

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК № 11

Содержание:

Чеховской комиссии - 15 лет

Книжное обозрение

- **Олег Смола.** Чехов: любовь в жизни и творчестве [Зиновий Паперный. Тайна сия... Любовь у Чехова]
- **С.Мельникова. С.Ю. Николаева.** А.П.Чехов и древнерусская культура.
- **А.Собенников.** Т.Г. Ивлева. Автор в драматургии А.П.Чехова.
- **Ирина Гитович.** Не зачем, а потому что (субъективные заметки на полях) [Антонио Фуско, Розелла Томассони. Творчество А.П.Чехова в зеркале психологического анализа. Серия очерков].
- **Гордон МакВэй.** Де Вет, Реза Русская [de Wet, Reza. A Russian Trilogy] Карл Шлегель. Самоиспытание: Дьердь Далос следует за Антоном Чеховым на Сахалин. [György Dalos: «Die Reise nach Sachalin». Auf den Spuren von Anton Tschechow. Дьердь Далос «Путешествие на Сахалин». По следам Антона Чехова]
- Губерт Шпигель. Ты не должен писать! [Anton Tschechow: Humoresken und Satiren in zwei Bänden. 1882 bis 1892. Übersetzt und hrsg. von Peter Urban. Чеховские сатиры и юморески. Перевод Петера Урбана]

Театральная панорама. Круглый стол

- **Джон Фридман.** Довольно Чехова!
- **В.Катаев.** Этот надоевший Чехов
- **Татьяна Шах-Азизова, Борис Гранатов.** Наш ответ Фридману
- **Виктор Гульченко.** Умственные прыжки
- **Курт Колумбус.** «У нас в Америке сейчас наступило очень чеховское время...»
- **Валентина Ряполова.** Две версии пьесы Стивена Дитца «Нина.Вариации...»
- **Лариса Давтян.** Чехов за пределами театрального мейнстрима [«Чайка». Областной драматический театр им. А.Н.Островского, Москва;
- Дипломные спектакли РАТИ, Москва;
- Чеховские спектакли на фестивале театров малых городов]
- Норвежские газеты о спектакле «Три сестры» на фестивале Г.Ибсена [Национальный театр. Осло, Норвегия]
- **Галина Коваленко.** Поющая голова Орфея
- **Галина Коваленко.** «Теперь хоть знаешь, как это было на самом деле!»
- **Кейт Брюс.** «Чайка». Королевский театр, Глазго
- **Гейл Уэйд.** Любовь, жизнь... и прозрения старости [«Дядя Ваня», театр Хэррогейт]
- **Виктор Гульченко.** Сестрички и сеструхи [кинофильмы «Одна за всех», «Три сестрички»]
- **М.Горячева.** «Чеховские мотивы» Киры Муратовой

Конференции

- **Е.Куликова.** Жаркие дискуссии холодной весной [Чеховские чтения в Ялте]
- **Маргарита Одесская.** Третья Международная конференция в Иркутске
- **Т.Аленькина.** «Ибсен встречается с Чеховым»
- Жизнь музеев
- **Ирина Гаркуша.** «Чайкин день» в Мелихове

Библиография

Чеховской комиссии – 15 лет

Отношения Чехова с Российской Академией наук имеют свою историю. Избранный почетным академиком по разряду изящной словесности в 1899 году, уже через два года Чехов сам сложил с себя это звание в знак несогласия с вмешательством правительства в избрание новых членов. Еще через три четверти века Академия наук СССР предприняла издание 30-томного собрания сочинений и писем писателя, наиболее полного и авторитетного собрания написанного Чеховым. А в конце 80-х годов завершившегося века в составе Научного совета по истории мировой культуры Российской Академии наук была создана Чеховская комиссия.

Совет, возглавляемый ныне академиком Ю.А.Рыжовым, состоит из ряда комиссий, которые объединяют ученых, представляющих разные отрасли гуманитарного знания. Задача Совета - комплексное изучение наиболее значимых объектов культурного наследия человечества. Среди таких объектов, изучение каждого из которых организует соответствующая комиссия, - наследие четырех великих писателей: Данте, Шекспира, Гёте, Чехова. Имя Чехова в этом ряду - признание не только непреходящего значения его творчества, но и того общепринятого ныне факта, что оно является неотъемлемой частью мировой культуры.

С самого начала работа комиссии, как то и предусмотрено традициями Совета, стала носить комплексный характер. Ядро ее составили участники академического издания, ученые-литературоведы Института мировой литературы и Московского университета. Но наследие Чехова - это не только тексты его сочинений: это театр и те разнообразные искусства, которые оплодотворяются его творчеством. Поэтому членами комиссии стали ученые из Института искусствознания, театроведы, критики. В состав комиссии вошли также руководители чеховских музеев. Первыми задачами комиссии были организация и проведение крупных международных конференций и издание на основе их материалов сборников научных трудов под общим названием «Чеховиана».

Кому быть во главе Чеховской комиссии - с самого начала ни у кого из участников сомнений не возникало. Владимир Яковлевич Лакшин на рубеже 80-х - 90-х годов пользовался всеобщим авторитетом не только как известный литературовед, автор фундаментальных работ о Чехове, но и как яркая общественная фигура, замечательный критик, создатель незабываемой теле-Чеховианы. Первые международные конференции, в том числе Южно-Сахалинская 1990-го года, первые коллективные сборники - везде Лакшин был организатором и душой, объединяющим началом.

После его безвременной кончины во главе Чеховской комиссии стал Олег Николаевич Ефремов, имя которого также навсегда связано с наследием Чехова. Возглавляемый им Московский Художественный театр стал театром имени Чехова, московский памятник Чехову поставлен рядом с этим театром. Подвигом Ефремова, главным творческим свершением в последние три десятилетия его жизни стала постановка им на сцене Художественного театра пяти великих чеховских пьес.

Еще три имени членов Чеховской комиссии, ушедших в последние годы, должны быть названы: Михаил Петрович Громов, Зиновий Самойлович Паперный, Евгения Михайловна Сахарова. О каждом из них можно сказать: «человек, похожий на самого себя». Каждый из них был незаурядной личностью, у каждого была своя тема в чеховедении, каждый оставил после себя исследования, которые можно считать классическими.

Чеховская комиссия в своем сегодняшнем составе представляет коллектив исследователей разных поколений, разных направлений, работающих в разных научных учреждениях и объединенных одной большой и главной темой. Э.А.Полоцкая, А.П.Чудаков, Т.К.Шах-Азизова, С.Н.Кайдаш-Лакшина, И.Е.Гитович, А.П.Кузичева, И.Н.Сухих, Г.Ф.Щеболева, Ю.А.Бычков обеспечивают своей деятельностью поддержание традиций, сохранение высоких критериев, заданных при создании комиссии. Наряду с ними к работе в комиссии привлекаются чеховеды нового поколения, ярко заявившие о себе в последнее время.

Задачей комиссии остается, как и прежде, собирание и организация усилий исследователей чеховского наследия, проведение встреч чеховедов и издание их работ. Урожайными на конференции оказались последние годы. В январе 2000 в Мелихове прошла большая международная встреча ученых и деятелей театра, посвященная 140-летию писателя. В апреле состоялись традиционные Чеховские чтения в Ялте. В июле-августе в Тампере (Финляндия) работала специальная Чеховская секция в ходе VI конгресса по проблемам Восточной Европы. В сентябре прошли конференции в Таганроге и Южно-Сахалинске. В мае 2001 года в Московском университете прошла 4-я международная конференция «Молодые исследователи Чехова». В 2002-м году, помимо ежегодных Чеховских чтений в Ялте, состоялись чеховедческие конференции, подготовленные Тверским и Иркутским университетами. В августе в Осло (Норвегия) прошла конференция «Ибсен и Чехов».

В издательстве «Наука» в 2001 году вышел очередной, восьмой сборник «Чеховиана». Он полностью посвящен одному шедевру - «Чайке». Вскоре выйдет девятый сборник «Чеховиана», посвященный столетию пьесы «Три сестры».

В последние годы комиссия ищет новые направления своей работы.

Прежде всего, это подготовка «Чеховской энциклопедии». Разработанный словарь будущего издания включает более трех тысяч имен и названий, свыше двухсот тем, охватывающих практически все известные нам биографические и творческие связи Чехова с его современниками, предшественниками, последователями, вопросы мировоззрения, поэтики, то есть все ключевые темы чеховедения за уже более чем столетнюю его историю. Несколько десятков авторов уже прислали свои статьи для энциклопедии. Работа разворачивается, и можно надеяться, что будущая энциклопедия станет уникальным изданием, дающим краткие, но систематизированные сведения обо всем, что составляет биографию Чехова в широком смысле, в контексте русской и мировой художественной мысли.

Особое направление работы - организация и проведение конференций «Молодые исследователи Чехова». Прошло уже четыре таких конференции, в которых участвовали те, кто может составить завтрашний день чеховедения: студенты, аспиранты, молодые преподаватели и исследователи из университетов как России, так и иных стран. Ведь Чехов принадлежит всему человечеству. Четыре сборника работ молодых исследователей уже увидели свет.

Еще одно направление работы - подготовка и издание информационно-библиографического «Чеховского вестника». Необходимость такого издания очевидна. Все, что в современной культуре связано с именем Чехова, многогранно и разнообразно. Постановки его пьес не сходят со сцен театров всех стран. Изучение наследия Чехова стало отраслью мирового литературоведения. Названия десятков книг, сотен статей, посвященных нашему писателю, теряются в море библиографической информации. Собрать и донести до исследователей, студентов, деятелей театра, читателей и зрителей Чехова хотя бы часть сведений обо всем этом - первая задача «Чеховского вестника», который выходит дважды в год. Наши североамериканские коллеги (North American Chekhov Society) также выпускают свой информационный бюллетень. Это издание и десять номеров «Чеховского вестника», выпущенных комиссией, дополняют друг друга и вместе создают панораму участия чеховского наследия в современной культуре. Ведь здесь, говоря словами чеховского персонажа, «всем хватит места, и новым, и старым...».

В 2004-м году исполняется столетие со дня смерти А.П.Чехова, в 2010-м - столетие со дня его рождения. Чехов - одно из тех главных имен, на которых держится мировая слава русской литературы и искусства. Чехов принадлежит миру, и естественно, что связанные с памятью о нем даты будут широко отмечаться как на Западе, так и на Востоке. Но именно Россия должна дать главное направление изучению и популяризации Чехова в наступившем столетии. Эти даты, которые, безусловно, будут иметь широкий мировой резонанс, должны отмечаться в России в общенациональном масштабе.

Чеховская комиссия разработала проект комплексной Программы подготовки к этим датам. Проект Программы направлен Президенту Российской Федерации, мэру г. Москвы, министру культуры РФ, ректору Московского государственного университета.

Для успешной реализации программы необходимо уже сейчас создание федерального юбилейного комитета по проведению памятных Чеховских дат, в который вошли бы авторитетные государственные и общественные деятели, представители культуры, науки, образования.

*В.Б. Катаев,
председатель Чеховской комиссии РАН,
профессор Московского университета*

Книжное обозрение

ЧЕХОВ: ЛЮБОВЬ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

*Зиновий Паперный. Тайна сия... Любовь у Чехова.
М., Б.С.Г.-Пресс, 2002. 336 с.*

Как рассказать о любви у Чехова, если в его мире «самое таинственное, неуловимое, недосказанное - он сам»?

Название «Тайна сия...» определяет не только тему, но и основную тональность книги. В нераскрытости Чехова - секрет его обаяния, пишет З.С.Паперный, и чем больше он недоговаривает, тем больше говорит сердцу читателя. Отсюда: «когда речь идет о Чехове, всякая категоричность рискованна».

На фоне пошловатых писаний последнего времени о чеховской любви бережный подход к писателю особенно привлекателен. При всей тщательности анализа, при том, что нужно было разбираться как раз в самом тайном и неприкасаемом - в отношениях Чехова с женщинами, - З.С.Паперный оберегает это тайное от соблазнов подглядывания в замочную скважину. Рассказывая «про это», он постоянно оговаривается: «Не будем пытаться говорить за писателя»; «Докапываться до подробностей здесь было бы совершенно неуместно»; «Мы и так совершаем невольный и неизбежный грех - выносим на суд читателя, на всеобщее обозрение то, что было и должно было оставаться скрытым». В предупредительности, деликатности - секрет обаяния самого автора. И нас не удивляют заключительные слова книги, словно призывающие начать все заново: «Прощаясь с Чеховым, мы с ним не расстаемся. Он останется с нами - он и его тайна. И если нам почудится, что никакой тайны нет - это будет значить, что нет больше для нас и его самого».

Рассказ о любви в книге предстает в виде нескольких внешних и внутренних сюжетов. К внешним можно отнести главы, в которых излагаются истории отношений Чехова с женщинами (Л.Мизиновой, Т.Щепкиной-Куперник, Л.Яворской и др.), или разборы произведений о любви («Дамы с собачкой», «Агафьи», «О любви», «Чайки» и др.). Внутренними сюжетами я называю не ограниченные рамками одной главы сквозные мотивы, такие как любовь и творчество, любовь и смех, любовь и искусство, любовь и слово и т.д. Над всеми, однако, господствует один, главный «сюжет» - личность писателя. Это, безусловно, самое интересное в книге.

Пишущие о Чехове вынуждены преодолевать расхожие представления о писателе: интеллигент, натура тонкая, сдержанный, невозмутимый, выдавливал по капле из себя раба, ненавидел насилие, не терпел патетики, дорожил личной свободой и т.д. Верные сами по себе, эти суждения сегодня никого не трогают и даже раздражают. Нужно вернуть им изначальный смысл. З.С.Паперный именно это и делает. Увеличительное стекло любви позволило ему увидеть чеховскую натуру в ее непосредственных проявлениях и тем самым обновить наши знания о писателе. Автор приводит слова А.Б.Дермана: «Судьба отказала ему в даре стихийной любви, и он восполнял пробел философией уважения, внимания к человеку». В холодности и равнодушии Чехова упрекали не раз, и автор как будто солидаризируется с этим, когда воспроизводит историю «недоромана» Чехова и Лидии Мизиновой. Любящая женщина пишет о равнодушии. Антона Павловича, придавая своим словам обобщенный смысл: «Вы всегда были равнодушны к людям и к их недостаткам и

слабостям!» Или: «Я хочу видеть только Вас - потому что Вы снисходительны и равнодушны к людям, а потому не осудите, как другие!» Сочувствуя Лике, З.С.Паперный соглашается с ней, полагая, что она выстрадала право сказать так. А если прибавить к этому собственные признания Чехова («Душа моя ленива и не выносит резких повышений и понижений температуры»; «Во мне огонь горит ровно и вяло, без вспышек и треска...»), то невольно спрашиваешь себя - а так ли уж была далека от истины Л.Мизинова?

Чуткость и пронизательность, глубокое понимание чеховской психологии оберегают, однако, автора от какой-либо односторонности и верхоглядства. Далекий от апологетики по отношению к писателю, он методично разрушает сложившийся стереотип: «На деле же он был невозмутимо спокоен - в отношении к самому себе». Не был собой доволен. Не любил писать о себе. «Ровно и вяло» - это не равнодушие. Тут что-то другое. Что? Нарастающее чувство скоротечности жизни. «Когда говорят о Чехове, - пишет З.С.Паперный, - добром, чутком, деликатном, поэтичном, порой забывают этот точный и неумолимый отсчет чеховского времени, строгое ощущение близящегося конца». Это же ощущение вместе с тем поторапливало писателя, рождало, вслед за бездействием, творческую энергию.

Лица Мизинова прекрасно все понимала, но она любила. У нее были свои внутренние резоны, своя безысходность, и автор книги судит о ней с той же чуткостью и пониманием. Любил ли Чехов? Он испытывал к ней двойственное чувство - притяжение и отталкивание. Отсюда - уклончивость и неопределенность, но никак не безразличие. Он был свободен и несвободен. Несвободен от своего творческого дара. «Он колебался, - пишет З.С.Паперный, - боялся утратить свою независимость, которая защищала его писательское дело от внешних посягательств». Смешно было бы ждать от Чехова любви самозабвенной, безоглядной. Лица страдала, переживал и он (какое уж тут равнодушие!), боясь потерять личную свободу, а вместе с ней и возможность творить.

О всех достоинствах книги рассказать невозможно - рамки рецензии не позволяют. Штрихом отметим лишь то, что, по нашему убеждению, ставит ее в ряд лучших работ о Чехове последнего времени.

Маленькой великой книгой о любви назвал З.С.Паперный «Даму с собачкой». Писать об этом рассказе - испытание для исследователя, поскольку, быть может, это одно из самых музыкальных произведений во всей русской прозе, музыкальных своей «неточностью», смысловой неуловимостью, поэтичностью. «Разбирать» рассказ нельзя. Нужно думать и сопереживать. Автор ни слова не говорит о том, замечает З.С.Паперный, что творится в оглушенных почти до беспамятства душах Гурова и Анны Сергеевны. Но чеховский текст таков, что он рассказывает читателю все как будто без участия самого Чехова. Принципа «безучастия» придерживается и исследователь. Прибегая к оттенкам и полутонам, он не разъясняет, не описывает того, что неопишимо словами и является тайной для героев и читателей. Это с одной стороны. С другой - он пишет с героях с той степенью участия, словно речь идет о самом близком. Анна Сергеевна - чистая, искренняя, любящая, прекрасная, несчастная женщина. Она - героиня чеховская. Чем же именно? Поясняя свою мысль, автор книги вдохновляется и говорит почти с придыханием, и мы не можем не чувствовать: чеховская женщина - это и его, Паперного, женщина. Сколько в ней почти смиренной неочарованности собой, чистоты, в ней нет ни капли рассчитанной кокетливости, заигрывания. «Я никогда не была счастлива, никогда не буду счастлива, никогда!» И, произнеся эти горькие слова, она, сама того не зная, повторяет то, что звучит в мире Чехова: счастья нет.

К числу лучших страниц книги нужно отнести главу о «Чайке». Чеховская самооценка («...я совсем не драматург», «...я драматург неважный»), провал первой постановки, тягостные переживания по этому поводу - все это не могло не вызывать сверхобычного интереса к пьесе. Не будем говорить об искусных характеристиках персонажей, скажем об одном: не убоившись трудности, почти скользкости задачи, З.С.Паперный попытался нащупать трудноуловимую связь любви в жизни Чехова и любви в «Чайке». Лица, Потапенко, сам Чехов, коллизии их отношений - какое отражение они нашли в пьесе? Каков механизм этого невидимого перетекания реальности в художественное изображение? Художественное претворение, читаем в книге, начинается с того, что образ живого реального лица преломляется - цельный вид, как зеркало, ударившись о землю, разлетается на осколки. Из

их мелких кусочков возникает нечто новое, мозаичное, но по-новому целостное. Читая «Чайку», не раз вздрагиваешь - будто сама жизнь какими-то осколочками вдруг подмигивает тебе то весело, то лукаво или тревожно и скорбно о чем-то сигналист.

Не очень внятно? Но только так, посредством метафорической «сумятицы» можно передать непередаваемое. Наблюдательность и изощренная интуиция позволили исследователю сделать ряд ценных выводов, один из которых звучит так: «...Натура Треплева, так непохожая на личность Антона Павловича, если можно так сказать, глубинно и постепенно приближается к нему. Подспудно, потаенно ощущается в «Чайке» чувство вины перед женщиной (Ликой - О.С.), которую связанный с ней в реальной жизни человек «прозевал»; а она, всегда любившая его, все чаще называла равнодушным. И Чехов создает образ героя (Треплева - О.С.), наделенного огромной неумирающей любовью, непохожего на него и - тем более ему дорогого. То, чего недоставало в реальной жизни, Чехов как бы заново творит в «Чайке», он «переливает» в душу молодого героя все недосказанное, недочувствованное, недолюбленное им самим».

Для Треплева любить и творить, замечает З.С.Паперный, - нечто единое. Он любит, как поэт, и творит, как влюбленный.

Читая книгу, с первых страниц чувствуешь, что для автора рассказ о любви неотделим от первородной словесной стихии. Писать для него - значит творить слова, фразы, текст. Обладая незаурядной словесной одаренностью, он часто играет словами, увлекаясь, порой даже заигрывается. Проистекает это оттого, вероятно, что «педалированная» речь, к которой склонен автор, «сама» выстраивает ряд сходных словесных фигур, наращивающих оттенки одного и того же смысла. Например: «Ложь может быть низкой, грубой, грязной и, наоборот, - приподнятой, на котурнах, в доспехах, пламенной, красивой, как сказали бы сегодня - декоративной, стендовой». Ложь, да еще с претензиями, украшениями, гиперболами - это для Чехова, пожалуй, самое оскорбительное». А вот другой пример - блестящей словесной миниатюры, в которой элементы «педалированного» стиля вкуче со всем остальным выдают руку мастера, его исследовательский талант. Речь идет о рассказе «Агафья», о грубой, насмех любви ее героев. «Рассказчик описывает небрежное, презрительное, свысока, как бы мимоходом, отношение Савки к госте, как и вообще к бабам, не сдерживаемую ничем страсть Агафьи.

И вдруг меняется тип повествования.

«Я тихо побрел в рощу...» Фраза звучит музыкально, почти как строка стихотворения. Чем-то она отличается, например, от фразы: «Я тихо пошел в рощу...» «Побрел в рощу» - еле заметная, похожая на поэтическую, аллитерация.

«...а оттуда спустился к реке, где стояли наши рыболовные снасти. Река спала...»

О реке сказано как о живом, одушевленном существе.

«Какой-то мягкий, махровый цветок на высоком стебле коснулся моей щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что не спит».

После грубых плотских утех героев цветок, подобный ребенку, словно приснился. Кому? Спящей реке? Подробность эта - не отсюда, из какого-то иного мира. Уберите ее, и рассказ потеряет что-то очень тихое и важное. Даже утешительное: не все в этой жизни так грубо».

Книга изобилует примерами словесного мастерства, соединенного с тонким постижением стиля Чехова (см. анализ чеховской правки рассказов Е.Шавровой или безупречное по своей убедительности «разоблачение» письма Л.Авиловой, выдававшей свои слова за чеховские).

Скажем в заключение несколько слов еще об одном внутреннем «сюжете», о котором, правда, автор не подозревал и который сказался помимо его воли.

Читаешь книгу З.С.Паперного и ловишь себя на мысли, что у него ведь были предшественники - недавние книжки как будто о том же - о любви, об отношениях Чехова с близкими ему женщинами. Рецензировать эти книжки не надо, это уже сделано (см. весьма ехидную, остроумную и до последнего слова верную рецензию И.Гитович - «Чеховский вестник», 2002, № 10). Выскажем только одно соображение, лучше всяких сопоставлений обнажающее разницу между хорошим и плохим в литературном ремесле. В первом случае

пишущий владеет словом, а слово - пишущим. Во втором случае этой связки нет, и тогда можно сказать: язык мой - враг мой.

Безвкусица, пошлость, отсутствие языкового чутья, переходящее в откровенную безграмотность, - явления одного порядка. И, может быть, есть смысл в том, что книга З.С.Паперного вышла в свет после иных писаний на тему о женщинах в жизни Чехова. Своей свежестью и глубиной, настоящим уважением к Чехову и близким ему женщинам она противостоит нахальной посредственности и невежеству.

З.С.Паперный ушел из жизни в 1996 году, не успев издать книгу. И мы должны быть благодарны трем замечательным женщинам - жене Зиновия Самойловича Эсфири Семеновне Паперной, без усилий которой книга не могла бы выйти в свет, а также его друзьям Лии Михайловне Розенблюм и Эмме Артемьевне Полоцкой за их бескорыстный труд - научную подготовку рукописи к печати.

Олег Смола.

С.Ю. Николаева

А.П.ЧЕХОВ И ДРЕВНЕРУССКАЯ КУЛЬТУРА.

Тверь: Тверской государственный университет. 2000. 168 с.

Монография С.Ю. Николаевой - это попытка системного рассмотрения творчества Чехова в «аспекте древнерусских корней, традиций, источников» (164). Если в тематике исследований по творчеству других писателей - Толстого, Достоевского, Лескова - эта проблема уже давно заняла прочную и вполне обоснованную позицию, то по отношению к Чехову ее постановка представляется беспрецедентной, по крайней мере, в заявленном автором масштабе - в проекции на все литературное наследие писателя.

В своей работе С.Ю.Николаева стремится охватить весь спектр фактов творческой и жизненной биографии Чехова, прямо или косвенно свидетельствующих о его соприкосновениях с древнерусской культурой. В этой связи закономерно, что отправной точкой исследования становится не собственно художественный, а научный труд писателя - незаконченная диссертация «Врачебное дело в России». На том основании, что чеховский замысел быстро «перерос сугубо медицинские рамки и приобрел общегуманитарный характер» (9), автор рассматривает «Врачебное дело» как главное документальное подтверждение знакомства Чехова с древнерусской литературой и делает его основой большинства своих сопоставлений.

Убедительно выглядит описанная в монографии взаимосвязь ранних юмористических произведений Антоши Чехонте и системы риторических древнерусских жанров - писем, прошений, донесений, поучений, торжественных речей, а также таких распространенных в демократической средневековой литературе форм, как лечебники, письмовники, ведомости, календари.

Однако если в раннем творчестве писателя выявляются прямые жанровые и стилистические пародии и заимствования, то исходной посылкой для анализа поздних произведений становится весьма компромиссное, на наш взгляд, представление о возможности в них только скрытых реминисценций и неявных намеков на древнерусскую литературу. В поиске этих интертекстуальных связей автор и видит свою исследовательскую задачу.

Но даже при беглом взгляде на содержание монографиистораживает само обилие подобных взаимосвязей, которые удастся обнаружить исследователю. Более детальное рассмотрение только подтверждает первоначальные опасения. Так, едва ли Чехов опирался на такое специфическое произведение древнерусской словесности, как «Птичий Совет», когда выстраивал композицию (в форме диалога героев - «птичьего хора», по С.Ю.Николаевой) своей пьесы «Три сестры». Основанием сближения чеховской пьесы и

древнерусского текста для С.Ю.Николаевой служит, прежде всего, общность философской проблематики этих произведений, к которой она относит такие действительно «общие» вопросы, как «вопросы о Боге, о вере, о труде и лени, о грехе, о покаянии, о времени прошлом и настоящем...» (58). В качестве дополнительных аргументов привлекаются орнитологические метафоры, встречающиеся в пьесе, а также сравнения героями самих себя с перелетными птицами. То же можно сказать и о ряде других сближений, например, мотивах «Шестоднева», которые видятся автору монографии в монологах героев «Агафьи», «Свирели», Астрова из «Дяди Вани». Возможно, общие «идеи о красоте и мудрости божественного мироустройства» (85), а также особая стилистика (например, своеобразный «энциклопедизм» речи Луки Бедного) на самом деле оказываются отголоском древнерусской риторической традиции. Однако для проведения параллели конкретно с «Шестодневом», на наш взгляд, в чеховском тексте оснований нет.

При этом автор почему-то лишь вскользь касается прямых отсылок к древнерусской литературе, имеющих в самих чеховских произведениях. Например, жанру акафиста, упоминаемому в рассказе «Святой ночью».

Итогом работы становится глобальный вывод о том, что «древнерусские источники стали основой чеховской художественной антропологии» (164), что чеховская «концепция человека и мира» возникла именно «в диалоге с Древней Русью» (165). С этим выводом трудно согласиться. Хотя бы уже потому, что чеховская характерология носит индивидуально-личностный характер, нравственная норма и художественные интересы писателя лежат, прежде всего, в рамках личностного начала. В средневековой же литературе, как известно, это начало еще не было проявлено.

Работа С.Ю.Николаевой кажется проблемной, вызывающей сомнения, но в то же время и провоцирующей на диалог, активный творческий спор.

С.Мельникова (Иркутск)

Т.Г. Ивлева

АВТОР В ДРАМАТУРГИИ А.П.ЧЕХОВА.

Тверь: Тверской государственный университет. 2001.124 с.

Книга Т.Г.Ивлевой посвящена описанию паратекста в драматургии А.П.Чехова. Автор справедливо отмечает, «что именно на этом «этапе» драматической структуры происходят самые серьезные изменения» [с.6]. Главным «следует считать появление... структурированной авторской точки зрения» [с.7]. Исследование «внешней» и «внутренней» точек зрения, списка действующих лиц, ремарок сопровождается обращением к собственно драматическому тексту. Тем самым выявляется системное единство текста и паратекста.

Вместе с тем книга не дает ответа на вопрос об авторе как носителе ценностных смыслов. Вывод, что «мир, выстроенный человеком, в драматургии Чехова принципиально не коммуникативен» [с.123] не нов. Однако у читателя и зрителя не остается впечатления о тотальной абсурдности человеческого существования. В драматургии, как и в прозе, есть иные «сигналы эстетической информации» [В.Филипьев]. Нельзя согласиться и с выводом о появлении «безоценочной [неоднозначно оцененной автором] констатации именно такой модели существования человека в мире» [с.123]. Если это так, то как быть с лирическим началом и с эмоциональным тоном чеховских пьес? Чеховская система [текст и паратекст] ориентирована не столько на передачу информации, сколько на ассоциативную память читателя и зрителя, его житейский и эстетический опыт, т. е. то знание, которое уже есть. Автор в драматургии Чехова, действительно, не комментатор, не повествователь, не проводник тайного знания, не учитель. Так кто же он?

Надеюсь, талантливый исследователь не остановится на достигнутом и сделает следующий шаг к решению сложнейшей проблемы.

А.Собенников (Иркутск)

НЕ ЗАЧЕМ, А ПОТОМУ ЧТО (субъективные заметки на полях)

Антонио Фуско, Розелла Томассони. Творчество А.П.Чехова в зеркале психологического анализа. Серия очерков. Под редакцией доктора философских наук В.М.Петрова. Перевод с итальянского Н.А.Белоконь.

Москва. Информационно-издательское агентство «Русский мир». 2001. 172 с.

Начну с заглавия рецензируемой книги, вернее, с некоторой его неточности. *Психоанализ*, который в данном случае имеется ввиду (см. аннотацию, предисловие, а затем и текст), и *психологический анализ*, который может быть выдержан в методологии разных направлений как психологии, так и литературоведения, не являются терминологическими синонимами. Такая же невнятность наблюдается и в использовании внутри текста слов-терминов *психолог* и *психаналитик*.

Книга рассчитана на разных читателей, в том числе литературоведов. И, приступая к ее чтению, я очень надеялась, сравнив методологические «зеркала», получить новые импульсы к собственным размышлениям о Чехове. Тем более, что к психологии и психоанализу издавна питаю прочный, хотя, конечно, и дилетантский интерес.

Начала я, естественно, с предисловия. Автор его, взявшийся быть нашим научным чичероне, сразу сообщил, что относит данную книгу «к тому крылу наук о человеке, которое принято связывать с психоаналитическим направлением» и которое в настоящее время является «одной из ведущих школ западной науки». Я представила себе безграничное поле искусств, над которым, помахивая общим крылом, выются науки о человеке, а внизу мирные пахари-психоаналитики, используя необходимый «методический арсенал», обрабатывают для общей пользы деланку с табличкой «ЧЕХОВ». И с нетерпением ждала оценки преимуществ избранной методологии, тем более, что автор в следующем абзаце пообещал, «кратко» обозрев «широкую панораму методологических установок», на ее фоне показать преимущества оптики зеркала психоанализа. Но панорама в следующей фразе превратилась в «спектр точек зрения», а тот почему-то стал «протягиваться» вдоль «оси», еще через фразу оказавшейся «главной координатой», отвечающей «фундаментальной оппозиции рациональность-интуитивизм», которая и «фигурирует в качестве наиболее существенной характеристики всех процессов социо-культурной сферы»...

В общем, о преимуществах предлагаемого для анализа текстов Чехова «зеркала» я узнала разве то, что психоаналитический подход к объективно существующему художественному тексту допускает *личные фантазии психоаналитика*.

Статей (или, как определяет их жанр научный редактор, «очерков») в сборнике 12. И чеховских произведений, помещенных перед зеркалом психоанализа, тоже 12. Так как тираж книги всего триста экземпляров, для удобства читателей «Чеховского вестника» перечисляю названия статей: *Антонио Фуско. Психологический анализ рассказа «Палата № 6», Розелла Томассони. «Чайка»; она же. «Хамелеон»; она же. «Вор», она же. «Братец»; она же. «Образ Дорна и его соотношение с художественным творчеством»; она же. «Попрыгунья». Психологические наблюдения»; она же. «Ванька»; она же. «Образ Фирса в «Вишневом саде»; Антонио Фуско «Психологические замечания об образе Чебутыкина в «Трех сестрах»; он же. «Доктор Астров в «Дяде Ване»; он же. «Доктор Львов в «Иванове» «.*

«Чехов в «Палате № 6», - прочитала я в первой из статей, - хочет продемонстрировать, как в действительности некоторые душевные расстройства могут быть усугублены совершенно неправильной терапией (не только фармакологической). Кроме того, к рассуждению о «ходящих мертвецах» (см. универсальное определение в рассказе «Человек в футляре»), составляющих значительную часть человечества, он хочет добавить, что часто ум и душу убивают окружающие условия, постепенно стискивающие его железной хваткой, ограничивающие мыслительные процессы и в конце концов приводящие его к полному аутизму». Неужели, - растерялась я, - ради этого Чехов и писал? И неужели кто-то всерьез еще может думать, что ради подобных задач человечество веками вырабатывало такой

интеллектуальный язык, как художественная литература? Но, вспомнив про разрешенные методом авторские фантазии, смиренно продолжила чтение.

По мнению автора, в этом рассказе Чехова речь идет о полном пересмотре ценностей, когда особая форма безумия определяет подлинную гуманность, а мотивация такой логики лежит в сфере собственного здоровья Чехова, который был больным человеком, и туберкулез мог положить начало «весьма тонким психическим процессам». Во всяком случае, писатель «бессознательно» проецирует на персонажей свой жизненный опыт - «психологически окрашенный и находящийся на грани патологии». А в описании больничного забора с гвоздями и больничного флигеля мы, оказывается, имеем место с особым «нигде более не встречающимся отношением ненависти-любви, которое русский человек питает к матери-России, а гвозди, торчащие остриями вверх, «своим агрессивно-сексуальным видом замыкают этот маленький мирок страдания и гибели». В словах о пациенте палаты Мойсейке проскальзывают, оказывается, не замеченные нами антисемитские нотки, разоблачающие бессознательное классика, поскольку описание его болезни «обрисовывает душевное состояние, типичное для еврея, чья эротическая энергия целиком направлена на делание денег». Но уже в следующем абзаце уважаемый итальянский психоаналитик утверждает, что слабоумный Мойсейка «с явными признаками сенильного психоза» - «типично русская марионетка, лишенная комизма, но проникнутая трагической иронией, застывшей в маске нищеты и страдания». Может быть, - заговорили во мне дуэтом обида и патриотизм - из итальянского солнечного далека все еще кому-то кажется, что по улицам российских городов гуляют белые медведи и среди них томится загадочная русская душа, но сенильный-то психоз не есть болезнь исключительно россиян, он в такой же степени поражает и европейцев.

А вот глаза Громова, субъекта шизофренического типа, имеют, оказывается, «теплый и здоровый блеск, потому что эротическая энергия, нацеленная на реальность, трактуемую как аварийный механизм защиты личности, выявляет эмоциональную возбудимость и толкает субъекта к постоянному поиску диалогического контакта с другими людьми», а потребность в общении «вызывает психомоторный кризис» Приступы же «речевого недержания отражают обострение критических способностей того, что еще осталось от мозаично-раздробленной личности».

Суммируя все это, автор утверждает, что речь в «Палате № 6» идет об изображении распада сознания, и «это часть души самого Чехова, страдающего телесным недугом, не верующего в Бога, изолированного в мире теней, описывающего состояние одинокого человека, чтобы сделать из него своего рода символ». Если же читатель до сих пор не задумывался над тем, в какой сцене Громов совсем тождествен Чехову, то теперь узнает – это когда в его душе берет верх эротическое начало, диктующее ему слова:

«Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда...». Но это еще не все: «фразы, продиктованные Эросом», оказывается, «обнаруживают ...наличие гипоманиакального сознания с пограничной сексуальной окраской».

Еще одной гранью расщепленной личности Чехова оказывается доктор Рагин. Только здесь «эротическое начало, не имеющее возможности опереться на конкретную реальность, в которой отсутствуют подлинные ценности, стремится найти альтернативную опору, трактуемую ... в философских терминах - критических и четких, но определяемых подчинением Эроса импульсу смерти».

В рассказе же «Ванька», где ручка с заржавленным пером, которой пишется письмо, оказывается метафорой бессилия, «психолог может увидеть ... автобиографический момент, отражающий подлинную жизнь автора, физически подорванную туберкулезом, а психически – обуреваемыми душу тревогами и страданиями». Если еще добавить, что уснувший Ванька вызывает у автора ассоциацию с ... «Песнями» Леопарди, а по поводу домашних животных, к коим относится вспоминаемый Ванькой пес, сегодня доподлинно известно, что они могут быть полезными в деле выведения больных из комы, то у меня, как читателя, возникли свои фантазии – вспомнились аттракционы с кривыми зеркалами. Каким же, прости господи, глупцом предстает в предложенном зеркале Чехов!

Ну, а если мы до сих пор не знали, зачем это Фирс со словами «Тут посижу» присаживается в последнем акте на диван», то теперь уж не забудем до самого своего конца,

что «психологически это простое действие тоже приобретает дополнительное символическое значение. В 87 лет, на пороге конца существования, во время которого он воспринимал жизнь только как работу (между прочим, бессмысленную и бесполезную) в пользу других, Фирс садится на диван ... из бессознательного желания не умереть распростертым и, в каком-то смысле, полностью лишенным движения на смертном одре. Тот факт, что он сидит, указывает на желание остаться, по крайней мере, теоретически (!?) в состоянии бодрствования».

Меня восхитила своей первозданной произвольностью хаотичность литературных ассоциаций, образующих вместе с разборами чеховского текста, примеры которых я только что привела, немыслимо вычурный контекст, историческая абсурдность которого сочетается с эстетической наивностью авторов.

Таково зеркало предложенной методологии и таким в нем предстает Чехов. На самом деле, конечно, не Чехов и не его творчество, а представления авторов, оказавшихся столь наивными в ампула читателей, о том, что такое творчество и художественный текст.

Авторы статей, собранных в книгу, конечно же, живут в другом круге культурных знаков, чем российский читатель, и, наверное, нет ничего предосудительного, если при размышлениях о Фирсе им вспоминается Шекспир. Но должна же быть мера целесообразности и хотя бы зачатки научной корректности при подобных сопоставлениях, ибо исторический контекст и мешанина имен – это разные вещи. А еще должна быть – ну, так мне до сих пор кажется – хоть какая-то ответственность перед культурой за создаваемый на основе таких цепочек новый текст, запускаемый хотя бы и тиражом в 300 экземпляров в информационное пространство.

Уважаемые психоаналитики из Италии, используя свои избирательные знания биографии писателя и времени Чехова (сужу по книге), идентифицируя его персонажей с живыми людьми, начисто игнорируют специфику художественного творчества, о чем даже и напоминать неловко (например, психологию создания образа, хотя автор предисловия уверял, что все написанное имеет как раз отношение к психологии творчества), специфику уже существующего художественного текста, имеющего «время и место» создания, наконец, законы, по которым текст функционирует именно *как художественный текст*. И хотя они, возможно, любят Чехова и искренне восхищаются его мастерством, как-то сложно всерьез воспринимать откровения, которые напоминают старые школьные методички, к инструментарию вульгарного социологизма которых добавляются в качестве украшающих новаций психоаналитические термины и самые расхожие толкования из этого арсенала.

Всю свою уже достаточно долгую жизнь, встречаясь с попытками медиков или психологов написать о Чехове что-то, чего не видим в нем мы, филологи, я мечтаю, что кто-то из них обратит, наконец, наше внимание на то, *как* именно Чехов отбирал индивидуальные и типологические признаки, составляющие характер, душевное состояние, стиль поведения человека, *как* – с помощью каких приемов и какого отбора – показывал сознательные и бессознательные реакции и как во всем этом – т. е. в поэтике, подлежащей *объективному* анализу – *объективно* присутствует его медицинское образование и научное мышление. Мне, например, очень хочется прочитать книгу, в которой не дилетантствующий в этих специальных вопросах филолог, а специалист-медик, психолог, психоаналитик показал бы, *как* и в *чем* Чехов оказался не только конгениален развитию научной психологии (а это действительно так), но намного опередил ее и шел при этом куда более продуктивным, чем фрейдизм, путем. До ряда его открытий психоанализ в лице, скажем, уже неофрейдистов (К.Хорни, В.Франкл и др.) дошел лишь спустя десятилетия. Но для того, чтобы об этом написать как следует, нужна сущая малость – умение читать художественный текст по его собственным законам.

И тогда возникает вопрос ЗАЧЕМ? Ибо всякое познание ставит его рано или поздно перед познающим. И ответ на него должен начинаться со слова ЗАТЕМ.

Слова, вынесенные в заглавие, принадлежат маленькому мальчику, который сделав эту блестящую подстановку, пытался скорректировать логику взрослых, добивавшихся понимания его логики его поступков. Ведь ответ ПОТОМУ ЧТО возникает из вопроса ПОЧЕМУ?.

Я вспомнила эту фразу, читая книгу и мучительно думая, ЗАЧЕМ умные, уважаемые люди все это пишут. В данном случае так же невозможно, задав вопрос: ЗАЧЕМ так читать Чехова? - получить внятный ответ ЗАТЕМ, ЧТО. Но, оттолкнувшись от ответа, начинающегося со слов ПОТОМУ ЧТО, можно попытаться ответить на вопрос ПОЧЕМУ? И ответ напрашивается столь простой, что и вопроса-то нет – да потому, что это мода такая, а не наука. Кривое «зеркало» дурно понятого в применении к литературе психоанализа оказывается уловкой, чтобы скрыть неумение читать и понимать художественный текст.

Ирина Гитович

DE WET, REZA. A RUSSIAN TRILOGY. [РЕЗА ДЕ ВЕТ. РУССКАЯ ТРИЛОГИЯ].

London: Oberon Books, 2002. 215 p.

Открытые концовки больших пьес Чехова могут пробуждать неоднозначные эмоции. По существу, пьесы и психологически, и художественно завершены. Нина уходит в ночь, а Дорн сообщает о смерти Константина. Несчастному дяде Ване Соня обещает вечное успокоение; обнявшиеся три сестры предстают как символическое воплощение неизменной надежды-в-безнадежности; Фирс бормочет перед тем как расстаться с жизнью. Слышатся звуки телегинской гитары, или удаляющегося оркестра, или стука топора по дереву, или лопнувшей струны.

И все-таки читатели и зрители могут задаваться вопросами о том, что произойдет с героями после того, как упадет занавес. Что ожидает Нину, Соню, Ваню, Астрова, Ольгу, Машу, Ирину и Андрея? Хотя главное в них останется неизменным, ход времени – если они остаются жить – нанесет им новые раны. Что, если они (или их автор) доживут до 1905-го, 1917-го и так далее?

Южноафриканский драматург Реза де Вет ответила на чеховские пьесы своей собственной «Русской трилогией» - «Три сестры Два» (1997), «Елена» (1998) и «У озера» (2001). Из них наиболее удалась и привлекает «Три сестры Два», в которой герои чеховской пьесы перенесены в провинциальную Россию лета 1920 года. Будущее, о котором так мечтали, не принесло ничего, кроме лишений и потерь. Еще до начала действия Кулыгин покончил жизнь самоубийством после того, как Маша ушла от него к генералу Красной Армии Маровскому. Чебутыкин умер, жена и две дочери Вершинина стали жертвами холеры, а пресловутый Протопопов был расстрелян большевиками. Те, кто остался жить, чувствуют себя «на краю пропасти» (р. 53), накануне «конца света» (рр. 65, 86). Время от времени слышатся звуки перестрелки, семье по карточкам выдают суп и зеленый картофель. Самовар, подаренный Ирине, конфискован, а прекрасная березовая аллея вырублена на дрова. Андрею не на что купить газету или запасную струну для своей скрипки, которую он так и продает. Ольга почти ослепла. Победительницей выглядит пошлая Наташа, у которой уже тройной подбородок и которая «хрюкает, как кабан» (р. 24). Вершинин – раненый генерал Белой армии, а Бобик ушел в красноармейцы. В довершение иронии московский дом Прозоровых, в котором прошло их золотое детство, стал при большевиках борделем. Многочисленны отсылки к чеховским текстам, включая отдельные места из «Вишневого сада» и других пьес. Мимоходом упомянуты даже Нина Заречная, «известная артистка», «любимица новой власти» (р. 52), и «этот писатель...как его... который в Сибирь ездил... А, доктор Чехов» (р. 65). При всем том «Три сестры Два» выглядят пьесой интересной, увлекательной, живой и нетривиальной.

Другие же части трилогии кажутся гораздо менее удачными. Возможно, продлению действия в будущее поддается больше других пьес именно «Три сестры», в которой особенно важны темы времени и перемен (пьеса начинается с воспоминаний Ольги и заканчивается ее словами «Если бы знать, если бы знать!»). В противоположность этому, «Дядя Ваня» кажется пьесой пространственно замкнутой и завершенной – к законченной Чеховым картине Реза де Вет мало что может добавить. Так, в «Елене», действие которой происходит в 1905 году, мы

без удивления узнаем, что Серебряков и Маман умерли, а Елена давно больна. Астров и Соня поженились и несчастливы. Свежий штрих: жена Телегина после сорока шести лет отсутствия вернулась к мужу, и он - *sancta simplicitas!* – преданно ухаживает за ней, впавшей в старческое слабоумие. Старая Марина, ослепшая и раздражительная, подает голос из-за сцены. Все действие разворачивается ночью, и настроение безнадежно мрачное. «Крыша везде протекает, и на стенах ужасные тараканы» (р. 106). Де Вет никак не обыгрывает историческую обстановку 1905 года, и ее пьеса невесело тянется к своему собственному открытому финалу.

Действие «У озера», «трагикомической пьесы – сновидения», перенесено в 1910 год. Это вариация в духе Стриндберга на тему символистской пьесы Константина в «Чайке». Среди действующих лиц – смертельно больная Аркадина и призрак утонувшей матери Нины, закулисные персонажи включают по-прежнему увлеченного ловлей рыбы Тригорина и агрессивного предпринимателя Лопухина (заимствованного из «Вишневого сада»). Настроение этой эмоциональной, но легко забывающейся пьесы – грустное, порой экзотическое; ее кульминация – сценическая площадка, построенная для любительского спектакля, поднимается в воздух и летит над озером.

В своей трилогии Реза де Вет обнаруживает чуткое понимание оттенков чеховской драматургии. Но ее незнакомство с русским языком ведет к таким словосочетаниям, как Маша Сергеевна или (совсем ошибочно) Маша Андреевна, Соня Александревна и т.п. Фамилия Кулыгин пишется по-разному: то Кулейхин, то Кулыхин, то Кулыхегин. Насчитывается до тридцати опечаток и в английских словах.

Хотя пьесы Чехова сами по себе не нуждаются в каких-либо вариациях, восторженные поклонники русского мастера, без сомнений, будут еще не раз предлагать новые их продолжения.

Гордон МакВэй (Бристоль, Англия).

P.S. От редакции. Пока готовился номер, в Британии появился еще один сиквел. В лондонском Guild Theatre в ноябре 2002 года состоялась премьера новой пьесы Брайена Фрила «Послесловие» («Afterplay») в постановке Робина Лефевра. Пьеса соединяет последующие судьбы Андрея Прозорова из «Трех сестер» и Сони из «Дяди Вани». Действие перенесено в Москву 1920-х годов. (Отзыв газеты «Daily Mail» о спектакле: «Верх совершенства».) Одновременно в Dommar Warehouse с аншлагом идет адаптация «Дяди Вани» того же Брайена Фрила в постановке Сэма Мендеса. («What's on in London». November 13, 2002. P. 64).

ЗЕРКАЛО РАЗДЕЛЕННОГО МИРА

Самоиспытание: Дьердь Далос следует за Антоном Чеховым на Сахалин.

[о книге: György Dalos: «Die Reise nach Sachalin». Auf den Spuren von Anton Tschechow.

Дьердь Далос «Путешествие на Сахалин». По следам Антона Чехова.

Europäische Verlagsanstalt. Hamburg, 2001]

Когда Антон Чехов в 1890 незадолго до Пасхи начал свое путешествие на Сахалин, все литературные круги России недоумевали: что влекло туда уже достаточно известного в то время писателя? В то время подобное путешествие по железной дороге, морем и в почтовой карете казалось более чем рискованным и сумасбродным, поскольку остров отстоял от Москвы за 10 тысяч километров и принадлежал к числу печально знаменитых мест заточения и каторжных работ. И некоторые из здравомыслящих чеховских комментаторов совершенно правы, когда утверждают, что данная поездка повлекла за собой обострение туберкулеза у писателя.

Чехов и сам чувствовал себя обязанным подыскать достойное обоснование своей экспедиции. В его творческом наследии накопилось множество «очерков, фельетонов, глупостей, водевилей, скучных историй, многое множество ошибок и несообразностей, пуды исписанной бумаги, академическая премия, жите

Потемкина — и при всем том нет ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение. Была масса форсированной работы, но не было ни одной минуты серьезного труда. <...> Мне страстно хочется спрятаться куда-нибудь лет на пять и занять себя кропотливым, серьезным трудом». В другом месте Чехов жалуется на «застой в моей личной жизни», он хочет на Сахалин «не только ради одних каторжных, но и просто так, в общем <...> Я испытываю непреодолимое стремление к бегству. <...> Я хочу жить, и некая сила влечет меня куда-то» Это звучит как самооправдание при побеге. В результате на свет появился «Остров Сахалин» — уникальное произведение, состоящее из описаний природы, литературных очерков и этнографических штудий.

Дьердь Далос, венгерский писатель из Берлина, посетил Сахалин в августе 2002 года. Чеховский текст послужил для него и сто десять лет спустя «единственным надежным компасом для нового открытия Сахалина». Как некогда и Чехову, Далосу пришлось напряженно поработать. Кто в наше время знает что-либо о Сахалине — острове около тысячи километров в длину и местами не более тридцати в ширину, с шестьюстами тысячами жителей, равном по площади Португалии и расположенном между Японией и Камчаткой, между Охотским и Японским морями?

Сахалин попадал в поле зрения немецкого читателя разве что в связи со спором России и Японии о Южно-Курильских островах или при ужасном землетрясении 1995 года, жертвой которого стал город Нефтегорск. Далос берет читателей с собой в путешествие на край света: «В этой книге я попытаюсь, вслед за Антоном Чеховым, но без его претензии на исчерпывающую полноту, обрисовать определенные связи между прошлым и настоящим жизни Сахалина. При этом я убежден, что подобное описание представляет нечто большое, нежели просто история одного острова. Сахалин не только часть России, но и представляет в миниатюре весь спектр российских жизненных условий».

Далос и его спутница, венгерская журналистка Андреа Дунаи, которая заносила на пленку все увиденное и услышанное, основательно подготовились к поездке и вооружились многими материалами: литературными очерками, путеводителями, историческими описаниями, интервью, газетами и сайтами интернета.

В первой части книги речь идет о истории Сахалина со времени чеховской поездки, во второй — о том, что путешественники смогли увидеть своими глазами за время их тринадцатидневного пребывания на острове. Третья часть повествует о развитии событий на острове после отъезда журналистов: об ожидании жителями острова приезда Владимира Путина, о проведении выборов губернатора и мэра и о преодолении невзгод чересчур морозной зимы.

По мере чтения создается впечатление, что автор никоим образом не намерен уступать Чехову в основательности и информированности. Он прекрасно знает всю литературу о Чехове, консультировался со специалистами как в Будапеште, так и на Цейлоне. Нам даются сведения о флоре и фауне, о среднегодовых температуре и осадках острова, о популяциях трески и горбуши. Но главным предметом описания все же является другое: Сахалин как русский микрокосм в XIX и XX веках...

Это десятилетия каторги, угнетения и принудительных тяжелых работ. Это история советской «силовой» модернизации — даже так далеко от Москвы расположенный Сахалин не избежал в годы Большого Террора 1937 общей печальной участи. Это история разделения острова и последующих переездов и выселений. И, наконец, после конца СССР — история развала экономики, из которого так тяжело выходить.

Оказывается, что «конец света» тысячами нитями соединен и сопряжен с историей самой Европы. Каждая революция пополняла остров новыми арестантами. Им во многом обязан остров развитием своей культуры. Ссылный Бронислав Пилсудский, к примеру, брат польского премьер-министра Йозефа Пилсудского, собирал сказки, записал на фонограф песни местных жителей и был пионером этнографии Сахалина. Живущие на острове белорусы и украинцы являются потомками депортированных или бежавших от коллективизации крестьян. Это непрерываемая история геноцида и искоренения. «Если кто захочет отыскать глубинные корни развала советской системы, то ему достаточно проследить взглядом катастрофические следствия всех волн репрессий», — таков один из немногих

обобщающих пассажей книги. «Огромной империи до самого ее конца не хватало свободного, критически мыслящего, самосознающего и дееспособного общества, которое встало бы между маленькой горсткой вождей и миллионами беспомощных ведомых».

Однако Сахалин представляет собой не только Россию в миниатюре, но и трагедию разделенного мира. Именно здесь, на 50-й широте, проходит демаркационная линия между советским севером и японским югом – «первая искусственно проведенная граница новейшей истории, которая отделяет друг от друга две экономически и идеологически различных системы и тем самым особенно ясно демонстрирует их преимущества и недостатки».

Создается впечатление, что автор книги пробует себя как писатель на описаниях картин сахалинской жизни. Сахалин в его глазах, как и все огромное постсоветское пространство, – причудливо соединяет в себе черты прошлого и настоящего: старые вывески магазинов недавно закончившегося советского времени соседствуют с люминесцентными огнями казино и «Леди-бизнес-клуба». Между дощатыми постройками можно найти развалины японских чайных домиков. А на Коммунистическом проспекте корейцы открыли цветочный киоск...

Посредине бывшего советского села Чистоводное возвышается остов так и недостроенного дома культуры. В честь какой годовщины Октябрьской революции он должен был быть назван? В то же время важнейшие телевизионные и газетные новости и интернет прерываются из-за отключения электричества и из-за того, что температура в комнатах иногда держится ниже нуля. По причине отключения света и воды часто отменяются занятия в школах. Все жители издавна имеют тоску по нормальной жизни. Но среди этого мрачного ландшафта в книге попадаются и светлые картины, как, например, при описании села Белого: «здесь живет пожилая супружеская пара с четырнадцатилетней внучкой. Родители зарабатывают на хлеб в Южно-Сахалинске. Девочка со светлым красивым взглядом ходит каждый день за пять километров учиться в школу, где она чертит, рисует, читает, иногда лишь при свете свечей».

Карл Шлегель (Frankfurter Allgemeine Zeitung. 21 März 2002. № 68. S. 40)
(перевод А.Б.Креницына)

ТЫ НЕ ДОЛЖЕН ПИСАТЬ! ЧЕХОВСКИЕ САТИРЫ И ЮМОРЕСКИ.

[Anton Tschechow: Humoresken und Satiren in zwei Bänden. 1882 bis 1892. Übersetzt und hrsg. Von Peter Urban. Züricher Diogenes Verlag, Zürich 2001].

Когда в 1886 году появился сборник «Пестрые рассказы» в издательстве «Осколки», то само его заглавие отражало несколько пренебрежительную оценку помещенных туда произведений – самых ранних, некогда напечатанных им в различных юмористических журналах и газетах, ради хотя бы незначительного приработка. Еще неприятнее был для него выход годом позже «Невинных речей», об истории издания которых он так рассказывает брату: «Не так давно, в одну из минут, когда я сидел без гроша, ко мне прибежали бр. Вернеры и, пользуясь моею нищетою, купили у меня за 150 р. 15 рассказов. Само собою, я выбрал для них рассказы поганые. Теперь читаю, что они выпустили книжку «Невинные речи А.П.Чехова». Издание изящное, но рассказы так плохи и пошлы, что ты имеешь право ударить меня по затылку, несмотря на свою бездарность. Бр. Вернеры, конечно, пошлют новую книжицу в «Нов<ое> время», надеясь на то, что мне, как сотруднику, дадут отзыв в лучшем виде; ну, а я надеюсь, что «Нов<ое> время» простит мне, что я часть души своей продал нечистому, и не упомянет об этом печатно. В молчании я увижу великое одолжение».

Теперь, однако, молчание прервано. Цюрихское издательство Züricher Diogenes Verlag, уже и без того имеющее вместе с издателем и переводчиком Петером Урбаном большие,

можно сказать, огромные заслуги перед русским писателем, выпускает теперь под заглавием «Юморески и сатиры» целую подборку шуток, сцен, сатир, минидам и карикатурных описаний, которыми юный писатель наполнял различные юмористические газеты и журналы с 1882 по 1890 год. Хотя в основном это были вещи легкого жанра, ради куска хлеба, но именно благодаря им Чехов вошел в писательские круги Москвы и Петербурга и укрепился в них. Большинство этих вещей подписано псевдонимом, некогда придуманным школьным учителем Чехова: Антоша Чехонте.

Издание сопровождается комментариями, в которых Петер Урбан учитывает как отзывы Чехова о своих вещах, так даже и отзывы цензоров при их издании.

Губерт Шпигель (Frankfurter Allgemeine Zeitung 8.12.2001)
(перевод А.Б.Креницына)

Театральное обозрение

Круглый стол

Редактор Бюллетеня Североамериканского Чеховского общества Ральф Линдхайм (North American Chekhov Society Bulletin. Vol 10. # 1) обратился к читателям с предложением откликнуться на эссе Джона Фридмана, театрального критика газеты «Moscow Times». По мнению редколлегии «Чеховского вестника», полемическое и в хорошем смысле слова провокативное эссе Дж.Фридмана, знатока московской театральной жизни, содержит основу для обмена мнениями о современном положении с постановками чеховских пьес. Мы приглашаем всех, кому эта тема не чужда, откликнуться и высказать свое мнение.

Джон Фридман

ДОВОЛЬНО ЧЕХОВА!

Помните картинки в детских книжках, где все выглядело одинаково, за исключением одной-двух мельчайших деталей? Надо было найти отличия между двумя обезьянами и двумя шарманщиками, а они заключались в том, что на шапочке одной обезьяны было две вместо трех кисточек, а у шарманщика недоставало на манжете одной маленькой пуговицы... Именно эта игра - она называется, кажется, «чем отличаются эти картинки?» - напоминает мне 95% постановок по пьесам Чехова, которые я видел в последнее время. Все они, несмотря на незначительные различия, - на одно лицо.

Чтобы заставить Чехова выглядеть «современным», многие режиссеры становятся на голову, они ставят своих актеров с ног на голову, они ставят Чехова с ног на голову - его героев, его темы, сюжеты, реплики, паузы, его подтекст. Чего только нет! Многие ставят его вверх тормашками или выворачивают наизнанку. В девяти из десяти случаев - это все-таки чей-то чужой Чехов.

Затем идут режиссеры, которые действуют согласно правилу «быть верным тексту». Обычно, за исключением тех случаев, когда режиссеры занимаются простым изложением чеховского слова, это те постановки, в которых мы находим «авангардистский тик», как Ричард Гилман насмешливо назвал их в книге «Чеховские пьесы: шаг в вечность» (с. XVII). Здесь присутствуют и тонкие отклонения от текста, и какие-то странности, умеренно смелые интерпретации, пронизательные уловки, которые, кажется, многозначительно подмигивают, так как предлагают нечто, что кажется знакомым, но все-таки претендует на новизну.

Однако я упомянул Гилмана в этом контексте, чтобы начать с ним спор. Если я понимаю его верно, он склоняется к дотошному, чуткому к тексту типу постановки, которая бы отошла от ряда разнообразных перетолкований, о которых говорится в его книге. Но это,

я считаю, та же старая вещь. По сути, меня расстраивает одна навязчивая мысль: что фруктовый плод чеховских пьес уже отдал практически весь сок, который он мог дать. Даже книга Гилмана, вдумчивая и разносторонняя, кажется мне еще одним примером того, как практический и теоретический подходы к чеховской драматургии сведены к подсчету мелочей и к умственной гимнастике.

Меня преследует фраза, которую я написал два года тому назад в специальном чеховском выпуске журнала «Modern Drama» («Чехов в России уже столетие». Зима, 1999, р.563.) Я довольно самонадеянно заключил, что драматургия Чехова, как и Шекспира, «оказалась выше различий во времени, в месте, стиле и даже в моде. Она универсальна и всегда современна». В таком случае, почему мне так скучно смотреть новые постановки чеховских пьес? Это не обвинение, это констатация факта в форме честно заданного вопроса.

То, что будет сказано дальше, - не декларация или манифест, цель которого - сбросить Чехова с пьедестала. Напротив, это личное, импрессионистичное изложение нерешенных вопросов и сомнений, которые возникают у меня все чаще, когда я думаю о месте драматургии Чехова в современном театре.

Я мог бы всю вину возложить на Станиславского. Возможно, пресловутая «атмосфера» - создание Станиславского в той же мере, что и Чехова, - просто стала слишком туманной. Может быть, реалистичный «звук порванной струны» (как бы замысловато его ни интерпретировали), щебетанье птиц, громохание грома, шум дождя, разливание чая, вздохи людей и даже то, что они потеют, - все это просто приземлило гений Чехова.

Возможно, я должен винить в этом русских, чьи постановки я в основном и смотрел (я живу и работаю в Москве). Конечно, русские, по вполне понятным причинам, в большей мере подпали под влияние Станиславского. Но я видел и множество зарубежных постановок в том же духе. И эти постановки, даже когда они агрессивно причудливы, обычно трудно отличить от глуповатых спектаклей, сыгранных на потребу публике.

Я видел постановку 1997 года Джонатона Кента пьесы «Иванов» (адаптация Дэвида Хейра) в театре Алмейда. В заглавной роли - Ральф Фейнс. Иванов - Фейнс в течение трех часов источал глубоко задумчивую, бездейственную меланхолию, пока, наконец, не убивал-таки себя... Но это представление - ничто по сравнению с эклектичной и эксцентричной постановкой «Иванова» в Театре на Забрадли в Праге, сделанной Петром Леблом (этот спектакль я видел в 1998 году). На сцене были те же люди, которые теми же словами жаловались на те же проблемы и решали или уходили от решения этих проблем теми же способами... Правда, спектакль окрашивался в драматические тона, когда мы узнавали, что сам Лебл покончил жизнь самоубийством вскоре после постановки «Иванова». Это было драматически обставленное самоубийство: он не застрелился, а повесился над подмостками своего театра. Самоубийство Лебла было постмодернистским, с подтекстом - таким, как и его постановки. Но этот факт ничего не меняет. Лебл, по причинам, скорее всего, важным для него, мертв. А «Иванов», я полагаю, мало что может предложить нового вне зависимости от того, насколько причудливо вы его поставите.

В июне 2001 года я видел постановку Люка Бонди пьесы «Чайка» в Венском театре Burgtheater. Это была тонкая, привлекательно оформленная вещь с несколькими прочувствованными актерскими работами. Я восхищался всеми, кто участвовал в спектакле, их тяжелым трудом и талантом, но после вышел с чувством, что их попытки были абсолютно тщетными. Разумеется, Бонди по-своему интерпретировал пьесу и сместил некоторые акценты. Его Треплев был по существу режиссером, а не писателем. Его Тригорин был узнаваемой пародией на современного литературного поденщика, который похож на какого-то героя из фильма Вуди Аллена, порой - убогого, порой - наделенного чувством. Шамраев в интерпретации Бонди был неуравновешенным человеком, который скакал и кричал неистово на всех высоким голосом по малейшему поводу. И что из этого? Более или менее сверхактивный Шамраев - или Треплев-писатель, или Треплев-режиссер - не меняет картину в кардинальном плане. Это все та же шапочка, только не с двумя, а с тремя кисточками. Шамраев все так же не хочет давать никому лошадей, Нина Заречная по-прежнему пытается стать актрисой, а Константин стреляется.

За неделю до того, как я увидел постановку Бонди, я смотрел мировую премьеру новой постановки пьесы «Чайка» Льва Додина в Малом драматическом театре в Санкт-Петербурге. Я давно не видел столь бессмысленной, расслабленной постановки ведущего художника сцены. Треплев у Додина был человеком средних лет с седеющей бородой, который выглядел старше своей матери. Очевидно, он был действительно одарен, несмотря на его безвестность. Тригорин Додина был, напротив, относительно молодым человеком – гораздо моложе Аркадиной или Треплева – который действительно не знал пока своего пути в мире искусства. Эти и другие герои, которых интерпретировали в новом ключе, беспрестанно катались на велосипедах и слонялись около настоящего пруда, который Додин соорудил на сцене. Конечно, это было повторением пруда из постановки 1997 года чеховской «Пьесы без названия» («Платонова») и повторением с водой или без нее в постановке по повести Андрея Платонова «Чевенгур» и Брайана Фрила «Molly Sweeney». Несмотря на все велосипеды, капающую воду и другие натянутые новации, додинский Шамраев – занудливый пентюх вместо живчика в спектакле Бонди – все так же не хотел давать никому лошадей. Треплев с его талантом и седой бородой все-таки застрелился, после того как Нина, показанная честолубивой, зрелой женщиной, с едва ли оставшейся в ней искрой молодости, – снова ушла ради новой попытки устроить свою актерскую карьеру.

Я грубо прохожусь по деталям, но моя боль истинна. Она исходит не из желания высмеивать людей театра, совершенно искренне воспринимающих свою работу. Суть проблемы находится глубже. Я думаю, что то, что происходит, означает, что Чехов перестал быть драматургом, а вместо этого стал чем-то вроде лакмусовой бумажки. Авангардисты используют его, чтобы показать, как далеко они могут отойти от классического текста. Традиционалисты – чтобы доказать, как много дает верное следование оригиналу. Остальные режиссеры застряли где-то посередине. Однако немногие берутся за чеховскую пьесу, чтобы найти, какие действительно свежие наблюдения она может предложить им или их зрителям. Такое просто невозможно в данный момент.

В начале XXI века любая постановка Чехова находится под прессом всего того, что создано до нее. Мы слишком хорошо знаем чеховских героев, чтобы делать вид, что знакомимся с ними впервые. Конечно, хороший театр – это то, что выводит из равновесия, поражает нас в самое сердце или даже в мозг до того, как у нас есть возможность опереться на эмоциональный и интеллектуальный багаж, который мы копили каждую минуту нашей жизни. Хороший театр – это электрический шок, он проходит сквозь нас до того, как мы можем призвать на помощь защитные силы организма. Естественно, я не говорю о коммерческом театре, чья главная цель – заставить людей, заплативших за билеты, чувствовать себя комфортно, так, чтобы они приходили снова и покупали больше билетов, – я имею в виду исключительно театр, который подталкивает или по крайней мере делает попытки способствовать развитию искусства.

Это практически невозможно для нас – быть пораженными Аркадиной или тремя сестрами, как молнией. Когда мы покупаем билет, мы уже наполнены ожиданиями, сравнениями, воспоминаниями и мнениями. Когда мы приходим в театр, афиша у входа, как и программа, которую мы покупаем в холле, вновь напоминает нам, что Аркадина – популярная провинциальная актриса, склонная ревновать своего любовника и сына, или что три сестры отчаянно хотят уехать в Москву.

Во время недавнего разговора в Москве о современном русском театре, меня спросили о причинах столь широкого распространения (я бы назвал это потопом) чеховских постановок. Я тогда раздраженно ответил: «Я уже больше не вынесу еще одного «Дядю Ваню»! Сколько раз мы можем наблюдать, как дядя Ваня стреляет в профессора и промахивается?..» Я упоминаю об этом, чтобы описать реакцию слушателей. Аудитория примерно в сто человек залилась громким, продолжительным смехом. Это был нервный, возбужденный смех людей, услышавших то, что они сами думали, но боялись в этом признаться.

Чеховский статус, как, возможно, наиболее влиятельного из всех основателей современной драматургии, сделал его необходимым блюдом в меню. Но именно эта необходимость ставить его пьесы или утверждать, что все понимают и любят их, имела для его искусства поистине разрушающие последствия. Тонкие, неземные нововведения

чеховской драмы были уничтожены и массово истреблены. Чехов стал дубинкой, которую режиссеры держат в руках, чтобы доказать свою изобретательность; писатели (через адаптации и имитации) – для утверждения своего мастерства; ученые-критики, используя свой авторитет, – чтобы представить Чехова в качестве нормы и образца, а зрители – чтобы убедить себя и других в своем хорошем вкусе и утонченности. Как результат, сложные вопросы встают в нашем сознании. Наиболее провокативный и фундаментальный из них такой: а действительно ли Чехов заслуживает того внимания, которое мы ему уделяем, или мы загнаны в порочный круг обожествления писателя, которого мы всегда обожествляли, потому что мы уверены в том, что мы должны ему поклоняться?!

Этот вопрос казался бы мне абсурдным, невысказанным еще три года тому назад. До того времени я был более чем готов принимать каждую постановку такой, какова она есть. Сверхреалистичные постановки, как «Вишневый сад» Питера Штайна, поражали меня своей глубиной, в то время как «странные» постановки, к примеру «Чайка» Лебла, восхищали своей изобретательностью. (К тому времени, как он привез «Иванова» в Москву два года спустя, вся новизна пропала). Но как я заметил, чеховская мания последнего десятилетия в большей степени стерла различия, выделяющие такие постановки. Сейчас я понимаю, что первые искры сомнения появились, когда я увидел, с некоторым опозданием, фильм Луи Малля 1994 года «Ваня с Сорок Второй улицы». Этот фильм я смог увидеть в Москве лишь в 1995 или 1996 году, но много слышал о тех открытиях, которые он совершил, перенося произведение Чехова в современный мир. Честно говоря, я увидел тех же самых, сонных, неизвестно куда идущих героев. Только в этот раз их беды были удвоены, так как собственные страдания самих актеров стали также частью истории. В то время я еще не понимал этого, но это было первый раз, когда Чехов – один из писателей, который в наибольшей степени повлиял на мои чувства, – начал действовать на меня не как стимулирующий, а как раздражающий фактор.

Мое смятение продолжало расти, когда я стал свидетелем мировой премьеры 1996 года «Дяди Вани» П. Штайна в Teatro di Roma и Teatro Stabile di Parma. Когда этот спектакль был показан в Москве во время Второго Чеховского Международного Театрального Фестиваля, я был поражен тем, как Штайн придавал мнимую глубину бесконечным реалистическим деталям. Тогда я посчитал это неудачей Штайна; сейчас я понимаю, что в этом «виновата» и сама пьеса Чехова – она была очень утомительной. Я также знаю теперь, что постановки, которые, как я считал в прошлом, были тонкими и чуткими (они и на самом деле являлись таковыми), сейчас показались бы мне бессмысленными. То время, когда выявление едва заметных нюансов драматической ситуации или характеров героев являлось достаточным основанием для постановки пьесы, уже прошло.

Как результат безостановочного потока чеховских постановок, свидетелем которого я был в последние десятилетия (смотрите мою статью в журнале «Modern Drama» об обширном количестве русских чеховских постановок), я начал видеть его недостатки слишком отчетливо. Как многие писатели, гораздо меньшие, чем он, по масштабу, он довольно часто дает знать, что он хочет сказать, и словесно объясняет там, где современный драматург предпочел бы, чтобы нужный ему образ возник через действие или, еще лучше, имел бы смелость предоставить это воображению зрителя. Герои Чехова часто совершают смертный грех говорения не потому, что это необходимо, но из-за того, что автор желает, чтобы зритель был проинформирован. Это можно было допустить сотню лет назад. Так можно было писать пятьдесят, даже двадцать лет назад. Но сейчас смотреть это на сцене становится все более невозможным. В действии IV «Чайки» в искусственном диалоге героев нам преподносится «на блюдечке» информация о Треплеве, который стал знаменитым писателем, в то время как сам Треплев произносит монолог, в котором сообщает то, что нам нужно знать обо всем, что «между тем» произошло с Ниной.

Некоторые аспекты чеховской драматургии, которые когда-то были новаторскими, стали невозможно банальными. Бесконечное философствование Вершинина, Чебутыкина, Кулыгина в «Трех сестрах» сейчас мне кажутся несносно излишними. О, какой-нибудь ученый или критик сплетет красноречивую паутину слов о том, как высоки данные отрывки по степени понимания и пронизательности! Но театр, даже наиболее тонкий его вид, – это грубое искусство. Это искусство момента. Потеряй интерес и доверие публики на одно

мгновение, и можно никогда не восстановить его вновь. Это тот самый риск всеобщего философствования, которым грешат пьесы Чехова.

Громадным вкладом Чехова является то, что он сделал мысль законным аспектом драматургии. Я не имею при этом в виду собственно идеи или темы его пьес – попытки его героев обрести порванную связь с землей; эфемерность того, что мы называем «реальностью», краткость жизни, невозможность любви и в то же время неспособность практически всех и каждого прожить без нее – я имею в виду то, что он показывает мыслительный процесс как движущий компонент драматического действия. Представить до Чехова, что можно наблюдать, как человек думает на сцене, было непостижимым. За столетие, последовавшее после его пьес, уже трудно себе представить мало-мальски значимую драму, которая не включала бы, так или иначе, процесс мышления.

Но сегодня психологический объем нашего внимания гораздо короче. Мы реагируем на стимулы быстрее, чем современники Чехова. Мы быстрее и дальше совершаем умственные прыжки. Никто не ставит Шекспира в настоящее время, не урезая текст; возможно, это именно то, что мы должны начать делать с Чеховым. Может быть, пора перестать относиться к его пьесам как к неприкосновенным мифам, которые должно смотреть в полном объеме, чтобы в полной мере ощутить их силу и глубину. Одна из лучших современных постановок «Чайки», которую я видел, носит название «Эксперимент: Чайка», так она и сделана. Украинский режиссер Андрий Жолдак (ставивший пьесу в Москве для Третьей Международной Театральной Олимпиады в июне 2001 года) сильно сократил и перегруппировал текст, сосредоточившись в основном на теме искусства и художника в обществе, отягощенном бессмысленной шумихой.

В англоязычном мире как будто бы пришли к соглашению по проблеме текстов. Если когда-то нас удовлетворяли скрупулезные, академичные переводы, то сейчас мы хотим, чтобы работа была выполнена драматургом. Хейр, Девид Мэймет, Брайан Фрил и Ленфорд Уилсон – все были к этому причастны. С одной стороны, это несомненный прогресс. Улучшилось, так сказать, качество английского языка в пьесах Чехова. С другой стороны, эти версии имеют отношение более к адаптации, чем к переводу. Они спокойно подчищают Чехова, модернизируют его, упрощают, даже немного объясняют. Не является ли это еще одним свидетельством того, что нас не удовлетворяет наш Чехов?

Кама Гинкас, которого я считаю самым ярким режиссером-новатором в современной России, однажды сказал мне: «Я поражаю легкомыслию и наглой самоуверенности большинства тех, кто осмеливается ставить Чехова... Шекспир имеет ключ, подходящий к любому замку. У Чехова его нет. Чехов мстителен...» («Театральный Форум», №12 (Зима/весна 1998), с. 11).

Действительно, Чехов, кажется, мстит нам за превращение его в предмет массовой продажи, знаменитости номер один; за ожидание найти в его пьесах ответ на любой вопрос и тему на все времена. Может быть, этот парадокс относится не к самому Чехову, а к веку, в котором мы живем. Возможно, выше я ошибся, сравнив чеховские пьесы с плодом, который уже не способен больше дать сока. Может быть, лучше сравнить их с фруктовым деревом, с которого уже обобрали все плоды и от которого не стоит ожидать урожая до следующей осени.

Как бы то ни было, я снова повторяю: я не могу наблюдать вновь и вновь за тем, как дядя Ваня стреляет и промахивается.

(Перевод *Татьяны Аленькиной*).

ЭТОТ НАДОЕВШИЙ ЧЕХОВ

На страстное и искреннее эссе Джона Фридмана можно посмотреть по-разному.

Можно – как на исповедь ренегата: был пламенным сторонником – стал столь же убежденным обличителем.

Можно – как на демонстрацию психологического феномена: перехода от возбуждения к утомлению. Да, в «Иванове», где это изображается так наглядно, в этом смысле ничего нового – пьеса на все времена. Или, говоря словами из «Чайки», «словом, старая история».

Можно – увидеть пресыщенность гурмана, угодить вкусу которого может лишь что-то уж совсем экзотическое. Можно, конечно, поспорить с оценками отдельных упоминаемых постановок...

Но со многим в этом эссе нельзя не согласиться. В современных театрах к Чехову, действительно, то и дело обращаются по соображениям, бесконечно далеким от духа его пьес. Имя Чехова на афишах приносит дивиденды, особенно в зарубежных поездках. Чехов ведь – единственный из русских драматургов, ставший давно своим для зрителей всего мира. И даже при самом добросовестном подходе трактовки его пьес снова обрастают штампами, сколько ни сдирали их авангардисты века, прошедшего с момента их написания.

И все же, каким бы обоснованным ни было желание видеть только совершенные спектакли по чеховским пьесам, а на время установить мораторий на их постановки, – вряд ли это осуществимо.

Актеры рвались и будут рваться к чеховским ролям. Режиссеры пытались и будут пытаться решать загадки, заданные писателем. К тому же, такова уж природа театральных амбиций, ничем не остановить желание поспорить со всеми предшественниками, решавшими загадки до них. В большинстве своем спектакли будут ставиться не для пресыщенных и всезнающих, а для неискушенной новой публики. Той, которая с помощью театра – или вопреки плохому театру – впервые будет открывать для себя в чеховских пьесах послание, обращенное к каждому.

Фруктовые метафоры, предложенные Фридманом для чеховских пьес, – выжатый плод или обобранное до конца дерево? – я бы заменил другими. Скажем: высокое дерево, самые ценные плоды которого расположены высоко, и при имеющихся средствах до них не достать, а манят они многих и многих. Или: вольно пенять на незрелость винограда, когда нет способа до него добраться. Тоже ведь ничего нового...

В. Катаев,
также не всегда довольный
зритель.

НАШ ОТВЕТ ДЖОНУ ФРИДМАНУ

1.

«Наш» – это не условность, не фигура речи; не блеф, за которым ничего нет. В данном случае нас трое (два режиссера и театровед), но могло бы быть много больше, стоит оглядеться вокруг себя, по России и вне ее, и обратиться к тем странным людям, которые ставят и ставят Чехова, не замечая, что давно исчерпали его, и нового ничего нет, и все повторяют друг друга или то, что было высказано до них. И вообще, сад этот не плодоносит, а на спектаклях скучно...(По логике Джона Фридмана).

А они действительно не замечают и ставят просто потому, что иначе не могут. Вне юбилеев, какой-либо моды и злобы дня, по личной потребности, которая у каждого – своя, да еще и меняется во времени.

Борис Гранатов, режиссер из Вологды – острый, сильный, парадоксальный, свободно чувствующий себя в океане мировой классики, – за последние 10 лет ставил Чехова трижды. Сперва была «Чайка», опыт в стиле модерн, фантастическая и гротескная, словно страшный сон Кости Треплева. Потом захотелось встречи с самим Чеховым – и поставили обновленную, театрально дополненную пьесу Леонида Малюгина «Насмешливое мое счастье». Премьера сезона – «Три сестры»¹; в работе – «Лебединая песня».

¹ «Три сестры» А.П. Чехова. Режиссер-постановщик – Борис Гранатов. Художник-постановщик – Степан Зограбян. Художник по костюмам – Ольга Резниченко. Театр для детей и молодежи. Вологда.

«Три сестры», «военный» спектакль, как бы продолжив в этом плане традицию Любимова, Някрошюса, Беляковича, вместе с тем совершенно иной. (Собственно, в этом ряду все спектакли – разного смысла и стиля. Общего лишь то, что военная «материя» пьесы разрослась, а коллизия «войны и мира» становится основной.) Спектакль Гранатова родился из каких-то личных мотивов, воспоминаний, ощущений. Поэтому, наверное, эта дымка фантазии надо всем; это сочетание видений и яви; этот вневременной характер «войны», и узнаваемой, и условной, – постоянный, тревожный фон действия, внезапно и резко вторгающийся порой в «мир».

Сами же военные люди конкретны, реальны, кажутся (необходимый эффект «Трех сестер»!) давно знакомыми, и не из пьесы – из жизни, будто живут где-то рядом: и прочно скроенный, сильный, надежный, уставший от войны Вершинин (Владимир Бобров), и «недотепа» Тузенбах (Павел Полушкин), безнадежно штатский, забавный; и Чебутыкин (Александр Павельев), лишенный напрочь цинизма, но прикрывающий усмешкой горькую свою неприкаянность.

«Мир», поначалу уютный, островок человечности и тепла, к финалу отмечен всеобщностью. В синем сумраке пустой сцены нет примет места и времени. Стираются личные черты героинь; Ольга, Маша, Ирина (Лариса Кочнева, Наталья Исаева, Елена Авдеенко) – словно три стороны одной женской души, как думали о них в начале прошлого века. Но здесь они еще и стареют, будто прожили с этой пьесой всю ее столетнюю жизнь; история трех сестер превращается в притчу...

В ответ на предложение Фридмана («Довольно Чехова!») Гранатов спорить не стал – просто сам рассказал о своих стимулах и мотивах.

Татьяна Шах-Азизова

ТРИ СЕСТРЫ И ДЯДЯ ВАНЯ, ИЛИ ЗАЧЕМ МНЕ НУЖЕН ЧЕХОВ.

2.

Из писем к Чехову.

«Я Вас люблю гораздо больше, чем Вы того стоите, и отношусь к Вам гораздо лучше, чем Вы ко мне, и знаю отлично, что не представляю для Вас никакого интереса». *Лида Мизинова*

«Будь счастлив, и укрепляй свое здоровье, если не для себя, то для других. Очень многие нуждаются в тебе. Прости за мораль, но это верно...». *Мария Чехова.*

Хорошо быть молодым, когда все еще впереди, а усталость и цинизм не подступили, не навалились, не сковали душу.

Хорошо жить в Москве, смотреть и сравнивать спектакли по чеховским пьесам московских режиссеров, питерских и немецких гастролеров.

Хорошо заехать в Лондон, Вену или Прагу, а потом анализировать, сопоставлять различные спектакли, трактовки и тенденции.

А если нет у человека такого опыта и он, любящий и знающий наизусть пьесы Чехова, или, напротив, никогда не читавший их, но слышавший о них, идет на премьеру в театр в маленьком провинциальном городе? Что же в таком случае нужно знать и пережить режиссеру, который знает и любит Чехова, как родного и близкого человека, чтобы и его не обидеть, и при этом что-то свое сказать, и чтобы неискушенный зритель, пришедший впервые увидеть Чехова на сцене, не был разочарован ни автором, ни театром?

Поставь в Москве – скажут: «Опять Чехов!». Но ведь здесь, в провинции, – впервые. Ну, а если забыть, **где** ставишь, а просто ставишь, потому что любишь и этого большого человека в пенсне, и нелепых его героев, и себя жалеешь до соплей и детских слез в маминых коленях? И так жалко становится этого нелепого дядю Ваню, управляющего чужой усадьбой, и драматурга Костю, мечтающего о большой карьере, и этих трех девочек, которые никак не могут вернуться в город своего детства, и офицеров-артиллеристов, забредающих в теплое, уютное гнездо из окопов и стрельбы.

Открываешь «Три сестры» – и комок в горле. Кажется, что перелистываешь семейный фотоальбом или читаешь старые письма добрых знакомых в кругу друзей, их тоже знавших. Вдруг (в театре, как и в жизни, всегда бывает это «вдруг») – нежданная беда, война, пожар, любовь, измена, горькая весть и сладкое событие или никаких событий. **Просто так получилось...** И откладывается начатое, запланированное, выстраданное, и делается что-то абсолютно ненужное, постылое, нелюбимое. И не объяснить – почему, но: «...все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться».

А еще там есть офицеры-артиллеристы, мужчины, занятые ежедневным тяжким трудом, – пушки, боевые стрельбы и отравляющие газы. Они не штабные, а к этим милым, сидящим на чемоданах, женщинам приходят отогреться. Но, видно, не судьба. И вспоминается гумилевское:

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду...

Людам свойственно желание вернуться туда, где было легко, радостно, беззаботно – в детство. Уехали из Москвы (Лондона, Киева, Риги, Праги, – не имеет значения) одиннадцать лет назад. Год назад не стало отца, и они засобирались «домой». Наивная уверенность, что «там» все осталось по-прежнему – утром разбудит в школу мама, уйдет на службу папа, а потом вечером все вместе будут пить чай и играть в лото. Но мамы давно нет – «в Москве погребена, в Ново-Девичьем»... И папы тоже... А здесь что-то все время удерживает, не отпускает. Но может, просто страшно разувериться? Вот приехал подполковник из Москвы, а его и узнать трудно. А вдруг «там» все не так уж радостно, но все изменилось, состарилось, как этот подполковник. И они все оттягивают встречу с прошлым, боясь разочарований...

А по мне – пускай Гамлет все не может решиться, Дон Жуан играет с судьбой, дядя Ваня стреляет и промахивается, а три сестры никак не уедут в свой город детства...

Борис Гранатов

3.

Южный коллега Гранатова, режиссер Владимир Чигишев из Ростова, свое отношение к Чехову сформулировал кратко: «Меня к нему тянет, как чайку». Тяга эта, видимо, порой становится нестерпимой, и Чигишев, человек живой, любящий театральное общение без границ, имеющий свой международный фестиваль, время от времени вырубается из действительности и начинает ставить Чехова. Не думая об успехе, о кассе, о критике, рискуя... То он ставит с молодыми актерами «Три сестры» на малой сцене театра, вводя их в мир Чехова постепенно и осторожно, всего более дорожа ансамблем и атмосферой. То, напротив, с размахом, свободно, – «Чайку», премьеру нынешнего сезона².

Ключом к решению «Чайки» стало, судя по всему, само театральное пространство. В зрительном зале были сняты ряды партера и амфитеатра, немногочисленные зрители сидели в ложах бенуара и бельэтажа, а действие происходило внутри, захватывая еще и сцену.

Спектакль четко делился на две части (в каждой – по два чеховских акта), соответственно ходу пьесы. Действие первой части происходило в саду; действие второй – в доме. Дом и сад, две важные категории чеховской драматургии, были «несущими опорами» спектакля.

Сад с зеленым покрытием, соломенной мебелью, устройством для крокета; с лениво фланирующими героями в белых одеждах, словно источал летнюю истому. Казалось, что не только зрителям, но и актерам легко дышится в таком свободном пространстве; вспышки ссор и страстей врезались сюда диссонансом. Мистерия о Мировой душе, сыгранная в беспросветно черной глубине сцены, была вызовом этой ленивой безмятежности, взрывала ее.

² «Чайка» А.П.Чехова. Режиссер – Владимир Чигишев. Художник – Николай Симонов. Художник по костюмам – Ольга Резниченко. Областной академический молодежный театр. Ростов-на-Дону.

Во второй части срезанные части стен членили пространство дома, превращая его в лабиринт, а комнаты - в отсеки, где никто не мог укрыться от посторонних взглядов. Все видели всех и всё; одновременно шли разные потоки жизни; чеховская полифония и чеховский принцип одиночества на-людях были овеществлены здесь.

То и другое было в спектакле наглядно. Тема одиночества на-людях завершалась в последнем акте, в двух мизансценах от театра, но внутри чеховской ситуации. Первая - общий порыв к больному Сорину, общая радость от его внятных слов; чувствовалась внутренняя связь этих людей, спаянность их, семья. Вторая - вскоре после этого, в столь же спаянной мизансцене, но с иным, обратным смыслом: уход Медведенко в ночь, в непогоду, при молчаливой пассивности остальных.

Ансамбль в этой «Чайке» сложился, вобрав в себя притяжения и отталкивания героев, переплетение и пересечение их судеб - и одиночество каждого. При этом каждый имеет право на особое внимание театра; у каждого был момент, когда он делался главным, как Медведенко (Юрий Филатов) в своем уходе, с его достоинством и душой. В тени экстравагантной Аркадиной (Ольга Щелокова), актрисы до мозга костей, не потерялась тихая, не актерского склада Нина (Светлана Садикова), робкий росток, которому не дали вырасти и расцвести.

В спектакле разворачивался *театр жизни* (оба слова равно важны). Все было реальным, земным, но не обыденным, а приподнято театральным, благодаря изысканности костюмов и условности мизансцен. Чувствуя, что «Чайка» насквозь театральна, театр - материя ее, тема, линия судьбы героев, Чигишев делал спектакль не-будничный, насыщенный музыкой, игрой, красотой - и передал обаяние таланта в наивном опыте Треплева.

Вместе с тем режиссер не вполне подчинился автору, не растворился в пьесе. Он сокращал целые эпизоды (как видно, время купюр пришло), но мог действительно развернуть одну реплику (так Треплев на глазах зрителей уничтожил свою рукопись, о чем бегло упомянуто в тексте) или удвоить финал. Вместо одного выстрела здесь раздались два: Треплев стрелял в Нину, затем - в себя. Возникло внутреннее сопротивление; хотелось, словами пьесы, сказать: «Не то». Не потому, что двойной финал - теперь этим не удивишь; театры давно отвоёвывали право делать пост-скриптум к пьесе, но сама природа чеховского героя не соответствовала этому.

Подобного рода «не то» проскальзывало порой в актерской игре, в избытке театральности - в тоне и пластике героев, в демонстративной эксцентрике. Тогда в монолог-исповеди Тригорина (Владимир Воробьев), застенчивого и серьезного, начисто лишённого позы, слышалось не авторское, но актерское чтение; ерничающий доктор Дорн (Валерий Воронин) казался ломким паяцем, а остро талантливый Треплев с профилем Мейерхольда (Сергей Беланов) в предфинальных сценах своих словно гасил тревогу сценической маетой.

Все это - издержки и молодости спектакля, и здешних условий сцены (*театр жизни*), и внутренней свободы режиссера по отношению к автору, к которому его «тянет». Это можно встретить сегодня в любом самостоятельном опыте общения с классикой, с Чеховым в том числе. Риск, и сбой, и неожиданно свежий взгляд, и негасимая потребность в Чехове, дабы к нему прикоснуться и поведать нечто свое.

4.

Что ж, Чехов сегодня - не тот царь сцены, как лет 20 назад. Позади остались две эпохи открытий в его театре и две мощных демократических волны: на рубеже столетий, XIX-го и XX-го, и в последней трети прошлого века. Сейчас, похоже, идет третья волна.

Чехов теперь делит свой трон с другими, с Шекспиром, Гоголем, Достоевским - классикам несть числа; со своими наследниками по прямой, будь наши Володин и Вампилов, или влюбленный в него Уильямс, или абсурдисты. И думаешь: монополия Чехову не к лицу, а некое мировое сообщество драматургов, «артель» (излюбленное словечко), общая питательная среда для театра, где у каждого свой голос и свой закон, - идет.

Сегодня - и другой уровень общения с ним, более личный, интимный. В отсутствии общих движений и общих идей, при распыленности, атомизации сил каждый ищет своего

Чехова сам. Давно нет открытий такого масштаба, который сопоставим с мхатовским, с работами Стрелера или Эфроса; но где сейчас такие открытия в искусстве? Мы живем в освоении прежних богатств, в развитии их, создаем некий фонд идей и находок, черпаем из него. Вместе с тем нельзя не заметить, что все неслучайные спектакли по Чехову – разные, в каждом есть «зерно» нового, и чеховское «зерно», и отпечаток личности создающего. Когда-нибудь сумма опыта соберется – и какой же сложный образ чеховского театра мы увидим тогда...

Критик же или ученый, сторона воспринимающая, так же независима и субъективна, как люди сцены. Поэтому что ж спорить с Джоном Фридманом, который так драматично переживает свое отчуждение от Чехова? Это его личная печаль; посочувствовать можно, понять и понадеяться, что пройдет. Вылечится – через театр, который вдруг обрадует его чем-то новым...

А за Чехова беспокоиться рано. «География» чеховского театра не дает ему от нас отдохнуть. Где-то, скажем, «довольно» – в другом месте его остро недостает. Здесь вспыхнет, там гаснет. Мерцает, переливается. Он теперь принадлежит всем, с юга на север России, с запада на восток, и окрест ее также. В том же нынешнем октябре проходил чеховский фестиваль в эстонском городе Вильянди. В ноябре в Москве ожидают «Чайку» из Сербии и «Вишневый сад» из Армении. Литовец Някрошюс собирается ставить с московскими актерами «Вишневый сад»... И так далее.

«Тянет» их почему-то к Чехову. Закон всемирного тяготения...

Татьяна Шах-Азизова

УМСТВЕННЫЕ ПРЫЖКИ

Соблазн повторить подвиги Треплева будет всегда вдохновлять людей театра. Не избежал его (вслед за Акуниным, взявшимся догнать и перегнать старика Чехова), очевидно, и Джон Фридман, совершенно справедливо восставший в статье «Довольно Чехова!» против унылых постановок чеховских пьес. Он абсолютно, до неприличия прав: их много – как «традиционных», так и «авангардных»; впрочем, серых постановок пьес других авторов тоже предостаточно. Однако с больных голов режиссеров он попытался переложить долю ответственности за неудовольствие увиденным на здоровую голову автора, уже давно не нуждающегося в защитниках. Фридман мало касается такой тонкой материи, как поэтика чеховских драм, обращаясь для иллюстрации своих наболевших мыслей лишь к отдельным фабульным коллизиям или вырванным из действенного контекста репликам персонажей. Как тут не вспомнить опостылевшего ему дядю Ваню, из которого мог бы выйти Шопенгауэр, да вот беда: не вышел – и профессор Серебряков в этом не виноват. Фридману кажется, что Чехов исчерпался, «отдал весь свой сок», что чеховский Сад больше не плодоносит. Все сложнее и проще: исчерпался не Чехов – *исчерпываемся мы*, кто-то из нас; но кто-то другой, глядишь, вдруг испытывает новый прилив сил – и жизнь продолжается...

С тем же примерно успехом Фридман бы мог объявить: «Довольно Шекспира!» или «Довольно Моцарта!» Ведь и у *того* драматурга Отелло как ни в чем ни бывало продолжает душить Дездемону, и с Гамлетом ничего нового не происходит; и в «Реквиеме» *того* композитора за века (о, ужас!) не прибавилось ни одной новой ноты; да и дядя Ваня, доведись ему снова взяться за револьвер, увы, еще тысячу раз промажет.

Любой свежий взгляд на классическую драму влечет за собою перераспределение всех ее положений, мотивировок и связей. И всякий раз, когда за ноты чеховских пьес берутся подлинные мастера, мы слышим старые новые мелодии напрасно прожитых их героями дней и снова и опять рыдаем вместе с ними, готовые «отдохнуть» там, где нас нет, и тогда, когда нас не будет...

Да, все старо, как мир, и все, как мир, ново.

Чехова ставят не уже сто лет, а *всего сто лет*. Сколько в нем еще нераскрытого, неразгаданного, тайного! И чем больше вчитываешься, вдумываешься в него, тем недосягаемей и загадочней он кажется. Поэтому и сегодня, не смотря на то, что, по

Фридману, «мы быстрее и дальше совершаем умственные прыжки», у Чехова, как и у Шекспира, можно еще многому научиться.

На вопрос Фридмана «А действительно ли Чехов заслуживает того внимания, которое мы ему уделяем, или мы загнаны в порочный круг обожествления писателя, которого мы всегда обожествляли, потому что мы уверены в том, что мы должны ему поклоняться?!» можно ответить обескураживающее просто, без «философствований»: «Действительно».

Вот, собственно, и весь комментарий к этому несостоявшемуся «скандалу».

Виктор Гульченко

«У НАС В АМЕРИКЕ СЕЙЧАС НАСТУПИЛО ОЧЕНЬ ЧЕХОВСКОЕ ВРЕМЯ...»

О своей пьесе и своем спектакле по мотивам «Трех сестер» рассказывает драматург, переводчик и режиссер Курт Колумбус

В театрах Чикаго сложилась хорошая традиция: каждый сезон в разных труппах ставятся обязательно три-четыре спектакля по пьесам Антона Павловича Чехова. Причем подход к этим постановкам самый серьезный. Проходит время, и тексты пьес переводятся на английский заново; постоянно идет поиск сценического решения, формы, тех или иных акцентов трактовки.

Одна из первых таких премьер в этом осенне-зимнем сезоне (2002 – 2003) – спектакль по «Трем сестрам», который ставит театральная труппа Roadworks Productions, известная как раз своими оригинальными сценическими поисками. Режиссером-постановщиком спектакля является Курт Колумбус, который к этой постановке сделал специальный новый перевод и адаптацию «Трех сестер».

Бесконечно влюбленный в произведения Антона Чехова переводчик, театральный педагог и режиссер Курт Колумбус родился в Пенсильвании, в обыкновенной американской семье итальянского происхождения. Русский язык впервые услышал в колледже, Чехова открыл для себя во время учебы в Йельском университете. В 1985 году Курт Колумбус поехал на стажировку в Ленинград, на филологический факультет Ленинградского университета, и вот там уже по-настоящему увлекся и языком, и русским театром, и русской литературой. После стажировки вернулся в Чикаго, начал работать в театре и преподавать в Чикагском университете историю театра и актерское мастерство. В 1988 году в Чикаго был большой театральный фестиваль, Лига чикагских театров принимала делегацию Союза театральных деятелей России. Курта Колумбуса попросили поработать переводчиком во время этих встреч. В те дни ему довелось встречаться и общаться со многими театроведами, режиссерами, актерами, обсуждать насущные проблемы современного театра, в том числе проблемы перевода драматургии и ее адаптации. Вскоре он сделал свой первый перевод с русского – перевел пьесу Людмилы Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» для чикагского театра Victory Garden. Потом довелось переводить «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Беседы с Сократом» Эдварда Радзинского. А в последние годы Курт Колумбус переводит пьесы Антона Чехова. «Дядя Ваня» в его блестящем переводе был с успехом поставлен в театре Steppenwolf в прошлом году, его перевод пьесы «Вишневый сад» опубликован и тоже готовится к постановке в одном из театров, его перевод «Чайки» лег в основу поставленного тоже в прошлом сезоне в Goodman Theatre спектакля «Drowning Crow» – своеобразной адаптации по «Чайке», сделанной для афро-американских актеров. И вот сейчас новая работа – перевод, собственная редакция пьесы и режиссура «Трех сестер».

Когда мы встретились, Курт Колумбус сразу же заговорил о Чехове, о своем отношении к великому русскому писателю.

- Знаете, я страстно влюблен именно в этого автора. Я сейчас чувствую себя очень близко к Чехову, ну просто как будто бы это мой дядя, дядя Чехов. Он как будто сидит напротив меня и разговаривает со мной. Наверно, редко бывает, чтобы американец так близко чувствовал Чехова, но, поверьте, это так. Когда меня спрашивают, почему я люблю все, что написал Чехов, я называю три причины. Во-первых, поражает язык этого писателя,

неприукрашенный, искренний, откровенный. Это – прекрасная художественная проза, я бы сказал – широкоплечая, мускулистая, поэтическая проза. Вторая причина – это чеховское удивительное чувство юмора, вытекающее из человечности его характеров, их недостатков и слабостей, из контраста характеров людей, собранных вместе. И третья причина – интонационная и смысловая глубина пьес Чехова, безграничные возможности сценической трактовки, и это прежде всего интересно мне как режиссеру.

- Но сейчас вы обратились именно к «Трем сестрам». Почему?

- К этому предстоящему спектаклю я сделал не просто перевод. Мы это обычно называем адаптацией, но точнее будет сказать, что я сейчас с труппой Roadworks Productions ставлю написанную мной пьесу по мотивам «Трех сестер». Это не совсем обычный замысел, и возник он почти пять лет назад. Я видел сон: на сцене – три сестры и только, и эти женщины говорят о мужчинах, которых нет, они умерли или куда-то ушли, а перед сценой сидит человек с плакатом в руках, на котором было вот так написано: **sis3ters**. Они, эти женщины, говорили о мужчинах ласково и с жалостью.

После трагедии 11 сентября я снова вспомнил этот сон. И мне захотелось написать по чеховским мотивам пьесу современную, причем именно американскую пьесу. Я снова перечитал «Три сестры» и поразился тому, что эта пьеса – политически, философски, нравственно – о Человеке и Человечестве, о нас с вами, о трех женщинах, которые не знают, что происходит в мире и почему все происходит именно так. Раньше я считал, что «Вишневый сад» – это самая политическая чеховская пьеса, но на самом деле такая пьеса – это «Три сестры». Ее героини не знают, что происходит в мире. Они очень умные, очень воспитанные, но все-таки не могут увидеть все вне себя, они всегда смотрят только внутрь себя. Главное у каждой: почему я влюблена в этого, почему я не влюблена в того... А везде в мире, в том числе и рядом, уже бушует пожар. С этими внешними тревогами и со связанной с ними логикой своего поведения врывается в их среду Наташа... А их интересует только то, что внутри, что в них самих. Но ведь это – типично американская черта, современная болезнь нашего американского общества: смотреть только в себя и не видеть ничего вокруг.

Все это особенно обострилось у нас сейчас, в сегодняшней ситуации в нашей стране. Идет война, война безумная, а мы этого не видим. Мы не вглядываемся глубоко в общество, а смотрим только в себя, оценивая все по одному критерию: насколько это касается лично нас. И мне очень хочется, чтобы наш американский зритель посмотрел на Чехова как на писателя современного, поднимающего весьма актуальные проблемы. Готова ли публика к этому – не знаю. Тем не менее уверен, что этот наш с труппой Roadworks спектакль будет очень интересно смотреть эмигрантам из бывшего Союза.

- Одним из основных в «Трех сестрах» является мотив стремления персонажей вырваться из привычной надоевшей среды. Их трагедия – трагедия неосуществленных желаний, и единственное утешение – мечта. Как это решается в вашем спектакле?

- В моей пьесе и нашем спектакле, естественно, не звучит крик-мечта «В Москву, в Москву!». Но наши героини тоже хотят вырваться, вырваться в город из провинции. «Мы хотим в город», – говорят наши три сестры. Но в американском сленге *to the city* всегда означает: в Нью-Йорк. Я понимаю, что эта фраза сегодня, после 11 сентября наполняется дополнительным смыслом. Но я не хотел бы задеть только сиюминутный политический нерв. Эта фраза – скорее метафора, сегодня это Нью-Йорк, а через десять лет это может быть другой город.

- Пьеса «Три сестры» у Чехова начинается с того, что все приходят из церкви после воскресной службы. Не случайно ли это? Нет ли в этом своеобразного предчувствия Чеховым духовного кризиса, в том числе и семейного, религиозного?

- Да, они приходят из церкви. Но ведь спектакль обращен к современному американскому зрителю, и в связи с этим мне кажется, что в нашем обществе не существует сейчас никакой религиозной жизни в таком понимании. Все думают только о себе. Поэтому хотелось подчеркнуть в подтексте именно сегодняшнюю необходимость более прочных духовных основ. Именно сейчас, когда особенно важно жить не только для себя, а жить для людей.

Мне хотелось бы привлечь внимание зрителей к другой американской болезни: у нас нет общества, есть только маленькие ячейки. Во времена Чехова можно было сказать, что

общество – это сестры, их брат, его жена, доктор, все эти Федотики и другие, все, кто приходит к ним в дом. Тогда существовала как ячейка огромная семья. Не четыре человека, а пятнадцать, двадцать. А теперь у нас в Америке семья – это максимум четыре человека, и все. И это – болезнь. Такое дробление семьи – болезнь. Но это не религиозная болезнь, а болезнь общества. Многие не понимают, что нельзя создать семью из единиц, надо иметь большее количество людей. Двадцать, а не четыре. Иначе невозможно.

- Но сохраняете ли вы чеховский мотив мечты о светлом, прекрасном будущем?

- Безусловно. Наши сестры все-таки говорят о будущем, и это очень по-чеховски, конечно. Знаменитая финальная фраза в устах Ольги звучит так: «*If only we could know...*» Что будет через сто лет, никто не знает. Персонажи желают жить в лучшем, ярком будущем, но ничего не делают для этого.

По-моему, у нас в Америке сейчас наступило очень чеховское время. Мы думаем, что если у нас есть дом, есть какая-то работа, если мы можем смотреть дома фильм, идущий по телевизору, то все в порядке, все в жизни будет хорошо. Бывают и у нас, как у чеховских сестер, вечеринки, именины, мы тоже иногда говорим о будущем, но мы не делаем ничего, чтобы создать это будущее. Поэтому мне и хотелось именно сейчас сказать об этом в своей пьесе по мотивам «Трех сестер» Чехова.

Я давно хотел поставить именно такой спектакль, по форме и настроению первый за многие годы моей творческой работы. Он в какой-то степени выстрадан лично: когда я был в России студентом в 1985 году, я был влюблен в девушку по имени Ольга... Удивительно, что чеховские настроения совпали с моим давним замыслом. Он диктовал и форму спектакля. Например, зрительный образ написания названия – **sis3ters** – навеян родным английским языком; хочу, чтобы зрители наши это поняли. Я рассказываю в пьесе и спектакле о наших, американских трех сестрах, но они пришли оттуда, от Чехова. У нас действуют не все чеховские персонажи, например, нет Соленого, Чебутыкина. Очень ярко решено сценическое оформление спектакля (сценограф Джофри Курли, специально для спектакля художником Ричардом Донагрэнди написаны картины). Роли исполняют замечательные актеры Эми Уоррен, Эн Белкнэп, Эми Карли, Мишель ди Мазо, Элизабет Бернкрانت... Изменены у нас и имена основных персонажей: Ирина у нас – Лили, Маша – Мэри, Ольга – Оливия. Думаю, что заинтересует зрителя и своеобразное сочетание, синтез кукол и живых актеров в нашем представлении.

- Не отвлекает ли ваш поиск формы от духа, интонации, настроения первоисточника?

Помните, еще Треплев в чеховской «Чайке» говорил о насущной необходимости развивать форму в литературе, особенно в драматургии и театре. Думаю, что в уста героя Чехов вкладывал и свои мысли. К сожалению, наш американский театр за сто лет несколько не изменился. А пришла пора искать новое в театральной форме, новые подходы. Самая обычная, застывшая форма – это натурализм. Но сколько это может быть? В живописи натурализм уже давно не существует, в музыке тоже, а в театре живет. И очень хорошо, что именно у нас в Чикаго в последние годы активно ведется поиск новых сценических форм, особенно такими режиссерами, как Мэри Зиммерман и некоторыми другими. Для меня очень интересно переводить русскую классику, и я здесь реалист. Но как режиссер я ищу новые формы, потому что театр должен быть самый разный. Мне особенно интересно и мнение требовательного русскоязычного зрителя, воспитанного на произведениях Чехова.

Разговор с Куртом Колумбусом вел Ванкарем Никифорович.

ДВЕ ВЕРСИИ ПЬЕСЫ СТИВЕНА ДИТЦА. «НИНА. ВАРИАЦИИ...»

Режиссер русской версии – Виктор Гульченко.

Режиссер американской версии – Кэрл МакВэй.

Международная Чеховская лаборатория.

Третий Международный театральный фестиваль «Мелиховская весна-2002».

В мае нынешнего года на международном фестивале «Мелиховская весна» была показана пьеса «Нина. Вариации...» американского драматурга Стивена Дитца, по мотивам чеховской «Чайки». Впрочем, слово «вариации» подходит и для самого спектакля: в один вечер зрителям были представлены две самостоятельные постановки – русская и американская, со своим подходом к пьесе, начиная со сценического варианта текста. Сам оригинал к этому располагает, так как пьеса состоит из 42 эпизодов, объединенных свободной композицией; здесь возможны сокращения или, напротив, «врезки» со стороны театра (первым воспользовались американцы, вторым – и довольно широко – каша), при сохранении общей канвы.

Пьеса достаточно проста: Нина Заречная и Треплев (других персонажей нет) играют свою последнюю сцену – почти по Чехову, от начала до конца, но при этом вспоминают/играют другие сцены или их фрагменты, снова и снова разбираются в своих чувствах, отношениях, друг в друге. Кроме того, герои живут и в нашем, сегодняшнем времени, что четко оговорено во вступительной ремарке: «Время действия – настоящее. Костюмы – современная повседневная одежда».

В русской версии (перевод Юрия Фридштейна), поставленной Виктором Гульченко, сюда добавлена еще одна грань: отношение к прежним трактовкам чеховских героев, к пьесе «Чайка», да и вообще к классике. Вернее, к тому, что кажется излишне хрестоматийно-привычным и, следовательно, заштампованным. Иронически-снижающая интонация отчетливо звучит с самого начала и проходит через весь спектакль. То параллельно этой линии, то сливаясь с нею, прочерчена и другая: *о-странение*.

...Длинная и узкая полоса черной материи, посланная прямо на полу, разделяет по диагонали зрительские ряды. Посередине лужица воды – видимо, все, что осталось в этой странной декорации от «колдовского озера» (художник – Игорь Капитанов). Есть и собственно сцена, вернее, невысокий подиум, также задрапированный черным, с него и спускается дорожка, на которой происходит почти все действие. То, как оно начинается, – камертон спектакля. На полу, посреди зала, сидит странная мужская фигура – то ли бездомный бродяга, одетый во что попало, то ли современный модник в «крутом прикиде». Он поет резким, горловым голосом: вроде бы народная песня, на самом деле – стилизация, нечто в прозе о голубках, которых пришлый охотник «распугал, разметал...» (в спектакле использованы песни Романа Дубинникова). А чеховский текст – знаменитое «Люди, львы, орлы и куропатки...» – произносится им откровенно пародийно, словно в насмешку и над словами (превращенными в бессмысленную «опись» животного мира), и над самим драматическим тоном, который был бы здесь привычен. Подстать такому Треплеву и Нина: она появляется на подиуме, одетая примерно в том же духе и с ружьем, которое потом – что бы там ни говорили мхатовские академики – так и не выстрелит: именно для того (не выстрелить) оно здесь и вынесено на сцену.

...Треплев проходит с Ниной монолог из своей пьесы. В ответ на его реплику: «...вы... и Юлий Цезарь, и Наполеон... и Шекспир...» Нина изображает полное понимание – и декламирует в ложно-романтическом стиле один из монологов Гамлета до тех пор, пока Треплеву наконец не удастся ее остановить. И неизвестно, что здесь в большей степени вышучивается: штампы «шекспировского» пафоса, актерское легкомыслие, псевдо-многозначительные рассуждения режиссеров или снова знаменитый чеховский монолог...

...Нина и Треплев опять репетируют – на сей раз пьесу не о Мировой душе, а о самих себе. «Здравствуйте, Константин Гаврилович! Я только что приехала. Меня зовут Нина», – говорит девушка, выходя на сцену, и в ответ слышит: «Не верю!» И так – несколько раз.

...В финале лирической сцены расчувствовавшийся Треплев начинает жалобно бормотать и всхлипывать, оседает на пол, а Нина успокаивает и убаюкивает его, словно мать – малого ребенка. Минута – и заснувшее «дитя» издает мощный храп.

Пьеса Дитца в целом и каждая ее сцена представлены русским режиссером и его молодыми исполнителями (Алена Кузнецова и Дамир Ширяев) так, что у зрителей не остается сомнения: перед нами современные молодые люди, а не те, жившие сто лет назад, и рассказывают они нам собственную историю, используя при этом чеховский текст, который и присвоен, и иронически «остранен», «очужден». «Чайка» – употребляя сегодняшние модные

слова – «архетип» и «матрица», а Нина и Треплев, которые реально существуют здесь и сейчас, – вариации. Характерный, хотя и внешний, штрих в одной из сцен: Нина, согласно пьесе, надевает на Треплева пальто образца 1890-х годов, которое, согласно ремарке, «сидит идеально»; однако в этом спектакле пальто почти буквально перелицовывается, то есть надевается наизнанку – лишь в таком виде оно может соответствовать ремарке. Не только внешность в собственном смысле слова, но и пластика, и манера говорить и общаться у героев не просто современны – сиюминутны. И при этом они, Нина и Треплев, – такие, какими, по мысли создателей спектакля, они могут быть сейчас, спустя сто лет. Их характеры и судьбы выстроены достаточно определенно, несмотря на всю дробность и прихотливость композиции и многочисленные иронические кивки в сторону прошлого, реального или сценического. Режиссер говорил, что главное для него – тема любви, а Нина – более зрелая и жертвенная натура, чем в чеховском оригинале, в отличие от слабого (и, добавим, инфантильного) Треплева, который «никогда не застрелится» – и в этом все дело. В финале все доводится до логического конца. Нина, потерявшая любовь Тригорина, не нашедшая опоры в Треплеве, уходит – медленно, спокойно, и не к экипажу, а к «колдовскому озеру», где ее ждет участь Офелии, песенку которой она напевает. Треплев же, как и в самом начале, снова один и снова поет песню-речитатив, на сей раз – о своем одиночестве; а следующие за этим фразы чеховского монолога (о том, что слова у писателя должны свободно литься из души) звучат в устах поникшего героя вяло и тускло, словно затверженный урок...

После антракта – «второй акт» этого спектакля, американский, и сразу – контраст, даже внешний. Все выглядит обычно, традиционно: с одной стороны – зрители, с другой, в свободной части комнаты-зала, – актеры; декорация-выгородка состоит из стола и нескольких стульев, в костюмах никакой экстравагантности – действительно повседневная, неброская одежда. При том, что оформление кажется упрощенным, наскоро приспособленным к выездному варианту, оно и продуманно, и практически полностью соответствует замыслу драматурга. Почти нет световых и звуковых эффектов (они были в русской версии), все передано в руки актеров.

Поскольку было известно, что режиссер Кэрл МакВэй – преподаватель театрального факультета Университета штата Айова, а Молли Мук и Роберт Рей, играющие в «Нине...», – ее ученики, можно было предположить, что мы увидим учебную постановку с обычными достоинствами этого жанра – свежестью, молодым энтузиазмом и т.п. Оказалось – не совсем так. Исполнители хоть и молоды, но на театральный факультет пришли уже с достаточным сценическим опытом (что важно, приобретенным на некоммерческой сцене), причем М.Мук работала еще и как театральный педагог, а ее партнер по своей первой профессии – драматург. Кроме того, и актеры, и их режиссер не раз участвовали в чеховских постановках. В результате спектакль, показанный нам, не требовал никаких скидок на молодость и неопытность. Напротив, удивил мастерством.

В исполнении американцев пьеса Дитца – прежде всего об искусстве: писательском, актерском, режиссерском. При этом, в отличие от русской «Нины», в их спектакле не выясняются отношения с традиционными интерпретациями Чехова и почти нет основанной на этом иронии. Здесь Нина и Треплев – художники, люди театра – глубоко и азартно увлечены процессом творчества, который длится от начала до конца действия. Естественно, что среди самых запоминающихся моментов спектакля – эпизоды «театра в театре». Репетиция «декадентской» пьесы Треплева, в русской постановке пародийная, тут играет вполне искренне и серьезно: актриса и режиссер-драматург вместе, хоть и не без трений, ищут ключ к трудному монологу. Несколько сцен спустя герои снова репетируют, но теперь Треплев – режиссер психологического театра, а предмет разбора – подтекст реплик Нины в ее последнем диалоге с Треплевым из чеховской «Чайки». Поиски продолжаются – ближе к концу Нина и Треплев опробуют еще два варианта этой сцены. В первом – герои не только охладели друг к другу, но и внутренне огрубели и опустились: об этом говорят реплики, выявляющие их второй план и обращенные к залу, но неслышные для партнера. Следующий и последний эксперимент: вместо прощальной сцены – классический «хэппи энд», остроумно написанный автором и бравурно разыгранный актерами; после чего следует отрезвляющая реплика Нины: «Оказывается, это совсем не трудно».

У Дитца Нина – не только муза и любимая актриса Треплева, но и его соавтор. Словно по волшебству, буквально исполняется желание Треплева («Ты чувствуешь?.. Понимаешь, что значит – сидеть на моем месте? быть мною?»), и она начинает писать, своей творческой волей заставляя Треплева, как под гипнозом, произносить все новые и новые фразы, дописывать сцену их последнего свидания, – исполнитель и творец меняются тут местами. В дальнейшем они пишут поочередно, испытывая муки и радости творчества, соперничая, рассуждая о смысле писательского труда. Драматург, начав и закончив свою пьесу чеховскими словами, поровну разделил их между героями. В прологе Треплев говорит о том, что слова должны свободно литься из души. В эпилоге – читает итог всего написанного Ниной: «...уменьше терпеть... я верую... не боюсь жизни».

42 вариации/эпизода в пьесе «Нина...» – почти столько же «предлагаемых обстоятельств», и каждый раз американские актеры мгновенно принимают их и играют с полной верой, с полной отдачей. Они абсолютно органичны, когда анализируют пьесу «Чайка» и самих себя в качестве ее героев и когда обращаются к чеховской пьесе, минуя все опосредования. Для участников спектакля Нина и Треплев в настоящем – те же, что созданы Чеховым; отношение к ним – как к подлинным, живым людям, чья история разворачивается здесь и сейчас. В пьесе Дитца и в спектакле много комедийных красок – нам словно лишний раз напоминают, что Чехов назвал свою «Чайку» комедией. После иронии русской «Нины...» тут мы имеем дело преимущественно с юмором, источник которого в разнообразии, многокрасочности живых характеров. Тем сильнее драматические диалоги и монологи – от Чехова или по Чехову. Тем пронзительнее финал: здесь режиссер отказался от вариации и предпочел оригинал. Выстрела нет, но Треплев умирает, точно сраженный наповал невидимой пулей – неожиданно и мгновенно. Его гибель становится трагическим апогеем темы искусства, сродни пастернаковскому:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют:
Что строчки с кровью - убивают,
Нахлынут горлом и убьют!..

Двухчастный спектакль «Нина. Вариации...», показанный, кроме Мелихова, также в Москве (Центральный Дом актера) и в Петербурге (Александринский театр) – первый опыт в рамках Международной Чеховской лаборатории, презентация которой состоялась летом прошлого года в Бергене (Норвегия) на 4-м Международном конгрессе IDEA (World Congress of the International Drama/Theatre and Education Association). Чеховская лаборатория – не организация в обычном смысле слова, а скорее идея, которую ее автор, режиссер В.Гульченко предложил коллегам в России и за рубежом, – «постижение чеховской поэтики средствами самого театра». Судя по началу, результаты обещают быть разнообразными и интересными.

Валентина Ряполова

ЧЕХОВ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕЙНСТРИМА

В прошедшем сезоне московский театральный мейнстрим удержался без премьер пьес Чехова. И все же Москва не была обделена новыми впечатлениями от их постановок. Правда, чеховские премьеры из театров в пределах Садового кольца переместились в театры вблизи Кольцевой дороги. Особые нехоженые тропинки – дипломные спектакли. Да и гастролерам из малых российских городов довелось попотчевать московских театралов своим Чеховым.

«ЧАЙКА».

Областной драматический театр имени А.Н.Островского. Москва.
Режиссер-постановщик – Альберт Буров.

Казалось бы, после недавнего нашествия «Чаяк» в дни Международной Театральной олимпиады московские театры повременят с новыми прочтениями этой чеховской пьесы. В самом деле, не тягаться же с Андрием Жолдаком по части режиссерской эпатажности, а с другой стороны, сохранялась опасность ступешаться на фоне высокого уровня психологических тонкостей, выявленных австрийским спектаклем режиссера Люка Бонди. Но вскоре, всего через полгода, «вылупилась» очередная «Чайка», не претендующая на сенсации и открытия, будто осторожно начинающая знакомить с пьесой нового зрителя.

И действительно, режиссер Альберт Буров, впервые обратившийся к «Чайке» вместе с артистами Московского областного драматического театра имени А.Н.Островского, не мог не учитывать, что внушительную часть публики этого театра, расположенного в Кузьминках, составляют местные школьники. Не потому ли театр позволил себе некоторые адаптации и купирования оригинала, не распалая накала «пяти пудов любви» и не усугубляя метаний и поисков творческих личностей. Пожалуй, для этой «Чайки» не принципиально своеобразие изображенной в пьесе среды. Здесь не стремятся делать акцентов на особенностях служителей искусства: литераторов Тригорина (В.Пиунов) и Треплева (Ю.Финякин) и артисток - премьерши Аркадиной (Е.Сатель) и дебютантки Заречной (И.Колодяжная). Им не уступает в артистичности и премьерстве доктор Дорн (И.Кан), полон амбиций управляющий Шамраев (И.Налетов), да и учитель Медведенко (Г.Фирсов) «урезонен» в своих жалобах. Маша (И.Аверина) и Полина Андреевна (Л.Носова) также остаются в пределах своих будто переданных по наследству семейных драм. Словом, протекает обычная жизнь обычных людей в усадьбе Сорина (Ю.Колганов) - типичного «хозяина» разоряющегося гнезда, которому, похоже, не избежать судьбы вишневого сада. Кстати, и сценография спектакля (художник - Алена Сидорина) помогает поначалу погрузиться в атмосферу вишневосадовской белизны - в первом действии даже пресловутое Машино черное платье заменено на светлое. Колористические перемены с привнесением пунцового цвета деталей намечаются после того, как Костя совершит первую попытку самоубийства. В финале же мрачная чернота поглотит бывшую прозрачность белой сцены, предвосхищая неминуемую трагическую развязку.

Пожалуй, эта строгая, логически выстроенная конструкция не побуждает населяющих ее героев вырваться в стихию полета «Чайки». Ставя, по его словам, «доброе писателя Чехова», режиссер тут выступил в роли трепетного его читателя, не предлагая дерзких постановочных шагов. И, признаться, возникает некое чувство досады, что Чехов, более всего желавший оставаться свободным художником, не спровоцировал своей реформаторской пьесой на большую свободу в сценическом авторстве.

«БЕЗОТЦОВЩИНА».

Режиссер – С.Голомазов.

«ВИШНЕВЫЙ САД».

Режиссер – Д.Ливнев.

Дипломные спектакли РАТИ (ГИТИС). Москва

Век дипломных спектаклей, увы, быстротечен. Новоявленная армия молодых актеров оказывается на пороге мучительной неизвестности. Как сложится их профессиональная судьба?

Ведь нередко именно дипломная работа может остаться самой запоминающейся высотой в соприкосновении с драматургическим материалом. Кто знает, посчастливится ли

исполнять Раневскую или Тригорина, будучи уже в их возрасте, да и вообще - случится ли вновь играть Чехова? Не потому ли в дипломных спектаклях почти всегда присутствует особый нерв игры как в последний раз.

В нынешнем году в дипломном репертуаре Российской Академии театрального искусства (ГИТИС) были две пьесы Чехова: его первая неоконченная юношеская драма «Безотцовщина», поставленная Сергеем Голомазовым на режиссерском факультете в мастерской Михаила Скандарова, и «Вишневый сад» в постановке Давида Ливнева на актерском курсе, руководимом Павлом Хомским и Валентином Тепляковым.

При всем пиетете и трепете, внушаемых итогов чеховским творением, обращение к пробному театральному опусу начинающего автора сопряжено с неменьшими масштабами драматургического освоения. Многопластовая «громада» «Безотцовщины», как правило, подвергается активному режиссерскому вмешательству. Поэтому всякий раз неизвестно, кем явится Платонов – «пустым бабником» ли, как он сам себя называет, или, как его определяет один из друзей его покойного отца, «лучшим выразителем современной неопределенности», либо ярким обвинителем поколения отцов, вселивших в своих детей лишь ощущение безотцовщины, комплекс которой явно перейдет по наследству потомству и самого Платонова. Казалось бы, приглашенный С.Голомазовым на эту роль недавний выпускник Щукинского училища актер Театра на Малой Бронной Даниил Страхов (сыгравший уже после Платонова Дориана Грея и Калигулу), при своей обворожительной внешности мог бы вполне оправданно выделить донжуанскую стезю этого героя, подтверждая ревностную оценку конокрада Осипа (Вячеслав Тюрчев), прозвучавшую в разговоре с кроткой платоновской «половиной» Сашей (Инна Аслиян): «Красивый он у вас... Коли б захотел, так за ним весь женский пол пошел...» Впрочем, этих слов в спектакле мы не услышим. Внешность ведь здесь ни при чем – дело в магнетизме и артистизме личности, остроте и дерзости ума на фоне пошлой заурядности. Да, такому Платонову женский пол покоя не даст. И ему придется на манер безвольного Тригорина успевать «и тут и там». Будто желая наекнуть на это сходство, режиссер, изображая любовную круговерть Платонова с Софьей (Анна Тюрчева) и генеральшей (Мария Соловьева), процитирует известную сцену из «Чайки» Марка Захарова, иллюстрирующую «перебежки» Тригорина из одного алькова в другой.

Голомазов последователен в стремлении протянуть ассоциативные связи к зрелым драмам Чехова от еще расплывающейся по форме «Безотцовщины», в которой, как известно, намечены многие мотивы будущих его пьес. И впрямь, как в имени Войницевых не вспомнить о Войничке, тем более, что рассуждения Платонова о своем будущем перекликаются с отчаянным монологом дяди Вани об остатке дней его жизни. В терзания 27-летнего героя своего спектакля режиссер включил реплики 47-летнего дяди Вани о том, что из него «мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» Но эти же самые 27 лет – аккурат возраст Кости Треплева в финале «Чайки». Атмосферой заключительной картины «Чайки» Голомазов завершает и свою «Безотцовщину», усаживая героев этой неоконченной пьесы за скучную игру в лото. И некому взбудоражить окружающих, нарушить тоску осеннего вечера – уже нет Платонова, убийство которого, по сформировавшимся чеховским правилам, вынесено в данной версии во внесценический план. Но зато как умирительно восседает в ряду отрешенных персонажей пятилетний его сын (Ваня Витер) – новый птенец племени безотцовщины.

Однако, стоит заметить, что в чеховском мире отцовско-сыновние взаимоотношения не определяют причинно-следственную основу сюжета. Состоятельность предков отнюдь не решает благополучия детей, точно так же, как и из мужиков может выйти новый хозяин вишневого сада. В спектакле Давида Ливнева, при всей эффектности экстравагантной Раневской (Кристина Кузнецова), именно Лопухин, о роли которого Чехов предупреждал, что «если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится», становится самым притягательным героем. Его исполнитель Дмитрий Козельский по-настоящему проникся чеховскими наставлениями, обращенными к Станиславскому: «Лопухин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах». И с особой болью молодой артист приходит к лопухинскому осознанию того, что «надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей». Покупка вишневого сада – это его последний шанс оставить подле себя Раневскую, любимую женщину, которой он готов принести в дар сию

ускользающую от нее красоту. Этот Лопухин не станет смаковать в пьяном кураже, как он «хватит топором по вишневому саду». Ведь он и сам окончательно распрощается со своей главной мечтой.

Примечательно, что в параллель тайной любви Лопухина любовь незадачливого Епиходова (Евгений Ратьков) к соблазнительной Дуняше (Вероника Тихомирова) явится одной из значимых линий спектакля. А гитара Епиходова и подавно обретет мистический смысл. Оказывается, загадочный «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» вполне может издавать и гитара, когда рвутся ее струны. Но почему-то они рвутся в самые тихие и неподвижные моменты пьесы, когда ничто не заглушает дыхания иных миров.

Выпускникам РАТИ не только посчастливилось играть Чехова, но и повезло с режиссерами, благодаря которым он не стал для них хрестоматийным автором учебного процесса, а увлек для настоящих сценических поисков.

ЧЕХОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ НА ФЕСТИВАЛЕ ТЕАТРОВ МАЛЫХ ГОРОДОВ

Недавно Государственный Театр наций провел IV Московский фестиваль театров малых городов России. Треть фестивальной программы составили чеховские спектакли: «Чайка» театра «Омнибус» из Златоуста, «Дядя Ваня» Мичуринского драматического театра, «Каштанкины сны» Туапсинского молодежного драматического театра.

Чеховские спектакли позволили сложиться занятному наблюдению: чем старше театр, тем надуманнее и тяжеловеснее взаимоотношения с любимым драматургом, тем навязчивее потребность вписать его героев в свои географические рамки, не заботясь о поэтике «вселенских» его пьес. Хотя вполне резонно возразить, что этим их качеством упивается вся мировая сцена, а нам бы в своем «неблагополучном доме» разобраться.

«Дядя Ваня» в Мичуринском драматическом театре был поставлен его главным режиссером В.Персиковым пять лет назад – в год столетнего юбилея театра. Пожалуй, основной посыл этого спектакля можно было бы определить словами Астрова, обращенными к дяде Ване: «Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все». Актерский дуэт этих двух центральных персонажей у мичуринцев выглядит некоей условностью при безусловно реалистическом тоне постановки. Молодцеватый Астров (И.Чигасов) с сегодняшними манерами свободного общения без намека на былого «интеллигентного человека» и – пытающийся быть под стать его прыти отнюдь не 47-летний Войницкий (Я.Волговской), который годится в старшие братья старой галке-таман (В.Дзидзан) и своим ерничеством явно не уступает капризам более молодежавого, чем он, профессора Серебрякова (Ю.Логиновский). Подобные возрастные несостыковки, объяснимые в студенческих спектаклях, на сцене старейшего профессионального театра являются свидетельством извечных актерских проблем провинциальных трупп. А в итоге, и сам спектакль замыкается в своем тесном мире.

Не стремится вырваться из собственной акватории и «Чайка» режиссера Б.Горбачевского – одна из последних премьер Златоустовского театра «Омнибус», отметившего два года назад свое 80-летие. В этой «Чайке» заведомо известен трагический финал – с него спектакль начинается, а затем действие разворачивается в ретроспективном взгляде на судьбу несчастного Кости Треплева (Д.Шафигуллин). Похоже, режиссер пытается призвать всех персонажей пьесы к ответу за совершенное им самоубийство. Морализаторский момент, звучащий упреком беспечности и эгоцентричности в богемной среде, перекрыл ее захватывающие творческие проблемы. Кажется, для этого спектакля не так уж и важно, что Треплев – незаурядная художественная личность, охваченная муками творчества. Здесь мы даже не увидим предсмертного уничтожения им своих рукописей. И как-то не запомнилось его финальное прозрение о сути свободно льющегося из души творческого потока. А было ли оно, это прозрение? Ведь не было и самой убитой чайки – от нее осталось лишь жалкое крыло. Поэтому не из чего было делать и ее чучело – хранящийся в шкафу заказ Тригорина (А.Конопицкий). И ему не от чего было настойчиво отнекиваться:

«Не помню!» Поэтому и выстрел Константина не стал символическим ответом на эти не прозвучавшие слова, а явился вполне предсказуемым итогом неуравновешенной натуры, унаследовавшей истеричность своей вздорной матери (Л.Вишневская). Режиссер и сценограф (М.Колмогорцева) буквально загнали своих героев в угол – и на крохотном пятачке камерной сцены они еще умудрялись постоянно пятиться друг от друга. Просто какой-то сад расходящихся дорожек. Или кругов на озере, в этой версии мало походящем на колдовское. Хоральные песнопения на его берегу помогли нам погрузиться в мир повседневной обыденности с бесконечным чаем, чемоданами и скучной игрой в лото...

Как ни странно, тема театра и жизни, творческих радостей и потерь выразительно прозвучала в спектакле «Каштанкины сны», который поставила Л.Торженсмах в Туапсинском молодежном драматическом театре. Театр существует одиннадцать лет, в его труппе всего восемь человек. В зачитанной «Каштанке» создатели спектакля сумели не только виртуозно представить со свойственными им повадками братьев наших меньших – Каштанку (Н.Лемешева), Гуся (П.Захарченко), Кота (А.Слобожанин), Свинью (И.Бурганская), но и пронизательно высветить линию судьбы их хозяина (И.Смирнов) – дрессировщика-комедианта, которого преследуют потери, а он обязан развлекать достопочтенную публику. Сначала неожиданно умер его самый талантливый питомец – Гусь. И как его смерть в жизни оказалась далека от его коронного циркового трюка по команде «Умри!» И с каким актерским братством прочувствовали это несчастье остальные животные. Но затем циркача покинуло пригретое и обласканное им существо – Каштанка и, что самое ужасное, – прямо во время выступления, у всех на виду. И зритель спектакля узрел в этот момент невидимые миру слезы комедианта, драму которого в чеховском рассказе успел заглушить радостный визг Каштанки, нашедшей своих настоящих хозяев и спешащей вернуться к той жизни, которую в пору бы вспоминать как страшный сон. Но, напротив, «как длинный, перепутанный, тяжелый сон» ей будут представляться «вкусные обеды, ученье, цирк». И в этом – не актерское предательство, а собачья верность кроткой и обаятельнейшей героини Надежды Лемешевой, чей сценический образ оказался под стать женственности самых любимых чеховских героинь.

Лариса Давтян

НОРВЕЖСКИЕ ГАЗЕТЫ О СПЕКТАКЛЕ «ТРИ СЕСТРЫ» (Национальный театр. Осло, Норвегия)

Бергенс Тиденде, 31.08

«Постановка Уле Андерса Тандберга на большой сцене Национального театра открывает нынешний Ибсеновский фестиваль, потому что в этом году он посвящен теме «Ибсен встречается с Чеховым». Тандберг верен духу и звучанию Чехова. Он не предлагает нам модернизированной версии, не переносит драматические события на сцену, когда у Чехова они происходят за сценой: разрушительный пожар в маленьком городке, смертоносная дуэль. Тандберг показывает скучные бесконечные разговоры – и блестящие монологи, полные жизни, слов утешения и молчания.

Все это становится возможным благодаря удивительно одаренному актерскому трио, исполняющему роль сестер».

Верденс ганг, 30.08

«Блестящие сестры»

«Национальный театр профильтровал «Трех сестер» Уле Андерса Тандберга. Это все равно, что заново открыть Чехова и практически увидеть «новую» пьесу». «...О

замечательной работе сестер уже говорили, но трудно удержаться от того, чтобы еще раз не отметить Аннеке фон дер Липпе (Маша – прим. перев.)». «Да, Чехов – хорошее начало ибсеновского фестиваля».

Классекампен, 31.08

«Целью привлечения Чехова к ибсеновскому фестивалю является желание вдохнуть жизнь в творчество Ибсена. Национальный театр ставит вопрос, возможно ли увидеть новые стороны в творчестве Ибсена, сопоставив его с драматургией его современника?»

Дагсависен, 31.08

Конечно, странно открывать фестиваль Ибсена постановкой другого драматурга, а не Хенрика Ибсена, но ничего. Чехов и Ибсен настолько близки друг к другу, что это можно пережить, и фестиваль в этом году посвящен именно этой художественной связи. Чехов немыслим без Ибсена. И, кстати, когда представление, открывающее фестиваль, хорошее, а оно становится таким после немного затянутого начала, то эта странная особенность фестиваля становится еще более понятной».

Перевод Н.Гололобовой

ПОЮЩАЯ ГОЛОВА ОРФЕЯ

Петербургский экспериментальный «Такой театр» показал свою последнюю работу — «doctor ЧЕХОВ», вариации на тему его пьес, определив жанр спектакля как трагическую клоунату. Спектакль посвящен памяти Лени Попова, молодого, яркого критика, безвременно ушедшего из жизни, бросившего эту идею, которая теперь осуществилась режиссером Григорием Козловым, художником Николаем Торомановым и пятью блестящими актерами — москвичкой Юлией Рутберг и петербуржцами Александром Баргманом, Сергеем Бехтеревым, Сергеем Власовым, Иваном Латышевым. Все они служат в разных театрах и все в той или иной степени сталкивались с Чеховым.

Сценография Н. Тороманова функциональна и остроумна — два раздвигающихся и выезжающих черных прямоугольных станка, напоминающих реквизит циркового иллюзиониста, отчего трюки, придуманные консультантами-фокусниками Евгением Прокоповым и Вячеславом Криницким, подчеркивают смысл происходящего, переиначивая шекспировскую метафору «мир — театр, люди — актеры» в мир — цирк, а люди клоуны, фокусники и даже укротители. Музыкальное оформление Владимира Бычковского этому способствует, подчеркивает ироничную, местами лирическую стихию спектакля, равно как и волшебная игра со светом, придуманная художником по свету Евгением Ганзбургом.

Литературная основа спектакля — коллаж из чеховских персонажей, произносящих текст из всех его пьес и ряда рассказов. Чехов сыгран в постмодернистской манере. И при столь, казалось бы, губительном подходе Чехов остался Чеховым, поданным сквозь призму трагической и эксцентрической иронии. Пожалуй, это самый смелый эксперимент с Чеховым за последнее время, хотя Чехова потрошат во всем мире уже не одно десятилетие.

Постмодернизм не мог не затронуть режиссуру уже потому, что предполагает вольную игровую стихию, еще более вольное обращение с традицией, возможность создавать собственные мифологемы. При подобном многообразии доминирующей чертой постмодернистской режиссуры стала тотальная знаковость, иногда не только разрушающая эстетику автора, но ей противоположенная. Бедному зрителю только и остается, что ежеминутно разрешать головоломки, порой не имеющие смысла.

«doctor ЧЕХОВ», в котором наличествуют все признаки постмодернизма, тем не менее исключение. Коллаж из чеховских творений, порожденный игрой воображения авторов спектакля, казалось бы, при столь недозволенном обращении с классикой, вызывает чистые эмоции, будит мысль и не мучает примитивными загадками, соединив в себе драму, комедию, трагедию, фарс, клоунату, водевиль — все жанровые признаки, свойственные чеховским произведениям.

Четыре интеллектуальных актера и одна интеллектуальная актриса — Юлия Рутберг — создали великолепный ансамбль. Сперва представляется, что сюжет сосредотачивается вокруг Юлии Рутберг — она Фирс и Аркадина, Нина Заречная и Сарра, Елена Андреевна и Раневская, генеральша Войницева и Соня, но это не более, чем мистификация. Но потом сюжет неожиданно переключается на А. Баргмана, потом на С. Бехтерева, далее на С. Власова и И. Латышева, которые превращаются в Тригорина или Астрова или Войницкого или Иванова, Лебедева, Платонова, иными словами, пятеро актеров плетут тончайшую вязь, сплетаясь и расплетаясь причудливыми хороводами, где ирония — главнейший прием, и ирония эта прежде всего над самими собой, актерами и людьми, выявляемая при помощи чеховских персонажей. От постмодернизма неотъемлем «черный юмор», которого предостаточно в спектакле. Одним из постоянных персонажей Чехова является доктор, и все исполнители время от времени превращаются в доктора с обязательным докторским саквояжем, скальпелем, хирургическими перчатками. Они и персонажи, и комментаторы, бесстрашно демонстрирующие, что они вытворяют с Чеховым. Этот брехтовский прием остранения весьма уместен в данном спектакле, заставляя мириться с тем, что чеховский юмор вдруг местами превращается в гэг, актеры вдруг начинают балансировать на грани с дурновкусием, но тонкая ирония не позволяет превратить спектакль в грубый балаган, ибо этот прием — лишь один из многих приемов, используемых в спектакле, притом, что стиливая чересполосица не превращается в диссонанс по отношению к Чехову, являясь лишь структурным принципом спектакля, сценический текст которого вбирает философию и пародию, поэзию и водевиль, словом, черты чеховской поэтики.

Теперь уже никого не удивляет, что Чехов считается одним из отцов театра абсурда, и в персонажах спектакля вдруг проглядывается Беккет с его трагическими гротесками или же Ионеско, герои которого не умеют и не хотят слушать и слышать. Опыт «doctor ЧЕХОВ» показывает, что постмодернистская игра Чехову противопоказана, если вслед за Умберто Эко рассматривать постмодернизм как «некое духовное состояние, если угодно — подход к работе» (заметки на полях романа «Имя розы»), что убедительно показал этот спектакль.

Однако захваченные игровой стихией авторы спектакля не смогли быть последовательными до конца. Финал, в котором явлены персонажи рассказов Антоши Чехонте, выглядит искусственным добавлением к спектаклю, что свидетельствует или о недоверии к публике или о боязни перед ней, вдруг она — публика — недосмеется? А после этого спектакля хочется и поразмышлять. Не надо устраивать поминки по собственному детищу — Чехову не страшны постмодернистские ухищрения. И. Хасан в исследовании «Расчленение Орфея. Вперед к постмодернизму» дает очень емкий образ. После того, как менады растерзали Орфея, а его голову бросили в ручей, голова продолжала петь.

Спектакль «doctor ЧЕХОВ» оставляет Чехову его голос Орфея.

Галина Коваленко

«ТЕПЕРЬ ХОТЬ ЗНАЕШЬ, КАК ЭТО БЫЛО НА САМОМ ДЕЛЕ!»

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова в известной мере повторяет судьбу Натальи Николаевны Пушкиной. В адрес обеих льется хвала и хула. В наше недоброе время Ольга Леонардовна более подвергается хуле. Спектакль Петербургского театра «Остров» «...Как солнце в вечерний час» по письмам и дневникам О.Л.Книппер-Чеховой и А.П.Чехова — исключение. Пьеса написана в чисто документальной манере, воссоздавая период жизни писателя и актрисы, мужа и жены. Автор пьесы и режиссер спектакля Александр Болонин.

Итак, Чехов работает над «Вишневым садом» и держит Ольгу Леонардовну в курсе своей работы. Она же извещает его о всех перипетиях сложной театральной жизни, наконец, пьеса получена, прочитана на труппе, распределены роли. Она — Раневская. Камертон спектакля — коллаж из реплик Раневской, озвученный обворожительным, неповторимым голосом Ольги Леонардовны, и реплики эти рифмуются с ее переживаниями.

Сценограф В.Светозаров интересно освоил сценическое пространство. Авансцена — материальный мир, скупо обозначенный деталями интерьера — круглый маленький столик с милыми безделушками, кресло, качалка... Сама сцена затянута кисеей — оттуда, из небытия возникнет Чехов, вызванный памятью и любовью Ольги Леонардовны, и возникнет диалог. На память приходит классика этого жанра — «Милый лжец» Дж.Килти, в котором благодаря переписке возникнут Бернард Шоу и Патрик Кэмпбелл, «Элегия» П.Павловского, где воскресают убеленный сединами и отягощенный славой Тургенев и молоденькая Савина.

Режиссура А.Болонина позволила придать спектаклю «необщее выражение»: возникает поток сознания, уводящий нас в другое время, являющий иные отношения. Нельзя не вспомнить мысль марселя Пруста о том, что искусство, и только оно, дает возможность обрести время.

Элегантная, немолодая дама, блестящая актриса Художественного театра Ольга Книппер-Чехова (Тамара Исаева) перечитывает письма Чехова, мысленно вызвав его образ, как, вероятно, она делала и при его жизни. Ведь она играла в Москве, он же по состоянию здоровья жил в Ялте. А.Болонин в роли Чехова дает возможность своей партнерше свободно выплескивать эмоции, благодаря чему возникает контраст — она, покоряющая и чарующая в жизни и на сцене, предстает в письмах одинокой и тоскующей. Он же скуп и сдержан, хотя тоже одинок, но юмор его не покидает. Пожалуй, наиболее щемящее место в спектакле, когда Чехов произносит: «Ты спрашиваешь, что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковь? Морковь есть морковь, и больше ничего не известно». Но за этими немудрящими словами стоит так много, что мы становимся свидетелями обретенного времени, чему способствует музыка Скрябина, помогающая выйти из микрокосма личных отношений в макрокосм философии жизни. И хочется после спектакля воскликнуть подобно скромной, наивной машинистке, которая, отдавая Томасу Манну перепечатанные ею страницы великого романа «Иосиф и его братья», воскликнула: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле!»

Галина Коваленко

«ЧАЙКА»

**Королевский театр. Глазго
Режиссер Римас Туминас.**

Он создал несколько прекрасных ролей для актрис, этот Чехов. Дайте роль примадонны Аркадиной Ирине Макдугалл – и можете быть почти уверены в том, что стоит ожидать ее вальсирующей на Хоуп-стрит. Нужно, однако, использовать возможности и всего актерского ансамбля Данди Рэп Компани. Так, Мэг Фрэйзер (Маша) и Эмили Уинтер (Нина) состязаются в своем мастерстве на каждом шагу.

В сущности, среди актрис этой труппы нет так называемого «слабого звена», и то же можно сказать о большинстве актеров. Но сцена из второго акта, темпераментно, с напором сыгранная Родни Мэтью и Уинтер, заслуживает особого внимания.

Выразительная актерская игра – лишь одно из достоинств этой постановки. Я припоминаю, как какой-то болван жаловался на то, что у театра не было необходимости отправляться в Литву за постановщиком спектакля. Допуская, что такой необходимости могло бы не быть, если бы наши доморожденные таланты обладали столь же богатым воображением и знанием законов сцены, как Римас Туминас. С этим актерским составом он создал серию запоминающихся драматических партий, сливающихся в единое целое. Не является ли, к примеру, своего рода прихотью экспрессионизма то, что Макдугалл (Аркадина) и Эндрю Кларк (Константин) играют важнейшую интимную сцену третьего акта за шкафом?

Нет, черт возьми! Хотя бы потому, что это дает возможность актрисе Макдугалл создавать образ, используя потрясающую выразительность своих рук. Мимика и пластика, хореография и клоунада – все присутствует здесь, в этой сцене. Замечу, что перевод Стоппарда содержит все вопросы о природе театра, которые Чехов в своей комедии задает как будто в шутку, но мы должны ответить всерьез.

«Нужны новые формы», - говорит герой в самом начале комедии, и это утверждение столь же злободневно в наше время. И остальные актеры, исполняющие главные роли, держали зал на протяжении всего спектакля и напряжение ослабело лишь к концу представления.

Кейт Брюс. («Глазго Херальд», 23 января 2002).
(Перевод Т.Аленькиной)

ЛЮБОВЬ, ЖИЗНЬ... И ПРОЗРЕНИЯ СТАРОСТИ **«Дядя Ваня» (Театр Хэррогейт. Великобритания).** **Перевод Макла Фрейна. Режиссер Роб Суэйн.**

Чехов умер довольно рано, в 44 года, так что удивительно, как хорошо понимал он всю безнадежность старения. Его герои чаще всего говорят об ужасах жизни в старости, нежели мечтают о будущем или надеются на него.

Чехову, когда он писал «Дядю Ваню», было только 37 лет – так же, как одному из героев, доктору Астрову, заявлявшему, что его чувства уже притупились, что он никого не любил и никогда не полюбит. Однако не потребовалось много времени, чтобы, оказавшись рядом с привлекательной женщиной – даже не очень умной! – он почувствовал если не любовь, то страсть. Актер Найджел Рифой, высокий, порывистый, с призывным блеском в глазах, сделал вполне убедительным любовный интерес к Астрову со стороны двух женщин – героинь пьесы.

Ваня, старше Астрова на 10 лет, погружен в сожаление о том, чего бы он мог, по его мнению, достичь в жизни. Он тоже влюблен в молодую жену своего зятя, но она этого и не замечает. Пол Муни поднимает своего героя со дна обыденного существования к высотам негодующей страсти – и оставляет в финале на холодном берегу безнадежности.

Спектакль в целом - законченное представление с блестящим составом исполнителей.

Профессор Серебряков, будучи старше и Астрова, и Войницкого, ощущает свою физическую непривлекательность для всех окружающих, особенно для жены. Его тщеславие и снисходительность к своим слабостям не умаляют, однако, его старческих страданий и страха перед смертью. Джон Канингхэм, создавший на сцене образ внушительного, импозантного профессора, с умом и тактом показал сложность его характера. Сцена, в которой Серебряков понимает, что он остался жив после выстрела Войницкого, - настоящая жемчужина спектакля.

Молодым женщинам, героиням пьесы, тоже приходится нелегко. Нравственная, но некрасивая Соня (Николя Уэйнрайт) тоскует о мужчине, который и не знает об этом; очаровательная Елена (Шелли Уиллетс) несчастна в своей тоскливой жизни со старым мужем.

Актеры справились с нелегкой задачей заставить зрителя смеяться во время представления: в спектакле мрачные откровения перемежаются легкими, непринужденными моментами. Во многих сценах язык жестов и пластика актеров оказывались выразительнее слов. Декорации – высокое небо и длинный занавес из легкой прозрачной ткани, – намекая на пелену иллюзии в сознании героев, способствовали созданию образного целого спектакля.

Гейл Уэйд
(Перевод Т.Аленькиной).

СЕСТРИЧКИ И СЕСТРУХИ

Фильм «Одна за всех». Режиссер – Клод Лелуш. Франция, 2000.

Фильм «Три сестрички». Режиссер – Виктор Волков. Россия, 2001.

Фильм режиссера Клода Лелуша «Одна за всех» (2000), вышедший одновременно с «Москвой» (см.: М.Горячева. Зачем им Чехов? // Чеховский вестник, № 8, с.111-116), просится в сравнение с первым хотя бы тем, что, по заверению самих участников французского, как теперь выражаются, «проекта», русская мафия не менее популярна за границей, чем русский Чехов. Дерзкая мысль свести то и другое воедино посетила Лелуша, очевидно, в «критические» для его творчества дни. Милостивые, полные жизненной энергии «три сестры» Лелуша попытались было выйти на большую дорогу жизни через Чехова, сыграв в его пьесе, но эти старания прозоровских тезок местная театральная критика приняла в штыки: «В прошлом веке катастрофу потерпел «Титаник», в этом - Чехов. Жертв, к счастью, всего три - три актрисы, словно чайки, покрытые черной нефтью глупости. Мы ждали трех сестер - получили трех плакс, три часа подряд заливавших сцену слезами...» Опечаленные актрисы, прочитав друг дружке вышеприведенные строки, вынуждены были провести «разбор полетов»:

О л ь г а. Нас обвиняют в том, что мы всё ноем.

И р и н а. Но это правда. Чехов - не «Мадам Бовари».

О л ь г а. Ты против «Мадам Бовари»?

И р и н а. «Мадам Бовари» - здорово, но если она плохо сыграна, это - бульварный роман. (Подумав.) Чехов сдерживает слезы, мадам Бовари - рыдает.

О л ь г а. То есть, мы плохо сыграли?

И р и н а. Неплохо. Но ты просила нас все время плакать.

О л ь г а. Столько я не просила!

И р и н а. Минуточку, не ври. Ты предлагала нам плакать!

М а ш а. Просила плакать побольше, Ольга.

И р и н а. Сыграем без слез.

М а ш а. Bravo!

О л ь г а. Но это будет не Чехов. В Чехове режут.

И р и н а. В Чехове сдерживают слезы. Хотят плакать, но слезы не льются. Иначе это мелодрама...

Как видим, век спустя вопрос «Как ставить и играть Чехова?» остается открытым. Только не надо думать, что над ним станут ломать прелестные свои головки девушки Лелуша и он сам: поскольку фильм снят по мотивам Чехова и Дюма одновременно, сюжет далее развивается преимущественно вторым путем. Авантюра сводится к тому, что неудавшиеся актрисы заводят «романчики» с супербогатыми Протопоповыми – пассажирами самолета «Конкорд» и вытряхивают из них деньги: не сумев сыграть на сцене сестер Прозоровых, они блестяще справляются с ролями путан.

Лелуш продолжает рассказ, пускай на сей раз и крайне бесхитростный, о «мужчинах и женщинах»; «идущие вместе» авторы «Москвы» А.Зельдович и В.Сорокин – о неких человекоподобных существах. Диалог Запада и Востока через два этих фильма считается как диалог «массовой культуры» с оголтелым отрицанием культуры как таковой: французы бесятся с жиру весело и с улыбкой, русские же загнивают и разлагаются мрачно, надсадно, грязно. И воспринимается уже совсем как курьез мечта нового русского мафиози Майка (в молодости, очевидно, Михаила) о новом русском балете, который он вызвался промecenатствовать, нацелившись все на тот же Париж. Новоявленный этот Дягилев, снявший под свою свадьбу пустой академический театр с одиноко танцующими балеринами на сцене, уверенно заявляет товарищам по работе: «Мы Европу раком поставим». И осуществил бы эту свою блестящую культуртрегерскую акцию, не настигни его коварная пуля конкурентов и не погибни он шикарной смертью прямо у ног забрызганной его кровью «лебеди»-танцовщицы. Когда-то, еще в самом начале фильма, детдомовец по происхождению Майк поделился с Машею, одной из трех героинь «Москвы», сокровенным: «Знаешь, я как балерин увидел, у меня в сердце что-то перевернулось. <...> С тех пор я без балета не могу жить».

За сто лет жизни чеховской пьесы поразительный путь проделали персонажи, похожие на сестер Прозоровых в той же примерно степени, в какой один современный генеральный прокурор, оказавшись в компании милых дам без камелий, похожих на героинь Клода

Лелуша по линии Дюма, походит на того, на кого он должен бы походить. Например, в картине «Три сестрички» (2001) отечественного производства в окружении попавшего в госпиталь солдата-десантника оказываются три медсестры, которых он вместе очаровал песней о несчастной журавлиной любви, а затем по ночам «любил» уже каждую из них по очереди: кто дежурил – ту и «любил» или, воспользуемся выражением одного бунинского мужика, «анатомил». «Три сестрички» всерьез держат за «поэта» этого ротного Карузо в голубом берете (автор песен, сценария и режиссер фильма – Виктор Волков «чисто конкретно» вышел из рядов Псковской дивизии ВДВ); девушки любят «поэзию» с той же страстью, с какой вышеупомянутый Майк из фильма «Москва» любил балет.

В страшном сне невозможно принять за потомков Вершинина, Тузенбаха и сестер Прозоровых этих молодых людей, родившихся и живущих в той же самой (впрочем, в *той ли?*) России. Этому курьезно античеховскому фильму можно было бы дать и другое название, им же навеянное: «Дуняшино счастье». Хотя нельзя не признать, что безымянный (вовсе не случайно) герой фильма и обслуживающие его вахтовым методом «сестрички» безнадежно, на сто лет отстали в умственном своем развитии уже и от этих, самых простодушных чеховских персонажей – Дуняши и Яши.

Виктор Гульченко

«ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ».

Режиссер-постановщик – Кира Муратова. Россия-Украина. 2002 г.

На XXIV Московском международном кинофестивале в июне 2002 года был показан новый фильм Киры Муратовой «Чеховские мотивы» (сценарий – К.Муратовой, Евг.Голубенко). Назвав так свой фильм, автор, с одной стороны, сделал прямые отсылки к чеховскому тексту, но с другой – оставил себе возможность для самовыражения (мотивы – это всегда не так обязывает, есть место для проявления творческой фантазии). Режиссер обратился к двум ранним произведениям Чехова – рассказу «Тяжелые люди» и пьесе «Татьяна Репина», сделав довольно формальную сюжетную связку между ними: поссорившийся с отцом и ушедший из дома студент из рассказа случайно попадает в церковь, где происходит действие чеховской пьесы.

С именем Киры Муратовой прочно связано понятие авторского кино. И это хорошо видно по этой картине: говорить об экранизации чеховских произведений здесь, конечно, нельзя. Режиссер в фильме творит *свой мир* и говорит о *своей концепции жизни*. В этом смысле новая работа оказывается соединена довольно заметными нитями с ее другими фильмами, в частности с предыдущей картиной – «Второстепенные люди», которая с легким юмором, ненавязчиво подводит зрителя к довольно экстравагантной мысли, что наша жизнь – это сумасшедший дом.

В «Чеховских мотивах» взгляд режиссера нацелен на современность, хотя достаточно условную. Изменив временной план действия чеховских произведений, а практически отказавшись от любой исторической достоверности, автор создает свой фантастический мир, где все перемешалось: джипы, кружевные накидки и веера, военные мундиры советского времени и т.д.

Представленный мир населен, как правило, аномальными лицами. Из всего человеческого множества Кира Муратова выбирает именно те случаи, когда природа выдает странные образцы человеческой породы, тем самым увеличивая процент подобных лиц по отношению к реальности в несколько раз. С такими странно-аномальными лицами оказалось практически все семейство из рассказа Чехова «Тяжелые люди» (отчасти из этого ряда выпадает лишь его глава – отец). Поток негативного напряжения исходит здесь, в отличие от чеховского рассказа, не от отца, а от сына-студента, и усиливается он флюидами остальных членов семьи: свою лепту вносят и мать, и дочь, и двое младших мальчиков, спорящих, сарай или магазин строится на их участке (в этом детском споре легко узнаваем спор о черемше и чехартме). Если у Чехова именно тяжелый характер отца, повторившийся почти точно в характере сына, становится бедой этих людей, не дающей им возможности услышать

друг друга и превращающей их домашнюю жизнь в ад, то здесь, наоборот, отец ощущается жертвой, чувствуется, как нарастает его внутреннее психическое напряжение, как рождается взрыв, вызванный всем окружающим. И если чеховский рассказ полон сочувствия к этим людям, то в фильме Киры Муратовой этого сочувствия – нет. Часть авторского текста с пронзительным описанием переживаний сына-студента здесь вложен в уста такой же странной, как и сам студент, девушки-сестры, и звучит он фарсово-издевательски. В этой общей картине жизни неясной осталась функция портрета Чехова, висящего на стене в доме среди надписей типа «С милым рай и в шалаше». Кто он здесь – творец этого мира или его судья? Ни милых, духовно близких людей, ни тем более рая нет ни в рассказе, ни в этом фильме. Всюду есть один только «шалаш». Разнятся же эти два пунктирно связанных между собой произведения – чеховский рассказ и фильм Муратовой – так называемой точкой зрения автора, его отношением к человеку.

В той части фильма, которая касается пьесы «Татьяна Репина», преобладают ярко выраженные пародийные тона. Но вопрос о пародии здесь поднимается в ином плане, чем он был поставлен А.С.Долининым в 1925 году (исследователя, как известно, интересовало, пародия ли «Татьяна Репина», и он пришел к совершенно однозначному выводу, что чеховская пьеса произведение с совершенно самостоятельной художественной концепцией). Кира Муратова сегодня ставит «Татьяну Репину» как *пародию на современную жизнь* и прежде всего ее моду на церковные обряды. Она дает весь процесс венчания в церкви в фарсовых тонах, показывая случайность присутствия этих людей в церкви, их удаленность от христианских мыслей и действий. Основа для такого взгляда, безусловно, заложена в тексте, но при этом осталась в стороне другая важная сторона чеховской пьесы. «Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку...» – говорит церковный сторож Кузьма. Вот уж где действительно мог бы развернуться режиссер...

В целом можно сказать, что у постановщика фильма были свои задачи, у нее есть общая идея, ради которой она творит свое кино. Чехов по отношению к этой режиссерской идее выполнял явно служебную роль. Подобные переакцентировки – «перетягивание одеяла» от автора художественного текста к режиссеру – явление обычное и в современном кинематографе, и в театре. Результат их – рождение нового эстетического феномена, основанного на слиянии творческих потенциалов автора и режиссера. Успех или неуспех таких экспериментов зависит от масштаба индивидуальности, таланта второго участника этой сплотки – режиссера. А значит, что оценка данного эксперимента относится к сфере авторского кино Муратовой, его удач и провалов, и в гораздо меньшей степени к сфере нашего классика – Чехова.

М.Горячева

Конференции

ЖАРКИЕ ДИСКУССИИ ХОЛОДНОЙ ВЕСНОЙ

Весной этого года холодная и дождливая Ялта встретила участников очередных Чеховских чтений. Организаторами была выбрана не совсем привычная тема конференции.

Чеховские чтения в Ялте были приурочены к 150-летию памяти Н.В. Гоголя и назывались «Чехов и Гоголь». Участников было не меньше чем обычно, а новый ракурс рассмотрения творчества Чехова позволил сделать много новых и интересных находок.

Примечательно, что эти чтения стали основой для взаимоотношений чеховского музея в Ялте с двумя гоголевскими музеями — в Москве и Гоголевским центром в Нежине. Поэтому почетными гостями Чеховского дома были В.П. Викулина, директор Московской городской библиотеки им. Н.В. Гоголя и П.В. Михед, директор Нежинского Гоголевского центра. В.П. Викулина сопроводила свое выступление демонстрацией фильма о московском Доме Гоголя и мероприятиях, приуроченных к памятной дню — начиная от панихиды и заканчивая научными выступлениями.

Также на пленарном заседании прозвучали доклады московских чеховедов — профессора В.Б. Катаева и профессора А.П. Чудакова. Доклад В.Б. Катаева с интригующим названием «Гоголевский год» был посвящен периоду в жизни Чехова, когда тот особенно интересовался творчеством Гоголя (1897-98 гг.), и эволюции гоголевской традиции в творчестве Чехова. Кроме того, докладчик осветил ряд новых точек соприкосновения поэтики Чехова и Гоголя, ранее не известных, например, способы создания образа, характерологическая манера, отдельные мотивы и др. А.П. Чудаков поделился с участниками конференции своими выводами о специфике вещи и пространства у Гоголя и Чехова. В.И. Силантьева (Одесса) рассмотрела художественный хронотоп Гоголя и Чехова в свете постмодернистской эстетики.

Заседание, посвященное архивам, музеям и новым материалам, объединило выступления сотрудников Ялтинского дома-музея. Г.А. Шалюгин раскрыл ряд новых фактов о И.Н. Альтшуллере — лечащем враче А.П. Чехова, который лечил также Толстого в Гаспре, а позднее в эмиграции — Марину Цветаеву. А.В. Ханило сделала обзор книг Н.В. Гоголя, хранящихся в ялтинской личной библиотеке А.П. Чехова. Также прозвучали доклады: И.С. Ганжи ««Подвижник слова»: И.Л.Щеглов (Леонтьев) о Гоголе», М.М. Сосенковой «Музейная Чеховиана: 1910-1920 гг.», З.Г. Ливицкой «Литературное общество им. А.П. Чехова в Ялте в 1918 г.».

На заседании «Драматургия и театр» участники конференции услышали доклад М.О. Горячевой ««Женитьба» и «Предложение»», посвященный сопоставительному анализу двух пьес с точки зрения характера, сюжета и комизма. По мнению докладчика, две комедии объединены отсутствием внешних коллизий и скрытым драматизмом. В выступлении Т.Г. Свербиловой (Киев) рассматривался вопрос о трагедии и мелодраме в драматургии Гоголя и Чехова. Прозвучали и другие доклады.

В сообщении нью-йоркского профессора Тоби Клайман, прозвучавшем на заседании, посвященном проблемам поэтики Гоголя и Чехова, рассматривались демонические мотивы в «Шинели» Гоголя. Американской исследовательницей был проведен доскональный анализ гоголевского текста и сделаны во многом неожиданные выводы, так что ее выступление еще долго обсуждалось — как на заседании, так и после него. Новая точка соприкосновения Гоголя и Чехова была показана доцентом Харьковского университета Н.А. Никипеловой — в своем выступлении она сопоставила мотивы Рождества в рассказах двух писателей. С точки зрения докладчика, благодаря использованию традиционной Евангельской символики оба писателя раскрывают взаимосвязь искусства и нравственности. Интереснейший доклад на тему «Город в прозе Гоголя и Чехова» был сделан профессором В.А. Гусевым (Днепропетровск). Также прозвучали доклады доцента Н.Ф. Ивановой (Великий Новгород) ««Песня без слов» у Гоголя и Чехова», доцента И.Ю. Хлызовой (Алматы, Казахстан) «Вывеска как текст в стиле гротеск у Н.В. Гоголя и А.П. Чехова», ученого секретаря ялтинского Дома-музея Ю.Г. Долгополовой «Чехов в переводах Марии Грушевской» и др.

На заседании «Перекрестки традиций» московский режиссер и театральный критик В.В. Гульченко рассмотрел тему «Души живые и мертвые у Чехова и Гоголя». Большую дискуссию вызвало выступление доцента М.М. Одесской (Москва, РГГУ) «Гоголь и Чехов: святое и профанное». Также были сделаны сообщения на темы ««Рассказ старшего садовника» Чехова — «народный рассказ»» — профессор Л.А. Полакевич (Миннеаполис, США), «Традиции Гоголя и Чехова в романе И.С. Шмелева «Пути небесные»» — Е.Г. Куликова (Москва).

На заседании «Литературные параллели» наибольший интерес вызвали доклады И.Е. Гитович, ученого секретаря Чеховской комиссии, «Гоголь как реалия культурного языка чеховской эпохи (на материале произведений Чехова)», в котором давался анализ гоголевских цитат в раннем и зрелом творчестве Чехова, и заместителя директора Дома-музея А.П. Чехова А.Г. Головачевой «Гоголевские мотивы в записных книжках А.П. Чехова». Доцент Казанского университета Л.Е. Бушканец рассмотрела сборник Чехова «В сумерках» как своеобразный чеховский вариант «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Среди выступлений также были: «Зло и искусство в рамках рассказов Гоголя «Портрет» и Чехова «Дом с мезонином»» — профессор-ассистент К. Петерсон (Нью-Йорк, США), «Меж двух

миров: «Утопленница» Н.В. Гоголя и «Черный монах» А.П. Чехова» — доцент Е.М. Лулудова (Алматы, Казахстан).

Гостеприимные хозяева «Белой дачи» подготовили также интересную культурную программу, в частности экскурсию в Севастополь и Георгиевский монастырь на мысе Фиолент — один из древнейших на Крымской земле. По уже установившейся традиции завершилась конференция посещением Дома-музея А.П. Чехова в Гурзуфе.

Е.Куликова

ТРЕТЬЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В ИРКУТСКЕ

В конференции «Сибирь и вся Россия в жизни и творчестве Чехова», проходившей 9 - 12 июля 2002 года в Иркутске при поддержке РГНФ, приняли участие как специалисты-чеховеды из Москвы, Твери, Улан-Удэ, Иркутска, так и молодые ученые, аспиранты Иркутского университета. Хотя по количеству участников (всего 11 докладов), конференцию можно было бы назвать локальной, круг поднятых и обсуждавшихся тем и вопросов дает основание считать ее событием в чеховедении.

На конференции обсуждались как вопросы методологии и стратегии чеховедения, в частности, в связи с готовящимся изданием Чеховской энциклопедии, так и конкретные проблемы поэтики, интертекстуальных связей, рецепции отдельных произведений и всего творчества писателя. Аспирантки Иркутского университета в своих выступлениях вышли за рамки не только Сибири, но и всей России и представили в докладах сопоставительный анализ произведений Чехова и зарубежных писателей.

Конференция открылась докладом И.Е. Гитович (Москва) «Проект чеховской энциклопедии как способ организации информационного пространства чеховедения». Докладчик сообщила о структуре и тематическом содержании энциклопедии и предполагаемом объеме (более 3000 статей), о ее особенностях и отличии от всех предшествующих подобных информационно-справочных изданий. В докладе Н. И. Ищук-Фадеевой (Тверь) исследованы интертекстуальные связи. Докладчица показала связь философских воззрений Чехова-драматурга с книгой Г.Т. Бокля «История английской цивилизации», в которой изложены основы теории географического детерминизма. А.А. Канашина (Иркутск) в докладе «Мотивирующая функция воспоминаний в рассказах А.П. Чехова «Володя» и «Спать хочется»» на примере двух рассказов показала, какую роль выполняют воспоминания в композиции произведений Чехова. В докладе В.В. Башкеевой (Улан-Удэ) «Литературный портрет у Чехова» сделаны наблюдения над способами портретной характеристики в произведениях писателя. В докладе М.М. Одесской (Москва) «Шуты и юродивые в произведениях Чехова» прослежено, как изменился взгляд Чехова на юродивых и шутков по сравнению с его предшественниками в русской литературе и культуре. Проблема социальных изгоев в творчестве Чехова обострилась под влиянием его путешествия по Сибири. С.А. Ташлыков (Иркутск) в докладе «Апостол Петя» предложил неожиданную интерпретацию системы персонажей в пьесе «Вишневый сад». В Пете Трофимове докладчик нашел черты апостольства, а Епиходова он рассматривает как комического двойника Пети. Доклад А. С. Собенникова (Иркутск) был посвящен метафизическим категориям «свободы», «необходимости», «судьбы», «случая» и связанной с ними прогностической образности. А.А. Щербакова (Иркутск) в докладе «Мотив времени в драматургии А.П. Чехова и С. Беккета» сопоставляла различные формы времени в произведениях драматургов. Н.В. Шестакова (Иркутск), сравнив комедию Чехова «Чайка» и Гауптмана «Одинокое», пришла к выводу, что мотив одиночества — ведущий мотив в содержательном и структурном оформлении конфликта пьес немецкого и русского драматургов. Доклад М.О. Горячевой (Москва) «Чеховские мотивы в современном кинематографе» был посвящен последним кинематографическим интерпретациям произведений Чехова. Докладчица обратила внимание на слишком произвольное и утрированное толкование режиссером Кириой Муратовой чеховских рассказов. В докладе В.Б. Катаева (Москва) «Мир Чехова как резонирующее пространство» показано, что в произведениях Чехова можно увидеть переклички образов, мотивов, идей не только внутри

отдельного рассказа или пьесы, но также и внутри всего творчества в целом. Пространство произведений Чехова подобно резонирующему пространству поэтических произведений.

Небольшое количество докладов позволило уделить больше времени дискуссии, в ходе которой не только обсуждались прослушанные доклады, но также поднимались насущные проблемы чеховедения.

Маргарита Одесская

«ИБСЕН ВСТРЕЧАЕТСЯ С ЧЕХОВЫМ»

С 29 августа по 11 сентября 2002 г. прошел традиционный Ибсеновский фестиваль под девизом «Ибсен встречается с Чеховым». Организаторы фестиваля - Ибсеновский центр университета Осло и Национальный театр Норвегии.

В течение двух недель на сцене Национального театра были показаны спектакли по пьесам Ибсена и Чехова, поставленные режиссерами разных национальностей и различных творческих установок. Так, если спектакль по пьесе Ибсена «Маленький Эйольф» венгерского режиссера Габора Замбеки или по пьесе Чехова «Три сестры» норвежского режиссера Оле Андерса Тандберга решены в основном в реалистической манере (не исключаяющей некоторых экзотических деталей), то спектакль известного датского режиссера Питера Лангдала «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» - в духе смелого авангарда. Особый интерес к спектаклю П. Лангдала был вызван еще и тем, что этот поздний ибсеновский шедевр не видел света театральной рампы с 1899 года.

Самые противоречивые чувства и оценки зрителей - от восхищения до возмущения - вызвал спектакль режиссера Рунара Ходне «Дикая чайка», представляющий собой сплошной сплав сюжетных коллизий и образов двух великих пьес: «Дикой утки» и «Чайки».

В рамках Ибсеновского фестиваля - так же традиционно - прошел двухдневный симпозиум, в котором приняли участие литературоведы и деятели театра из 14 стран мира.

Первый день работы симпозиума проходившего в зале Национального театра, был очень насыщенным, так что предложенная организаторами схема «чередования проблемно-обобщающих, академических докладов с эмоциональными выступлениями деятелей сцены» была очень уместной. Так, за докладом В.Б. Катаева (Россия) «Чехов встречается с Ибсеном» последовал рассказ режиссера Питера Лангдала и актера Нильса Оле Офтебро (Дания) о том, как они в процессе работы над спектаклем «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» «встретились и познали живого Ибсена», а после доклада профессора Джоан Темплтон (США) «Любовные треугольники у Ибсена и Чехова» с интересным сообщением «Ибсен и Чехов на современной сцене» выступил режиссер Стайн Уиндж.

По окончании первого дня работы симпозиума в рамках «Круглого стола» прошла оживленная дискуссия по теме «Новый взгляд на старых мастеров».

Второй день работы симпозиума проходил в музее Ибсена, что создавало теплую, камерную атмосферу. Соответственно и сообщения участников симпозиума носили более частный, конкретный характер. «Концепт действия у Ибсена и Чехова» (Астрид Сэттер, Норвегия); «Ибсен и Чехов: миф, сказка, реальность» (М. Одесская, Россия); «Своеобразие и сущность диалогической речи у Ибсена и Чехова» (Т. Аленькина, Россия)... И, наконец, самый последний доклад - Антонины Господиновой из Болгарии - под провокационным (со знаком вопроса!) названием «Чехов встречается с Ибсеном или Чехов выступает против Ибсена?» - не только подводил итоги, но приглашал продолжить дискуссию.

Т. Аленькина

Жизнь музеев

«ЧАЙКИН ДЕНЬ» В МЕЛИХОВЕ

18 ноября 1895 года Антон Павлович писал Е.М.Шавровой: «Пьесу я кончил. Называется она так: «Чайка»». 16 ноября 2002 года в Мелихове собрались искусствоведы, театральные деятели, музейные работники, журналисты, представители правительства Московской области. Цель – учредить ежегодное празднование дня рождения «Чайки».

Из выступления директора музея-заповедника Ю.А.Бычкова: «В музее рождается традиция: быть собирателями всего, что имеет отношение к «Чайке». Не одна выдающаяся постановка пьесы питалась мелиховскими мемориальными соками».

««Чайка» вылетела из мелиховского гнезда. Как сделать эти праздники в будущем творческими? – размышлял Сергей Яшин, главный режиссер Московского театра имени Гоголя. – А просто отдать календарь мелиховских праздников – театрам. Придумать сценарий праздника, решить, как театрально провести день рождения «Чайки»». Инициатива наказуема: участники встречи предложили организацию праздника «Чайки» в 2003 году возложить на театр, возглавляемый Яшиным. А главный художник этого театра Елена Качелаева подарила музею эскиз декорации к спектаклю по пьесе Т.Уильямса «Записная книжка Тригорина».

Профессор МГУ А.А.Шерель, напомнив, что Чехов, самый трудный русский автор, ставит загадки самим своим текстом, предложил один из дней рождения «Чайки» посвятить разговору о загадках чеховских текстов.

К.В.Бобков, заместитель министра культуры Московской области, полагает, что в мелиховском календаре должны найти место и театральный фестиваль, и научная конференция. С этим соглашается В.В.Гульченко: музей – самое благодатное место для соединения теории с практикой. «Загадок» Чехова хватит на XXII, XXIII века – здесь работы предостаточно всем. Будет ли это театральный салон или научное академическое собрание, считает Т.К.Шах-Азизова, «Чайкин день» в Мелихове предлагает новые формы взаимодействия театра и музея.

Майя Романова, корреспондент «Радио России», заметила, что международные театральные фестивали в Мелихове привлекают все новые театральные коллективы и новых гостей музея. Л.В.Никифорова, заместитель министра по экономике правительства Московской области, не только поддержала идею проведения дня рождения «Чайки», но и предложила создать в Мелихове условия для пребывания гостей со всех концов России и зарубежья, почитателей таланта Чехова. А.П.Кузичева выразила тревогу: некоторые музеи Подмосковья, окружив себя ресторанами, казино, превратились в места развлечений для богатых людей. Пусть на принятие государственных решений по Мелихову оказывает влияние научный совет музея, работу которого следует активизировать.

Было выдвинуто немало оригинальных идей, как отмечать отныне 18 ноября – День рождения «Чайки».

Ирина Гаркуша (Мелихово)

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О ЧЕХОВЕ 2000 (вторая часть)

Агибаева, С.

«Русский Гамлет» Тургенева и Чехова // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.70-77.

Айсахова, С.А.

«Скучная история»: Проблема мировоззрения и специфика его художественного раскрытия // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 133-140.

Актеры о своих ролях // Грани месяца. – Таганрог, 2000. – № 9. – С. 24-25.
Актеры таганрогского театра говорят о героях спектакля «Леший».

Ананьева, С.В.

Чеховские мотивы родины и красоты в творчестве И.П.Шухова // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.78-86.

Антон Павлович шутит... // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 20 янв. – С. 7.

Антюфеева, И.Н.

Писатели-врачи Д.Н.Жбанков, А.П.Чехов, В.В.Вересаев // Культура. Филология. Методика. – Смоленск, 2000. – С. 65-73.

Атаманченко, С.В.

Комическое в рассказе А.П.Чехова «Полинька» // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С.148-153.

Бабаева, Т.Б.

А.П.Чехов в произведениях таганрогских художников // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 19-20.

Баню, Жорж

Наш театр – «Вишневый сад». Тетрадь зрителя / Пер. Т.Проскурниковой. – М.: Изд-во «Московский Художественный театр», 2000. – 160 с.

Белункова, Либуше

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 28-32.

Рец. на труды: Ivo Pospíšil. Polymorfni rozpeti (Cechovuv Ostrov Sachalin) // Ivo Pospíšil. Genologie a promeny literatury. Brno, 1998.; Oldrich Richterek. Na okraj prekladateľské interpretace dramát A.P.Cechova // Oldrich Richterek. Dialog kultur v umeleckém prekladu. Príspevek k česko-ruským kultúrnym vzťahom. Hradec Králové, 1999.

Бельтраме, Франка

Чеховский сезон в театрах Северо-Востока Италии // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 55-59.

Бесолова, Ф.К.

Эти разные, разные лица: (Коврин А.П.Чехова и Лужин В.В.Набокова) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 172-195.

Библиография работ о Чехове за 1998 г. Дополнения к библиографии за 1993-1996 гг. // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 110-142.

Бикова, М.В.

Біля джерел модерністської концепції особистості в російській літературі кінця XIX – початку XX століть. (Ніцшеанські мотиви та «культурний герой»): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ: Інститут літератури ім.Т.Шевченка, 2000. – 16 с.

«Русское ницшеанство» как процесс и эволюция; творчество Чехова как его

этап: освоение навыков мифологического сознания как способа мысли и жизни, отраженное в рассказах 90-х годов и поздних пьесах.

Борисова, Л.М.

На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнотворчества. – Симферополь, 2000. – 220 с.

Гл. 3 – «Ч. и драма теургов». С.115-159.

Быкова, М.В.

Философия Ницше в прочтении русских писателей конца XIX – начала XX веков. – Киев: Редакция «Бюлетня ВАК України», 2000. – 196 с.

Глава о Ч.: «Русское ницшеанство» как процесс и эволюция; творчество Чехова как его этап: освоение навыков мифологического сознания как способа мысли и жизни, отраженное в рассказах 90-х годов и поздних пьесах.

Быкова, М.В.

Многоликий Черный монах // Collegium. – Киев, 2000. – № 1 (9). – С.190–193.

Блинова, Р.

Чеховские дни на Сахалине // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 81-82.

О чеховских днях на Сахалине, прошедших в сентябре 2000 г.

Богайчук, В.

Высоцкий, Чехов и Таганрог // Городская площадь. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 14.

Богайчук, В.

Они родились под созвездием Водолея // Радиосигнал. – Таганрог, 2000. – № 2. – С. 7. В.С.Высоцкий и Ч.

Бойко, З.

Поют... чеховские герои // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 3 февр. – С. 3.

Произведения Ч. в репертуаре детского театра музыкальных миниатюр "Эксперимент".

Бродская, Галина

Чеховские спектакли Ефремова // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 101-106.

Бушканец, Л.

Ялта: сто лет приезда МХТ // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 68-73.

О международной коференции, посвященной столетию первых крымских гастролей МХТ, прошедшей в Ялте 10-15 апреля 2000 г.

Ваганова, А.К.

Ассоциативные возможности чеховских антропонимов в школьном преподавании // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 202-207.

Ваганова, Л.П.

«Уходит; походка виноватая»: (К вопросу о чеховских ремарках) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 196-201.

Варченко, Н.А.

«Прожить жизнь бодро, осмысленно, красиво...»: Чехов и русская культура // Русская

словесность в школах Украины. – Киев, 2000. – № 2. – С.40–43.

Вехи Таганрога: Историко-литературный альманах. Вып. 3. – Таганрог:, 2000. – 52 с.
В выпуске опубликовано много материалов о Ч.

Виноградова, Е.

Гамлет – Подколесин: «амплитуда» характера Лопухина (об одной цитате в «Вишневом саде» А.П.Чехова) // Рус. филология. – Тарту, 2000. – № 11. – С. 71-76.

Витченко, А.А.

Читая «вслед за режиссером»: о значении сценических интерпретаций в изучении пьесы А.П.Чехова «Чайка» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – Київ, 2000. – № 4. – С.43–45.

Волошин, В.

«Чайка», «Дядя Ваня», «Иванов» и другие // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 3.

О постановках пьес Ч. в таганрогском театре.

Волошинова, В.

Писатель и город // Молот. – Ростов н/Д., 2000. – 14 янв. – С. 7.

Таганрог в письмах Чехова.

Волчкевич, Майя

Таганрог: Личность А.П.Чехова. Истоки, реальность, мифы // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 77-79.

Отчет о конференции, прошедшей в Таганроге 8-10 сентября 2000 г.

Вуколов, Л.

Тайна Антона Чехова: К 140-летию со дня рождения // Подольский альманах. 1998/99. – М., 2000. – С. 281-289.

Гитович, Ирина

От Гриши и Тоши... // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 6-15.

О пьесе Б.Акунина «Чайка» (комедия в 2-х действиях).

Глушко, В.

Антоша Чехонте нам руку протянул // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 10 февр. – С. 7.

Музей-заповедник Ч. осуществил постановку «О вреде табака».

Глушко, В. и др.

Таганрог...Москва...Баденвейлер // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 6 окт. – С. 8.

О IV Международной научно-практической конференции, посвященной 140-летию со дня рождения Ч.

Головачева, А.Г.

«Дыханье роз, фонтанов шум...»: Крымская утопия от А.С.Пушкина до А.П.Чехова // История Южного берега Крыма: факты, документы, коллекции, литературоведение, мемуары: Сборник научных трудов. IV Дмитриевские чтения. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2000. С.88-93.

Головачева, А.Г.

Пушкинский отзвук в стихотворении А.Блока «В октябре» // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 г. – Великий Новгород, 2000. – С.142-147. В частности, рассказ Ч. «Не в духе» в русской классической литературной традиции.

Головачева, Алла.

Чехов и Пристли // VI World Congress for Central and East European studies. Abstracts. 29 July-3 August 2000. – Tampere: University of Tampere. 2000. – С. 138.

Головкин, А.Е.; Щербенко, А.В.

«На святках» А.П. Чехова: семантический анализ и деконструкция // Третьи Майминские чтения. – Псков, 2000. – С. 100-111.

Голубева, Н.В.

«Неуловимый» Чехов через призму экспрессивных возможностей синтаксиса мемуарной прозы // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 208-212.

Горобченко, И.В.

Французская литература рубежа веков в оценках Л.Н. Толстого и А.П. Чехова // Актуальные вопросы литературоведения и методики преподавания литературы. Вып. 1. – Саранск, 2000. – С. 129-133.

Грачева, И.

А.П. Чехов и И.М. Прянишников // Вопр. лит. – М., 2000. – Вып. 1. – С. 329-335. Перекличка сюжетов в произведениях Ч. и картинах художника.

Гульченко, В.В.

«Чайка» в меняющемся мире // Науч. книга. – М., 2000. – № 4. – С. 84-88. Анализ пьесы.

Давтян, Лариса

Ефремовская «Чайка»: Двадцать лет спустя // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 59-61.

Дмитриева, Н.

«В овраге»: Опыт прочтения чеховской повести // Истина и жизнь. – М., 2000. – № 11. – С. 48-53.

Евстигнеева, И.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 32-34.

Рец. на кн.: Творчество А.П.Чехова: Поэтика. Истоки. Влияние: Межвузовский сборник научных трудов. Таганрог, 2000.

Емельянов, С.

Доктор Иорданов // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 25 ноября. – С. 3. О соученике Ч. по гимназии, ставшем тоже врачом.

Ен, Чой Чжи

Способы передачи чужой речи и тип художественного повествования: (На материале рассказа А.П.Чехова «Скрипка Ротшильда») // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2000. – С. 89-98.

Жеребцова, Е.Е.

Символика и аксиология художественного пространства прозы А.П. Чехова // Вестн. Челябин. ун-та. Сер. 2. Филология. – Челябинск, 2000. – № 1. – С. 70-81.

Живолупова, Н.В.

Сюжетная метафора в рассказе А.П.Чехова «Ариадна» // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 62-103.

Жилякова, Э.М.

«В сумерках» А.П. Чехова: поэтика заглавия // Гуманит. науки в Сибири. Сер. Филология, лингвистика. – Новосибирск, 2000. – № 4. – С. 8-13.

Звиняцьковський, В.Я.

Нічого випадкового. (До 140-річчя з дня народження А.П.Чехова) // Зарубіжна література. – Київ, 2000. – № 10. – С.1-2.

Зетцер, Хайнц

Международный литературный форум в Баденвейлере // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 73-76.

И празднично, и горько, и смешно // Таганрогский курьер. – Таганрог, 2000. – 3 февр. – С. 2.

О чеховских днях в Таганроге.

Иванова, Н.Ф.

Оперетта в прозе Чехова // Вестн. Новгород. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер.: Гуманит. науки. № 15. – Новгород, 2000. – С. 46-51.

Кальченко, Н.А.

Чехов устами Дорна: «Художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль...» (Система уроков по пьесе «Чайка») // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – Київ, 2000. – № 4. – С.39-42.

Капустин, Н.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 15-17.

О книге: Полоцкая Э.А. О поэтике Чехова. М., 2000.

Катаев, В.Б.

Боборыкин и Чехов: (К истории понятия «интеллигенция» в русской литературе) // Русская интеллигенция: История и судьба. – М., 2000. – С. 382-397.

Катаев, В.Б.

«Самое сложное и трудное...» // Чехов А.П. О любви. Рассказы и повести. – М.: Дружба народов, 2000. – С. 5-10.

Катаев, В.Б.

А.П.Чехов // Русская литература XIX-XX вв. Учебное пособие для поступающих в МГУ им. М.В.Ломоносова: В 2-х тт. 2-е изд. – М.: Аспект-пресс, 2000. – Т. 1. – С. 426-463.

Катаев, В.Б.

Чехов в художественном сознании нового времени // Музей человека. – М., 2000. – № 2.– С. 3.

Катаев, В.Б.

Чехов – метадраматург XX века // Мелихово: Альманах. – М., 2000. – С. 6-14.

Катаев, В.Б.

Чеховские транссексуалы, или "Техника перенесений": (тезисы доклада) // VI World Congress for Central and East European Studies. – Tampere: University of Tampere. 2000. – P. 196-197.

Ковалев, А.А.

Об особенностях употребления названий лиц в книге А.П.Чехова «Остров Сахалин» // Филол. журн. – Южно-Сахалинск, 2000. – Вып. 7. – С. 19-24.

Ковригина, М.; Поляков, В.

А.П.Чехов: «Медицина не может упрекнуть меня в измене» // Ветеран Дона. – Ростов н/Д., 2000. – 28 янв.

Кожевникова, Е.А.

Письма М.П.Чеховой в Чеховский фонд музея-заповедника // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 15-18.

Кокина, И.А.

Категория интенсивности и способы ее репрезентации в языке произведений А.П.Чехова о детях и для детей // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 144-148.

Комаров, С.А.

«Рождение трагедии» Ф.Ницше как один из источников мифопоэтики комедии А.П.Чехова «Чайка» // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. – Тюмень, 2000. – № 4. – С. 34-40.

Корниенко, О.А.

Роль пейзажа в формировании чеховского подтекста (на материале рассказа «Черный монах») // Русский язык и литература в учебных заведениях. – Киев, 2000. – № 1. – С.7-11.

Кочетков, А.Н.

Концепция драматической формы в эволюции соотношения «текст – подтекст» в драматургии Чехова: (от «Трех сестер» к «Вишневому саду») // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 3-18.

Кочетков, А.Н.

Перевод как интерпретация: Чехов и Горький – экспликация драматургического подтекста // Проблемы теории, практики и критики художественного перевода. – Ниж. Новгород, 2000. – С. 88-100.

Проблемы перевода драматургии писателей на английский язык.

Кривчук, Н.

Чтоб всем нам жить, как жили прототипы // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 4.

О прототипах-таганрожцах произведений Ч.

Крошкин, А.Ф.

Импрессионистская штриховая манера в стиле рассказа А.П.Чехова «На подводе» // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 141-147.

Кузичева, А.П.

Что же главное в прозе и драме Чехова? // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 35-45.

Куприков, Е.

Для нас Чехов – современный писатель // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 87-90. О выставках иллюстраций к произведениям Ч. детской изостудии г. Электроугли (Московская обл.).

Куспанова, К.З.

Парные имена персонажей в рассказах Чехова // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.54-69.

Лавришко, В.

Холодный дом Антона Чехова // Идель. – Казань, 2000. – № 11. – С. 46-54.
К истории взаимоотношений Ч. с Л.С.Мизиновой.

Лапушин, Р.Е.

Чехов – Гаршин – Пржевальский. (Осень 1888 года) // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / Eds. P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 3. – P. 49-50.

Лебедева, Т.В.; Ховрина, Е.А.

Карнавальный диалог в творчестве А.П.Чехова // Христианство в мировой культуре. – Н.Новгород, 2000. – С. 312-329.

Ливицкая, З.Г.

Пушкинский юбилей в Ялте в 1899 г. // История Южного берега Крыма: факты, документы, коллекции, литературоведение, мемуары: Сборник научных трудов. IV Дмитриевские чтения. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2000. С.83-87.
Участие Ч. в подготовке празднования 100-летия со дня рождения А.С.Пушкина.

Логинов, А.

«Как жить человеку в этом мире?..» Рассказ А.П.Чехова «Дом с мезонином» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – Київ, 2000. – № 12. – С. 24-26.

Лулудова, Е.М.

Архетипический образ сосны/кипариса в повести «Дуэль» А.П.Чехова // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С. 42-53.

Лулудова, Е.М.

Цветопись А.П.Чехова // Археопозитика: Сборник статей. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – Вып.1. – С. 86-110.

Лю, Хуан-Син.

Проблема нравственности и ее методический ракурс: (На примере рассказов А.П.Чехова) // Пятые Короленковские чтения: Материалы регион. науч. конф., 25-26 окт. 1999 г. – Глазов, 2000. – С. 54-58.

МакВэй, Гордон

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 17-19.
О книге: David Allen. Performing Chekhov. L.; N.Y., 2000.

Максимчук, Г.

«Глава о Чехове не кончена» // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 40-41.
Обзор книг о Чехове.

Мелкова, А.С.

Чехов в культуре предреволюционной России: (По страницам русской периодики 1916-1917 годов) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 154-163.

Мучник, Г.М.

Религия и церковь в мире чеховских героев // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С. 11-27.

Немиров, Ю.

Дьячок, лекарь, градоначальник... // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 28 янв. – С. 4.

Роли Чехова-гимназиста в домашних театрах Таганрога (отрывок из книги о Ч. ростовского литератора Ю.Немирова).

Нехрестаматийный Чехов // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 26 мая. – С. 2.
О выходе третьего номера альманаха "Вехи Таганрога".

Никипелова, Н.А.; Шеховцова, Т.А.

Мотив встречи в чеховском сюжете (1890-1900-е годы) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 125-132.

Никифоров, Евгений.

«На север! На север!»: Жюль Верн и неосуществленный замысел А.П.Чехова // Берега Тавриды. – Симферополь, 2000. – N 1. – С. 237-243.

Никифорович, Ванкарем

Американские студенты играют Чехова: («Чайка». Театр Иллинойского университета) // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 52-55.

Никифорович, Ванкарем

История на все времена // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 47-52.

О спектакле «Дуэль» (по повести Ч.) в театре European Repertory, Чикаго.

Никифорович, Ванкарем

Фарс, случившийся в доме у сада // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 44-47.

О спектакле "Вишневый сад" чикагской труппы The Hypocrites.

Николаев, Ю.

Мальчишеские радости Антона Чехова // Ветеран Дона. – Таганрог, 2000. – 29 янв.

О, Вон Кё

Художественная философия А.П.Чехова и смысл «правильной постановки вопросов» в поэтике «объективности» писателя // Голоса молодых ученых: Сб. науч. публ. иностр. и рос. аспирантов-филологов. – М., 2000. – Вып. 8. – С. 8-23.

О Чехове в прессе Таганрога // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 92-95.

О публикациях А.Николаенко, Е.Кожевниковой, И.Патоки, Е.Шапочки.

Образцова, Н.В.

Чехов. И продолжает «Чайка» свой полет // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 4 февр. – С. 5.
Стихи.

Одесская, М.

VI Международный конгресс по изучению Центральной и Восточной Европы в Тампере (29 июля – 3 августа 2000 г.) // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 76-77.
О работе чеховской секции конгресса.

Октябрьская, Р.

О Чехове-филателисте // Город. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 3.
В связи с выставкой в библиотеке им. Ч.

Орлов, Г.

«...И марки для души» // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв.
Об интересе Ч. к маркам.

Особенности национального празднования дня рождения А.П.Чехова... 40 лет назад... 30 лет назад... 20 лет назад // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 2.

Охотина, Г.А.

Рассказ А.П.Чехова «Володя» и рассказ Ф.Сологуба «Красота»: (Опыт сопоставительного анализа) // Вестн. Вят. гос. пед. ун-та. – Киров, 2000. – № 3/4. – С. 82-86.

Памяти О.Н.Ефремова // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 100.

Палехова, О.

Звук лопнувшей струны (по мотивам пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад») // Корневище 2000. – М., 2000. – С. 273-290.

Патока, Игорь

Венок эпиграмм слушателя Таганрогской конференции // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 79-80.
Эпиграммы посвящены участникам конференции 2000 г. и темам их докладов.

Патока, И.К.

Сенсация или мистификация? // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 21-22.
О версии Ксении Агаш о романе Ч. и Маши Доленко.

Поздняков Н.Н.

Набоков и Чехов: продолжение традиций в новеллистике // Русская филология. Украинский вестник. – Харьков, 2000. – № 1-2 (16). – С.48-51.

Подольская, О.М.

"Языковые личности" персонажей драматургии А.П.Чехова, отражающие авторское мировосприятие: (По материалам пьесы «Вишневый сад») // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 29-34.

Подорольский, А.

Загадка Синферденфердера // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 95-100.
Расшифровка прозвища, использованного Ч. в его письмах.

Полоцкая, Э.

Комплекс сада // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 19-27.
Рец. на кн.: Жорж Баню. Наш театр – «Вишневый сад». Тетрадь зрителя. М., 2000.

Поэтический сонет: К 140-летию А.П.Чехова / Сост. Тимошенко Э.В. – Таганрог: ЦГПБ им. А.П.Чехова, 2000. – 76 с.

Подборка стихов дореволюционных, советских и донских поэтов о Ч.

«Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – 178 с.

Прибытков, Г.

«Позировать я готов сколько угодно»: А.П.Чехов и его герои в портретах, иллюстрациях, этюдах // Розмысл. – Бийск (Алт. край), 2000. – № 2/3. – С. 103-112.

Природа глазами А.П.Чехова: Рекомендуемый список литературы / Сост. Андриященко С. – Таганрог: ЦГПБ им. А.П.Чехова, 2000. – 4 с.

Родионова, В.М.

Два путешествия А.П.Чехова в творческой судьбе писателя // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 46-61.

Ртищева, Т.

Из Сибири с любовью // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 3.
Заслуженная артистка России О.Мальцева о своих чеховских героинях.

Савельева, В.В.

Воссоздание и пересоздание чеховского мира в «Чайке» Б.Акунина // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.99-113.

Саква, О.

Миті високого мистецтва належать Чехову // Український театр. – 2000. – № 1-2. – С.6-7.

Рецензия на спектакль «Три сестры» в Киевском Национальном театре им.И.Франко, постановка А.Жолдака.

Самосюк, Н.

[Рецензия] // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 34-38.

Рец. на кн.: А.П.Чехов и национальная культура: Традиции и новаторство: Сборник научных статей. СПб., 2000.

Сарсекеева, Н.К.

Испытание жизнью: (К проблеме чеховских традиций в прозе Ю.В.Трифоновой) // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.87-99.

Сахарова, Е.М.

«Таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой...» (Роль личности Гаршина в творческой биографии Чехова) // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / Eds. P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 3. – P. 47-48.

Седегов, В.Д.

Рассказ А.П.Чехова «Архиерей»: (О поэтике и авторском замысле) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 104-109.

Седегов, В.

Чехов и Толстой: История непростых отношений // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 1 февр. – С. 4.

Секачева, Е.В.

Проблема безумия в рассказе А.П.Чехова «Черный монах» // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 110-116.

Силантьева, В.И.

Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.: 24 цв. илл. Творчество Ч. исследуется в контексте эстетически близких ему художников.

Степанов, С.П.

О субъективации объективного повествования: (Рассказ Чехова «Ванька» (1886)) // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков. – СПб., 2000. – Вып. 4. – С. 14-20.

Скатов, Н.

Становление свободного человека // Ветеран Дона. – Ростов н/Д., 2000. – 28 янв. О творчестве Ч.

Скибина, О.М.

«Он и она полюбили друг друга...» // Оренбургская неделя. – Оренбург, 2000. – №№ 5-7.

История взаимоотношений Ч. и Лики Мизиновой.

Скибина, О.М.

А.П.Чехов и В.Л.Кигн-Дедлов: история литературных связей // Оренбургский край. – Оренбург, 2000. – № 4. – С. 68-70.

Скобелев, Юрий

«...Мои письма будут читаться вами с добрым чувством...»: Ялтинский архив М.П.Чеховой // Брега Тавриды. – Симферополь, 2000. – № 1. – С.225-236.

Письма С.И.Шаховского, Б.Н.Бочкарева, В.А.Брендера, П.П.Гнедича, В.А.Гиляровского, Т.Л.Щепкиной-Куперник и М.Т.Дроздовой к М.П.Чеховой после смерти А.П.Чехова.

Скобелев, Ю.Н.

А.П.Чехов в периодике начала XX века // История Южного берега Крыма: факты, документы, коллекции, литературоведение, мемуары: Сборник научных трудов. IV Дмитриевские чтения. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2000. С.102-107.

Критические материалы о Ч. в мемориальном собрании Дома-музея в Ялте.

Странное письмо, посланное автору «Дамы с собачкой» и других замечательных произведений // Молот. – Ростов н/Д., 2000. – 28 янв.

Ч. и Ростов-на-Дону.

Страхова, А.С.

Три произведения А.П.Чехова «о барышне и мнимом женихе» // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. – Омск, 2000. – Вып. 2. – С. 98-102.

Анализ рассказов Ч. «Скверная история», «Из дневника одной девицы» и «Предложение».

Ступников, Игорь

«Душечка». Театр имени Ленсовета, Санкт-Петербург // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 61-63.

Сянькевич, Т.В.

«Непреклонная» С.Жаромскага и «Ионыч» А.Чехова: (да проблемы жанровой специфики) // Весн. Беларус. дзяржаўнага ун-та. Сер.4, Филология. Журналістыка. Педагогіка. = Вестн. Белорус. гос. ун-та. Сер.4. Филология. Журналистика. Педагогика. – Минск, 2000. – № 3. – С. 6-8.

Таганрог в эпистолярном наследии А.П.Чехова: Информационное издание / Сост. О.Галушко. – Таганрог: ЦГПБ им. А.П.Чехова, 2000. – 101 с.

Таганрогская Чеховиана: Библиографический список литературы к 140-летию со дня рождения А.П.Чехова // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 42-44.

Тамарли, Г.И.

Темпоральные структуры пьес А.П.Чехова: (В свете философии времени А.Бергсона) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 19-28.

Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние): Межвузовский сборник научных трудов. – Таганрог: ТГПИ, 2000. – 216 с.

Тусупова, К.А.; Мухтарова, А.

Духовно-нравственные ценности в творчестве Чехова // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.3-10.

Тюхова, Е.В.

Тургенев и Чехов: Принципы психологизма // Филол. зап. – Воронеж, 2000. – Вып. 14. – С. 54-64.

Флеминг, Стив ле

Вишневый сад еще цветет // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 40-44.

О постановках «Вишневого сада» в Великобритании.

Хлызова, И.Ю.

Языческие и христианские мотивы в рассказе А.П.Чехова «Невеста» // «Правдиво, то есть художественно...»: Сборник статей, посвященный 140-летию со дня рождения А.П.Чехова. – Алматы: Изд-во КазГУ, 2000. – С.28-41.

Ходус, В.П.

Импрессионистичность драматургического текста А.П.Чехова: лингвистический аспект // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 167-169.

Ходус, В.П.

Корреляция драматургического и театрального текста: А.П.Чехов – К.С.Станиславский // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 163-167.

Храмова, С.И.

К вопросу о жанре «Вишневого сада» // Русский язык и литература в учебных заведениях – Киев, 2000. – № 1. – С.11-14.

Чалый, В.В.

Зевгма как средство проявления авторской модальности // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 170-171.
О подтексте прозы Ч.

Чернышева, Л.

Имя на карте города // Радиосигнал. – 2000. – № 2. – С. 1-3.
О Егоре Михайловиче Чехове.

Чехов на полотнах художников // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 1 февр. – С. 4.

О выставке в Таганрогской картинной галерее.

Чеховский вестник / Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры Российской академии наук; филологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова. Вып. 7. – Москва: Скорпион, 2000. – 144 с.

Чудинова, В.И.

Исповедь как жанрообразующий принцип ранней прозы А.П. Чехова // Филол. журн. – Южно-Сахалинск, 2000. – Вып. 9. – С. 132-136.

Шалюгин, Г.А.

Попечитель А.П.Чехов и ялтинская женская гимназия // Мелихово: альманах. – Мелихово, 2000. – С. 134-157.

Шалюгин, Г.А.

«Талант человеческий». Гаршин и Чехов // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 3. – P. 46-47.

Шапочка, Е

На улице Полицейской: из истории создания музея «Домик Чехова» // Таганрогский курьер. – Таганрог, 2000. – 27 янв. – С. 7.

Шапочка, Е.А.

«Первоначальный источник бытия...» (Дед А.П.Чехова Егор Михайлович) // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 164-172.

Шапочка, Е.

Чехов. Век XIX – век XXI // Городская площадь. – Таганрог, 2000. – № 3. – С. 14.
О чеховской библиотеке и подарках новых книг для нее.

Шапочка, Е.А.

Чеховский кружок Е.М.Гаршина в Таганроге // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / Eds. P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 2. – P. 90-92.

Шах-Азизова, Татьяна

Пространство и время Бориса Зингермана // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 106-108.
О Б.И.Зингермане как исследователе творчества Ч.

Шейкина, М.А.

Чехов и Гаршин. «Смерть героя» // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / Eds.P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 2. – P. 50-57.

Шитенбург, Лилия

«Человек в футляре». Театр юного зрителя, Санкт-Петербург // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 63-65.

Шипачева, Н.А.

Загадочное и таинственное в повести А.П.Чехова «Черный монах» // Творчество А.П.Чехова: (Поэтика. Истоки. Влияние). – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 117-124.

Шмутьян, Г.

“Да и на какой леший пить?” // Грани месяца. – Таганрог, 2000. – № 7. – С. 24-27.
Об отношении Ч. к алкогольным напиткам.

Шмутьян, Г.

Женщины в жизни Чехова // Вальцовка. – Таганрог, 2000. – №№ 63-70.

Шмутьян, Г.

Одиночество А.П.Чехова // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 11-14.
Круг знакомств Ч. Из переписки.

Шмутьян, Г.

“Черт знает, какая зажигательная игра” // Таганрогская правда. – Таганрог, 2000. – 29 янв. – С. 6.
Ч., Монте-Карло и рулетка.

Шмутьян, Г.

Чехов и одна из многих неизвестных // Грани месяца. – Таганрог, 2000. – № 9. – С. 26-27.
Ч. и Е.М.Шаврова-Юст.

Щербенок, А.

Цепь времен и риторика прозрения // Парадигмы: Сб. работ молодых ученых. – Тверь, 2000. – С. 80-93.
Интерпретация рассказа Ч. «Студент» в свете деконструктивизма.

Щербина, А.И.

Мгновение жизни // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 7-10.
Фотоколлекция в чеховском фонде музея-заповедника.

Щербина, Ф.

Кавказские письма. А.П.Чехов о казаках // Вехи Таганрога. № 3. – Таганрог, 2000. – С. 29-30.

Щеболева, Г.

Международная конференция в Коломбо // Чеховский вестник. Вып. 7. – М.: Скорпион, 2000. – С. 82-83.

О конференции «Чехов – наш современник», приуроченной к 110-й годовщине пребывания Ч. на Цейлоне, (ноябрь 2000 г.).

Юмаева, Л.А.

Редкие и забытые слова в «Острове Сахалине» и других произведениях А.П.Чехова // Филол. журн. – Южно-Сахалинск, 2000. – Вып. 9. – С. 44-47.

Яковлев, Лео

Антон Чехов. Роман с евреями. – Харьков: Издательская группа "РА – Каравелла", 2000. – 191 с.

Ярец, Н.В.

Художественный символ в прозе А.Чехова // Весн. Беларус. дзяржаўнага ун-та . Сер.4 , Филология. Журналістыка. Педагогіка. = Вестн. Беларус. гос. ун-та . Сер.4. Филология. Журналістыка. Педагогіка. – Минск, 2000. – № 3. – С. 9-12.

Allen, David

Performing Chekhov. – L. and N.
Y.: Routledge, 2000. – XII+263 p.

Bauer, Gerhard

«Lichtstrahl aus Scherben»: Cechov. – Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag, 2000. – 410 s.

The Cambridge Companion to Chekhov / Ed. by Vera Gottlieb and Paul Allain. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 293 p.

Durkin, A.R..

[Recensio] // Russ. rev. – Syracuse (N.Y.), 2000. – Vol. 59. – № 2. – P. 286-287.

Rec. ad op.: Rayfield D. Understanding Chekhov: A critical study of Chekhov's prose and drama. – L., 1999. – XVII, 295 p.

Jędrzejkiewicz, Anna

Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi. – Warszawa, 2000. – 270 s.

Катаев, В.Б.

A.I.Solženicin o Cehovu // Slavistična revija. XVIII/1. – Ljubljana, 2000. – S. 73-80. – (На словенском языке).

Kirjanov, D.

Chekhov and the poetics of Memory. – N. Y.: Peter Lang, 2000. – X, 193 p. – (Studies on Themes and Motifs in Literature, 52).

Khanilo, Alla

Garshin and Chekhov. Letters from the Crimea // Vsevolod Garshin at the turn of the century: An International symposium in three volumes / P. Henry, V. Porudominsky, M.Girshman. – Oxford: Northgate Press, 2000. – Vol. 1. – P. 252-265.

Malkolm, Janet

Travels with Chekhov // The New Yorker. – N. Y., 2000. – February 21-28.

Mazboudi, B.

Mauriac and Chekhov: affinities and differences // J. of Europ. studies. – Chalfont St Giles, 2000. – Vol. 30, № 3, № 119. – P. 271-295

Аннотация: Интерес Ф.Мориака к творчеству Ч.; черты сходства и различия в их произведениях.

The North American Chekhov Society Bulletin. Vol. IX. – 2000. – № 1 (Spring, 2000).

Rich, E.T.

Chekhov and the Moscow stage today: Interviews with leading Russian theater directors // Michigan quart. rev. : MQR. – Ann Arbor (Mich.), 2000. – Vol. 39, № 4. – P. 796-821

Интервью с ведущими режиссерами московских театров о постановках пьес Ч.