

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК №16

Содержание:

Анкета: Почему Чехов? (Людмил Димитров, Татьяна Злотникова, Гордон МакВей, Маргарита Одесская)

Книжное обозрение

- **Звизняцковский В.Я.** Век после Чехова
- **Л.Бушканец.** Летопись жизни и творчества А.П.Чехова. Т.2
- **В.Катаев.** Степанов А.Д.
- **Степанов.** Вступительное слово
- **Н.Ф.Иванова.** Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения.
- **Собенников** Марк Свифт (заказано) спросить
- **Э.А.Полоцкая.** Турков А. Чехов и его время
- **Болгарская книга** (заказано Полонскому, взять у Ирины евг.)
- **П.Н.Долженков.** Ивановский сборник.
- **Татьяна Аленькина.** Peta Tait. Performing Emotions [Тейт П. Эмоции на Сцене]
- **Н.Ф.Иванова.** Авдеев и Мелихово [Юрий Авдеев. В чеховском Мелихово.]
- **Л.Ш. Саяпова** А.М. Читая Чехова...

Театральная панорама

- **Виктор Гульченко.** Чехов в «датском» кино
- **Пета Тэйт.** «Вишневый сад» в Австралии
- **Татьяна Шахматова.** «Вишневый сад» – драма в Казанской губернии
- **Галина Коваленко.** Аритмия

Конференции

- **Юрий Доманский.** «А.П.ЧЕХОВ: ПОЭТИКА – ГЕРМЕНЕВТИКА – ТЕМАТИКА»
- **Ольдржих Рихтерек.** Чеховский юбилей в Чехии
- **Лия Левитан.** «Сто лет без Чехова»
- **Джулия де Щербинин.**

Чеховская энциклопедия

- **Бутлерова**
- **Карташов**

Жизнь музеев

- **И.М.Сухова.** В Москве, на Садово-Кудринской
- **Галина Николенко.** Рождение традиции

Библиография

Почему Чехов?

Итак, Год Чехова позади. Он принес так много неожиданного и разного, что одному человеку и в сжатые сроки не охватить этого. Сейчас идет процесс сбора и осмысления материала, откуда бы он ни поступал – из Интернета, публикаций, наблюдений и даже слухов. Немаловажный источник – личные мнения и ощущения тех, кто с Чеховым так или иначе связан, к миру его причастен. К некоторым из них, чеховедам из разных стран, мы обратились с вопросами.

Откуда взялась эта взрывная сила интереса к Чехову во всем мире, в науке, в искусстве? Как Вы могли бы объяснить ее, исходя из своих наблюдений, догадок и опыта?

Каков был Ваш личный стимул для обращения к Чехову?

Получили ли Вы какое-либо новое знание о Чехове, о нашем времени, о себе?

Каков он, на Ваш взгляд, – Чехов XXI-го века?

Людмил Димитров (Болгария).

Чехов – единственный из всех драматургов золотого века, который вошел в мировое обращение. Чехов – русский мировой драматург. Он не вызывает возражения, он объединяет всех; сюжет «Дяди Вани» – не менее болгарский сюжет, чем какой-либо другой. Взрывная сила интереса к Чехову – это внутренняя сила его творчества. Оно создавалось в конце XIX-го века и дождалось своего подтверждения в конце следующего, XX-го века – времени, которое не родило нового Чехова, но возродило единственного Чехова во всей его гениальности. Тем более резкое ощущение конца (во всем смысле этого слова) подтолкнуло к исканию бессмертия, жизни, живости, и человечество нашло эту живость в чеховских сюжетах. Вечное – то, что объясняет временное. А в пьесах Чехова все – мимолетное и все вместе с тем – непреходящее.

Я увидел (почти не веря своим глазам), как люди собираются со всех концов мира на чеховских форумах – в Софии, в Варшаве, в Москве... Все они виделись впервые в этом составе, в этой компании и полюбили друг друга «с первого взгляда». У них оказалось много общего: общая тема разговоров, общая тема жизни, одинаковый язык общения. Новое, что я узнал о себе, то, что я – не один. Я познакомился с некоторыми людьми менее года тому назад, а уже чувствую, что мы знакомы давным-давно.

Чехов – это универсальный язык XXI-го века.

Татьяна Злотникова (Россия, Ярославль).

Думаю, как раз взрывной силы не было – не выросли тиражи, не увеличилось количество театральные или ТВ-премьер. Где традиционные для массовой реакции на возрастающую популярность людей или явлений календари, картинки на почтовых конвертах? 15 июля было совершенно обычным днем для прессы, а сданные в специальную печать (как еженедельную, так и ежемесячную) материалы в некоторых случаях просто «пролетели», оттесненные более, как оказалось, важными.

По моим наблюдениям, Чехов – единственный русский классик, который по окончании школы у большинства современной молодежи не вызывает раздражения, перечитывается. Очевидно, главная причина этого – его соразмерность человеку. Чем меньше места остается этому человеку в опасной природе, в непонятных и часто унижительных социальных обстоятельствах, тем более непосредственно и даже жадно он воспринимает автора, никого не поучающего и ни к чему не призывающего («никого не обвинил, никого не оправдал»).

Личный стимул, с детства, – удивление человеком, а не просто мастером-художником, каких и без него немало. Удивление тем, как ироничность помогала преодолевать все возможные комплексы: нелюбимого сына, неуспешного возлюбленного, обойденного популярностью писателя, тяжело больного врача. Удивление тем, как спокойно «течет» сквозь его тексты, художественные, публицистические, эпистолярные, и советский китч времен лобановского «Вишневого сада», и европейский абсурд типа «Бреда вдвоем» Ионеско, и витринно-равнодушная стайка прохожих времен неуклюже-неприкаянного памятника в Камергерском. Удивление пониманием и бесстрашием в назывании того, о чем другие либо догадываются, но молчат, либо боятся думать. Для меня он не врач-писатель, а – сам по себе – диагноз XX-го века.

Пожалуй, новое знание – не о Чехове, а о наших современниках. Обращение к Чехову для любого, кто его осуществил в этот год, возможно, впервые и даже случайно, – и для профессора-философа со склонностью к мистицизму, и для режиссера, который думает, что сейчас первый и единственный нам все о нем скажет, – это своего рода укладывание на кушетку в кабинете психоаналитика. Поскольку – соразмерно...

Поэтому – Чехова XXI-го века нет. Есть растерянные или, напротив, самоуверенные, такие же, как при его жизни, люди. По-прежнему живущие, как жил он сам: между прошлым и будущим, между провинцией и столицей, между Востоком и Западом, между безумной

потребностью в отклике и подчас невольной душевной глухотой. Эти люди, попавшие помимо своей воли в новый век, видят в нем «своего».

Гордон МакВей (Англия).

Вопрос, конечно, огромный, сложный. Вообще, моя любовь к Чехову – постоянная, ровная, не нуждается в датах (начало века, XXI век, взрывная сила интереса, и т.д.). Чехов велик и нужен, независимо от календаря и «современности». Мне кажется, что для меня и для тех англичан, которые любят Чехова, он всегда был нужен. То есть, мы тянемся к нему не с новой силой, а с постоянной силой и любовью. Понятен, однако, усиленный интерес к Чехову в начале XXI-го века, в связи со столетием со дня смерти писателя (хотя, между прочим, я удивился, что в 2004 г. в Лондоне не было ни одной крупной профессиональной постановки чеховских пьес).

Для меня лично Чехов уже в начале 60-х годов (когда мне было лет 20) стал самым любимым писателем, и им он и оставался в течение 40 лет. Почему? Трудно, конечно, определить. Люблю в Чехове-писателе такие его черты – чувство меры, чувство юмора, сочетание глубины и простоты, лаконизм, сдержанность – и его проникновение в тайники человеческой души, его нежелание судить, осуждать, учить, проповедовать. Очень люблю настроение многих его рассказов и пьес – в них грусть (но не отчаяние), тоска по идеалу, стремление к (увы, обычно недостижимым) идеалам (любовь, счастье, смысл жизни, вера). Ну, и многое, многое другое...А в Чехове-человеке люблю такие его черты, как скромность, мужество, его внутреннюю свободу, работоспособность, силу духа, сострадание к человеку, его «интеллигентность», его милосердие.

Четыре года назад я написал небольшую статью «Антон Чехов: человек с молоточком»ⁱ, в которой я старался ответить именно на такие вопросы – схватить, так сказать, суть Чехова-писателя и человека. В статье, например, есть такие строки: «Чехов сочетает сострадание и иронию, отсутствие иллюзий и стремление к вере, нечто, близкое к отчаянию и нечто, похожее на надежду. Он помогает нам выстоять...» Чехов трогает наше сердце, радует наш ум, и – со своим молоточком – тревожит нашу совесть.

Правда, я лично сожалею, что Чехов так и не пришел (окончательно, так сказать) к религиозной вере. Но Чехов рано умер. Кто знает, как проходили бы дальнейшие его поиски в этой области? Думаю, что скептицизм (или, в крайнем случае, безверие) Чехова соответствует духу больших слоев общества в наши дни. К сожалению, добавил бы я...

Мargarita Одесская (Россия, Москва).

Я бы сказала, что это, скорее, не взрыв, а стойкий, сложившийся уже давно интерес. Ведь, наверное, взрыв после затишья и временного охлаждения произошел еще в 60-е годы и совпал со 100-летним юбилеем писателя и периодом «хрущевской оттепели» в СССР (если связывать этот интерес с датами и историческими событиями). Тогда Чехов с его неоднозначностью, недосказанностью, обращенностью к не-герою (интересно, что все эти слова с частицей "не" имели позитивную семантику) пережил, пожалуй, новое рождение и осмысление. Принципы чеховской поэтики стали реально влиять на искусство – театр, кино. В произведениях Чехова черпали лучшие режиссеры мирового кино новую эстетику – бесфабульность, фрагментарность.

Удивительно, что отдаляясь от нас по времени, Чехов все более приближается к нам по своему мироощущению. Не случайно многим современным художникам хочется рассказать о нашей сегодняшней жизни через произведения Чехова, используя их как готовую модель. И сейчас, мысленно выстраивая парадигму жизни писателя во времени с учетом различных интерпретаций его творчества, становится очевидно, что у каждого поколения – свой Чехов.

Век после Чехова.

Международная научная конференция. Тезисы докладов. М., 2004. 262 с.

Составители этого уникального издания включили в сборник тезисы 99 (девяносто девяти!) докладов – видимо, всех, прозвучавших на очередной конференции в Мелихове. Будто и впрямь решили отчитаться за весь век «после Чехова»...

Однако демократичное расположение материалов (в алфавитном порядке) придало отчету несколько хаотичный характер. Не сопроводив тезисы какой-либо рубрикой, вступлением или заключением, составители, видимо, приглашают читателя заняться самостоятельным исследованием предлагаемых материалов в любом интересующем его (читателя) аспекте. Приглашение принято.

Начну с аспекта географического. О чем свидетельствует, например, количество участников от Ирана (четыре) и от Украины (один, а точнее – одна: А.Г.Головачева из Ялты)? Вряд ли о том, какой процент населения каждой из сравниваемых стран воспитался и продолжает воспитываться на чеховских произведениях. Скорее о плачевном состоянии научной русистики по всей Украине (к счастью, кроме Музея Чехова в Ялте) – «по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим». Нельзя сказать, что «никаких талантов», но «денег нет ни гроша» (на поездки в Мелихово), «а по паспорту я – киевский мещанин». Хоть и век уж прошел «после Чехова», но и нынче, как век тому назад, этим все сказано.

Перехожу к содержательному аспекту. Форма тезисов практически исключает возможность сослаться на предшественников, так что читатель, прилично начитанный в «вековом» чеховедении (а много составители, да и тираж сборника – 250 экз. – не предполагают), волен отдать предпочтение тем материалам, которые хотя бы уже самими своими заголовками сигнализируют о постановке более или менее *новых* проблем. Таковых я насчитал 32 (тридцать две!) и, конечно, не смогу в короткой рецензии даже упомянуть все эти новые проблемы или имена авторов сборника, попытавшихся их поставить. Посему я лишь попробую свести частные проблемы к более общим и ограничусь собственным (поневоле субъективным) выбором собеседников из числа авторов сборника.

Начать с того, что «Век после Чехова», вольно или невольно, пародирует тот «образ Чехова» в современном мире, о котором хорошо написала И.Е.Гитович на с.39: «...в повседневном "обороте" сегодня существует не более или менее цельный образ писателя, предполагающий знание каких-то фактов и обстоятельств его жизни, а обрывочная, случайная и чаще всего искаженная информация...».

Возьмем хотя бы смерть писателя, 100-летие которой «отметили» сборником. Харви Питчер из Норфолка (Великобритания) привез в Мелихово нечто сенсационное по этому поводу. Или нет? Из опубликованных тезисов (с.143 – 144) это неясно, ибо публикация обрывается на загадочной фразе: «В заключение доклада будет прочитана вторая часть статьи Рабенка "Последние минуты Чехова"». Что это за статья и что особенного во второй ее части – из текста публикации неясно. 21-летний московский студент Лев Рабенец, как о том свидетельствовала О.Л.Книппер-Чехова, действительно присутствовал при последних минутах писателя, о чем «биографы Чехова, – сетует Х.Питчер, – чаще всего умалчивают». Значит, есть такие, которые не умалчивают? Завидую английскому исследователю: видимо, он читал научную биографию Чехова и, судя по всему, не одну – мне же таковые почему-то до сей поры на глаза не попались. Что же до Льва Рабенка, то о присутствии его в номере Чеховых в ту роковую ночь в Баденвейлере чеховедам давно известно из опубликованных писем и воспоминаний Ольги Леонардовны. Однако, судя по ним, он не мог видеть и слышать ничего такого, чего не видела и не слышала супруга писателя. Думаю, если бы это было не так, то составители сборника все же пожертвовали бы кое-какими тривиальными рассуждениями о мастерстве и новаторстве Чехова (их в сборнике не много, но есть) ради того, чтобы все-таки опубликовать «вторую часть статьи Рабенка» для блага современного чеховеденияⁱⁱ.

Вопрос о достоверности мемуарных свидетельств – один из важнейших для будущих биографов Чехова – поднимает на страницах «Века...» Елена Нымм из Тарту, исследуя его на примере мемуарного опуса такого матерого мифотворца, как Иероним Ясинский. Известно,

что в его «Романе моей жизни» о Чехове сказано немало такого, что расходится, а вернее – расходилось с «более или менее цельным образом писателя», когда таковой еще имелся. Теперь, когда стало модно «пересматривать» все и вся, есть опасность принять сознательное мифотворчество современников Чехова за «потаенную истину» о нем. Е.Нымм в своем сообщении рассматривает «чеховский эпизод» (в скобках замечу: далеко не единственный в «Романе...» Ясинского), связанный со знакомством двух тогда еще молодых писателей. Тонко анализируя его, исследовательница приходит к убедительному выводу: «Чеховский эпизод "Романа моей жизни" свидетельствует о том, что текст мемуаров Ясинского создавался на стыке реальной биографии и мифа» (с.138).

Чехов – один из тех писателей, чья биография связана с творчеством отнюдь не прямыми, но зато верными и глубокими связями – по известной формуле Л.Н.Толстого: «...благодаря искренности его, он создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма». Что нового о «новых формах письма»?

А.П.Чудаков в глубокой статье «Реформа жанра» вновь поднимает вопрос о типологии чеховской прозы, предлагая по-новому отнестись к старой проблеме: рассказ или новелла? Автор статьи считает, что «Чехов размыл границы рассказа и новеллы, создав новый синкретический жанр» (с.233). Говоря о чеховской реформе малого жанра, исследователь так формулирует ее главный принцип: «Рассказ есть часть мирового текста, связи с которым не обрезаны» (с.232).

Предметом рефлексии В.И.Мильдона стало одно из жанровых самоопределений чеховской драмы – «комедия». Автор сообщения затрагивает такой сложный и многогранный сюжет, как национальное своеобразие русской комедии и ее связи с антиутопией: «Комедия по-русски (или: русское дополнение к общей эстетике комического) – негромко говорить о непоправимом, не утешая несбыточным, но не оглушая безнадежным» (с.129).

Разумеется, типологическое чеховедение будет убедительным и успешным лишь в том случае, если в своих выводах опирется на чеховедческую компаративистику. Рассуждая о весьма серьезных прорывах А.П.Чудакова и В.И.Мильдона в теорию жанра, легко понять и то, что прорывы эти давно назрели, и то, почему в «Веке...» так много компаративистики. Причем множество «скрытых сюжетов», отсылающее от Чехова в глубины классики (начиная от гоголевских «Мертвых душ» в статье П.Н.Долженкова) и к Чехову – с самой макушки современного литайсберга (до акунинских «Пелагии и Черного монаха» в статье М.О.Горячевой), прослежено в целом весьма убедительно. Помнится, сам Чехов иронически рассуждал о том, что «можно писать» статьи на тему «Тургенев и тигры». «Гаев и японцы» – нечто в этом роде, но, если долго медитировать на эту тему, может быть, в структуре «Вишневого сада» постепенно проступят и черты «комедии по-японски»? Вместо антиутопии – хокку (хайку): «Чиру сакура, нокору сакура мо чиру сакура»?.. В смысле: «Падающие лепестки вишни... Оставшиеся тоже упадут». Оригинал, перевод и постановку вопроса «Концепция пустоты у японцев и у Гаева» даю по статье Тэрухиро Сасаки о маке и вишне в «Вишневом саде» (с.171-178).

Это – цветочки. Ягодки – в статье А.В.Королева «Белая Африка. «Вишневый сад» и африканская символика»: «У Чехова белизна сада беременна красным, то есть будущей вишней итога, и с точки зрения "Африки" (почему-то в кавычках. – В.З.) сад – это образ Великой беременной матери» (с.100). Тут тоже есть свой скрытый сюжет: «Вот почему с точки зрения "Африки" самый страшный персонаж пьесы – Шарлотта с собакой» (ее собака, как мы помним, «и орехи кушает») – «фурия в образе женщины-собаки, которая пожирает плоды и угрожает беременности белизны... В африканском ключе это зловещее символическое пожирание жизни» (с.101). Остается пожалеть, что никто из авторов сборника не попытался открыть «африканским ключом» еще и «Дядю Ваню», где «ключ» этот – реплику Астрова о жарнице в Африке – ехидно подбрасывает своим будущим исследователям сам автор пьесы – любитель статей о Тургеневе и тиграх: дескать, нате, попробуйте-ка войти...

«Век после Чехова освоен пока лишь эмпирически, в аспекте "Чехов и...", – справедливо указывает И.Н.Сухих. – В этих точечных сопоставлениях оказывается, что писатель «предсказал» практически все – от социалистического реализма до драматургии абсурда» (с.213). А также «Африку» А.В.Королева.

Нет, напрасно все же составители не потрудились распределить материал хоть по простейшим тематическим рубрикам: замучился читать все эти рискованные сопоставления – отдохнул на голых фактах. Вот, к примеру, В.А.Старикова собрала и прокомментировала неисследованные материалы Чеховианы вековой давности – стихотворные некрологи 1904 года. По своим поэтическим достоинствам они, несомненно, уступают классическим хокку, к тому же, по справедливому заключению автора обзора, «далеки от полного и целостного раскрытия духовного облика Чехова». И все же, как полагает В.А.Старикова, «существенные грани личности и творческой индивидуальности писателя они отразили» (с.93).

Совершенно естественно, что критерии, по которым мы судим сегодняшнюю Чеховиану, ужесточились по сравнению с требованиями к рассуждениям о Чехове – будь то в стихах или прозе – век тому назад. «Профессор С.Н.Булгаков прочтет свой доклад: "Чехов как мыслитель"» – ровно сто лет назад такие афиши собирали большие залы в Ялте, Киеве и Москве, ибо сама постановка вопроса представлялась публике парадоксальной. Сегодня такой постановкой вопроса никого уж не удивишь (да и залов не соберешь), однако для ученого чеховеда по-прежнему нет ни более загадочной, ни более привлекательной темы. Среди тех чеховских философов и «мыслительных» качеств этого художника, что привлекли внимание участников рецензируемого мною сборника, отмечу такие, как Случай и Судьба (А.С.Собенников), «пол и характер» (В.В.Гульченко), «талант как категория художественной антропологии» (С.В.Сызранов), проповедь и профетизм (В.Б.Катаев).

«Всеобщее непонимание, сосредоточенность каждого на своей «правде», взаимная глухота, нежелание признать, что "виноваты мы все"... Эти, переходящие у Чехова из пьесы в пьесу, неотъемлемые от каждого из его героев черты, – и есть предостережение, предвестие скорого всеобщего распада, – пишет В.Б.Катаев. – Но это то, что пережило и революции, и смены режимов и продолжает жить в россиянах сегодняшних. И не есть ли это <...> свойство <...> всечеловеческое?» (с.94).

По мнению В.Б.Катаева, «от онтологии веры Чехов шел к ее гносеологии» (с.93). Если рассматривать это заявление в точном соответствии с жанром сборника как сборника тезисов, то остается лишь пожелать данному тезису развиваться в доказательную теорию.

В.Звизняцкий (Киев)

Летопись жизни и творчества А.П.Чехова.

Т.2: 1889-апрель 1891 / Составитель И.Ю.Твердохлебов. Отв. ред. Л.Д.Громова-Опульская. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 592 с.

Год назад вышел в свет второй том «Летописи», долженствующий, по масштабности замысла (6 томов), стать своеобразным спутником и важнейшим дополнением к Полному академическому собранию сочинений Чехова. Два с половиной года жизни писателя – и более пятисот страниц увлекательного чтения. В томе собраны архивные материалы, даны цитаты из многих дореволюционных периодических газет и журналов, использованы такие малодоступные сейчас издания, как списки пьес, игранных в России на провинциальных сценах и т.д. и т.д. Любой факт, любой источник, данный в комплексе материалов, оказывается более значимым, чем сам по себе, и, собранные вместе, все они создают книгу, безусловно, полезную и необходимую чеховедению и литературоведению в целом. Летопись, благодаря тому, что это *собрание материалов*, не дублирует биографии и даже превосходит их по значимости и необходимости науке.

И тем не менее, мои большие ожидания от второго тома не совпали с моими впечатлениями, что вызвало мои размышления о Летописи как типе издания.

Вообще, даже «собрание материалов» не может быть беспристрастным, ибо предполагает отбор: собрать *все* невозможно никогда. И в самом этом отборе фактов проявляется позиция того, кого скромно именуют «составителем». Ему приходится балансировать на тонкой проволоке. С одной стороны, он, быть может, даже помимо собственной воли, становится «автором» со своей концепцией Чехова как человека и писателя. С другой стороны, он должен представить своего героя *во всей полноте* его внешних связей и, по возможности,

внутренних исканий, используя как можно более широкий круг источников, ибо все это – жизнь писателя. При этом «составитель» должен стремиться к объективности, беспристрастности, к тому, чтобы отразить жизнь писателя как можно более разносторонне, но и не забывать, что перед ним Писатель. Задача бесконечно сложная, и идеальной Летописи, наверное, быть не может. Но даже при понимании этого второй том оставил во мне ощущение некоторого разочарования. Почему?

Издание жанра «Летописи» требует от его составителей четкого представления о том, что есть *факт* жизни и творчества писателя. Какие факты вошли во второй том Летописи? Бытовые моменты жизни Чехова (например, покупка письменного стола и пр.), переезды и путешествия, работа над рассказами и пьесами, вычитка корректуры, выход произведений в свет, поступление в продажу его книг, встречи со знакомыми, письма Чехова и к Чехову, отклики на его произведения в периодической печати, в письмах и дневниках третьих лиц, постановки чеховских пьес по всей России и распределение ролей в этих пьесах, информация в газетах и журналах о событиях, имеющих отношения к Чехову, и некоторые другие.

Между тем, на наш взгляд, для Летописи жизни и творчества писателя это все факты разного «веса». Из всего этого комплекса фактов можно вычлени́ть факты первого уровня – повседневная жизнь писателя (встречи, написанные и полученные письма, прочитанные книги и газеты, увиденные спектакли, работа над произведениями и корректурами и пр.), факты второго ряда (хотя не менее важные) – события в жизни членов семьи, приятелей и знакомых, а также России, и, может быть, происходившие за ее пределами, критические отклики на произведения и другие публикации периодической печати, известные Чехову и ставшие (это где-то зафиксировано) или могущие стать (мы можем просто не знать об этом из-за того, что не сохранились источники) предметом его размышлений. Факты третьего ряда – постановки чеховских пьес провинциальными театрами, свидетельства успеха или неуспеха произведений, критические отклики и пр., неизвестные Чехову, но представляющие для нас определенный фон понимания его жизни и творчества, это «сопутствующая информация». К тому же составитель Летописи должен учитывать доступность или недоступность даже для специалиста источника этих фактов (так, не каждый чеховед пойдет в архив читать письма к Чехову, поэтому оправданы большие цитаты из писем его корреспондентов), но все же, на наш взгляд, главное для «Летописи» – иерархическая значимость фактов.

На многих страницах второго тома Чехов просто «теряется» за обширнейшими выписками из критических откликов на его произведения (за исключением тех, о которых точно известно, что они привлекли внимание писателя) или за перечислением неизвестных Чехову постановок его пьес в провинции. Выход, возможно, был простой: давать этот материал более мелким шрифтом или параллельной колонкой.

Второй том, таким образом, построен на обширном – иногда слишком – материале. Но возникает парадоксальный вопрос: а достаточен ли он при этом? Жанр летописи и ее предполагаемый объем (6 томов) позволил бы включить информацию о Чехове по максимуму, для того чтобы читатель из обилия фактов создал для себя объемный образ Чехова. И как использовать источник, как «выбрать» из него *нужный именно для летописи* факт, ведь полностью переписать все известные нам письма, документы, афиши и пр. даже в 6 томов все равно не удастся.

Так, одним из основных видов источников Летописи стали письма Чехова. Из них даны обширнейшие выписки. Обширнейшие – несмотря на широко известное Полное собрание писем в 12 томах. Насколько необходимо, например, давать большую цитату из письма Суворину от 7 января 1889 г. о необходимости чувства личной свободы, о том, что он рекомендует Суворину написать рассказ о молодом человеке, выдавливающим из себя по каплям раба и т.д.? Это не факт жизни или творчества, это факт внутренней жизни писателя. К тому же, даже если он и отразился в письме от 7 января, он не приурочен как этап размышлений Чехова именно к 7 января. Даже если поставить перед собой задачу воспроизвести весь материал, связанный с духовными поисками Чехова, пришлось бы многие письма переписать слово в слово. Но возможно ли это в Летописи и является ли это задачей именно Летописи?

В то же время ряд фактов, необходимых именно для этого типа издания и содержащихся в тех же письмах, на наш взгляд, не попал в Летопись. Письмо А.С.Суворину от 6 февраля 1889 г. «разобрано» на абзацы и процитировано в Летописи почти полностью. Но при этом выпущено: «В моем доме, похожем на комод, много новостей. Горничная Ольга выходит замуж; сбежал белый котенок, которого вы знаете; у студента распух глаз; Сережа Киселев получает сплошные единицы по латинскому языку; к хозяину Корнееву вернулась из Новочеркасска его племянница, казачка Зиночка, которая по ночам молится богу, чтобы я не влюбился в кого-нибудь. И т.д. и т.д.». Но разве это не факты жизни Чехова, не то, что составляло его повседневное существование? Почему составители решили, что для него все это менее важно, чем, например, исполнение «Медведя» в Харькове на литературном вечере? А «болезнь» Николая, собственное нездоровье, безденежье, необходимость искать для семьи дачу на лето и т.п. – разве это не жизнь писателя, творящего вопреки обстоятельствам? В результате почти исключенной из Летописи повседневности опять получается вместо живого человека некое идеальное существо. К тому же в уже упомянутом письме к Суворину есть еще одно чеховское признание, причем относящееся именно к 6 февраля: «Душа моя полна лени и чувства свободы. Это кровь кипит перед весной». Это не вошедшее в Летопись признание, на наш взгляд, весьма достойно включения в нее. Конечно, многое, относящееся к сиюминутному состоянию души, в летописи отразить трудно (например, такое: «Живу серо, по обыкновению. Ничего нового нет, жду весну, и во всю ивановскую трачу те деньги, которые получил за своего "Иванова"»). Как вообще отразить то, чем жил писатель в тот или иной момент, что для него было важным?

В результате возникает парадокс: ощущение обилия и «рыхлости» материала соединяется с ощущением того, что чего-то важного в Летописи нет, нет ощущения внешней и внутренней насыщенности, полноты и разнообразия жизни Чехова.

Есть и более частные замечания. Летопись предполагает обращение к широкому кругу материалов – действительно, здесь есть дневники и переписка, данные периодической печати, архивные материалы, мемуары и пр. Но, на наш взгляд, за счет сокращения цитат из писем Чехова можно было бы больше внимания уделить мемуарам: далеко не все важные фрагменты воспоминаний И.Л.Щеглова-Леонтьева, М.П.Чехова, П.А.Сергеенко и пр. использованы в этом томе. К тому же мемуары цитируются часто не по дореволюционным изданиям, а по сборникам «Чехов в воспоминаниях современников» 1952, 1954, 1960 гг., в которых тексты печатались с сокращением. Быть может, составитель просто не счел те или иные фрагменты мемуаров интересными? Украшают сообщения о событиях из жизни Чехова сведения о литературных вечерах или празднованиях «Татьяниного дня» (в которых он принимал участие), взятые из периодических изданий. Но газеты и журналы можно было бы использовать гораздо шире – интересно, какие издания читал Чехов и что его могло там заинтересовать, даже если об этом и нет прямых указаний в письмах.

И еще: когда факт самого существования письма становится фактом жизни Чехова? Дело в том, что письма к Чехову приводятся в тексте в соответствии с датой их написания и отправления. Конечно, в XIX веке разница между написанием письма, например, в Петербурге и получением его в Москве составляла дня 2. Иное – во время Сахалинского путешествия Чехова, когда письма он получал через несколько месяцев после их написания. В таком случае то, о чем написано в письме, стало фактом его жизни тогда, когда он письмо прочитал. Так, 6 июня 1890 года М.П.Чехов сообщал, что прибыл в монастырь «Святые горы» и желал Чехову благополучия в опасной поездке. Чехов получил открытку 6 октября.

В связи с этим явно не хватает информации от составителя, объясняющей его принципы работы с источниками.

И, наконец, еще несколько замечаний, связанных с тем, что «Летопись» – строго научное издание.

Во-первых, ряд документов цитируется просто с указанием на место их хранения, например: РГБ, РГАЛИ. Конечно, можно полистать том и найти указание на тот или иной фонд и догадаться, в каком именно фонде отдела рукописей РГБ искать письма тех или иных корреспондентов Чехова. Но ведь единица хранения и номер листа все равно остаются загадкой, и при необходимости будущему исследователю придется ссылаться или не на первоисточник, или (если ему необходимо что-то уточнить или выяснить контекст цитаты)

перелопачивать все заново. Так, только на странице 20 фрагменты писем М.А.Вернера, И.Л.Щеглова-Леонтьева и Л.Н.Майкова даны просто с указанием «РГБ».

Во-вторых, том сопровождается иллюстрациями: фотографиями Чехова и его знакомых, воспроизводятся страницы автографов и пр. Некоторые фотографии даны с датами, некоторые – без них и опять же без указания на место хранения. А на с. 41 дана загадочная репродукция – известного портрета П.А.Стрепетовой работы И.Е.Репина. Во всех каталогах (например, в изд.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII-начала XX века. – М.: Изобр. ис-во, 1984. С. 385) он указан как написанный в 1881 г. (т.е. за 8 лет до постановки «Иванова») портрет актрисы в роли Лизаветы в пьесе А.Писемского «Горькая судьбина». Но в «Летописи» под ним дана подпись: «П.А.Стрепетова (в роли Сарры)». Если это ошибка, то странная для издания подобного уровня, ибо портрет слишком известен. Но, может быть, это новая атрибуция? Но тогда иллюстрацию нужно было бы сопроводить какими-то комментариями...

В целом Летопись – издание чрезвычайно полезное, и жаль, что его недочеты вряд ли можно будет исправить в ближайшем будущем – когда еще снова будут деньги на такой большой труд...

Л.Бушканец (Казань)

Отзыв о диссертационной работе Андрея Дмитриевича Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова»

В последние десятилетия круг исследователей Чехова как на родине писателя, так и за ее пределами неуклонно расширяется. Чеховедение стало отраслью мирового литературоведения. Вместе с тем в этой области остро ощущается потребность в теоретических, концептуальных прорывах. Немало появляется работ со свежими наблюдениями над отдельными рассказами, повестями и пьесами, разрабатываются различные аспекты чеховской поэтики, литературных связей – но практически нет новых концепций общего понимания творчества писателя, подобных по своей продуктивности тем, что были сформулированы в 70-е – начале 80-х годов прошлого века.

И первое, что впечатляет в предлагаемой диссертационной работе А.Д.Степанова, – это намерение автора охватить всю полноту текстов Чехова с позиций единого методологического подхода. Автор стремится «найти общее» в противоречивом разнообразии чеховских текстов, прекрасно отдавая себе отчет в том, насколько трудна, если вообще осуществима эта задача. Поставить и тем более решить подобную задачу сегодня возможно лишь на фундаментальной теоретической базе. Для ее создания необходимо «приложить» результаты теоретических трудов в различных областях современной филологии, осмыслить и обобщить немалый опыт, накопленный в чеховистике прошлых лет.

А.Д.Степанов выбирает в качестве теоретического ключа к новому осмыслению Чехова основные понятия теории коммуникации и особенно – намеченной М.М. Бахтиным теории речевых жанров, получившей разработку в работах лингвистов. Теоретическая оснащенность данного исследования – еще одна его впечатляющая особенность.

Отдавая себе отчет в том, что избранное им направление «граничит со всеми дисциплинами коммуникативного цикла: общей теорией дискурса, социо- и психолингвистикой, когнитивистикой, коллоквиалистикой, неориторикой, стилистикой, лингвистикой текста и т.д.» (26), – автор не только в первой, теоретической главе, но на протяжении всей работы совершает выходы в эти области, обнаруживая основательное знакомство с ними.

Кстати сказать, демонстрируемое автором работы владение не только литературоведческим, но и самым современным лингвистическим инструментарием – еще одна отличительная особенность этой работы – делает ее не явлением узкоспециальной области, а знаком глубокого единства филологического знания, ныне все более дробящегося на отдельные потоки.

И все-таки, при всем разнообразии используемых в работе теоретических предпосылок, выбор сделан в пользу одной основной – бахтинской теории речевых жанров. Во Введении

автор обосновывает тезис об исключительной важности «коммуникативной проблематики чеховских текстов», не сводя ее к известной «теме некоммуникабельности», к отсутствию взаимопонимания между героями. «Проблемы гораздо серьезнее, они затрагивают все стороны коммуникации, саму природу знака, языка и моделирующих систем» (14). На с. 15 – 17 дан перечень случаев всевозможных нарушений «нормальной», «успешной» коммуникации в произведениях Чехова. Собственно, уже этот «список» является результатом тотального обзора большинства чеховских текстов. Сам по себе этот перечень и классификация «нарушений» являют собой значимый научный результат. Он позволяет утверждать, что «исследование коммуникации становится у Чехова главной и самодостаточной, не подчиненной другим, темой» (18), объясняющей многие черты поэтики Чехова. Наметив такой «магистральный путь решения «чеховской загадки»», автор и приходит к выбору в качестве главного инструмента своего исследования бахтинской теории речевых жанров: она должна позволить «охватить всю полноту изображенной коммуникации у Чехова» (21).

В 1-й главе, описывающей «метод, материал и задачи исследования», автор предпринимает критический обзор бахтинской теории и ее современных прочтений. Оказывается, «бахтинской теории соответствует только небольшая «верхушка» вторичных речевых жанров... Первичные жанры оказываются совсем «за бортом» этой теории, а между тем ... именно они ... должны интересовать литературоведа, изучающего изображенную писателем коммуникацию» (40). Выход А.Д.Степанов видит в модернизации бахтинской теории, учете, наряду с ней, «теории фреймов» М.Минского, «теории бытового поведения» Ю.М.Лотмана и в особенности – «жанрологических» работ лингвистов Т.В.Шмелевой, Н.Д.Арутюновой, Т.Г.Винокур и др.

Здесь проявляется еще одно существенное качество данного исследования. Стремясь «охватить все разнообразие изображенной коммуникации единой концептуальной рамкой» (49), А.Д.Степанов вступает в диалог с наиболее авторитетными предшественниками. При этом он проявляет полную независимость научного мышления, не боясь поставить под сомнение или оспорить отдельные аспекты даже наиболее принимаемых им концепций. Так будет и на протяжении всей работы: в последующих главах автор подвергает критике или дополняет работы своих предшественников и современников – исследователей Чехова (соглашаясь с ними в других моментах). Культура научной полемики в предлагаемой работе чрезвычайно высока.

Автор принимает предлагаемую в современной лингвистике классификацию первичных речевых жанров (классификацию, еще далекую от завершения и от совершенства), дополняя «деление жанрового поля» собственными определениями. При этом он особо подчеркивает все отличие литературоведческого подхода от лингвистического: главное для него – «функционирование первичных жанров в рамках художественного текста» (52); «конечный предмет нашего интереса – стратегии Чехова, управляющие изображенной коммуникацией» (56); изучение речевых жанров должно вести «к выводам о видении Чеховым базовых категорий, определяющих мышление и речь человека» (82).

В этой же главе А.Д.Степанов намечает «типологию трансформаций речевых жанров у раннего Чехова», приходя к выводу, что «ранний Чехов экспериментирует с основой основ коммуникации – ее жанровой упорядоченностью» (77). Убедительной кажется гипотеза, восходящая к идее Ю.Н.Тынянова, что «чеховский текст, как в свое время пушкинский, порождается смешением/смещением жанров – но не только литературных, а всех, и в первую очередь первичных» (65). Последующая эволюция Чехова при этом выглядит как усложнение коммуникативной системы произведения, «смешение, переплетение и отрицание действительности определенных жанров» (77).

Заложив столь солидный теоретический и методологический фундамент, автор в дальнейшем (главы 2 – 6) анализирует чеховские тексты, подводя их под разновидности преобладающих в них категорий речевых жанров: информативных (гл. 2), аффективных (гл. 3), императивных (гл. 4), экспрессивных (гл. 5), фатических (гл. 6). При этом в каждом случае особенно подробно рассматриваются наиболее соответствующие каждой категории жанров коммуникативные ситуации, изображаемые Чеховым: спор, проповедь, просьба или приказ, жалоба или исповедь, разговоры, беседы... От анализов конкретных текстов в каждой главе автор переходит к общим проблемам чеховской поэтики, организации

художественного мира Чехова: чеховской семиотики (раздел «Старение/стирание знака»), риторики у Чехова, ролевого поведения героев, мифотворчества, столь обычной у Чехова ситуации «провала коммуникации» (раздел о «помехах в каналах связи»)… И, как и было обещано в первой главе, от рассмотрения речевых жанров анализ восходит к социологической, психологической, этической проблематике у Чехова. Выходов за пределы чеховского мира немного, в основном это сопоставления с «коммуникативными стратегиями» наиболее авторитетных предшественников писателя, Достоевского и Л.Толстого. Но проведенных сопоставлений достаточно, чтобы обосновать вывод о более глубоком, чем это видится обычно, разрыве Чехова с предшествующей литературной традицией.

Завершает каждую из глав монографический анализ, с позиций избранного подхода, отдельных произведений, в которых преимущественно представлена та или иная разновидность коммуникативных ситуаций и речевых жанров. В главе о спорах – это «Моя жизнь», в главе о риторике – «Враги» и «Дуэль», иллюстрацией к главе об исповеди служит анализ «Ариадны», а к главе о контактах и условиях коммуникации – «На святках» и «Архиерея». Исследователь понимает: критерием истинности концепции может быть только приложимость ее к истолкованию конкретных произведений.

Немало таких истолкований мы встречаем во всех разделах данной работы. В некоторых случаях предлагаемые А.Д.Степановым подходы к интерпретации тех или иных произведений или героев неожиданны. К пониманию «Вишневого сада» предлагается идти, учитывая площадь сада, подсчитанную автором (118 – 119); «Дуэль» истолкована через соотнесенность фон Корена с... Христом (180 – 187); в «Архиерея» предлагается видеть «рассказ о монахе, который не сумел уйти от мира» (340). Неожиданность и остроумие подобных подходов, как бы к ним ни относиться, действительно, заставляют взглянуть на известные тексты по-новому. К особенно удачным я бы отнес предложенные в работе интерпретации рассказов и пьес «Шведская спичка» (111), «Страх» (120), «Пари» (135 – 136), «Моя жизнь» (144 – 154), «Иванов» (200 – 203), «Лебединая песня» (262), «На страстной неделе» (271 – 277), «Ариадна» (277 – 291), «В усадьбе» (297 – 298). Меткость наблюдений в соединении с систематичностью и стремлением к упорядоченности помогают этим интерпретациям укреплять исходные позиции автора.

Итак, А.Д.Степанову в своей работе действительно удалось доказать, что избранный им угол зрения позволяет охватить подавляющее большинство чеховских произведений, а «система речевых жанров покрывает сеткой категорий всю область коммуникации» у Чехова (81). Речевые жанры действительно выполняют текстопорождающую функцию в приводимых автором примерах. Новаторской поэтика Чехова является во многом потому, что его произведения, сохраняя «эффект реальности», в то же время «парадоксальны в каждом атоме своей коммуникативной структуры» (57). Многие традиционные проблемы чеховедения предстают в новом свете, а многое из найденного ранее и признанного получает новое истолкование. Таковы, например, преемственность между Чеховым «ранним» и «поздним»; освещение Чеховым одних и тех же явлений в разных регистрах – то комическом, то серьезном; единство прозы и драматургии; особенно – внутренние связи между отдельными произведениями. Избранный подход позволяет увидеть связь и родство между произведениями, обычно не связывавшимися между собой (сопоставление «В ссылке» и «Палаты № 6» – один из множества примеров).

Естественно, возникает вопрос: действительно ли ключом ко всем «чеховским загадкам» является предложенный А.Д.Степановым подход? Очевидно, нет. Ведь изображенная речь героев, коммуникационные ситуации между ними – лишь одна из составляющих чеховские тексты. Да, по Бахтину, всякое литературное произведение – это «высказание, состоящее из других высказываний». Но авторская стратегия в более широком смысле – как коммуникация между автором и имплицитным читателем – лишь частично затронута в разбираемой работе. В некоторых случаях – особенно в больших пьесах – текстопорождающую роль играют не одни лишь речевые жанры. В отдельных произведениях, разбираемых в работе, – например, «Враги», «Попрыгунья», «Душечка», – анализ речевых жанров, очевидно, недостаточен для адекватной их интерпретации.

Но автор сам прекрасно видит пределы избранного им подхода, говорит о неизбежной неполноте предпринятой работы и объясняет причины этого: во-первых, его исследование – это первая попытка систематического применения бахтинской теории речевых жанров к

художественной литературе, методология и сама терминология подобных исследований только разрабатываются; во-вторых – масштабность исследуемого материала, творчество одного из самых сложных для понимания писателей.

Работа А.Д. Степанова могла появиться только сейчас, когда от первых «вброшенных» идей (Бахтин, Якобсон) прошло достаточно времени, чтобы (1) в трудах ученых различных филологических специальностей были отрефлексированы многие аспекты этих идей; (2) благодаря этому открылась действительно широкая перспектива их применения; (3) определился круг основополагающих и развивающих текстов второго уровня; (4) произошла необходимая дифференциация понятий и определений. Можно сказать, что за плечами автора данного исследования – все современное состояние филологической мысли. Постоянное ощущение при чтении этой работы – свежесть, порой неожиданность подходов, зрелость и основательность выводов, открытие новых горизонтов и глубинное осмысление давних проблем чеховедения.

Таким образом, диссертационное исследование А.Д.Степанова – новаторская, фундаментальная работа. Предлагаемые в ней подходы и выводы обладают несомненным теоретическим и практическим значением. Она соответствует всем требованиям, предъявляемым к диссертационным сочинениям и заслуживает присуждения самой высокой оценки

А.Д.Степанов
Вступительное слово на защите докторской диссертации
«Проблемы коммуникации у Чехова».
(Обо Академи, Финляндия, 4 февраля 2005 г.).

Уважаемый председатель!
Уважаемый оппонент!
Уважаемые члены комиссии!
Дамы и господа!

Диссертация, которую я представляю к защите, решает две главные задачи: во-первых, она предлагает новую интерпретацию творчества А.П.Чехова, а во-вторых, пытается выработать новый метод анализа художественной литературы. В этом вступительном слове я остановлюсь, в основном, на втором, методологическом аспекте моей работы.

История науки о литературе свидетельствует о том, что критике и литературоведению для понимания текста всегда была нужна внешняя опора: научная дисциплина или философская теория, из которой исследователи литературы черпали аналитический инструментарий и которая служила необходимой основой интерпретации. По мысли Цветана Тодорова, интерпретация возможна только как проекция литературного текста на лежащий вне его дискурс: без этого литературовед обречен на пересказ текста. Иначе говоря, исследователю художественного произведения нужна «метапозиция» или, в бахтинских терминах, «внеаходимость» по отношению к изучаемому материалу.

На протяжении долгих веков так называемого «рефлексивного традиционализма» внешней опорой для поэтики служила риторика, что соответствовало определенному «риторическому» состоянию самой литературы. Сложившееся в 19 веке научное литературоведение опиралось, главным образом, на современные ему социальные теории и позитивистскую философию. Ученые 20 века находили опору в самых разных внеположных литературе теориях: марксизме, фрейдизме, экзистенциализме, феноменологии, этнографических теориях мифа и ритуала и т.д. Далекое не все опорные дискурсы принадлежали к гуманитарным дисциплинам: достаточно вспомнить биологические метафоры В.Я.Проппа («морфология») или музыкальные и естественнонаучные метафоры М.М.Бахтина («полифония» и «хронотоп»). Но в то же время магистральной линией науки о литературе XX века стал формально-структурный метод, провозгласивший своей задачей «спецификаторство» (Б.М.Эйхенбаум) или поиск «литературности литературы» (Р.О.Якобсон). Однако возможность полной замкнутости в рамках литературного дискурса, на которую рассчитывали формалисты, оказалась иллюзией. Уже в ранних формалистских

работах по исследованию «поэтического языка» очевидна опора на лингвистические методы. Тем более ясной стала ориентация на соссюрговскую лингвистику (и прежде всего – на понимание структурной модели как системы различий) в литературоведческом структурализме. Альтернативой формально-структурному направлению могла послужить теория М.М.Бахтина, который начиная с 1920-х годов критиковал «абстрактный объективизм» соссюрианства и формализма, предлагая на место лингвистической опоры разрабатывавшуюся им «металингвистику»: теорию «чужого слова», «диалогизма» и «речевых жанров». Но несмотря на огромную популярность работ Бахтина в последние 40 лет, проект «металингвистики» так и не был воплощен до конца. Этому воспрепятствовала постструктуралистская революция в литературоведении, которая избрала в качестве опорного дискурса французскую постмодернистскую философию, подвергла лингвистический структурализм всесторонней критике и маргинализовала поэтику. Постструктурализм оставил после себя кладбище уничтоженных концептов, возвел эссеизм в ранг нормы научного письма и поставил на место поэтики так называемые *cultural studies*: феминистские, постколониальные и другие исследования, которые принадлежат по большей части к тематической критике и по своей точности и глубине далеко уступают структуралистским работам 1960-1970-х годов. В российской науке, которая была менее, чем западная, затронута постструктурализмом, та же тенденция к маргинализации воплотилась в возвращении к позитивистскому проекту исторической поэтики, который на практике превращается в бесконечный поиск генетических и типологических параллелей между отдельными текстами.

Однако в то же самое время, когда в литературоведении шла саморазрушительная работа, в лингвистике, которую никак не затронул постструктуралистский переворот, наблюдались совсем другие тенденции. В ней происходила своя «тихая революция», которую Р.Харрэ и Г.Жиллет (Rom Harré and Grant Gillett) обозначили как «дискурсивный переворот» или переход к новой «дискурсивной онтологии». Объектом анализа становятся не предмет и событие, а дискурс и речевой акт, на место каузативного детерминизма приходят вероятностные зависимости, правила и нормы диалога. Соссюрговская лингвистика уступала место «лингвистике речи»: лингвопрагматике, теории речевой деятельности, теории языковой личности, социо- и психолингвистике, когнитивистике, коллоквиалистике, неориторике, общей теории дискурса. Роль Бахтина в этом перевороте оказалась чрезвычайно велика, можно сказать, что контуры всех новых теорий были уже так или иначе намечены в проекте «металингвистики». Однако при этом наблюдается странный парадокс: бахтинские идеи разрабатываются параллельно и независимо лингвистами и литературоведами, но между ними не происходит диалога. Моя книга – одна из попыток заполнить эту лауну. Как мне представляется, необходимо вернуть развитие в современной лингвистике идеи литературоведа Бахтина в науку о литературе и тем самым превратить «металингвистику» в новую опору для интерпретации. В этом смысле защищаемая работа подчинена решению давно назревшей в науке задачи – преодоления постструктурализма. Предлагаемый подход призван обогатить и лингвистику, и поэтику: лингвистике речи недостает исследования «сверхорганизованного» художественного текста, а поэтике – новых лингвопрагматических методов. При этом, разумеется, моя диссертация не претендует на всеохватность: решая частную задачу на ограниченном материале, она всего лишь намечает один из возможных путей выхода из кризиса литературоведения.

Этой частной задачей стала попытка взглянуть на художественный текст как на продукт интерференции речевых жанров.

Теория речевых жанров, намеченная Бахтиным в работе, написанной в 1953 году и опубликованной только в 1970-х годах (а полностью, вместе с подготовительными материалами, – только в конце 1990-х), предложила единую концептуальную рамку для описания всех существующих и потенциальных дискурсов, от простейших высказываний до таких сложных речевых построений, как роман. Бахтин подчеркивал универсальность понятия речевого жанра, утверждая, что «мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*»ⁱⁱⁱ. Эта «жанровая компетенция» говорящего (дополняющая языковую и коммуникативную компетенцию) в последние 10 лет стала объектом исследования для новой лингвистической дисциплины, получившей название

«жанрологии» (или «генристики»). Развивая идеи Бахтина, лингвистам удалось описать множество частных речевых жанров, выделить общие свойства отдельных классов жанров, и тем самым приблизиться к построению общей модели речевого жанра *sui generis*. Жанроведческие работы удачно вписались в «дискурсивный переворот», происходивший в последние десятилетия в лингвистике. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что жанрология расположена «сплошь на границах»: она граничит со всеми упомянутыми выше дисциплинами коммуникативного цикла, и ближе всех – с теорией речевых актов Остина-Сёрля (John L. Austin and John R. Searle).

Однако при этом ученые никогда, насколько мне известно, не пытались систематически применить жанроведческие разработки к изучению литературы. Предметом интересов лингвистов оставались, по преимуществу, формальные и содержательные особенности современной устной речи, а специфика функционирования речевых жанров в художественном тексте оказалась абсолютно неизученной. А между тем сам Бахтин подчеркивал, что теория речевых жанров лежит на границах лингвистики и литературоведения и, согласно сохранившимся свидетельствам, намеревался писать книгу о речевых жанрах на материале художественной литературы.

Моя идея, развивающая некоторые краткие намеки Бахтина, состоит, во-первых, в том, что на художественный текст можно взглянуть не только как на многоуровневую структуру и модель мира, но и как на высказывание, составленное из других высказываний. «Война и мир» – это не только роман-эпопея и не только «мир», который населяет 800 героев, но еще и сложнейшее высказывание, то есть определенная последовательность изображенных светских бесед, военных приказов, признаний в любви, документов, совещаний, писем, споров и т.д.

Вторая идея состоит в том, что в трактовке каждого из речевых жанров и в способах их соединения в рамках художественного целого можно найти специфику определенного автора, литературного направления или культурной эпохи. Поэтика спора или признания в любви отличается у Толстого и Чехова, у романтиков и реалистов, в ренессансной драме и в постмодернизме. Исходя из этого, можно поставить вопрос об изучении отдельного текста или корпуса произведений определенного автора как контаминации первичных и вторичных, элементарных и комплексных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной по (нестрогим) правилам «грамматики речи» в соответствии с коммуникативной стратегией автора.

Стратегия автора, организующая поэтику произведения (или ряда произведений, рассматриваемых как единый текст), всегда действует на двух уровнях: парадигматическом и синтагматическом.

Парадигматический аспект проявляется в общей семантике высказываний определенного речевого жанра, рассеянных по данному тексту или по всему корпусу произведений автора – там, где данный жанр играет сюжетобразующую роль. В определенном смысле исследование парадигмы отдельного речевого жанра у писателя сходно с мотивным анализом. Критерием выделения того или иного мотива всегда является повторяемость – в рамках одного или нескольких текстов. Но точно так же повторяются высказывания в ключевых речевых жанрах. Разные жанры могут оказываться более или менее важными для культурной эпохи, направления или писателя (например, любовное объяснение на *rendez-vous* в реалистическом романе, исповедь у Достоевского и т.д.) и потому чаще или реже повторяются. В данной диссертации я пытался найти общие черты таких частотных для Чехова речевых жанров как спор, проповедь, просьба, приказ, жалоба, исповедь и др. Кроме отдельных жанров, в работе исследуются и классы жанров (или «жанровые поля»), включающие множество сходных между собой жанров, например, классы информативных и фатических жанров.

Помимо парадигматической, существует и синтагматическая упорядоченность разных речевых жанров в рамках одного произведения. Она определяется двумя рядами факторов. Во-первых, собственно литературными: архитектурными, композиционными и стилистическими заданиями, которые могут зависеть, согласно расходящимся мнениям теоретиков, от замысла автора, логики развития сюжета, порождающих механизмов текста, жанрообразующей функции хронотопа и т.д. Но есть и второй ряд факторов, связанных собственно с речевыми жанрами. Речевые стратегии, по мнению лингвистов, часто

предполагают некоторую последовательность коммуникативных шагов, функционально зависимых друг от друга. За этим стоит предположение о существовании «синтаксиса речи» – правил сочетания высказываний в зависимости от речевых стратегий. Эти правила нельзя считать изученными, несмотря на усилия ученых как в области лингвистики текста, так и в жанрологии. Автор способен в целях художественной выразительности отступить от этих правил сочетаемости жанров, которые осознает его читатель в силу присущей ему «жанровой компетенции». Коммуникативные стратегии автора художественного текста, несомненно, включают в себя оба ряда факторов. Изучение синтагматики речевых жанров – задача более сложная, чем изучение парадигматики (которая, как уже было сказано, может опираться на давно сложившуюся традицию мотивного анализа). Для того, чтобы уловить общие законы построения произведений большой формы как сложно организованных единых высказываний, необходим монографический анализ текста, его пристальное прочтение. В данной диссертации я предпринял попытку, во-первых, наметить общую типологию трансформаций речевых жанров в рамках отдельного произведения (на материале коротких рассказов раннего Чехова). А во-вторых, я включил в каждую главу анализ одного или двух поздних чеховских рассказов или повестей, выполненный под углом зрения доминирующих в данном тексте речевых жанров. В рамках одной книги невозможно было подробно проанализировать весь корпус произведений Чехова, поэтому исследование не претендует на полноту охвата материала, однако я стремился к другой полноте: показать возможности жанроречевого подхода в литературоведении как в парадигматическом, так и в синтагматическом аспекте.

Жанроречевой подход к художественному тексту, который я предлагаю, является частью поэтики. Поэтому, как и во всяком исследовании по поэтике, анализ здесь движется по индуктивному пути: от наблюдений над отдельными элементами текста (в данном случае – речевыми жанрами и правилами их сочетаемости) к общим выводам о видении мира, присутствующим имплицитно автору. Спецификой предлагаемого метода исследования является то, что отдельные речевые жанры и особенно их классы непосредственно связаны с глобальными intersubъективными категориями, которые определяют всю жизнь человека. В моей интерпретации информативным речевым жанрам соответствуют категории информации, референции, просвещения, истины; аффективным – убеждения и права; императивным – желания, дара, помощи, зависимости, воли, отношений власти; экспрессивным – сочувствия и откровенности; фатическим – контакта и взаимопонимания. Вполне можно предположить, что система речевых жанров покрывает сеть подобных категорий всю область коммуникации, и теория речевых жанров в этом смысле наследует античной философской риторике, которая пыталась со времен Аристотеля классифицировать философские категории и человеческие страсти. Выявляя при помощи исследования речевых жанров имплицитный «общественный договор» в области человеческого общения, мы неизбежно подходим к системе априорных категорий, на которых, как на аксиомах, основан этот договор. Нет сомнений в том, что у всякого большого писателя (равно как и у литературного направления) есть свое, специфическое понимание этих категорий, и потому литературоведческое жанроведение может удачно дополнить лингвистическое, которое занято в рамках новой «дискурсивной онтологии» исследованием общей картины мира носителя данного языка.

Из этого положения следует принципиальная необходимость сочетания жанроведческого подхода с другими, нелингвистическими, методами. Так, исследование парадигмы информативных речевых жанров у определенного писателя (и, соответственно, категорий информации и референции в его имплицитном понимании) должно сочетаться с общесемиотическим изучением природы знака, как она предстает в его текстах; исследование парадигмы императивных жанров – с социологическим изучением отношений власти в понимании писателя и т. д. Именно так построена данная диссертация. В главе об информативных речевых жанрах у Чехова я пытался продемонстрировать специфически чеховское отсутствие гармонии между познанием, этикой и эстетикой, когда сциентист или носитель просветительского дискурса оказывается этически или эстетически ущербным. Это наблюдение увязывается с вопросом о природе знака: познание никогда не полно, потому что знак в понимании Чехова часто оказывается опустошенным; означаемое, означающее и референт оторваны друг от друга, и знак предстает пустой оболочкой, которая ничего не означает для героев, но коннотирует для читателя утрату фрагмента культурной памяти. С

другой стороны, чеховскому человеку оказываются в высшей степени присущи так называемые референциальные иллюзии: стремление принимать желаемое за действительное, что также препятствует полноте познания. Применяя такой метод анализа – от жанроречевого подхода к исследованию, проведенному в рамках дисциплин, непосредственно соприкасающихся с данным классом речевых жанров, – мы приходим к пониманию философского взгляда писателя на мир как к ряду взаимозависимых констант, которые связаны на глубинном коммуникативном уровне.

Моя диссертация называется «Проблемы коммуникации у Чехова»: в данном случае теоретический подход, о котором я говорил, был опробован при изучении вопроса, который считается одним из самых важных в чеховедении. Давно сложившееся представление исследователей и читателей о том, что главный конфликт в произведениях Чехова состоит в том, что «люди не могут и не хотят понять друг друга», было значительно скорректировано. Как доказывает диссертация, Чехов ставит гораздо более глубокие вопросы: его интересует общая проблема границ и условий, или – говоря языком современной лингвопрагматики – «успешности» коммуникации. В каждом из классов речевых жанров эти границы и условия оказываются особыми, специфическими. Ставится под вопрос абсолютная ценность информативного дискурса, и вместе с ним – возможность полного, гармонически воплотившего все стороны человеческого опыта, знания. Безуспешными оказываются попытки донести до слушателя истину в рамках риторических речевых жанров. Социальные отношения как форма коммуникации оказываются сходными с «диалогами глухих». Самовыражение, в том числе исповедальный дискурс, оказывается сильно ограничено по не зависящим от субъекта причинам. И даже бытовая «болтовня» (small talk) предстает в этом мире полной парадоксов. Жанроречевой подход позволил найти много общего в скептическом отношении Чехова к возможностям человеческого общения, и одновременно указать на необходимые условия успешной коммуникации в понимании писателя. В то же время в сложнейших поздних чеховских текстах, как я пытался доказать, сама оппозиция «успешной» и «безуспешной» коммуникации, по большому счету, теряет свой смысл. Текст Чехова становится не просто многозначным, он «сопротивляется» любой интерпретации, не позволяет читателю и исследователю себя «завершить» (как говорил Бахтин), то есть дать непротиворечивую оценку героям и событиям. Этим объясняется множественность противоречащих друг другу прочтений, которые делают Чехова самым сложным для изучения русским писателем.

Насколько убедительны избранный мной теоретический подход и полученные с его помощью выводы – должна показать защита.

Спасибо за внимание!

**Таганрогский вестник.
Материалы Международной научной конференции
«Молодой Чехов:
проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения».**

Международная конференция «Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения», состоявшаяся 15-18 сентября 2003 года в Таганроге как совместное научное мероприятие Таганрогского музея-заповедника и Чеховской комиссии РАН, оказалась первой в ряду научных форумов, посвящённых столетию со дня смерти писателя. Заранее, что, к сожалению, не так часто бывает на наших конференциях, Чеховской комиссией был чётко обозначен круг тем и проблем, которые предполагалось рассмотреть. Привожу этот текст, поскольку он, как мне представляется, не потерял своей ценности и имеет прямое отношение ко всему, что будет сказано ниже.

Таганрог чеховского времени как культурное пространство и источник бытовых, эстетических, общественных установок, формировавших личность, мироощущение и языковое сознание будущего писателя. Таганрогский быт и окружение: реалии, впечатления, эпистолярная и речевая традиция, их присутствие и место в творчестве Чехова. Гимназия в жизни Чехова и в пробуждении его интереса к слову и потребности в творчестве: гимназический быт и окружение, уроки литературы, формы и круг общения, круг чтения. Театр Таганрога и театральные впечатления.

Таганрог и Москва в сознании студента-медика и начинающего автора юмористических журналов: проблемы социальной, культурной, психологической и эстетической адаптации и идентификации. Значение естественнонаучного образования. Сплав усваиваемых начинающим писателем тематических, жанровых и речевых клише юмористики 70-80-х годов XIX века с научным методом как основой чеховского мышления.

Своеобразие путей освоения молодым Чеховым литературной традиции и «обречённость» на новаторство.

Юмористические журналы и малая пресса 70-80-х гг. Литературный быт и текст. Юмористика и читатель. Писательское самоощущение и самосознание молодого Чехова и «литературная артель» 80-ых годов.

Роль юмористики в создании художественной системы Чехова: отталкивания и сближения, мифология, тематические и понятийные проекции ранних опытов в «зрелом» творчестве писателя. Соотношение прозаического и драматургического слова. Первый драматургический опыт юного Чехова («Безотцовщина») в его отношении к новациям Чехова-драматурга.

Прижизненная и посмертная мировая рецепция раннего Чехова: характер интереса, степень известности, избирательность знакомства, литературные аналогии.

Белые пятна в изучении молодого Чехова: биография и поэтика. Перспективы в освоении. Новое прочтение.

Конференция, как помнят ее участники, прошла успешно, вызвала много споров, и понятно, что сборника, который должен был включить в себя прочитанные доклады или статьи, написанные на их основе, мы все ждали как некоего материального знака итогов – это должна была быть книга, цельная по своей проблематике.

И вот спустя год – по сегодняшним условиям срок для подобных издания минимальный – сборник «Молодой Чехов» вышел.

Открывает его статья «Чехов и Таганрог: к проблеме культурного ответа» В.Б.Катаева (Москва), который ставит интересную проблему *культурного ответа* в широком понимании – всякое крупное, значимое явление в истории народов, стран, цивилизаций, спустя какое-то время находит ответ в области литературы, искусства, культуры. Так, Таганрог, как отмечает в своей статье автор, оказался особой географической точкой, в которой веками сходились разнообразные культурные пути. Этот необычный город, который обладает сильной исторической и культурной энергетикой, веками копивший, наслаивавший культурные слои, ответил миру явлением Чехова. В.Б.Катаев считает, что изучение явлений культуры, литературы как отклика на сигнал, посланный из исторического прошлого, позволяет увидеть это явление в особой перспективе, а схема культурных предпосылок и ответов может видаться на рубеже тысячелетий иначе. Проблема культурного ответа имеет, как подчеркнуто в статье, отношение не к одному только Чехову, подобный подход может стать новой парадигмой в изучении истории литературы.

Статья И.Е.Гитович (Москва) «"Неправдоподобно ранняя зрелость" молодого Чехова: биография и язык» даёт множество поводов к раздумьям – переосмыслению отношения к некоторым биографическим фактам и новому пониманию некоторых чеховских произведений. Автор раскрывает и исследует самый феномен зрелости Чехова, разводя понятия – молодой и ранний. Как считает исследователь, «молодой Чехов» кончается «Скучной историей» и поездкой на Сахалин. Скрупулёзно, обстоятельно, психологически обоснованно и аргументировано автор статьи доказывает неправдоподобную зрелость 29-летнего Чехова, находит объяснения этому феномену и в жизненных переживаниях (например, смерть брата Николая), и в том, что московская медицинская школа, «поставившая» мышление молодого Чехова как клинициста, стала для молодого писателя уникальной школой художественного метода и языка. Далее исследователь рассматривает

разные влияния, переживания и впечатления, превратившие язык молодого Чехова в сплав необыкновенной завершённости, и отмечает основные свойства, создавшие самый феномен «неправдоподобно ранней зрелости».

На материале чеховских писем О.Г.Лазареску (Москва) рассматривает отношение молодого Чехова к «писательству», которое по ее определению есть особый «общественный институт», ремесло, форма организации жизни, состояние души, самоощущение личности, ресурс творческого сознания (статья «Писательство как объект саморефлексии молодого Чехова»). К сожалению, высказывания молодого Чехова, всегда вытекающие из его совершенно конкретного опыта и тогдашнего образа жизни сотрудника малой прессы, для автора статьи оказываются больше некоей исторической абстракцией, плохо связанной и с биографией самого Чехова как автора юмористических журналов, и с условиями и формами существования самой малой прессы, и с такой проблемой, как соотношение юмористических журналов и «большой литературы», вне чего проблема писательства повисает в не очень убедительном теоретизировании.

Прямо противоположный путь выбрал самый молодой участник конференции, тогдашний студент четвертого курса филфака МГУ, Э.Д.Орлов в своей статье «Тип автора юмористических изданий 1880-х гг. как черта литературного быта». Актуальность заявленной темы он видит в том, что современная Чехову массовая литература, в рамках которой работал молодой Чехов, развивалась во многом в парадигме формальных признаков литературного быта периодических изданий 80-ых годов XIX века. Его статья опирается в отличие от предыдущей на широкое знание и анализ совершенно конкретного материала, в котором и «укоренены» теоретические выводы.

Интересную гипотезу выдвигает А.Н.Подорольский (Москва) в обстоятельном исследовании «"Брат моего брата": который их двух?». Автор чётко, логично и аргументировано обосновывает свое предположение, что не старший брат Александр (как принято считать), а скорее Николай имелся в виду Чеховым, когда он ставил под рассказами этот свой известнейший псевдоним.

В статье «Молодой Чехов и музыка» Н.Ф.Иванова (Великий Новгород) выявляет музыкальные реалии и рассматривает их художественные функции в текстах писателя первой половины 80-ых годов.

Интерпретациям различных вариантов интертекстуальных включений в юношескую пьесу Чехова посвящена статья В.А.Борбунюка (Харьков) «Интертекстуальные связи "Пьесы без названия" А.П.Чехова». Жаль только, что автор, очевидно, не знаком еще с недавно выпущенной Таганрогским музеем книгой «Таганрог и Чеховы», где эти же самые факты выявляются и прослеживаются в связи с их возможным, совершенно конкретным возникновением. Такой дополнительный аспект очень бы обогатил саму проблематику интертекста у Чехова.

Своё исследование «"Цветы запоздалые" экспериментальный рассказ» Леонард Полакевич (США) посвящает одному из ранних рассказов Чехова. Автор выявляет и исследует множество его тем, рассматривает его как пародию на романтическую литературу, выявляет интертекстуальные связи, литературные аллюзии. Интересны наблюдения над структурой, художественными образами рассказа, пейзажем, соотношением трагического и комического. Исследователь считает это произведение одним из лучших ранних рассказов и видит в нём черты поэтики позднего Чехова.

Сопоставлению чеховского водевиля «Предложение» и гоголевской пьесы «Женитьба» посвящена статья М.О.Горячевой (Москва) («"Женитьба" Н.В.Гоголя и "Предложение" А.П.Чехова: сюжет и характер»). Автор находит сходство не только в тематике, сюжетах и типах героев, но и видит общую для драмы XIX века тенденцию – внимание к драматическому характеру и новый подход к пониманию и изображению человека в драматическом произведении.

Г.И.Тамарли (Таганрог) в статье «Пространство сна в рассказе А.П.Чехова «Спать хочется», размышляя о природе «картинных сплетений снов» в этом конкретном, как медицинский случай, рассказе, совершает столь же обширный, сколь и лишний для данного случая экскурс в «сновидческую» историю мировой литературы, в философию, в физиологию, в психологию, психоанализ, пытаясь расширить содержание этого случая невольно почти пародийно звучащим утверждением, что *пространство сна* в истории Варьки

перетекает в *пространство смерти*. Подобное натужное теоретизирование уводит автора от текста рассказа и его смысла в голые абстракции вроде культурного кода Сон – брат Танатоса, в чем(?) автор усматривает синтез эстетического и научного мышления Чехова.

О трансформации у Чехова устоявшейся формы святочного рассказа размышляет Е.С.Шишко (Таганрог) в статье «Поэтика святочного рассказа в раннем творчестве А.П.Чехова».

Чан Юн Сон (Корея) в статье «Кинематографические принципы в рассказах Чехова» классифицирует и исследует формы проявления этого принципа (крупный план, монтаж, ракурс, единый образ пространства) в произведениях молодого писателя, делая существенный для изучения поэтики писателя вывод о том, что и в более поздних его рассказах этот прием, в каком-то смысле предвосхищающий технологию кинематографа, остаётся одним из ведущих у Чехова.

Мало пока изученным, но очень актуальным проблемам перевода произведений Чехова на другие языки посвящены две интересные статьи – Е.В.Катаевой-Мякинен (Москва) «Четыре "Сирены", в которой сравниваются переводы рассказа Чехова на английский, испанский и финские языки, и О.Т.Могильного (Таганрог) «Рассказы А.П.Чехова в испанских переводах (прагматингвистические проблемы адекватного перевода с русского языка на испанский)». Чтобы добиться адекватности смысла, язык, на который совершается перевод, равно, как и переводчик, должны быть «готовы» к нагрузкам переводимого текста. Хорошо, если это исследовательское направление получит свое развитие и дальше.

Особое место в сборнике занимают краеведческие изыскания земляков Чехова. Это статья А.И.Николаенко «Таганрог середины XIX века (глазами современников)» и работы научных сотрудников музея – Е.А.Кожевниковой «Пять лет из жизни Чехова (1869-1874)», О.А.Шипулиной «Крестовоздвиженская церковь при дворце императора Александра I в Таганроге: причт и капелла», А.Г.Алферьевой «Ономастика Таганрога в ранних произведениях А.П.Чехова». Научные поиски в местных архивах и периодике края чеховского времени, проделанные таганрожцами, вводят в обиход чеховедения ценнейший для будущей биографии писателя материал.

К большому огорчению, сборник оказался все-таки значительно беднее, чем прошедшая конференция. Причина этого в том, что в него не вошли доклады многих ее участников. Нет докладов А.П.Чудакова («Малая пресса 80-ых гг. и новаторство поэтики А.П.Чехова»), И.Н.Сухих («"Чехонте" без Чехова»), А.Д.Степанова («Ролевое и антропологическое в чеховской юмористике»), Г.А.Пучковой («Таганрогский гений: образ молодого Чехова в англоязычной биографической чеховиане XX века»), Л.Е.Бушканец («Юность Чехова в мемуарной и биографической литературе начала XX века»). Все участники конференции запомнили выступление научного сотрудника музея И.В.Малых «Молодые "А.П.Чеховы": сравнительное жизнеописание», но и этого яркого и оригинального по подходу к биографическому материалу доклада в сборнике, к сожалению, тоже не оказалось.

Научный уровень конференции, как все мы помним, был достаточно высок. Такой обещала быть и книга. Даже только названия отсутствующих в сборнике докладов свидетельствуют о содержательных потерях изданной книги. И совершенно очевидно, что не будь этих неоправданных пропусков, «Таганрогский вестник» мог бы иметь гораздо больший научный резонанс, встав вровень с тематическими «Чеховианами».

Трудно сказать, по каким причинам перечисленные выше участники конференции не дали свои доклады для публикации, но в любом случае в этом есть досадный элемент невнимания к усилиям таганрожцев, сначала прекрасно организовавших конференцию, а затем добившихся издания ее материалов. Ни для кого не секрет, что изыскать возможности для этого в наше время не так-то легко.

Но, к сожалению, и сама редколлегия сборника недостаточно требовательно подошла к его составлению. Так, остаётся непонятным, зачем в него включена не имевшая отношения к конференции и откровенно слабая статья Э.А.Шулеповой (Москва) «"Гений места" и его провинция». Путаница понятий в заглавии переходит в такую же путаницу в содержании статьи и натяжки во взгляде на Чехова и его отношение к провинции. Не очень ясно, чем руководствовалась редколлегия тематического сборника, посвященного *молодому* Чехову, включив в него – и никак не объяснив этот факт – статью С.Н.Кайдаш-Лакшиной «Прощание с прошлым (о вишнёвом саде и «Вишнёвом саде» А.П.Чехова). Выбивается – и тематически и

методологически – из общей направленности книги и статья Т.А.Шеховцовой (Харьков) «Трагикомическое в творчестве А.Чехова и Л.Добычина», правда, автор хотя бы немного касается поэтики рассказов молодого Чехова, находя общность и различия в осмыслении категории трагикомического Чехова и Добычина.

В результате, как это увидит читатель, сборнику не хватает той самой внутренней логики и концептуальности, которая была обозначена в разработанном Чеховской комиссией проблемном «сценарии» конференции, процитированном выше.

Досаду вызывает и немалое количество опечаток, иногда существенно меняющих смысл (в статье И.Е.Гитович пропущены, например, целые строки, после статьи Г.И.Тамарли пропущены сноски с 3 по 17, автор С.Н.Кайдаш-Лакшина почему-то «приписана» к Таганрогу и др.). Тексты на этапе верстки скорее всего не были вычитаны.

Думается также, что впредь было бы полезно унифицировать требования ко всем чеховским сборникам – например, обязательно помещать данные об авторах (в «Таганрогских вестниках» их нет), а также предъявлять одинаковые требования к оформлению научных статей и, главное, соблюдать их.

Все это необходимо учесть хотя бы потому, что и конференции, организуемые Таганрогским музеем-заповедником, и сборники, которые после конференций издает Музей (так же, как и сборники материалов научно-практических внутримузеевских конференций), выходят по своему уровню за рамки только местного значения, существенно пополняя отечественную чеховиану.

Н.Ф.Иванова (Новгород Великий)

А.М.Турков.

Чехов и его время.

М.: Гелеос, 2003. Изд. 3-е. доп. и исправл. 463 с.

О первом издании этой книги (1980 г.) я уже писала^{iv}, и здесь не придется повторять сказанное или, вопреки бессмертному А.Архангельскому, производить «новую переоценку наших прежних оценок, сообразуясь с ситуацией...» и т.д.

Новое издание книги вызывает то же уважительное отношение к работе автора, как и в отзыве на ее раннее издание. Тот же искренний и спокойный (но не равнодушный!) тон, те же интересные наблюдения. И, может быть, особенно важно сохранение прежнего одинакового внимания автора к Чехову как к художнику и как к публицисту. В книге по-прежнему неразрывно связаны личность, творчество и жизненная позиция писателя. Напомню еще одну особенность первой книги: А.Турков обратился к Чехову после своих исследований творчества Щедрина, Блока, Левитана (тоже в тесной связи с вниманием к их жизни), и этот опыт обогатил его повествование, придал ему широкий культурный фон.

Но надо сказать, что добавлено автором в эту книгу, кроме Эпилога – к стати, с цитированием критической литературы 90-х годов XX века, в том числе и опубликованной в одной из наших «Чеховиан». Есть два внешних обстоятельства, которые не радуют, но они не связаны с волей автора. Это необычно мелкий шрифт и отсутствие иллюстраций, которые были в первом издании (что, однако, лишило, к счастью, издательство или типографию возможности приписать портрет Билибина Пальмину и наоборот). Что касается дополнений к тексту, то они незначительны по объему, но интересны по содержанию. Это в первую очередь небольшой, но более развернутый, чем в первом издании, раздел на тему «Чехов и Лесков», следующий после суждений о Тургеневе и базаровском начале в личности Чехова (глава «Перевалы российской жизни»).

Встреча в 1883 г. с маститым романистом студента, печатавшегося уже три года преимущественно под псевдонимом Антоша Чехонте, тогда длилась недолго (из более поздней поры известен по записи Лескова лишь разговор о «Палате № 6»). Но она оставила глубокий след в его творчестве. Лесков первый из крупных писателей оценил талант Чехова (отзывы Григоровича, Гаршина, Толстого появились позже). Слова Лескова, обращенные к молодому новеллисту: «Помазую тебя елеем, как Самуил помазал Давида... Пиши» А.Турков

впервые пояснил, трактуя библейский сюжет: подобно тому, как помазание Давида было совершено тайно (то есть еще при жизни царствующего Саула), так и Лесков «помазал» «тайно» безвестного пока Чехова. И противопоставил его тем самым (выражаясь словами старого писателя, сказанными в другой связи) «злому, безучастливому» литературному окружению. Не располагая фактами о более конкретном отношении Чехова к Лескову, чем его словами о «любимом писателе» и «человечине, стоящем внимания», А.Турков высказал интересную мысль: страдавший от критики его антинигилистических романов, Лесков держался в стороне от литературных кругов и этим, возможно, повлиял на позицию Чехова среди писателей – «стоять особняком» (с.194). Что касается лесковских мотивов в художественном творчестве Чехова, автор книги ограничился несколькими весьма убедительными сопоставлениями, например, описанием грозы в «Степи» и в «Соборях» (там же). Довольно большое число ссылок на разные произведения Лескова в собрании сочинений Чехова может вызвать новые мысли о его творческом интересе к предшественнику (и вызывает, начиная с замеченных еще в 1945 году Л.Гроссманом переключек отдельных мотивов в некоторых рассказах раннего Чехова и произведениях Лескова).

Среди добавлений к тексту нового издания книги А.Туркова есть несколько относящихся к чеховской драматургии. В связи с «Чайкой» в главе «Тернистым путем» – это противопоставление «жалостливого» отношения Тригорина к убитой чайке («...пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...») авторскому, которое определяется в книге как «трудный, мучительный, но взлет» (с.282). «Вишневый сад» (глава «Четвертый акт») дал А.Туркову повод пересмотреть литературную генеалогию образа Фирса: вместо привычной ассоциации: чеховский старый лакей – пушкинский Савельич предлагается возвышающее героя уподобление его возможной смерти в финале пьесы – гибели Евгения в «Медном всаднике» (глава «Четвертый акт»). Аналогия не совсем точна, поскольку Фирс не был вовсе безумцем, да и не мог оказаться у порога... Но безвыходность положения сравниваемых лиц – налицо. Понятно стремление автора книги возвысить чеховского мудрого старика; появятся, возможно, и другие параллели в этом направлении.

В заключение – несколько строк о новой концовке названной уже главы «Перевалы русской жизни». Прежде она завершалась анализом повести «Три года», начинавшимся упоминанием Боборыкина и отчасти сопоставлением с его романом «Перевал». Теперь появилось в качестве концовки этой главы сравнение повести, а также «Чайки» с тогда же появившейся пьесой Вл.Немировича-Данченко «Цена жизни». Из этих сопоставлений ясно, как далек мелодраматический и сентиментальный мир пьесы будущего основателя МХТ от страданий героев повести «Три года», их «любви и невстречи» (с.253) – и особенно «Чайки». Зато идиллический конец чеховского «Лешего» с благополучным завершением супружеской драмы очень напоминает героев «Цены жизни». Отсюда – вывод автора рецензируемого издания, что это сходство было одной из возможных причин нелюбви Чехова к «Лешему».

С переизданием богатой мыслями книги А.Туркова художественный мир Чехова вновь предстает перед нами в его времени, т.е. во всей сложности общественной, политической и литературно-художественной жизни конца XIX – начала XX вв. Широта взгляда автора на этот исторический период, в котором жил и творил Чехов, – дорогого стоит.

Э.Полоцкая

**София. Международный Круглый стол
«Диалоги с Чеховым. 100 лет спустя»**

Отрадно, что география юбилейных событий прошедшего чеховского года отнюдь не исчерпывалась традиционными центрами проведения научных конференций и изучения творчества писателя. Нынешний «многополярный» мир способен удивлять непривычными скрещиваниями интеллектуальных векторов. Точки их встречи могут оказаться и там, где этого

вроде бы никто не ожидал – и где вопреки инерции нашего восприятия чеховские сюжеты начинают звучать весомо и полноправно.

24-24 июля 2004 года в Софийском университете Св. Климента Охридского проводился памятный Круглый стол «Диалоги с Чеховым. 100 лет спустя». Он был организован кафедрой русской литературы факультета славянской филологии при участии Института литературы Болгарской академии наук. Решение болгарских коллег устроить у себя научный форум, посвященный Чехову, потребовало известного мужества. Хотя бы по той причине, что в последние десятилетия, отмеченные особым Sturm und Drang'ом чеховедческой мысли, в стране ни разу не проводилось представительных конференций о творчестве русского классика и, соответственно, отсутствовала традиция коллегиального разговора представителей филологического цеха, занятых сегодня освоением этих сюжетов. Последние чеховские торжества в Болгарии были приурочены к 100-летию со дня рождения писателя и проходили в 1960 году. Ясно, что в те времена в «братской» республике подобное событие не могло не окраситься в густопсовые официозно-идеологические тона, и вряд ли оно способно плодотворной памятью о себе придать импульс современному болгарскому литературоведению. И все же чеховедение в этой стране имеет замечательные «доссоветские» традиции, которые предлагают мощный потенциал обновления науке посткоммунистических лет. Имеется в виду, конечно, наследие П.М.Бицилли, профессора Софийского университета в 1924-1948 гг., автора замечательной книги «Творчество Чехова (опыт стилистического анализа)», равно как и иных статей о феномене русского классика, которые вошли в золотой фонд отечественной литературной мысли. «Велеречивая тень» Бицилли служила залогом неслучайности софийской встречи чеховедов из России, Болгарии, Польши, Чехии, Германии, Турции и других стран, обязывала к определенному уровню дискуссии. И, разумеется, на конференции не могла не прозвучать тема «Чеховедение проф. Петра Бицилли», представленная в обстоятельном одноименном выступлении Г.Петковой (София).

Организаторы конференции предусмотрели и культурную программу, которая, к счастью, отнюдь не сводилась к тому, чтобы «развлечь» утомленных докладчиков и приобщить их к известному перечню местных туристических достопримечательностей. Очевидно, болгарские коллеги поставили перед собой просветительскую задачу – стимулировать интерес к Чехову и околочеховской культуре прежде всего в своей собственной стране, и потому при поддержке со стороны Национальной фильмотеки они параллельно Круглому столу организовали программу кинопроката наиболее замечательных экранизаций Чехова. А гостям из России представилась замечательная возможность познакомиться с гордостью болгарского театра – прославленной постановкой «Трех сестер» в режиссуре покойного мастера национальной сцены Стояна Камбарева. Постановкой изящно-экспрессивной, отмеченной напористо-безжалостным, условно-жестким прочтением Чехова в отстраненно-трагедийной антиклассической тональности рубежа тысячелетий.

За «круглым столом» собралось впечатляющее число участников: на конференции было представлено около 60 докладов, распределенных по классическому принципу двух секций – «Чехов и литература» и «Чехов и театр». Разговор между представителями разных национальных научных школ вышел, разумеется, многоголосным. Но сразу же обратил на себя внимание один отрадный факт: при всей разности подходов участников форума к литературному феномену между ними по сути не было коммуникативного барьера. Дискуссии в основном велись на общепонятном языке приемлемой научной объективации. А это, надо сказать, встречается ныне на престижных международных форумах не так часто. Западным носителям «пост-постструктуралистских» и «архинеклассических» моделей интерпретации текста, ищущим инновационные «антитоталитарные стратификации», зачастую все равно, «на каком не понимаемыми быть наречии», а потому плодотворного разговора между ними и «консерваторами» от российской науки порой не получается в принципе. Софийская конференция от этого соблазна оказалась вполне свободной.

Органичность научного полилога подчеркивалась и тем, что многие лейтмотивы последующих выступлений были заданы двумя первыми докладами представителей российской делегации на пленарном заседании. Т.Шах-Азизова (Москва) остановилась на эволюции восприятия в XX веке чеховского театра, который постепенно раскрывал свой потенциал сугубой причастности к духовному опыту сложного и бурного ушедшего столетия.

Потенциал неизменной актуальности в любую эпоху, будь то 40-е годы с их МХАТовским прочтением драматургии классика, 60-е, которые акцентировали трагедийность в его наследии, авангардно-самокритичные 70-е или ироничные 90-е. Доклад В. Катаева (Москва) «Чехов и профетизм русской литературы» полемически обозревал попытки судить Чехова как отступника от магистральной проповеднической линии отечественной словесности. Подход одного из ведущих отечественных чеховедов оказался близок той часто высказываемой сегодня точке зрения на духовную идентичность писателя, которая акцентирует его агностицизм. При этом В. Катаев не отверг самого наличия профетической интенции у Чехова, а лишь подчеркнул ее особую природу – ориентацию на всечеловеческий масштаб поверх национальных и узко-эпохальных границ: «Всеобщее непонимание, сосредоточенность каждого на своей «правде», взаимная глухота...и есть предостережение, предвестие всеобщего распада».

За невозможностью обозреть в пределах небольшого отчета шесть десятков секционных докладов остановимся лишь на общих характеристиках услышанного и на некоторых выступлениях, которые наглядно иллюстрируют показательные тенденции в современном чеховедении, как они были представлены на софийской конференции.

Особо хотелось бы отметить то, что членов российской делегации приятно удивил высокий научный уровень докладов болгарских участников Круглого стола. По понятным причинам их было больше всего. Конечно, они оказались разными, более и менее удачными. Но в целом в них не чувствовалось никакой «провинциальности», «периферийности» мысли. Скорее напротив, болгарские коллеги в большинстве своем синтезировали лучшие традиции российской науки (наследие наших ведущих научных школ, внимание к историко-документальной и биографической эмпирии) с методологией постструктурализма и новейших западных филологических направлений. В результате эти два источника друг друга уравновесили, и в современном болгарском литературоведении сформировались достаточно строгий язык описания и понятийная матрица, которая свободна от многих издержек как голого дескриптивизма, так и неумемных интерпретационных фантазмов. Характерно, что, ставя в общем-то традиционные для российского чеховедения вопросы, болгарские исследователи помещают их в контекст западной систематики, что позволяет им во многом выработать новый взгляд. Так, привычный сюжет исследовательских дискуссий «Чехов как наследник и завершитель versus Чехов как новатор и зачинатель» у многих болгарских исследователей проецировался на активно разрабатываемую, скажем, в современной американской науке проблему литературного канона. К примеру, Х. Манолакев (София) в своем докладе ««Палата №6» и конец героя» рассматривал чеховскую повесть как опыт идеологического переосмысления характерного для XIX века русского сюжетного канона сумасшествия, элементы которого писателем «абсурдно перевертываются». Но его цель при этом, по мнению докладчика, – не ироническое оспаривание предшествующего, а обвинение против вечно «незаканчивающегося начала» безумия.

В своем артистичном докладе под анаграмматическим названием «Си-ла ми-фа: ла-фа и соль» Л. Димитров (София) подчеркивал, что среди всех прочих авторов, входящих в русский литературный канон XIX века, Чехов единственный, кто мыслится в двух измерениях – драматургическом и прозаическом. Докладчик постарался исправить эту «оплошность» и посредством анализа рассказа «Хористка» доказать, что порождающим механизмом чеховской прозы служат именно драматургические токи, которые и задают стратегии ее интерпретации.

В докладе «Роман Чехова: «Драма на охоте»» Светлозара Игова (София) делается попытка показать логику аберрации литературного сознания XIX века, которое «не заметило» написанный Чеховым роман – помянутую «Драму на охоте», публиковавшуюся в «подвалах» бульварных «Новостей дня» – то есть, там, где читатель классического романа не ожидал встретить образец данного жанра. По логике докладчика, это сочинение становится некрологом эпохи великого русского романа и в таком качестве предвосхищает литературу постмодернизма.

Среди классических чеховедческих тем, которые привлекли к себе внимание участников Круглого стола – функция эпистолярная в творчестве писателя (доклады И. Цветкова (София) и А. Неминущего (Даугавпилс, Латвия), подчеркнувшего структурную общность писем и художественных сочинений у Чехова), «траектории детства» в его наследии (доклад

Т.Атанасовой (София)), пространственно-временные характеристики в произведениях прозаика (доклады А.Буланова (Москва) и Н.Пантелеевой (София)).

Относительно мало, по сравнению с иными международными чеховедческими форумами последних лет, было представлено сообщений о мифопоэтических аспектах творчества писателя. И все же такие доклады были. Так, Д.Чавдарова (Шумен, Болгария) остановилась на судьбе мифопоэтического единства семантических полей «любви» и «пищи» в чеховской прозе, усмотрев его функцию в передаче традиционного для русской литературы «чувства опасности уничтожения духовного физиологией».

Среди доминантных за «круглым столом» прозвучала тема типологии и генезиса чеховского театра. В.Мильдон (Москва) выдвинул тезис о «Вишневом саде» как первой антиутопии на русской сцене, а Н.Нейчев (Пловдив, Болгария) связал пресловутую «несценичность» чеховской драматургии с «вековым антитеатральным духом восточной религиозной ментальности», испытывающей недоверие к «миметическому театрализованному жизни».

Мотив «Чехов как завершитель и зачинатель», естественно, предопределил обилие сообщений, посвященных интертекстуальным – по большей части вполне доказательным, отчего мы за последние годы уже почти отвыкли – связям произведений писателя с предшественниками и потомками, а также докладов компаративного характера. Говорилось о Чехове и Пушкине (Г.Гуменная (Нижний Новгород), Д.Михайлов (София)), Гоголе (М.Горячева (Москва)), Г.Ибсене (Д.Кшицова (Брно, Чехия)), русских символистах (В.Полонский (Москва)), Бунине (А.Разина (Москва)), М.Булгакове (Р.Бонанкова (София)), Я.Гловацком (Р.Евтимова (София)), Б.Акунине (М.Костова-Панайотова (София)) и даже Эйштейне (В.Гульченко (Москва)).

Ряд сообщений был посвящен целостному осмыслению рецепции чеховского наследия в разных национальных традициях: болгарской (Е. Метева (София)), украинской (Я. Полищук (Краков, Польша)), турецкой (З. Зафер (Анкара, Турция)). Турецкая делегация на конференции вообще оказалась одной из самых многочисленных и активных. Российским гостям было чрезвычайно интересно познакомиться с судьбой чеховского наследия в неевропейском и иноконфессиональном культурном контексте. А потому с особым любопытством были выслушаны доклады представителей Стамбульского университета Э. Инаныр «О чеховской традиции в прозе турецких писателей» и Т. Олджай «Оригинальное прочтение пьес Чехова на турецкой сцене». В последнем сообщении рассказывалось об экспериментальной постановке режиссером Башаром Сабунджу в 2000/2001 гг. спектакля «Все в одном саду», где в одно действие были сведены сюжеты всех «великих пьес» драматурга.

В Москву российские участники Круглого стола вернулись, испытывая не только интеллектуальное удовлетворение, но и самые теплые человеческие чувства по отношению к своим болгарским коллегам – организаторам конференции, сотрудникам кафедры русской литературы, очень милым и гостеприимным людям. Неформальное общение с ними, совместное посещение Рыльского монастыря – духовного центра Болгарии – оставило, пожалуй, не меньшее впечатление, чем работа в часы заседаний.

Наконец, стоит отметить, что устроители Круглого стола доказали свой в высшей степени ответственный подход к делу и после окончания этого научного мероприятия: уже осенью 2004 года увидел свет печатный сборник материалов конференции, который ныне доступен российскому читателю в главных библиотеках столицы^У.

В.Полонский

**Петя Тэйт.
Эмоции на сцене.**

Гендер, герой, пространство в драме Чехова и в театре Станиславского.

[Peta Tait.

Performing Emotions. Gender, bodies, spaces, in Chekhov's drama and Stanislavski's theatre. Ashgate, 2002]

Монография Петы Тейт «Эмоции на Сцене» представляет собой междисциплинарный подход к изучению эмоций и эмоциональности в произведении и на сцене на примере драматургии А.Чехова. Неслучаен выбор автора: с начала 20 века Чехов стал известен как «наиболее тонкий художник эмоций в истории русской литературы» (Р.Хингли). Символичен также подзаголовок автора:

«Гендер. Проблема героя и пространства в драматургии Чехова и театре Станиславского». Гендерная проблематика чрезвычайно популярна в настоящее время; к тому же, с 70-х годов 20 века и по наши дни западная литературная критика драматургии Чехова переживает «феминистский» этап (Н.Моравчевич). Заметим, что большое количество работ и диссертаций по данной теме, в том числе и в творчестве А.Чехова, отнюдь не отличаются добросовестностью и новизной. На этом фоне приятна серьезность и должный академизм работы П.Тейт: книга состоит из шести глав, отражающих как теоретическое понимание и концепцию эмоции и эмоциональности и дискурсивный подход к ней, внимательный и профессиональный анализ «Большой Четверки» Чехова, а также различие взглядов Станиславского и Книппер на воплощение эмоций, также имеющие гендерные истоки. Добавим прекрасное знание современных работ по англо-американскому чеховедению, теории театра, философии, гендерной проблематике (библиография занимает 23 страницы!).

Традиция западной философии, как известно, отделяла эмоцию от разума. Однако по мнению П.Тейт, эмоции и есть социальные отношения, которые поддаются разуму. Эмоциональность социально и гендерно обозначена: выражение и изображение эмоции различно у мужчины и женщины в жизни, тексте, театре.

П.Тейт указывает на то, что чеховские герои постоянно заняты самодраматизацией, и Чехов ставил задачу показать ложность и искусственность подобной самодраматизации. Многочисленные интертекстуальные включения (песни, цитаты из литературных произведений, реминисценции) являются не просто общим культурным пространством, кодом, но и служат идеалом, к которому герои должны стремиться.

В «Чайке» самодраматизируют женщины: Аркадина и Нина. Для Аркадиной сцена является *воплощением* эмоций, ведь разрыв между театральными и жизненными эмоциями минимален. Для Нины сцена есть место *выражения* эмоций, некое идеальное начало, к которому следует стремиться. Нина воплощает в себе идею Тригорина о летящей чайке; но если для Тригорина это просто литературная метафора, то мелодраматический жест Треплева, убивающего чайку, символизирует его собственное разочарование в искусстве и любви. Так, чайка представляет собой дуалистический символ сначала надежды, затем разочарования. Последний диалог Нины и Тригорина П.Тейт прочитывает как разговор между людьми, охваченными эмоциями. Оба героя находятся на грани истерики, но истеричность и есть чрезмерная эмоциональность. Так, поведение героев становится театрализованным, а значит, фальшивым и женственным.

Как и в «Чайке», в «Дяде Ване» также присутствуют литературные реминисценции, а герои так же эмоциональны, как если бы они являлись участниками воображаемых текстов. Как и Треплев, Ваня поставил весь свой «эмоциональный капитал» на одного человека, который обманул его, – Серебрякова. Ваня представляет собой, по мнению П.Тейт, «кризис мужского начала». Его разочарование в жизни лишь ускоряет процесс потери мужского начала с его истерикоподобными реакциями типа бессонницы и неадекватным поведением, как, к примеру, попыткой застрелиться.

Если Ваня похож на Треплева, то Елена составляет скорее контраст Нине: в отличие от Нины, она не ждет и не ищет любви, ибо знает, как любовь легко перетекает в другие, подчас противоположные эмоции. В этом она представляет собой пример нетипичной женщины.

Пьесы «Чайка» и «Дядя Ваня» представляют собой ироническую пародию не только потому, что включают в себя другие культурные тексты. Они пародируют самое женское начало, ибо мужские характеры скорее выражают, нежели чем подавляют свою эмоциональность.

В отличие от предыдущих пьес, «Три Сестры» и «Вишневый сад» демонстрируют целый набор эмоциональных образцов поведения. Литературная традиция XIX века изображала женские образы домашними, любящими, мужчины же скорее ассоциировались с работой и общественной сферой. Схемы поведения героев «Трех сестер» не являются столь однозначными: так, женские героини могут обладать достаточным аналитизмом и обсуждать философские, «мужские» проблемы о сути бытия (Маша и Тузенбах), а мужчины позволяют себе женскую слабость быть эмоциональными.

Как и в «Трех сестрах», в пьесе «Вишневый сад» нет четкого гендерного разделения на активных, деятельных мужчин и пассивных, эмоциональных женщин – все представляется более смешанным и сложным. Эмоциональность Раневской (пассивное начало) составляет контраст с интеллектуальностью Трофимова и прагматизмом Лопухина. Однако порой холодный прагматизм Лопухина дает сбой и уступает место эмоциональности, как в поведении хозяина Вишневого сада. Текст пьесы концентрирует все пространственные отношения и эмоциональные потери вокруг Раневской. Раневская представляет собой эмоциональный центр и своей теплотой привлекает к себе других героев. Так пассивные чеховские героини активно создают эмоциональные пространства. В пьесе присутствуют 35 отсылок на плач и слезы. Музыкальность и большее число ремарок свидетельствуют, по мнению П.Тейт, о нарастании эмоциональности чеховского текста.

Гендерный подход проявляет П.Тейт и в вопросе о различии взглядов Станиславского и Книппер на сценическое изображение эмоций. Станиславский и Книппер были сторонниками так называемой естественной игры. Нужно играть естественно: понятие *эмоционального бытия на сцене* в отличие от игры. Различие состояло скорее в подходе: так, Книппер пыталась интуитивно, в результате множества репетиций, прислушиваясь к своим чувствам и ощущениям, нащупать свою манеру игры. Подобный интуитивный метод считался намного ниже интеллектуальной схемы Станиславского. Не согласна была Книппер с интерпретацией Станиславского Елены как «нервной» героини, желая изобразить ее холодность и бесстрастность. Некоторое расхождение во взглядах Станиславского и Книппер П.Тейт сводит слишком однозначно к гендерному различию.

В свою очередь П.Тейт дает свой ответ на вопрос: в чем же состоит успешность пьес Чехова в мире? Только лишь в изображении «современного театра любви», чувства, свойственного для всех культур и народов? Драматургия Чехова современна; она балансирует на грани модернизма и постмодернизма. «В то время, как модернизм направлен на поиск Другого в пустоте, таким образом превращая диалог в средство психологического откровения героя (пьесы Г.Ибсена), то постмодернизм отказывается от какой-либо завершенности, идя по пути деконструктивного анализа текста». (Geis, Deborah. *Postmodern Theatrics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993. P. 2)

Да, героини Чехова, стремясь к любви, пытаются найти идеального Другого. Однако эмоции и настроения, открытость чеховского диалога оставляют ощущение скорее неуверенности и знака вопроса, нежели чем завершенности. Возможно, в этом состоит еще один ответ столь огромного количества разных версий и адаптаций драматургии Чехова.

Т.Аленькина

АВДЕЕВ И МЕЛИХОВО

Юрий Авдеев. В чеховском Мелихове. М., 2004. – 239 с.

В конце 2004 года стараниями Мелиховского музея-заповедника в лице его директора К.В.Бобкова вышла, наконец, последняя книга навсегда легендарного

Ю.К.Авдеева «В чеховском Мелихове». Вместо привычной издательской аннотации на обороте титула всего несколько слов – «...Про директора-создателя писалось и говорилось много и проникновенно. Да и без слов ясно: он – герой. Воскресил из мёртвых усадьбу Антона Павловича Чехова и тем обессмертил себя».

Посетителям Мелихова в свое время хорошо были известны две предыдущие книги Авдеева с таким же названием. Первая вышла в 1972 году и рассказывала посетителю музея, на которого и была рассчитана, о жизни Чехова в купленной им подмосковной усадьбе. Книга не была путеводителем в общепринятом понимании этого жанра, но оказывалась важным дополнением для всякого, кто побывал в музее – она наполняла увиденное в музее жизнью, превращая все это из эмоций и впечатлений в знания, а тех читателей, которые Мелихова еще не видели, страстно тянула туда

Вторая книга, изданная в 1984 году, была уже совсем другая и о другом. Музей приобрел за это время международную славу, появилась необходимость и потребность обратиться к истокам.. И книга рассказывала об истории чеховского музея как культурной необходимости – о первой охранной грамоте, выданной на чеховские реликвии, об Объединённом Всероссийском чеховском музее, задуманного и создававшегося в измученной Гражданской войной Москве волей, энтузиазмом и бескорыстной любовью к Чехову его первого директора Е.Э.Лейтнекера, о первой массовой экскурсии в Мелихово, состоявшейся 20 июля 1924года, о торжественном заседании, посвящённом 20-летию со дня смерти Чехова, об организации в деревне Мелихово колхоза имени Чехова и разрушении в 1929 году чеховского дома, растасканного тогда буквально по бревнышку, об организации и открытии спустя десятилетия чеховского музея в Мелихово, о восстановлении мелиховского дома, сада, флигеля-кухни, о постепенном возвращении сохранившихся чеховских вещей в Мелихово, о друзьях музея, экскурсионных маршрутах.

Обе книги, предназначенные для массового читателя, долгое время были очень популярны, их можно было купить в музее, найти в библиотеке. Но постепенно они стали библиографической редкостью. А потребность нового посетителя музея в подобных книгах – популярных и в то же время профессиональных – как была, так и осталась велика. И Авдеев взялся за третью книгу, поставив перед собой уже новые задачи – книга должна была рассказать о том, о чем рассказывали две первых, но – и о многом другом, что касается Чехова, музея и тех странных людей, которые там работают и счастливы этим.

И вот книга обо всем этом, пролежав в семейном архиве много лет, вышла. К сожалению, вышла без предисловия, которое сегодня ей необходимо – и потому, что новому читателю имя Авдеева уже мало что говорит, и потому, что книга была написана много лет назад, в других исторических условиях. Не то, что в ней что-то устарело, но мы не знаем, как бы шла над ней авторская работа, проживи Авдеев еще несколько лет. Ведь последние страницы он дописывал буквально за несколько дней до смерти. Каждая из шести глав («Мелиховский колорит», «Родословная чеховской семьи», «Народная память», «Рождение музея», «Вокруг Мелихова», «Создатели музея») имеет подглавки со своими самостоятельными сюжетами, часто как бы выходящими за рамки, обозначенные названием всей книги. Но потом оказывается, что все это имеет к жизни музея самое прямое отношение. Например, в одной такой подглавке «Архив из Баденвейлера» рассказывается о неожиданном пополнении фондов музея материалами, переданными врачом Ю.Г.Балабаевым. Он прислал в музей 50 листов ксерокопий наиболее интересных документов из городского архива в Баденвейлере со своими врачебными комментариями и фотографиями немецкого курорта. В книге впервые опубликованы некоторые архивные документы, например, записанные воспоминания мелиховских крестьян о Чехове.

Книга рассказывает неискушенному читателю – рядовому посетителю музея – о «течении мелиховской жизни», ее укладе, о членах чеховской семьи, гостях Мелихова. Опираясь на чеховские произведения, написанные в этот период («Мужики», «Моя жизнь»), автор повествует о происшедшем в Мелихове пожаре, о быте крестьян, о трагической истории семьи Волковых (гл. «Поджигатели»), об отражении некоторых местных реалий в рассказе «В овраге», написанном уже после переезда в Ялту. Такие биографические фрагменты перемежаются с рассказами о жизни музея и самого Авдеева в роли его директора. Так, в главе «У меня гостит художник Левитан» повествуется о знакомстве Чехова с художником, о совместной их жизни в Бабкине, о сложных взаимоотношениях Левитана с семьей

Турчаниновых, в которой влюбленные в художника мать и дочь стали неожиданно соперницами, о попытке самоубийства, предпринятой Левитаном. И тут же – рассказ автора о своей поездке по левитановским и чеховским местам, о разговорах со старожилками, о местных реалиях, послуживших Чехову импульсами к написанию «Чайки».

Интересны главы, посвященные уездному Серпухову («В городе "С"», «В Серпухове были типы...») и серпуховскому земству, с которым Чехов был тесно связан во все годы мелиховской жизни (гл. «Холера», «Негласный надзор»).

Но, конечно, особый интерес по-прежнему вызывает рассказ о восстановлении чеховского дома, чеховского сада, вымерзшего в 1941 году, о восстановлении цветников и попытке сохранить в музее «мелиховский колорит». По-прежнему, потому что подобные задачи стоят перед музеем и сегодня.

Необыкновенной теплотой проникнуты страницы о Любви Яковлевне Лазаренко, жене Авдеева, его самой верной помощнице и соратнице в деле создания музея – «настоящей хозяйке чеховского дома», как её называли все. В самом конце книги Авдеев скупко рассказывает о том, как судьба его привела в Мелихово. Вот тут и видно, как необходимо было этой книге предисловие, которое дополнило бы этот рассказ о себе. Сегодняшние посетители Мелихова имеют право – а может быть, просто обязаны – знать, какие люди и какими трудами создавали очаги культуры, подобные Мелихову. Подвижничество и призвание – слова хоть и мало популярные в наш прагматический век, но сущность того, что ими обозначается, не стала от этого менее нужна жизни и людям.

Дополняет книгу подборка фотографий. В первом блоке – мелиховские работы П.И.Серёгина 1890-х годов, потом фотографии Мелихова 1908 года, 1950-х, 70-х годов уже прошлого века, изображения современников Чехова, крестьян, соседей. Второй блок открывают фотографии Чехова с его серпуховскими знакомыми, виды уездного города. Особый интерес представляют материалы, показывающие поэтапное восстановление чеховского дома, фотографии людей, стоявших у истоков восстановления Мелихова и создания музея – Ю.К.Авдеева, Л.Я.Лазаренко, С.М.Чехова, С.С.Чехова.

В книге, к сожалению, есть ряд досадных опечаток и неточностей, которых легко можно было бы избежать, если бы она была тщательнее отредактирована и вычитана. Так, тексты писем не сверены по Полному собранию сочинений, почему-то не указан адресат чеховского письма (А.С.Суворин) на стр. 27, в приведённом письме Чехова на странице 28 указана неправильно дата письма – не 23, а 28.VII.96, допущены ошибки в текстах чеховских писем (например, на стр. 28, 62, 118). На странице 39 в конце второго абзаца не допечатана строка – «и в 1905 г. была арестована царской охранкой». Досадно видеть фамилию писателя в оглавлении, набранную со строчной буквы, и отсутствие там же названия последней главы – «Обрести себя».

Может быть, все это и мелочи, но ими определяется профессиональный уровень издания. Книга уже становится популярной, она быстро расходуется, а массовый читатель, к которому она обращена, имеет право на безупречно изданную книгу. А слово «Мелихово», которое стоит в выходных данных книги на том месте, где обычно указывается издательство, должно быть гарантией качества, и его не гоже профанировать ни в большом, ни в малом.

Н.Иванова (Новгород Великий)

Саяпова А.М.

Читая Чехова...

– Казань: Школа, 2003. – 128 с.

В Казанском государственном педагогическом университете вышла небольшая книжка о Чехове, адресованная специалистам-филологам и студентам филологических факультетов, т.е. являющаяся по своему жанру «учебным пособием».

Но уже аннотация ее обещает многое и загадочное – много большее, чем может дать «учебное пособие»: «Работа представляет собой еще один взгляд на творчество А.П.Чехова с позиций философской эстетики, позволяющей проникновение в подтекст произведений писателя, осмысление "неизреченного" в нем». И начинается работа с пафоса борьбы за

«недочитанного Чехова», которого «советское литературоведение рассматривало исключительно в рамках критического реализма» – в то время как его писательский талант состоит в постановке «вечных вопросов». И в этих вопросах он выше и реализма XIX века, и серебряного века: «Чехов миновал это время: его не "задело" многое из того, что было характерно для этого времени. Ему сияла иная истина» (с.7). Какая же? Чехов воссоздал жизненность человека, обреченного на индивидуализм в попытке противостоять жизни с ее диктатом случая, т.е. человека рубежного сознания. И тут-то и появляется контекст «философской эстетики» – это философия экзистенциализма XX века.

Автор книги уже во «Введении» открыто «выписывает» (любимое слово автора) свое кредо: Чехов не только тонкий художник, но и глубокий мыслитель, «творчество Чехова достаточно свободно прочитывается в контексте многих философских определений конца XIX – всего XX века, когда философия максимально поворачивается к человеку» (с.4). Не будем спорить, что философия и литература взаимосвязаны, что истоки многих философских достижений во многом восходят к философски значимому опыту литературы и что сама философия может много дать для осмысления художественного опыта литературы. Но все это не значит, что мы, начитавшись философов, в этом контексте «будем прочитывать» писателей, в том числе и Чехова. Между тем для Саяповой чеховские произведения – наглядное воплощение идей философов.

Тем более что само понимание экзистенциализма оказывается в данной работе несколько ограниченным. Возможно, это связано с тем, что автор ссылается лишь на несколько работ философов-экзистенциалистов (Ясперса, Хайдеггера, Кьеркегора) и воспекает их с восторгом неопита. Между тем Ясперс и Кьеркегор – это ранний экзистенциализм, а более поздние работы Сартра, Камю и пр., отразившие развитие этих идей, не использованы, к тому же работы первых названных философов берутся только по двум российским изданиям. Неужели до провинции только-только дошли эти книги? А другие что, не дошли?

Но если анализировать Чехова в аспекте экзистенциализма, то тут мало просто ссылок на Ясперса или Шестова. Тогда уж надо вспомнить о том, что экзистенциализм сам по себе крайне неоднороден, что Ясперс и Шестов принадлежат к одной группе философов (для них важен религиозный аспект), а Хайдеггер к другой (с его более сложным признанием того, что бог умер и что жизнь без бога абсурдна). Также по-разному трактовали многие вопросы «ранние» экзистенциалисты и «поздние», например, Сартр и Камю. Поэтому совершенно непонятен принцип отбора авторов цитат, на фоне которых «прочитывается» Чехов.

Гениальными работами, определившими отношение автора книги к Чехову, стали статьи Ильи Бражникова «Неоткрытый Чехов, или осколки распавшегося мира» и Льва Шестова «Творчество из Ничего». Они доказали, что Чехова невозможно понять вне контекста русской экзистенциальной философии начала XX века, убедительно вывели Чехова за рамки «классического» и сняли с него «глянцевость» (с.11), к тому же «мы совершенно соглашаемся с И.Бражниковым в том, что именно в таком отталкивании от традиции с ее "философией надежды", "добром" и "смыслом" было бы интересно рассмотреть художественно-философскую мысль Чехова» (с.12).

Автор трактует проблематику экзистенциализма как обращение к проблемам «однократности, неповторимости и самоценности отдельного человеческого существования, его способности к трансцендентности», проблемам «смысла жизни, в основе которой лежит понимание трагического характера исторического бытия» и к поиску «бытийного ядра» (с.5) в пограничной ситуации. При этом оказывается, что экзистенциальность мышления, которая объединяет Розанова, Шестова, Чехова, Сологуба, универсальность в подходе к человеку, огромная внутренняя свобода – все это ведет к столкновению с любыми формами узости, ограниченности, догматизма, к отрицанию гуманистических ценностей: «А произошло это по той простой причине, что Чехов гораздо раньше своих современников начал ощущать условность нравственного закона, того, что в литературе, как сказал тот же Шестов, "с давних времен заготовлен большой и разнообразный запас всякого рода общих идей и мировоззрений, метафизических и позитивных, о которых учителя вспоминают каждый раз, как только начинают раздаваться слишком требовательные и беспокойные человеческие голоса"» (с.12). В трагической ситуации он отверг всяческие утешения, отказался от «философии надежды», от звучавших когда-то как аксиома представлений, что «истина "немыслима вне добра", что мир, в конце концов, можно совершенствовать» (с. 14). «Если

Чехов ушел от "философии надежды", если отказался учить людей любви и состраданию, то это потому, что опытом человека, ужаленного "ангелом смерти" (Л.Шестов), он знал, что любовь и сострадание изменить жизнь не могут, что задача писателя в ином: не проповедовать любовь к ближнему и сострадание, а отвечать на вопросы, которые задаются его героями. Чехов как художник времени, когда, как сказал М.Хайдеггер, "бездомность становится судьбой мира", с "этическим" было покончено, когда "гуманизм", "любовь к ближнему" остались в прошлом мире, еще претендовавшем на гармонию и цельность. Чехов, как и его современник Ницше, уже слишком хорошо знал, как ничтожны те средства, которыми обыкновенно располагает сострадание, как мало можно сделать в разных жизненных ситуациях этими средствами. Как великий Заратустра Ницше, Чехов пытается понять мир, найти осмысленность в обязательном господстве зла над добром. "Будьте тверды", – говорит он человеку, в этом и заключается неизменный авторский пафос. И это единственное условие, чтоб уметь вынести противостояние жизни, которая в конечном итоге уничтожает всякого сострадательного человека», – пишет А.М.Саяпова на с. 15. И чуть далее: «Нравственность в обывательском смысле этого слова, выстроенная из распространенных повсюду общих мест о христианском учении, которая застигает смысл правды и истины, оскорбляла Чехова своим высокомерным, поучающим отношением к человеку, своей готовностью оценивать все и вся, готовностью с гневом клеймить всякого, кто хоть притворно не отдает ей дани уважения. Чехов – художник другого времени, другой жизни, потому перед ним вопрос об оценке добра встал в иной форме. Он, как и Ницше, понял, что в жизни есть зло, как и добро, и, вероятно, зло нужно так же, как и добро, что и то, и другое является необходимым условием человеческого существования. Чехов понимает в своем творчестве проблемы человеческой жизни не в социальной их детерминированности, а в общегуманистическом, философском их смысле. Жизнь всегда противостоит человеку в его поисках счастья, смысла жизни» (с. 16). Вот, например, диалог Маши и Вершинина, «в котором все ушло в подтекст: и голос любви, и отрицание так называемых правил жизни, морали, нравственности» (с. 13). В результате столь важные для Чехова христианские ценности, стремление к подлинной нравственности оказались, с точки зрения исследователя, «ничтожными», видимо, потому, что добро и зло меряются им по мерке нашей беспринципной современности. Чехов в интерпретации Саяповой и с ее большим, судя по всему, одобрения, – «тайный ницшеанец». Точки зрения И.Н.Сухих (полагающего, что Чехов убивал не надежды, а иллюзии) и В.Б.Катаева (обращавшегося к гносеологической проблематике у Чехова – нет, это чисто философская проблематика, утверждает исследовательница) отрицаются с ходу. Правда, в главе «Эстетическое выражение некоего философского видения» (оцените формулировку!) автор все же обнаруживает возвышенное у Чехова – «на уровне его потенциального содержания» (с.83).

Как могли появиться столь странные по отношению к Чехову суждения?

Во-первых, автор не стесняется открыто декларировать свой подход: «Для нас являются второстепенными общепризнанные "факты" его биографии. Нас интересует философское осмысление мира, всегда присущее Чехову» (с.13), характер чеховского философского осмысления мира – это неявный, подтекстовый психологизм, через недосказанность – это «своеобразная форма философского молчания, которая и раскрывает бесконечную бездну подтекста» (с.13). Хорошо бы А.М.Саяпова почитала письма Чехова, парочку его биографий... Тогда бы и в «подтексте» можно было бы увидеть, насколько важны и не относительно для Чехова вопросы подлинного добра.

Во-вторых, автор не стесняется признаться еще в одном методологическом приеме: «Возьмем наугад...» – то «В родном углу», то «Скучную историю», то «Княгиню»... Но почему принцип, на котором строится выбор текста – это принцип «наугад»? Кроме того, для доказательства своих положений автор цитирует высказывания и мысли чеховских героев из «Случая из практики», «Сапожника и нечистой силы» и «Неприятности» (причем сказано так: «Та же мысль в философском ее выражении – в рассказе...» (с.16)) в качестве идей самого писателя (ведь за «подтекст» можно при желании выдать все, что хочется исследователю). Даже напоминать не хочется, как давно чеховедение отказалось от подобных приемов.

Но самое главное в том, что понимание проблематики экзистенциализма в работе слишком узко. В состоянии «кризиса эпохи» философы действительно говорят об утрате

духовного смысла и ценностей, о «жизни без Бога», и как следствии, страхе, чувстве одиночества, муках совести, трагедии смерти и повседневности. Но при этом их задача – помочь человеку трезво осмыслить и обрести свой путь. Сартр писал, что «это была программа стоического преодоления неверия и цинизма». Поэтому в пограничных ситуациях, по мнению философов-экзистенциалистов, человек обретает свободу вместе с ответственностью, и не только за себя, но и за всю жизнь вообще. Подлинное мужество, по Камю, состоит в том, чтобы жить наперекор всему, действовать без надежды на успех – «сизифово отношение», «нет судьбы, которую не превозмемгло бы презрение». Экзистенциализм не просто демонстрирует абсурдность человеческого бытия, но и определяет пути противостояния человека этому царству абсурда.

И вот тут-то, на наш взгляд, и можно искать точки пересечения между явлениями, возникшими самостоятельно и в сходных социально-психологических условиях (их тоже было бы интересно выяснить)

Впрочем, А.М.Саяпова признается, что и не претендует на всесторонность и полноту анализа: это просто еще один взгляд на написанное Чеховым (с.4). В этом – одна из тенденций современного литературоведения, когда исследователи, не претендуя на тщательную работу, берут 2-3 произведения – и создают нечто дилетантское, посвященное не писателю-объекту изучения, а отражающее их собственные представления о жизни.

Конечно, в работе есть пусть спорные, но любопытные наблюдения – все-таки 128 страниц. Это подробный анализ повести «Степь», «Скучной истории». Но многое – это повторение не очень удачным языком уже известного. Например, глава «Сопоставление сходного как художественное выражение смысловой доминанты в пьесе Чехова» посвящена «рифмующимся» деталям, репликам и пр. в пьесах писателя, глава «Стремление "за границу языка" – философия драматургии А.П.Чехова» посвящена тому, что в драмах Чехова философское содержание возникает за пределами того, о чем собственно говорится героями и т.п. – сами по себе наблюдения далеко не новы (кроме того, что «за границей языка» герои – и это правильно – обнаруживают Ничто, т.е. полное отсутствие морали, изначально ложной).

Но все же «наугад», выбирая произведения «как автономные предметы в качестве эстетического отображения некоего философского видения», Чехова не понять...

Л.Ш.

Театральная панорама

Чехов в «датском» кино «Чайка».

Автор сценария и режиссер – М.Терехова.

Оператор-постановщик – Г.Яблочников.

Художник-постановщик – В.Архипов.

Композитор – В.Осинский.

Киностудия «Мосфильм» при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ, 2004.

«Рагин».

По мотивам «Палаты № 6» А.П.Чехова.

Фильм Кирилла Серебренникова (?)

Автор сценария – М.Угаров, при участии Д.Зверькова, И.Ткаченко.

Оператор – А.Гимпель.

Художник – П.Пархоменко.

Композитор – А.Айги.

Монтаж – Керк фон Хефлин.

DOR FILM, Студия «Ф.А.Ф. эртертейнмент» при участии Службы кинематографии Министерства культуры РФ, FILMFONDS WIEN Компании «Евразхолдинг» Правительства Москвы, 2004.

В двух новых фильмах, приуроченных к «дате» – столетию памяти Чехова, оказалось не так уж и много Чехова, хотя в первом случае («Чайка») М.Терехова с прилежностью ученицы старалась следовать тексту пьесы, а во втором («Рагин») его создатели, напротив, не пощадили собственной фантазии и нашего воображения, чтобы сохранить позицию «по мотивам». Удаленнее от Чехова, как ни странно, оказалась тереховская «Чайка», хотя реплики персонажей пьесы произносились в ней самым добросовестным образом. Дальше реплик, собственно, дело и не пошло по причине отсутствия или, выразимся осторожнее, невыявленности на экране сколь-нибудь серьезного режиссерского замысла.

Терехова, замечательная и по-своему уникальная актриса нашего театра и кино, подвергла себя и нас жесточайшему испытанию, дебютировав в качестве режиссера и на собственном опыте убедившись, как же это все-таки непросто – оказаться в положении Треплева. А то, что она именно в нем оказалась после премьеры фильма «Чайка», – факт. Задуманный как некое семейное предприятие – с собственными чадами и домочадцами (дочь в роли Нины, сын в роли Треплева, внучка – в массовке, сама – в качестве Аркадиной), с чадами других известных артистов (сын Солоницына, юрист, в роли Медведенко) и др., наряду с известными артистами (Юрий Соломин в роли Сорина, Андрей Соколов в роли Тригорина), фильм Тереховой так и остался предметом исключительно домашних радостей, очевидно, дорогостоящим (если знать смету), но имеющим некую минимальную ценность как произведение искусства. Может, как раз против такого искусства, олицетворяемого в «Чайке» той же, в частности, Аркадиной, и протестовал Треплев.

Часть фильма М.Тереховой снята в реальных мелиховских интерьерах – в подлинном чеховском доме, с подлинным чеховским письменным столом и другими музейными атрибутами. Для тех, кто это знает, сей факт может восприниматься скорее как неуважение к памяти классика, ибо и *этот* дом, и *этот* стол – никак не декорации для новых, чужих опытов. Для самого же фильма не имеет никакого значения, что было зафиксировано непосредственно в мелиховской усадьбе, а что – в искусной ее копии, возведенной на берегу Плещеева озера. Подлинным оказалось само озеро, прекрасно снятые в погоду и в непогоду пейзажи (оператор фильма – Г.Яблочников) и некоторые сцены на берегу, прежде всего, сцена спектакля Треплева, где Нина будто бы вышагивает по самой воде.

Терехова в своем обращении к чеховской пьесе предпочла начать с нуля, с чистого листа – и в этом своем пионерском качестве фильм наверняка может быть интересен тем, у кого годы познания и изучения предмета еще впереди. Другая же часть зрительской аудитории предпочтет, нам думается, еще одну экранизацию «Чайки», вышедшую на наши экраны ранее, – французскую картину «Малышка Лили» режиссера Клода Миллера^{vi}, где, как и в «Рагине», тоже предпочли творчество по «мотивам», но при этом сумели сохранить, удержать смысл самой чеховской пьесы.

В то время как чеховский Рагин, подобно другим литературным его собратьям (Чебутыкин или тот же Дорн), давно остыл к медицине или продолжает делать это на наших глазах, кинематографического Рагина наделили увлеченностью психиатрией, в частности, чудо-целительными методами модного австрийского ученого Гиммельсдорфа (Джулиан Вайгенд) – отсюда прямые апелляции к реальному доктору Фрейду и его лекциям («Некоторые малообразованные родственники наших пациентов упрекают нас в жестокости методов...»). Надо ли говорить, что в унылом российском захолустье у столь прогрессивного Рагина по определению не могло оказаться единомышленников и он был обречен не просто на непонимание, но и на жестокое, страшное гонение – ситуация в духе Кафки. Авторы сценария, помимо прочего, не позабыли в своих предпремьерных декларациях и о дальнейшей судьбе отечественной психиатрии уже в советское время (Институт Сербского и проч.) Так или иначе, но экранный Рагин становится в большей степени жертвой неких внешних обстоятельств (социальных, политических и т.п.), утрачивая черты героя-одиночки, беспощадного, прежде всего, к самому себе.

«Диалог глухих», который наблюдается во многих произведениях Чехова, здесь, в «Палате № 6», происходит то между одной парой персонажей, то между другой, но без четко

заявленной оппозиции Рагин – Громов (стоит ею хоть в малой степени пренебречь) понять чеховского героя практически невозможно – и никакие «мотивы» уже не помогут. Трудно, право слово, пренебречь таким, например, разговором Рагина с Громовым, если думать о смысле чеховского рассказа:

– Обыкновенный человек ждет хорошего или дурного извне, то есть от коляски и кабинета, а мыслящий – от самого себя.

– Идите, проповедуйте эту философию в Греции, где тепло и пахнет померанцем, а здесь она не по климату. С кем это я говорил о Диогене? С вами, что ли?

– Да, вчера со мной.

– Диоген не нуждался в кабинете и в теплом помещении; там и без того жарко.

Лежи себе в бочке да кушай апельсины и оливки. А доведись ему в России жить, так он не то что в декабре, а в мае запросился бы в комнату. Небось, скрючило бы от холода. <...> ...я знаю, что бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением. Помоему, это собственно и называется жизнью. <...> Учение, проповедующее равнодушие к богатству, к удобствам жизни, презрение к страданиям и смерти, совсем непонятно для громадного большинства, так как это большинство никогда не знало ни богатства, ни удобств в жизни; а презирать страдания значило бы для него презирать самую жизнь, так как всё существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью. В этих ощущениях вся жизнь: ею можно тяготиться, ненавидеть ее, но не презирать...

И вот финальный «перевертыш», когда Рагин уже справил новоселье в палате № 6 в качестве нового больного:

«Потом, чтобы не так было страшно, он пошел к постели Ивана Дмитрича и сел.

– Я пал духом, дорогой мой, – пробормотал он, дрожа и утирая холодный пот. – Пал духом.

– А вы пофилософствуйте, – сказал насмешливо Иван Дмитрич».

Круг жизни замкнется для обоих героев...

В фильме «Рагин» оппозиция Рагин – Громов ослаблена изрядно, она размыта, затусшевана другими фигурами (молодого доктора Хоботова, прежде всего) и разными дополнительными вкраплениями в сюжет (быт и нравы больницы, деятельное участие медсестер в сексуальной жизни больных и врачей, венские мотивы и т.п.). В результате дуэтные сцены Андрея Ефимыча с Громовым, в фильме частично воспроизведенные, так и остаются на периферии сюжета, запутанного, с одной стороны, «передовыми» терзаниями Рагина, а с другой стороны, заметно отяжеленного «лирическими» добавками в него, в частности, неким романом сбрендившего-таки героя с оперной певицей Ольгой Райской (Агриппина Стеклова) и совместным с нею путешествием в Вену. Австрия присутствует и в рассказе Чехова, но в куда более скромном качестве: от упоминания, что во всей квартире у Евгения Федорыча Хоботова была только одна книга – "Новейшие рецепты венской клиники за 1881 г.", до эпизода, где Михаил Аверьяныч, увезший своего занедужившего приятеля Рагина в Польшу и загулявший там, в сердцах назовет тех, кому он проиграл немалые деньги, «австрийскими шпионами». Да еще сам Рагин однажды присовокупит нечто, к реальности отношения не имеющее: «Все вздор и суета, и разницы между лучшей венской клиникой и моей больницей, в сущности, нет никакой». Разница, конечно же, огромная, если не сказать, безмерная. Ему еще предстоит не просто увидеть, а ощутить всем своим существом треклятую эту разницу непосредственно в собственной больнице – и он не перенесет испытания болью, физической и душевной.

Повесть Чехова необычайно выигрышна для кинематографа в том его качестве, какое нам известно по фильмам Бергмана, Бунюэля, Висконти, Тарковского. Картины подобного художественного масштаба у нас теперь, увы, невозможны. Речь не только о мастерстве (оно требуется непременно), речь, прежде всего, о мироощущении художника, о его внимании к человеческой личности. Что такое «Палата № 6» для кино? Это два крупных плана Рагина и Громова. Два мировоззрения, два характера, две судьбы. Сразу два героя так и просятся на экран со страниц печальной чеховской повести о человеческом несовершенстве. Рагин и Громов не могут существовать один без другого, как, допустим, Раскольников без Порфирия

Петровича, – на этом завязан конфликт повести: «Распустили слух, что палату № 6 будто бы стал посещать доктор». В фильме «Рагин» мало и самого Рагина, но как здесь не достаёт Громова во всем непередаваемом буйстве оригинальных его умозаключений, которые и есть его *поступки*, и есть его *действие*! На роль Громова удачно был выбран А.Галибин, могущий дать нам портрет своего героя в подобающей полноте, как и другие петербургские актёры, занятые в этом фильме в качестве обитателей палаты № 6, тот же С.Бехтерев, например. Но в «Рагине» Громова теснит (правда, абсолютно безуспешно) другой персонаж – доктор Хоботов (Дмитрий Муляр), который мало что прибавляет, скорее наоборот, гасит зрительское внимание. Экранный Рагин статичен и вял изначально, лишенный энергии противостояния, он сдаётся без борьбы. Создателей фильма хватило лишь на несколько иллюстраций к повести, на весьма выразительное и точное описание среды, «окаянного вида» – той провинциальной рутины, которая погубила и смяла многих чеховских персонажей; но к высотам сюжета в целом им прорваться не удалось^{vii}.

Над фильмом поначалу работал известный театральный режиссёр К.Серебренников, но выпускался он уже без него, под руководством продюсера А.Гуськова и при участии австрийского монтажера Керка фон Хефлина. Отснятый К.Серебренниковым материал, вполне очевидно, содержит в своём потенциале некое другое или совсем другое произведение, но нам этого узнать не дано. Закулисные (то бишь, заэкранные) события, тому способствовавшие, не предмет наших интересов; так или иначе, фильм «Рагин» выпущен и попал в прокат.

Герой А.Гуськова – Рагин вышел всего лишь однофамильцем чеховского персонажа, мало на него похожим не только внешне (это ещё куда ни шло), а, что весьма существеннее, внутренне. Фильм, снабженный подзаголовком «История одной болезни», как мог, изложил нам случай с Рагиным, оставив за пределами своего внимания именно *историю* – не болезни, а *жизни* чеховского однофамильца, человека, с которым, как и с тем же, например, Ковриным произошло нечто весьма существенное: на наших глазах он *утратил себя*. «Уважаемый, не верьте! – зашептал он, прикладывая руку к сердцу. – Не верьте им! Это обман! Болезнь моя только в том, что за двадцать лет я нашёл во всем городе одного только умного человека, да и тот сумасшедший. Болезни нет никакой, а просто я попал в заколдованный круг, из которого нет выхода. Мне всё равно, я на всё готов...<...> повторяю, уважаемый, я попал в заколдованный круг. Теперь всё, даже искреннее участие моих друзей, клонится к одному – к моей гибели. Я погибаю и имею мужество сознавать это». Фильм А.Гуськова, внешне добротный сделанный и в профессиональном отношении оставляющий далеко позади тереховскую «Чайку», а по абсолютно превосходной «картинке» (оператор – Артур Гимпель), по специальной «живописной» обработке пленки – и многие другие произведения отечественного кино, остался весьма невнятным по отношению к чеховскому первоисточнику, начиная элементарно с того, что слова экранного героя зачастую бывает трудно разобрать: речь его невыразительна, фразы «непрожеваны» и как будто специально произносятся мимо микрофона; и кончая тем, что подмена *того* Рагина Рагиным *этим* сильно ограничивает наши интерес и сочувствие к нему.

Здесь, как и в целом ряде других, все множась случаев, мы, по сути, имеем дело не с желанием понять и истолковать Чехова, а с весьма активным, если не сказать, агрессивным намерением во что бы то ни стало наново «переписать» автора первоисточника, «догнать и перегнать» его. Явление это стимулировано дарованной современному обществу свободой творчества, которую всякий понимает и принимает в меру своих сил и способностей – то обстоятельство, что последние, как правило, бывают скромными, лишь подогревает азарт ко всевозможным переделкам и пересмотрам, затронувшим в последние годы сочинения и Чехова, и Гончарова, и А.Н.Островского, и Л.Н.Толстого. По недоразумению, подобные усилия называют «авангардными», бросая тем самым тень на одно из важнейших направлений в искусстве и литературе, но попробуйте доказать Яше, что его намерение вернуться в Париж хоть на толику незначительнее грез сестер Прозоровых о Москве!.. Больше того, многочисленные Яши и несравненные их Дуняши теперь уже повсюду – и в Париже, и в Лондоне, и в Вене, и на невесть каких островах, а бедные сестры по-прежнему остаются все там же, где и были. Конечно, тут можно утешить себя мыслью, что вся Россия – не только «наш сад», как утверждал Трофимов, но и «палата № 6».

Принципиальная разница между чеховским рассказом и новой его экранизацией сводится по большому счету к тому, что центростремительное движение сюжета подменяется центробежным: сосредоточенность Рагина на себе оборачивается *рассредоточенностью* киногероя – он преимущественно вглядывается в происходящее вокруг себя.

Между «датскими» фильмами по Чехову и публикой тоже, по всей видимости, намечается «диалог глухих». Чеховский больной Громов в случае непонимания или несогласия мог запросто отвернуться от собеседника, укрыться с головой и произнести совсем уж неделикатное: «К черту!» Но мы, кажется, здоровые пока люди, никакого права не имеем проявлять неуважение к авторам чеховских картин, которые наверняка хотели как лучше – в год столетия памяти Антона Павловича постарались выразить глубочайшее почтение к его фигуре. Хотели как лучше, а вышло, как это у нас часто бывает, «по Черномырдину», – «умом Россию не понять...» и безумием, впрочем, тоже. Только и остается, держась мотивов все той же «Палаты № 6», пробурчать себе под нос вослед за Андреем Ефимычем Рагиным: «Хорошо, хорошо, я разберу после... Вероятно, тут недоразумение...»

Виктор Гульченко

Эмоциональное воспоминание о Чехове
«Вишневый сад», ноябрь 2004 г., «Дом 45, вниз по лестнице» (45 Downstairs),
Мельбурн, Австралия Постановка Кейт Уайлд

Гаев: Приветствую твое существование,
которое вот уже более ста лет было
направлено к светлым идеалам добра и
справедливости!..

(А.П.Чехов. Вишневый сад)

А.П.Чехов входит в десятку драматургов, к творчеству которых чаще всего обращаются австралийские режиссеры; возглавляет список У.Шекспир. Год столетия смерти Чехова не стал исключением: в Брисбене и Мельбурне «Вишневый сад» дважды ставился профессиональными труппами и дважды – студенческими коллективами. «Чайка» в этом году вошла в репертуар Национального института драматического искусства в Сиднее, а в Мельбурнском Викторианском колледже искусств состоялась премьера «Трех сестер». Очаги театральной культуры в нашей стране достаточно обособлены и рассредоточены на большой территории, поэтому мне не удалось посмотреть постановку «Вишневого сада» Театральной компании штата Квинсленд в Брисбене. Но спектакль в небольшом городском культурном центре Мельбурна я видела, и, на мой взгляд, его вполне можно назвать постановкой памяти писателя.

Каждое новое обращение к чеховской пьесе напоминает посещение огромной семьи, и многие настроения угадываются заранее. В этой постановке «Вишневого сада», удивительно хорошо сыгранной, выражаясь условно, главным стало скрупулезное внимание к взаимодействию персонажей. Театральный критик Хелен Томпсон подытоживает: «В составе исполнителей нет ни единого слабого звена, интерпретация текста прозрачна и трогательна (используется живой перевод Дэвида Лэна), что требует тонкого исполнительского мастерства» («Дэнхам блистает в постановке Уайлд», «Эйдж», 15 ноября 2004 г., с. 8). Представление на длинной площадке, разделяющей зрительный зал на две части, было изысканным и блестящим, с использованием исторических костюмов и минимумом декораций (Глендон Флетчер). С одной стороны сцена заканчивается большим непрозрачным окном (за которым – вишневый сад). Большое внимание уделяется эмоциональной атмосфере спектакля, которая меняется на протяжении всей пьесы – от печального томления и ностальгии в начале, создаваемых «живой» скрипкой и виолончелью, до комических интерлюдий. Есть и открытия – если не в режиссерской интерпретации пьесы, то в игре актеров. Невинная доброта и игривость Ани оказываются следствием ее юношеской естественности (Симон Рей) – в других постановках я этого не замечала. Если Любовь

(Вирджиния Дэнхам, приехавшая из Лондона) была немного надменной и внутренне напряженной, это окупалось элегантно очарованием и отзывчивостью, а ее подавленное отчаяние после продажи сада воплощало важность этого события. Между тем Гаев (Фил Робертс) производил впечатление человека, способного сильно чувствовать, отягощенного заботами и раздираемого внутренними противоречиями. Шарлота (Элеанор Хоуллетт) со своим суровым немецким акцентом показалась мне несколько воинственной. Очень ярко показано движение Лопихина (Пол Денни) от оптимизма к разочарованию и недоверию, которое приходит после того, как ему не удастся убедить семью в необходимости разделить сад. Из этого состояния закономерно рождается тот смятенный скептицизм, с которым он говорит о своей покупке вишневого сада. Энергичное, деловое поведение Лопихина при отъезде семьи во многом объясняет его успех. Несмотря на свою вспыльчивость и горячность, Варя (Мелисса Чэмберс) предстает трогательно ранимой после того, как становится очевидной финансовая беспомощность семейства, а Лопихин оказывается неспособным сделать ей предложение. Фирса и Симеонова-Пищика в спектакле играют прекрасные актеры – Джон Флос и Рег Эванс, благодаря которым эти персонажи обретают особое обаяние. Революционный романтизм Трофимова (Эгнус Грант) с его располагающей улыбкой казался обольщением, а бестолковая беспомощность и эгоизм Епиходова (Томас Милтон) выглядели чрезвычайно убедительно.

С моей точки зрения, мастерство Чехова-драматурга заключено в анализе эмоции – неустойчивой по своей природе субстанции, которая лежит в основе всякого опыта и является опорой бытия и существования личности. В драме это воплощается в исследовании социальных значений эмоции, ведь пьеса раскрывает взаимодействия между персонажами. Постановка драмы в театре усложняет эмоциональный образ персонажа, который по-своему интерпретируется режиссером и актером. Наверное, поэтому к чеховским пьесам продолжают обращаться – даже притом, что постановщики могут придерживаться традиционной, исторической трактовки. Эмоцию можно выразить тысячами способов – именно это становится источником обаяния (или неудачи) каждой новой постановки. К примеру, как Раневская, эмоциональный центр семьи, будет вести себя при возвращении? (Ванесса Редгрейв, сыгравшая Любовь в спектакле Лондонского Национального театра в 2000 году, превзошла все мои ожидания). Большая удача мельбурнской постановки – изобилие тонких, неустойчивых эмоциональных связей и взаимодействий. Все это лишним раз подтверждает, что Раневская не может разделить сад – часть ее самой, ее целостной личности, ведь четкого деления в эмоциях и воспоминаниях нет. Как нет его и для нас в нашей ностальгической преданности чеховским героям, на протяжении вот уже ста лет.

Пета Тэйт (университет Ла Троб) (перевод Н.Мороз)

«Вишневый сад» – драма в Казанской губернии

К 100-летию первой постановки в сентябре 2004 года в Казанском драматическом театре им. В.И.Качалова поставили «Вишневый сад» А.П.Чехова.

Если москвич-театрал недостатка в Чехове не испытывает и может пересмотреть его в вариантах от хрестоматийных до самых неожиданных, то сердце казанского театрала радостно взволновалось лишь от факта появления имени Чехова в репертуарной афише города. После динамичного, но вполне традиционного «Дяди Вани» в ТЮЗе спектакль, о котором пойдет речь, оказался в Казани вторым.

Страх режиссеров вполне понятен. «Как следует», – лаконично ответил Чехов на вопрос о том, как надо играть актеру. Как же современному режиссеру поставить Чехова «как следует»? Как увлечь зрителя, имеющего в качестве альтернативы внушительный список городского культурного досуга? (Если Казань и провинция, то, безусловно, столичного типа.)

Под каким соусом преподнести смутно вспоминаемую со школы «лебединую песню» о дореволюционной России? Нужно ли изобретать этот самый соус? Можно ли?

– Вы будете сидеть прямо на сцене, мест всего 120, – отвечает кассир на мое недоумение в связи с упразднением привычного партера, бельэтажа и т.д. Услышанное, признаться откровенно, зачаровывает: в Казани это первый опыт спектакля-перфоманса подобного масштаба.

«Театральная мода» чутко реагирует на все новое. «Комплекс мер защиты от культпоходов школьников» – так полуиронично охарактеризовал форму своего спектакля главный режиссер качаловского театра Александр Яковлевич Славутский – еще до входа в зал привлекает особым духом избранности, элитарности. Как следствие, «Вишневый сад» быстро приобрел статус модного спектакля, и билеты до сих пор раскупаются за 2 месяца вперед. Но это не единственная причина.

Проникаем за кулисы. Зрительские кресла расположены по обе стороны сцены-подиума. Новая сцена начинается символическим домом, представляющим собой железный каркас, на который натянуты перекрещивающиеся узкие ленточки холодных желтоватых оттенков. Стены-паутинки просматриваются насквозь. В доме одиноко стоит шкаф. Как и стены – из беспорядочно пересеченных лент. В шкафу – куклы и оловянные солдатики. Понятно, что детская.

Сам вишневый сад художником А.Патраковым на сцене не обозначен никак. Даже без моего вопроса Александр Яковлевич охотно поясняет:

– А что, по-вашему, значит вишневый сад?.. Вишня – это самое быстроцветущее дерево. Цвет осыпается в течение одного дня. Был ли вишневый сад в имении Раневской – дело второе. Лично для меня сад – символ. Символ эфемерности человеческой жизни. Жизни трагичной, безжалостной. Я ставил последнюю пьесу Чехова – пьесу о смерти. Писал умирающий человек, который знал, что он умрет. Уход из сада – это и есть уход этих людей из жизни. Уход как смерть. Смерть как уход...

Свет гаснет.

Вместо Дуняши со свечой и Лопухина с книгой, софиты высвечивают дом, со всеми его обитателями и еврейским оркестром. На цыпочках. Ждут. Напряженно всматриваются вдаль, теребя сетку стен. Две, три, четыре секунды, крик «едут!», и на сцену энергично входят Любовь Андреевна (С.Романова), Леонид Андреевич (Г.Прытков), Аня (И.Вандышева) и Яша с чемоданами (Д.Крутовских). Непривычно близко, на нечеховской скорости персонажи в странных костюмах неприкрыто рады долгожданной встрече. Пока я сверяюсь с внушительным куском чеховской экспозиции, в усадьбе уже перецеловались, сожгли фейерверк и собрались идти в дом.

Осовремененность героев – первое, что бросается в глаза в новом «Вишневом саде». Виляя бедрами, шлепает по сцене Дуняша (Э.Фардеева). Ермолай Лопухин (К.Ярмолинец) настроен по-деловому, лыс и прост, жестикуляция новорусская. Костюмы на героях стилизованные. Не под эпоху, а под театр мод – коллекция осовремененного ретро. На голове Гаева громадный цилиндр. Белый плащ до пят и шарф с перьями. Раневская – в экстравагантном платье с конусами на лифе и юбкой-брюками. У Ани стильные хвостики на голове.

Двигаются и говорят эти герои без знаменитой чеховской интеллигентности и совсем не оставляют в душе щемящего чувства жалости к уходящей навсегда «поэзии усадебной жизни».

С первой же сцены привлекает внимание еврейский оркестр. Веселье, охватившее поместье в связи с приездом господ, аккомпанируется взбудораженно-радостным стилизованным народным мотивом (в спектакле звучит музыка А.Пьяццоллы и Т.Уэйтса). И хотя внезапность и даже некоторая нестройность ударныхстораживает, узнается почерк А.Я.Славутского, сознательно ориентирующего свой театр на максимальную эффектность действия и находящего нужную яркость и силу воздействия на зрителя в жанре мелодрамы и мюзикла.

Игра, в самом широком смысле этого слова, – призма, преломляющая классику для современного литератора или режиссера. Образно характеризуя появление новой трактовки, В.Сорокин говорил о хвосте соленой селедки, воткнутом в сердце кульминационного узла

известного произведения. Грубовато, но видимо в связи с ситуацией постмодернизма в культуре, современный театр все чаще представляет зрителю трагедию с ярким фарсовым шлейфом, серьезный водевиль, мелодраму, прорывающуюся экзистенциальными вопросами и т.п.

Однако эксперимент над текстом чеховской драмы начался задолго до наступления эпохи постмодерна. Из-за отмечаемого исследователями «жанрового энциклопедизма» пьес Чехова (многомерности неопределенности жанра), режиссерам на протяжении всей истории чеховских постановок хотелось так или иначе расставить акценты.

Постепенно увлекаясь спектаклем, понимаю, что ключ к расстановке акцентов следует, прежде всего, искать в решении образов главных героев. Предельно собранная, энергичная Раневская более всего была обеспокоена состоянием заболевшего в Париже любовника. Во время речи Гаева у шкафа она углублена в чтение очередного письма. Эту Раневскую не особенно ранило происходящее в усадьбе. Рассеяно слушая речь Пети (И.Славутский) о гордом человеке, она с напускной усталостью скажет: «Уж лучше бы о планетах». В ресторане Любовь Андреевна позволила себе выпить не меньше Гаева. «Умная, добрая, нежная» чеховская героиня в данном случае оказалась ироничной, жалостливой, страстной. Раневская а la Аркадина. Неблагодородство ее, как и других обитателей усадьбы, стало особенно очевидным при упоминании о ярославской бабушке-графине. Откуда у этой семьи...?

Постфактум Славутский сказал: «В чистом виде интеллигента, где вы видели? Тех интеллигентов уже нет. Почему они должны меня интересовать?».

Лопухинское «я купил» действует на Раневскую отрезвляюще. Наконец по-настоящему становится жаль слабую женщину в ярком театральном гриме. Любовь Андреевна на мгновение застывает, потом несколько раз истерически вскрикивает и тут же, обессилив, обвисает на руках Вари и Ани. Но это лишь минутное. Расставаясь с садом (на самом пороге смерти по режиссерской интерпретации), Раневская будто бы испытывает некое облегчение – теперь ничто не держит в России, «вив ла Франс»! Агония последних обитателей поместья вызывает только досаду у публики: – Ну, ничего людей не учит, – возмущается зритель позади меня, – уже имение продали, а у этих все Париж на уме.

Замечание Славутского убеждает в том, что зритель реагирует согласно замыслу режиссера:

– Прос...али усадьбу, жизнь проиграли, через свои вымышленные принципы перешагнуть не могут. Как к ним относиться? Раневская, та вообще – человек страстей. Для меня важно, что она ребенка бросила, Варю оставила одну и опять едет в Париж последние 15 тысяч проматывать.

Новая Раневская отчасти напоминала образ современной бизнесвумен, много в жизни повидавшей. Сейчас отдохнет с дороги и договорится об имении. В связи с этим ее уход из сада не воспринимается как трагедия, тем более как смерть. Можно было бы назвать Раневскую актерским или режиссерским промахом, однако, видимо благодаря узнаваемости образа, воспринималась она довольно органично, даже с сочувствием. Практически по поговорке «богатые тоже плачут».

Ультрасовременно решен в спектакле образ Гаева. Из всех персонажей он, пожалуй, самый жалкий со своим дешевым актерством и напускной веселой небрежностью. Но настораживает что-то еще: какая-то странность.

– Что касается Гаева, то его клоунство с элементами женственности имеет сексуальный подтекст, – объясняет Александр Яковлевич. – Что, по-вашему, значит фраза «Петрушка косой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет»? Что за важная птица этот Петрушка, если о нем упоминают наряду с покойной няней? А потом слова Раневской: «Ты все такой же, Леня». Что имел в виду Чехов? Гаев уже, можно сказать, пожилой человек, а до сих пор ни семьи, ни любви. Вряд ли это случайность...

Развязывать смысловые нити новой интерпретации было, безусловно, занятно, но все настойчивее тревожил вопрос, как все это воспринимать (т.е. вопрос о жанре).

Направление художественных экспериментов над своими пьесами Чехов во многом указал сам. Во-первых, и «Чайку», и «Три сестры», и «Вишневый сад» автор называл водевилями.

Во-вторых – столь пристально наблюдал за приемами «хорошо сделанной пьесы», что исследователи задумались, не является ли «новая драма» вывернутой наизнанку «старой». Кроме того, направление это удачно совпало с запросами современного зрителя. Если зритель времен В.Г.Белинского приходил в театр «молиться и плакать», театрал конца XIX века – «очень плакать и очень смеяться», театрал рубежа XIX-XX веков начал задумываться о полутонах в театре, то зритель начала XXI века использует театр довольно утилитарно. Он приходит сюда потому что: а) это признак хорошего тона; б) хочется отвлечься и развлечься; в) можно познакомиться с творчеством писателя, не напрягаясь чтением самого текста.

Такого зрителя нужно развлекать и завлекать. Поэтому все, что обеспечивает спектаклю зрелищность, в «Вишневом саде» Славутского присутствовало: музыкальность, эффектность костюмов, осовремененность образов, конкретизированное (по сравнению с Чеховым) значение отдельных сцен. Ответом на это была реакция зрителей, которая и удивляла (например, когда смеялись над репликами Семионова-Пищика или сценой, где Епиходов грозит Яше револьвером, а тот в ужасе уползает от него) и радовала (своей непосредственностью и живостью). Невольно вспоминается народный, балаганный театр, жанры типа буффонады, фарса, мелодрамы, водевиля.

После того как «Чайка» сначала скандально провалилась в Александринском театре, а через некоторое время, благодаря режиссерской правке Суворина, вдруг возымела неплохой успех, править чеховский текст стало традицией. Пытаясь добиться от «Вишневого сада» театральной эффектности, Славутский нередко значительно обнажает смысл, заключенный в подтексте. В иных случаях перестановки одной реплики вполне достаточно, чтобы конкретнее выразить то, что рассчитано у Чехова на ретроспективное осмысление. Например, погруженный в мечты о прекрасном будущем Петя Трофимов, немного развязанный, но подкупающий ироничным взглядом из-под темных очков и непринужденным эстетством, с которым носит штаны с накладными карманами, не сразу замечает, что Варя выкинула не его галоши. Чужими галошами Петя снисходительно демонстрирует Лопихину шаги к будущему по воображаемой лестнице.

«Варя, это не мой галоши», – нервно и беспомощно вскрикивает Петя. И как-то жутко становится от сочувствующего взгляда Ермолая Лопихина, уверенно стоящего на господской земле в модных желтых башмаках.

Таким же образом завершена авторская мысль в сцене объяснения Лопихина и Вари, решенная в трогательном мелодраматическом ключе. Это один из удачнейших моментов спектакля: истово хочется, чтобы хоть один чеховский финал вдруг оказался нечеховским. Ермолай отлично понимает, что, спасая имение, закрывает себе дорогу к личному счастью. И Варя так сильно хочет замуж, что в этом спектакле, решишь только Ермолай, и начали бы распаковывать чемоданы, так же энергично, как упаковали. Однако Варя на коленях рыдает, Лопихин уже за сценой, а в зале опять вздох разочарования. «Так и не признался», – презрительно-негодующая а парт соседки справа.

Александр Яковлевич не отрицает, что спектакль во многом выполнен в эстетике жанров, любимых большинством зрителей (фарс, мелодрама). И сам определил жанр своего творения, как трагический карнавал. Хотя общий темп спектакля сложно назвать карнавальным, все же пульсирующая определенным ритмом театральность ощущалась.

Вообще, сама ситуация этого спектакля, когда на матрицу чеховской пьесы очередное поколение проецирует собственные проблемы и пытается понять их через созданный Чеховым код, влечет за собой появление двух интонаций, сочетание которых вызывает у зрителя легкое недоумение. Современные герои вглядываются в лица чеховских персонажей, как в свое отражение. Ощущение духовного банкротства, авторская боль за внутреннюю несостоятельность героев возникает именно «с той стороны» зеркала, в то время как «с этой стороны» современные герои, отображенные в зеркале чеховской эпохи, окрашиваются в грустно-иронические тона. Как мне показалось, в карнавальном шествии спектакля эти две интонации не соединились и не разошлись в достаточной степени убедительно. То трагедия, то карнавал, то фарс, то мелодрама. Поэтому, несмотря на интерес, с которым смотрелся спектакль, осталось странное ощущение. Тем не менее, в плане драматической техники (имеется в виду знаменитое «казалось – оказалось») Чехов вполне ощущался. Сказать после окончания: «Ничего себе комедия!» – действительно хотелось.

В продолжение темы о неопределенности зрительских ощущений надо сказать и об оценочном моменте, сопровождающем восприятие любого явления искусства. Даже очень искушенный зритель после представления в первую очередь отвечает на вопросы из серии: «Интересно или неинтересно?», «Понравилось или нет?», «Рекомендовать знакомым или не стоит?». «Вишневый сад» Славутского, в связи с этим, оставил ощущение раздвоенности, как и в случае интонационной палитры спектакля. С одной стороны, взглянуть на чеховскую пьесу в модном современном разрезе оказалось весьма увлекательно: современно, зрелищно, динамично. С другой стороны, превращение пьесы в образец, где чеховский текст моделируется под современного зрителя, во многом упрощает и изменяет ее содержание.

Но это теория. Практика же была такова. Те из зрителей, которые знакомились с пьесой Чехова впервые (а таких, судя по реакции, было большинство), вполне удовлетворились происходящим на сцене, даже, что интересно, были заинтригованы: «Этого ли Чехова мы проходили в школе?».

Спектакль оказался не скучным и не пустым, не сверх необычным и не совсем привычным. Возможно, именно такие спектакли и нужны современной нечитающей публике.

Татьяна Шахматова (Казань)

АРИТМИЯ

**Новосибирский государственный драматический театр
под руководством Сергея Афанасьева**

А.П.Чехов. «Иванов»

**Режиссер-постановщик Сергей Афанасьев
Художник-постановщик Владимир Фатеев**

Прочитать «Иванова» так, как это сделал С.Афанасьев, можно в том случае, если это не первое обращение режиссера к драматургии Чехова. Его «Иванов» оказывается во внутреннем контексте с последующими пьесами Чехова. В герое скрывается драма невоплощения Войницкого, не высказанное им стремление «В Москву! В Москву!», ощущение переломности момента, пронизывающее «Вишневый сад». В спектакле соединены символистские образы и эстетические идеи Метерлинка с его трагедией повседневности и мистической сущностью мира, с густым наглым и гротескным бытом, который с его провинциальной тупой скукой превращается по отношению к Иванову в символ, суть которого раскрывается в неспособности героя любить, заниматься, заниматься делом или писать. Этот быт как незримые оковы, тянущие Иванова в бездну.

Символична сценография В.Фатеева. Запущенный сад с деревьями с зелеными и синими стволами, лишенными листьев, создающее ощущение чего-то зловещего, как в пьесах Метерлинка. Когда сад меняет ракурс, виден уродливый гипсовый лев, творение безымянного скульптора-самоучки, на которого любит опираться и облокачиваться доктор Львов, являя при этом карикатуру на самого себя. Смерть Сарры ознаменуется осенним листопадом, Бог весть откуда взявшимся – деревья ведь без единого листочка. Листья ложатся на землю желто-багряным ковром. Наряду с этими поэтическими реалиями возникают и жанровые акценты. Время от времени со стороны невидимой деревни раздаются мычанье, блянье, лай собак. Весь этот мир озвучен музыкой Чайковского и Дж.Гаспаряна.

Режиссер и исполнитель роли Иванова С.Шевчук показали историю души в наитруднейший момент его жизни, закончившейся самоубийством. Но прежде, чем решиться на этот шаг, Иванов пытается вписаться в окружающий его мир. А.Р.Кугель назвал Иванова «массовидным Гамлетом», понимая русский гамлетизм согласно своей эпохе. В спектакле Иванов – Гамлет показан как редчайший тип в наш прагматический век, когда такое соединение как ранимая душа, нетерпимость ко лжи и неприятие пошлости едва ли возможны. Прежде, чем переступить последнюю черту, Иванов попытается акклиматизироваться в своем ближнем круге. Так решается сцена именин Шуручки. Иванов пытается встать на одну ногу с окружающими его людьми. В тонкую прозрачную ткань спектакля вдруг вторгается интермедия, грубая буффонада, напоминающая свадьбу в

«Клопе» Маяковского. Гротеск не противопоставлен символизму, но вероятно, если бы эту сцену могли бы наполнить персонажи с картин Босха, но никак ни Пьеры Присыпкины и Олеги Баяны.

Трудно согласиться и с тем, что когда Иванов приставляет пистолет ко лбу, в его возбужденном сознании возникает образ покойной жены с ружьем в облике Шарлотты из «Вишневого сада».

Эти недостатки спектакля, о которых хотелось сказать сразу, ни в коем случае не умаляют того сильного впечатления, который оставляет этот спектакль. В нем множество тончайших нюансов, ассоциаций с современностью. И превосходных актерских работ. Безусловная удача – Сарра (Светлана Галкина, поэтичнейшее воплощение духовности и любви). Она кажется прозрачной душой и телом, хотя внимание на ее болезни не заострено. Она умирает не от болезни, а от отсутствия любви, без которой она задыхается. Понятно, что она в свое время покорила Иванова душевной тонкостью, интеллигентностью, поэтичностью восприятия жизни. Теперь же, когда жизнь самого Иванова бессмысленна и бесцельна, он утратил к ней свое чувство. Но он оказывается неспособным полюбить и Сашеньку. Гамлет, пришедший к мысли «не быть».

Найдены новые краски и для доктора Львова (П.Харитонов), узколобого земского доктора, с пылом разночинца поучающего всех, кто только попадает к нему под руку, и особенно, – Иванова. При всей своей недалекости он практичен. Быстро забыв свою любовь к Сарре, он переключается на Сашеньку (С.Мордвинова), юную провинциальную «эмансипе». Она оказывается его поля ягодой, о чем писал Б.И.Зингерман: «Саша – Львов в юбке».

Спектакль Сергея Афанасьева, за исключением вышеназванных неудачных, на мой взгляд Эпизодов, – один из немногих, в котором ощущается чеховский ритм, где диалоги и монологи тщательно проработаны и с ритмической стороны, что выявляет поэтичность и красоту образов. Так Сарра (С.Галкина), говоря словами Мейерхольда, «подернула свой образ лунной дымкой». Иванов (С.Шевчук) смог выразить мысль А.Блока, вложенную им в уста Поэта в «Незнакомке»: «Я ритм души потерял».

Афанасьев замкнул трагическую цепь событий смертью Сарры и Иванова, которые обрели покой в одной могиле. Зловещий карнавальным хором остальных персонажей продолжается. Спектакль задевает, ранит, отразив как в зеркале несовершенство нашей жизни и наших отношений. Афанасьеву удалось вписать классическую пьесу в современность, что удается далеко не всем режиссерам, берущимся ставить Чехова.

Галина Коваленко (С-Петербург)

Конференции

«А.П.ЧЕХОВ: ПОЭТИКА – ГЕРМЕНЕВТИКА – ТЕМАТИКА» Оттава, 10–11 декабря, 2004 г.

10–11 декабря 2004 года в Оттавском университете при поддержке Канадского совета гуманитарных наук (SSHRC), Факультета гуманитарных наук и исследовательского фонда Оттавского университета, Кафедры современных языков и литературы, Славистской исследовательской группы состоялась Международная конференция «А.П.Чехов: Поэтика – Герменевтика – Тематика».

Вдохновителями и организаторами мероприятия, завершившего юбилейный чеховский год, стали крупнейший канадский чеховед, профессор Оттавского университета Даглас Клэйтон и его помощница Дина Устинова.

Началась конференция с приветственных слов Декана факультета гуманитарных наук Джорджа Лэнга и Заведующего кафедрой современных языков и литературы Жозе Руано. Всего же за два дня работы прозвучало 19 докладов на русском и английском языках. Доклады активно обсуждались, и часто время дискуссии превышало время самого доклада. И

обсуждать было что, ведь практически все доклады шли под общим знаменателем преодоления традиционного прочтения хрестоматийных произведений Чехова.

Уже в пленарном докладе «Который час? И куда мы идём? Варианты темы "идти" в "Вишнёвом саде"» Роберт Л. Джексон (Йельский университет, США), нестандартно обозначив жанр «Вишнёвого сада» как драматическую поэму, предложил результат её «медленного» прочтения через анализ фрагментов с лексемами «идти» и «ехать», что позволило описать «Вишнёвый сад» с точки зрения реализации в нём авторской концепции бытия. В докладе Арая Голомба (Тель-Авивский университет, Израиль) «Драматический чеховизм и другие измы: музыкально-поэтическая перспектива уникальных черт поэтики А.П. Чехова» поэтика чеховской драмы (в терминологии докладчика – «чеховизм») соотносилась с такими явлениями, как реализм, натурализм, импрессионизм и символизм; в результате докладчик пришёл к выводу, что «чеховизм» – феномен более сложный, чем любой из существующих «измов», но в то же время «чеховизм» несёт в себе черты каждого из этих «измов». Яна Меерзон (Оттавский университет) в докладе «К поэтике остранения: ритм и действие в драматических произведениях Антона Чехова» предложила трактовку чеховских пьес как формы визуальной репрезентации драматического действия через графические коды, в этой связи значимы авторский подбор словосочетаний, синтаксис, пунктуация, в конечном итоге – ритмическая характеристика сценического действия, выраженная посредством монологов и диалогов персонажей. Иллюстрацией этого постулата доклада стал анализ моноспектакля Михаила Чехова по рассказам своего дяди. Доклад Владимира Яновича Звизняцкого (Украинско-Американский гуманитарный институт, Киев) назывался «"Если б ты меня слышал, я б с тобой не говорил" (Структурообразующий приём драматургии Чехова как предугаданный им принцип современной культуры)» и был посвящён нетривиальной разработке популярной темы редукции коммуникации в пьесах Чехова. Персонажи чеховских пьес, как известно, не слышат друг друга, но докладчик убедительно показал одну необычную грань явления: для порождения коммуникативного события Чехову часто не нужен традиционный драматический диалог, гораздо коммуникативнее, например, пение персонажей («дуэт» Маши и Вершинина в «Трёх сёстрах») или общение с глухим («диалог» Андрея и Феропонта в той же пьесе).

В докладе Владимира Борисовича Катаева (Московский государственный университет) «Поэтика обманутого ожидания в пьесах Чехова» рассматривались развязки чеховских драм. Если в ранних пьесах («Иванов», «Леший») развязки близки традиционным, то в четырёх поздних пьесах автор ищет что-то новое; ключом же к пониманию этого нового могут стать поиски Чеховым развязки в прозаических произведениях: так, рассказ «Шуточка» в первой редакции имел «счастливую» развязку, но во второй редакции развязка стала «грустной». И в поздних пьесах Чехова есть все шансы для того, чтобы развязки были счастливыми, но автор делает так, что любые ожидания персонажами счастья разбиваются, рушатся, все надежды утрачиваются. В результате применительно к финалам пьес Чехова можно говорить об особой поэтике – поэтике обманутого ожидания. Доклады Елены Сименс («"Чайка" надвое: Чехов и Акунин I») и Волхи Исакавой («Чехов и Акунин II») из Университета Альберты (Эдмонтон) предполагались как своего рода диалогия, посвящённая герменевтическому соотнесению двух «Чаяк» – чеховской и акунинской. Однако первая докладчица обратилась не столько к текстам пьес, сколько к их театральным интерпретациям в московском театре «Школа современной пьесы», проанализировав значимость и знаковость сценического пространства, даже расположения и архитектурных особенностей здания театра, в котором шли сразу три «Чайки» – чеховская, акунинская и «Чайка» в жанре оперетты. Вторая же докладчица рассмотрела именно текстуальные особенности взаимодействия двух «Чаяк», в результате чего пришла к выводам о том, что Акунин подходит к Чехову с постмодернистской точки зрения, превращая тем самым пьесу Чехова в постмодернистский детектив – в этом своеобразии акунинской интерпретации. Тему «Чехов и современная русская литература» продолжила Наталья Анатольевна Веселова (Тверской государственный университет), её доклад «"Такого Чехова мы никогда не видели!" (Пьеса Владимира Сорокина "Юбилей")» ставил себе целью рассмотреть интертекстуальное взаимодействие творчества Чехова и пьесы современного писателя-постмодерниста; получилось, что Сорокин иронизирует не над Чеховым, а над стереотипами о Чехове, над теми клише, которые режиссёры и читатели привыкли видеть в чеховских драмах, т.е.

Сорокин снимает с Чехова хрестоматийный глянец, возвращая тем самым Чехова к жизни. Николас Жекулин (Университет Калгари) в докладе «Прислуга: сравнение "Отцов и детей" Тургенева и "Вишнёвого сада" Чехова» продемонстрировал множество переключек в системах персонажей двух произведений, в образах слуг, дворян, разночинцев; таким образом, два автора с разницей в сорок лет показали особенности исторического процесса в России на примере судьбы усадьбы, а вдумчивый читатель может теперь увидеть трансформацию усадебного локуса и эволюцию его обитателей от времён отмены крепостного права к началу века двадцатого.

Валерий Игоревич Тюпа (Российский государственный гуманитарный университет) докладом «Коммуникативная стратегия чеховской поэтики» вновь обратил внимание аудитории на проблему диалогов глухих; правда, на этот раз, уже применительно к рассказам Чехова. Докладчик пришёл к выводу, что наиболее интересна в этом плане так называемая ко-референтная коммуникативная стратегия в общении персонажей, при которой коммуникативное событие возникает из его редукции. Другая важная проблема, затронутая в этом докладе, обилие взаимоисключающих смыслов в финалах рассказов Чехова: часто читатель сам должен завершить ситуацию, ибо финалы (например, финал «Архиерея») открыты – открыты в так называемый «вероятностный мир»; именно поэтому от читателя зависит, считать ли Чехова пессимистом или оптимистом; таким образом, речь идёт о совершенно новой для XIX века диалогизированной открытости читательского и авторского сознаний. Доклад Кэти Попкин (Колумбийский университет, США) «Последовательность, её отсутствие и повторяемость у Чехова» рассматривал рассказы «Припадок» и «Студент» с точки зрения реализации в них особенностей времени, взаимодействия прошлого и настоящего, благодаря чему навсегда, казалось бы, утраченное прошлое предстаёт способом формирования настоящего; в произведениях Чехова множество примеров возвращения к прошлому, что соотносится всегда с чеховскими размышлениями о формировании и повторении мысли литературной, религиозной или научной. В докладе «Слова, слова, слова: о пустоте речи и наполненности песен» Дагласа Клэйтона (Оттавский университет) в очередной раз была поднята проблема коммуникации у Чехова; но теперь затрагивалась и проза и драматургия, в результате докладчик более чем убедительно показал, что чеховским персонажам иногда «пустая» речь (некие звуки, не имеющие лексического значения) важнее «значимых» слов, пение важнее говорения; даже крики птиц, пусть и выраженные буквами на бумаге, могут оказаться более значимы, чем слова с семантической полнотой. Доклад «Декадент Ионыч» Юрия Викторовича Доманского (Тверской государственный университет) был посвящён анализу сцены на кладбище из рассказа «Ионыч» с точки зрения возможных связей этой сцены с поэзией Ш.Бодлера и К.Бальмонта, с художественным миром европейского декадентства; в результате делался вывод о реализации в рассказе не только этической, но и эстетической позиции автора.

Герта Шмид (Потсдамский университет, Германия) предложила доклад «Варианты главной мысли "Человека в футляре"», где коснулась проблем вины и свободы человека у Чехова; выяснилось, что тип человека в футляре или оболочке встречается не только в рассказах, но и в пьесах Чехова – в частности, в последней редакции одноактной пьесы «О вреде табака». Джулии де Щербинин (Колби Колледж, Мэйн, США) в докладе «Поэтика чеховского образа: возвращение к "Даме с собачкой"» предложила новое и необычное толкование известнейшего чеховского рассказа с точки зрения анализа реализуемой в нём мотивной структуры, в частности – казалось бы второстепенных мотивов верха и низа, подъёма и спуска; т.е. через мотивную организацию художественного пространства появляется возможность увидеть такие грани системы образов, которые при иных подходах оказываются скрыты; так, например, образ Гурова прочитывается через ключевую для рассказа тему заурядности, в результате чего Гуров понимается как человек, приближающийся к середине поля между есть Бог и нет Бога. Доклад «Повесть А.П. Чехова "Палата № 6": герой и его идея» Анатолия Самуиловича Собенникова (Иркутский государственный университет) тоже строился на преодолении школьного прочтения чеховского произведения; отмечались такие особенности, как важность для понимания смысла повести философии Марка Аврелия, влияние поэтики и художественного мира Гоголя на «Палату № 6», необычное для Чехова эксплицитное присутствие читателя как объекта повествования, необычный для XIX века тип письма, сходство образов Рагина и Громова... В результате такого комплексного анализа

докладчик пришёл к выводу о том, что Чехову важна не идея, а экзистенция, что Чехов от идеологии идёт к осмыслению универсалий. Василий Георгиевич Щукин (Ягеллонский университет, Краков, Польша) в докладе «Об исчислимости и неисчислимости в "Трёх сёстрах"» обратил внимание на обилие чисел в этой пьесе Чехова относительно других пьес, на то, что числа (а это в подавляющем большинстве случаев меры времени) в «Трёх сёстрах» сосредоточены в определённых эпизодах пьесы и подчинены определённому ритму. Но в то же время многое в пьесе нельзя исчислить, нельзя выразить; из этого делался вывод о том, что «Три сестры» это своего рода звучащая партитура, построенная на экзистенциальной проблематике, на синтезе между исчислимым и неисчислимым, между конкретикой, идущей от модернизма, и невыразимым, соотносимым с романтизмом. Доклад «Чехов и религиозный дискурс» Петера Ларсона (Университет Альберты, Эдмонтон) был посвящён одной из самых щекотливых проблем чеховедения – проблеме религиозности писателя и его произведений; однако докладчик построил своё выступление таким образом, что щекотливость проблемы оказалась снята описанием трёх моделей отношения к религии у Чехова в XX веке: Чехов-атеист (примером послужила концепция Воровского), Чехов верующий (концепция С. Булгакова) и Чехов, находящийся по середине «между есть Бог и нет Бога» (концепция Шестова); оказалось, что все три модели вполне могут быть подтверждены чеховскими текстами, но вот мироощущение автора ближе всего к модели Шестова. Завершал конференцию доклад Ларса Клеберга (Содерторнский университетский колледж, Швеция) «Драма в драме: чеховская автопародия?», в котором рассматривались ранняя пьеса «Драматург» и рассказ «Драма» с точки зрения реализации в них пародийных элементов; докладчик убедительно доказал, что Чехов в этих произведениях пародирует культурные тексты сразу нескольких уровней: и доминирующую тогда на сцене мелодраму, и свою раннюю пьесу «Безотцовщина», и даже старшую современницу Чехова актрису Ермолову.

Предполагается, что по материалам конференции в Оттаве выйдет два сборника-близнеца – на русском и английском языках.

Юрий Доманский

Чеховский юбилей в Чехии

Художественное наследие А. П. Чехова, великого русского писателя и известного представителя мировой драмы и прозы, пользуется в чешской культуре на протяжении всего столетия (1904-2004) значительной популярностью. Существующее «изобилие» переводов его произведений доказывает, между прочим, что почти каждое новое поколение стремилось раскрыть сущность поэтики чеховских юморесок, рассказов, повестей, водевилей и драм с точки зрения соответствующего исторического и культурного контекста.

О сотой годовщине со дня смерти автора в 2004 г. напоминали чешским читателям, зрителям и всей культурной общественности не только успешные постановки почти всех известных драм Чехова (нередко, конечно, с попытками злободневно читать подлинный чеховский текст, освобожденный от всяких «штампов» предыдущих подходов), но также появившийся одновременно новый перевод ранней чеховской прозы^{viii}, свидетельствующий об очень тесных связях между ранним и зрелым творчеством Чехова, между его фиктивно беззаботным смехом первых юморесок и последующими повестями и драмами.

Литературоведы, театроведы, переводчики и преподаватели-русисты напомнили о юбилее сначала на научном семинаре, проведенном кафедрой славистики философского факультета Университета им. Палацкого в г. Оломоуце (18.03.2004), а затем на двухдневной международной научной конференции "Как читаем русских классиков". Конференция была организована философским и педагогическим факультетами Карлова университета, Славянской библиотекой, Театральным институтом и Чешской ассоциацией русистов в Праге (26–27.10.2004). В программе конференции было прочитано 25 докладов специалистов из

Чехии, Словакии и Польши, лейтмотивом которых можно считать интерес к постоянной жизнеспособности чеховского художественного наследия.

Доклады, посвященные чеховским драмам, уделяли заметное внимание чешскому проникновению в подлинное семантическое пространство авторского текста, т.е. к процессу, инициатором которого можно с 60 годов прошлого века считать режиссера О.Крейча. Решающую роль в нем играет «вопросительное вслушивание», позволяющее звучать всем имеющимся в этом тексте значениям и становившееся, таким образом, предпосылкой «свободного взлета» креативной инициативы актеров. Крейча открыл чешскому театру чтение чеховского текста «между отдельными строчками». Богатая дискуссия, вызванная отдельными докладами, показала, что именно эта традиция, лишаящая чеховскую драму иллюстративного колорита, романтизирующих и мифологизирующих элементов и придающая ей привкус естественности, отражается уже почти сорок лет в чешских подходах к постановкам чеховских драм и водевилей, даже (в определенном смысле) и в современных экспериментах некоторых режиссеров (П.Лебл, В.Моравек), вызывающих по праву, с одной стороны, одобрительный восторг, с другой стороны, резкие возражения.

Особый интерес на конференции вызвали размышления о симптоматической составной части семантического пространства чеховской сцены – о постоянном взаимном «миновании»^{ix} судеб отдельных героев, что способствует возникновению своеобразного сверхвременного пространства для воплощения «состояния» человеческой души, ее страданий и вечного человеческого поиска, значит, тех атрибутов произведений А.П.Чехова, которые определяют положительную рецепцию его произведений (не только драм, но и прозы) далеко за рубежами русской культуры^x. Конкретный анализ на конференции касался, между прочим, например, драматических произведений («Чайка», «Вишневый сад», «Три сестры»), рассказов («Дама с собачкой», «Попрыгунья», «Черный монах», «Человек в футляре») и др.

Результаты чешской дискуссии могли бы стать и серьезным аргументом в современных прениях по поводу постмодернистского подхода к заветанию русской классики (в том числе и Чехова). Художественное и человеческое наследие писателей, вызывающих в такой мере интерес со стороны читателей и зрителей во всем мире (тем более интерес, связанный тесно с высокой мерой эмпатии, читательской и актерской конкретизации и «личного отождествления» иноязычных, инокультурных реципиентов с судьбой своих героев), ошибочно подвергать сомнению или даже ироническому преуменьшению. Их художественный труд со временем стал неотделимой составной частью сокровищницы мировой культуры и ценным вкладом подлинной, национальной (в данном случае русской) культуры в мировую культуру. Пражская чеховская конференция, на мой взгляд, подтвердила, что русский писатель А.П.Чехов все еще способен сверхвременно обращаться к человечеству и во время наших горьких «катарсисов» в начале третьего тысячелетия.

Ольдржих Рихтерек (Университет Градец-Кралове, Чешская Республика)

«Сто лет без Чехова»

«Сто лет без Чехова» — так назывался литературный вечер в клубе ветеранов Бейт-Элиэзера^{xi}.

«Слово о Чехове» произнес доктор филологии Леонид Цилевич. Чехов, прозаик и драматург, создал новый художественный язык, который не сразу был понят его современниками. Сейчас Чехова знают, понимают лучше и любят больше, чем при его жизни. Его рассказы и повести переводятся на множество языков, спектакли по его пьесам ставятся в театрах всего мира, в кино и на телевидении идут экранизации его произведений. Чехов писал о повседневной, будничной жизни людей, — но в буднях он открывал проблемы и конфликты бытия: то, что казалось обыденным, оказывалось трагическим и трагикомическим. Произведения Чехова, отвергая ложь, лицемерие, жадность, пошлость, зовут читателя-зрителя к жизни, достойной человека.

Владимир Куропатов, известный московский искусствовед, ныне живущий в Нетании, выступил с докладом «Чехов и Левитан». Писатель и художник были друзьями и соратниками в искусстве, утверждали высокие идеалы красоты и добра. Вечер был организован Союзом ветеранов и Российским землячеством. В зале были руководители Всеизраильского и Хадерского отделений этого землячества Илья Ливень и Евгения Аристидова, а также руководители Хадерского клуба языка и культуры идиш Эмма Кушнир и Нахман Рахман.

Вспоминали на вечере и о замечательной актрисе, блиставшей в ролях чеховского репертуара, – Фаине Раневской. Чехов и Раневская – земляки, родились и провели юные годы в Таганроге. Общественность Таганрога выступила с обращением к властям города: нужно создать музей в доме, где жила Раневская (тогда еще Фельдман), и назвать ее именем одну из улиц. Участники чеховского вечера поставили свои подписи под этим обращением.

Лия Левитан (Хадера, Израиль)
(газета «Кохав а-Шарон». 16 июня 2004)

Отчет о юбилейном чеховском фестивале, посвященном столетней годовщине со дня смерти писателя Колби Колледж, США – 6-9 октября 2004 г.

Самым масштабным мероприятием в честь столетней годовщины со дня смерти А.П.Чехова в США стал юбилейный чеховский фестиваль, проводившийся в Колби Колледж в Ватервилле, Мейн (недалеко от Бостона), с 6 по 9 октября 2004 г. Программа фестиваля включала в себя две конференции, две театральные постановки и несколько кинопоказов. Целью проведения юбилейного чеховского фестиваля было не только организовать встречу ученых, но также позволить общественности больше узнать о Чехове.

В научном отношении две конференции представляют собой наиболее интересный аспект фестиваля. На первой конференции, организованной при финансовой поддержке Североамериканского Общества Чеховедов (North American Chekhov Society) и состоявшейся во вторник 7-го октября, было представлено около тридцати работ, в основном, исследователей-славистов. Вторая конференция, проведенная за счет средств Национального Фонда Поддержки Гуманитарных Наук (National Endowment for the Humanities), продолжалась в течение двух дней, с 8 по 9 октября, и включала доклады переводчиков и ученых, а также американских писателей, врачей и театральных деятелей.

Конференция Североамериканского Общества Чеховедов состояла из восьми секций, где со своими докладами (на английском языке) выступили ученые из разных областей США, Канады, Англии и Новой Зеландии. Она была задумана таким образом, что аспиранты университетов смогли принять в ней участие наравне с именитыми исследователями. У конференции не было общей сквозной тематики, но каждая секция специализировалась на отдельном вопросе.

Три секции были посвящены обсуждению чеховской драмы. Комедийный характер «Вишневого сада» был исследован в докладах Ральфа Линдхайма (Ун-т Торонто), Рональда Лебланка (Ун-т Нью-Хемпшира) и Джерри Катселла (независимый ученый); Инна Кэрон (Государственный Ун-т Огайо) также посвятила свое выступление рассмотрению этой пьесы. Предметом работ Стюарта Йанга (Ун-т Окленда, Новая Зеландия) и Нины Тюриной (Нортвестернский Ун-т) служила пьеса «Дядя Ваня». В трех работах проводился сравнительный анализ чеховской драмы и драмы Горького (Синтия Марш, Ун-т Ноттингема, Великобритания), Бергсона (Коул Криттенден, Принстонский Ун-т) и Петрушевской (Аллан Рейд, Ун-т Нью-Брансвика, Канада). Клоэ Келлер (Феникс Скул, Аризона) представила доклад на тему исследования Чехова в русско-американском контексте.

Три секции, на которых обсуждалась проза Чехова, включали доклады, основанные на методе медленного прочтения текстов, а также доклады на сравнительные темы. Интересный анализ отдельных рассказов был проделан на материале таких произведений, как «По делам службы» (Мариета Боцовик, Колумбийский Университет), «Случай из практики» (Белла

Григорян, Колумбийский Ун-т), «В одном углу» (Радик Лапушин, Ун-т Чикаго), «Хористка» (Владимир Гольштайн, Браунский Ун-т), «Дуэль» (Уоллас Шерлок, Ун-т Висконсина; Галина Гислик, Корнеллский Ун-т), «Маленькая трилогия» (Стив Шаклан, Колумбийский Ун-т). Сравнительный подход был продемонстрирован в ряде работ: Марк Конлифф (Уиламеттский Ун-т, Орегон) рассказал о Чехове и Короленко; Джон Барнстед (Далхаузинский Ун-т, Канада) рассмотрел присутствие Чехова в англо-канадской поэзии, а Райко Ижик (Клиника Кука Каунти, Чикаго) сделал сообщение о ценности чеховского гуманизма.

В секции, озаглавленной «Чехов и смерть», были представлены работы Галины Рылковой (Ун-т Флориды), Эрики Сигель (Колумбийский Ун-т) и Георгия Пахомова (Брин-Мор Колледж). Особый интерес вызвала секция «Чехов и кино». Она включала доклад на тему киноленты «Ваня с 42-й улицы» (Марина Мадорская, Ун-т Мичигана) и показ фрагмента фильма «Четыре чудны⁴х семейства», поставленного Верой Зубарев (Ун-т Пенсильвании), в котором звучат темы общие для четырех самых значимых пьес Чехова и выявляется комедийный и водевильный характер этих пьес (см. <http://www.fourfunnyfamilies.com>). Один докладчик, к сожалению, не смог принять участие в мероприятии: Лора Стросфилд (Манхеттен) в настоящее время занята написанием сценария к фильму о взаимоотношениях Чехова и Суворина.

Участники конференции имели возможность посетить три представления. Первое было постановка одноактной пьесы Кэрола Рокаморы «Я беру Вас за руку...» («I Take Your Hand in Mine...»), основанной на переписке Чехова с Книппер и разыгранной местными актерами Ким Гордон и Ричардом Соуэлом, из которых последний обладал зловещим внешним сходством с Чеховым. Премьера этой пьесы состоялась в 2001-м году в Лондонском Театре Альмеида, а недавно она была поставлена Питером Бруком в Theatre des Bouffes Du Nord в Париже. Следующей в программе была видео версия спектакля «Воспряньте!» («Brace Up!»), представленного актерами Манхеттенс Вустер Груп в виде авангардной вариации на тему «Трех сестер» (спектакль был впервые показан в 1989-м году). Члены труппы возглавили оживленную беседу, следовавшую за показом. Третьей пьесой была чеховская адаптация под названием «Чайка», которую сыграли представители Лайтбокс – активной молодежной труппы с Манхеттена под руководством Эллен Бекерман. После представления «Чайки» зрители присоединились к режиссеру и актерам для широкого и интересного обсуждения увиденного.

Возможно, русским коллегам будет интересно узнать об избрании новых членов ответственной группы Североамериканского Общества Чеховедов. В новый состав ответственных лиц входят Инна Кэрон (аспирант, Государственный Ун-т Огайо), Кэрол Флэт (преподаватель, профессор, Дьюкский Ун-т), Джерри Катселл (независимый ученый, Калифорния) и Ральф Линдхайм (преподаватель, профессор, Ун-т Торонто), который продолжит занимать должность редактора «Вестника Североамериканского Общества Чеховедов». Со своей стороны, мы желаем им успешной работы.

Второй двухдневный симпозиум в рамках юбилейного чеховского фестиваля назывался «Чехов иммигрант: перевод культурной эмблемы» и был посвящен рецепции Чехова в американской культуре. Отличительной особенностью этой конференции было тесное взаимодействие и обмен мнениями между докладчиками и аудиторией. Симпозиум открыли доклады Савелия Сендеровича (Корнеллский Ун-т), представившего свою теорию, связанную с поэтикой Чехова, и Роберта Луиса Джексона (Йельский Ун-т), дополнившего свою опубликованную работу по «Скрипке Ротшильда» новыми идеями. Затем свое заседание начала секция по Чехову и американской литературе, на которой выступили с докладами Кэтрин О'Коннер (Бостонский Ун-т), Эндрю Даркин (Ун-т Индианы) и Джулия де Щербинин (Бостонский Ун-т).

Многие из участников симпозиума не знают русский язык и занимаются Чеховым в переводах. Вследствие этого, центральное внимание на конференции было уделено обсуждению проблемы перевода. В секции, посвященной переводам чеховской прозы, приняли участие три профессионала: Питер Константин, опубликовавший сборник ранних рассказов Чехова, которые не переводились до 1998-го года, и Ришар Певеар и Лариса Волохонская, супружеская чета, живущая в Париже и известная своими выдающимися переводами произведений русской литературы на английский язык. Переводчики обсудили ряд вопросов, начиная с методологии работы, кончая сложной проблемой того, как

правильно переводить на английский язык русские культурные реалии, и маркетингом переводных работ. Кэрол Флэт (Дьюкский Ун-т) предложила модель, позволяющую представить историю английских переводов Чехова.

Интересным и уникальным аспектом этой конференции стало выступление четырех американских писателей, рассказавших о своем понимании Чехова и той роли, которую его творчество играет в преподавании на творческих семинарах. Джеймс Маккокни (Корнеллский Ун-т) поведал о жизненных уроках, почерпнутых им из произведений писателя. Маккокни был организатором ряда бесед с писателями о Чехове, которые проходили двадцать лет назад и были опубликованы в сборнике «Чехов и современность», включившем в себя статьи Эвдоры Уэлти, Уолкера Перси, Джона Чивера и Дениса Левертова. Кроме того, он написал два романа о Чехове: «Путешествие на Сахалин» («A Journey to Sakhalin») и «На далекий остров» («To a Distant Island»). Писатель-романист и критик Клэр Мессуд рассказала о своей приверженности к чеховским образам и о том, насколько сложно заставить студентов почувствовать всю силу чеховского стиля. Романист и критик Франсин Проуз, являющаяся автором нескольких эссе о Чехове, а также современных американских версий некоторых его рассказов, рассмотрела важные для ее работы аспекты чеховской поэтики. Наконец, пристальное внимание в выступлении Джеймса Вуда, главного издателя престижного научного журнала «Нью Репаблик», было уделено не прямой речи в прозе Чехова.

Главной темой мероприятий, назначенных на утро субботы и организованных Майклом Финки (Вашингтонский Ун-т), был Чехов и медико-гуманитарные науки. Программу открыл ряд докладов о Чехове-враче и писателе: Коневери Валенсиус (Массачусетский Технологический Институт) рассказал о поездке Чехова на Сахалин с точки зрения медицинской географии; Майкл Финки в общих чертах ознакомил слушателей со своей готовящейся к выходу в свет книгой «Встреча с Чеховым» («Seeing Chekhov») и зачитал ту часть, где говорится об отношении Чехова к собственной болезни; Кэти Попкин (Колумбийский Ун-т) интерпретировала врачебную практику Чехова. Участники программы смогли также посмотреть видеоматериал, снятый доктором Робертом Коулзом, известным психиатром из Гарвардского Университета, который развил мысль о том, что рассказы Чехова могут быть использованы в обучении студентов-медиков. За этим последовал семинар, возглавляемый Майклом Финки и доктором Ричардом Каном, на котором областные врачи обсудили заранее прочитанные ими чеховские рассказы с медицинской тематикой. Эта дискуссия оказалась весьма продуктивной и увлекательной.

Мероприятия, проходившие 9-го октября и посвященные Чехову и театру, начались с главного выступления Лоренса Сенелика (Тафтский Ун-т) на тему важности интуитивного перевода (*insightful translation*) для представления чеховских пьес англоязычной публике. В секции «Чехов и драма» вниманию слушателей был предложен ряд интересных докладов. Светлана Евдокимова (Браунский Ун-т) сделала сообщение о «недраматичной драме», составляющей тему одной из частей книги под названием «Творчество Антона Чехова», над которой докладчик работает в настоящее время. Спенсер Голуб, преподаватель драмы в Браунском Университете, исследовал фигуру Епиходова и «знак» в «Вишневом саду». Шэрон Карнике (Университет Южной Калифорнии) выразила критическое отношение к переработке чеховских пьес не знающими русского языка англоязычными драматургами. Анна Муза (Университет Калифорнии в Беркли) в своем выступлении высказала мнение, что в основе пьес Чехова лежит «Русская трилогия» Тома Стоппарда.

В заключение симпозиума был проведен форум по практике постановки драматических произведений Чехова в Соединенных Штатах. Майкл Генри Хейм (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе), чьи переводы четырех самых значимых чеховских пьес вышли в 2003-м году, исследовал процесс многолетней совместной работы режиссеров и актеров по созданию текстов переводов, которые подлежат представлению на сцене. Кэрол Рокамора (Нью-Йоркский Университет) продемонстрировал слайды, на которых были запечатлены различные декорации к «Вишневому саду», и рассказал о режиссерских решениях по оформлению сцены, изображающей собственно сад. Александр Попов (МХАТ и Американский Театр Антрепризы (American Repertory Theatre)) рассмотрел технические приемы, которые американские актеры могут заимствовать в русском театре в целях постановки Чехова.

По общему признанию, конференции, проведенные в рамках чеховского фестиваля, обозначили новые перспективы и способствовали порождению важных дискуссий в изучении

Чехова в Северной Америке. Сборник трудов по симпозиуму, организованному Национальным Фондом Поддержки Гуманитарных Наук, будет подготовлен к изданию Майклом Финке и Жюли де Щербинин и опубликован издательством «Славика Паблишерс» в 2006-м году.

Джулия В. де Щербинин
(Колби Колледж)

Чеховская энциклопедия

Семья Маевских.

Автором нижеприведенных записей является Наталия Михайловна Бутлерова, внучка офицера Болеслава Игнатьевича Маевского, знакомого А.П.Чехова по Воскресенску, одного, как считается, из возможных прототипов Вершинина в «Трех сестрах». Дети же Маевского, которых Чехов тоже знал по Воскресенску, описаны им в рассказе «Детвора». Н.М.Бутлерова, дочь той самой девочки Сони «шести лет с кудрявой головкой и цветом лица, который бывает только у очень здоровых детей», после революции попала во Францию, где и живет поныне. Ее память сохранила рассказы старших Маевских и собственные воспоминания о судьбе членов семьи Маевских – тех самых детей, что как-то в отсутствие старших, уехавших на крестины, поздним вечером, когда пора было спать, играли в лото. Никто не мог тогда даже предположить, что ждет их всех впереди.

Оригинал данных записей хранится в семейном архиве Маевских у праправнучки Б.И.Маевского Е.А.Лебедевой (Москва). Текст их публикуется с сокращениями мест, которые представляют интерес только генеалогический интерес.

Болеслав Игнатьевич Маевский (1838-1928), сын польского офицера, участника войны с Наполеоном и сражения под Лейпцигом, после войны оставившего Польшу, окончил Константиновское артиллерийское училище в Петербурге и перешел в Военную Академию. Несмотря на то, что его младший брат участвовал в польском восстании в 1863 г., был выслан в Сибирь, откуда бежал в Галицию, Болеславу Игнатьевичу предложили остаться на 2 курсе Военной академии при условии, что он перейдет в православие. На что он дал ответ: «Для меня все религии равны, но торговать религией я не буду». И вышел из Академии, продолжая службу в артиллерии.

Болеслав Игнатьевич женился на Марии Александровне (ур. Борисоглебской^{xii}) (1850-1924 гг.), у них родилось трое детей: две дочери Анна и София и сын Алексей.

В 1877 г. Болеслав Игнатьевич участвовал в русско-турецкой войне и при взятии Плевны командовал батареей 1 гренадерской бригады.

В Калуге, где в то время служил Маевский, 2-го апреля 1879 г. родилась младшая дочь София, Анна была на пять лет ее старше, Алексей родился, кажется, между 1874 и 1879 гг.

Тяжело больная вдова одного из товарищей Болеслава Игнатьевича хотела поручить ему своих троих детей, на что Болеслав Игнатьевич сказал, что у него уже своих трое. «Болеслав Игнатьевич! Неужели Вы можете отказать умирающей?» Маевские после ее смерти взяли детей к себе и дали им образование: девочку поместили в институт, а двух мальчиков в кадетский корпус. Надо заметить, что обучение в корпусе было бесплатно. Болеслав Игнатьевич следил за их учением, а каникулы они проводили у Маевских. Судя по Чехову, мальчиков звали Василий и Григорий^{xiii}.

В Воскресенске двенадцатилетняя Аня тяжело заболела. Ее вылечил А.П.Чехов, который часто бывал у Маевских. В благодарность Болеслав Игнатьевич подарил ему портрет Ани написанный Н.П.Чеховым, который теперь находится в Чеховском музее.

Выйдя в отставку с чином генерал-майора, Болеслав Игнатьевич Маевский с семьей переехал из Воскресенска в Москву, где был попечителем некоторых благотворительных заведений. Он рассказывал, что как-то при посещении дома умалишенных, одна из пациенток, обратясь к нему, сказала:

«-Подойди ко мне, Ваше Превосходительство, похристосуемся.

Болеслав Игнатьевич ответил:

-Теперь не Пасха, да я и католик, не христосуюсь.

-Хорошо, что ты со мной не похристосовался. Я б те нос-то откусила! – засмеялась умалишенная».

В Москве София Болеславовна окончила четвертую женскую гимназию. В 18 лет она отправилась в путешествие по Европе с теткой, кн. Елизаветой Александровной Церетели, по сценическому псевдониму Лавровской.

В начале 1901 г. она вышла замуж за Виктора Алексеевича Петрова и в 1902 г. у них родилась дочь Ирина. После скорого развода с ним жила в Севастополе. Ее второй муж, морской офицер Михаил Андреевич Бабицын в 1907 году был назначен в комиссию под начальством капитана 2-го ранга Беклемишева для приема в Германии, в г. Киле подводных лодок, предназначенных для морского флота России. В декабре 1907 г. он получил назначение командиром подводной лодки «Карась» и с 1-го октября 1908 г. зачислен в состав Черноморского флота. «Карась» в Севастополь прибыл в конце 1908 г. Приход подводных лодок был для севастопольцев событием, которое ожидали с большим нетерпением. («Подводники приехали!!»).

Михаил Андреевич, познакомившись вскоре с Софией Болеславовной, сделал ей предложение. В январе 1909 г. он был назначен командиром. В 1912 г. Михаил Андреевич переведен в Балтийский флот старшим минным офицером крейсера «Баян». София Болеславовна с детьми Андреем и Наталией поселилась у родителей мужа в Петербурге. Ее старшая сестра Анна Болеславовна с мужем, Александром Фадеевичем Кирей, и детьми Борисом и Глебом жила в Петербурге, где Кирей занимал пост в военном училище. Сестры часто встречались друг с другом, а лето проводили на даче в Финляндии.

Во время I мировой войны, в 1915 году, пока Михаил Андреевич плавал старшим офицером на эскадренном миноносце «Новик», София Болеславовна переселилась с сестрой мужа из Санкт-Петербурга в Ораниенбаум. К ней из Минска приехали ее родители: Болеслав Игнатьевич Маевский и его жена Мария Александровна. Из-за войны они должны были эвакуироваться оттуда в течение 48 часов.

В Ораниенбауме находился дворец гр. Карловой (ур. Борисоглебской), родственницы жены Маевского. Во время войны гр. Карлова предоставила свой дворец для раненых офицеров и солдат. Мы, дети, часто гуляли с бонной в этом парке и робко посматривали на раненых военных, которых персонал возил в креслах.

Капитан 2-го ранга Михаил Андреевич Бабицын с марта 1916 года командовал эскадренными миноносцами «Громящий» и затем «Москвитянин», стоянка которых была в Гельсингфорском порту. София Болеславовна с пятью детьми, родителями и сестрой мужа переехала из Ораниенбаума в Гельсингфорс.

В конце 1917 года, после отделения Финляндии от России, в Финляндии начались брожения, которые закончились революцией. Финское правительство обратилось за помощью к немцам для борьбы против красных.

Россия вела переговоры с Германией и заключила временное перемирие с 20.12.1917. до 14.01.1918. Флот не имел права продолжать войну, а немцы подходили к Гельсингфорсу. Совет морских офицеров решил перевести корабли русского императорского флота, стоявшие в Гельсингфорском военном порту, в Кронштадт, оставив минимум офицеров на каждом корабле. Произведенный Временным Правительством в капитаны 1-го ранга, Михаил Андреевич был одним из командиров, которые вели корабли в Кронштадт. В Финляндии шла гражданская война, белые финны с помощью немцев победили красных. Немцы стояли в Гельсингфорсе.

Финны высылали русских из Гельсингфорса в Россию, где многие погибли. Благодаря тому, что София Болеславовна ждала ребенка, ей разрешили выехать с детьми и родителями Маевскими в деревню Вихоло.

С этих пор жизнь стала трудной и еще осложнялась тем, что в Карелии не было собственной дачи и приходилось часто менять местожительство. Знакомые, охраняющие пустые дома, иногда предлагали нам временно поселиться на свободной даче, чтобы спасти ее от грабежа.

Нужно было устраивать жизнь на новый лад. В Финляндии был голод. Помогали американцы, присылая в Финляндию продукты первой необходимости.

Около станции Перкьярви, городок в 12-и км от Вихоло, открылась гимназия – интернат, куда поступили бесплатно старшие дети Слфьи Болеславовны Андрей и Наталия. Туда же постепенно поступали и остальные.

Михаил Андреевич участвовал в Белом Движении в армии генерала Юденича. После окончания гражданской войны ему удалось вернуться в Финляндию к семье. Он работал химиком на заводе, а зимой занимался рубкой деревьев. Дети летом и осенью пасли коз, собирали ягоды – бруснику, чернику и грибы и часть продавали.

Бывали дни, когда приходилось довольствоваться похлебкой из лебеды с картошкой.

Мне было лет двенадцать, и я помню, как бабушка и мама ходили грустные и часто плакали, получив известие о расстреле дяди Алеши большевиками, а несколько позже мы узнали о смерти тети Ани, которая умерла в 1922 году. Во время революции тетя Аня оставалась с мальчиками в имении Киреев в Черниговской губернии. Бабушка и мама тогда говорили, что за нее особенно волноваться не надо, так как крестьяне ее любили и она была крестной матерью половины деревни. Дядя Саша, ее муж участвовал в Белом Движении и был вынужден эвакуироваться в Сербию. Никаких известий об их детях, Борисе и Глебе, не было, и мы потеряли их из вида.

Алексей Болеславович Маевский, дядя Алеша, подполковник от артиллерии, во время I-й мировой войны был взят в плен немцами. София Болеславовна посылала ему посылки. После освобождения он попал в Польшу, где, выуча польский язык, написал отцу письмо по-польски, чем доставил Болеславу Игнатьевичу большое удовольствие. Во время войны с красными Алексей Болеславович поступил в польскую армию генерала Пилсудского, был взят большевиками и расстрелян под Лидой в 1921-22 году.

Известие о его расстреле пришло из Польши от некоего Болеслава. По рассказам Софьи Болеславовны, это был сын повара дедушки. Дедушка когда-то помог ему получить образование, и Болеслав сохранил к нему привязанность и поддерживал с ним переписку.

В старости у Болеслава Игнатьевича начались легкие кровоизлияния в мозг. Эти припадки начинались бредом о сражениях, после чего он терял сознание. Как только начинался бред, бабушка и мама укладывали его в кровать со льдом на голове и с горячими бутылками в ногах.

Жизнь была трудная, и дедушка и бабушка Маевские решили переехать в русский старческий дом в Ауренко, в Карелии, куда их поместили бесплатно. Через несколько лет Мария Александровна заболела водянкой, и София Болеславовна поехала к ней. Ее похоронили ее на кладбище в Красном Селе рядом с Екатериной Андреевной. Болеслав Игнатьевич умер на станции Перкьярви Выборгской губернии в 1928 году. Когда он скончался, София Болеславовна с трудом нашла католического священника – ксендза – чтобы похоронить его по католическому обряду. Положили его вместе с женой.

Н.Бутлерова.

Доктор Чехов и Серпуховская земская аптека

Во время эпидемии холеры в 1892-1893 годах Серпуховской уездный земский Санитарный совет обратился к А.П.Чехову с просьбой о помощи. В результате, благодаря «любезному предложению местного землевладельца доктора Антона Павловича Чехова», в селе Мелихове Бавыкинской волости был открыт новый врачебный пункт^{xiv}. Лекарства для больных крестьян Чехов выписывал из земской аптеки.

За 1892 год «по холерной эпидемии» аптека отпустила медикаментов на общую сумму 788 рублей 37 копеек, в том числе: «в 1-й медицинский участок – 200 рублей 75 копеек, во 2-й – 130 рублей 60 копеек, в 3-й – 79 рублей, в 4-й – 143 рубля 37 копеек, в Мелиховский пункт – 65 рублей 07 копеек, на фабрику Игнатова – 21 рубль 32 копейки, в барак при Оке – 134 рубля 01 копейку, для арестантского дома – 14 рублей 25 копеек». На заседании Санитарного совета была избрана Комиссия для ревизии и выяснения дела по ведению хозяйства Серпуховской земской аптеки. Комиссия несколько раз производила осмотр аптеки

и признала необходимым для аптеки ведение нескольких книг по установленным Комиссией формам и правилам – товарной книги, книги отпуска медикаментов в участки уездного земства, книги отпуска медикаментов учреждениям и крупным потребителям, книги ежедневного отпуска по рецептам и ручной продаже, книги кредита частных лиц, лабораторной книги и книги расходов аптеки. Кроме того, Комиссия установила несколько «принципов для нормировки операций аптеки в хозяйственном отношении». Так, для отпуска медикаментов в свои участки расценку необходимо было производить по действительной стоимости препаратов для самой аптеки без начисления каких-либо процентов, за исключением галеновых препаратов. Расчет на усушку и утечку, укупорку и упаковку, доставку медикаментов в Серпухов производился в конце года в виде определенного процента. Галеновые препараты отпускались в свои участки по цене со скидкой 25 % против прейскуранта. Отпуск простых препаратов производился торговым весом, а галеновых препаратов – медицинским. Всякая партия товара, отпускаемого в участок, была снабжена накладной с проставлением цен препаратов. Оптовую продажу медикаментов крупным потребителям производили по прейскуранту, а ручную продажу – со скидкой 20 % против цен других серпуховских аптек^{xv}. В 1893 году для Мелиховского участка было отпущено из аптеки медикаментов на 60 рублей 9 копеек^{xvi}.

Управлял аптекой Серпуховского земства провизор Федор Васильевич Лавров^{xvii}, который был, как и А.П.Чехов, членом Серпуховского уездного Санитарного Совета^{xviii}. Сохранился «Служебный список фармацевтической деятельности провизора Федора Васильевича Лаврова», составленный Врачебным отделением Воронежского губернского правления 6 марта 1885 года^{xix}: «Федор Васильевич Лавров, 32 лет от роду, вероисповедания православного, знаков отличия и чина не имеет. По надлежащем испытании в Императорском Московском университете, определением Университетского Совета 31 мая 1882 года состоявшимся, утвержден в степени провизора, в чем и выдано ему свидетельство за № 1307 31 мая 1882 года. Управлял Ново-Муромскою вольною аптекою провизора Антоненко с 20 августа по 23 октября 1882 года, провизора Фридберга с 24 октября по 12 ноября 1882 года. Находился в Рязанской вольной аптеке провизора Грота с 9 февраля по 29 марта 1883 года. Управлял Ново-Муромскою вольною аптекою провизора Антоненко с 20 апреля по 18 октября 1883 года. Управлял вольною в Москве на 1-й Мещанской улице, на серединке, аптекою доктора медицины Добронравова согласно данной ему на сей предмет доверенности с 28 апреля по 14 июня 1884 года. Поступил в Воронежскую вольную аптеку провизора Бомштейна 20 июля 1884 года, выбыл из оной 4 марта 1885 года. Холост, аптеки не имеет и в настоящее время таковой не владеет. Губернский врачебный инспектор (подпись неразборчива)». Далее следует более поздняя приписка: «Находился в Москве, в Старо-Никольской аптеке, и при отличном поведении обязанности свои исполнял и большом усердии от 1 сентября 1885 года по 9 октября 1890 года».

Федор Васильевич Лавров вспоминал: «Я в то время, когда в нашем уезде жил Антон Павлович, заведовал земской аптекой. Антон Павлович во время своих приездов на заседания Санитарного совета останавливался у меня, предварительно извещая меня записочкой: «Приготовь закуску...». Вот он и сидел за этим столом. А вот письма Антона Павловича куда-то затерялись. Бог их знает, куда они девались. Я их уже искал, искал, а найти не мог. И шутник же был Антон Павлович! Например, раз на заседании Санитарного совета он обратил мое внимание на одного участника: «Посмотрите, Федор Васильевич, на этого господина, у него сначала поднимается живот, а потом он встает уже сам». И, действительно, толстейший господин. Я и говорю Антону Павловичу: «Видите, какие у нас типы. Вот бы вам их описать». Антон Павлович: «Надо подождать. С этими типами приходится ведь вместе жить». Да, в Серпухове были типы»^{xx}.

Сохранились три письма Ф.В.Лаврова к А.П.Чехову^{xxi}. В декабре 1896 года Лавров писал: «Многоуважаемый Антон Павлович. Лекарство, полученное от Д^{2а} Витте, отправлено Вам через В.С.Глуховского; я теперь, пользуясь случаем, посылаю остальное лекарств. и ... (неразборчиво) с Вашим посыльным для Толоконникова по рецепту. Готовый к услугам Ф. Лавров. 20 / xii 96 г.»^{xxii}. В январе 1897 года Чехову было послано следующее письмо: «Многоуважаемый Антон Павлович! Мыло отпустил Вам по заготовительной цене ввиду того, что Вы лично меня просили купить дорогое мыло для Вашего дома, и я исполнил Вашу просьбу и впредь готов сделать еще тысячу раз одолжений, как хорошему знакомому или

лучше хорошему человеку. Остальные медикаменты ценил по удешевленной цене, но с пользой для аптеки. Уважающий Вас Ф. Лавров». В третьем письме Лавров писал: «Многоуважаемый Антон Павлович! По Вашему рецепту Sol. acidi borici 20 % не может раствориться в воде, и поэтому я, не изменяя Вашего рецепта, взял 20 % ас. borici на 30,0 воды. Ваш Лавров»^{xxiii}. В отличие от Лаврова Антон Павлович Чехов бережно хранил письма.

Владислав Карташов

(профессор Московской медицинской академии им. И.М.Сеченова)

Жизнь музеев

В МОСКВЕ, НА САДОВО-КУДРИНСКОЙ...

В течение ряда лет под рубрикой «Глазами медиков и литераторов» в московском Доме-музее Чехова проходят научные заседания, на которых врачи, коллеги доктора Чехова, параллельно с учеными-филологами, изучающими разнообразные проблемы творчества писателя Чехова, излагают свои – отличающиеся друг от друга – взгляды на одни и те же проблемы творческой биографии Чехова.

16 февраля этого года состоялось очередное такое заседание. Темой размышлений доктора медицинских наук Р.Д.Тукаева стала «Чайка» – видение ее сюжета, героев, композиции в психотерапевтическом аспекте. Докладчик предложил интерпретационную версию чеховской пьесы, интересную прежде всего тем, что литературное произведение оценивается в ней с точки зрения системного биографического психологического анализа действующих лиц в методологии транзактного анализа Э.Берна.

Сделав необходимые разъяснения относительно используемой им терминологии, докладчик предложил варианты выстроенных им на основании текста и того, что в нем может увидеть врач-психотерапевт, жизненных сценариев» каждого из действующих лиц.. Обычно подход к литературным героям как к живым людям, с головой, с точки зрения литературоведов, выдает непрофессионала, игнорирующего в своем читательском или зрительском восприятии литературную условность и тот факт, что литературные герои не есть слепки с живых людей, а «сделаны» из слов, они – порождение языка. Текст пьесы, не дает, например, оснований для утверждений о том, что брак Аркадиной с отцом Кости Треплева, «киевским мещанином», был неудачным, что причиной такого самоощущения было их сословное неравенство и комплексующий из-за этого Треплев-отец стал потому алкоголиком, что явилось причиной развода и суицида.

Герои Чехова, как мы все хорошо знаем, плохо поддаются однозначным оценкам, их самих и их проблемы трудно уложить в какие-либо определенные рамки. Как врач, докладчик, например, решительно отказывает в симпатии Тригорину, Аркадиной, Дорну и не склонен принимать их всерьез. То же можно сказать и об оценке других персонажей. Но ведь сама возможность такого видения героев обусловлена совершенно особой точностью Чехова-врача. Он сам видел своих персонажей глазами психолога и врача, предельно точно отбирая для поведенческих характеристик детали.

Доклад был построен по «восходящей линии» – от «краткого описания персонажей» к выявлению такой особенности пьесы, как пространственная динамика с выявлением через ремаркам пространственно-психологических координат каждого акта и анализа перемещений персонажей по ходу развития действия и самого перемещения пространства в пьесе. Эта часть доклада показалась слушателям наиболее интересной и убедительной. Тщательно проанализирована с этой точки зрения пьеса, написанная Костей Треплевым, в которой, по мнению докладчика, в зашифрованной форме спроецировано его будущее, рассмотрены символика образов чайки и колдовского озера с его чарами и, наконец, такая чисто литературоведческая проблема, как специфика жанра. Докладчик заметил, что в «Чайке»

получается так, как будто « в реалистическом коконе ...скрывается сюрреалистическая комедия абсурда, универсальная и актуальная во все времена».

Подводя итоги, докладчик сказал, что «интуитивный гениальный психоаналитик, А.П.Чехов создал небольшую по объему пьесу, предельно насыщенную разнокатегориальным, непрозрачным, а точнее псевдопрозрачным психологическим содержанием системного целостного», хотя тогда, в 1896 году, когда пьеса была закончена, всей сложности и глубины этого в пьесе не осознавал ни он, ни его современники.

Оригинальный подход к пьесе, которую специалисты, знают, кажется, наизусть, но которая тут открылась с новой стороны, вызвал большой интерес собравшихся. Он выразился в количестве заданных вопросов. В восторге одних и недоумении других. В мыслях, спровоцированных таким подходом. В замаячившей где-то на горизонте возможности сопряжения двух подходов к творчеству Чехова – медицинском и филологическом.

И. Сухова

Рождение традиции

17 марта День Герасима Грачевника и мелиховский музейный престольный праздник: сто тринадцать лет тому назад из Москвы в Мелихово переехал Антон Павлович Чехов. В этом году празднование очередной годовщины начала мелиховского периода биографии Чехова увенчалось зарождением традиции - в Государственном литературно-мемориальном музее-заповеднике А.П.Чехова состоялась международная научная встреча, которая была посвящена 150-летию Александра Павловича Чехова – старшего брата великого писателя.

Во вступительном слове заместитель генерального директора музея-заповедника по научной работе Ю.А.Бычков подчеркнул важную заслугу Александра Павловича, постоянно поддерживавшего в брате Антоне убеждение в верности пути новатора, создателя новых форм. Старший брат, верно оценивая художественные достоинства прозы и драматургии Чехова, утверждал: «Каждая твоя строка – весенний праздник».

А.П.Кузичева говорила о необходимости нового издания писем Ал.П.Чехова к А.П.Чехову. Подобное предприятие стало бы поистине бесценным, при условии подготовки к печати и изданий всей переписки братьев Антона и Александра Чеховых.

О некоторых подробностях важнейших для судьбы Ал.П.Чехова двух приездов в имение Лука (1888 и 1889 гг.) поведала заведующая Сумским музеем А.П.Чехова (Украина) Людмила Николаевна Евдокимчик.

О противоречивых чертах духовного облика Александра Павловича говорила, опираясь на его письма к брату, А.Я.Чадаева. «А против Бога ничего поделать не можете» - таков главный вывод духовных борений старшего Чехова.

Театровед Е.И.Стрельцова озвучила свои размышления о генетических предпосылках выдающихся творческих способностей у Михаила Александровича Чехова, актера, педагога, создателя влиятельной театральной системы – альтернативы системы Станиславского.

Научные сотрудники Музея-заповедника А.П.Чехова, Надежда Ивановна Бирюкова и Наталья Юрьевна Бунтина в своих выступлениях подняли темы «Александр Павлович Чехов - репортер "Нового времени"» и увлечение двух братьев сельским хозяйством («Что вышло из подражания Александра Антону»).

Научную встречу украсило талантливое исполнение з.а. РФ, артистом Малого театра России Юрием Ильиным драматической композиции Ю.А.Бычкова «Пожарный Саша» (по мотивам переписки Антона и Александра Чеховых).

Мелиховские международные встречи в День Герасима Грачевника будут проходить ежегодно.

Галина Николенко
с новой страницы

ПАМЯТИ ВЕРЫ ГОТТЛИБ

Не стало Веры Готтлиб, англичанки русских корней, театроведа и чеховеда, вообще – чеховского человека.

Мы познакомилась с ней в Кембридже, на симпозиуме «Чехов на британской сцене» в 1987 году. Потом была встреча в Москве, на первой международной конференции молодой еще Чеховской комиссии. И еще, и еще... Дружба возникла быстро, крепла и расширялась, втягивая в свою орбиту все новых людей. При этом – особая дружба, где чисто житейские связи переплетались с творческими, деловыми. Взаимные симпатии были важны так же, как общие интересы, а в центре их чаще всего стоял Чехов – издания, и спектакли, и разного рода «штудии».

Маленькая, легкая, живая, она была похожа на Лили Глассби – прототип чеховской Шарлотты. Эта живость, непосредственность, юмор не могли, однако, скрыть масштаб ее личности, с властной и веселой харизмой, и масштаб того, что она смогла – и успела – сделать.

Профессор отделения драмы в Голдсмит-колледже Лондонского университета, Вера Готтлиб была не только педагогом и исследователем, но **деятелем** в полном смысле слова. Энергия общего дела заставляла ее придумывать для себя и других все новые занятия. К примеру, театр «Магна Карта», где, в числе прочего, шел «Чеховский квартет» из нескольких миниатюр, сыгранных ее коллегами по университету. Или многосложную конференцию о современном театре, английском и российском, с докладами обеих сторон, семинарами и дискуссиями. Или – издания, где она была инициатором и исполнителем буквально во всем.

В чеховедении у нее было пристрастие – водевили. О них – ее доклады, и статьи, и издания^{xxiv}. Можно было бы и дальше ей писать о своем. Студенты и свои книги – сочетание, достаточное и для более мощного человека, а не для хрупкой, болезненной Веры, которая читала по губам, плохо видела и ходила, и непонятно где брала силы. Но – то ли бросая вызов судьбе, то ли реализуя свою потребность в содружестве, сообществе, дружном деле, она взялась за новый труд, коллективный, за главную свою книгу о Чехове – все о нем, но с театральным уклоном^{xxv}. Собрание статей – о жизни Чехова, о чеховской России, о прозе и драме его, о каждой из главных пьес, о режиссуре и сценографии; великолепный научный аппарат с библиографией и хроникой постановок. Настольная книга для каждого, кто имеет то или иное отношение к чеховскому Театру, – работает он в нем, изучает его или смотрит из зала (перевести бы ее и издать в России...).

Коллектив состоял из ученых и практиков сцены, живущих в разных странах, да еще и курсирующих свободно по миру. И Вера, идеолог и мотор издания, должна была работать на расстоянии, управлять процессом, «выбивать» статьи у сверхзанятых и норовистых авторов, уточнять и править, да еще и «англизировать» стиль.

Силы ее убывали, и становилось тревожно: дотянет ли она до конца этой работы? – Дотянула. И взялась за другую. Последний замысел (завершенный, надеюсь) – перевод и факсимильное издание книги о Чехове, альбома «Солнце России», 1914. Память о ней осталась в ее трудах, в учениках и коллегах, – во всех, кому довелось встречаться с этой удивительной женщиной.

Татьяна Шах-Азизова

Библиография

Библиография работ о Чехове 2001 г. Вторая часть

Аленькина, Татьяна

Интертекстуальные включения в драме Чехова «Три сестры» в переводах на английский язык // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 311-315.

Архипов, Алексей

Видения и галлюцинации в рассказах Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 161-171.

Афанасьев, Э.С.

Пушкин – Чехов: ироническая проза // Рус. лит. – СПб., 2001. – № 4. – С. 195-206.

Ахметшин, Руслан

«Человек в футляре»: проблема пафоса // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 240-248.

Белова, Анна

Кто скрывался под псевдонимом А.Богемский? Еще раз об очерке «Полтора верста» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 393-398.

Бит-Варди, Диана

Мифологический феномен в рассказе А.П.Чехова «Студент» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 228-231.

Букатова, В.М.

Рождественская звезда Ваньки Жукова // Начальная школа: плюс – минус. – М., 2001. – № 1. – С. 43-49.

О творческих сочинениях по рассказу Ч. «Ванька Жуков» в V-ом классе.

Бушканец, Лия

Базаров или Каратаев: к спорам о личности Чехова в начале XX века // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 13-39.

Бычков, Ю.А.

«Чайка» и «течение меліховской жизни» (Этюд на заданную тему. От жизни к образам драматурга) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 7-18.

Бюклинг, Лийса

«Чайка» Антона Чехова в финском театре – столетие сценической истории // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 318-326.

Ваганова, А.К.

Чеховская степь как национальный словообраз // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 54-59.

Ваганова, Л.П.

Своеобразие чеховской ремарки // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 3-8.

Васильева, Светлана

Мотив сватовства в одноактных пьесах «Предложение» А.Чехова, «Успех» А.Вампилова, «Лестничная клетка» Л.Петрушевской // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 427-433.

Виноградова, Екатерина

Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова «Три года» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 346-354.

Витез, Антуан

«Трилогия» Антуана Витеза («Гамлет»–«Чайка»–«Цапля») / Подбор и перевод текстов Т.Б.Проскурниковой // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 300-308.

Власкина, Елена

Рассказ А.П.Чехова «Черный монах» в постановке МТЮЗа (режиссер Кама Гинкас) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 323-332.

Волчкевич, М.А.

Треплев и Вертер // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С.170-177.

Гульченко, В.В.

Треплев-декадент // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 178-195.

Волчкевич, Майя

Чеховедение в вопросах, восклицаниях, союзах и предложениях... // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 4-12.

Гаевская, М.Ю.

«Психологический курьез» (Тема искусства и личность художника в постановках «Чайки» А.П.Чехова на отечественной сцене) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 290-299.

Головачева, А.Г.

«Сюжет для небольшого рассказа...» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 19-34.

Головнина, Елена

Герой в пространстве спектакля: система персонажей в московских постановках «Чайки» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 333-339.

Горячева, М.О.

«Чайка» между Александринкой и Художественным // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 52-64.

Гринько, Юлия

Топос «усадьба» и основные структурные признаки русского классического романа в «Вишневом саде» А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 181-192.

Гришанина, Е.Б.

Ассоциативный аспект процесса метафоризации в языке произведений А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 9-20.

Гришанина, Е.Б.

Рассказ «Попрыгунья» в творческой лаборатории А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 21-36.

Давтян, Л.А.

«Чайка» – ровесница кино // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 231-237.

Джанг Хан, Ик

О средствах создания образа драматического персонажа в психологических пьесах А.Чехова и Л.Толстого // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 269-279.

Долженков, П.Н.

А.П.Чехов // История русской литературы XI-XIX вв. Учебное пособие для вузов / Под ред. В.И.Коровина, Н.И.Якушина. – М.: ООО Торгово-издательский дом Русское слово, 2001. Глава учебника.

Доманский, Юрий

Локус «храм» в рассказе А.П.Чехова «Архиерей» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 249-258.

Доманский, Ю.В.

Статьи о Чехове / Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2001. – 95 с. Прил. к сер. изд. «Лит. текст: пробл. и методы исслед.»

Структура пространства в рассказах Чехова

Верх/низ в рассказе «Гусев». – С. 6-15.

Оппозиция «столица/провинция» в рассказе «Дама с собачкой». – С.16-22.

Храм в рассказе «Архиерей». – С. 23-31.

Семантика образа в пьесах Чехова

«Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном»: Семантика образа Маши в «Чайке». – С. 32-48.

«Железнодорожная шутка»: Семантика образа Соленого в «Трех сестрах». – С. 49-59.

Рецепция чеховских заглавий культурой XX века

Два чеховских заглавия в одной строке: Песня «Поспели вишни». – С. 77-85.

«Дама с собачкой» в стихотворении А.Башлачева «Похороны шута». – С. 86-93.

Дроботова, Л.Л.; Лыкова, Т.В.

Поиск высшей идеи в рассказе А.П.Чехова «Святой ночью» (языковые средства выражения) // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 37-43.

Емец, Дмитрий

«Кто зайцев хочет кушать <...> папашу должен слушать...» Детская тема в рассказах А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 106-114.

Звиняцковский, В.Я.

Вторая «Чайка» (История спектакля в Киевском театре Н.Н. Соловцова) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 65-73.

Ищук-Фадеева, Н.И.

«Чайка» А.П.Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 221-230.

Канашина, Анастасия

«Память» как смыслообразующий компонент чеховского рассказа // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 141-147.

Касаткина, Елена

Лирическая героиня М.А.Лохвицкой и чеховские «Чайки» // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 406-411.

Катаев, В.Б.

Чайка – Цапля – Ворона (Из литературной орнитологии XX в.) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 267-275.

Кёртис, Джеймс М.

Эвебы и предшественники в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 133-147.

Ким, Хен-Ен

Время в «Трех сестрах» А.Чехова и поэзии И.Бродского // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 439-446.

Коваленко, Г.В.

Неоконченная пьеса Константина Треплева и диалогия Эдварда Олби «Ящик и Цитаты из Председателя Мао-Цзедуна» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 238-242.

Коваленко, Татьяна

«Wahrheit und Dichtung» и «правда и красота» (рассказ А.П.Чехова «Письмо» <неоконч.>) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 355-362.

Кокина, И.А.

О композиционной роли интенсификаторов и интенсификаторов в языке произведений А.П.Чехова о детях и для детей // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 66-69.

Коммиссарова, Ольга

Донжуанское и антидонжуанское в характерах героев рассказов Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 217-227.

Коновалова, В.П.

Образ учителя в произведениях А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 87-90.

Кофтан, Марина

Традиции А.П.Чехова и В.М.Гаршина в трагедии В.В.Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 434-438.

Кошелев, В.А.

«...Ваш собеседник, русский литератор, во всей красоте своего безобразия» (К проблеме: Чехов и Фет) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 126-132.

Кузичева, А.П.

Две премьеры Александринского театра («Ревизор» Н.В.Гоголя и «Чайка» А.П.Чехова) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 35-51.

Куликова, Екатерина.

«Light in the Darkness»: Чехов глазами И.С.Шмелева // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 417-426.

Лебедев, Андрей

«Самое важное в человеческой жизни – это каланча»: мифотворчество героев А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 126-132.

Леви, Шимон

За пределами чеховской сцены (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 243-248.

Ли, Дарья

«Письмо» в письмах Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 75-79.

Лисоченко, Л.В.

Наука о судебном красноречии в рассказах А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 70-76.

Лисоченко, О.В.

Отражение нарушения норм судебной этики в тексте рассказа А.П.Чехова «В суде» // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 77-81.

Лонгбакка, Ральф

«Комедия со смертельным исходом». Заметки о «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 327-357.

Лулудова, Елена

Баллады Жуковского и «Черный монах» Чехова: (Материалы к текстологическому комментарию) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 363-367.

Лыков, А.В.

Имена числительные как средство объективации повествования в произведениях А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 60-65.

Мартынова, Лариса

Чеховиана накануне Октябрьской революции (по материалам периодических изданий 1916 года) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 55-66.

Мартин, Коллин Мишель; Такер, Сэмюэль

«Три сестры» в постановках московских театров девяностых годов // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 340-345.

Маслова, Ольга

Поэтика витражной живописи в пьесах А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 301-304.

Мельникова, Софья

Традиции притчевого мышления в творчестве Чехова // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 172-180.

Мелентьева, И.

«Умственность, воспринимаемая с верой...»: (Об одной древнерусской традиции в творчестве Н.С.Лескова и А.П.Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 379-384.

Мелхингер, Зигфрид

Исказил ли Станиславский Чехова? // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 196-205.

Молодые исследователи Чехова / Чеховская комис. Совета по истории мировой культуры РАН, Филол. фак. МГУ им. М.В. Ломоносова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – Вып. 4: Материалы междунар. научной конф., Москва, 14-18 мая 2001 г. / Редкол.: Катаев В.Б. (отв. ред.) и др. – 462 с.

Мурьянов, М.Ф.

О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 206-220.

Ничипоров, Илья

А.П.Чехов в оценке русских символистов // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 40-54.

Нотхоф, Анна

«Чайка» в канадском переводе Дэвида Френча // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 358-366.

Нымм, Елена

А.П.Чехов в восприятии И.И.Ясинского // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 399-405.

Орлов, Эрнест

«Александр Игнатьевич со Старой Басманной» (К вопросу о прототипах А.И.Вершинина в пьесе «Три сестры» А.П.Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 292-300.

Осипов, Сара

Чеховский мотив в рассказе Бориса Зайцева «Аграфена» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 412-416.

Мотивы рассказа Ч. «Черный монах» в «Аграфене» Б.К.Зайцева.

Памяти О.Н.Ефремова // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 378-382.

Парц, Людмила

Жизнь после Чехова: литература и интеллигенция в рассказах Вячеслава Пьецуха // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 67-74.

Подольская, Ольга

«Пучина» и «Дядя Ваня»: (К вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 259-268.

Полоцкая, Э.А.

«Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 88-125.

Пучкова, Г.А.; Хмелинина, О.И.

«Рыцарь лунного света...» О художественном своеобразии образа Луны и Ночи в рассказах А.П.Чехова // Художественный мир русского романа: Новые аспекты изучения в вузе и школе / Арзамас. гос. пед. ин-т им. А.П. Гайдара. Вып. 3. – Арзамас, 2001. – С. 25-31.

Пучкова, Г.А.; Касаткина, Е.С.

«Стремиться вверх, скользя над бездной...» (О «чайках» А.П.Чехова и лирической героини Мирры Лохвицкой) // Художественный мир русского романа: Новые аспекты изучения в вузе и школе / Арзамас. гос. пед. ин-т им. А.П. Гайдара. Вып. 3. – Арзамас, 2001. – С. 85-94.

Разумова, Н.Е.

Усадебный «сюжет» чеховской драматургии // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Филология. – Новосибирск, 2001. – № 4. – С. 25-31.

Ранева-Иванова, М.

Функция майевтики христианского мотива в «Рассказе старшего садовника» А.П.Чехова // Проблемы исторической поэтики. Вып. 3. Евангельский текст в русской литературе XVII – XX веков. – Петрозаводск, 2001. – С. 437-443.

Романов, А.Ю.

«Бесприютная чайка из дальней страны...» (К вопросу об истоках замысла и прототипах образа Треплева) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 154-169.

Рубцова, Анжела

Предметность в комедии А.П.Чехова «Чайка» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 280-291.

Саркисян, Елена

Ценностное сознание героев Чехова (мировоззрение А.П.Чехова и аксиология Николая Гартмана) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 80-89.

Сасаки, Тэрухиро

Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 249–257.

Сеймур, Энн

Работа с современной метафорой «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 367-377.

Семина, С.И.

«Музыка милосердия и правды» в повести А.П.Чехова «Три года» // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 44-53.

Силачева, Ирина

Юмористика 80-х годов XIX века: эстетика слова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 385-392.

Скибина, О.М.

«...И моя безумная любовь к Вам, святой, непостижимый, дивный!» (Письма Л.Б.Яворской А.П.Чехову) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 74-87.

Сокольский, Д.

Незнакомые Чеховы // Аргументы и факты. – 2001. – № 50 (нояб.). – С. 10.
О родовом гнезде Чеховых в Таганроге.

Сопочкина, Г.А.

Повествовательные комплексы чужой речи и комбинации в текстах рассказов А.П.Чехова // V Житниковские чтения: Межкульт. коммуникации в когнитив. аспекте. – Челябинск, 2001. – С. 100-104.

Страхова, Алла

Девушка, ставшая «блудным сыном», – два варианта судьбы: «Станционный смотритель» А.С.Пушкина и «Невеста» А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 368-378.

Тарасов, Андрей

Категория праведничества в творчестве А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 90-98.

Тимонин, Михаил

«Пари»: логика самообмана // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 193-199.

Ткаченко, Е.В.

Частеречная характеристика лексиконов двух периодов творчества А.П.Чехова // Идиолект. – Курск, 2001. – Вып. 2. – С. 31-40.

Трещалина, Ирина

Опыт идеографического описания чеховского текста Шмелева // Молодые исследователи Чехова. – М., 2001. – Вып. 4. – С. 133-140.

Трофимова, Е.В.

О синтаксисе эпистолярного наследия А.П.Чехова // XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции. – Таганрог, 2001. – С. 82-86.

Уварова, И.П.

Три поворота темы «смерть» у Чехова – Треплева – Мейерхольда // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 148-153.

Уиттон, Дэвид

Чехов–Бонд–Франсон. «Чайка» в постановке Алена Франсона (Франция, 1995) // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 309-317.

Фрадкова, Инна

«Степь»: заряд девиантности (К проблеме соотношения форм языковой культуры и типов поведения в художественном произведении) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 200-208.

Францова, Наталья

Письмо как структурно-семантический компонент чеховского рассказа // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 232-239.

Хан Ик, Джанг

О средствах создания образа драматического персонажа в психологических пьесах А.Чехова и Л.Толстого // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 269-279.

Хен-Ен, Ким

Время в «Трех сестрах» А.Чехова и поэзии И.Бродского // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 439-446.

Хуан-Син, Лю

«Природа не терпит неравенства...» (типы чеховских героинь) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 99-105.

Чан Юн Сон

Знаковая функция одежды в драме «Три сестры» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 305-310.

Чеховиана. Полет «Чайки» / РАН. Науч. совет по истории мировой культуры. Чеховская комиссия; Редкол.: Гульченко В.В.(отв. ред.) и др. – М.: Наука, 2001. – 397 с., ил. Библиогр. в конце отд. ст. Указ.: с. 386-397.

?????XX Чеховские чтения: Материалы лингв. секции / Таганрог. гос. пед. ин-т, Лингв. ин-т при Рост. гос. пед. ун-т; Редкол.: ...Лисоченко Л.В.(гл. ред.) и др. – Таганрог, 2001. – 91 с.

Чуковский, К.И.

О Чехове // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15-ти тт. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – Т. 4.

Шакулина, Полина

Ирония в рассказе А.П.Чехова «Попрыгунья» // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 209-216.

Шалыгина, Ольга

Телеология ритма у А.П.Чехова // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 115-125.

Шах-Азизова, Т.К.

Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 276-298.

Шевцова, Мария

От лебедя к чайке: модернизм у Чехова и Уилсона // Чеховиана. Полет «Чайки». – М.: Наука, 2001. – С. 258-266.

Шендерова, Алла

Чеховские роли Аллы Демидовой // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. – С. 316-322.

Шехватова, Арина

«Отчего я не сплю по ночам?» (мотив бессонницы в прозе А.П.Чехова) // Молодые исследователи Чехова. Вып. 4. – М., 2001. – С. 148-160.

Шипова, Т.Н.

Фотографы Москвы – на память будущему. 1839-1930. Альбом-справочник. – М.: Мосгорархив, АО "Московские учебники", 2001. – 366 с.

Собранная в альбоме богатейшая информация может быть полезной для исследователей Ч.

Юрина, А.

С любовью к Чехову //АиФ. Сахалин – Курилы. – 2001. – Апрель. – № 14. – С. 17.
Гастроли яп. театра «Ти-Эй-Си Михара дзюку» в Южно-Сахалинске.

Bayley, J.

Fresh oysters // New York rev. of books. – N.Y., 2001. – Vol. 48. – N 19. – P. 18-21.

Bayley, J.

?????Glistening splinters of genius // Spectator. – L., 2001. – Vol. 286. – N 9016. – P. 52.
О книге P.Constantine «The undiscovered Chekhov» (Duck ed.).

Bhatnagar, Y.C.; Akella, R.D.

Russian case system: A ref. grammar based on sel. stories of Anton Chekhov. – New Delhi: Prakashan sansthan, 2001. – 242 p. Текст англ., рус.

Borovsky, Victor

A Triptych from the Russian Theatre: An Artistic Biography of the Komissarzhevskys. – L.: Hurst & Company, 2001. – Pp. xxii, 485.

В издании содержится информация о чеховских постановках и ролях.

Drewniak, L.

Raniewska to ja, albo powsciaglwly analityk // Teatr. – 2001. – № 5. – S. 23-25: ill.

Рецензия на спектакль Старого театра им. Х.Моджеевской (Краков) «Вишневый сад». Перевод Е.Яроцкого. Постановка Р.Бжика.

Glowacki, P.

Jakbym zarl letni budyn // Teatr. – 2001. – № 1. – S. 34 – 35.

Рецензия на спектакль краковского театра им. Ю.Словацкого «Платонов» Ч. Реж. Гжегож Вишневски.

Glowacka, M.

Umrzec na normalnosc // Teatr. – 2001. – № 7-8. – S. 33 – 35.

Рецензия на спектакль Московского Тюза «Черный монах» в постановке К.Гинкаса, представленного в рамках фестиваля «Контакт» (Торунь).

Kiraly, N.

Slady na piasku // Teatr. – 2001. – № 1. – S. 53.

Рецензия на спектакль Малого театра (С.-Петербург) «Пьеса без названия» («Платонов»), представленный на фестивале Театральная Уния Европы в Будапеште (26-29 XI 2000). Реж. Л. Додин.

Kovacz, M.

A kert prezenciaja Csehov «Cseresznyekert» cimu muveben // Studia litteraria. – Debrecen, 2001. – Т. 39. – Old. 104-121.

Философские аспекты комедии «Вишневый сад».

Кузьменко, О.

Невичерпна глибина символу: урок-дослідження за пьесою А.П.Чехова «Вишневий сад» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – Київ, 2001. – № 1. – С.50–54.

Lesnakova, S.

Anton Pavlocic Cechov a slovenska literatura (do roku 1918) // Slovak rev. – Br., 2001. – Vol. 10, N 2. – S. 105-117. Рез. англ.

Влияние прозы Ч. на творчество словацких писателей-реалистов.

McVay, Gordon

Anton Chekhov: The Man with the Little Hammer // The quarterly magazine of The Folio Society. – Folio (London), 2001. – Summer. – Pp. 12-18.

McVay, Gordon

[Book review] // Slavonica. – Sheffield, 2001. – Vol. 7. – N 2. – Pp. 103-104.

Rec. ad op.: The Cambridge Companion to Chekhov / Gottlieb, Vera, and Allain, Paul (eds). Cambridge, 2000.

McVay, Gordon

[Book review] // Slavonica. – Sheffield, 2001. – Vol. 7. – No. 2. – Pp. 105-106.

Kirjanov, Daria A. Chekhov and the Poetics of Memory (New York, 2000).

Malcolm, Janet

Reading Chekhov: a critical journey. 1st ed. – New York: Random House, 2001. – 209 p.

Moring, K.

Finlande: Le nouveau millenaire: epuration et renaissance des bonnes vieilles histores // Du theatre: hors serie. – 2001. – № 12. – P. 76-81.

Сезон 1999/2000 гг в финском театре. Традиционный интерес к классике (и особенно – русской) проявился в обращении к «Трем сестрам», поставленным на основной сцене Национального театра российским режиссером В.Фокиным.

Odesskaja, M.

Chekhov's «Three Sisters»: Symbolic Numerals // AATSEEL. – New Orleans (USA), 2001.

Olczyk, A.

«Leca wedrowne ptaki...» // Teatr. – 2001. – № 6. – S. 31-32.

Спектакль краковского Театра Багатела «Три сестры» Ч. Перевод Н.Галчиньской. Режиссер А.Домалик, сценограф М.Ярнушкевич.

Peace, R.

[Recensio] // Slavic rev. – Stanford, 2001. – Vol. 60. – N 4. – P. 881-882.

Rec. ad op.: Kirjanov D.A. Chekhov and the poetics of memory. – N.Y., 2000. – X, 193 p.

Rembowska, A.

Ballada o wisniowycm sadzie // Teatr. – 2001. – № 6. – S. 26-27.

Постановка «Вишневого сада» Ч. во вроцлавском театре Польски. Подготовка текста и режиссура П.Мицкевича, сценография А.Витковского, музыка Б.Равски.

Rippmann, Peter

Der andere Cechov: ein Pamphlet. – Bielefeld: Aisthesis, 2001. – 79 p.

Scott, A.O.

The good doctor decoded // New York times book rev. – N.Y., 2001. – Dec. 9. – P. 12.

О книге J.Malcolm «Reading Chekhov: A critical journey» (N.Y.).

Spektor, T.

The orthodox Christian subtext of Trifonov's allusions to Chekhov's «The student» in «Another life» // Slavic a. East Europ. j. – Tucson, 2001. – Vol. 45. – N 3. – P. 473-489.

Религиозный подтекст в повести Ю.Трифонова «Другая жизнь» и рассказе Ч. «Студент».

Swift, M.S.

The Judeao-Christian subtext in Chekhov's themes of chance and suffering // Austral. Slavonic a. East Europ. studies. – Melbourne, 2001. – Vol. 15. – N 1/2. – P. 93-114.

Религиозная тематика в прозе Ч.

Szum, M.

Dalekie swiatelko w lesie // Teatr. – 2001. – № 6. – S. 28-30.

Рецензия на спектакль лодзинского театра им. Стефана Ярача «Дядя Ваня» Ч. Режиссер Я.Орловски, сценограф В.Заваджиньски.

Waszkiel, H.

W drodze do Europy // Teatr. – 2001. – № 11. – S. 63-64.

Обзор спектаклей, представленных на международный фестиваль «Театральная Нитра» (Словакия, Нитра). Отмечается преобладание чеховской драматургии – 4 спектакля из 15 участвующих в фестивале («Три сестры» – Театр София, Болгария и Klicperovo Divadlo, Чехия, Градец Кралове; «Вишневый сад» – Театр Польски, Познань; «Чайка» – Centre Dramatique Natinal de Normandie/?????Ckmedie de Caen, Франция).

Zubarev, V.

[Recensio] // Slavic a. East Europ. j. – Tucson, 2001. – Vol. 45. – N 4. – P. 773-775.

Rec. ad op.: Kirjanov D.A. Chekhov and the poetics of memory. N.Y., 2000. XVII, 196 p.

ⁱ На англ. языке: Gordon McVay. Anton Chekhov: The Man with the Little Hammer. // «Folio», London, Summer 2001, P.p.12-18.

ⁱⁱ Полный текст выступления Харви Питчера с приложением мемуаров Л.Рабенека, как и тексты ряда других докладов, будут опубликованы в очередном сборнике «Чеховиана» (Ред.).

ⁱⁱⁱ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С.180.

^{iv} См.: Литературная Россия. – 1981. – 14 августа. – С. 16 («Чехов разных лет»).

^v Диалоги с Чехов: 100 години по-късно. София. 2004

^{vi} См.Чеховский вестник. – № 15. – С. 71-77. – Ред.

^{vii} Недавно была предпринята попытка перенести «Палату № 6» и на балетную сцену. – См. об этом: Чеховский вестник. – № 15. – С.70-71. – Ред.

^{viii} Ср.: Cechov A.P.: Podvodníci z pouze. Перевел Л.Дворжак. Praha, 2003. Однако кроме этой книги в течение последнего десятилетия были переизданы три репрезентативных сборника избранных удачных переводов рассказов автора (ср.: Cechov A.P.: Cerny mnich a jiné povídky. Praha, 1997; Cechov A.P.: Anna na krku a jiné povídky. Praha, 2000; Cechov A.P.: O lasce. Academia, Praha, 2002), появился перевод малоизвестного романа "Драма на охоте" (Cechov A.P.: Drama na lovu. Praha, 1997), избранная переписка Чехова с женой Ольгой Книппер (Cechov A.P.: Krasne slepny nejsou. Dopisy Olze. Praha, 1993) и целый ряд новых переизданий переводов чеховских драм, соответствующий интересу чешских театров.

^{ix} На проблему взаимного «минования» отдельных чеховских героев и их судеб обратили эксплицитно в своих докладах внимание З.Матхаусер и З.Пехал.

^x Следует подчеркнуть, что именно эти мысли были с точки зрения интерпретации произведений Чехова близки взглядам, представленным на международном симпозиуме по случаю сотой годовщины смерти писателя в немецком г. Баденвейлер (Anton P. Cechov als Dramatiker. Badenweiler, 14.-18. Oktober 2004) некоторыми известными русскими чеховедами. Наприм.: В.Б.Катаев («резонирующее пространство» чеховских драм), И.Е.Гитович («говорящее пространство между словами»), А.П.Чудаков («свободное движение и направление – отдельных реплик» персонажей) и др. Сборник докладов этого симпозиума готовится к изданию немецкими русистами.

^{xi} «Бейт Элиезер – пригород Хадеры. Там существует филиал Хадерского отделения Союза ветеранов Второй мировой войны – борцов против нацизма (я имею честь руководить этим филиалом)». (Из письма Л.М.Цилевича).

^{xii} Отец Марии Маевской, Александр Борисоглебский, владелец фабрики, однажды поручился за приятеля на 10000 рублей, приятель обанкротился, а Борисоглебский, которому пришлось продать фабрику, совершенно разорился.

^{xiii} В рассказе Чехова «Детвора» кроме Ани, Сони и Алеши, присутствуют персонажи Гриша и Вася (ученик 5-го класса), видимо, и являвшиеся в жизни детьми вдовы товарища Маевского, о котором известно только его имя – Григорий. Возможно, из рассказов Маевского оно было известно и Чехову.

^{xiv} Доклад Серпуховского уездного земского Санитарного Совета уездному Собранию. Октябрь 1892. – М., 1892. – С. 47-48.

^{xv} Обзор Серпуховской земской Санитарно-врачебной организации за 1892-1893. Октябрь 1893. – М., 1893. – С. 100 – 103.

^{xvi} Обзор Серпуховской земской санитарно-врачебной организации за 1893-1894. Октябрь 1894. – М., 1894. – С. 86.

^{xvii} Российский медицинский список на 1892 год. – СПб, 1892. – С. 116.; Российский медицинский список на 1893 год. – СПб, 1893. – С. 125.

^{xviii} Доклад Серпуховского уездного земского Санитарного Совета уездному Собранию. Октябрь 1892. – М., 1892. – С. 63.

^{xix} Центральный исторический архив Москвы (ЦИАМ), ф. 1, оп. 4, Ед. хр. 2507, лл. 1-2.

^{xx} Епифанский А. Мелочи из жизни А.П.Чехова // Русская иллюстрация. – 1915, № 27. – С. 18-19.

^{xxi} НИОР РГБ (Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки), ф. 331, картон 49, ед. хр. 9, лл. 1-3.

^{xxii} Витте Иван Германович, врач Серпуховской земской больницы. Глуховской Владимир Степанович, ветеринарный врач Серпуховского земства (П. 6, 708, 710). В письме к В.И.Яковенко 23 июня 1896 года из Мелихова А.П.Чехов писал: «Почти все Угрюмово состоит из Толоконниковых, которые все считают себя в дальнем родстве. Живут они не бедно; один из Толоконниковых имеет ситценабивную фабрику и состоит гласным и членом Санитарного совета» (П. 6, 160). Владельцы ситценабивной фабрики в селе Угрюмове Серпуховского уезда Московской губернии Степан Герасимович и Александр Герасимович Толоконниковы могли быть пациентами Чехова. Однако, скорее всего, в письме Лаврова речь идет о Семене Тимофеевиче Толоконникове, владельце перчаточной фабрики в том же селе (П. 5, 654). Косвенным подтверждением тому служит упоминание С.Т.Толоконникова в качестве пациента в письме Чехова к Н.М.Линтваревой 31 июля 1892 года: «А перчаточник за лечение преподнес мне полдожины перчаток для Маши» (П. 5, 99, 407, 654. «Перчаточник – Толоконников». – В.К.).

^{xxiii} Acidum boricum – борная кислота.

^{xxiv} Chekhov and the Vaudeville, 1982.

^{xxv} The Cambridge Companion to Chekhov. Edited by Vera Gottlieb and Paul Allain. Cambridge University Press. 2000. (Об этой книге см. в № 8 «Чеховского вестника», 2001).