении идут параллельно в европейском театре и в российском. В России современные чеховские постановки тоже насыщены музыкой и звуками. Режиссеры сейчас вообще уделяют особое внимание звуковому ряду, что отметила в своем докладе Л.Е. Бушканец.

Патриция Голец (Германия) продолжила музыкальную тему. В докладе «Воздействие музыки на персонажей «Ионыча» и «Черного монаха»» она раскрыла свое представление о влиянии музыки на героев и их представление о реальности. По мнению докладчицы, в «Черном монахе» музыка оказывает губительное воздействие на Коврина, способствуя развитию его душевной болезни. В «Ионыче» музыка – игра героини на пианино и песня «Лучинушка» – отражает реальную ситуацию, а не иллюзии. Анна Джуст (Италия) обратилась к одноактной опере Вениамина Флейшмана «Скрипка Ротшильда», которую высоко оценил Шостакович. Докладчица говорила о музыкальном воплощении звукового мира рассказа и о том, как на языке музыки композитор передал историю персонажей Чехова, выразил их чувства и весь психологический и эмоциональный мир рассказа.

Е.С. Зубицкая (Киев) в докладе «Палата №6» в музыкальном прочтении (опера В. Зубицкого)» прокомментировала музыкальную версию чеховского произведения и либретто оперы. Участники конференции имели возможность послушать оперу в видеозаписи.

Ирина Лаппо (Люблин, Польша) задалась интересным и актуальным вопросом: переводима ли музыка чеховского текста? Участники конференции получили фрагмент текста с польским переводом, что стало хорошей иллюстрацией к докладу «Музыкальность чеховской интонации в польских переводах «Вишневого сада». Признавая адекватность переводов оригиналу в целом и в деталях, докладчица отметила, что, тем не менее, «очакование чеховской интонации улетучивается». Анализируя переводы пьесы Чехова, она пришла к неутешительному заключению, что «попытки переводчиков воссоздать музыкальность

чеховской фразы на базе польского языка трудно назвать удачными». Ирина Лаппо подвергла сомнению утверждение Н.Фортунатова о музыкальности чеховской композиции, а не слов. Композиция «не только переводима, но, в принципе, в процессе перевода не подвергается деформациям», тогда как слова нужны совсем иные, а это уже другая звуковая структура. Трудно не согласиться с докладчицей в том, что нужна поправка «на другое ухо», а также на другую языковую картину мира, на другое национальное мировосприятие. Последнее, впрочем, можно рассматривать как одну из задач переводчика литературы: открывать читателю другое мировосприятие, иные культурные ценности, этические и эстетические нормы.

На сопоставлении чеховского и толстовского видения человека и мира были построены выступления П.П. Алексеева (Киев) и И.В. Никериной (Ясная Поляна). И.В. Никерина связала особенности восприятия писателями мира и эпохи с усадьбой атмосферой их жизни, но при этом «каждый из них по-своему пытался передать всю мозаику окружающего мира». Чехов, подчеркнула докладчица, своими тонкими и точными наблюдениями дополнял панорамную картину Толстого. П.П. Алексеев, отклонившись от проблематики конференции, со- и противопоставил уход из жизни чеховского архиерея и толстовского Ивана Ильича, он выявлял евангельские мотивы в текстах и выразил мнение, что Чехов «производит коррекцию языческого подхода Толстого в сторону православия». В докладе «Аура ухода из жизни в "Архиерея"» речь шла также об особой «ауре византизма» в рассказе Чехова, но это понятие осталось недостаточно проясненным.

Общепризнанно, что Чехов – писатель, довольно сдержанный в использовании цвета, однако его палитра не ограничивается черно-серо-белой гаммой – об этом свидетельствовали многие доклады. Цвет в чеховском литературном пейзаже, в портрете, в описании обстановки выполняет как изобразительную, так и экспрессивную функции, несет большую смысловую нагрузку. В докладе А.Г. Головачевой (Ялта) были рассмотрены цвета и запахи в рассказе Чехова «Невеста». В рас-

сказе глазами героини фиксируется все цветовое разнообразие реального мира, однако, как убедительно доказала А.Г. Головачева, «по мере движения повествования краски словно выцветают, мир тускнеет и доминирующим в нем становится серый цвет». В докладе был сделан сопоставительный анализ с одним из эпизодов романа А. Труайя «Семья Эглетьер», в котором можно наблюдать обратное: «субъективное расцвечивание окружающего пространства в непосредственном восприятии или воспоминаниях героя». «Невеста» – «пример того, как в результате субъективного восприятия главной героини колористическая насыщенность художественного пространства утрачивается, сводится к одной краске (к тому же тусклой серой)». В чеховский рассказ «серый» входит в разных значениях: «как маркировка цвета, света, а также метафора, характеризующая определенный уклад жизни». А.Г. Головачева выявила также градацию запахов по ходу повествования. Характеристики столь важных элементов поэтики, как цвет и запах, вносят новую аргументацию в дискуссию о смысле финала последнего чеховского рассказа, подтверждают вывод о бесповоротности разрыва главной героини с ее прошлым.

Е.Н. Петухова (Санкт-Петербург) в докладе «Цвет как изобразительная и смысловая деталь в "Степи"» анализировала функции цвета в повести Чехова, палитра которой очень разнообразна (в тексте 188 слов, обозначающих 21 цвет). Однако доминируют контрастные цвета: красный, черный, белый, при значительном преобладании красного. Цвета коррелируют с доминантными и тоже контрастными эмоциональными составляющими текста: тоски и страха / восхищения и удивления, связанными с персонажем и повествователем. Анализ показал, что Чехов на одном текстовом пространстве одновременно реализует изобразительные, экспрессивные и смысловые потенции лексики цветообозначения в зависимости от художественной задачи: создание портрета, объективного или психологического пейзажа, настроения, атмосферы, выражение психологического состояния персонажа. Докладчица обратила внимание, что во многих эпизодах повести

имеются соответствия между психологическими характеристиками основных цветов в известном тесте Макса Люшера и их семантикой и символикой у Чехова, при этом в «Степи» актуализованы также фольклорные и литературные семантические коннотации цвета. Цвет стал в повести особо значимым элементом поэтики, обнаружившим связь как с содержательным уровнем текста, так и с сюжетно-композиционным.

Повесть «Степь» был посвящен и доклад А.Г. Бондарева (Иркутск) «Объективная и субъективная степь (Цветовые характеристики степи в одноименной повести Чехова)». Докладчик говорил об особенностях образа степи, возникающего в повести: в ней создается лишь «иллюзия реальности». Возникает вопрос, какая степь в «Степи»: та, которая видится Егорушке, или та, которую хорошо знал автор? А.Г. Бондарев подчеркнул, что важное значение имеет различие между цветами «приближенными» и «удаленными». «В удалении цвета смешиваются» и кажутся не такими, какие есть. Кроме того, цвет одного и того же объекта изменяется: например, вода в реке кажется голубой, а «внутри» выглядит «мутно-зеленой». Докладчик заметил, что Чехов обычно раскрывает причину изменения цвета. Действительно, вода голубая «оттого, что в ней отражалось небо», а когда Егорушка открывает глаза под водой, то видит «что-то мутно-зеленое» – но это цвет толщи воды «изнутри». Доклад не лишен противоречивости, ведь и то и другое впечатление объективно мотивировано, тем более что вода сама по себе бесцветна.

Т.А. Савилова (Одесса) стремилась определить значение импрессионистических деталей, в частности, «сиреневой» морской воды, в композиции рассказа «Дама с собачкой» и в раскрытии его художественного смысла («"Вода была сиреневого цвета..." (К поэтике чеховской "Дамы с собачкой")»). С точки зрения докладчицы, процесс «пробуждения в человеке человечности» начинается в рассказе с общности эстетического переживания героев – увиденной и прочувствованной красоты природы.

Н.А. Никипелова (Харьков) в докладе «Снег как мотив в повествовательном сюжете Чехова» привела факт, что в че-

ховских письмах снег упоминается около 300 раз, отражая не только время года и место события, но и настроение, состояние писателя. В творчестве Чехова снег становится функциональным поэтическим образом. Н.А. Никипелова выделила описательную и сюжетную функции снега и тонко проанализировала их на примере многих рассказов («Ведьма», «Горе», «Иона», «На пути», «Дама с собачкой» и др.).

Наряду с докладами, в которых анализировался «цветной» мир Чехова, на конференции прозвучали доклады о символике черного цвета и о чеховском ахроматизме. Л.В. Зелинская (г. Острог Ровенской области) рассматривала «ахроматизм как творческий принцип» драматургии Чехова, обратившись к «Чайке». Докладчица приняла за основу тезис, что в драматургии Чехов «становится художником динамики, а не цветовых пятен, поэтому работает в ахроматической технике, не отвлекая персонажей и зрителя от траектории «движения человеческого духа»». Строго говоря, ахроматизм в пьесе не выдержан: красные и багровые глаза дьявола, красное небо, светлые кофточки Аркадиной, не означающие непременно «белые» или «серые»; «расцветчивают» пьесу и упоминания о цветах, цветниках, липе в солнечный полдень. Вопрос об ахроматизме «Чайки» решался в докладе «в контексте соловьевского учения и психологического комментария», исходя из которых утверждалось, что персонажи не видят мир цветным, и делался вывод о творческой несостоятельности Трешлева: он не способен «уловить психофизическое состояние и ассоциировать его». Вывод оказался недостаточно убедительным, так как основывался на абстрактной аргументации. В целом же, учет психологии цвета при изучении чеховской поэтики и самой личности писателя следует признать полезным, и он, безусловно, имеет перспективу.

Доклады Л.И. Синявской (Одесса) и стажера РГГУ Элизабет Зейн (США) были посвящены «Черному монаху». Элизабет Зейн сосредоточила внимание на символической роли цвета в повести. Именно на рубеже XIX-XX веков, отметила она, цвет приобретает все большее значение, «становится одним из важнейших языков, выражающих дух эпохи», и поиски Чехова бы-



ли созвучны времени. Л.И. Синявская в докладе «Символика цвета в повести А.П. Чехова "Черный монах"» сделала акцент на особой символической роли черного цвета в повести, который «служит структурообразующим центром композиции» и помогает раскрыть душевное, психическое состояние Коврина. Докладчица рассматривала широкий диапазон значений черного цвета исключительно в негативном ключе. Утверждения, что он ассоциируется в авторском понимании с деструктивным началом, разрушением, смертью и что именно такая трактовка черного цвета определяет и жизнь, и мышление, и поведение Коврина, вызвали сомнения и вопросы части аудитории. В художественной литературе семантика и символика цвета осложнены различными коннотациями, влекут за собой длинный шлейф ассоциаций и не исчерпываются психологическими характеристиками, об этом свидетельствовали многие выступления.

Новый поворот темы цвета предложила Т.А. Шеховцова (Харьков). В ее докладе «Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета» приводились образцы чеховского словесного описания картин и были классифицированы типы экфрасиса. Т.А. Шеховцова сделала ряд интересных наблюдений: в произведениях Чехова картины уподоблены бездуховной действительности, поэтому «их описания часто лишены цветовых обозначений и схематичны» или цвет приобретает негативные коннотации; экфрасис нередко характеризует не только владельца картины, но и того, кто ее описывает; автор использует цвет в описаниях живой природы, и картина «проигрывает» природе. Докладчица предположила, что «обесцвечивание» живописи у Чехова можно объяснить его убеждением «в приоритетности жизни перед искусством».

Таким образом, семантика и роль цвета в чеховских произведениях оказались достаточно сложным и проблемным вопросом, имеющим много аспектов.

Тема запахов затрагивалась в нескольких выступлениях. Непосредственно функциям запахов были посвящены доклады Н.Ф. Ивановой (Великий Новгород) и Т.Ю. Ильяхиной (Санкт-Петербург). Н.Ф. Иванова, привлекая широкий кон-

текст: прозу, драматургию, письма Чехова и воспоминания современников, – проследила появление в жизни и творчестве писателя такой бытовой реалии, как духи, и стремилась определить её художественные функции. В докладе «Об одном одорологическом знаке у Чехова» отмечалось изменение первоначального иронически-негативного отношения Чехова к духам после заграничных поездок и появления в его жизни О.Л. Книппер. Духи начинают входить в чеховский быт и произведения, в которых выполняют разнообразные функции: создание определенного настроения, выражение индивидуальности персонажа, «сокрытие» его истинной природы. Они становятся и показателем материального положения, и знаком социальной принадлежности. В драмах Чехова, подчеркнула докладчица, духи становятся художественной деталью, помогающей раскрыть конфликтную ситуацию, характер героев.

Т.Ю. Ильюхина в докладе с красивым названием «"Запах счастья" у Чехова» характеризовала функции запахов в повести «Моя жизнь» и выделила в ней «ароматический букет счастья»: сирень, розы, дорогие сигары в сочетании с весенними ароматами. Докладчица заключила, что «одна из функций запаха в произведении – связь с общей структурой текста внутри художественного целого». Вторая функция запахов – связь с литературной традицией XIX века – осуществляется благодаря использованию «растительных» компонентов: розы, сирени, тополя. В докладе была предложена формула «запаха счастья» у Чехова: «образ-аромат, содержащий в себе желание/надежду любви в соединении с боязнью любви и неискушенностью в качестве верхней ноты (роза), неизбежность расставания – средняя нота (сирень) и имеющий в качестве нижней ноты – горьковатый привкус одиночества (тополь)». Т.Ю. Ильюхина уточнила, что «подобное толкование «запаха счастья» не задано Чеховым, но существует в тексте как поэтика предчувствия, предощущения, и поэтому может быть воспринята читателем или нет».

В рамках музейно-архивной тематики на конференции были прочитаны доклады об изобразительной Чеховиане и о Ялте чеховской поры. И.Т. Павленко (Сумы) сопоставила описание

усадьбы в рассказах Чехова с пейзажами художников XIX – начала XX вв. Доклад сопровождался демонстрацией фотографий и слайдов. А.М. Дужая (Сумы) прокомментировала картины на чеховские сюжеты украинских и русских художников XX века из собрания Сумского художественного музея. А.В. Ханило (Ялта) говорила о М.П. Чеховой, ее заботе о сохранении чеховского дома и призвала возродить традицию отдавать дань памяти сестре писателя. Г.А. Шалюгин (Ялта) рассказал, какой мог видеть Ялту Чехов («Ялта чеховской поры. По воспоминаниям старожилов Ялты»). Об эпизоде из жизни Чехова в Ялте шла речь в докладе И.Ф. Фоменко (Ялта) «Ялта и Чехов. Неслучайная случайность, или история о забытом вкусе».

Конференция продемонстрировала разнообразие подходов к теме и различные точки зрения на функции важных элементов поэтики: звука, цвета и запаха – и их роль в формировании художественного смысла произведения. Очевидно, что конкретные исследования в этом направлении продуктивны и могли бы стать фундаментом обобщающего труда.

На конференции также состоялся Круглый стол Содружества Чеховских музеев, на котором была возможность ознакомиться с видеоматериалами о бедственном положении Белой дачи и обсудить сложившуюся ситуацию.

Хочется поблагодарить директора Дома-музея А.П. Чехова А.Г. Головачеву и всех его сотрудников за хорошую организацию конференции в непростое для музея время.

*Е. Петухова*

### **XXIII ЛИПЕЦКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ**

**«Русская комедия от Гоголя до Чехова**

(«Ревизор» и «Вишневый сад» на сцене Липецкого театра)».

Международная научно-практическая конференция:

Липецк, 5 – 6 мая 2007 г.

---

Герои этих «Театральных встреч» родились в XIX веке и прожили недолгую жизнь: один дожил до 43, другой до 44 лет. Проживи первый подольше, они могли бы встретиться –

хотя бы стать современниками. А так – каждый из них представляет свою эпоху, и встреча теперь возможна лишь виртуальная, в общем пространстве культуры. Зато здесь они существуют не порознь, но как бы в едином времени, где Л. Толстой наконец встречается с Достоевским, Маяковский – с Пушкиным, Чехов – с Гоголем. Наш литературный Олимп заселен классиками так плотно и связи между ними теперь так явственны, что мы и склонны порой воспринимать их как некую большую семью, прирастающую все новыми членами уже из XX века.

С особой свободой встречи эти происходят в театре, давно уже породнившем двух таких антиподов, как Шекспир и Чехов, – по крайней мере, не видящем препятствий к их совместному существованию. Замечена (но не объяснена еще) такая закономерность: вслед за постановкой Шекспира режиссер ощущает потребность в Чехове и тут же принимается за него – и наоборот.

Что ж говорить о соотечественниках, разделенных не веками, а десятилетиями, росших из общей почвы и связанных прочной нитью традиции; и разных, и родственных? Современный режиссер может одновременно ставить пьесы Гоголя и Чехова и выпускать спектакли подряд, с легкостью переключаясь из одного мира в другой, не смешивая их, но в равной мере ощущая своими. Так поступил и В.М.Пахомов, представив публике «Ревизора» и «Вишневый сад» и, согласно неписаному правилу Липецких встреч, сделал это основой очередной конференции.

Отличие этих конференций не только в том, что они опираются на репертуар, на текущие интересы театра, но и в том, что они лишь отталкиваются от этого, исходят, а далее, получив стимул от практики, научная мысль движется своим путем. Границы его были обозначены тем, что театр представил нам не просто пьесы двух авторов, но начало и конец русской классической комедии в ее вершинных явлениях, фактически – ее судьбу, которую можно проследить как внутри литературы, так и внутри театра. И тому, и другому на конференции

нашлось место на-равных, без перевеса в чью-либо сторону, без той конфронтации, которая возникает иногда между филологами и театроведами.

Так, В.Б.Катаев в докладе «Гоголь – вечный спутник Чехова» проводил параллели между классиками; Ю.А.Бычков («Чехов о Гоголе») говорил о восприятии Чеховым предшественника; А.В.Зубова («Звуковая ремарка как художественный образ в пьесах Чехова и Гоголя») на материале драматургии делала как бы предложение театру, и доклад ее имел значение научно-практическое.

Выступления на театральные темы, кроме концептуального доклада Г.В.Коваленко «Чехов, Гоголь, Мейерхольд», были основаны на материале конкретном и мало изученном, по сути впервые вводя его в научную базу. Таковы были доклады Б.П.Зубова «Никоша Гоголь и Антоша Чехов на русской любительской сцене» и В.В.Подгородинского «Чехов в Одессе XXI века».

Как всегда, в конференции нашлось место и практикам. Драматург и театральный деятель А.Е.Мардань делился своими наблюдениями; профессор Московской консерватории Н.Н.Деева ввела Гоголя в мир музыки, сопроводив свое сообщение музыкальной иллюстрацией.

При всем разнообразии тем, интересов, подходов были на конференции и сквозные темы, неизбежно и объективно возникавшие из самого материала. Одна из них – тема *русской* комедии, ее специфики, явной в обеих пьесах, у каждого из выбранных классиков, и известной как смех сквозь слезы – вернее, смех *и* слезы в разных их сочетаниях. Другая – загадка *жанра* комедии, нетипичной для европейской традиции и, по сути, неразгаданная у Чехова.

Была у этой конференции невольная, нечаянная перспектива – два предстоящих юбилея: 2009 – год 200-летия Гоголя; 2010 – год 150-летия Чехова. Вряд ли это хоть в какой-то мере повлияло на выбор театра (хотя театру свойственно предчувствовать, предвосхищать события), но, во всяком случае, он к ним оказался готов.

*Татьяна Шах-Азизова*

## **ЧЕХОВ В ТЕАТРАЛЬНОМ МИРЕ**

Международная научная конференция. Российский государственный академический театр драмы им. А.С.Пушкина. Санкт-Петербургская академия театрального искусства. Санкт-Петербург, 15 сентября 2007 г.

---

Когда театр, обладающий живым чувством времени, проводит научную конференцию, он включает ее в сложный контекст, соответствующий его собственным интересам. И наука, подпитанная практикой, подкрепляющая театр, теряя свою самодостаточность и отдельность, тоже оказывается живой. Так поступают, к примеру, в Липецке и Санкт-Петербурге, в городах и театрах столь различных, но равно стремящихся соединить науку с искусством, и не на рубеже их, но в союзе.

Из прошлого (недавнего) Александринской сцены можно вспомнить юбилей чеховской «Чайки» – вернее, премьеры ее на этой сцене в 1896-м году, через столетие отмеченный масштабной международной конференцией и фестивалем; или более скромный юбилей Стриндберга, где доклады шли на фоне спектаклей...и так далее. Такое комплексное мышление, своего рода система обозначены уже в двуединстве «хозяев» конференции, академии и театра, персонально воплощенном в деятельности А.А.Чепурова<sup>1</sup>.

Так и нынешняя конференция, посвященная Чехову, была приурочена к премьере Александринского театра – «Чайке» в постановке польского режиссера К. Люпы<sup>2</sup> – и вставлена в более широкий контекст, который следует назвать полностью.

Полностью же это выглядит так.

### **Национальный театр в интеркультурном пространстве.**

Международная научно-практическая конференция

---

<sup>1</sup> См. в настоящем сборнике рецензию на книгу А.А.Чепурова «А.П. Чехов в Александринском театре на рубеже XIX и XX веков».

<sup>2</sup> См. здесь же отклики на спектакль.

в рамках Второго международного театрального  
фестиваля «АЛЕКСАНДРИНСКИЙ».  
15 – 17 сентября 2007 года.

---

После конференции по Чехову, где участвовали ученые Санкт-Петербурга, Москвы, Великобритании, Швеции, Франции, Финляндии и Японии, вечером была показана «Чайка».

На следующий день в рамках «интеркультурного пространства» выступили художественный руководитель Александринского театра В.В. Фокин и К. Люпа; затем состоялось обсуждение «Чайки» силами участников конференции, театральных критиков, практиков сцены.

Завершала это многоступенчатое мероприятие презентация новой книги Чепурова о Чехове в Александринском театре.

Вся эта структура была здесь естественной и необходимой. Она выростала из того масштабного проекта, которым живет в последние годы Александринский театр и который опирается столько же на собственные традиции, сколько на потребность в интеркультурных связях. Воскрешая свое прошлое, пьесы, составившие некогда его славу или хотя бы определявшие его репутацию и судьбу, обращаясь к классике мировой, театр иной раз прибегает к реконструкции прежнего (как в спектакле Фокина «Ревизор»), но чаще дает новую интерпретацию, приглашая для этого режиссеров России и других стран.

Так формируется «интеркультурное пространство» внутри театра. Одновременно (сейчас – во второй раз) проводится международный фестиваль тех театров, что по праву считаются хранителями национальных традиций той или иной страны, как у нас – Малый театр и та же Александринка, во Франции – Комедии Франсез, в Италии – Пикколо-театр, и т.д.

Тем самым определяется соотношение «своего» и «чужого», национальной культурной идентичности – и той открытости иному, без чего не живет современный театр; определяется делом и словом, опробуется практически, закрепляется

научно. Культурная идентичность сама сейчас стала проблемой. Чехов же, из русских авторов наиболее принятый и «присвоенный» в мире, помогает увидеть эту проблему во всей ее сложности и в множестве разных решений.

Стоит взглянуть хотя бы на программу Чеховской конференции, чтобы понять это.

В равной мере силами отечественных и зарубежных ученых были рассмотрены разные национальные варианты в восприятии Чехова. На долю москвичей, А.П.Кузичевой и мою, выпало представить Чехова на российской почве (в первом случае – «А.П.Чехов в фокусе разных мнений» – в историческом, во втором – «Чехов на родине Чехова» – в современном плане). Палитра же петербургских докладов была более широка. И если Г.А. Лапкина («Дядя Ваня» А.П.Чехова – две проекции) брала темой своей спектакли Л.Додина и Л.Персиваля, то М.М.Молодцова («Чехов у Стрелера») – итальянский театр, а Г.В.Коваленко («Другая жизнь: Чеховские персонажи в современной драматургии») касалась опытов ирландского автора М.Фрила по продлению жизни чеховских людей в другом времени.

Особенно интересны были пары докладов, дававшие объемную и движущую картину чеховского театра.

Французского: Л.И. Гительман («Чеховские спектакли на французской сцене и «Вишневый сад» Ж.-Л. Барро») вкупе с его парижской коллегой Б. Пикон-Валлен («Разные прочтения пьес А.П.Чехова во Франции и творческое влияние иностранцев»).

Финского: М.-Л. Невала («Произведения А.П.Чехова в Национальном театре Финляндии») и Л. Бюклинг («Новые постановки пьес А.П.Чехова на финской сцене»).

Шведского: И.С. Цимбал («Чехов за открывшейся границей») в параллель с С.-О. Хеед («Чехов в Швеции: Между Московским Художественным театром и Робертом Уилсоном»).

Имя Уилсона фигурировало на конференции дважды, прозвучав и в докладе М. Швецовой («Границы режиссерского языка. Роберт Уилсон и Деклан Доннелан ставят «Три сестры»).



Не была обойдена и Япония, одна из самых «чеховских» стран мира. И.Нагата делал доклад «О некоторых тенденциях современного чеховского спектакля в Японии».

Все это богатство национальных вариантов, тем и подходов стало как бы основой своеобразной пирамиды: мировой театр, «интеркультурное пространство»; затем – новая «Чайка» в кругу ее осмысления и, наконец, книга Чепурова, венчавшая сюжет «Александринского Чехова» и возвращавшая нас к месту действия.

*Татьяна Шах-Азизова*

## **ПАМЯТИ...**

## СЛОВА ПРОЩАНИЯ

Потеря за потерей... Все вспоминаю строки, тоже, увы,  
покойного поэта о товарищах, которые –  
Во тьму уходят, как парашютисты, –  
По одному, по одному...

Теперь вот Эмма Полоцкая!

Я познакомился с ней полвека назад, когда она принесла к нам в редакцию только что возобновленного журнала «Молодая гвардия» (совсем не такого, каким он сделался впоследствии!) найденное ею письмо Чехова к начинающей писательнице Римме Ващук.

А новая наша встреча произошла на самом рубеже 70-80-х годов, когда Эмма Артемьевна была уже очень известным «чеховедом» и очень доброжелательно отнеслась к моему «дебюту» в этой области. С тех пор я имел возможность близко наблюдать ее во время разных заседаний и поездок.

Она была на редкость расположена к своим коллегам, к людям вообще, попросту – добра и благородно-скромна, хотя ее научный авторитет был очень высок.

Давно – и печально – сказано о том, как бы было хорошо, если бы человек при жизни получал хоть десятую долю цветов, которые потом кладут на его могилу. И великое счастье, что последняя книга Полоцкой, посвященная "Вишневному саду" и давшая этой великой пьесе новую, оригинальную трактовку, была отмечена премией Москвы наравне с другой замечательной работой – «Вишневосадской эпопеей» Галины Юрьевны Бродской, к сожалению, тоже ныне покойной («По одному, по одному...»).

В лице Эммы Артемьевны мы потеряли замечательного ученого, бывшего, несмотря на возраст и болезни, на взлете и способного еще многое сделать. Потеряли близкого и дорогого человека.

А что уж говорить о чувствах ее родных...

*Андрей Турков*

*Слово прощания с Эммой Артемьевной Полоцкой ее друзьями в Израиле: Софьи Давидовны Гурвич-Лицинер, Лии Соломоновны Левитан, Леонида Максовича Цилевича прочитано на вечере ее памяти в Музее Чехова.*

*Светлой памяти Эммы Артемьевны Полоцкой*

Мы живем в разных городах, видимся редко, беседуем чаще всего по телефону. И в этих беседах было у нас заветное слово – имя-пароль, знак дружбы и любви: Эмма, Эммочка.

«Получили письмо от Эммы!» Какая это была радость! (В последние годы письма, увы, приходили все реже и реже). «Звонили Эмме в Москву». Знали, что она болеет, – но голос был такой же, как прежде: звонкий, теплый, молодой... «Эмма прислала свою книгу!» С каким наслаждением мы читали эти книги, в особенности – ее «лебединую песню»: «Вишневый сад: жизнь во времени».

Как она владела словом! Как точно воплощала в слове свои исследовательские открытия, свои наблюдения и концепции. Ее работы о поэтике Чехова – прозаика и драматурга стали классикой современного чеховедения.

Историк и теоретик литературы, академический ученый в самом высоком смысле этого слова, Эмма Полоцкая жила мыслями и чувствами своего времени. С пронизательной чуткостью воспринимала и осмысляла она передовые общественные настроения, – даже неявные, подспудные. Вспомним, как она объясняла оживление интереса к Чехову в 60-е – 80-е годы: «Чехов выходит на авансцену читательской аудитории преимущественно накануне исторических катаклизмов, когда людям становится невмоготу в пределах прежнего порядка жизни, и усиленное размышление над вопросами бытия становится потребностью каждого честного человека. Время переоценок перед серьезными процессами в жизни общества это и есть время наибольшего интереса к Чехову». Это было написано в 1981-м году, в самый пик застоя.

Эмма Полоцкая была не только ученым-чеховедом. Она была человеком чеховского склада, чеховского ума и таланта,

живым воплощением чеховского эстетического и нравственного идеала. В ее глазах, улыбке, во всем ее изящном облике светилась грация души, духовное благородство.

Софья Гурвич много лет работала рядом с Эммой Полоцкой в ИМЛИ. А Лия Левитан и Леонид Цилевич познакомились с ней в Даугавпилсе, на семинаре в пединституте, встречались – нечасто – в Москве, в Ялте... Но она стала нашим близким другом, радовалась нашим радостям и печалилась печалью. Как приятно нам было слышать ее слова в докладе на конференции в ИМЛИ: «В тихом латвийском городе Даугавпилсе на кафедре литературы пединститута проводятся семинары, издаются сборники, – изучают поэтику Чехова».

Горько говорить «была» о нашем милом друге Эмме Полоцкой. Попытаемся найти в этом слове, кроме печального, утешительный смысл; скажем вместе с поэтом:

О милых спутниках, которые наш свет  
Своим сопутствием для нас животворили,  
Не говори с тоской: *их нет*,  
Но с благодарностью: *были*.

### **Библиография работ Э.А.Полоцкой о Чехове**

Из переписки А.П.Чехова с начинающими писателями // Молодая гвардия. – М., 1957. – № 1. – С. 208-211.

Библиография воспоминаний о Чехове // Лит. наследство. – М., 1960. – Т. 68. – С. 881-928.

[Рецензия] // Лит. в школе. – 1961. – № 6. – С. 83-85.

Рец. на кн.: Ревякин А.И. «Вишневый сад» А.П.Чехова. М.: Учпедгиз, 1960. 256 с.

Из истории русской драматургии // Вопр. лит. – 1962. – № 1. – С. 219-223.

Рец. на кн.: Рубцов А. Из истории русской драматургии конца XIX – начала XX века. Ч. 1. – Минск: Изд-во Бел. гос. ун-та, 1960. – 323 с.

Русская серия «Библиотеки драматурга» // Вопр. лит. – 1963. – № 4. – С. 207-210.

О серии изд-ва «Искусство», 1958-1962.

Аксиома, требующая доказательства // Вопр. лит. – М., 1967. – № 1. – С. 212-214.

О книге Т.К.Шах-Азизовой «Чехов и западноевропейская драма его времени». М., 1966.

Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // Мастерство русских классиков. Сб. ст. – М.: Советский писатель, 1969. – С 438-439.

[Рецензия] // Soviet lit. – М., 1969. – № 1. – Р. 189-191.

Рец. на кн.: Чуковский К.И. Чехов. – М.: Худож. лит., 1968. – 206 с.

Чехов – человек и писатель // Вопр. лит. – М., 1969. – № 2. – С. 210-213.

О кн.: К.Чуковский. О Чехове. М., 1967.

Рассказы А.П.Чехова. Учебное пособие для внеклассного чтения в IX классе киргизской школы. – Фрунзе: Мектех, 1970. – 95 с.

Развитие действия в прозе и драматургии Чехова // Страницы истории русской литературы. Сб. ст.: К 80-летию Н.Ф.Бельчикова. – М., 1971. – С. 330-338.

Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. Традиции. Новаторство. Мастерство. Сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1971. – С. 184-245.

Духовная биография Чехова // Вопр. лит. – М., 1972. – № 3. – С. 217-219.

Рец. на кн.: Бердников Г. А.П.Чехов. Идеиные и творческие искания. Изд. 2-е. Л., 1970.

К источникам рассказа Чехова «Ариадна». (Жизненные впечатления) // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. Т. № 31. Вып. № 1. – М., 1972. – С. 55-61.

Театр Чехова в восприятии Брюсова // Брюсовские чтения. 1973. – Ереван, 1976. – С. 237-254.

Чехов в художественном развитии Бунина (1890-е – 1910-е годы) // Литературное наследство. Т.84. Иван Бунин. Кн.2. – М., 1973. – С. 66-120.

«Три года». От романа к повести // В творческой лаборатории Чехова: Сб. статей / Редкол.: Л.Д.Опульская и др. – М.: Наука, 1974. – С. 13-35.

Реализм Чехова и русская литература к. XIX – нач. XX в. (Бунин, Куприн, Андреев) // Развитие русского реализма: Сб. ст. / АН СССР. ИМЛИ. Т. 3. – М., 1974. – С. 77-164.

«Какова-то будет эта жизнь?» Тема детства в творчестве Чехова // Детская литература. – М., 1975. – № 4. – С. 31-34.

О рассказах Чехова: Страницы из пособия // Рус. яз. и лит. в кирг. шк. – 1975. – № 1. – С. 59-60.

Фрагмент пособия: Полоцкая Э.А. Рассказы А.П.Чехова: Учеб. пособие для внеклас. чтения в IX классе кирг. шк. Фрунзе: Мектеп, 1970.

Пути чеховских героев // Чехов А.П. «Дом с мезонином». Рассказы. – М., 1975. – С. 3-22.

Пути чеховских героев // Чехов А.П. «Дом с мезонином» и другие рассказы. – М., 1976. – С. 3-22.

Театр Чехова в восприятии Брюсова // Брюсовские чтения. 1973 г. – Ереван, 1976. – С. 237-254.

Антон Павлович Чехов // Что такое, кто такой?: [Дет. энциклопедия]: В 3-х тт. – М., 1977. – Т. 3. (Р-Я). – С. 201-202.

Письмо А.П. Чехова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1977. Письменность. Искусство. Археология. – М., 1977. – С. 91-92.

Публикация письма И.Д.Гальперину-Каминскому от 1/14 февраля 1904 г.

Пути чеховских героев // Чехов А.П. «Дом с мезонином» и другие рассказы. 2-е изд. – М., 1977. – С. 3-22.

После Сахалина // Чехов и его время / Ред. коллегия: Л.Д.Опульская, З.С.Паперный, С.Е.Шаталов. – М.: Наука, 1977. – С.117-138.

По следам «Человека в футляре» // Чеховские чтения в Ялте: Сб. научных трудов / Редкол.: Кулешов В.И. и др. – М.: ГБЛ СССР им. В.И.Ленина, 1978. – С. 104-114.

«Вишневый сад». Жизнь во времени // Литературные произведения в движении эпох. – М., 1979. – С. 229-287.

Духовная биография героя // Чехов А.П. Повести и рассказы; Вишневый сад. – М., 1979. – С. 5-23.

А.П.Чехов: Движение художественной мысли. – М.: Советский писатель, 1979. – 340 с. – 1 л. портр.



«Простора так много...» // Чехов А.П. «Степь». Повести. Рассказы. – М., 1980. – С. 3-16.

Пути чеховских героев // Чехов А.П. «Дом с мезонином» и другие рассказы. Изд. 3-е. – М., 1980. – С. 3-22.

Пути чеховских героев // Чехов А.П. «Дом с мезонином» и другие рассказы. Изд. 4-е. – М., 1981. – С. 3-22.

Чехов: (личность, творчество) // Время и судьбы русских писателей / АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького; [Редкол.: Н.В. Осьмаков (отв. ред) и др.]. – М.: Наука, 1981. – С. 282-343.

Чехов разных лет // Лит. Россия. – М., 1981. – № 33. – 14 авг. – С. 16.  
О кн.: Турков А. А. Чехов и его время. М., 1980.

Чеховиана 1960 года // Вопр. лит. – М., 1981. – № 6. – С. 251-257.  
Рец. на кн.: Ошарова Т. Библиография литературы об А.П.Чехове. Вып 1. 1960 год. Саратов, 1979.

Поэтика Чехова. Проблемы изучения // Чехов и литература народов Советского Союза: Сборник / Редкол.: Айвазян К.В. и др.; Ереван. гос. ун-т, Ин-т мировой лит-ры им. А.М.Горького АН СССР. – Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1982. – С. 165-183.

«Один из самых русских писателей» // Вопр. лит. – М., 1983. – № 8. – С. 238-243.  
Рец.на кн.: Айвазян М.К. Чехов и армянская культура. Ереван, 1981.

Парадокс Маяковского-критика: («Два Чехова») // Маяковский и литература народов Советского Союза. – Ереван, 1983. – С. 112-131.

Пути чеховских героев: (Книга для учащихся). – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.

Спор Раневской с Лопахиным и последняя пьеса Шоу // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в Ялте: Сб. науч. тр. / Редкол.: Кулешов В.И. и др.; М-во культуры СССР, Дом-музей А.П.Чехова в Ялте, Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина. – М.: Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина, 1983. – С. 72-78.

Юмор Чехова // Чехов А.П. Рассказы. Юбилей. – М., 1985. – С. 3-16.

«Вишневый сад» Чехова. Текст и идея // Генезис художественного произведения: Материалы советско-французского коллоквиума (Москва, окт. 1985 г.). – М., 1985. – С. 79-88.

Человек в общении с миром: О чеховских героях. К 125-летию со дня рождения А.П.Чехова // Вечерняя средняя школа. – М., 1985. – № 1. – С. 37-41.

А.П.Чехов // История эстетической мысли: В 6 т. Т. 4. Вг. половина XIX в. – М. 1987. – С. 319-326.

Об эстетических взглядах А.П.Чехова.

А.П.Чехов. От творческого замысла к воплощению: (Проблемы поэтики): АДД филол. наук / Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР. – М., 1985. – 31 с.

Не предназначавшиеся для печати // Поэтический мир Чехова: Сб. науч. тр. / Редкол.: Медриш Д.Н.(отв.ред.) и др.; Волгогр. гос. пед. ин-т им. А.С.Серафимовича. – Волгоград, 1985. – С. 67-74.

«Вишневый сад» Чехова. Текст и идея // Генезис художественного произведения: Материалы сов.-фр. коллоквиума. – М., 1986. – С. 79-88.

Объективность чеховского стиля (генезис и историко-литературное влияние) // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в литературе: Тез. докл. зональной науч. конф. (15-18 марта, 1989 г., Свердловск). Ч. 1. Русская литература.

Зарубежная литература. Методика преподавания литературы.  
– Свердловск, 1989. – С. 47-49.

[Рецензия] // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1989. – Т. 48,  
№ 1. – С. 83-85.

Рец. на кн.: Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.

Писатель и гражданин // Сельская жизнь. – М., 1990. – 28 янв. – С. 4.  
К 130-летию со дня рождения Ч.

Письма драматурга (О внутренних истоках чеховской драмы)  
// Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. – М.:  
Наука, 1990. – С. 192-220.

Родовая черта русской литературы 19 века и чеховская объек-  
тивность // Slavica gandensia. – 1990. – № 17. – С. 93-102.

О назначении искусства (Пушкин и Чехов) // Чеховиана: Ст.,  
публикации, эссе / Отв. ред. Лакшин В.Я.; АН СССР. Науч.  
совет по истории мировой культуры. Чехов. комис. – М.:  
Наука, 1990. – С. 40-52.

Чехов – творчество и современность. (ФРГ, Баденвейлер, 1985)  
// Чеховиана: Ст., публикации, эссе / Отв. ред. В.Я.Лакшин; АН  
СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. ко-  
мис. – М.: Наука, 1990. – С. 250-259.

Ранний этап мировой известности Чехова (1886 – нач. 1923) //  
Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen  
eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Okt. 1985.  
Teil 1. R.Dieter Kluge (Hrsg.) Red. R. Noheil. – Wiesbaden, 1990.  
– S. 987-1001.

Литература 80-х – начала 90-х годов // История всемирной  
литературы: В 9 т. Т. 7. – М., 1991. – С. 151-157.

Чехов и «Наденька» // Курортный Крым. – Ялта, 1991. – 13 июля. – С. 2.

The fate of the «loner» and dramatic structure: Chekhov's «Čajka» and Hauptmann's «Einsame Menschen» // Slavic drama. The question of innovation: Proceedings. – Ottawa, 1991. – P. 254-267. (Доклад на конференции «Slavic drama. The question of innovation». Ottawa. 1991.

«Первые достоинства прозы...» (От Пушкина к Чехову) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. – М., 1992. – С. 116-139.

Французские корни характера Раневской // Чеховиана: Чехов и Франция / Редкол.: Бонамур Ж. и др.; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комис., Париж. ун-т (Сорбонна). Науч. центр по изуч. слав. лит. и культур. – М.: Наука, 1992. – С. 109-123.

«Неугомонная» душа // Театр. – М., 1993. – № 3. – С. 87-97.  
«Вишневый сад». Раневская в пьесе и на сцене.

Ялтинская редакция «Шуточки» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 101-116.

Липецкие театральные встречи (Проза Чехова на современной мировой сцене) // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 273-279.

[Памяти В.Я.Лакшина] // The North American Chekhov Society Bulletin. – V. III. – № 1. – April 1994. – P. 4.

«Первые достоинства прозы...»: От Пушкина к Чехову // Связь времен. – М., 1994. – С. 116-139. Библиогр.: с. 138-139.  
Ч. как преемник пушкинского принципа объективного повествования (к спорам об авторской позиции Ч.).

«Напоминают мне Заньковецкую...» // Рус. словесность. – М., 1994. – № 6. – С. 9-14.

О дружбе Ч. с актрисой М.К.Заньковецкой.

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

Мелиховский контекст «Дяди Вани» // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе / РАН. Науч. совет по истории мировой лит. Чеховская комис.; Редкол.: Лакшин В.Я. (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1995. – С. 153-158.

Хроника «Чеховианы-92»; Липецкие театральные встречи. Чеховские чтения в Ялте. Международная конференция: «Столетие чеховского Мелихова». XVII Чеховские чтения в Таганроге. Научная конференция в Сумах. Международная конференция молодых чеховедов. Первый Международный фестиваль им. А.П. Чехова // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе / РАН. Науч. совет по истории мировой лит. Чеховская комис.; Редкол.: В.Я. Лакшин (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1995. – С. 370-374.

Исследователь и педагог: М.Л.Семанова (1908-1995): [Некролог] // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М., 1996. – С. 383-385.

«Не бойтесь автора...» // Памяти Григория Абрамовича Бялого: К 90-летию со дня рождения. – СПб., 1996. – С.156-168.

«Пролет в Вечность» (Андрей Белый о Чехове) // Чеховиана: Чехов и «серебряный век» / РАН Научный совет по ист. мировой культ. Чеховская ком. / Ред. кол.: ... А.П.Чудаков (отв. ред.). – М.: Наука, 1996. – С. 95-105.

[Друзья театра о театре] // Есть в России театр... / Авт. текста книги М.А.Мурзина. – Липецк, 1996. – С. 164-168.

[Рецензия] // Чеховский вестник: Книжное обозрение. – Театральная панорама. – Конференции. – Библиография работ о Чехове / Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры РАН. – М.: Скорпион, 1997. – № 1. – С. 8-11.

[Рец. на кн.: Переписка А.П.Чехова: В 3-х томах / Сост. и коммент. М.П.Громова (т.1), А.М.Долотовой (т.2), В.Б.Катаева (т.3). Изд. 2, исправ. и дополн. – М.: «Наследие», 1996]

Грех самоубийства у Чехова // Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk (Vorträge des Zweiten Intern. Čechow – Symp., Badenweiler, 20-24 Oct., 1994). – München, 1997. – S. 443-450.

Chekhov in the language of ballet: «The Seagull» at the Bolshoi Theatre // Chekhov Then and Now: The Reception of Chekhov in World Culture. – New York, 1997. – P. 239-258.

На темы «Вишневого сада», и не только // Чеховский вестник / Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры Российской академии наук. – Москва, 1998. – № 4. – С. 32-35.

[Рец. на статью: Виктор Гульченко. Чехов и XX век // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». № 19 (91). Май 1998]

Чехов языком балета // Мелихово. Альманах: Очерки, пьеса, литературоведческие эссе, архивные изыскания, статьи, воспоминания, хроника / Ред. кол.: Бычков Ю.А. (гл. ред.) и др. / Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник А.П.Чехова «Мелихово». – Чехов: «Мелихово», 1999. – С. 11-27.

Памяти Е.М.Сахаровой // Чеховский вестник. Вып. 5. – М., 1999. – С.84-89.

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

Уточнение этимологии слова «недотепа» в комментариях к «Вишневому саду» (13 том академического издания собрания сочинений Ч.).

Второстепенное лицо пьесы («Вишневый сад», Шарлотта) // VI World Congress for Central and East European Studies. Abstracts. 29 July – 3 August 2000. – Tampere, Finland. – С. 335-336. На русском языке.

Комплекс сада // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 19-27.

Рец. на кн.: Жорж Баню. Наш театр – «Вишневый сад». Тетрадь зрителя. М., 2000.

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

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. № 6. – М.: Скорпион, 2000. – С. 18-28.

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

Chekhov and his Russia // The Cambridge Companion to Chekhov. Ed. by Vera Gottlieb and Paul Allain. – Cambridge University Press, 2000. – P. 17-28.

Вишневый и вишнёвый // Мир искусств: Альманах. Вып. 4. – СПб., 2001. – С. 751-755.

Лексическое значение прилагательных в контексте названия пьесы Ч. «Вишневый сад».

Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Кн. 1 и 2. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Кн. 2. – С. 390-456.

О поэтике Чехова / РАН. Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького. – М.: Наследие, 2001. – 2-е изд. – 239 с. Библиогр. в примеч.

«Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана. Полет «Чайки» / РАН. Науч. совет

по истории мировой культуры. Чеховская комиссия; Редкол.: Гульченко В.В.(отв. ред.) и др. – М.: Наука, 2001.

Обращение Лиона Фейхтвангера к «Вишневому саду» // *Itinera Slavica. Studien zu Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf. Dieter Kluge zum 65. Geburtstag.* / Hrsg. von Heide Willich-Lederbogen, Regine Nohejl, Michaela Fischer, Heinz Setzer. – München, 2002. – S. 211-214.

«Вишневый сад»: Жизнь во времени / РАН. Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия. – М.: Наука, 2003. – 381 с., ил. Указ.: с. 370-379.  
Влияние пьесы Ч. на мировую литературу.

[Два раздела монографии «"Вишневый сад": Жизнь во времени» (М., 2003)] // *Русский язык.* – М., 2003. – № 4, 23-31 января, с. 3-12; № 16, 23-30 апреля, с. 15.

К столетию со дня рождения Н.И.Гитович // *Чеховский вестник.* – М., 2003 – № 12. – С. 70-74.

О «недосказанности» в пьесах Чехова // *Век после Чехова: Междунар. науч. конф.: Тез. докл. / МГУ им. М.В. Ломоносова, Чехов. комис. РАН, Музей заповедник А.П.Чехова в Мелихове;* Редкол.: ...Катаев В.Б.(отв. ред.) и др. – М., 2004. – С. 148-151.

«Вишневый сад»: Жизнь во времени / РАН. Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комис. Изд. 2-е. – М.: Наука, 2004. – 381 с., портр. Указ. имен, Указ. произведений А.П.Чехова: с.370-379.

«Необходимое» или «лишнее»? // *Театральная жизнь.* – М., 2004. – № 6. – С. 14-18.

К юбилею Ренэ Сливовского // *Dawni i Nowi Czkie o literaturze rosyjskiej. Liber amicorum. Tom jubileuszowy*



dedykowany profesorowi: René Śliwowskiemu. – Warszawa, 2004. – S. 21-23.

Принцип неопределенности в пьесах Чехова // Известия РАН, Серия литературы и языка. – М., 2005. – № 2. – С. 15-20.

Пьеса Чехова (Путь к «Вишневому саду») // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». Вып. № 10. – М.: Наука, 2005. – С. 18-45.

Турков А. Чехов и его время // Чеховский вестник. Книжное обозрение. Театральная панорама. Конференции. Чеховская энциклопедия. Жизнь музеев. Библиография работ о Чехове. № 16. – М.: Скорпион, 2005. – С. 43-46.  
Рец. на кн.: Турков А.М. Чехов и его время. Изд. 3-е. Доп. и исправл. М.: Гелеос, 2003.

«Пьесы этой хватило на целый век и хватит еще на долго» // Чеховский вестник. Памяти... Книжное обозрение. Театральная панорама. Конференции. Библиография работ о Чехове. № 17. – М.: Скорпион, 2005. – С. 18-20.  
Рец. на кн.: «Вишневый сад» – 100 лет / Международный фонд Станиславского. М., 2004.

История чеховских пьес // А.П.Чехов. «Вишневый сад», «Три сестры». Подробный комментарий. Учебный материал. Интерпретации. – М.: Айрис пресс, 2006. – С.125-129.

О Чехове и не только о нем. Статьи разных лет. – М., 2006. – 285 с.

*Составил П.Н.Долженков*

# **БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ**

**2003 (третья часть)**

Составляется на основе информации ИНИОН РАН.  
Раздел ведет *П. Долженков*.

## 2003 (третья часть)

---

*Алтатова, И.*

Выпавшие из гнезда // Культура. – М., 2003. – 8 мая. – С. 9.  
«Чайка» в Акад. театре им. Е.Б. Вахтангова, Москва.

*Ахметшин, Р.Б.*

Сюжетно-композиционные особенности чеховских описаний  
// Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. –  
Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 175-187.

*Балашова, Наталья*

Премьера в Мелихове: Чехов – Пахомов «На большой доро-  
ге» // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. –  
С. 156-158.

О спектакле Липецкого театра в постановке В.Пахомова.

*Брызгалова, Е.Н.*

Чеховские традиции в юмористике начала XX века // Чехов-  
ские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь:  
«Золотая буква», 2003. – С. 288-294.

*Бунтина, Наталья*

В доме Чеховых // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мели-  
хово, 2003. – С. 28-48.

О Музее-заповеднике Мелихово.

*Бунтина, Наталья*

«Я брат того Чехова, который...» (Антон и Александр Чеховы) //  
Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 67-77.

*Бырдина, Г.В.*

Формы субъективизации авторского повествования в расска-  
зе А.П.Чехова «Архиерей» // Чеховские чтения в Твери: Сб.  
научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С.  
21-28.

Бычков, Юрий

Приснишь мне, Дуся // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 159-196.

Пьеса. В числе действующих лиц Ч., М.П.Чехова, О.Л.Книппер.

*Бычков, Юрий*

Сестра Антона Павловича // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 6-27.

О выставке, посвященной М.П.Чеховой, в Музее-заповеднике Мелихово

*Бычкова, Евгения*

«Вы интересный человек» // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 90-110.

Ч. и М.О.Меньшиков.

*Бычкова, М.Б.*

Ситуация «здесь и сейчас» в драматургии А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 188-196.

*Васильева, Е.Н.*

Традиции А.П.Чехова в повести С.П.Антонова «Аленка» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 295-299.

*Васильева, С.С.*

Одноактные пьесы А.П.Чехова и Б.Шоу (к проблеме сравнительного изучения) // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 314-321.

*Васильева, С.С.; Кулькина, Е.В.*

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

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

*Витлинская, Л.Г.*

Номинация персонажей рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории. – СПб., 2003. – С. 168-171.

*Герасименко, О.Н.*

Домашнее задание исследовательского характера как средство становления познавательной самостоятельности старших школьников (на примере анализа хронотопа рассказа А.П.Чехова «Невеста») // Вестн. Оренбургского пед. ун-та. – Оренбург, 2003. – № 2. – С. 145-154.

*Гизатуллина, А.Н.*

Система конфликтов в рассказе А.П. Чехова «Дом с мезонином» // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9-10 окт. 2003 г. – Оренбург, 2003. – Ч. 1. – С. 126-131.

*Гладилина, И.В.*

Словарь языка А.П.Чехова как научная проблема // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 155-161.

*Глушков, С.В.*

Свобода и страх: к проблеме православной традиции в творчестве А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 81-91.

*Головачева, А.Г.*

Рассказ А.П.Чехова «Невеста» и литературная утопия // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 245-266.

*Гульченко, В.В.*

Души «живые» и «мертвые» в мире А.П.Чехова и Н.В.Гоголя // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 221-236.

*Долженков, П.Н.; О, Вон Кё*

«Дом с мезонином» А.П.Чехова и «Обломов» И.А.Гончарова: проблема праздности // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 237-244.

*Доманский, Ю.В.*

Особенности финала чеховского «Архиерея» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 29-40.

*Драгунова, Ю.А.*

А. Чехов и Б. Зайцев: творческие связи // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. – Калуга, 2003. – С. 212-223.

*Дьякова, Е.*

Талант как слабое звено эволюции // Новая газета. – М., 2003. – 12 мая. – С. 21.  
«Чайка» в Акад. театре им. Е.Б. Вахтангова, Москва.

*Ен, Чой Чжи*

К вопросу русских средств передачи чужой речи в корейском переводе рассказов А.П.Чехова // Русский текст в евразийском контексте: язык, литература, культура. – Улан-Удэ, 2003. – С. 124-135.

*Жеребцова, Е.Е.*

Хронотоп прозы А.П. Чехова как явление поэтики и онтологии: Автореф. дис. ... канд. наук; Филологические науки: 10.01.01 / Магнитог. гос. ун-т. – Магнитогорск, 2003. – 21 с.

*Заулина, О.А.*

Некоторые особенности лейтмотива у А.П. Чехова // Чтения, посвященные Дням славянской письменности и культуры. – Чебоксары, 2003. – С. 203-206

*Земляная, С.В.*

Роль «природного» аспекта в концепции личности А.П. Чехова: (На материале рассказов «Печенег» и «Гусев») // Актуаль-

ные проблемы филологии. – Якутск, 2003. – Вып. 4, ч. 1. – С. 125-131. Библиогр.: с. 131.

*Иванова, И.Е.*

«Лучинушка» в контексте рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 203-206.

*Игнатюк, Ольга*

Весенние чеховские игры // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 146-155.

О IV Международном театр. фест. «Мелиховская весна-2003».

*Ивлева, Т.Г.*

Аромасфера драматургии А.П.Чехова «Вишневый сад» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 207-213.

*Ищук-Фадеева, Н.И.*

В поисках утраченного «я»: «Архиерей» А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 7-14.

*Каминская, Н.*

Флейта и лопнувшая струна // Культура. – М., 2003. – 2 окт. – С. 11.

В том числе «Иванов» в Пенз. обл. драмат. театре им. А. В. Луначарского. К гастролям в Москве

*Колганова, М.*

Близость далеких миров // Культура. – М., 2003. – 16 окт. – С. 11.

В том числе «Дядя Ваня» в Брест. театре драмы и музыки (Белоруссия). К гастролям в Москве.

*Коковина, Н.З.*

Структурообразующая роль воспоминаний в «Архиерее» А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 15-20.

*Кошемчук, Т.А.*

«Чёрный монах» А.П.Чехова: история прельщения и гибели души // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 123-134.

*Крижанская, Д.*

«Три сестры» как зеркало голландского самосознания // Культура. – М., 2003. – 3 июля. – С. 11.

«Три сестры» в амстердам. театре «Тонель групп», показ. в рамках V Международ. театр. фестиваля им. Ч., Москва.

*Ксенофонтов, И.В.*

А.П. Чехов и Б.К. Зайцев: типология образов героев в рассказе «Чёрный монах» и в повести «Голубая звезда» // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. – Калуга, 2003. – С. 283-287.

*Лазареску, О.Г.*

Аннигиляция как проблема мироотношения героев А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 135-144.

*Лебедев, А.А.*

Персонаж ранней прозы А.П. Чехова и традиция Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. наук; Филологические науки: 10.01.01 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2003. – 25 с.

*Лейна, И.*

Люди, львы, орлы, куропатки по-английски // Культура. – М., 2003. – 2 окт. – С. 15.

«Чайка» в Рижском театре рус. драмы.

*Ли, Лянь-Шу*

«Цай Юй пришел не сразу к Чехову» // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 121-124.



*Лукьянова, Л.В.*

Антропонимический концепт рассказа А.П.Чехова «Ионыч» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 168-174.

*Лукьянова, Л.В.*

Текст и подтекст рассказа А.П.Чехова «Крыжовник»: (К вопросу об авторской позиции в художественном произведении) // Историко-литературный сборник. – СПб., 2003. – С. 118-123.

*Лютый, В.*

Крыло бабочки. «Вишневый сад» А.Чехова на сцене Воронежского акад. театра драмы им. А.Кольцова // Подъем. – Воронеж, 2003. – № 4. – С. 191-195.

*Максимова, В.*

Тишины хочу, тишины // НГ. – М., 2003. – 15 мая. – С. 6.  
«Чайка» в Акад. театре им. Е.Б. Вахтангова, Москва.

*Малыгина, Елена*

Семейное свершение // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 111-120.

О пьесе Цао Юй «Синантроп» и «Вишневом саде»]

Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – 272 с.

*Мелкова, А.С.*

«Религия Чехова» в понимании русской критики: 1904-1916гг. // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 68-80.

*Меньшикова, С.И.*

Языковая личность автора в повести А.П. Чехова «Дуэль» // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 116-122.

*Москвина, Т.*

Просто люди // Моск. новости. – М., 2003. – 13 мая. – С. 26.  
«Дядя Ваня» в С.-Петербур. Малом драмат. театре.

*Николаева, С.Ю.*

Исторические песни о татарском полоне в творческом сознании А.П. Чехова // *Художественные традиции в русской литературе*. – Тверь, 2003. – С. 73-82.

Исторические песни о татарском полоне в художественной структуре рассказа «Свистуны» и повести «Три года» Ч.

*Николаева, С.Ю.*

Церковный обряд в художественном мире А.П. Чехова // *Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3.* – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 41-58.

*Николаевич, Н.*

Бег с чайкой по кругу // *Моск. новости*. – М., 2003. – 20 мая. – С. 29-34.

«Чайка» в Акад. театре им. Е.Б. Вахтангова, Москва.

*Орлова, Марина*

Обзорение духовного климата Мелихова // *Мелихово. Альманах 2003.* – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 254-265.

О выпусках альманаха «Мелихово».

*Островская, Зинаида*

Цветам цвести // *Мелихово. Альманах 2003.* – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 48-50.

О возрождении сада и огорода в Музее-заповеднике Мелихово.

*Петрова, Е.С.*

Серьезные темы смешных рассказов А.П. Чехова // *Русское литературоведение в новом тысячелетии*. – М., 2003. – Т. 1. – С. 207-208.

*Подольская, О.М.*

Категория персонажа в прозе А.П. Чехова 90-900-х гг.: (На материале повести «Три года») // *Русское литературоведение в новом тысячелетии*. – М., 2003. – Т. 1. – С. 214-218.

*Прокурова, Наталья*

«Одинаково принадлежит к русской науке и русской литературе» (К 110-летию завершения работы над «Островом Сахалином») // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 125-143.

*Разумова, Н.Е.*

Субстанция всеобщности в позднем творчестве А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 145-154.

*Разумовская, Татьяна*

История Талежской школы // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 197-210.

Об участии Ч. и членов его семьи в судьбе школы в Талеже.

*Редькин, В.А.*

Черты ирреализма в рассказах А.П.Чехова 1886 года // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 103-115.

*Розова, В.В.*

Музыкальная образность в рассказе А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М., 2003. – Т. 1. – С. 229-231.

*Сабо, Б.*

Кто убил Треплева, или новое прочтение чеховской «Чайки»: «Чайка» Б. Акунина // Славистика. – Београд, 2003. – Кн. 7. – С. 248-253. Рез. серб.-хорв.

*Семенова, Н.В.*

«...друга Чехова, графа Толстого» (русские классики в романе В.Набокова «Ада») // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 300-309.

*Скаковская, Л.Н.*

Традиции А.П.Чехова в рассказах М.Варфоломеева // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 310-313.

*Слухова, Н.П.*

Проза А.П.Чехова и поэзия молодого И.А.Бунина: проблема преемственности // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 267-287.

*Смирнов, А.С.*

Пространство и время в рассказе А.П. Чехова «Ионыч» // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина, 9-10 окт. 2003 г. – Оренбург, 2003. – Ч. 1. – С. 237-243.

*Сорочан, А.Ю.*

Чехов и тайны Египта (ещё раз о «звуче лопнувшей струны») // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 214-220.

*Строганов, М.В.*

Из истории тверского чеховедения // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 97-202.

*Тарнопольский, В.*

Опера «Три сестры» как опыт интерпретации литературной классики // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. – М., 2003. – С. 172-180.

*Тимошкова, Галина*

Дела давно минувших дней // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 78-83.

Об открытии в с. Лопасня почтовой станции и участии в этом Ч.

*Тихомирова, Е.А.*

Способы номинации персонажей в рассказах А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 162-167.

*Тропина, В.Г.*

Познавая Чехова // Аспирантский сборник НГПУ. – Новосибирск, 2003. – 2003. Ч. 3. – С. 86-94.

Проблема авторской позиции в книге А.П.Чудакова «Поэтика Чехова».

*Хохрякова, С.*

Прекрасная дама в стогах // Культура. – М., 2003. – 22 мая. – С. 11.  
«Дядя Ваня» в С.-Петербурге. Малом драмат. театре.

Хроника музейной жизни (2002 г.) // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 265-269.

*Чадаева, Алина*

Вишневый рай // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 52-66.

О «Вишневом саде».

*Чалый, В.В.*

Семантика конструкций с синтаксической аппликацией в произведениях А.П.Чехова // Грамматические категории и единицы: синтагматический аспект. – Владимир, 2003. – С. 222-224.

*Чайковская, Ксения*

«У нас перепись...» // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 84-89.

Об участии Ч. в переписи населения России.

*Черкашина, Л.*

Три сестры настоящие // Парламент. – М., 2003. – 23 мая. – С. 16.  
О сестрах Гончаровых как прототипах главных героинь пьесы «Три сестры».

*Чернов, Юрий*

Память и памятник // Мелихово. Альманах 2003. – Чехов: Мелихово, 2003. – С. 3-5.

О скульптуре «Чехов в Мелихово» работы Ю.Чернова и ее установке в Музее-заповеднике Мелихово.

Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов / Отв. ред. С.Ю.Николаева. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – 324 с.

Чеховские чтения. Конференция (2003; Южно-Сахалинск ).  
Материалы конференции ..., 28 января 2003 г.: «А.П. Чехов и театр: к 100-летию пьесы «Вишневый сад» / Управление культуры и туризма администрации г. Южно-Сахалинска. Литературно-художественный музей книги А.П.Чехова «Остров Сахалин», [Ред. О. П. Кузнецов]. – Южно-Сахалинск: Лукоморье, 2003. – 48 с.

*Шелоник, М.И.*

Проблема смысла жизни в пасхальных рассказах А.П.Чехова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 59-67.

*Шестакова, Т.Э.*

Интертекстуальные связи пьесы Л.Петрушевской «Три девушки в голубом» // XV международные Ломоносовские чтения. – Архангельск, 2003. – С. 198-207.

Интертекстуальная связь «Трех девушек в голубом» Л. Петрушевской с пьесой Ч. «Три сестры».

*Шехватова, А.Н.*

«Скучная история» А.П.Чехова и учение П.П.Викторова // Чеховские чтения в Твери: Сб. научных трудов. Вып. 3. – Тверь: «Золотая буква», 2003. – С. 92-102.

*Шитенбург, Л.*

За стеклом идет дождь // Смена. – СПб., 2003. – 14 мая. – С. 10.  
«Дядя Ваня» в С.-Петербур. Малом драмат. театре.

*Lakshmi, H.*

«The Cherry orchard» in a new hue // Translating a nation: An Indo-Russian saga (Seminar papers). – Hyderabad, 2003. – P. 154-174.

«Вишневый сад» в переводе на язык телугу.

*Miles, Patrick*

Mikhail Gromov: Chekhov scholar and critic. An essay in cultural difference. – Astra Press, 2003. – pp. 132.

*Pennington, Michael*

Are you there, crocodile?: inventing Anton Chekhov. – London: Oberon Books, 2003. – pp. 279.

*Thakar, Ch.*

Anton Chekhov's «Vishnyovy sad» in Marathi translation // Translating a nation: An Indo-Russian saga (Seminar papers). – Hyderabad, 2003. – P. 125-132.

Особенности перевода пьесы «Вишневый сад» на язык маратхи.

*Уважаемые коллеги!*

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

*Заранее вам благодарны.*