

# ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК № 9

**ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ  
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА им.  
М.В.ЛОМОНОСОВА**

# **ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК**

Книжное обозрение. – Театральная панорама. – Конференции. – Жизнь музеев. –  
Чеховская энциклопедия. – Библиография работ о Чехове.

**МОСКВА 2001  
№ 9**

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:  
В.Б.Катаев (ответственный редактор),  
Р.Б.Ахметшин, И.Е.Гитович, В.В.Гульченко,  
П.Н.Долженков, А.П.Чудаков**

«Чеховский вестник» – информационно-библиографическое издание. Он готовится Чеховской комиссией Совета по истории мировой культуры Российской академии наук и содержит сведения о новых публикациях, посвященных Чехову, о постановках спектаклей и фильмов по его произведениям, о посвященных ему научных конференциях и о жизни музеев его имени; ведет библиографию литературы о Чехове. Издание ориентировано на студентов, аспирантов, специалистов по творчеству Чехова, его читателей и зрителей.

Все цитаты из Чехова приводятся по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М., 1974-1983).

Номер выпущен на средства филологического факультета МГУ.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Книжное обозрение

- **Гордон МакВей.** The Undiscovered Chekhov: Fifty-One New Stories / Trans. Peter Constantine. [Неизвестный Чехов: 51 новый рассказ / Перев. П.Константайна.]
- **Ирина Адельгейм.** «Быть – значит общаться». Анна Енджейкевич. Рассказы Антона Чехова – исследование человеческого общения. [Anna Jedrzejkiewicz Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem sie ludzi.]
- **Ирина Адельгейм.** Три сестры плюс.
- **Януш Гловацкий.** Четвертая сестра. [Janusz Glowacki. Czwarta siostra.]
- **Лариса Давтян.** Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А. Коровин.
- **Т.Шеховцова.** А.П.Чехов и его межнациональное значение / Сб.ст.
- **Ирина Гитович.** Поэтика профанации...
- **Марианна Роговская.** Последний сад.
- **Ирина Гитович.** Быт или не быт?
- **Г.Шалюгин.** Шкаф. Инвентарная книга.

### Театральная панорама

От редакции

- **Виктор Гульченко.** «Чайка».
- Совместное производство "Бургтеатра", "Академиетеатра" и Венского фестиваля. Австрия. Режиссер-постановщик – Люк Бонди.
- **Николай Песочинский.** «Чайка».
- Международный театральный фестиваль «Балтийский дом», Санкт-Петербург, 2001. Режиссер-постановщик – Эймунтас Някрошюс.
- **Николай Песочинский.** «Пьеса, которой нет» Е.Гришковца.
- Театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург. Режиссер-постановщик – Андрей Могучий.
- **Лариса Давтян.** «ЧАЙКА» В ОПЫТАХ Т.УИЛЬЯМСА И Б.АКУНИНА
- **Галина Коваленко.** FIN DE SIÈCLE: «ХОЛОДНО, ХОЛОДНО, ХОЛОДНО»
- **Татьяна Шах-Азизова.** Вишневый сад.
- Театр У Никитских ворот, Москва. Режиссер-постановщик Марк Розовский.
- **Елена Стрельцова.** «Три сестры».
- Театр «Красный факел», Новосибирск. Режиссер-постановщик – Олег Рыбкин. Художник – Илья Кутянский.

### Конференции

- «Три сестры»: сто лет О.Г.Лазареску, Н.В.Францова
- **Алексей Архипов.** Чехов и молодые
- **Куликова Е.Г. Чехов** – самый пьющий или самый читаемый?
- (По итогам научной конференции «Мотив вина в литературе», Тверской государственной университет, 27-31 октября 2001 г.)
- Памяти Юрия Константиновича Авдеева Памяти Исаака Ароновича Гурвича Татьяна Владимировна Ошарова

### Библиография работ о Чехове.

## Книжное обозрение

**Anton Chekhov (trans. Peter Constantine), *The Undiscovered Chekhov: Fifty-One New Stories* (London: Duck Editions [Duckworth], 2001), pp. XXV + 223.**

**[А. Чехов Неизвестный Чехов: 51 новый рассказ / перев. П. Константайна.]**

За последние двадцать пять лет ряду переводчиков удалось исправить односторонний образ Чехова как писателя «тяжелого» и беспросветно «мрачного». В частности, Харви Питчер – иногда совместно с Джэймсом Форсайтом или Патриком Майлзом – перевел значительное число ранних чеховских рассказов, по большей части юмористического содержания (в том числе, с элементами абсурда – нелепицы, смешного, гротеска). Среди подобных удачных переводов, в которых достигается удивительное соответствие истинным чеховским интонациям, можно назвать: «Chuckle with Chekhov: A Selection of Comic Stories by Anton Chekhov» (Cromer, 1975)<sup>1</sup> в переводе Питчера и Форсайта, «Chekhov» The Early Stories. 1883-88» (London, 1982)<sup>2</sup> Майлза и Питчера (эта книга была переиздана в Оксфорде в 1999 году под названием Anton Chekhov, Early Stories), а также прекрасное издание, подготовленное Питчером «Chekhov: The Comic Stories» (London: André Deutsch, 1998). Англоязычный читатель посмеется над гибридными версиями чеховских говорящих фамилий. Так придуманные переводчиком фамилии Спектрофф, Кадавровфф, Лугубрович, Гропин, Крипиков, Моронофф, Бузин, Димвицкий и Некстовкин более или менее соответствуют присутствующим в оригинале – Панихидин, Трупов, упокоев, Шупкин, Червяков, Очумелов, Пивомедов, Хамов и Челюстин.

Только один рассказ из издания Питчера повторяется в книге Питера Константайна «The Undiscovered Chekhov»<sup>3</sup>. Это издание представляет собой красочный перевод ряда юмористических произведений, написанных Чеховым в период с 1880 по 1887 год. Среди произведений, представленных английскому читателю, такие яркие и малоизвестные вещи, как «На магнетическом сеансе» и «О бренности», или абсурдистские «Признательный немец» и «Картофель и тенор». В рассказах в изобилии даны комические (или не столь уж комические) стереотипные персонажи – доктора, пьяницы, обжоры, немцы, невежественные крестьяне, страдающие влюбленные, а также забавные ситуации – любовный треугольник, супружеская неверность (истинная или предполагаемая). Один из персонажей начинает икать, когда пытается сделать предложение; сумасшедший хирург ампутирует ногу и себе и своему помощнику, сумасшедший математик выдумывает бессмысленные задачки. Все эти

---

<sup>1</sup> Смеемся вместе с Чеховым: Избранные юмористические произведения Антона Чехова. – Кромер, 1975 (*Здесь и далее прим. переводчика*).

<sup>2</sup> Чехов: Ранние рассказы: 1883-1888. – Лондон, 1982.

<sup>3</sup> Неизвестный Чехов.

рассказы часто заканчиваются неожиданно, непредсказуемым или, напротив, предугаданным поворотом.

Однако многие из произведений, представленных в сборнике Константайна, оказываются достаточно легковесными и не запоминающимися, с чем и связан тот факт, что ранее они не были переведены на английский язык. Хотя Константайн удачно передает живой тон чеховского оригинала, у него редко получается передать неправильную или разговорную речь, и он дает простую транслитерацию экспрессивных говорящих фамилий чеховских героев. Кроме того, попадаются и опечатки, в том числе: Матевич (С. 18), Суфов (вместо Сусов, С. 78), Ризань (С. 163), в оставке (С. 220), Ярмочное (С. 221). так же можно найти и не совсем корректный перевод отдельных фраз, например, на с. 83, строки 14-15; с. 92, строки 11-12; с. 101, строки 18-19; с. 171; строка 4; с. 175, строки 18-19; с. 176, строки 11-12. Целый отрывок («Новая болезнь и старое средство»), кажется, переведен совсем неправильно, так как «сечение» означает битье, порку, наказание – то, от чего страдают непослушные гимназисты.

Более всего в книге Константайна вызывает сожаления тот аспект, что переводчиком высказывается ошибочное и даже обидное мнение, будто он действительно нашел произведения, якобы до сих пор совсем неизвестные. В то же время очевидно, что любой из рассказов, опубликованных Константайном, легко обнаруживается в собрании сочинений Чехова, изданном в Москве в 1974-1983 годах (Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.). Подобное мнение декларируется Константайном, по-видимому, в коммерческих целях и оправдывает себя в этом отношении. Ведь тому изданию, о котором мы говорим, предшествовал более ранний быстро ставший популярным сборник *The Undiscovered Chekhov: Thirty-Eight New Stories* (New York, Toronto, London: Seven Stories Press, 1998). А само нынешнее издание уже превозносится в прессе легковерными критиками, в принципе не знающими русского языка.

Было бы лучше, если бы Константайн не брал на себя роль нового Лингвистона, а честно признал известную ограниченность своих «открытий» – то, что он просто прочитал некоторые уже известные чеховские вещи в тех журналах, где они впервые были опубликованы, а затем перевел их на английский язык. Более того, Константайн совершил бы собственное, пусть даже небольшое, открытие, если бы написал в предисловии о тех, кто являлись настоящими первооткрывателями юмористических рассказов Чехова для английского читателя – Харви Питчере и Питере Майлзе.

Примечательно, что дизайн обложки сборника, изданного Константайном, почти полностью совпадает с оформлением книги Питчера «*Chekhov: The Comic Stories*» – вот поистине чеховское комическое совпадение!

Гордон МакВэй (Бристольский университет, Англия)

## «БЫТЬ – ЗНАЧИТ ОБЩАТЬСЯ».

**Анна Енджейкевич**

**Рассказы Антона Чехова – исследование человеческого общения.**

**Варшава, 2000. – 270 с.**

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

«Быть – значит общаться», – именно эти слова Бахтина стали эпиграфом к блестящей книге польской исследовательницы Анны Енджейкевич. Проблеме коммуникации у Чехова посвящены многие ее статьи – назовем хотя бы «Повествование как способ переживания мира. Рассказы Чехова с рассказчиком, указанным в названии», «Языковую коммуникацию в рассказах Антона Чехова. Вербальные неудачи героев», «Литературную память героев Чехова», «Мотив языковой коммуникации в художественном мире Антона Чехова», «Проблемы языковой коммуникации в рассказах Антона Чехова», «Религиозный мир человека и человеческое общение в творчестве Чехова», «Молчание и человеческую коммуникацию в мире рассказов Антона Чехова», «Творчество Антона Чехова как высказывание о проблемах человеческой коммуникации».

Данная же монография представляет собой очень четко выстроенный, глубокий и подробный – с опорой на теоретические работы Бахтина – анализ примерно пятидесяти рассказов Чехова (в том числе, малоизвестных для читателя, особенно иноязычного) с точки зрения роли, какую играют в них проблемы человеческой коммуникации.

Нельзя не согласиться с автором, что «среди тем, которые наше время выдвигает в наследии Чехова на первый план, огромное место занимают проблемы человеческой коммуникации» (22). Писатель исследует ее «во всех взаимосвязанных измерениях, выявляя ограничения, опасности и шансы, предоставляемые языком – наиболее естественным, разработанным и тонким инструментом взаимопонимания» (22).

Вербальное поведение человека оказывается главным сюжетом практически всех чеховских рассказов, заменяя порой внешнее действие. Сегодня такой прием уже вряд ли способен вызвать удивление, но нельзя забывать, что «творчество Чехова сыграло важнейшую роль в формировании основ новой эстетики» (25). Но именно сегодня Чехов может быть прочитан нашими современниками с несомненной практической пользой для каждой отдельной жизни.

Енджейкевич не обходит своим вниманием и идеи Лидии Гинзбург, проследившей в книге о литературном герое эволюцию бытования слова в прозе, исходя из ее центральной проблемы – взаимоотношения слова героя с прочими повествовательными элементами.

Польская исследовательница тем не менее с сожалением отмечает, что Гинзбург, признавая важную роль Чехова в новой, посттолстовской фазе реализма, не уделяет ему достаточного внимания. В то время, как мысль о том, что творчество Чехова имеет много общего с литературой двадцатого века, встречается, по словам Енджейкевич, у многих чеховедов<sup>4</sup>.

Первая глава книги – «Анатомия коммуникационных неудач» – посвящена тем рассказам, в которых внимание писателя сосредоточено на «базовых», часто сугубо «технических» условиях общения. Автор отмечает, что в эпоху «больших романов-моральных трактатов» Чехов словно бы конденсирует крупную форму в малой, рассматривая любую человеческую проблему сквозь призму коммуникации.

Перед чеховским читателем возникала целая гамма ситуаций, вариантов отношений, коммуникационного поведения человека: «Чеховские рассказы подобны огромному лабораторному материалу, на исследуемую ткань которого – коммуникационные действия героев – направлен необычайно чуткий микроскоп» (37). Каждый рассказ – это глубокое, проникновенное исследование того, кто говорит, кому, зачем или почему, каким образом, почему именно так. Писателя интересует всё: тип, цель, средства человеческого общения, индивидуальное и общее, ошибки, их причины и последствия. Необычайное умение изобразить языковое поведение человека, по замечанию Енджейкевич, «позволяет говорить о Чехове как о виртуозе «чужого слова» (45).

Енджейкевич подчеркивает, что удел большинства чеховских героев – осознанная или неосознанная коммуникационная неудача. В своих рассказах писатель систематизирует всевозможные помехи в общении, не упуская из виду даже наиболее элементарные, «внешние» из них – такие, как иностранный язык («Дочь Альбиона», «Патриот своего отечества»), профессиональный жаргон («Свадьба с генералом», «Хирургия»), проблему выбора подходящего языка в той или иной ситуации («Отец семейства») или слов достаточно простых и понятных собеседнику («Брак по расчету», «Новая дача», «Злоумышленник»), несходство языка детского и взрослого («Гриша», «Событие», «Дома»). Писатель педантично подмечает все, что сегодня мы называем «помехами в информационном канале» – нечеткую дикцию, состояние возбуждения, опьянения, усталости, дремоты, болезни и пр. («Тиф», «Именины», «Свидание хотя и состоялось, но...», «Сушная правда», «Враги», «Мечь»). Многие рассказы посвящены «не-слышанию» и «не-слушанию» («Сонная одурь», «В суде»), можно найти не один пример того, как человек слушает без какого бы то ни было интереса к словам собеседника, лишь подчиняясь требованиям этикета («Драма»).

Исследовательница скрупулезно анализирует практически все уровни и модели таких «коммуникационных неудач» у Чехова, по поводу которых ее российский коллега А.Степанов дал важную уточняющую формулировку: Чехов практически оказался «первым писателем,

---

<sup>4</sup> См.: Катаев В.Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995.

тематизировавшим провал коммуникации (термин Ю.К.Щеглова) и сделавшим его центром своего творчества»<sup>5</sup>.

Переходя к анализу рассказов, посвященных более сложным – социологическим и психологическим – условиям вербального контакта, автор отмечает, что, изображая провал коммуникации у своих героев, Чехов не ограничивается изучением лишь узко ситуативных обстоятельств (собеседник сонный, пьяный, больной, сердитый). Он словно бы классифицирует различные коммуникационные ситуации и портреты ее участников на основе самых различных критериев (пол, возраст, социальные роли, профессии и т.д.). Енджейкевич обращается здесь к рассказам «Толстый и тонкий», «Торжество победителя», «Новая дача», «Темнота», «Ты и вы», «Злоумышленник».

В заключительном разделе рассматривается «Тоска» – один из наиболее известных чеховских рассказов, в центре которого оказывается поиск контакта с другим человеком как главная экзистенциальная проблема. По словам польской ученой, «Тоска» занимает особое место в новеллистике Чехова и неслучайно считается сегодня одним из шедевров писателя. Это повествование об одиночестве, о непонимании, отсутствии внимания к страдающему к человеку в ситуации, казалось бы, прозрачной и универсальной.

Интересно, что, когда в начале перестройки на нас хлынула лавина переводов не прочитанных вовремя трудов психоаналитиков и их всевозможных интерпретаций, автор предисловия к первому из изданий работы Фрейда «Я и Оно», начал с упоминания именно этого школьного рассказа Чехова, заметив, что, в сущности, «все здание психоанализа... было построено на этом... эффекте Ионы», потому что чеховский извозчик лет за десять до Фрейда «инстинктивно занимался» именно... психоанализом». И обратил внимание на то, что из этого небольшого рассказа «можно вывести» и весь экзистенциализм с проблемой «некоммуникабельности»<sup>6</sup> трагически разобщенных людей.

Вторая глава – «Говорить или молчать» – представляет собой анализ всевозможных вариантов коммуникационного поведения человека, когда все «технические» условия коммуникации соблюдены, однако ее цель не достигнута. Сфера вербального поведения рассматривается теперь как область действий, обретающих значение через соотнесение с базовыми ценностями – правдой, добром, чувством прекрасного.

Писатель выстраивает свои рассказы вокруг разговора, превращая его в главное сюжетное событие и концентрируя все внимание на его анализе. Чехова интересуют все варианты подобных коммуникационных неудач: связанные с умением говорить, но неумением слушать («Длинный язык», «Оратор», «В усадьбе»), с невладением словом («Дорогие уроки», «Дипломат», «Неприятность»), неспособностью выразить свои чувства, найти нужные слова

<sup>5</sup> Степанов А. Проблемы коммуникации у Чехова // Молодые исследователи Чехова. III. Материалы международной конференции. М.: Скорпион, 1998. С. 11.

<sup>6</sup> Джимбинов С. Психоанализ и его создатель // Фрейд З. Я и Оно. М., 1990. С. 3-4.

(таких сцен у Чехова немало – например, сцены признания в любви или попыток вызывать его в «Рассказе госпожи NN», «Учителе словесности»), ощущением неадекватности своих слов («Дома», «Дом с мезонином»).

Замечая, что эта проблематика никогда не исчезала из поля зрения Чехова, Енджейкевич дает блестящую интерпретацию «Смерти чиновника», где также единицей фабулы оказывается, не факт (едва намеченный), а вербальное общение. Анализ заставляет исследовательницу вспомнить мысль М.Громова о том, что Чехов изображал не «маленьких людей, а то что мешало им быть большими – изображал и обобщал маленькое в людях»<sup>7</sup>.

Композиционным центром чеховских рассказов часто становятся последствия вербального поведения – как запланированные, так и неожиданные. Писатель обращается к более или менее сознательному злоупотреблению словом – языковой фальши и манипулированию. Этот феномен интересует Чехова как проявление человеческих амбиций и устремлений, прежде всего – с точки зрения их последствий для возможности общения («Сильные ощущения», «Событие», «Житейская мелочь», «В почтовом отделении», «Пересолил», «Первый любовник», «В пансионе», «Хамелеон», «Слова, слова и слова...», «Дом с мезонином»).

В подобном ракурсе рассмотрена диалогическая функция молчания в прозе Чехова – как альтернативы вербального поведения и как осознанной позиции по отношению к окружающему миру. В случае, когда слов «не хватает», молчание может выражать сомнение («Житейская мелочь»), восторг («Красавицы»), страх («Пересолил»). Однако, Енджейкевич справедливо отмечает, что такого рода сообщения собеседник воспринимает и распознает с трудом, они требуют усилий и нередко становятся источником недоразумения («Почта», «Муж», «Скучная история»). Вместе с тем, молчание может быть и сознательным поступком («Тяжелые люди», «Попрыгунья»). Автор книги рассматривает также ситуации, когда молчание является реакцией озадаченного собеседника («Хорошие люди», «Муж», «Почта»), случаи злоупотребления молчанием («Справка», «Страх»). И, наконец, перейдя к анализу «Дамы с собачкой», исследовательница приходит к выводу, что общение порой строится на не вполне осознаваемых недоговоренностях и умолчаниях.

Третья глава монографии – «Анатомия невозможности понять друг друга» – посвящена ситуациям, когда главным препятствием к общению становится позиция героя. Прежде всего это произведения, в которых Чехов рассматривает механизмы, затрудняющие взаимопонимание («Письмо к ученому соседу», «Интеллигентное бревно», «Светлая личность», «Тайный советник», «Теща-адвокат», «Попрыгунья», «Малая трилогия»), – как отмечает Енджейкевич, писатель вводит здесь интереснейшую дифференциацию человеческих типов (именно типов, а не темпераментов, характеров, ситуаций или мировоззрений – в том смысле, как мы говорим «это человек совершенно иного типа», имея в виду своего рода «вектор», образующий цельность определенного переживания жизни).

<sup>7</sup> Громов М. Чехов. М., 1989. С. 243.

Затем анализируются рассказы, посвященные «выяснению отношений», усилиям человека установить прерванный контакт – по мнению автора книги, подобные новеллы можно назвать исследованиями самого феномена человеческого взаимопонимания, механизмов языка-посредника в этом сложном процессе («Раз в год», «На гвозде», «Скучная история», «Егерь», «Письмо»).

Заключительные разделы посвящены рассказам «В овраге» и «Гусев», где Чехов представил сцены истинного взаимопонимания людей, отчасти дающие представление об ответе писателя на главный вопрос его творчества, этой книги и любой человеческой жизни: что это значит – понять другого человека? «Без понимания своего места в мире, – словно бы говорит Чехов, – нет понимания другого человека. Если есть в нас ощущение цельности, возможно нормальное, обычное взаимопонимание» (239).

И если, по словам А.Степанова, в отношении к этой главной проблеме человека «разрыв Чехова с предшествующей литературной традицией оказался более глубоким, чем обычно принято считать»<sup>8</sup>, а Чехов как писатель бесспорно принадлежит XX веку, то А.Еджейкевич практически доказывает, что Чехов далеко опережает многие его результаты, не просто демонстрируя «провал коммуникации», но давая надежду на возможность выхода из этого тупика с помощью диалога. Как писал Бахтин, высказывающийся человек так или иначе вправе рассчитывать на ответное понимание другого говорящего, ибо речь сама по себе диалогична.

В самом направлении мысли российского филолога и польской исследовательницы, в возникающих при чтении их культурных аллюзиях и ассоциациях также проявляется возможность интеллектуального диалога (или полилога) разных культурных опытов, сосуществующих все же в общем пространстве и времени.

Ирина Адельгейм

## **ТРИ СЕСТРЫ ПЛЮС**

**Janusz Glowacki. Czwarta siostra.**

**Януш Гловацкий. Четвертая сестра.**

**Warszawa, 1999.**

Хотя реакция на публикацию новой пьесы Януша Гловацкого была в Польше далеко не однозначной, «Четвертую сестру» мгновенно и, по отзывам, успешно поставили два лучших театра (вrocławский Teatr Polski – премьера 10 декабря 1999 г.; варшавский Teatr Powszechny – премьера 18 декабря 1999 г.). Но чтобы дальнейшее было чуть понятнее, надо сказать несколько слов о самом писателе.

---

<sup>8</sup> Степанов А. Цит. соч. С. 14-15.

Прозаик, сценарист, фельетонист, он получил мировую известность как драматург. Его «Антигона в Нью-Йорке» была удостоена премии «La Balladin» (за лучшую пьесу, поставленную в Париже в 1997 году). Она также вошла в опубликованный «La Magazine» список из десяти лучших пьес, поставленных в США в 1993 году. Выдержанная в гротескной тональности «Охота на тараканов» (1982) шла в 50 американских театрах и возглавляла такой список в 1987 году.

С 1981 года Гловацкий живет в Нью-Йорке. Он лауреат множества театральных премий. А до этого на родине был широко известен как автор остроумных фельетонов и популярных юмористических рассказов (сборники «Новый танец ла-ба-да», 1970; «Охота на мух и другие рассказы», 1974; «My sweet Raskolnikow», 1977, и др.). Повесть «Мощь хиреет» (1981) в сатирико-ироническом ключе – от имени наивного простака-рабочего – изображала события августа 1980 г. на Гданьской верфи, положившие, как известно, начало широкой забастовочной волне (у нашего зрителя художественный образ этих столь важных для судеб Восточной Европы событий формировался во многом под влиянием вайдовского «Человека из железа» и имел другую окраску). Гротескной и фельетонной интонацией отличаются и пьесы Гловацкого («Меч», 1977; «Золушка», 1979 и др.)

Начнем с того, что четвертая сестра – из заглавия пьесы, рассчитанного на мгновенную аллюзию с «Тремя сестрами», которые в Польше, как, впрочем, и в других странах, шли десятилетиями и давно стали культурным знаком России, – вовсе не сестра трем сестрам, а в лучшем случае... брат. И перед нами уже не мечта о Москве, но сама российская столица (а помыслы сестер устремлены теперь – разумеется! – к Америке). Папа-генерал жив, вместо брата Андрея на сцене – подросток-сирота Коля, подобранный Генералом и сначала превращенный в домработницу, а затем переодетый предприимчивыми сестрами в проститутку Соню Онищенко ради съемок в американском документальном фильме «Дети Москвы».

«Пьеса – не версия или литературное продолжение «Трех сестер». Это лишь ироническая аллюзия на Чехова. Этакая попытка отразить безумие и фиглярство конца века. Я говорю о том, какие удручающие шаги успел сделать мир с тех пор, как на него глядел Чехов», – объясняет автор свой странный замысел. А по словам одной из его героинь, «мир, возможно, и был когда-нибудь более жестоким, но более глупым – никогда».

Гловацкий вводит в текст наиболее узнаваемые реалии современной России и Москвы (в которые, правда, почему-то вдруг вклинивается польское пиво «Живец»), работая в приемах чеховской поэтики – как представление о них отложилось в его подсознании – сгущая и остроя их. При этом каждый стереотип подан карикатурно ярко, а то и доведен до полного абсурда (хотя иной абсурд и превращается со временем в повседневную норму – а на абсурдность «немотивированной» Москвы трех сестер в чеховском тексте как проблему современного театра обратил в свое время внимание Вяч. Вс. Иванов, комментируя

«Психологию искусства» Л. Выготского). Вот они, эти реалии. *Взрывы* домов и очередные слухи: «А знаете, на улице говорили, что эти бомбы сам КГБ подкладывает... Чтобы еще больший бардак был и чтобы это, ну, военное положение ввести». *Война в Чечне* и военный «бизнес». *Разговоры о Монике Левински, натовских бомбардировках – на фоне неперемного «славянского патриотизма»*. Бандиты в этой пьесе ставят друг друга и окружающих «на счетчик», причем «исполнители», входя в квартиру, почему-то вежливо надевают тапочки.

«Задействованы» в пьесе польского постмодерниста и настроения, характерные, с его точки зрения, для постсоветского общества. *Русский антисемитизм*: одна из сестер робко спрашивает, не была ли их мать еврейкой, а Генерал за рюмкой замечает: «Сегодня родная дочь принялась меня уверять, будто я еврей. /.../ В свое время, если бы мне кто-нибудь сказал, что я еврей, убил бы. А теперь ничего не чувствую...Сгорел изнутри».

Польская исследовательница К.Осиньская замечает по этому поводу, что польский образ русского-антисемита объясняется, скорее всего, потребностью «отыграть» собственные комплексы по отношению к западу, для которого воплощением антисемитизма являются поляки<sup>9</sup>. Но то же можно сказать и о некоторых других укоренившихся в Польше стереотипах – например, русского-алкоголика, человека примитивного, непредсказуемого, дикого, но одновременно эмоционального и не к месту философствующего. В связи с этим вспоминается еще одна цитата из интервью с Гловацким: «Я больше не могу писать о поляках, потому что поляки обижаются – я, мол, плохо их изображаю. Они говорят, что когда француз пишет о французах, так те хоть одеты прилично...» Не обходится и без пресловутого русского патриотизма.

Гловацкий откровенно пародирует и другой распространенный культурный стереотип, связанный с Россией: *беседы о смысле жизни*. Герои с каким-то мучительным наслаждением вопрошают то ли себя, то ли друг друга: как жить, что делать и пр. Без малейшей логики даже в самой драматической ситуации принимаются рассуждать о судьбах мира, а Костя-мафиози пишет диссертацию о Гамлете. Персонажи поминутно впадают в депрессию и громко информируют об этом окружающих – как о признаке своей «избранности». К неперемным «русским реквизитам» можно отнести также *хоровое пение, вульгаризмы* (часто автор использует «псевдорусские» формы), *Соню Мармеладову*, и, разумеется, *бутылку водки «Кремлевская»* - ее пьют с утра до вечера (причем Бабушка закусывает исключительно клубничным компотом).

Есть в «Четвертой сестре» и пародийные аллюзии уже конкретно на текст «Трех сестер»: «Если бы я три года тому назад бросила пить, то теперь не пила бы уже три года» (ср. реплику Соленого «... если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко»); «Я читала, что если читать, то ребенок получится умнее. Надеюсь, что

---

<sup>9</sup> K.Osinska. *Obraz Rosji we wspolczesnej dramaturgii polskiej* (Slawomir Mrozek i Janusz Glowacki). // *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polakow*. W., 2000. S. 298.

жизнь моего ребенка будет лучше. – Именно над этим мы и трудимся» – причем у Гловацкого речь идет о том, чтобы послать Колю в Америку на заработки – сниматься в кино под видом малолетней проститутки (ср. «Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее...»); Костя, как и Барон, убит перед свадьбой – правда, не на дуэли, а от рук кредиторов; «Зачем же мы учили английский?» (ср. «В этом городе знать три языка ненужная роскошь»); появление воплощения мечты – американца (ср. «Можешь представить, Александр Игнатьич из Москвы. – Да? Ну, поздравляю, теперь мои сестрицы не дадут мне покою»). И, наконец, отсылающие к «Трем сестрам» и к нашей сегодняшней реальности фразы: «И вообще мы должны благодарить Бога за то, что живем в Москве. Знаете, сколько миллионов женщин об этом мечтает?» или: «остроумное» намерение похоронить Костю на Новодевичьем «недалеко от Антона Чехова» и желание американского режиссера снимать «Трех сестер» (причем Коле предлагается сыграть роль Ирины).

Особый колорит придает диалогам пародирование «отзвуков» современной психологии, новых «общих мест»: «Ты, Катя, несчастлива, потому что себя не любишь, и поэтому никто тебя не любит. Поэтому ты в депрессии. А в депрессии нужно вести себя реалистично и полюбить себя»; «Представь себе свое тело – как будто оно лежит в кровати. Ты из него выходишь, садишься сбоку и смотришь, это дает дистанцию и помогает...».

Основным же мотивом пьесы становится мечта о переселении в США («... поедем все в Америку»). Туда хотят все, кроме, пожалуй, Генерала, воплощающего антиамериканские настроения и советское «патриотическое» мышление. Американский миф, однако, отчасти компрометируется: в Америке «четвертая сестра» немедленно попадает в лапы сутенеров, ее хотят изнасиловать и определить в бордель, поэтому она спешит вернуться в родимый край (правда, приходится признать, что вся эта шайка бандитов, в которой деятельное участие принимает генеральский брат, – русские...).

Гловацкий создает своеобразный трагифарс с гротескным финалом (новорожденный ребенок одной из сестер расстреливает всех присутствующих из автомата Калашникова – «Один профессор из Ломоносовского университета сказал, что это из-за того, что мать, покойная Верочка, смотрела слишком много американских фильмов»). Впрочем, по ходу действия оказывается, что стереотипы и абсурдные сценки можно здесь тасовать, как угодно – что и делает Коля/Соня в пресловутом *документальном* фильме американского режиссера: «Отец работал в цирке и крал мясо у тигра. Но его накрыли и выбросили в окно. Мама бросилась за ним, потому что хотела поймать. Но не поймала. – Кто был твоим первым клиентом? – Известный политик-патриот, который торгует оружием с арабами и сербами. Он подошел ко мне в парке Горького и сказал, что у меня глаза, как у Клаудии Шиффер...».

На самом деле читатель уже знает, что мяса бедному тигру действительно недоставало, но по вине одной из сестер; в окно выбросили Костю-бизнесмена, а поймать его хотела

Бабушка. Политик-патриот – любовник одной из сестер, оружием торгует Костя, а в парке Горького незнакомец подошел к другой сестре. Но – какая разница: могло быть так, а могло и этак. Тем более, что последняя сцена, – как раз та, где бабушка рассказывает о жутком финале пьесы, – вдруг оказывается фрагментом репетиции какого-то спектакля или фильма («ГОЛОС. Стоп. Большое спасибо, Акулина Ивановна. На сегодня все. Свет гаснет. *Конец*»).

Конечно, очень неплохо было бы понять, при чем тут Чехов? И почему именно «Три сестры»? Авторского объяснения, приведенного выше, все же недостаточно. Но скорее всего, ответа и нет. Потому что в мироощущении и поэтике постмодернизма, к которой тяготеет Гловацкий, все случайно, все заменимо и абсолютно все может быть игрой. Так что вполне естественно предположить, что и сам Чехов, и его пьеса – как ключевые для России и ее образа культурные знаки – стали таким запускающим механизмом сублимации еще довольно живучих настроений, давно уже потерявших остроту и ставших скорее просто формой выражения привычки не любить все, что «мэйд ин Раша», и как-то сложно при этом отделять в своем сознании Россию от ее культуры, столь значимой для мира и Польши, в частности.

Но, возможно, стоит перевести этот вопрос в иную плоскость. Почему именно Чехов провоцирует писателей XX века на всевозможные – режиссерские и писательские – модификации и версии сюжетов его больших пьес? Хорошая тема для культурологических размышлений на досуге...

Ирина Адельгейм

## **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.**

Книга В.И.Силантьевой, предлагающая обобщенный культурологический взгляд на ярчайших выразителей художественного мышления рубежной эпохи конца 19 - начала 20 вв., несомненно, симптоматична для сегодняшней ситуации переходного времени. С одной стороны, ощущение современности как преломленного отражения «слома эпох» в конце уже позапрошлого века побуждает и помогает «систематизировать наши знания и представления о процессах» того периода нашей культуры. С другой стороны, как покажет автор в своем исследовании, представшая со всей очевидностью «повторяемость событий и фактов» позволяет «говорить о философии рубежного мышления как историческом и культурно-эстетическом феномене». Оказалось, что хаос, сопутствуя крушению старых систем

мировидения и отражения, повергая в уныние современников, тем не менее, дарит надеждой нового осознания себя и мира. Рубежное сознание тем и хорошо, что оно «подводит итоги» прошлому и активно экспериментирует в поисках нового. Разнообразие этих опытов, проб и ошибок поразительно, спустя столетие в них видится своя закономерность, а ретроспективное осознание прошлого дает право прогнозировать будущее».

Называя Чехова «фигурой знаковой и классически многообразной в комплексе художественно-эстетических идей конца 19 – начала 20 вв.» и отметив как аксиому закономерность того, что «пространственные и временные искусства всегда иллюстрируют и дополняют друг друга», автор книги подчеркивает «рациональность и разумность» избранного ею метода «сопоставления художественных систем Чехова и эстетически близких ему живописцев» – И.Левитана, В.Серова, К.Коровина, наследие которых «стало невольной, но вполне закономерной иллюстрацией к тому, что делал в литературе А.П.Чехов». Развернутый сопоставительный анализ реформаторских сдвигов и поисков каждого из трех художников с реформаторским своеобразием чеховской поэтики позволяет исследовательнице установить наиболее характерные аспекты взаимосвязей, а именно – Чехов и Левитан: лиризация пространства; Чехов и Серов: человек в его связях с миром; Чехов и Коровин: вопросы сюжетологии.

Разнообразие названных соположений, как мы увидим, – лишь индивидуальное проявление общего для всех четверых доминантного признака их творчества, которым оказывается «идея синтеза как попытка объединения «осколочного мира» и сопряжения «нестыкующихся объектов»». Уникальность позиции художников «чеховского типа», выраженная промежуточным положением в истории существования эстетических систем, предопределила в их творчестве, по мнению автора, «конвергентность как способ существования и приспособляемости искусств к конкретной ситуации». А «идеальной платформой переходности» исследовательница называет импрессионизм. Ведь он «впитал в себя и абсорбировал в конкретные формы искусства все наиболее важное, что было свойственно самому акту художественного мышления. Его заслугой было не идеологическое, а творческое осмысление происходящего». Особого интереса в связи с импрессионизмом заслуживают рассуждения В.Силантьевой о неточности для его обозначения таких традиционных категорий, как «направление», «течение», «школа», «стиль». Исследовательница предлагает иной критерий его оценки: «Как живописный, так и литературный материал, ставший объектом нашего исследования, подсказал следующее решение проблемы. По-видимому, импрессионизм можно считать типом художественного мышления, свойственным периодам великих сомнений, нигилизма по отношению к старому и активной эстетической переориентации».

Остановившись подробно на специфических нюансах импрессионизма, В.Силантьева продемонстрировала срез их частных преломлений в творчестве Чехова, Левитана, Серова,

Коровина, отметив, что «художники всех школ и направлений XX века неизменно утверждали, что импрессионизм в их творческой судьбе был своего рода «подготовительным классом», в котором они черпали убеждение - в данном искусстве есть то, что близко каждому из них. Это похоже на школу, в которой учат видеть мир, дают общий комплекс знаний и «ставят руку», зная наперед, что талантливый ученик разовьет свой почерк». Стоит признать, что сентенция о «школе, в которой учат видеть мир...», вполне применима и к культурологическому потенциалу самой книги В.Силантьевой, подтверждая неслучайность ее посвящения: «Моим ученикам и студентам - с благодарностью и надеждой».

Лариса Давтян

## **А.П.Чехов и его межнациональное значение**

**Сборник научных трудов. - Тбилиси, 2000. - 100 с.**

Для культуры по-прежнему не существует границ. Грузинское «далеко» вновь оказывается прекрасным, потому что там помнят и любят свою и чужую классику. Кафедра истории русской литературы Тбилисского государственного университета им. Иванэ Джавахишвили совместно с Русским культурно-просветительским обществом Грузии провели международную конференцию, посвященную 140-летию со дня рождения А.П.Чехова и по материалам этой конференции издали сборник научных трудов. Интерес к Чехову объединил 27 авторов из Тбилиси, Батуми, Москвы, Таганрога, Харькова, Токио.

Значительная часть сборника посвящена проблемам восприятия творческого наследия Чехова и проблемам литературных взаимосвязей. На разноплановом и разнонациональном материале рассмотрены вопросы рецепции чеховского творчества в статьях Г.Т.Гавашели «Грузинская досоветская пресса о драматургии А.П.Чехова», М.В.Нинидзе «100-летие со дня рождения А.П.Чехова в освещении грузинской прессы», Н.Г.Надибаидзе «В.В.Розанов о А.П.Чехове», Н.К.Орловской «К вопросу о восприятии творчества Чехова в Англии». Сложности перевода произведений Чехова на грузинский язык и пути достижения адекватного первоисточнику стилистического эффекта охарактеризованы в статье Х.Б.Лутидзе. Аналогии между прозой Чехова и разножанровым творчеством классика грузинской литературы А.Церетели проведены в статье Т.М.Асатиани. С.С.Кошут приходит к выводу о типологической близости Чехова и грузинских новеллистов 1890-1900-х годов, анализируя идейно-тематическое и структурно-эстетическое своеобразие малой прозы Ш.Арагвиспирели, Н.Лорткипанидзе, Е.Габашвили и др. Преломление чеховских традиций в творчестве В.Шукшина и Н.Думбадзе стало предметом изучения в статье Н.Ш.Каджая. Авторы сборника вводят творчество Чехова не только в грузинский, но и в русский литературный контекст. М.К.Кшондзер сопоставляет трактовку темы исключительной личности в «Черном

монахе» Чехова и «Преступлении и наказании» Достоевского. На сходство менталитета Чехова и Булгакова указывает М.В.Микадзе, прослеживая связь врачебной деятельности писателей с проблематикой их литературного творчества. Идеино-тематические и стилистические соответствия между творчеством Чехова и Лермонтова обнаруживает Т.Д.Цховребадзе.

По-видимому, закономерным для юбилейного сборника стало его тематическое и методологическое разнообразие. Читатель, слегка утомленный девятым валом новаторских штудий последних лет, найдет здесь образцы литературоведческого «ретро»: узнает о малоизвестных подробностях биографии писателя (сообщение А.Л.Гришунина «Об одном эпизоде из последнего года жизни А.П.Чехова»), погрузится в нравственно-этическую проблематику чеховского творчества (статьи Л.Д.Хихадзе, К.Н.Шотиашвили), припомнит традиционную для чеховедения тематику, обретающую новую жизнь в работах грузинских исследователей: образы-символы в драматургии Чехова (Джинчарадзе Д.Н.), чеховская характерология (А.В.Мцхетадзе) и средства ее создания (Ц.В.Гигаури), объекты чеховской сатиры и юмора (В.К.Саришвили), чеховский подтекст (М.Д.Тухарели), чеховские заглавия (Е.В.Балатевская), личность автора и авторская позиция (Л.Д.Хихадзе, Э.Г.Рогава).

Читатель, тяготеющий к ставшему уже привычным литературоведческому «модерну», обратит внимание на исследования, в которых на первый план выходят задачи мифологического анализа. О.Т.Могильный и Г.И.Тамарли соотносят «архетипическую наводняемость» образа сада в последней пьесе Чехова с организацией мифологического пространства текста, что позволяет акцентировать философский аспект чеховской комедии. Д.И.Бит-Варди обнаруживает в рассказе «Убийство» мифологическую модель культурного героя, прослеживает сюжетные параллели с близнечным мифом и выявляет религиозную символику в организации художественного пространства. Постмодернистский дискурс представлен статьей В.Н.Калюжного «Пространственно-временной комплекс в рассказе Чехова «Анюта»», испытывающей «на прочность» чеховский хронотоп.

Если читатель волею судеб оторван от Интернета, он может пополнить свою «чеховиану» рефератом статьи М.Симидзу о типе антигероя в пьесе «Безотцовщина», выполненным Ц.Ханако (Токио).

Тбилисский сборник не преследует узко научных целей, это дань безусловной любви и уважения чеховскому таланту и - шире - русской культуре в ее межнациональном содержании и значении. Можно лишь пожелать составителям сборника четче структурировать дальнейшие выпуски и снабдить их справочным аппаратом, дабы облегчить читателю работу с ними. И конечно, хочется выразить надежду на продолжение серии, посвященной классикам русской литературы, в Тбилисском государственном университете.

Т.А.Шеховцова (Харьков)

## ПОЭТИКА ПРОФАНАЦИИ

**Марианна Роговская. Последний сад. Москва.**

**Издательский дом Грааль. 2000. 124 стр.**

Мое знакомство с этой книгой происходило в таком порядке.

Сначала я случайно попала на ее презентацию. И, если бы ничего не знала о том, что стояло за содержанием книги, то вполне могла бы поверить, что ее автор был главным на все времена директором московского музея Чехова, а книжка полна открытий.

Спустя два или три месяца «Литературная газета» напечатала рецензию на нее одного из выступавших на том вечере, невежественную и непрофессиональную.

Конечно, любой человек вправе писать о чем угодно и даже как угодно. И если в недавнем прошлом любая печатная продукция автоматически навязывалась общему мнению как непреложный факт литературы (культуры, науки), то сегодня издание книги вполне может остаться только фактом биографии автора, его семьи и ближайшего окружения. И это справедливо. То, что не выдерживает не то что гамбургского, а просто профессионального счета, к культурному процессу относиться не должно.

Ну, а теперь о самой книге. Она состоит из четырех статей и сценария, написанных и напечатанных в разное время, но все-таки уже довольно давно, чтобы – если в них содержались открытия – не стать за столько-то лет замеченными довольно большой армией чеховедов.

Первая статья «Я навсегда москвич» (цитата из письма Чехова) была напечатана в 1993 году и посвящена не столько даже жизни Чехова в Москве, как можно было бы предположить по названию, сколько давнему назначению автора на должность заведующей московским музеем Чехова. Вторая – «Остров, открытый Чеховым» - была опубликована еще раньше – в 1990 году, видимо, к столетию поездки Чехова на Сахалин. К тому времени уже давно вышло ПССП с томом, посвященным Сахалину, сборники с материалами, так или иначе касающимися поездки и книги Чехова. Так что фактический материал, концепция – все это было уже известно. Статья М.Роговской ничего нового к этому не прибавила, разве что личные впечатления автора, побывавшего на острове. Но это ведь не вклад в чеховедение!? Третья, «Чехов и фольклор», по тематике как бы научная статья, появилась впервые еще раньше, чем первые две – в 1974 году, четвертая, «Этот замечательный человек», где сделано главное открытие про доктора Щербака, в 1994 году. По названию последней публикации - сценария (1984) - названа вся книга, а посвящен сценарий ялтинскому дому и посаженному Чеховым саду, о чем тоже писалось не раз.

Все эти пять штудий не только написаны давно, но, как видим, написаны и на разные темы. И между собой, естественно, не очень связаны. Видимо, это и побудило автора

предпослать книге вступление. Внимательно читая книгу и боясь, что я могу пропустить какое-нибудь из сделанных автором открытий, я с удивлением обнаружила, что четыре довольно больших пассажа из него слово в слово повторены затем в четырех статьях книжки. Случайно ли так получилось или это такой прием для лучшего запоминания - не знаю. Но одна из повторенных фраз запомнилась: «ни в коем случае не заслонить собой Чехова, как это происходит у многих».

Любовно воссозданный в книге автором собственный образ становится по временам едва ли не таким же главным, как любимый им - и любимый, верю, горячо - Чехов. И если он не заслоняет писателя, то встает вровень - так сказать, плечо к плечу. Во всяком случае, закончив чтение книги, я с уверенностью могу сказать, что о жизненном пути, семейном положении, материальных и производственных трудностях автора, его подвижническом служении музею, Чехову, даже чеховедению я узнала гораздо больше, чем о Чехове, и не потому, естественно, что о Чехове я знаю все (нет, конечно), а потому, что эта книга в той же мере о Чехове, в какой она и о ее авторе, Марианне Евгеньевне Роговской-Соколовой. Если не в большей. «Ну, и что - возможно, скажет снисходительный читатель «Чеховского вестника». - А разве нельзя?»

Можно, конечно. Но нужно ли? И еще - на кого рассчитана подобная книга? Конечно, несмотря на заверения добрых пиарщиков из ЦДЛ, рассматривать «Последний сад» как вклад в чеховедение - даже скромный, хотя автор несомненно претендует на это - не приходится. Науки там нет ни грана. Ну, нет и нет. Но в том-то и дело, что подобная книжка как раз могла стать сейчас необходимой для так называемого широкого читателя, который все меньше и меньше - судя даже по аудитории Малого зала Дома литераторов - знает о великом русском писателе. Она могла бы выполнить огромнейшей важности культурную, просветительскую миссию популяризации биографии и личности Чехова.

Статью «Я навсегда москвич» предваряет страница с заглавием и тремя как бы вынутыми из альбома и брошенными поверх него фотографиями - кудринский дом-комод, Чехов во дворе с семьей и детьми хозяина и - фотография музыкального вечера в музее, где в центре молодая М.Роговская, тогдашняя заведующая чеховским музеем. А вот как объясняет задачу этой статьи в книге сам автор: «В ней рассказывается о тех незабываемых днях, когда я постепенно, шаг за шагом входила в мир Чехова, о том, сколько трудов, очарований и разочарований, ошибок, творческих исканий и прекрасных встреч ожидало меня на этом пути». Так не следовало ли тогда назвать статью иначе - «Я навсегда директор»?

Мог ведь получиться интереснейший очерк, рассказывающий неискушенному читателю о музейной работе - о том, зачем обыкновенному человеку, обремененному тяготами жизни, этот музей на Садово-Кудринской, мимо которого он, может, десятки раз проезжал на троллейбусе «Б» или 10-м, или пробегал пешком. О том, какая культурная миссия возложена на музейщиков. И почему было не рассказать именно здесь и теперь об истории этого музея

не скороговоркой и с пропусками, чтобы поскорее перейти к себе самой, а по-настоящему? Заслуживает история музея того, чтобы о ней знали. И люди, которые музей создавали, и условия, в которых они его создавали, заслуживают нашей памяти и нашей благодарности. Да и Роговская пришла в музей, где до нее долгие годы работали вполне достойные люди. И то очень недолгое время, что она была заведующей, она продолжала лишь начатое и превращенное ими в культурную и научную традицию. И после М.Роговской музей художественно работает уже несколько десятилетий... Ни в книге, ни на презентации эти люди не были даже упомянуты...

Пользуюсь случаем, чтобы обратить внимание читателей «Чеховского вестника» на эту этическую проблему быта и бытия чеховедения. С огорчением, например, прочитала недавно в газете «Культура» подробное интервью с директором Мелиховского музея-заповедника по случаю его юбилея, в котором Ю.А. Бычков, семь лет директорствующий, начисто забыл хотя бы упомянуть своего предшественника Ю.К.Авдеева, как-никак создавшего этот музей из руин и проработавшего там с 1951 по 1987 год. И еще мимоходом успел задеть два других музейных центра – в Таганроге и на Сахалине. Умалив их, укрупнить значение Мелихова.

Но возвращаюсь к рецензируемой книжке.

Вот что уж точно запомнит читатель, так это дважды повторенный рассказ о том, что на принятие предложения стать заведующей М. Роговскую благословил сам Корней Чуковский, да еще такими важными для женщины словами: «Берись, берись... будешь самым молодым и красивым директором на свете».

А, кроме этого, читатель узнает о частых поездках в начале семидесятых «молодого и красивого директора» к мужу за границу, во время которых Роговская смертельно тосковала об оставленном кудринском доме, хозяйкой которого так счастливо стала (не аллюзия ли это, кстати, к «хозяйке ялтинского дома», как называли М.П.Чехову? Признаться, никогда я не слышала, чтобы обе других заведующих чеховским музеем – К.М.Виноградова, которую, помнится, при не очень красивых обстоятельствах (нет, нет, к ним автор книги не причастен!) как раз и сменила на этом посту Роговская, ни Г.Ф.Щеболева, заменявшая Роговскую во время ее заграничных отлучек, а потом назначенная заведующей, так о себе когда-нибудь говорили. Правда, так на пороге музея (красивая мизансцена – ничего не скажешь!) назвал Роговскую В.Г.Лидин, старый писатель, о котором теперь мало уже кто помнит: «Вам предстоит почетная и трудная миссия – стать хозяйкой этого Дома». Ну, так мало ли что говорят красивой женщине! Стоит ли это повторять в книге, которая не является мемуарной?

Вторая статья – «Остров, открытый Чеховым» – мне показалась самой удачной в книге. В ней значительно меньше автора и больше Чехова. Больше фактического материала, хотя и известного. И статья делает то, что должна делать такая статья-очерк. Рассказывает неспециалисту об одном из самых потрясающих в писательских биографиях факте –

предпринятой Чеховым поездке на остров каторги. Хороший, видимо, был редактор в журнале «Литературное обозрение», где впервые была напечатана статья. Потому что, благодаря отсутствию в ней такого количества подробностей жизни самого автора, высветилась ее просветительская суть.

Мысль М. Роговской о том, что Чехов в книге «Остров Сахалин» дал каталог ненаписанных рассказов – самая продуктивная здесь, кому бы первоначально она ни принадлежала. Вот из нее, из этой мысли, можно было вытянуть целый сюжет для статьи. И какой! Кстати, по потенциальной содержательности, заключенной в этой формулировке, статья на эту тему могла бы действительно стать вкладом в чеховедение.

Третья статья «Чехов и фольклор» написана четверть века назад и выдержана в стилистике и методологии литературоведения тех лет. Перепечатанная в таком виде сегодня и претендующая тем самым на равноправие среди других научных статей на эту тему, она проигрывает именно потому, что целиком остается в чеховедении того времени – и по опоре на библиографические источники, и по облегченности методологии. Не принимать же за научные выводы пассажи вроде этого: «Итак, как бы слегка оперевшись на фольклорную сказочную систему образов, Чехов решительно преодолевает ее, вступает с ней в борьбу». Так что с научным вкладом тут вышел несомненный прокол.

Героем последней из статей стал тот самый, как утверждали поклонники и почитатели М.Роговской, открытый ею доктор А.В.Щербак. «На лестнице живых существ далеко ли стоял он от Чехова?» - взволнованно восклицает автор. А кто, спрашивается, их на этой лестнице выстраивал? И куда тогда – за кем и перед кем - ставить, например, других докторов-земцев? Доктора Орлова, к примеру, или доктора Витте? И многих других врачей, с которыми был дружен или просто общался и переписывался Чехов?

Конечно, всякое возвращение из забвения достойных имен – благо. И все, что будет в этом направлении сделано, делается и будет делаться, замечательно. Но только М.Роговская-то никого из забвения не возвращала. Письма, которые она *целых два месяца* так *героически* читала в Отделе рукописей РГБ, были прочитаны не однажды - и до нее, и после нее. Авторами комментариев к соответствующим томам ПССП, покойной Н.И.Гитович, восстановившей для этого издания, в частности, по письмам корреспондентов Чехова, содержание несохранившихся писем самого писателя (вот уж где героическая работа была! а в голову исследователю не пришло так о себе не то что говорить, а и думать), покойным составителем второго тома многотомной «Летописи жизни и творчества» Чехова И.Ю.Твердохлебовым и составителем третьего тома здравствующей М.А.Соколовой, еще раньше – в тридцатые годы – Е.Э.Лейтнеккером, прочитавшим *все* письма к Чехову для давно ставшего раритетом издания «Архив А.П.Чехова. Описание писем к Чехову», и другими, проведшими и проводящими в чтении разных документов в разных архивах многие годы и даже десятилетия. И не оценивающими свою каждодневную профессиональную работу как

героизм или подвижничество. Две книги Щербака, о которых говорит в статье Роговская, мирно значатся в каталоге РГБ и исследователям тоже давно известны. И это пока что все источники, открытые автором.

Не буду останавливаться на фактических неточностях, которые есть в рецензируемой книге, – не в них главный, с моей точки зрения, недостаток этого издания, но на стилистику ее хотела бы обратить особое внимание, прежде всего, снисходительных коллег-чеховедов, потому что именно стилистика и методология, неразрывная с ней, представляются мне *профанацией смысла профессиональной работы*, которая активно завоевывает позиции.

Есть чеховедение талантливое, а есть скучное, есть традиционное, академическое, а есть экспериментирующее, а то и эпатажирующее. Есть даже народное чеховедение, как называет один из наших известных специалистов любительские упражнения, которых немерено развелось в последние годы. Одни из них трогательно скромны, другие – наступательно наглы. А есть, оказывается, еще и дамское чеховедение, трепетно и проникновенно запускающее в оборот стилистические банальности и не забывающее при этом о скромно-кокетливой, но цепкой саморекламе. Мир от этого, конечно, не перевернется, но жалко – тех, кто работал и работает в чеховедении, и читателей подобной «заместительной» литературы о писателе, которым этот эрзац выдается за истину..

Пошлость – кокетливая или наглая – всегда аукается обесмысливанием того, что делают профессионалы. И совсем небезобидно, что так катастрофически снижаются критерии вкуса, критерии того, что есть мысль, а что ею не является.

Ирина Гитович

## **БЫТ ИЛИ НЕ БЫТ?**

**Г.Шалюгин. Шкаф. Инвентарная книга.**

**«Брега Тавриды». 2000. № 6. С. 3-136**

Сразу оговариваю то обстоятельство, что рецензируемый текст прямого отношения к «Чеховскому вестнику» не имеет. Он не о Чехове.

Это автобиографическая повесть, в которой есть герой, фабула, «задействованы» приемы поэтики эссе, мемуаров, дневника. В любом случае, выбранный жанр делает повествование очень личным («лирическая исповедь»). И это обстоятельство – в установке читательского восприятия - чрезвычайно важно.

И все же при чем тут Чехов? А хотя бы вот при чем.

Поскольку автор – директор ялтинского Дома-музея Чехова, в тексте встречаются имена чеховедов, сотрудников чеховских музеев (кто-то из упомянутых реальных лиц скрыт под вымышленными фамилиями или просто должностными наименованиями, которые легко

раскрываются в среде чеховедов, а читателю, далекому от их корпоративных переживаний, ни о чем не скажут). В тексте описаны кое-какие обстоятельства научной повседневности - конференции, приезды в Ялту москвичей и питерцев, поездки самого автора в Таганрог, Сумы.... И, наконец, в повести есть важный для ее содержания пласт - личные размышления автора о Чехове.

Так что в этом смысле текст когда-нибудь сможет послужить источником при изучении литературного быта. Собственно, и сама идея отрецензировать художественный текст не о Чехове в издании, задачей которого является информирование о новых публикациях, посвященных Чехову, родилась из обстоятельств именно быта. Началось с того, что некоторые участники апрельской конференции получили от автора на лоне крымского великолепия журнальную книжку с повестью. Те, кто успел там же прочитать ее, обнаружили примерно на двух из ста тридцати трех ее страниц характеристику В.Я.Лакшина, первого председателя Чеховской комиссии, не совпадающую со сложившимся в среде чеховедов отношением к нему. Она и стала поводом к обвинению автора повести в клевете.

Итак, перед нами повесть, которая строится из размышлений о жизни примерно так, как из природного камня строится дом - они подгоняются друг к другу ассоциациями и воспоминаниями, скрепляются связывающими их приемами, которых требует жанр, но сохраняют при этом индивидуальные очертания авторского *ощущения жизни*. Ответные ассоциации образуют новое семантическое поле, запускающее содержащуюся теперь уже в нем информацию в общекультурное пространство.

Так, ассоциация к названию повести «Шкаф» наготове у всех, кто хотя бы понаслышке знает про монолог Гаева. Да и музей как явление культуры - для большинства тоже своего рода «дорогой многоуважаемый шкаф». Другая, уже чисто цеховая ассоциация - предметный мир, нагрузка памяти на обыкновенные вещи. «Привет А.П. Чудакову, первопроходцу предметного мира Чехова. Вот и еще раз пригодились его труды», - воскликнула я про себя. Ведь, действительно, вещи, будучи перенесены из одного дома (мира) в другой, из одного контекста в другой, выглядят там цитатами из не существующей уже в прежней форме жизни. Но про Чудакова вспомнил чуть позже и сам Шалюгин.

Инвентарная книга - подзаголовок повести - это некоторая самоирония музейщика, а может, и профессиональное мироощущение, литературный прием, но и психологический тест - с оттенком даже самоуничтожения - на большее, чем инвентаризация, автор не посягает.

Но автор «инвентаризирует» на самом деле не одних летающих коровок и глиняных козчиков, хранящихся в домашнем шкафу, а приводит в действие рефлексией над прожитым самый образ переживания жизни.

Герой повести ироничен, самолюбив, чувствителен к пережитым обидам и разочарованиям. «Обвал обманов и обид» - так начинается одно из его стихотворений, а что такое стихи, как не «концентрат реальности»? Его задевают случаи совпадения (или -

заимствования без ссылки на него?) своих мыслей или находок с аналогичными мыслями и находками, обнаруживаемыми потом у других, хотя на самом деле конгениальность висящих в воздухе открытий, гипотез, выводов – вещь в науке обычная. Его, видимо, ранит недостаточно серьезное, как он это воспринимает, отношение к себе как профессионалу, но, может, это сублимированная таким образом собственная неуверенность в себе... Ведь от ранимости, от сомнений в себе, посещающих ночами всех, кроме самодовольных наглецов, от виражей потаенного честолюбия люди защищены плохо, и – положи на сердце руку – кто уж совсем свободен от подобных переживаний?

А побудительным импульсом к необходимости подвести предварительные итоги своей жизни (окончательные подводят другие), т.е. сесть за такую повесть, стал пережитый однажды автором личный «арзамасский ужас», который когда-нибудь настигает всех. Человек просто однажды осознает, что рукой протянуть до веревки колокола, который вот-вот зазвонит уже непосредственно по нему.

Каламбур насчет «арзамасского ужаса» получился неволью. Арзамас занимает в повести немало места – автор там жил, учился, преподавал, и город с окрестностями входит в повесть именно как метафора противоречий собственной судьбы, как образ висящего над ней предела притязаний. «Типичный интеллигент по-арзамасски», – бросает он в свой адрес. «Маргинал», – безжалостно припечатывает себя же в другом месте. Воспоминания об Арзамасе наполнены горечью, лишь припорошенной временем. И арзамасцы, любящие свой город, вполне могут тоже оказаться задеты субъективностью страниц, посвященных альмаматер автора. Но он ведь пишет о *своих* переживаниях. У других они *другие*.

В повести есть и быт, музейный и личный, с упоминанием о том, как директор ездит за вениками для музея, и описанием типового района новостроек на окраине Ялты, где он живет, и своих домочадцев, соседей. И бытие, когда он погружается в созерцание крымской природы, углубляется в свою память, по-новому вдруг ощущая связь с покойными родителями или с незащищенностью любви думая о внучке, когда, наконец, настигает потребность и необходимость выговориться в стихах. В тексте повести много стихов, и среди них есть действительно неплохие строки.

Помня о тематике «Чеховского вестника» и о своей задаче разобраться с *клеветой* на Лакшина, я останавливаюсь на стихах неслучайно. О пишущем стихи многое говорит их интонация, в которой и выражается то максимальное духовное напряжение, на которое способен человек. Но верно и то, что заданную этим напряжением планку удерживать трудно. Повседневность суетна, искусительна для честолюбия нетребовательностью к себе и скорым судом над ближними. Но память о *том* напряжении напоминает все-таки человеку, каким он *может* быть.

В повести много природы. Я, например, очень люблю Крым, и то, что во мне зарезонировали какие-то глубоко личные крымские переживания, что-то сказало мне об их

авторе. И за эти чувства я ему как читатель тоже благодарна. Интересно, что как раз на эту часть текста, как, впрочем, и на стихи, никто из тех, кто требовал расправы с автором, внимания не обратил. А ведь все это текст одного литературного произведения. А читатели его – филологи...

А теперь все-таки о том, что вызвало конфликт.

Рефлексия и память неразрывны. И одинаково важно, что вспоминает человек, как вспоминает и *в связи с чем*. Как уверяют корифеи филологии, точка зрения в художественном тексте, с которой ведется повествование и которая структурирует текст, «задавая» его композицию, – это семантическая проблема, т.е. проблема *смысла*.

Рецензируемая повесть монологична, т.е. в ней присутствует *одна* точка зрения – автора, повествователя, героя в одном лице. В терминах филологии точка зрения всегда идеологична и психологична. И текст это подтверждает. Но идеология – это цель и форма мотивации. Психология же – побудительный импульс к ней и сверхзадача обретения смысла пережитого.

Нельзя требовать от человека, чтобы он чувствовал, помнил иначе, чем готовы к тому его психика, сознание, подсознание, а еще – «культурные рефлексy», как называл это Зощенко, т.е. обязательные для человека личные табу, на которых зиждется культура.

Вот автор вспоминает племянницу Чехова, носительницу семейного чеховского начала или – мифа о нем. Такова была ее культурная роль, и она – вместе «со свитой» – ее с удовольствием играла. Молодого Шалюгина представили ей однажды как претендента на должность ялтинского директора и, видимо, он был ею в этом качестве одобрен, коль она охотно потом давала ему для музея разные побрякушки из семейных запасов. Евгению Михайловну хорошо помнят чеховеды моего поколения. У всех нас конечно разная память и разный образ чеховской племянницы.

Воспоминание же автора вызвано созерцанием фарфорового слона, в облике которого ему чудится сходство с чеховской племянницей. Она «была женщиной далеко не худенькой: в старости складки ее большого тела напоминали складки серой слоновьей шкуры. Помнится, выступая перед ялтинскими школярами, Евгения Михайловна с гордостью поведала, что ее на руках носил сам великий писатель. Дети с некоторым недоверием поглядывали на увесистую старушку. Прикидывали, какой силой обладал классик».

Вот он, художественный прокол – смешение бытового языка и художественного. Несовпадение изображения и изображаемого. И как результат – пошловатая двусмысленность. Цинизм, может быть, годится для дружеских посиделок, но, запущенный в текст, погребает под собой то, что в нем есть интересного о той же Евгении Михайлове. Это к вопросу о семантическом поле, на котором произрастает читательское впечатление. И пассаж с мыслями школяров не тянет на художественную правду. Так, грубоватое бытовое остроумничанье, доведенное до автоматизма избыточности. Перенесенный в письменное слово, прием другого «речевого жанра» дает сбой вкуса – и сводит художественную

информацию к нулю. Так и хочется воскликнуть: «Lisez Bachtine!» – по аналогии с «Lisez Flaubert!», как любил писать знакомый Чехова гр. А.И.Урусов.

Вообще я отметила такую особенность – литературный вкус (я имею ввиду безусловность отбора деталей, штрихов, из которых строится образ, впечатление) практически не изменяет автору, когда он пишет о природе или описывает вещный мир – то, что составляет и его собственный личный мир «наедине с собой» – но, если дает сбой, то почему-то там и тогда, где и когда речь заходит о людях.

А людей в повести, надо сказать, много. Одни пробегают легкой тенью, на других камера памяти задерживается чуть дольше, третьи даны крупным планом. Автор ироничен и, слава богу, лишен того скучного пуританства, которое отдает ханжеством, но иной раз балансирует на грани фривольности. Он откровенен, порой почти до обнаженности, не щадит ни ближних, ни дальних, ни себя, одним штрихом «спускает» на землю авторитет любого достоинства – «всесоюзного» или местного. Справедливости ради, надо сказать, что при этом он вовсе не литературный Собакевич, как можно было подумать, слушая его оппонентов. Я не поленилась и подсчитала, сколько же народу на самом деле в повести. Оказалось, что на сорок с лишним упоминаемых имен примерно пять-шесть таких, о ком он пишет с неприязнью, – это подполковник части, где он служил, один преподаватель Арзамасского пединститута, авторы работ, у которых он нашел «свои» мысли, еще пара человек... О других, встреченных за жизнь, – не только о любимой внучке, сыне, родителях, братьях – он пишет с симпатией. Это М.Аникушин, З.Паперный, К.Рудницкий, Катя Никогосова (ее памяти посвящены стихи, в которых много боли и искренности: «Кого винить, хулить кого,/ Что Никогосовой не стало, /Что нет на свете никого, /Кем утоляется усталость?»), питерские профессора Б.Ф.Егоров, Б.Ф.Поршнев, киевлянки сестры Маевские, минчанин С.Букчин, академик-математик Понтрягин, оказавшийся соседом по больничной койке, крымчане Вл.Савенков, Г.Домбровская, Б.Гаврилов, И.Купченко, некоторые из них давно уже не крымчане... С благожелательным юмором вспоминает он заплывы, совершавшиеся во время чеховских конференций, совместно с А.Чудаковым и В.Катаевым, и мастерство Чудакова-рассказчика... Правда, некоторые его симпатии у меня как читателя вызвали удивление. Не знакома я с Вл. Рынкевичем, но хорошо знакома с его романом о Чехове – коллекцией тяжелых пошлостей и личных психологических проблем, спроецированных на Чехова и его окружение и возведенных романистом в ранг факта чеховской биографии. Охотно верю, что Рынкевич хорош в застолье, но из этого прямо не вытекает, что он «хорош» и в писаниях своих. И было весьма огорчительно прочитать у Шалюгина дифирамб именно писаниям сего господина («хороший прозаик»).

И, чтобы быть объективной, скажу, что иной раз память подсовывает автору все-таки слишком уж мало значимые штрихи и «никакие» детали, касающиеся его отношений с другими. Все время досадуешь на дефицит глубины переживания связей автора с людьми,

внутренней значимости для него самого понимания другого, уважения к его отдельности и, пожалуй, интереса к ней. Впрочем, так видит автор. В такой - не большей - степени, вероятно, нужны ему эти *другие*. Вообще. Или - в данном замысле.

Глиняная свистулька-козлик с дыркой на хвосте, привезенная с Украины, напомнила автору о В.Я.Лакшине, о пережитом на конференции в Сумах «расставании с иллюзиями» и начавшемся тогда конфликте. Из-за недостатка места не буду останавливаться на его подробностях и перейду к финалу. «После тех бессмысленных дебатов мы с Лакшиным и разошлись. А до того - и он мне писал, и я ему писал, и вместе проводили чеховские театральные фестивали в Ялте. Потом же он в основном подписывал «доносительные» (иначе не назвать) характеристики на меня то в Министерство культуры, то в газету "Россия"».

Это и есть главная претензия автора к Лакшину и главное обвинение Шалюгина в клевете со стороны его оппонентов.

Еще один подверстаный к этому конфликту «эпизод с червоточинкой - в середине 80-х годов» связан с использованной Лакшиным в своем очерке для Литгазеты - без упоминания имени Шалюгина - гипотезы, касающейся идеи «вечной весны», осуществленной Чеховым в посадках ялтинского сада. «Потом в отдельном издании Лакшин все-таки спохватился, упомянул автора идеи...Подобные казусы у Лакшина - не впервые. Однажды на вечере в Чеховском музее ... он с воодушевлением рассказывал об открытой им полемике «Дамы с собачкой» с повестью Лидии Веселитской-Микулич «Мимочка на водах». Рассказчиком он был великолепным, публика аплодировала. Когда аплодисменты стихли, раздался отрезвляющий голос Паперного: «Владимир Яковлевич, об этом уже написано у Андрея Туркова». Лакшин залился краской и залепетал, что он не знал, не читал, не видел и т.д. Впрочем, подобные казусы случаются со всеми».

Если вчитаться в этот текст беспристрастно, то становится очевидно, что никакого урона репутации Лакшина автор «Шкафа» не нанес, а уж если кто урон понес, то - сам автор.

Читатель повести, которому безразличны мелкие свары чеховедов, не знает, что подписывал Лакшин. И в чем обвинял Шалюгина как директора музея в письмах от комиссии. Те из шалюгинских оппонентов, кто уверен, что он злонамеренно исказил факты, должны были бы доказывать это, оперируя документами. Только так и можно защищать чью-то честь и достоинство - логикой фактов, подтвержденных документами, в рамках логики и языка данной ситуации. Там и система доказательств, и язык, и цель (мотивация и форма) - иные, чем в прозе. Читатель же этой повести, дойдя до этого эпизода, чувствует в этом месте только одно - языковой сбой. Текст, претендующий на *художественность* - не место, чтобы сводить счеты, вытаскивать на свет обиды, делая все это *скороговоркой бытового языка*. Задача повести - создание образа, т.е. «культурной формы» факта жизни. А это требует художественного отбора, правильно найденной точки обзора, умения показать человека через деталь, а в бытовой коллизии увидеть литературный сюжет. Автор же на наших глазах

мешает две несоединимых задачи - задачу создания образа и задачу средствами бытового языка отомстить за обиду и разочарование. Он нанизывает слухи, обрывки какой-то информации, утерявшей контекст, общие места отработанной идеологии, словом, использует *бытовые* способы полемики, что люди иногда делают в разговорах друг с другом, в личных дневниках, восстанавливая так - подручными средствами аффекта - поколебленное равновесие самоощущения. Ах, Геннадий Александрович, ну, причем тут - в контексте Ваших счетов к Лакшину, на которые Вы, наверное, имеете право ( это ведь Ваши с ним *личные* отношения) - репутация Лакшина-либерала? Такой или не такой либерал был Лакшин - это будут судить историки, а в повести эта точка зрения не «заявлена» ни ,жанром, ни сюжетом ее. И нельзя в одном месте прикрывать недозволенные в жанре повести способы сведения счетов с Лакшиным писательским авторитетом Солженицына, жестко и, возможно, исторически несправедливо полемизировавшего с ним, а в другом - подвергать авторитет уже Солженицына сомнению, пройдясь насчет художественных достоинств его прозы. И не потому, что Солженицын неприкасаем, а просто это все те же *разные* речевые жанры. И что знает Шалюгин о работе Лакшина в «Новом мире», кроме общих мест, полученных из десятых рук? И с чьих слов, придавая этому статус истины, пишет о стиле руководства Лакшиным «Иностранной литературой» («Тамерлан от литературы»)? Об этом еще могут судить те, кто с ним работал там - одни так, другие эдак. Как и о стиле работы самого Шалюгина в качестве директора музея могут судить те, кто с ним работает и знает этот стиль изнутри. И чью позицию выражает автор, как будто бы даже радуясь приведенной им записи из дневника Игоря Дедкова о том, как Белла Ахмадулина не подала руки Лакшину, солидаризируясь таким образом с Солженицыным, давшим в своей мемуарной книге «Бодался теленок с дубом» характеристику Лакшину, кстати, резко расходящуюся с единственно допускаемой оппонентами Шалюгина оценкой его? По мне так это краска к облику самой Ахмадулиной, ее снобизму, но краска-то чужая и не к тому образу. Шалюгин не использовал ее как художественную деталь - и не мог использовать (чужой голос внес здесь сбой в «план фразеологии») - потому что изначальная «точка обзора» была им в этом сюжете с Лакшиным с самого начала выбрана неверно. Я, например, вполне допускаю, что история иначе, чем Белла Ахмадулина, не подавшая руки Лакшину, оценит и этот факт (и в накладе останется сама поэтесса), и тот факт, что Лакшин уговаривал Солженицына согласиться на купюры в «Раковом корпусе». Кто знает, выйди роман тогда - даже с купюрами - может, он сделал бы для наших судеб больше и сделал это более «во-время», чем спустя десятилетия, когда содержание романа потеряло злободневность, а безупречность его художественности оказалась под сомнением? Кому, как не филологу, знать дорогую цену не прочитанных во-время книг и пропущенных впечатлений? Но причем тут личная обида Шалюгина на Лакшина?

Но есть одно слово в длинном и путаном монологе обиды, на которое я хотела бы обратить внимание негодующих оппонентов, – «после тех *бессмысленных* дебатов». Вот она, проговорка, которая идет изнутри. Да жалеет Шалюгин об этой *бессмысленной* ссоре. Но обида не прошла (видимо, значимыми для него были те отношения) и ее переживание все еще остается болезненным, т.е. – вне художественной сферы. Потому что в нее попадает только то, что отфильтровано *прозрением*. Личное отношение Шалюгина к Лакшину, который наверняка не был иконой, остается фактом быта, а фактом литературы Шалюгин его сделать не смог.

Так что эти две страницы – образец того, *как* нельзя писать художественный текст, *как* этика восстает против нарушения законов эстетики, а эстетика – против пренебрежения этикой. И из подводной части айсберга, каким является каждый человек и каждый текст, начинает явственно проступать одна только личная уязвленность, погребая под собой все другие качества человека и все другие стороны текста. Наверняка не это являлось художественной сверхзадачей повести.

Писать о людях живых или недавно умерших, претендуя на *достоверность облика*, – огромный этический, а потому и художественный риск не смочь подняться над суетностью собственного раздражения, над задетым самолюбием или – наоборот – нерассуждающей апологетикой, риск не найти правильной точки зрения, что структурирует текст именно как *художественное* произведение. Так что «выпады» Шалюгина против реальных людей, которых в жизни он совсем не обязан любить, в тексте, которому придан статус прозы, – это на самом деле *художественный* прокол, прокол языка, и никому автор этим проколом не навредил больше, чем самому себе. Но и претензии к повести, спровоцировавшие самый прецедент появления этой рецензии, были, к сожалению, выдержаны в той же жанровой и этической парадигме *бытового скандала*.

Вот я и думаю – не слишком ли много суетного быта в нашем чеховедческом бытии?

Ирина Гитович

## Театральная панорама

### От редакции

«Чайки» продолжают слетаться на родину автора. Одно из последних тому свидетельств – Третья Всемирная театральная Олимпиада и Четвертый Международный театральный фестиваль имени А.П.Чехова в Москве, в рамках которых было показано сразу несколько

версий этой пьесы. Здесь же планировал показать свою «Чайку» и литовский режиссер Э.Някрошюс, но по ряду причин он представил ее российским зрителям позднее – уже в Санкт-Петербурге, на фестивале «Балтийский дом». Там же, в театре «Балтийский дом», появились сценические воспоминания о давней постановке «Чайки», осуществленной в свое время Г.Опорковым.

Новые постановки вызвали немало темпераментных откликов, о чем, в частности, может свидетельствовать своего рода «круглый стол», собранный нами из разных публикаций по поводу авангардной версии «Чайки» А.Жолдака. Однако эту новую работу украинского режиссера малопродуктивно, на наш взгляд, рассматривать без оглядки на очевидную, прямую ее предшественницу – на очень интересный и по-настоящему новаторский спектакль чешского режиссера П.Лебла, который был показан в свое время на том же самом международном фестивале имени Чехова в Москве. Таков реальный историко-культурный контекст. Новая «Чайка» Някрошюса, между прочим, тоже как бы следует лебловской концепции: речь идет о том, что оба режиссера после трех актов откровенной комедии резко меняют жанр в действии четвертом.

Еще не угасли споры об интерпретациях «Чайки», как то тут, то там стали появляться новые постановки «Вишневого сада». Судя по всему, именно эта пьеса завладевает сейчас вниманием театральных мастеров. А завтра... Завтра все начнется с начала.

## **«Чайка»**

### **Совместное производство «Бургтеатра», «Академиетеатра» и Венского фестиваля. Австрия.**

#### **Режиссер-постановщик – Люк Бонди.**

Зарубежные мастера театра в который уж раз помогают нам понять нашего Чехова.

«Поставить Чехова нельзя, можно только пригласить на сцену актеров и попытаться наладить их совместное существование», - эта мысль режиссера-постановщика чеховской «Чайки» на венской сцене, казалось бы, опровергается самим спектаклем, украсившим московскую театральную Олимпиаду. Ведь поставил же!

Но в том-то и дело, что не поставил, а наладил – то есть выстроил театральное действие по нотам «уставшей» пьесы. Сумел, проникнувшись поэтикой литературного текста, создать зримый его аналог.

Мука и счастье «пяти пудов любви» проявились в этом спектакле если и не с исчерпывающей полнотой, то уж во всяком случае с наглядной очевидностью. Полина Андреевна и Дорн, Маша с ее лирическими грезами остались тут в тени, хотя и их роли

играются с завидной дотошностью и мастерством, по которому мы уже давно соскучились, посещая наши театральные храмы-«академии».

Режиссер сосредоточил свое внимание на квартете центральных персонажей. После этой постановки становится очевидным, что герои известной пьесы Олби «Не боюсь Вирджинии Вулф!» могли выйти прямым ходом не только из «Пляски смерти» Стриндберга, но и из этой чеховской «шинели» тоже. Бонди ставил свой спектакль о мужчинах и женщинах прежде всего, а уже потом – о людях литературы и театра, представителях той самой богемной среды, куда любому киевскому, берлинскому или венскому «мещанину» вход заказан.

Бонди – редкий на театре случай – уравновесил две чеховские пары: Аркадину и Тригорина и Заречную и Треплева. Не противопоставил их, что лежит на поверхности пьесы, а именно уравновесил. И нарушила равновесие не интрига сюжета, а сама жизнь, в которой герои, воспользуемся словами режиссера, тоже пытаются наладить совместное существование. Не наладили? Увы...

Герои Бонди уравновешиваются своими устремлениями, творческим своим потенциалом. Среди них нет бездарных. Все четверо по-своему талантливы. Только вот первые, старшие, сумели сохранить в себе энергию жизни и удержались на ее плаву, а вторые, молодые, не справились с натиском будней.

Отсюда следует, что актерам не было предложено искать в своих персонажах зависть или еще что-нибудь подобное, «черное». Напротив, их призвали к открытой соревновательности, к поединку энергий. И то, что здесь «отцы» победили «детей», придает чеховской пьесе несравненно больше смысла, чем, например, детективное акунинское ее продолжение.

Бонди не ставил «Чайку-2», но решительно, хотя и совсем не демонстративно, отстранился от «Чайки-0» – того набившего оскомину театрального зрелища, авангардного ли, ретроградного ли, где неодаренные театральные треплевы и тригорины в очередной раз демонстрируют нам привычный расклад фабульных сил, а артисты «с жаром» или вовсе без оного повторяют чеховские реплики. Как они это делают – сидя на стульях или стоя на голове, значения, по сути, не имеет. Хотя у нас стояние на голове или освобождение другой части тела от штанов и полагают почему-то авангардом.

Постановке Бонди присущ артистизм во всем – от замысла до воплощения. Тригорин и Треплев сошлись воедино в этом режиссере, как воссоединились они когда-то в самом Чехове. Бонди сочинил свой спектакль с мудростью Тригорина и азартом Треплева. И при этом он вовсе не чужд иронии, объектом которой, в частности, становится присущее соотечественникам режиссера занудство. Герои Бонди даже выпивают педантично, выпивают четко по нарастающей, от опрокидывания стопки за стопкою до лихого опустошения целых бутылок – но за этими привычными обозначениями излюбленного врачевания «русской души» режиссер не ищет пьянства и пьяных, а как раз иронизирует над низведенными к трафарету и банальностям «загадками» этой самой «души». Неврастеник Треплев с такой

пунктуальностью закатывает свои истерики, что в них тоже нельзя не заподозрить некой тщательно продуманной и запрограммированной гимнастики поведения.

Театрализуя поведение своих актерствующих персонажей, Бонди пародирует не театр, а саму жизнь, и сам, в результате, может оказаться в незавидном положении Треплева: бросать вызов жизни, играть в кости с судьбой – занятие небезопасное.

Ведя себя «как положено», герои Бонди тем не менее увлекаются и в самый неподходящий, казалось бы, момент устремляются вдруг гурьбою в святая святых – за кулисы треплевского театра: полюбопытствовать, что же там за таинственные красные точки...

Но закулисы жизни, свидетельствует Бонди, оказывается много ярче и занимательнее авансцены театра. Важно не только то, как поставил Треплев свой спектакль, а как он вел себя во время премьеры, позабыв про Нину и совершенно по-детски выдвинувшись на первый план. Важно, как вообще ведут себя люди в том самом закулисые, которое, единственное, и является подмостками повседневного их существования.

Поначалу оба, Треплев (Август Диль) и Нина (Йоханна Вокалек), выступают сущими детьми, наивными и чистыми, какими они не могли, конечно же, быть, но какими могли казаться. Провинциалы, пастух и пастушка, они соприкоснулись вдруг с инопланетянами – людьми из сверкающей, шумной, загадочной и манящей столицы. Как бабочка на огонь, Нина безрассудно устремилась туда и опытный ловелас Тригорин уже сам пасовал вдруг перед этими ее наивностью и безрассудством. Превосходство не возраста, не положения в литературе, а именно принадлежности к иной среде задевали в Тригорине Костю более всего.

Тригорин (Герт Фосс), неутомимо попыхивая трубкой и столь же истово прикладываясь к «горячительному», снисходительно поглядывал на непутевого сына своей очаровательной даже в «бальзаковском возрасте» подруги. Однако не стоит подозревать в этой оппозиции схватки неравных талантов, если, повторим, речь не пойдет о таланте жить.

Действие этой «Чайки» разворачивается в некоем мгlistом, дымчатом пространстве, словно готовящемся вот-вот исчезнуть. Пейзаж «колдовского озера» на огромном заднике, замыкающем это пространство, весь дышит безмятежным патриархальным простодушием (сценография Жилия Айо). Но в этой откровенной нарисованности жизни тщетно обнаруживать идиллию и так же бессмысленно искать конкретных разрушителей гармонии. Режиссер не спешит погружать своих персонажей в какую-либо четко определенную эпоху, как и прописывать их в какой-либо конкретной стране. Ясно одно: местность у Озера на наших глазах заболачивается. И в этой прогрессирующей болотистости каждый может оказаться в положении Чайки – да каждый, по существу, и оказывается. Да, каждый поначалу выказывает способность держаться на плаву и каждый почему-то может пойти ко

дну. Легко Акунину: он, единственный, знает, кто убил Костю. Трудно Чехову, а вслед за ним, и Бонди: они знают, что они не знают...

Хрупкость, легкоранимость человеческой жизни делается предметом кропотливого режиссерского исследования, увлеченного при этом чеховскими «мелкими деталями». Поразительна сцена, где мы в последний раз видим Сорина (Мартин Шваб), парализованного, почти неподвижного. Вот он очень долго пытается поднести к губам стакан с водой, она расплескивается во все стороны, руки не слушаются, дрожат, сил явно не хватает – и в результате он так и не справляется с простейшей этой задачей и обреченно опускает стакан на колени. Оказавшийся рядом Треплев, не проявив должного внимания, забирает стакан. Судьбы двух близких друг другу людей пересекутся на мгновение – и кто знает, быть может, в этот самый миг Костя и ранил себя...

Сорина у Бонди играют так, как могли бы играть Фирса, но не играют почти никогда. «Звук лопнувшей струны» еще там, еще впереди, он еще возникнет, нагрется, донесется. Но здесь, кажется, уже готовы к его появлению, здесь уже живут предчувствием беды. И потому в спектакле Бонди так много элементов праздности, бала.

Замечательная актриса Ютта Лампе, одна из самых чеховских актрис в Европе, уже давно была готова к такой Аркадиной. Для нее, игравшей в постановках Петера Штайна Машу и Раневскую, Аркадина – часть целого, продолжение темы.

Аркадина Ютты Лампе – чудное богемное создание с томным, как и положено, взором, с чарующей, изысканной пластикой. Видно, как мастерски она актерствует в жизни, как вдохновенно и полно проживает она любые миги ее, но и в собственно профессиональном мире она также, надо полагать, чувствует себя не менее уверенно. Аркадина здесь, как и Тригорин, – люди явно осуществившиеся, больше того, люди, нашедшие, обретшие друг друга и продолжающиеся друг в друге нуждаться, несмотря ни на что.

Уравновесив поначалу две центральные пары, Бонди привел молодых своих героев к осознанию полнейшей безнадежности. Потерянная Нина в черной одежде с явно чужого плеча и Костя в смешной вязаной шапочке среди развешанных на веревке «для просушки» потрепанных листов его рукописей... Сцена последнего свидания Кости с Ниной исполнена такого трагизма, что, кажется, здесь впору вновь цитировать «Гамлета», подразумевая на сей раз не Клавдия и не Гертруду, а самого принца Датского и обезумевшую Офелию. Резко повзрослевшие герои Бонди исчерпали себя в этой жизни до дна. Открытие, ужасное до того, что тут просто невозможно не застрелиться. Комедия, да и только!

Виктор Гульченко

**«Чайка»**

**Малый драматический театр – Театр Европы, Санкт-Петербург.  
Режиссер-постановщик – Лев Додин.**

Мировая премьера в рамках Международного театрального фестиваля, в сущности, и должна была стать его главным событием. Что же может быть важнее творческой инициативы Оргкомитета, Конфедерации театральных союзов, пока единственного в России Театра Европы - Малого драматического из Санкт-Петербурга, чем создание к Чеховскому фестивалю чеховской "Чайки"?

Впрочем, на первом фестивале нового столетия Чехов, можно сказать, и стал "обязательной программой": пять "Чаяк", российских и зарубежных. Многозначность чеховских текстов действительно открывает заманчивые перспективы режиссерам. Однако едва ли есть основания всерьез обсуждать внешнее осовременивание классики, сомнительные подвиги экспериментаторов, предлагающих иронию взамен смысла и подлинного содержания. Все можно "переработать" в короткое развлечение, но зачем?

Другое дело - демонтировать штампы, стереотипы, сложившиеся за десятилетия театральной жизни "Чайки", и прочесть ее как новую, вчера написанную пьесу. О людях, смешных и трогательных, страдающих и пытающихся понять, как жить, зачем жить; о горьких судьбах, о прозрениях и потерях в любви. Даже зал, готовый подсказать персонажам реплики, смотрел и слушал эту "Чайку" как новую пьесу.

Прежде чем прозвучали первые слова учителя Медведенко: "Отчего вы всегда ходите в черном?" - на сцене уже нечто произошло. Вышла, неслышно ступая по траве, Маша (красавица И.Тычинина) и, скользнув легким взглядом по залу, опустилась на колени перед занавесом самодеятельного дачного театра. Занавес этот был сочинен из накрахмаленных пододеяльников - наивно, фактурно, красиво.

Маленький театр или театр Европы - Театр! И сейчас начнется.

Выйдет Треплев (А.Завьялов) и вместо нервного, воспаленного (в последние годы все чаще - болезненного) юноши мы увидим деревенского парня, очень сосредоточенного, серьезного, со взглядом, обращенным в себя. Позже, когда он скажет матери: "...прости, я лгать не умею", - мы уже будем точно знать: не умеет, не станет - не в его натуре. А что, максимализм правдивости у Треплева не от Чехова? Максимализм правдивости - не экзальтация всё обличающего юноши, это совсем другая сила, это качество редкое и ценное, в наши дни тоже. Таков Треплев, и счеты его с жизнью трагичны.

Нина (К.Раппопорт) тоже не овечка, не дурочка, скорее, смелая, гордая, красивая девушка, способная полюбить. Удары судьбы, вполне возможно, сделают ее актрисой. И Треплев понял: она нашла свой путь, она его выбрала. А то, что театр - не мишура и слава, а только труд и терпение, это ведь действительно не всем сразу видно.

Умный, искренний, слегка ироничный к себе и другим доктор Дорн (П.Семак), очаровательная непосредственность Полина Андреевна (Н.Акимова) и этакий себе на уме человек Шамраев (С.Бехтерев) - ходячий гротеск, уверенный, что на нем только все и держится; отнюдь не пародийный, а симпатичный Медведенко (В.Селезнев) и достойный сочувствия и понимания действительный статский советник Сорин (С.Козырев). Все персонажи живые, их можно любить и жалеть. Чехов ведь никого не разоблачает, в каждом видит человека, над слабостями усмехается, в трудностях страдает.

Даже о Тригорине (С.Курышев) не скажешь: самовлюбленное ничтожество. Загнанный жизнью не в свою колею, крутится, суетится, боится перемен, воли своей не имеет, но при этом никакого коварства, простоват. Глядя на подстреленную Треплевым чайку, придумал сюжет для небольшого рассказа и, обняв за плечи Нину Заречную, рассказал ей: "...на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Рассказал и сам же этот сюжет разыграл в жизни, ничего не заметив, не пережив. Знаменитый и жалкий человек. Развилась такая порода.

Чтобы все эти обновления-перемены случились с персонажами пьесы, нужен был камертон, и таким камертоном стала другая Аркадина. Татьяна Шестакова с неподражаемой

изысканной простотой играет женщину, а не актрису театральной провинции. В спектакле Люка Бонди ("Бургтеатр") эту роль исполняет замечательная Ютта Лампе. Ее Аркадина прежде всего актриса, "особенная", у нее другие правила, другие права в отношениях с людьми. Она может положить голову на колени Тригोरину, а ноги - на колени Дорну, - и тот ласкает ее туфлю. Аркадина Шестаковой страстная, нежная, умная женщина, которую хочется понять и которой можно прощать... Когда она, упав на колени перед Треплевым, говорит: "Прости свою грешную мать", - это не актерский жест, это подлинные чувства, которые раздирают ее на части. Да, она любит Тригорина и не выпустит его из своих объятий, но она любит и сына, и брата, потому что способность любить - это не то же самое, что быть предметом любви; способность любить - это такое отношение к жизни.

Итак, Додин начинает с доверия к тексту и предлагает нам выбросить из головы все штампы, которые мы так часто принимаем за объективную характеристику персонажей. Такое стало возможным в атмосфере захватывающей игры, в системе театральной образности, приближенной к культурному контексту современности. На сцене много неожиданного и все выразительно, ассоциативно. Спектакль одет очень красиво (художник по костюмам Хлоя Оболенская).

Оголенный остов эстрады - дачный театр - напоминает знаменитый шекспировский театр "Глобус", потому что театр - всегда театр. Колдовское озеро легко закрывается зеленой поляной - так сценограф Алексей Порай-Кошиц многократно преобразует пространство, подчеркивая расстояния, остроумно обозначая разные места действия, а иногда намеренно смешивая их. Но при этом сцена сохраняет единый образ, и персонажи могут видеть то, что происходит в их отсутствие. Часто все актеры находятся на сцене - режиссер использует прием не впервые, это усиливает драматизм, придает симфоническое звучание спектаклю, а в данном случае создает и комедийный эффект. И все же главное - в умении сделать невидимый мир - чувства, сомнения, догадки - реальностью. И тут, конечно, многое зависит от исполнителей. Как они смотрят и слушают друг друга! Вообще в этом театре для актеров общаться - не значит разговаривать, произносить слова, обращенные к партнеру. Атмосфера человеческого общения, связанности всех со всеми, при заданном одиночестве их персонажей, просто потрясает и обостряет чувство печали и жалости ко всем.

Бассейн, перекочевавший сюда из спектакля "Пьеса без названия", не вызвал почти никаких страстей. Это не потому, что простили Додину воду (в конце концов, Чехов придумал колдовское озеро), а потому, что всё затмили велосипеды. О да, о ужас, о красота! Персонажи катят по сцене на велосипедах! А почему бы и нет? Расстояния между усадьбами приличное, велосипеды уже изобрели, такая вот бытовая деталь, подробность жизни. Но нет, конечно же, не только бытовая деталь, но и эксцентрика. И как же эти велосипеды украсили рисунок человеческих действий - появления, встречи, расставания: вот Он мелькнул, Она оглянулась... А уж как Шамраев, подняв велосипед над головой, сдавал эту служебную технику Сорину: "Ищите себе другого управляющего!" - смех да и только.

Но истинное смысловое значение велосипедов проясняется к финалу. Когда все общество - и Аркадина, и Тригорин, и Шамраевы, и Дорн, и Маша играют в лото, крутя педали велосипедов. Стальные кони прикованы к полу - в богатых домах теперь модны станки-тренажеры. Так у Феллини в фильме "Сладкая жизнь" слушали голоса птиц, записанные на пленку. Лото, мертвые велосипеды и бесстрастные голоса артистов - блестящий сюрреалистический образ затухания жизни, механистичности бытия.

Только Треплева здесь нет, такая жизнь не для него. Это надо понимать. И Аркадина Шестаковой понимает, ее сердце предчувствует выстрел, которого никто не слышит...

Образный ряд в спектаклях Додина всегда имеет сильный драматический смысл, а красота мизансцен не существует вне содержания пьесы. Его "Чайка" - не очередная интерпретация Чехова, а новое сочинение, рожденное в начале нового театрального века.

...На своих афишах Всеволод Эмильевич писал: автор спектакля - Мейерхольд, независимо от того, была ли это пьеса Грибоедова или Вишневского. Текст, который произносили актеры, принадлежал драматургу, но театральный текст - режиссеру.

Как видим, по отношению к Додину это прозвучало бы вполне справедливо.

Нелли Исмаилова

**«Чайка»**

**Международный театральный фестиваль «Балтийский дом»,  
Санкт-Петербург, 2001.**

**Режиссер-постановщик – Эймунтас Някрошюс.**

«Чайка» привела знатоков режиссуры Эймунтаса Някрошюса в полное замешательство. Кто-то неуверенно предположил: он ставит пародию на свои спектакли; ещё кто-то порадовался: вместе актёрами он расслабился и хорошо провёл время на репетициях в Италии. Жанр, указанный в афише «проект для школы профессиональных актёров», может быть, имеет двойное значение -- методическое и философское. Ведь режиссёр работал с интернациональной группой актёров (с итальянцами, португальцами, бельгийцами и французами) всего несколько месяцев и неизбежно должен был опираться на их мировоззрение и культуру (в широком смысле). Конечно, было бы глупо заставлять вполне самостоятельных и талантливых людей копировать литовскую труппу, с которой режиссёр создавал годами общий уникальный творческий метод, опирающийся на определённую жизненную и эстетическую почву. Но философия театра становится философией спектакля: персонажи чеховской комедии разыгрывают свою жизнь как профессиональный мастер-класс.

В этой комедии прячется болезненное и жуткое: Някрошюс разоблачает феномен театра как таковой. До тех пор, пока в самом конце Нина не потеряет своих актёрских, а Костя - писательских амбиций, Сорин не окажется на пороге настоящей смерти, пока Дорна не заставит врачебный долг остаться с ними рядом до конца, -- все они, вместе с окружающими, «творят» и наслаждаются своим «художеством». Някрошюс изображает повальное торжество еврейновского «театрального инстинкта».

Режиссёр откуда-то переносит в сцену встречи Нины с Тригориным тост «Выпьем за литературу, за театр!». Этот мотив театрального преодоления пустой жизни, не новый в подходе к пьесе, разыгран итальянскими актёрами с мастерством комедиантов dell'arte, наполнен многочисленными оригинальными lazzi (шутками, свойственными театру) и оборачивается в конце смертью и безумием, кошмарной расплатой за легкомыслие – тут «серьёзный» Някрошюс отыгрался за три акта итальянской клоунады.

Никогда в спектаклях режиссёра не было такого стремительного темпа. Однако шустрое действие актёров находится в контрапункте с печальным авторским голосом. Быстрый монтаж аттракционов всегда сопровождается меланхоличной музыкой, непрерывное шопеновское *andante* печально остраивает клоунаду труппы дачных комедиантов и подчёркивает её изломанность.

Премьерша руководит парадом. Аркадина сама выводит на сцену Нину с Тригориным и подбодряет дебютантку словами «У вас должен быть талант». По ходу «драмы» её авторша несколько раз добавляет предлагаемые обстоятельства. А после сцены свидания Тригорина с Ниной Аркадина вызывает на сцену всех участников своей труппы по именам и начинает с ними тренинг: под пение романса они должны, не глядя, передавать по цепочке предметы реквизита за сцену.

В этом спектакле вся атрибутика театра подчёркнуто ненатуральна. Рампа и колдовское озеро представлены рядом вёдер исключительно советского образца (тут без самоиронии Някрошюса не обошлось). В самых патетических сценах восходит луна, изображённая сковородкой в руках дикого Якова, и на сковородке надпись: «LUNA». Муляж чайки - грубо скроенный реквизит. Шум ветра, от которого Костя кутается, создан откровенным шуршанием бумаги, усиленным звуковой системой. Душераздирающему представлению труппы п/у И.Н.Аркадиной с радостно-идиотским видом внимает Горничная, ставшая, вместе с Яковым, одним из постоянных персонажей «Чайки». Сама декорация (театрик у колдовского озера) больше напоминает детский уголок в универсаме: надувной пластиковый бассейн отвратительно ярких цветов (красного, синего, жёлтого), с игрушечными детсадовскими флюгерами. Глубоко органично в этой декорации выглядит и представление пьесы Треплева: механическое кривлянье, смешная многозначительность. Някрошюс отказывает театру в праве задумываться о Мировой душе.

Мизансцены строятся фронтально, лицом к зрительному залу. Естественность «общения» исключается. Всё для зрителя, всё на продажу. На первых словах его пьесы Треплев грубо разворачивает Нину, вставшую в неверную мизансцену. Роли не подходят людям, жизнь превращается в посредственное исполнение серьёзного сценария. Молодой красавец Сорин произносит текст старика и неубедительно жалуется на свой неуспех у женщин. Нине кажется, что эффектным пластическим лейтмотивом её роли чайки в жизни будут птичьи прыжки со взмахами надломленных рук-крыльев. Азартный Костя как будто сошёл с экрана из фильма итальянского неореализма. Не получив лошадей от оперного злодея Шамраева, Аркадина понуро ковыляет в накидке, похожей на античную тогу. Жизнь состоит из «этюдов». Участвующим в игре нравится их театр, Тригорин искренне наслаждается тем, как Аркадина превращает их отношения в классическую мелодраму. Сам он творит подобно самодеятельному живописцу, выехавшему на природу: разговаривая с Машей, например, освещает её лампочкой, долго смотрит со стороны и тут же фиксирует свои наблюдения в блокноте.

В «Чайке» открытием для знатоков режиссёра стало то, что здесь соединяются вместе многие комические приёмы его предыдущих спектаклей, и можно убедиться, какое естественное и значительное место занимает смешное в его театре. Някрошюс ставит комедию впервые за четверть века своего творчества. Актёрам чужой школы он отдал на

откуп создание смешных блоков-lazzi. Европейские профессионалы уверенно и легко играют в «до-някрошюсовском» Чехове. Можно только догадываться, сколько сарказма и боли обнаружили бы в этом мазохистском театральном романе те, кто играл раньше «Вишнёвый сад» и «Три сестры».

Дав персонажам наиграться в трёх актах, Някрошюс приводит комедию к катастрофе. И происходит то, о чём говорит Нина: «Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно». Когда это становится очевидным всем, мастер-класс Аркадиной разваливается. Труппу, собравшуюся для игры за столом, «хоронят» под белым полотнищем. Наконец театральный инстинкт оставляет в покое сошедших со сцены Треплева (Ф.-Р. Алеси), Сорина (А.Пинеиро), Дорна (К.-М. Джаммарини), Заречную (Л.Нарди).

Треплев долго и безучастно сидит за конторкой спиной ко всем – и может казаться, что он занимается писательским творчеством, пока Полина Андреевна, не выдержав, не смахнет с его стола вырезанные из бумаги «фигурки». Очевидно, что Костя сошёл с ума, и все застыли, окаменели в ожидании несчастья.

За обезумевшим, оцепеневшим Костей неотступно наблюдает доктор Дорн. Здесь же устанавливают кровать Сорина (как для сиделки с тяжело больным). Клоуновское прощание Нины с Треплевым выглядит бесконечно горько. Она осыпает его скомканной бумагой из ведра (безрадостная аллегория творчества и отсылка к давнему спектаклю «Квадрат»: бесхитростному граду кусочков сахара влюбленного зэка – классической метафоре театра Някрошюса). Они надевают длиннющие клоуновские клювы, в этой «маске» Нина произносит слова Мировой души, и начинается их детская нежная игра бумажными носами, – последняя, неизбежная, пронзительная сцена их сюжета, из которого невозможно выйти живым. Каждый актёр когда-то покидает сцену, Треплев стремительно идёт в глубину ночного пространства. Грохот камня, упавшего в ведро, означает конец комедии. Здесь Някрошюс возвращается к своему абсолютно могущественному театральному языку, которым он умеет рассказывать современную трагедию.

Николай Песочинский

### **«Круглый стол», которого не было**

**Опыт освоения пьесы "Чайка" системой Станиславского.  
Государственный Театр наций, Москва.  
Режиссер-постановщик – Андрей Жолдак (Украина).**

**И.Алпатова** («Культура»). Знал бы бедный Антон Павлович, испуганно бежавший с позорного провала "Чайки" в Александринке, клянясь при этом никогда более не писать пьес, что из-под его пера вышла едва ли не самая культовая драма XX века. Что мимо нее не пройдет почти никто из великих и птица смело перелетит через еще одни вековые границы. Сегодня, как и сто лет назад, новаторам всех мастей, разумеется, "надо взметнуть" и, разумеется, нечем. Оказалось, лучше "Чайки" ничего и не придумано. Общая "мировая душа" – это она.

**О.Зинцов** («Ведомости»). Театр закрыт на ремонт, фасад загорожен лесами, зрительный зал - стропилами; публика пробирается на сцену чуть не огородами, со служебного входа, и сидит потом на скамейках, застеленных казенными одеялами.. .

Жолдак - огромный киевлянин с казацким чубом, ученик Анатолия Васильева и убежденный формалист - обещал в своем московском дебюте что-то несусветное. В первом акте - игру вслепую, во втором - без слов, в третьем - без движения и только в финале - с использованием всего актерского арсенала, залповым огнем, на поражение. "Опыт: "Чайка" был задуман ни много - ни мало как проверка "системы" на прочность: можно ли после всех этих формальных вывертов сыграть Чехова аутентично, по Станиславскому?

**Г.Ситковский** («Вечерний клуб»). ...переключка «Чаяк» Додина и Жолдака выглядит очень любопытной. Так, как если бы один из этих спектаклей поставил Треплев, а другой - Тригорин. Иногда кажется, что Додин-Тригорин и Жолдак-Треплев разыгрывают между собой презанимательный диалог. Примерно такой:

**Андрей Жолдак.** Нужны новые формы.

**Лев Додин.** Только то прекрасно, что серьезно.

**А.Ж.** ...когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль,.. когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, - то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни....

**Л.Д.** Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу... Но ведь я не пейзажист только... я чувствую, что... я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем...

**А.Ж.** (про себя) Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса - вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...

**Л.Д.** (указывая на Жолдака). Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица... Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач...

**И.Алпатова.** Жолдак безудержно агрессивен в желании скинуть многое с корабля современности, а оставшееся перевернуть с ног на голову - но он четко знает, что и почему. Его действие бликует узнаваемыми культурными вехами ушедшего столетия - дагерротип и черно-белый немой кинематограф, мейерхольдовские помосты-конструкции и мхатовские "сверчки" (в данном случае мухи и чайки), вахтанговско-турандотовские мгновенные переходы от клоунады к обжигающе-сентиментальному серьезу, хичкоковские триллеры и танго Пьяцоллы. Он бросает все это в большой кипящий котел и шаманит над ним, перемешивая варево. А в следующее мгновение выплеснет его нам под ноги, не стараясь уберечь публику от обжигающих брызг...

**А.Филиппов** («Известия»). В основе этого спектакля нет идеи - он складывается как череда громоздящихся друг на друга картинок, выстраивается многоголосицей теснящихся в режиссерской голове образов. Из огромной трубы на героев сыплются пустые консервные банки, в финале "Чайки" не раздаётся выстрел - вместо этого герои высыпают на стол огромные каменные яйца... Каждая картинка Андрея Жолдака могла бы стать кинокадром, каждый кадр - картиной. Текст Чехова - лишь повод для его фантазий, но лежащие в их основе звуковые и пластические партитуры изощренны и сложны.

**О.Зинцов.** Жолдака, кажется, не слишком заботят по отдельности все эти никчемные типы - чеховские герои; он занят прежде всего "макроуровнем". Если Чехов - доктор, которому интересен каждый персонаж-пациент, то Жолдак - скорее главврач санэпиднадзора; его волнуют не отдельные душевные мутации, а их следствие - экологическая катастрофа: почему исчезли все чайки, отчего столько мух и что будет с озером через 200 или 2000 лет. Прогноз безнадежен: лвы, орлы и куропатки, гуси, пауки и молчаливые рыбы вымрут окончательно и бесповоротно. Чехов, по версии Жолдака, сочинил апокалиптический текст.

**Г.Ситковский.** Персонажи жолдаковской «Чайки» то безъязыки (в одной из сцен актеры с залепленными ртами начинают говорить «не своим голосом»), то незрячи, и тогда начинается страшноватая игра в жмурки. Театр Жолдака, разучившийся говорить, ищет новый язык в разнообразных и разнообразных этюдах, которые «красочны и яркие», но иногда система образов этого спектакля становится избыточной.

**М.Давыдова** («Время новостей»). Помните, в булгаковском "Театральном романе" артист по заданию Ивана Васильевича должен ездить на велосипеде таким образом, чтобы было понятно: он объяняется в любви? У артистов Жолдака тоже задачи будь здоров. Он им то рты заклеит, то завяжет черной повязкой глаза, то ограничит в движениях. И - поди, сыграй при этом так, чтобы зритель и режиссер воскликнули: "Верю". Самое удивительное, что иногда действительно веришь. Например, в сцене последней встречи Нины и Треплева, на мой вкус несколько затянутой, но по атмосфере очень точной и в отличие от динамичного и шумного спектакля тихой, спокойной и трагически-просветленной. Или когда Аркадина (Юлия Рутберг) препирается (лается) с сыном, а в конце и в самом деле начинает твякать и скулить.

**А.Филиппов.** Сначала спектакль Жолдака поражает, потом злит: "Чайку" жалко! Затем многие зрители входят в его образный мир, и им становится интересно и весело. Но ко второму акту внутреннее напряжение созданного Жолдаком действия падает, и становится ощутимо отсутствие не постановочной, а человеческой идеи. Визуальные аллюзии на темы "Чайки" должны быть совершенно блестящи - ведь зритель все время проверяет их текстом. На втором акте жолдаковского спектакля он рискует заснуть.

**О.Зинцов.** Понятно также, что постановщик этой экологической драмы рискует заслужить упрек в излишней прямолинейности: поделить чеховских персонажей на тех, кто квакает, и тех, кто все еще пытается взлететь, и вправду не самая удачная из жолдаковских идей. Актеры, однако, придают режиссерской схеме необходимые нюансы. Они играют то, что Жолдаку, кажется, в принципе чуждо, - истерики, чувства, отношения, расшатывая жесткую формальную структуру спектакля изнутри.

**М.Давыдова.** Здесь все происходит на грани - иногда цирка, иногда детской игры, иногда китча, но иногда и чуда. Спектакль (особенно поначалу) разглядываешь, как ребенок яркую погремушку. От "монтажа аттракционов" голова идет кругом. Талант постановщика можно назвать варварским, беспардонным, но отрицать само его наличие может только слепой. Главное достоинство Жолдака - неумная фантазия. Главная его проблема - тоже фантазия, но уже с эпитетом "избыточная". Иные режиссеры и одного театрального хода придумать не могут. Тут придумано спектаклей на десять.

**Материалы подобраны В.Г.**

### **«Пьеса, которой нет» Е.Гришковца.**

**Театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург.**

**Режиссер-постановщик – Андрей Могучий.**

Слова Треплева, сказанные им в прологе к представлению пьесы о Мировой душе, могут быть эпиграфом к проекту в петербургском театре «Балтийский дом». Он называется «Пьеса, которой нет», и начало ему было положено, можно считать, сто лет назад, когда русский театр осознал «разомкнутую структуру» спектакля. Драматург-импровизатор Евгений Гришковец и режиссёр-авангардист Андрей Могучий фантазировали на чеховские темы, отказавшись собственно от пьес.

Посреди пространства, в котором 20 лет назад в этом театре шла «Чайка», рядом с дощатым занавесом сцены у озера, появилось дерево, которое могут вспомнить те, кто видел

одну из программных постановок Андрея Могучего в его Формальном театре. Для режиссёра это символическая ассоциация со спектаклем, которого больше нет. Та свободная импровизация на чеховские темы под названием «Пьеса Константина Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки...» строилась на принципе недосказанности, развитом предельно. Голоса невидимых для зрителя людей звали, звали Костю, Аню, кто - кого, звали людей, которых нет, искали и не находили. Кто-то сидел сбоку, спиной, не отзывался -- не Треплев? Появлялись, исчезали, менялись ролями персонажи разных пьес. Текста - только обрывки, в сочетаниях, нарушающих сюжетные связи. Ответ на вопрос мог быть - из другой пьесы. И это не бессмысленно, точнее, бессмысленно по-чеховски, потому что ответов-то нет, внутренние связи между людьми порваны и у автора. Тогда зачем слышать слова? «Текст» создавался джазовой импровизацией музыкантов, находившихся рядом на игровой площадке, вступавших в «диалог» с актёрами. Аркадина с Тригориным выясняли отношения и не хотели быть услышанными. Они были заняты только собой. Нину Заречную, играющую треплевскую пьесу, переставали слушать; три женщины - сестры? - убегали, играли, играли, и вдруг резко менялось их легкое настроение, как-будто что-то ломалось в них - и они становились усталыми, замкнутыми, одинокими. Они опутывали бесконечными нитками дерева вишневого сада. Те самые деревья, одно из которых теперь таит энергию того эпатирующего хэппенинга. В том коротком спектакле про медленное время и длинную жизнь происходило все одновременно и ничего не происходило вовсе. Треплев не мог найти своих рукописей в многоуважаемом шкафу. Чучело чайки слетало по цирковому канату - это был не более чем фокус Шарлотты. Все было связано ритмом и не связано сюжетом. Как у Чехова, в сущности. Беспредметность и хаотичность драмы, подсказанная театру XX века Чеховым, была отражена Формальным театром как бы в обратном ракурсе, после его постановок символистского «Петербурга» Андрея Белого и абсурдистской «Лысой певички» Ионеско.

И снова А. Могучий ставит «Пьесу, которой нет», снова выстраивает действие, которое нельзя считать спектаклем в привычном смысле этого понятия. Пьесы, действительно, нет. Нет сюжета, характеров, действия. Есть пространство, в котором двадцать лет назад сыграли «Чайку» в Ленинградском Ленкоме, и в нём четверо артистов, тогда исполнявших роли Аркадиной, Заречной, Тригорина, Шамраева. Они разговаривают о жизни. Ничего существенного, обычная болтовня, что-то повторяется от представления к представлению, что-то - нет. Отсутствие того спектакля, последней постановки режиссёра Геннадия Опоркова, создает необыкновенный эффект: отсутствие как драматический, сценический объект. На тот спектакль не выходят напрямую ни разговоры, ни музыка. Но вокруг тех мизансцен, в непосредственном касании к ним, строится движение актёров; варьируются те самые характеры, а главное, возникает та самая атмосфера, тот стиль. Пьесы нет. Она жила здесь, она отсутствует. Прошли двадцать лет. Прошедшее время тоже стало невидимым, нематериальным сценическим объектом. Время предметно в расхождении актёров со старыми

ролями, и в одиночестве ролей без «своих» актёров. Можно вывести традицию этого проекта из «Балаганчика» Блока и Мейерхольда, из пиранделловской конструкции «Шести персонажей в поисках автора», с той разницей, что там в итоге история рассказывалась, спектакль сочинялся, пусть неправдоподобно или по частям, а здесь -- пьеса кончилась, она обернулась пустотой, которая обладает сильнейшей центростремительной энергией, и вокруг неё может крутиться драматическое напряжение. В доме повешенного не говорят о верёвке, не говорят, не говорят, не говорят, не говорят... Значит, она и так там – более, чем реальность. А в доме, где играли «Чайку», не говорят о «Чайке».

Импровизированный текст, записанный драматургом Евгением Гришковцом за артистами, в общем, безразличен (хотя если бы он сам по себе был интереснее, ничто бы не разрушилось), только иногда какие-то «глюки» мерцают. Эра Зиганшина, например, кроме прочего, рассказывает, как она терпит в поезде храпящих попутчиков (очевидно, всё же не в третьем классе). Наталья Попова вспоминает, как она, после многолетнего отсутствия в этом городе, проехала нужную ей станцию метро и автоматически оказалась у того дома, где жила раньше. Роман Громадский всё время крутится вокруг тем дачи и леса. Вадим Яковлев читает свои детские стихи. Всё это тонет в потоке разного трёпа, но бывшая Аркадина, бывшая Заречная, бывшие Шамраев и Тригорин никогда не смогут полностью освободиться от старых ролей.

То, о чём они рассказывают, неизбежно превращается в осколки театрального действия. Моменты жизни актёров, как бы искренно про них не рассказывать, -- всегда сцены! Вопрос «А Вы когда-нибудь в жизни пробовали зелёный сыр?» исполнен многозначительной драматической энергии. За историями, которые нам рассказывают, можно представить себе элементы представления, сыгранные в жизни роли. Вот, скажем, маленькая Эра Зиганшина несёт мимо очереди хлеб, который она получила по карточке, и все на неё смотрят. Вот дошкольник Вадик Яковлев прибегает к месту пожара и с важным видом врёт собравшимся, что это его дом горит. Жизнь актёра -- театральная игра. Эта игра понятна и тем девяти из десяти зрителей, которые не видели опорковской «Чайки». Кстати, А.Могучий видел ее чуть ли не в 19 лет. А Е.Гришковец посмотреть в эти годы в театре вообще ничего не мог, потому что был маленький.

Тем, кто ту «Чайку» видел (а таких немало, спектакль шёл несколько лет, пользовался успехом, был показан по телевидению неоднократно), проект Е.Гришковца и А.Могучего открывается сразу на нескольких глубинах. В той постановке все персонажи принадлежали театральному миру, и возвышенно, и смешно. Они воодушевлялись, если у них были творческие цели, они погибали, если сцена не обещала им будущего. Они были по природе людьми сцены. Было понятно, почему Шамраев служит именно в поместье актрисы, его можно было принять за неудавшегося актёра. «Браво, Сильва!» -- символ жизни актерского духа. В том последнем спектакле Опоркова без единого чеховского слова Треплев

(драматург!) мог восторженно наблюдать несколько долгих сценических минут просто за тем, как его мать (актриса!) собирала в дорогу свой сценический гардероб, и разыгрывался маленький спектакль друг для друга, для двоих посвященных, -- он был как раз на мета-языке людей театра. Вот на этом языке и играется сценический текст «Пьесы, которой нет». Особый эффект - от кружения вокруг элементов старого спектакля и расхождения с ними в последний момент, это как вариации мотива в джазе. Актёры подходят почти вплотную к «архивной» мизансцене, говорят почти те слова, но вырывают и избегают прямой цитаты. Нина Заречная давно отыграла пьесу Треплева, но Наталья Попова и теперь замирает лицом к залу в том месте, где дебютантка набиралась смелости перед началом монолога.

Теперь режиссёр Андрей Могучий переворачивает отражение чеховских людей театра на реальных актёров, которые их играли двадцать лет назад. Можно было ожидать, что в программке будет простое перечисление «в спектакле заняты...». Однако формулировка традиционная - «В ролях:», и дальше как будто в шутку «Эра Зиганшина -- заслуженная артистка России Эра Зиганшина» и так же про всех остальных. А это совсем не шутка. Персона актёра не может выйти на сцену сама собой, даже если роли, в сущности, нет. Проект Гришковца-Могучего -- это исследование природы театральной игры. Актёры остаются актёрами даже в ролях самих себя - таков результат эксперимента. Актёр состоит из своих ролей, и десятилетия жизни на сцене проходят не зря. Об этом не произнесенная здесь реплика: «Я - чайка...Не то. Я -- актриса». Пьесы нет, но её тень, оказывается, может быть реальнее другой пьесы. Спектакль заканчивается мизансценой, которой начиналась «Чайка» 1981 года - все садятся в первом ряду лицом к сцене, как перед началом пьесы Треплева. Но Треплева на сцене нет. И дело не в том, что было бы сложно пригласить Анатолия Петрова, играющего теперь в БДТ, он как актёр здесь появился бы с радостью. Отсутствие Треплева – пустота метафизическая, и на ней как раз строится пьеса, которой нет. «Пусто, пусто, пусто...»

Николай Песочинский

### **«Чайка» в опытах Т.Уильямса и Б.Акунина**

«0, колдовское озеро!» - произнесет доктор Дорн в финале первого действия «Чайки», автор которой и не предполагал, скольким еще предстоит «упасть в эту бездну». Сей феномен не исчерпывается очевидностью ее сценической судьбы, а переходит в сферу писательских игр с текстом первоисточника. Похоже, чеховский оригинал и сам весь сводится к сути экспозиционного первого акта в сюжете дальнейших экспериментов с его героями в опытах новейших авторов.

Выход томика «Чайка», где совместились напечатанные перевернутыми относительно друг друга пьеса Чехова и ее «продолжение» в версии Бориса Акунина (А.П.Чехов - «Чайка» -

Б.И.Акунин. – Санкт-Петербург, «Издательский Дом «Нева»», Москва, Издательство «ОЛМА-ПРЕСС». 2000), совпал с премьерой пьесы Теннесси Уильямса «Записная книжка Тригорина» в Театре им. Гоголя.

Театр им. Гоголя последовательно продолжает открывать нашей публике неизвестного ей ранее Уильямса. «Записная книжка Тригорина» – уже третья его пьеса, начинающая свою российскую судьбу со сцены этого театра в постановке его художественного руководителя Сергея Яшина. Ей предшествовали «Костюм для летнего отеля» и «Знак батареи Красного дьявола», исполнителем центральных ролей в которых стал Олег Гущин. В нынешней премьере ему вновь доверена главная партия – роль Тригорина, которого Уильямс избрал в качестве своего alter ego. Можно сказать, знаменитый американский драматург, вечный поклонник Чехова, в конце жизни задумал предложить собственное режиссерское прочтение своей любимейшей пьесы «Чайка». С учетом современных нравов вывел в драматургический текст свою версию толкования подтекстов, то есть, говоря языком бергмановских категорий, превратил «шепоты» в «крики».

Созданная двадцать лет назад «Записная книжка Тригорина» при жизни автора не была опубликована и ревностно ограждалась от постановок опекуном его наследства Марией Бритневой (Сен Жюст). Только после ее смерти в 1996 году состоялся спектакль в Цинцинатти. Не казалось ли русской подруге Уильямса, что его слишком вольная интерпретация театрального кумира в недостойном постановочном варианте рискует обернуться пошлостью? Хотя чеховским героям уже столько пришлось вытерпеть от современной режиссуры, что на этом фоне уильямсовскую трактовку эпатажной не назовешь».

Над интерпретацией «Чайки» Уильямс размышлял на разных этапах своего пути. Окончательный же результат сложился уже у пожившего и уставшего писателя. Поэтому-то и свой подход к ней он предлагает сквозь призму писательского взгляда Тригорина, насытившегося успехом (ради которого не раз приходилось идти на компромисс), но остающегося, в сущности, человеком глубоко несчастным в личной судьбе. Коронный монолог Тригорина, таящий в своем объеме извечную опасность утомить публику, погружает ее в дорогого стоящую сосредоточенность, трепетно следящую за потоком откровений героя Олега Гущина. Актерское проникновение в образ настолько убедительно, что кажется, действительно мы постигаем писательские томления из первых уст. Для знатоков Уильямса, пожалуй, не будет неожиданности в том, что мягкая, безвольная натура Тригорина дает повод интерпретатору усмотреть в нем затаенную склонность – нежную слабость к резвым юношам. В поместье Сорина /Виталий Краснов/ таковым оказался работник Яков /Сергей Карякин/. Его-то персону и удерживает известного беллетриста в милой деревенской глуши, овеванной магическим туманом колдовского озера /художественная фантазия Елены Качелаевой, как всегда, создает завораживающую сценографическую картину/. А сюжет с

Ниней /Алла Каравацкая/ возникнет, и вправду, «от нечего делать», может быть, в отчаянии от собственных тригоринских безответных чувств. И все же грубая жизнь, произведя огранку провинциальной актрисы, в финале, прозревая ее будущность, придаст облику Нины изысканность модернистской примадонны.

А вот премьерше Аркадиной /Светлана Брагарник/, из последних сил старающейся поддерживать иллюзию своей неизбывной славы /чему заговорщически подыгрывают домочадцы/, кроме выходов управляющего хозяйством Шамраева /Андрей Рыклин/, по воле Уильямса уготовлены беспомощные ситуации в ее актерском мире, не говоря уж о неутомимой борьбе за обладание Тригориним. Сколь ни держи себя в струне, не избежать разрядки. И в конце концов ее прорвет «выплакаться» перед своими близкими. Как ни пыталась она внушить Полине Андреевне /сдержанная, но внутренне изломанная игра Ольги Науменко/ с легкостью отнестись к диагнозу «Время наше уходит», все же не смогла сама скрыть боль этого момента. Здесь бы в самый раз вспомнить в угоду современным веяниям о психоаналитике, коим мог оказаться Дорн /Александр Мезенцев/. Но с ним Уильямс обошелся крайне своеобразно, усугубив в нем сущность циника, полного иронии к тем, кто серьезно относится к «шутке под названием жизнь». А все его сентенции о высоких творческих материях переданы Тригорину. И если у Чехова Дорн выделялся своей пронизательностью в оценке Треплева, то Уильямс сталкивает их в конфликте, вплоть до готовности Кости к дуэли – так его покоробит непристойный тон Дорна в адрес Нины. И уж вовсе Дорн не церемонится с постоянно хмельной Машей /Оксана Афанасьева/, открыто намекая ей, что пора бы ему сменить мамочку на дочку, получая, однако, в ответ не менее циничную отповедь. Естественно, что не к нему Маша бросится за утешением. В этом его вновь заменит Тригорин – и разве не оправдана ее интуитивная тяга к писателю как к доктору, целителю человеческих душ. Ведь и Треплева она любит прежде всего за его писательский талант. Да и сама в душе актриса – самобытного ампула экзальтированного трагизма. И где уж затюканному учителю /Алексей Бирюков/ стать героем ее романа. Хотя и он будет застигнут Уильямсом в порывах ревности к Константину. Последнему же придется укрощать в себе «недостойную» плотскую реакцию на Машины искушения.

Так что, с точки зрения психоанализа, самоубийство Треплева – аккурат пример последствий сексуальной неудовлетворенности. Впрочем, эта фрейдистская подоплека в спектакле не акцентируется, а подспудно проводится мысль о том, что, при всем внимании к физиологии, в творческой среде самые большие проблемы – творческие. И в этом смысле Треплев – нерв и метание молодой талантливой личности в талантливом исполнении Ивана Шибанова – не столько определенный художественный тип, а определенный возрастной этап становления художника. Не потому ли Яшин не стал следовать уильямсовской идее обнародовать «закулисный» труп Треплева /тем более, что этот прием уже не раз был театром опробован/, а отказался даже от звука его выстрела? Когда-то Стреллер в своем

«Вишневом саде» решил не давать знаменитый «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», задумав сей «вздрог истории» изобразить эмоциональной встряской, сценической атмосферой. Так вот Яшину удалось мгновение треплевского выстрела обратить в отправную точку к некоему метафорическому уровню, на который вознесутся все основные персонажи. Мощный пластический финал, поставленный балетмейстером Мариной Суворовой на музыку Юрия Прялкина, в отменных танцевальных экзерсисах обнажит всю сложность психологических взаимодействий героев отыгранной истории.

Если Уильямс фантазирует внутри изначального текста, то Акунин начинает свою двухактную комедию с финального прихода Нины к Треплеву, прописывая в рамках собственное режиссерское прочтение поведения героев. А выйти за рамки оригинала побуждает уже не однажды возникавшее вокруг «Чайки» сомнение – а было ли здесь самоубийство? Наиболее настойчиво этот вопрос задавал чешский режиссер Петр Лебл, показывая Костю в последнем акте с атрофированными кистями рук. /Оградив от греха самоубийства чеховского героя» не уберется от него сам/. Так вот, у Акунина Дорн доказательно констатирует: «Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили...». И спектр постановочных психологических копаний на тему «Почему застрелился Константин?» уступает место детективному дознанию «Кто убил?».

А убийцей, оказывается, может быть каждый из действующих лиц, вполне соответствуя принципу чеховской драматургии, позволяющей режиссерски варьировать ролевые центры. Правда, Акунин не распространяет свое расследование на обслугу в доме Сорина – Якова., повара, горничную. /Уильямс оказался более внимателен к этому персоналу./

Достаточно, видимо, и того, что все девять основных персонажей, не исключая самого Дорна, гипотетически признаются в убийстве. И впрямь, снятое с Каина бремя «И всякий, кто встретится со мною, убьет меня» постигло имевшего подлость убить чайку»

И все это - комедия? Конечно. Со сквозной ернической пропиткой А в общем-то, весь фокус в том, что «Чайка» не только дает импульс мастеру детективных историй позабавляться перетасовкой смыслов, а занятно вписывается в «побочную» линию приключений акунинского героя Эраста Фандорина, тень которого ведь ненапрасно проскользнет в словах акунинского Дорна: «Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов. Но это из области истории и к делу не относится. Ах, не лукавьте! Даром ли запали на Чехова - в стиле его нюансов, скупым намеком вмиг расширив фандоринское литературное пространство.

Акунинская «Чайка» довольно-таки быстро обрела необходимое для драматургии сценическое прочтение в театре «Школа современной пьесы», где уже третий сезон идет чеховская «Чайка», поставленная Иосифом Райхельгаузом в психологическом ключе

сегодняшних интонаций. Так что слаженный актерский ансамбль органично переместился в акунинскую пьесу, которая в естественной для себя среде театра раскрылась заметным драматургическим событием. Премьера спектакля подоспела как раз к Третьей театральной олимпиаде, участвовать в которой этот проект оказался достоин не только благодаря беспрецедентности темы, но, главное, в силу удавшейся постановки, удерживающей зрительское внимание в опасной для театра условности замкнутой на себе ситуации, повторяющейся бесконечными дублями. И Райхельгаузу удалось, не нарушив тонкого ироничного стиля автора, выявить в его героях чисто театральный потенциал характерности. Сочетание текстового интеллектуализма с экспрессивной формой его исполнения создает эффект типично чеховского абсурда.

И хотя Райхельгауз настаивает на том, что свой спектакль он определяет как «конец комедии», но звучащая со сцены остроумная литературная игра полна импульсов для смеха. А когда Дорн /Альберт Филозов/ начинает невзначай наигрывать на дудочке мелодию «известного всем птицелова» Папагено из моцартовской «Волшебной флейты», напрашивается ассоциация куда объемнее, чем с «пойманной птичкой». /Признаться, автору этих строк приходилось рассуждать о «чайке» как о своеобразном символе моцартианства. – См. «Чеховиана: Чехов и Пушкин». – М. 1998./ Здесь в пору вспомнить смех пушкинского Моцарта над своей собственной музыкой, разыгрываемой слепым скрипачом, чьей «нежданной шуткой» он решил угостить Сальери, уверяя его, что «Смешнее отроду ты ничего / Не слыхивал...». В ответ же получив возмущенный сальериевский вопрос: «И ты смеяться можешь?» – реакция под стать недоумениям на чеховское определение «комедия». Так если Чехов смеялся над своей «Чайкой», то, может быть, и акунинскую «нежданную шутку» он воспринял бы с куражом пушкинского Моцарта?

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Стреллер Дж. Театр для людей. – М., 1984. С. 219.

Акунин Б. Чайка. – СПб. – М., 2000. С. 30.

Лариса Давтян

## **ДВЕ «ЧАЙКИ», «ТРИ СЕСТРЫ И ДЯДЯ ВАНЯ»**

На театральной Олимпиаде в Москве летом 2001 года Иосиф Райхельгауз представил две «Чайки» - Чехова и Бориса Акунина. Как известно, в «Чайке» Акунина предложена версия финала чеховской одноименной пьесы, V акт к комедии, закончившейся самоубийством героя. Напомним, что Чехов жаловался на то, что ему «не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет». Своим фантазмагорическим финалом, в котором ведется расследование убийства Треплева, а каждый из персонажей, включая и самого следователя – доктора Дорна, в равной степени может быть повинен в гибели героя, Акунин переводит действие в другой эмоциональный регистр. Мелодраматический финал оригинала, соединяясь с детективными клише, отсылающими к произведениям Агаты Кристи, Артура Конан Дойля, Джона Пристли, оборачивается фарсом.

Спектакли шли два вечера подряд с одним и тем же актерским составом. Когда смотришь диологию Чехова – Акунина, а именно так воспринимает режиссер эти два произведения, вопрос о том, зачем появилась «Чайка»-2, отпадает сам собой. V акт к чеховской «Чайке» - это шуточный эксперимент, диалог с классиком. И такой диалог вполне соответствует стилистике и поэтике Чехова, который сам экспериментировал с новыми жанрами, используя старую форму. Ведь его «Татьяна Репина» – это тоже V акт к имевшей в свое время большой успех одноименной пьесе А.С.Суворина с трагической развязкой. Да и сама «Чайка» – не что иное как пьеса –эксперимент, театр в театре, где апробирует новые формы не только молодой писатель- декадент (герой комедии), но и сам автор. В двух сценических пространствах (художник Борис Лысиков), соединенных между собой помостом, (театр – жизнь, театр в театре) и разыгрывается действие спектакля. Пьеса, в которой живут и соперничают два писателя, две актрисы, - насквозь театральна. И эта театральность, игра персонажей в жизнь, их постоянная «проба» себя в реальном мире и на сцене подчеркнута обнажены режиссером и блестяще воплощаются актерским ансамблем. Актеры не столько вживаются в образ, сколько воспроизводят сложившиеся в сознании зрителя представления о персонажах.

Сохраняя свои сценические маски, персонажи переходят из одной пьесы в другую, из одного спектакля в другой на площадке Театра Школы Современной пьесы. В современной пьесе Бориса Акунина еще больше простора для игры, чем в оригинале, ведь игра - основной прием произведения с заявкой на детективный сюжет без развития, в котором следствие, как стрелка часов и как вращающаяся сцена, ходят по кругу. Интересна не интрига (действие абсурдистски тупиковое), а мотивация убийства каждым из героев. И вот здесь-то, когда персонажи произносят свои монологи в защиту, перевоплощаясь в невинную жертву Треплева, театрализация обнажена до предела: примеряют ли герои новые маски, импровизируют ли линию своего поведения или же повторяют затверженные роли - они все время чувствуют себя на подмостках сцены. Пародийно ошеломляюще звучит в конце признание доктора Дорна, который совершил убийство по экологическим причинам. Надо полагать, что это камешек и в огород современных интерпретаторов Чехова.

Вольная интерпретация Чехова, всевозможные сюжеты по мотивам его произведений, «ремэйки» - неотъемлемая часть сегодняшней культуры. Вспоминается, какую реакцию в зале вызвал один из первых фильмов 80-х годов (мне довелось посмотреть его в 90-е годы) «Бояться и любить» по мотивам «Трех сестер» немецкого режиссера Маргареты фон Тротты, в котором чеховский сюжет проецировался на современную итальянскую жизнь. Публика недоумевала, зачем понадобилось переосмысливать и домысливать, словом, исказить классическое произведение. И хотя попытка адаптировать классику к современным проблемам или же вступить в соавторство с корифеем, предложив свой конец к любимому произведению, стара как мир, все же всякий раз такая попытка воспринимается как что-то чужеродное, как приделывание руки к скульптуре Венеры.

«Три сестры и дядя Ваня» – один из последних «ремэйков» на чеховскую тему Марины Гавриловой – петербургской актрисы, которая одновременно является автором пьесы, постановщиком спектакля на малой сцене Пушкинского театра, а также исполнительницей роли Маши. Пьеса Марины Гавриловой, совсем по-чеховски, на стыке комедии и мелодрамы. История трех сестер продолжается, только им уже за пятьдесят. Автор иронизирует над тем, что у трех неудачниц, наших современниц, и через сто лет жизнь без каких-то видимых причин все так же не сложилась. Первой на сцене появляется несколько «приблатненная» Ирина (Светлана Шейченко) с сигареткой в уголках рта, в военной фуражке, слегка заломленной на бок, она то и дело отхлебывает из бутылки пиво. Ирина служит на почте и от фамильного аристократизма в ее поведении не осталось и следа, она настоящий продукт советского общества : выпивает, на жизнь смотрит со здоровым цинизмом, за словом в карман не полезет, партнера выбрала себе под стать - сапожника из ремонта обуви, который зарабатывает неплохо, так как в бедном провинциальном городе часто ремонтируют обувь. Ольга, бывшая начальница, (Мария Кузнецова) приходит домой с собственных проводов на пенсию, теперь Протопопов займет ее место. Ольга – некая узнаваемая смесь советской школьной училки с человеком в футляре: боялась всю жизнь, «как бы чего не вышло», так в ее жизни и не вышло ничего. Влюблена была, как она сама говорит, в медицинского

работника, в водопроводчика из больницы, но опасалась, что о романе узнают коллеги, так роман и сошел на нет. Сестры все время с восхищением говорят о Маше, которая осуществила свои мечты : вышла замуж за овдовевшего Вершинина, живет в Москве, стала певицей. Они даже собираются поехать к ней в Москву, и Ольга даже купила билеты на поезд. Но Маша, которую сестры сначала не узнают сама приезжает к ним. Неудавшаяся постаревшая певичка, выступавшая на БАМе, после смерти Вершинина, безуспешно искала счастья и на склоне жизни поняла, что счастье нужно искать в Америке, куда она собирается отправиться на работу «бэбиситером». Дядя Ваня ( Владимир Лисецкий) – знакомый сестер – лечился от алкоголизма, теперь зашился и намеривается жениться на Елене Андреевне.

В нехитром сюжете Марины Гавриловой интересны деформированные советской действительностью типажи, и мысль, высказанная одним из героев пьесы о том, что и «через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!», увы, подтверждается на практике.

Маргарита Одесская

### **FIN DE SIÈCLE: «ХОЛОДНО, ХОЛОДНО, ХОЛОДНО»**

Петербургские театралы знают и ценят искусство Македонского Национального театра из города Битолы. Несмотря на начавшееся лето со всеми вытекающими последствиями зал тетра имени В.Ф.Комиссаржевской был достаточно заполнен. Ришли знатоки и не ошиблись. Все три спектакля: «Декамерон» по Бокаччо, «На дне» Горького, «Третий акт» по Чехову, – вызвали интерес. Но лидером этих гастролей, безусловно, оказался «Третий акт», составленный из всех третьих актов известных чеховских пьес, составивших своеобразную новую пьесу в духе Константина Треплева. Разумеется, не обошлось без сцен и фрагментов других актов. Автор адаптации Блаже Минески и режиссер Владо Цветановски сумели дать оригинальное, личностное представление о Чехове, одновременно славянское и европейское, пропущенное сквозь призму всего мирового театра, явив таким образом «всемирную отзывчивость Чехова», черту, о которой говорил в своей речи Достоевский на открытии памятника Пушкину в Москве.

На первый взгляд, сценография Владо Горесуи ничем не примечательна. Занавес, как водится, отсутствует; на сцене ряд предметов, вызывающих ассоциации с пьесами Чехова. Виолончель говорит о том, что будут играть из «Иванова», самовар – об исконном русского столе, который имеет быть в ряде пьес Чехова, цветущие розовым цветом вишни на заднем плане отсылают к «Вишневому саду».

Серебряный умывальный таз с водой – узнаваемая черта современного театра, вдруг вспомнившего, что, по Платону, вода – первоэлемент жизни. Пока эти легко разгадываемые знаки не одушевлены актерами, они мертвы. Эта семиотика обретает смысл лишь с появлением персонажей Чехова, приобретая философский объем и поэтическое звучание. Творческие муки Треплева, крестный путь Нины Заречной, мудрость и в то же время потерянности доктора Дорна, страдания Войницкого, метания Иванова, ясная вера Сони, «В Москву! в Москву!» трех сестер вочеловечиваются. Их жизнь, протекающая в вечном холоде,

станет близкой, узнаваемой, пробуждая сострадание, которое нынче редко рождается в театре.

Пожар из третьего акта «Трех сестер» заменен холодом, замерзанием, как и монолог Феропонта, бормочущего в македонской версии о том, что французы померзли в Москве 1812 года, которая не горела, но была объята холодом, о чем предсказал Треплев в своей пьесе, незаконченной по вине ее зрителей. Устами Нины прорицалось: Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно». Холод, пустоту и страх тайно держат в себе все персонажи, надеясь освободиться от этого груза, оборачиваясь состоянием «ожидания Годо». Беккет, многому научившийся у Чехова, в наш век помогает понять Чехова.

В душах персонажей македонского спектакля еще жив Бог, который не покинул и не отринул бедные грешные, заблудшие души. Этот спектакль про людей конца XX века. Режиссер Владо Цветановски знает жизнь и страдания не понаслышке – отсюда такое сильное эмоциональное воздействие спектакля, в котором есть свои протагонисты: Кирил Риостоски и Габриела Петрушевски. Им доверены важнейшие идеи и мысли режиссера, обратившегося в эпоху абсурда, и не только театрального, к Чехову, которых как никто из его современников и последующих поколений знал, что такое абсурд: *Credo qua absurdum est*.

Чебутыкин, вечно представленный как опустившейся пьяница, на самом деле самый иррациональный персонаж у Чехова, и осознает это: «Может, я и не человек, а только делаю вид, что у меня и руки, и ноги, и голова; может, быть, я не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. О, если бы не существовать». Собственно, это лейтмотив жизни всех трех сестер, и лишь в финале восторжествует христианское: «Будем жить!» – хотя последняя фраза монолога Ольги: «Если бы знать!» – которую она повторяет, завершает пьесу после безнадежного «Все равно» Чебутыкина. Муки исканий, горечь пронизывают этот высоко поэтический спектакль, в котором побеждает «Верую» Нины Заречной.

В спектакле случаются досадные диссонансы. Так, сквозной мелодией избрана песня «Ой, рябина, рябина», не отвечающая ни чеховским настроениям, ни эпохе. Текст и мелодический строй этой песни – варварское вторжение в поэтическую ткань спектакля, равно как и песня Высоцкого «Я не люблю», воспринимаемая как нарушение внутреннего действия.

Трудно согласиться с трактовкой характера Лопухина (Петар Марчевски). В философский спектакль вторгается вполне реалистический среднестатистический новый русский в допотопном, непонятном одеянии. А ведь даже Петя Трофимов, устремленный в революцию и не признающий собственности, отмечает, что у Лопухина «тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа...»

Эти диссонансы досадны своим фальшивым звучанием, нарушающим музыкальный строй спектакля. Они легко устранимы при желании.

Мастерство же режиссера таково, что ему не понадобилось материалистических доказательств, чтобы вести разговор о сложности нашего существования в современном мире, насквозь промерзшем, в котором не перестают дуть злые ветры. Был показан Чехов конца века, нашего века, и показан так, что именно Чехов – один из немногих художников – дан на все времена.

Галина Коваленко (СПб.)

**ВИШНЕВЫЙ САД. Театр У Никитских ворот,  
Москва.**

**Режиссер-постановщик Марк Розовский.**

Марк Розовский ставит Чехова регулярно, в неразгаданном, одному ему ведомом ритме. С «Доктора Чехова» начиналось его нынешнее театральное дело; до сих пор этот спектакль, тщательно сохраняемый, обновляемый, остается как бы эмблемой театра. Потом был «Дядя Ваня», серьезный и строгий, с упоенным погружением в тайники чеховской пьесы, о чем свидетельствует книга Розовского «Чтение "Дяди Вани"», выросшая, как видно, из публичных рассуждений на репетициях и одиноких раздумий. Теперь – «Вишневый сад».

Пытаясь все же догадаться о закономерностях (почему именно эти пьесы, в это время, в таком решении?), начинаешь понимать, что их две – внутренняя и внешняя. Первая – это логика развития самого режиссера, своего рода баланс, когда после ярко игровых спектаклей его тянет на психологическое, серьезное. Так было с «Дядей Ваней»; так и теперь. Потребность в новой встрече с Чеховым, не угасающая в Розовском, но дремлющая до поры, обострилась, вероятно, после его «Песен» («Песни нашего двора», «Песни нашей коммуналки»), этих зримых и, как теперь говорят, «озвученных» страниц нашей недавней истории.

Что до выбора пьесы, то и он всякий раз не случаен. «Дядя Ваня», став в начале 90-х годов, как часто с Чеховым бывает, «пьесой времени», явился в плотном контексте московских премьер (шесть за сезон), решая общую тогда болевую проблему – расчет с прошлым, с собственными иллюзиями, душевный переворот. Сейчас время подсказало «Вишневый сад», который ставят чаще других чеховских пьес. Почему так, еще неясно – волна только начала нарастать; но Розовский уже дал собственный внятный ответ.

Снова спектакль обрастает у него рассуждениями, далеко выходящими за рамки пьесы, даже театра как такового. «Кредо» публикуется в пресс-релизе, просачивается на телевидение, в газеты, и кажется, что пьеса была у Розовского поводом к выплеску сегодняшних настроений, тревожных и гневных. Что главное для него в «Вишневом саде» – особая российская ситуация, повторяющаяся, типовая, замеченная и другими, чьи мнения

(мнения писателей - Саши Черного, Бродского, Пастернака) он приводит в подтверждение своего.

Ситуация эта - безответственность как роковая, необоримая черта нации. Розовский не первый отметил ее вообще и в «Вишневом саде» также - и ополчился на нее со всем нерастроченным темпераментом истого шестидесятника. На людей, которые «теряют дом, семью, жизнь, не считая их ценностями»: «Люди, сами себя уничтожившие, сами себя предавшие, уничтожают вишнёвый сад, за понюшку вместе с собой продают Россию».

Саду тоже, впрочем, досталось: «Образ России - болото, степь, ну, на худой конец, - лесоповал - Вишнёвый сад надуман своей картинностью, сусальностью, сентиментальностью. В этом образе - злая ирония Чехова из-под его пенсне».

Чехова зря в союзники призывают. Эту филиппику в адрес Сада могли бы оспорить он сам, и его пьеса, и почти вековая уже практика мирового театра. Но спорить нет смысла. И потому, что режиссер противоречит себе: коль скоро Сад - образ иронический, то что ж обвинять кого-то в его уничтожении? Вырубили - и Бог с ним; так ему, сусальному, и надо. И потому также, что речь идет не о пьесе, а о спектакле. А в нем все не так: Розовский-публицист побежден здесь Розовским-художником.

Беглая оговорка в конце пресс-релиза («-и Автора, и нас интересуют в большей степени люди, нежели идеи») на бумаге выглядит отпиской, для приличия. На деле - вырастает в концепцию, в «зерно» спектакля, где главное - история людей, многих, разных, жизнью (не только родством) соединенных в семью, соединенных кровом - и вмиг все это теряющих.

Это фирсово «все враздробь», подступающая бессемейность, бездомность так по-сегодняшнему остры, так близки людям на сцене и в зале (да еще и на малой сцене, физически близкой к залу), что без видимых усилий соединяют их в общую человеческую среду. Тень общей реальной беды, нависшей на нынешним миром, дает новый смысл старой пьесе; дает электричество спектаклю. А кто виноват персонально, кто ответственен в том - неужели здешние недотепы? И что им, собственно, следовало предпринять: снести дом, вырубить сад, раздать землю дачникам? Режиссер вроде и сам этого не одобряет, не говоря уж об авторе. Это не выход, но дело все в том, что выхода не дано. И поступь Рока в последней чеховской пьесе вполне ощутима, пусть и является этот Рок в комическом облачении.

В спектакле Розовского это есть - и все оттенки комедии, и затаенная мысль о Роке; оттого так резки и часты (и так законны здесь) жанровые перепады от грусти к веселью, от бесшабашной игры к серьезности. И тоже все - через людей, актеров, получивших, кажется, немалую свободу и пользующихся ею в полной мере, а иногда и сверх меры, когда фантазии и смелости актерской слишком много, они распирают, переливаются через край, как в залихватски сыгранной Дуняше (Ольга Лебедева), этакой барышне-крестьянке, своеобразному мотору спектакля. Как в прохиндее Яше (Юрий Голубцов), где обаяние и

ловкость артиста усыпляют бдительность по отношению к несправедному герою и делают его любимцем зала.

Это частности, излишки не отработанной еще формы. В целом же интересны и значимы в спектакле все, или почти все. Ансамбль складывается из нестертых личностей, представленных в разной манере, выпирающих порой из компании, как странные, гротескные и драматичные разом Шарлотта (Марина Кайдалова) и Епиходов (Александр Лукаш) - но эта отдельность их предусмотрена, кстати, автором.

Большинство здесь однако - из сферы психологического театра. И Гаев (Игорь Старосельцев), непривычно сложный, с загадочным вторым планом; и Лопухин (Александр Мосолов) с его самоощущением парвеню, подавленными страстями и трагическим жестом реванша; и Трофимов, которого Розовский письменно обвинил в «полуидиотических высказываниях», а в спектакле позволил артисту (Денис Семенов) сделать его разумным, зрелым, почти что в доверенным лицом театра. Они смешны порой и нелепы, но и умны вместе с тем, человечны, что вообще присуще спектаклю. В том числе (более других) - девушкам, сестрам: Варе (Виктория Заславская), с ее тихим достоинством и легкой краской «монашки», и Ане (Кира Транская), в ком юность, наивность и легкость не снимают серьезности, ранней глубины, обещания сильной личности. Ане, чуть не впервые на моей памяти вышедшей в центр спектакля рядом с героиней его, Раневской (Галина Борисова).

Партия Раневской и выстроена, как центральная; все работает на нее, координирует с ней, хотя она - иная, чем все другие. Существо из другого мира, уже тронутое порчей «парижской жизни», в отличие от местных инфантильных недотеп; с декадентским изломом психики и повадки; умная, трагичная, жесткая, жестокая. Ей откровенно предъявлен счет; стрелы режиссерских концепций не щадят ее, особенно к финалу, а она выше этого счета, как любых однозначных решений, и роль ее вызывает пусть не к любви, но к пониманию.

Есть, впрочем, в этом спектакле другая Раневская (Наталья Баронина), полный контраст первой - мягкая, легкая, безвольная, в другом актерском окружении. Режиссер не боится, как видно, пробовать варианты на публике, оспаривать себя сам. Получается иной спектакль, но о нем уж судить не будем: 10 ноября был показан именно тот, о котором шла речь, с такими решениями, с этими актерами.

Татьяна Шах-Азизова

**«Три сестры».****Режиссер-постановщик – Олег Рыбкин.****Художник – Илья Кутянский.****Театр «Красный факел», Новосибирск.**

Мысль о том, что отдельную классическую пьесу можно интерпретировать, учитывая всё творчество писателя, не нова. Об этом вспоминают, однако, имея в виду преимущественно гоголевские произведения. О.Рыбкин едва ли не впервые поставил «Три сестры» с учетом всей драматургии Чехова. Это касается и трактовки характеров, и образного столкновения времени и вечности, бытового и символического в спектакле.

Как когда-то в Аркадиной «актриса» вытеснила «мать», так в Ольге (Т.Классина) «начальница» подавила женственность. Невольная внутренняя борьба, путь невидимых утрат, раздвоение женщины, не израсходовавшей огромных запасов нежности, любви, материнства, - даёт образу Ольги тайну, необычный рисунок поведения, глубину объема, словно бы заново постигаемого. Спор Ольги и Наташи из-за Анфисы перекликается со сценой скандала Аркадиной и Кости. Эта сцена выстроена режиссером как женская дуэль. Ольга вовсе не слаба, она не сдаётся Наташе, она сильная, она защитница. Защитница чего? Остатков того, что ещё можно сохранить, можно назвать теплом дома, укладом прозоровской жизни, надеждой на личное счастье. Все это, собственно, отбирается, разрушается не столько грубой и хищной Наташей (И.Кривонос), сколько грубым и хищным временем. Не случайно режиссер вставляет Наташу «третьим лишним» в сердцевину дуэтных мизансцен: она как некий микроб, вирус самой жизни обязана действовать разрушительно. Не случайно, постоянно сбегая от жены, Андрей (С.Пиоро) никак не может освободиться от этого микроба в себе самом. Наташа - лишь одно из многих «шершавых животных», которых плодит время; без таких микробов жизнь продолжаться не может. И тогда бунт Ольги - трагичен. Т.Классина в роли Ольги - актриса глубокого лирического дарования - убедительна именно как чеховская трагическая героиня. Груба жизнь, и Ольга, сопротивляясь натиску хамства, бессердечия, растрчиваясь на бессмысленную борьбу, неизбежно опустошается, теряет себя, поддается казённости в себе. «Начальница» - ее маска, её защитная реакция на боль. Эта Ольга четко сознаёт, что дома у неё быть уже не может, и няню, как последний его оплот, нужно сохранить, взять с собой. Гибель любой надежды в такой Ольге - главное. Только память о прошлом дает ей силы жить. В Ольге рыбкинского спектакля есть от Нины Заречной - неси свой крест! Но в ней нет - веруй! Трезвость, терпение, долг - и никаких иллюзий. Тема «В Москву! В Москву!» явно смикширована. Вокруг старшей сестры, сестры-матери, пожалуй, сестры-наставницы, кружатся по своим орбитам Маша и Ирина. В финале для них, рыдающих, слабых, Ольга становится единственно крепкой, единственно надёжной опорой. Тогда и произносит свой приговор Чебутыкин...

Не сделав в тексте «Трех сестер» ни одной купюры, Рыбкин кардинально изменил финал. Милый доктор Иван Романович, с которым многие режиссеры вообще не понимают, что происходит, - протагонист спектакля. Его фразой «Всё равно» заканчивается история дома Прозоровых. Чебутыкин (В.Бирюков) вместил в себя чеховских докторов даже из прозы. Он - трезвый диагност, выразитель сверхидеи спектакля. Почему - всё равно? Потому что - надежды нет, посмотрите на Ольгу. Нет и веры, посмотрите на Машу. С бегством от неё Вершинина машина жизнь становится пустяком. Все равно, с кем быть рядом, зачем жить, чему не радоваться. Поиск чего бы то ни было, кого бы то ни было более невозможен. Пусто. Холодно. Страшно. Нет и любви, посмотрите на Ирину. Нет любви не только для нее. Нет любви в мире. Мизансцены средней и младшей сестер с мужчинами режиссер выстраивает так, что они одновременно воспринимаются и конкретно, и символически-обобщенно. Вот Ирина (В.Левченко) объясняется со взрослым младенцем Тузенбахом (А.Дроздов). Неубывающий, застывший инфантилизм Ирины и Тузенбаха подчеркнут почти гротесково. Главные слова «Люби нет» Ирина объявит барону, словно хлыстом ударит. Мягкие интонации сменятся вдруг резкими. Тут не признание человеку - недобрая жалоба миру. Это отчаяние, прячущееся в кокон невольной жестокости, - месть ребенка, не желающего взрослеть. Или, напротив - месть близкому человеку за неизбежность взросления. В младшей сестре тоже явлена бессмысленность прозоровского бунта.

О сцене прощания Маши и Вершинина - чуть ниже. В связи с авангардным включением пьесы в контекст чеховской драматургии надо отметить и образ Вершинина (И.Белозеров). Ироничный, усталый, голодный, вечно что-то жующий, похоже, как Иванов надорвавшийся, он, будто в предвкушении перемен неудавшейся жизни, пускается в лопахинскую пляску. И этот кураж - последнее, судорожное проявление его страха перед жизнью, вздох его умерших чувств, код к тому сложнейшему состоянию, когда непонятно, рыдает человек или хохочет яростно - жить ему, собственно говоря, или застрелиться...

Другая сторона авангардного подхода Олега Рыбкина к «Трем сестрам» - интертекстуальный круг ассоциаций. В театре, тем более в чеховском, несмотря на многочисленные обращения к пьесам, мало найдется спектаклей, органично помещенных в атмосферу произведений других авторов. Из постановок 90-х годов можно назвать одну - «Чайку» Б.Гранатова в Вологде. У О.Рыбкина Маша в исполнении Л.Байрашевской отсылает зрителей к Блоку, загадочной Незнакомке, Прекрасной даме, музе поэта. Следовательно - к символизму, его зыбким теням, к излому и стилизаторству модерна. Вообще поэзия как нетленная ценность, романтическая память прошлого, безусловно, присутствует в спектакле. Более того, только с учетом поэзии Пушкина и Лермонтова можно более или менее адекватно объяснить мистическую трактовку образа Солёного (Ю.Дроздов), будто бы специально выключенного из действия, механистичного существа, странного пришельца. Он здесь своеобразный гордец Алеко, бунтарь-демон, посланец смерти и вечности. Облюбовал себе

жертву, барона-младенца, и водится, нянчится с нею. Не в соперничестве двух мужчин, выходит, дело. В соперничестве двух сил - силы жизни и силы смерти. Любопытно: Тузенбаха и Солёного в спектакле играют братья-близнецы.

В Маше – Л.Байрашевской заключена стихия женственности. А во всякой стихии таится угроза. Помимо того, что эта Маша «ходит и от лени шатается», она именно inferнальная блоковская грешница и святая одновременно. Тут явлен тип женщины, к которой мужчин влечёт, манит неодолимо - но и боятся они таких ведьм катастрофически. Вот и живет рядом с нею, бок о бок с огнём, человек-невидимка, муж-мальчик, муж-слуга, некто Кулыгин (В.Лемешонок). Однако ж у него единственного после Солёного есть цель в жизни: хоть как-то гасить, остужать неведомо откуда залетевшую сюда жар-птицу, доставшуюся ему в жены.

В рамках интертекстуального прочтения пьесы сцена прощания Маши и Вершинина найдена режиссером психологически точно и тонко, не без иронии. По диагонали, от края рамп в противоположный угол, сквозь гулкое пространство сцены, как Евгений от Медного всадника, бежит бедняга Вершинин от Маши. Бежит от жизни в смерть. Не боль их прощания в первую очередь важна режиссеру, а невозможность их соединения, сосуществования. Будут ли они вместе, нет ли - счастье для них все равно невозможно. Нет счастья и в мире. Маша, не в силах изменить собственной природе, не в силах стать как все, - бьётся в истерике. Не из-за трусости любимого - из-за вселенского своего сиротства. Женственности суждено отмереть за ненужностью, как и музам поэтов. Бунт средней прозоровской сестры тоже ничего изменить не способен. Проигрыш обеспечен каждому.

Победительно в этом спектакле лишь забвение. Оно и диктует чебутыкинское «Всё равно».

Рационалистический, жестокий спектакль поставил Олег Рыбкин. Однако - странно жестокий. С оттенком сострадания, с явной тоскою по идеалу, вере, надежде, любви. Взгляд другого, молодого поколения на старушку-пьесу, несмотря на авангардность, живет в пределах традиции. Чеховские постановочные штампы оставляются их конкретные времена в попытке на рубеже веков выдернуть театр Чехова из бытового плена, приблизить его к осмыслению жизни на уровне внебытовых понятий, проклятых вопросов. Быть может, именно в кризисных «пограничных» ситуациях приближение это, несмотря на издержки, и бывает полной правдой о времени и о себе, художественно убедительным откровением.

Елена Стрельцова

## **Дом Прозоровых на улице Noyes**

### **«Три сестры» Антона Чехова в The Piven Theatre, Чикаго**

Скажем сразу: режиссер Джойс Пивен поставила спектакль жесткий, аскетичный, психологически точный, с нарочитым уходом от такой соблазнительной при постановке «Трёх сестер» романтики, пафосности, мечтательности, слезливой сентиментальности» Стилистика

этого спектакля – реальные, жизненные волнения и страдания, а не романтические вздохи, мечты и разговоры о возможном прекрасном будущем.

Изобразительно скупо решена вся сценическая площадка: художник-постановщик Данила Корогодский акцентирует внимание зрителей на конкретных деталях обстановки в том провинциальном доме, где живут Прозоровы, и на некоторых предметах повседневного быта» Символическое значение приобретает общий стол, за который садятся все во время обеда, кушетки-кровати в комнате, где живут Ольга и Ирина, ширмы-стенки, за которыми находятся сестры, когда Андрей долго и напряженно убеждает их, что его жена Наташа очень хорошая, а зритель так и не уверен, слышат ли они его слова. Ни одна разговорная мизансцена в спектакле не повторяется. Джойс Пивен каждый раз находит для диалогов свою композицию и свой пластический рисунок, и даже не повторяющееся место на этой площадке.

Собственно, в спектакле нет сценической площадки в обычном понимании: мы, зрители, тоже находимся в этом доме, где происходит действие; все происходит рядом, нет никакой сцены или рамп, все предельно близко, даже рояль, на котором играет Тузенбах, стоит сбоку, среди зрительских кресел. Не случайно и зрители, и все действующие лица спектакля входят и выходят из этого зала через одни и те же двери. В первые минуты представления персонажи молчат, а мы слышим их реплики, записанные на фонограмму; кажется, что мы читаем их мысли.

Режиссер понимает, что при сценическом воплощении этой перенаселенной, если можно так сказать, драматургии очень важно создать актерский ансамбль. И в этом отношении Джойс Пивен заботится не о внешнем рисунке, не о стыках и связях, а прежде всего о выявлении характеров персонажей, о психологическом оправдании всех их разговоров и поступков и, самое главное, о динамике развития каждого из них: ведь между событиями первой и последней сцен в «Трех сестрах» проходит все-таки почти четыре года.

В центре – Маша (ее играет актриса Гита Тэннер), страстная, порывистая, темпераментная, отчаянная. Мы следим за ее напряженной внутренней жизнью, полностью верим силе ее любви к Вершинину и вместе с ней вынужденную разлуку воспринимаем как трагедию. Актриса Джоан Андервуд, исполнительница роли Ирины, создает образ, вначале немного возвышенный, полный мечтаний и надежд». Но и она не может противостоять жесткости практической действительности, и она в конце концов соглашается на брак с нелюбимым бароном Тузенбахом (Дэвид Рот). Их парные сцены актеры проводят удивительно тонко и хорошо, с глубоким проникновением и пониманием психологической сущности образов. Цельную, интеллектуально наполненную личность с глубоко спрятанной внутренней трагедией воссоздает актриса Лорен Кроуфорд в образе Ольги, глубоко переживающей за неудачно складывающиеся судьбы своих младших сестер. Каждая фраза, каждое движение души у этой актрисы выстраданы; когда видишь слезы на глазах у Ольги – Кроуфорд, узнавшей о смерти Тузенбаха, невольно хочется заплакать вместе с ней.

Понятно стремление режиссера в этой строго реалистической, жесткой трактовке «Трех сестер» уйти от традиционной некоторой приподнятости, романтичности, загадочности в образе Вершинина. В исполнении актера Дэвида Паркеса мы видим простого офицера, ничем особенно не отличающегося от остальных сослуживцев, немного позирующего, как бы нехотя произносящего свои монологи о будущем, когда все займется работой и будут счастливы» Тем не менее показалось, что актеру не хватает иногда внутренней мотивации своих поступков, понимания значимости этой личности даже и при таком внешнем рисунке; ведь не случайно в него так сильно влюбилась Маша.

Андрей – Джонатан Кларк, вызывая искреннее сострадание, привлекает динамикой развития образа, своей открытостью, доверительностью интонации. Кулыгин – Нил Грофман выразителен во внешнем рисунке, через который все же прорывается понимание личной семейной драмы. Немного необычен артист Скотт Стамбач в роли Соленого, в поведении которого за внешней задиристостью проявляется эмоциональность и рефлексивность. В других ролях этого спектакля актером трудно уйти от заданной Чеховым жанровости, характерности. Колоритна Наташа (Марсиа Рейнхард), запоминаются в сравнительно небольших эпизодах Чебутыкин (Верни Век), Анфиса (Ребекка Блумфилд), Ферапонт (Том Херман).

В конце первого акта режиссер Джойс Пивен придумала неожиданную мизансцену. Все собравшиеся в доме Прозоровых фотографируются, на них наведен аппарат, вспышка -и... Все привстали и застыли в ярком освещении, и зритель словно бы видит не живую группу, а снимок оттуда, из того разделенного уже целым веком времени. А затем на протяжении всего спектакля, словно бы полемизируя с идеей снимка и временной дистанции, режиссер всячески, всеми средствами приближает этих персонажей к нам, к нашему времени, стараясь подробнее анализировать психологические причины определенных переживаний героев и их поступков.

Перевод «Трех сестер» на современный американский, выполненный Лэнфордом Вилсоном, звучит в этом спектакле органично и естественно. Зритель хорошо понимает все образно-иронические места, например, шутки Соленого. Активно смеется при упоминании, что в Москве всего два университета. Финальный вопрос в устах Ольги «Если бы знать...» звучит почти дословно: «If we could know...» (Любители тонкостей английского могут сравнить с вариантами «If only I knew» или «I wish I know» в более ранних переводах. Но песни в исполнении персонажей спектакля звучат в русском оригинале, это и «Ах вы сени, мои сени», и «Спи, младенец мой прекрасный», и «Крутится, вертится шар голубой». Удачно подобраны сопровождающие спектакль музыкальные заставки из русских танцевальных и песенных мелодий. Правда, немного странно слышать в этом контексте мелодию «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех». Но создателей спектакля, наверно, убедил пример недавнего английского кинофильма «Евгений Онегин», где звучит то, что даже внуки пушкинских персонажей еще не слышали. Видимо, действительно в таких случаях важнее настроение, интонация, колорит, чем временная привязка.

В своих «Заметках режиссера» Джойс Пивен рассказывает о том, что во время работы над спектаклем «Три сестры» ее поразило, как Чехов активно стремился к утверждению жизни, активного начала в борьбе со всеми темными силами. В этом смысле, считает Дж.Пивен, его драматургия предвосхитила пьесы Беккета, О'Нила и многое другое в литературе XX века. В «Заметках» обращается внимание и еще на одно почти пророчество великого русского писателя. Нереальными, разбитыми оказались все иллюзии трех сестер; такими же нереальными оказались и многие иллюзии начинавшегося тогда века, в том числе и представления о границах вселенной, времени и пространства, вера в коммунизм и другие утопии. Чехов жил настоящим; его тексты предельно реальны, конкретны, хотя и похожи на импровизацию. «Чехов однажды и навсегда как бы расстелил ковер у наших ног, » пишет Джойс Пивен. - Сомнения трех сестер - это и наши сомнения. Мы, как и они, должны найти свое утешение, свое успокоение, свой комфорт в жизни. Таковы условия нашего человеческого существования. И другого ничего нет, потому что жизнь - само по себе чудо».

Ванкарем Никифорович

## Где наш Чехов?

Из русских классиков Антон Павлович Чехов на нашей сцене последнего десятилетия - даже двух последних - едва ли не самый репертуарный. (Один лишь гигант Островский его опережает). Долго не обращаться к Чехову стало для театра почти "дурным тоном", признаком недостаточности коллектива и режиссуры.

Конец прошлого сезона "ознаменовался" "Вишневым садом" режиссера Леонида Хейфеца в Театре им. Моссовета; сборной, антрепризной "Чайкой", то есть "Опытом освоения пьесы "Чайка" системой Станиславского" Андрея Жолдака и детективной реминисценцией "Чайки" Бориса Акунина в "Школе современной пьесы" у Иосифа Райхельгауза. Но по мере ознакомления со все новыми и новыми чеховскими премьерами приходит некое сомнение. Любить-то любят, - но как бы и не слишком Чехову доверяют. Не скучен ли он в "шоковых" условиях нашей сегодняшней жизни, не хрестоматиен ли в "плотном информационном" потоке (выражение Марка Захарова)? Чехова последних лет на нашей сцене преследуют неудачи и полуудачи. Парадокс его нынешнего существования в количественном буме и в кризисе качества. Вот Леонид Хейфец решил полностью на Антона Павловича "положиться" и поставил "Вишневый сад", ничего, кроме скуки, не вызывающий.

Анемичного, полуживого, скучного Чехова вознамерился "преодолеть" украинский гость, режиссер Жолдак; с помощью выполненных на сцене, прямо на глазах у зрителей упражнений-этюдов по Станиславскому, но не буквально, а в том ироническом преломлении, в каком их описал в своем "Театральном романе" Михаил Булгаков. Спектакль был разыгран в полуразрушенном здании филиала Художественного театра на улице Москвина, которой теперь уже нет, как, кажется, нет и МХАТа, и самого Чехова на сегодняшней российской сцене, - то есть буквально на руинах нашего театрального прошлого. Не претендуя на универсальность способа, которым можно Чехова оживить, украинский режиссер, тем не менее, во многом преуспел. Разогретые упражнениями, бегом и акробатическими кульбитами, хоровыми действиями и декламацией, гонкой на роликовых досках и даже плаванием "рыбкой" по плоскости сцены, - развеселившиеся, азартные актеры свободно входили в зоны, собственно Чехову принадлежащие.

Эксперимент не только увлекал и развлекал талантливыми выдумками, но и нес в себе нечто существенное в отношении Чехова - энергию и напряжение чувств, подлинность переживаний, выразительность пластики актера. Но "чеховский случай" Жолдака становится в ряд немногих исключений. Серьезны - одни лишь амбиции. Непременно и постоянно желание удивлять. Еще недавно любовь у Чехова играли стерильно-бесполю, пуритански бесплотно: без малейшего намека на страсть, как будто был автор не сероглазым славянским красавцем, знавшим любовь самых пленительных женщин своего времени, а Чеховым с последних, предсмертных фотографий: узкогрудым и согбенным, сплевывающим чахоточную кровь в бумажный кулек. Теперь, как реакция на многолетнюю стерильность и "невинность" в спектаклях Чехова не только любовники, но и юные влюбленные ложатся, еще чаще садятся друг на друга, а поцелуями (у автора - не частыми, дорогостоящими) буквально "выжевывают" друг друга. Не довольствуясь Чеховым как таковым, берут к постановке радикальные переложения и новые литературные редакции его пьес - от великого Теннесси Уильямса ("Записная книжка Тригорина", благодаря которой в театре им. Н.В.Гоголя у режиссера Сергея Яшина мы увидели гомосексуальную версию "Чайки", где, игнорируя женщин - Аркадину и Нину, любят и вожделяют друг к другу мужчины: Тригорин - к Треплеву, дворовый мужик Яков - к Тригорину); до знаменитого детективиста Акунина, пьеса которого с тем же, что и у Чехова названием "Чайка", посвящена поискам убийцы Треплева. Герой этой истории, как известно, от несчастной любви к Нине и разочарования в творчестве и вовсе себя не застреливал. Режиссер Иосиф Райхельгауз известен умением находить для своего театра "Школа современной пьесы" оригинальный репертуар. Уж лучше бы инсценировку одного из акунинских детективов поставил!

Есть Чехов "всякий" - грубый, резкий, сексуальный, бесстыдный и - "никакой". Нет Чехова мужественного и нежного, душевно веселого и горестного, ироничного и мудрого, беспощадно трезвого и верящего в "цветущие сады" будущего, безжалостного и терпимого. Нет чеховского "объема", всемерности, всепонимания человека.

Для любой сцены, отечественной и мировой, Чехов - автор, жестоко проверяющий. Через него все видно - нынешнее творческое и духовное состояние актеров, режиссуры. Или, к примеру, - кризис ансамблевого театра, главной нашей ценности и гордости со времен художественной революции в Художественном театре.

Последние годы дали ряд талантливых актерских работ в чеховском репертуаре. Незабываемый Вячеслав Невинный - доктор Чебутыкин в закатных ефремовских "Трех сестрах" во МХАТе им А.П.Чехова; трагический и нежный дядя Ваня - Юрий Соломин (на неожиданной для Чехова "территории" старейшего и вечного Малого театра); эксцентрически обостренно сыгранная Инной Чуриковой Аркадина в "Чайке" у Марка Захарова, и там же меланхоличный, мягкий, слабый Тригорин - Олег Янковский; неврастеник 900-х годов Треплев - Виктор Шамиров не в акунинской, а в чеховской "Чайке" у Райхельгауза... Но набрать актеров до единого, так чтобы они в согласии с режиссером, в одноприродности своей, обеспечили художественную целостность, единство спектакля, вряд ли удастся даже в самом достойном и уважаемом из нынешних театров. Утрачено старое, но необходимое понятие общего тона исполнения. (О мучительных поисках верного "тона", "тончика" много писала Антону Павловичу его жена - Ольга Книппер, лучшая исполнительница Маши и Раневской). Сегодня актерская стилевая пестрота, "разномастность" в спектаклях Чехова уже

не удивляют. Одни играют эксцентрично, другие - патетично и поэтично, третьи - по законам интенсивного жанризма, как Островского, четвертые - современной бытовой прозаической скороговоркой.

Между тем, давно, в конце шестидесятых, мне привелось слышать, как Георгий Александрович Товстоногов сказал в высшей степени талантливому и знаменитому режиссеру, "кумиру" десятилетия: "Вам до Чехова и дотрагиваться нельзя..." Так резко и нелицеприятно поставить вопрос о типе чеховской режиссуры, как и чеховского актера, в то время было непросто. Театру хватало "контролеров" и "надзирателей" сверху. Любой канон - идеологический, эстетический, любое ограничение были ему ненавистны.

Сегодня, когда во всех областях жизни мы пожинаем плоды свободы, к которой оказались плачевно не готовы, в том числе и на ниве театра, - говорить об этом нужно и должно.

Вера Максимова

## Конференции

Хроника Международной научной конференции «Чеховские чтения в Ялте».

18-23 апреля 2001года в Ялте проходила Международная научная конференция, посвященная 100-летию пьесы А.П. Чехова «Три сестры». Организаторами конференции стали Министерство культуры АР Крым, Чеховская комиссия АН России, Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. Конференция собрала участников из разных регионов России, ряда стран ближнего и дальнего зарубежья. Помимо насыщенной научной программы, она включала в себя разнообразные культурные мероприятия с участием артистов, поэтов, актеров и режиссеров из Москвы, Донецка, Таллинна, Херсона, Харькова.

18 апреля директор Дома-музея А.П. Чехова в Ялте, заслуженный работник культуры Украины Г.А. Шалюгин открыл работу пленарного заседания, в ходе которого было прослушано 5 докладов. Среди них – информация ученого секретаря Чеховской комиссии АН России И.Е. Гитович о проблемах и достижениях на пути создания Энциклопедического словаря А.П. Чехова в 3-х томах, который должен стать итогом изучения наследия писателя в России и за рубежом. Профессор А.П. Чудаков выступил с докладом «Три сестры» в провинциальной чеховской критике», сделав акцент на том, что прижизненная критика более остро замечала у художника новаторские черты, хотя и давала их порой с отрицательным знаком.

Глубокому символизму пьесы «Три сестры» был посвящен доклад профессора Гейр Хьетсо (Норвегия, Осло) «Символическая структура «Трех сестер». Определив символ как предметный образ, объединяющий разные планы мира, докладчик сосредоточил внимание на самых загадочных, тревожащих воображение многих поколений читателей и зрителей символах чеховской пьесы, начиная с заглавия, заканчивая призывом «в Москву...». В целом, символическая структура «Трех сестер» ориентирована на передачу позиции мужества и стоицизма героинь, героической воли к жизни, а не праздности и уныния.

В докладе профессора В.Б. Катаева «Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сестрах» текст пьесы рассматривался как одно резонирующее пространство, в котором обнаруживают себя сложные сочетания, переплетения, рифмы не только слов, реплик, поступков, реакций героев, но и текстовых и внетекстовых реалий. Наиболее значимым в этом смысле оказывается образ Солёного, несущий в себе характерные черты личности Горького, склонного, с одной стороны, к грубой прямоте в оценках, к спорам, вычурности, шумности, с другой, к лиризму, нежности, что оправдывает соединение с этим образом мотива бури.

Завершился первый день работы конференции докладом Г.А. Шалюгина «Быт и бытие дома Прозоровых». Автор обратился к двум нераздельным, но и не взаимозаменяемым пластам жизни, которые в пьесе Чехова становятся способом соотнесённости человека с силами добра и зла. Бытовое, вещное (быт в пьесе безрелигиозен) чревато мещанством как олицетворением зла. Бытийное содержание «Трёх сестер» связано с рассуждениями о работе, будущем, но, самое главное, с мыслями о страданиях, о таланте человечности, способном воспринимать чужую боль.

В последующие дни работа конференции проходила по секциям: «Три сестры»: текст и подтекст; «Три сестры»: тайны поэтики; «Три сестры» на сцене и в критике; Из архивов и музейных фондов. Проблемы творчества Чехова. Она объединила доклады, в которых пьеса «Три сестры» рассматривалась по таким направлениям, как духовно-нравственная проблематика – это направление представлено докладами В.А. Дорошкевич «Три сестры» А.П. Чехова через 100 лет: «давайте хоть пофилософствуем...», А.Я. Чадаевой «Пожар, «а он... на скрипке играет». Размышления о духовной жизни персонажей «Трёх сестер», П.Н. Долженкова «Тема служения в пьесах Чехова», В.А. Гусева «Москва, провинция и «настоящая прекрасная жизнь» в творчестве Чехова рубежа XIX-XX веков».

Другое направление – интертекстуальные связи пьесы «Три сестры». Они изучались как многосложные связи текста чеховской пьесы с произведениями иных писателей – в докладе М.Б. Бычковой «Семантика внесценического компонента у Чехова и Вампилова (пожар в «Трёх сестрах» и «Старшем сыне»); как «Интертекстуальные включения в драме Чехова «Три сестры» в переводах на английский язык» - в докладе Т.Б. Аленкиной; как факт диалогических отношений «Трёх сестер» с другими чеховскими пьесами – в докладе Н.И. Ищук-Фадеевой «Три сестры» как интертекст»; как факт диалогических отношений «Трёх сестер» с ино-родовыми, ино-жанровыми началами – в докладе И.Е. Гитович «Три сестры» как текст: пьеса прозаика». Проблемам интертекстуальности творчества Чехова был посвящен и доклад Т.В. Филат «Рассказ неизвестного человека» А.П. Чехова и петербургский текст русской литературы: проблемы интертекстуальности».

Пласт экзистенциальных и антропологических проблем творчества Чехова, связанных с такими понятиями, как одиночество человека, осознание конечности всего, тоска, решимость,

надежда, движение, покой, свет, смех, слезы, стыд и др. поднимался в докладах Ю.А. Бычкова «Три сестры» - экзистенция Чехова», Р.Б. Ахметшина «Метафора движения в пьесе «Три сестры», О. Масловой «Динамика световых образов в пьесе «Три сестры», В.В. Савельевой «Смех и слезы в художественной антропологии «Трех сестер».

Осмыслению пьесы Чехова как целостного, неповторимого, высокохудожественного явления были посвящены доклады, в которых изучались сюжетные ситуации, мотивная структура, ассоциативный фон, семантика хронологических начал, символика чисел «Трех сестер». Это доклады Т.И. Печерской «Сюжетная ситуация военные на постое в «Трех сестрах», Т.А. Шеховцовой «Я без ума от тройственных созвучий...» (мотивная структура и ассоциативный фон пьесы А.П. Чехова «Три сестры»), В.Я. Звизняцкого и А.О. Панича «У лукоморья дуб зеленый...», Кнута Бринхильдсволла «Мотивы ожидания в «Трех сестрах» Чехова и пьесах Г. Ибсена», Е.М. Лулудовой «Семантика хронологических начал в пьесе «Три сестры», М.М. Одесской «Три сестры»: символика чисел». Анализ сказочных мотивов в пьесе был представлен докладом Н.В. Францовой «Три сестры»: опыт мифопоэтического прочтения».

В ходе конференции сложился блок докладов, связанных между собой вниманием к вопросам жанрового своеобразия «Трех сестер», точнее, жанрового многообразия, поиска драматургом новых форм, к проблемам монолога/диалога, особенностям финала, к внесценическим персонажам пьесы, которые, с одной стороны, включают ее в традиционный контекст русской литературы (Алеко, Арбенин) и русского народного творчества (ряженые), с другой, выводят на совершенно новый уровень художественного освоения действительности. Здесь можно назвать доклады А.Г. Головачевой «Три сестры»: от водевиля к трагедии», М.О. Горячевой «Проблема монолога. От ранней драматургии к «Трем сестрам», В.В. Гульченко «Молитва девы» (особенности финала пьесы А.П. Чехова «Три сестры»), Е.И. Стрельцовой «Внесценические персонажи «Трех сестер». К этой группе можно отнести и «музыкальные» доклады, приоткрывшие тайны чеховского отношения к музыке как художественному материалу, игравшему существенную роль в смыслопорождении его произведений. Об этом – в докладах Е.С. Зинькевич «Феномен музыкальной свалки, или дрейф в Большой Советский Стил в чеховском римейке А. Жолдака», Н.Ф. Ивановой «Об одной музыкальной фразе в «Трех сестрах».

Работа четвертого дня конференции, 21 апреля, была посвящена разговору о восприятии чеховской пьесы в России и других странах, о ее постановках в различных театрах. Л.Е. Бушканец в докладе «Три сестры» как фактор распространения «чеховщины» в русском обществе» обратила внимание на те характеристики пьесы, которые делали ее культовой пьесой тогдашней интеллигенции. Л.Ф. Попова в докладе «Рецепции «Трех сестер» в Германии» проследила два равновеликих движения в пьесе – классическое и то, которое позволяет назвать Чехова предтечей театра абсурда. Именно такое сочетание становится

предметом внимания многих современных режиссеров, театральных критиков, зрителей. Вопросам восприятия пьесы «Три сестры», других чеховских пьес, в целом, творчества и личности А.П. Чехова за рубежом были посвящены доклады Г.А. Пучковой «Три сестры» в ретроспективе англоязычной биографической «Чеховианы» XX века», О.Г. Лазареску «Стульевая» экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур («Пир во время чумы» Пушкина – «Три сестры» Чехова – «Стулья» Ионеско)», Е.И. Нечепорук «Exoticum»: «Три сестры» как китайская опера в театре Лион (Франция)».

На сравнении постановок чеховской пьесы московскими театрами (Арцыбашева на Покровке, Беляковича на Юго-Западе и Г.Волчик в «Современнике») был построен доклад Сэмюэля Такера и Коллин Мишель Мартин «Три сестры» в постановках московских театров 90-х годов».

Доклады молодых ученых из Америки, Канады и Кореи были обращены к проблемам поиска смысла жизни, восприятия времени, самоощущения ребенка в чеховских произведениях: Натан Янг и Абилай Спинделл представили доклад «Образ детства в творчестве Чехова»; Ким Хюн Еун - доклад «Время в «Трех сестрах» Чехова и поэзии И.Бродского», Адам Пиперни выступил с докладом «Страдание и время в «Трех сестрах» Чехова», Николь Макгрэт – с докладом «Три сестры»: страх пошлости».

Живой интерес в ходе работы конференции вызвало сообщение А.В. Ханило «Три сестры», Ольга Леонардовна Книппер: 100-летие со дня венчания», построенное на рассказе о встречах автора сообщения с женой А.П. Чехова, книгах, которые Ольга Леонардовна передала в дар сотрудникам музея А.П.Чехова в Ялте.

Материалам из архивов и музейных фондов были посвящены доклады А.С. Мелковой /Москва/, О.М. Скибиной /Москва/, З.Г. Пивницкой /Ялта/, Ю.Г. Долгополовой /Ялта/, И.С. Ганжи /Ялта/, М.М. Сосенковой /Ялта/.

А.С. Мелкова посвятила 100-летию со времени составления Чеховым завещательного письма свое сообщение, основанное на архивных материалах о наследстве писателя. О.М. Скибина в докладе «И моя безумная любовь к Вам, святой, непостижимый, дивный!» коснулась биографического факта отношений Чехова с актрисой Л.Б. Яворской, уточнив датировку писем актрисы, хранящихся в Отделе рукописей РГБ.

Ялтинским прототипам героев пьесы были посвящены доклады З.Г. Пивницкой «Ялтинские реалии в пьесе Чехова «Три сестры»», где было отмечено, что ялтинские семьи Г.Ф. Ярцева, художника-передвижника, общественного деятеля, Л.В.Средина, ялтинского врача, личности В.К. Харкевич и С.Я. Елпатьевского нашли отражение в образах пьесы, а также Ю.Г. Долгополовой «Ауткинское эхо «Трех сестер»», где шла речь о семье Ф.И. Меркушева, действительного статского советника, московского генерала в отставке, который с тремя дочерьми поселился в Ялте в 1898 г.

И.С. Ганжа подготовила сообщение о формировании М.П. Чеховой мемориальной библиотеки писателя. М.М. Сосенкова в докладе «География прижизненных постановок пьесы Чехова «Три сестры»: по фондовым материалам Дома-музея Чехова в Ялте» на основе анализа расчетных листов чеховских постановок проследила степень популярности пьесы в России с 1901 по 1904 гг.

Н.Ф. Акимова /Харьков/ рассказала историю постановок «Трех сестер» на сцене харьковских театров, начиная с 1901 г. Особенно подробно докладчица остановилась на экспериментальной постановке 1996 г., осуществленной на малой сцене Украинского драматического театра им. Т.Г. Шевченко в театре «Березиль» им. Леся Курбаса режиссером И. Борисом.

Доклад Н.П. Медведевой /Екатеринбург/ «Три сестры на американской сцене» был посвящен английской актрисе и режиссеру Ив Ле Гальен, основательнице Гражданского репертуарного театра Америки, в чьей творческой биографии соединились художественные традиции МХАТ, Сары Бернар и Элеоноры Дузе.

Проблем поэтики прозы творчества Чехова коснулись Н.А. Никипелова /Харьков/, Е. Виноградова /Москва/, Е.Г. Никифоров /Евпатория/. Н.А. Никипелова в докладе «Диалогический подтекст в повести Чехова «Моя жизнь»» рассматривала диалогический подтекст как одно из художественных средств Чехова, соединяющих драматические и повествовательные тексты. Е. Виноградова в докладе «Тема Ромео и Джульетты в повести Чехова «Три года»» соотнесла сюжет повести с шекспировской трагедией, обнаружив трансформацию фабульного развития трагедии Шекспира в «духовную развязку» повести Чехова. Е.Г. Никифоров размышлял «Об одной особенности номинации чеховских героев» - парном имени персонажа и его значении в творчестве Чехова и в литературе в целом.

Конференционные дни были информативно и эмоционально насыщены. Диапазон выступлений (их было всего 53) простирался от академичных архивных комментариев до эквилибристики постмодернистских умозаключений. На итоговом заседании А.П. Чудаков сообщил, что материалы конференции войдут в очередной выпуск «Чеховианы». Тема следующих чтений вызвала заинтересованные споры: или «Чехов и Гоголь» или «Чехов и русская литература: предшественники, современники, последователи...», или...

Были также высказаны пожелания по организации следующей конференции /предварительная публикация тезисов докладов, использование формы «круглого стола» для обсуждения отдельных теоретических проблем/.

В дни конференции в Доме-музее А.П.Чехова проходили спектакли: МХАТ им. А.П.Чехова / «Твой образ милый и далекий» в исполнении А. и В. Немировичей-Данченко/; Донецкого камерного театра-студии «Жуки» / А.П. Чехов «Сердцебиение! Умираю! Шампанского!»; /; моноспектакль В. Рыбникова /Союз Театральных деятелей Эстонии, Таллинн/ по Н.В. Гоголю «Записки сумасшедшего», Херсонского театра «Голос» /В.С. Фролова «Твой Антуан»/;

творческий вечер поэтессы Н.Акимовой и композитора В.Иванова /Харьков/, встреча с Е.Е.Чириковым. Были показаны документальный фильм «Белая дача» /1974 г., реж. Э.Дмитриев/ и художественный фильм «Три сестры» венгерского режиссера Андора Лукача, действие которого происходит в советском военном городке на территории Венгрии с 1987 по 1991 гг.

Лазареску О.Г, Францова Н.В.

## **ЧЕХОВ И МОЛОДЫЕ**

**С 15 по 19 мая в МГУ проходила международная конференция**

**«Молодые исследователи Чехова».**

Эта научная конференция, организованная Филологическим факультетом МГУ и Чеховской комиссией РАН, - уже четвертая по счету. Нередко случается, что подобные мероприятия, становясь традиционными, «взрослея», делаются рутинными, неотличимыми одно от другого. Такая участь, к счастью, не постигла конференцию молодых чеховедов - может быть, потому что «взрослеть» ей - в силу среднего возраста собравшихся, примерно 25 лет - очень и очень трудно, а может быть, благодаря специфике самого чеховедения, литературоведческой области, которая, как заметил кто-то на обсуждении итогов конференции, позволяет ученым работать в рамках совершенно различных, порой, казалось бы, несовместимых методов исследования. Основным ощущением на конференции было как раз необыкновенное разнообразие тем, подходов, методик.

Тверь, Владимир, Томск, Иркутск, Нижний Новгород, Челябинск, Екатеринбург, Волгоград - это далеко не полный список российских городов, университеты которых были представлены на конференции. А еще США, Великобритания, Канада, Тайвань, Эстония, Казахстан... Самой конференции тоже не сиделось на месте - заседания проходили не только в конференц-зале 1-го Гуманитарного корпуса, но и в Музее-заповеднике «Мелихово», и в конференц-зале Библиотеки им. А.П.Чехова на Страстном бульваре. Уровень научного общения определялся тем, что заседания «молодых» - среди которых были и кандидаты наук, и аспиранты, и студенты - проводились известными учеными-чеховедами: В.Б.Катаевым, А.П.Чудаковым, И.Е.Гитович, А.С.Собенниковым. Каждый из участников конференции имел возможность, таким образом, подвергнуть свои исследования самой серьезной и взыскательной проверке. Доклады «гендерные» («Женские образы в произведениях Чехова: гендерный подход» Лю Хуан Син) чередовались с «мифологическими» («Мифотворчество героев А.П.Чехова» А. Лебедева), строгие библиографические разыскания («К вопросу о датировке времени пьесы А.П.Чехова «Дядя Ваня» О. Подольской) - с весьма субъективными интерпретациями («Видения и галлюцинации в рассказах Чехова: Чехов и Кастанеда» А.

Архипова). Особый интерес, проявившийся в долгих дискуссиях, у участников конференции вызвали доклады Л.Мартыновой («Чеховиана накануне октябрьской революции (по материалам периодической печати 1916 года)»), рассказавшей в том числе и о дореволюционных кинопостановках Чехова, Ю.Доманского («Локус храма в рассказе А.П.Чехова «Архиерей»), Д. Ли («Письмо» в письмах А.П.Чехова»), обнаружившей терминологическую близость процессов «дыхания» и «письма» для Чехова.

Трудно выделить какую-то одну магистральную тему конференции, можно лишь отметить несколько вопросов, привлечших наибольшее внимание выступавших. Это и проблема литературных связей русских писателей 2-ой половины XX в. с Чеховым («Одноактные пьесы Чехова и драматургия XX в. (А.Вампилов, Л.Петрушевская)» С. Васильевой; «Чеховские мотивы в трагедии В.Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» М.Кофтан; «Жизнь после Чехова: литература и интеллигенция в рассказах В.Пьецуха» Л.Парц), и православные мотивы в произведениях Чехова («Древнерусская традиция в творчестве Н.С.Лескова и А.П.Чехова» И.Мелентьевой; «Категория праведничества в творчестве Чехова» А.Тарасова). К числу общих для многих выступлений тем надо отнести и театральные постановки Чехова, которые изучали Е.Власкина («Черный монах» Чехова в постановке Камы Гинкаса в ТюЗе»), Е.Головнина («Постановки Чехова в театрах Москвы»), А.Шендерова («Чеховские роли актрисы Аллы Демидовой»). Театральной жизни чеховских произведений было посвящено и сообщение одного из почетных гостей конференции, А.М.Смелянского, рассказавшего о чеховских спектаклях МХАТа, и, в частности, о том, как готовился спектакль «Три сестры» - последняя работа Олега Ефремова. Между прочим, театр стал для конференции не просто объектом исследования: в конференц-зале Библиотеки им. А.П.Чехова выступил Ростислав Лаврентьев, студент Школы-студии МХАТ, представивший рассказ Чехова «Драма».

IV международная конференция «Молодые исследователи Чехова» доказала, что интерес к чеховедению у начинающих ученых не ослабевает, более того - растет с каждым годом. Впрочем, убедиться в этом можно будет после выпуска сборника материалов конференции, который готовится сейчас к печати.

Алексей Архипов.

### **Куликова Е.Г.**

#### **Чехов – самый пьющий или самый читаемый?**

(По итогам научной конференции «Мотив вина в литературе», Тверской государственный университет, 27-31 октября 2001 г.)

Прошедшая в октябре в Тверском Государственном университете конференция на тему «Мотив вина в литературе» продемонстрировала участникам неожиданные результаты –

самое большое количество докладов оказалось посвящено мотивам вина в прозе и драматургии А.П. Чехова! По вниманию, уделенному его произведениям Чехов, опередил, казалось бы, более очевидных в данном контексте Пушкина и Ерофеева.

Кроме того, несколько легкомысленная тема конференции дала, тем не менее, повод для абсолютно серьезных размышлений о ряде аспектов не только творчества, но и биографии писателя. В частности, Т.Г. Ивлева (Тверь), рассматривая всем известный эпизод последних минут жизни Чехова, в котором фигурирует бокал шампанского, приходит к достаточно интересным выводам. По мнению докладчика, шампанское в художественных произведениях Чехова маркирует особый – эстетизированный – образ жизни, противопоставленный обыденной реальности. При этом и в прозе и в переписке Чехова «шампанское становится знаком той жизни, которая всегда проходит мимо человека, так и не случается с ним». Автор доклада приходит к выводу, что ритуал ухода Чехова, его прощания с жизнью, фактически уже был предопределен семантикой его художественных произведений.

Шампанскому уже собственно в творчестве Чехова был посвящен доклад О.О. Рогинской (Москва), в частности мотивной структуре двух рассказов Чехова, одинаково называющихся «Шампанское».

Интерпретация мотивов вина в драматургии Чехова как проявления традиции дионисийства была представлена в докладе Н.И. Фадеевой (Тверь) «Жанровая амбивалентность дионисийства». По мнению автора доклада, герои чеховских драм, как правило, пьют не очень много, но всегда знаково. Питание чеховских героев связывается со склонностью к философствованию, к размышлениям о смысле и сути бытия, что является, с точки зрения Н.И. Фадеевой, наследием прозревающего героя трагедии. Докладчик приходит к выводу о глубинной близости драматургии Чехова к античной трагедии. «Очевидно, – считает Н.И. Фадеева, – что действие в новой драме вообще, у Чехова, в частности, понимается в значении, более близком античному, нежели новоевропейскому, именно как «действие»...».

В тоже время, по мнению С.Ю. Николаевой (Тверь), тема вина у Чехова связана с традицией древнерусской литературы. Автор доклада обнаруживает источники таких произведений Чехова, как «Петров день», «Сапожник и нечистая сила», «О вреде табака», в собственно древнерусской литературе и в ее «лубочном» изводе, например, повестях и притчах о Хмеле и Табаке, поучениях и словах против пьянства.

Выводы о специфике создания персонажа в драматургии Чехова в докладе Ю.В. Доманского (Тверь) делаются на основе сопоставления чеховской «Чайки» с одноименной пьесой Б. Акунина. Рассматривая образ Маши в «Чайке», автор доклада приходит к выводу, что трагизм этой героини редуцируется бытовыми способами: табаком, вином, игрой в лото. «Какова же тогда доминанта этого образа? – задается вопросом Ю.В. Доманский, – Вероятно,

доминанта и заключается в ее отсутствии, которое подчеркивает многозначность чеховского образа, невозможность его однозначной интерпретации».

Общий анализ структуры мотивов вина в произведениях Чехова, вреда и пользы питья и его влияния на человека сделан в докладе А.Н. Шихватовой (Санкт-Петербург) «Мотив вина в прозе А.П. Чехова».

Тексты некоторых из упомянутых докладов опубликованы в сборнике: Мотив вина в литературе: Материалы научной конференции. 27-31 октября 2001 года, г. Тверь. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 193 с.

### **Жизнь музеев**

## **ВСПОМИНАЯ ЮРИЯ КОНСТАНТИНОВИЧА АВДЕЕВА**

25 августа 2001 года в подмосковном г.Чехове – бывшей Лопасне – в рамках Дня города состоялось открытие памятной доски, посвященной Юрию Константиновичу Авдееву, создателю и в течение тридцати шести лет директору Государственного литературно-мемориального музея-заповедника А.П.Чехова в Мелихове, почетному гражданину г.Чехова, художнику, писателю. Скромную, но благородную доску из белого мрамора повесили на стене здания «Музея почты» – бывшего почтового отделения, откуда Чехов отправлял свои письма и рукописи и где получал приходившую на его имя корреспонденцию.

Этот деревянный дом, которому перевалило за сто лет, стал последним музейным детищем Авдева. Смертельно больной, Юрий Константинович сумел сохранить для культурной памяти этот памятник городского быта и реалию чеховской биографии – добился отселения жильцов, провел реставрационные работы, создал мемориальную экспозицию. Музей почты стал филиалом Мелиховского музея-заповедника.

Так совпало, что открытие доски, а затем спустя два часа и выставки картин Авдеева проходило в день его рождения. Может быть, это обстоятельство, а, может, сама фигура Авдеева и тот след, который этот героический человек оставил в городе и памяти пришедших, сняли с этого мероприятия какую бы то ни было официозность.

По русской традиции мелиховский священник о.Вадим (Овсянников) совершил молебен. Художник, коллекционер, он стал настоящим продолжателем дела Авдеева - за пять лет восстановил сгоревший храм Рождества Христова, построил маленькую зимнюю Крестовоздвиженскую церковь.

На открытии доски выступили Заместитель главы Администрации Чеховского района В.А.Степанов, директор Музея-заповедника Чехова в Мелихове Ю.А.Бычков, заслуженный

строитель России В.Л.Духин, восстанавливавший под руководством Авдеева здание почты, кандидат филологических наук А.П.Кузичева и дочь Ю.К.Авдеева О.Ю.Авдеева.

Ключевым словом, которое звучало во всех выступлениях, были слова *благодарность* и *память*. В.А.Степанов напомнил, что статус города поселок Лопасня получил во многом благодаря усилиям «нашей гордости и совести» Ю.К.Авдеева. Ю.А.Бычков сказал, что Авдеев построил не один дом и посадил не одно дерево, что требуется для оправдания жизни, а «вернул из небытия усадебный дом в Мелихове, да и многое другое». О редком даре Авдеева «объединять людей» вокруг любимого дела вспоминал В.Л.Духин. О непреходящем *культурном* и человеческом смысле такого служения делу, каким стала жизнь и судьба Авдеева, о гордости и скромности этого по-настоящему интеллигентного человека, о высокой миссии музейщика говорила А.П.Кузичева. А О.Ю.Авдеева напомнила, что люди вспоминают и чествуют чудака и бессеребренника, прожившего жизнь ради любимого дела, без суетного выпячивания себя.

На выставке работ Авдеева, который по довоенной профессии был художником, удалось собрать его фронтовые зарисовки, портреты, живописные композиции. Организатор выставки заместитель председателя по культуре и искусству Администрации Чеховского района С.С.Шмелева рассказала о фронтовой судьбе Авдеева, ушедшего на фронт добровольцем, прошедшего войну разведчиком, минометчиком, связистом, дивизионным художником, сделавшим сотни рисунков и этюдов. Часть их погибла. А то, что уцелело, хранится в Историческом музее Москвы и музее Новгорода. В 1944 г. в боях за Прибалтику Авдеев, получив контузию, потерял зрение. После пяти лет полной слепоты он и пришел в Мелиховский музей. Писатель Ю.Н.Сбитнев, работавший в музее в начале 50-х, рассказал, как в молодости ему казалось, что Авдеев не делает ничего особенного- только строит, собирает старые вещи, сажает деревья, и лишь постепенно стало ясно, какое великое дело он делает. «Заслуги Авдеева в живописи несомненны, но то, что он сделал в Мелихове - это Служение в самом высоком смысле слова. Рядом с ним не было места хвастовству и мелкому тщеславию. Незаметно, без выпячивания себя он и его жена и коллега Любовь Яковлевна Лазаренко создали Музей, необходимый людям – сейчас и в будущем». Главный хранитель Мелиховского Дома К.А.Чайковская вспомнила массу деталей совместной с Авдеевым работы и то, как своим отношением к делу он учил молодых сотрудников любви и преданности музею и Чехову. Л.З.Абраменкова, ставшая директором после Авдеева, подчеркнула, что именно он превратил маленький мелиховский музей в Музей-заповедник мирового значения. А секретарь Чеховской комиссии РАН И.Е.Гитович пожелала сегодняшним мелиховцам хранить главное в опыте жизни Авдеева – любить не себя в деле, а дело в себе и предложила увековечить его память проведением в Мелиховском музее-заповеднике регулярных Авдеевских научных чтений. Художник А.И.Курочкин рассказал, как встреча его с Авдеевым и тот пример, который являла жизнь Авдеева, изменили его собственную судьбу.

Открытие выставки завершилось экскурсией, которую вместе с юными музейщиками города провела О.Ю.Авдеева. К открытию выставки ребята подготовили свою маленькую экспозицию из предметов, найденных ими в местах сражений. Рядом с Библией, изданной в 1943 г., фронтовыми письмами и фотографиями Авдеева, его красками и палитрой лежали под стеклом, напоминая о неразрывности отдельной человеческой жизни и истории, гранаты, гильзы, немецкие и советские каски, штыки, обломки снарядов...

О.А.

### Памяти Исаака Ароновича Гурвича

Ушел из жизни Исаак Аронович Гурвич. Эта скорбная весть острой болью отозвалась в сердцах всех, кто читал его книги и статьи, слушал его доклады на научных конференциях, учился у него в студенческие годы, состоял с ним в переписке.

И. А. Гурвич был литературоведом в лучшем, высшем смысле этого слова. Исследуя литературное произведение, творчество писателя, закономерности литературного процесса, он умел открыть истину и изложить ее так, что у читателей и слушателей не оставалось сомнений в его правоте.

Труды И. А. Гурвича выдержали самое трудное испытание - испытание временем. Более тридцати лет тому назад вышла в свет его книга «Проза Чехова». Она стала новым словом в чеховистике. Она, эта книга, живет и сейчас, на ней воспитываются новые поколения исследователей.

Сфера научных интересов Исаака Ароновича охватывала широкий круг явлений русской литературы 19-20 веков. И о чем бы он ни писал: о беллетристике в русской литературе или о русской лирике 20 века, о взаимодействии классической и постклассической творческих тенденций или о проблеме понятности-непонятности стихов, - его концепции были оригинальны, мысли глубоки, аргументы доказательны.

И. А. Гурвич был цельной и яркой личностью. Он был истинным интеллигентом, органично соединявшим принципиальность и суровость в отстаивании истины - не только научной - с доброжелательностью, мягкостью, чуткостью. Он располагал к себе людей открытостью и живым интересом к собеседнику. Он был красив и привлекателен, всегда улыбался доброй улыбкой, а из-под его седой пышной шевелюры смотрели внимательные и грустные глаза.

Исаак Аронович Гурвич был великим тружеником, он работал всегда и везде, с предельной интенсивностью и строгой требовательностью к себе.

Мы благодарны ему за всё, что он сделал.

Мы будем его помнить.

С.Д.Гурвич-Пищинер, В. Б. Катаев, Р. Е. Лапушин, Л. С. Левитан, Э. А. Полоцкая, Н. А. Портнова, Л. М. Цилевич

## Татьяна Владимировна Ошарова

23 июля этого года скончалась Татьяна Владимировна Ошарова, доцент филологического факультета Саратовского университета, многие годы посвятившая изучению творчества Чехова и литературы о нем.

Потомственная сибирячка, Т.В.Ошарова свой профессиональный путь начала в университетах Западной Сибири и Урала. Большую же часть жизни, начиная с 1960-х гг., она отдала преподаванию и научной работе на кафедре русской литературы в Саратовском университете, в котором Т. В. Ошарова с любовью занялась Чеховым, опираясь на опыт Скафтымова.

Она выступала в печати, центральной и региональной, со статьями и рецензиями, посвященными, в частности, сценическим и кинематографическим интерпретациям чеховских произведений. В 70-е гг. для Академического издания Чехова Т.В.Ошарова подготовила текст и комментарии к одному из самых значительных произведений поздней прозы Чехова - повести «В овраге».

В те же годы она занялась библиографией, столь необходимой для нормального развития филологической науки и столь запущенной тогда в чеховедении. Вместе со своими студентами Т.В.Ошарова собрала обширный материал и подготовила уникальную «Библиографию литературы о А. П. Чехове». (Вып. 1. 1960 юбилейный год».Изд. Саратовского университета. 1979. 261 с.).

В этой книге отражено смешение, что свойственно любой юбилейной литературе, ценных публикаций со статьями-однодневками и материалами отнюдь не научного свойства. Для науки о Чехове особенно важны отмеченные в книге первые публикации архивных материалов (в том числе предшествующие выходу в свет чеховского тома «Литературного наследства», да и содержание этого тома, теперь уже ставшего для молодых исследователей библиографической редкостью). Самый большой вклад в эти публикации принадлежит Н.И.Гитович. Из множества книг не о Чехове извлечены забытые или новые материалы о нем, в частности, об отношении к нему музыкантов и художников, статьи писателей, русских и зарубежных, и т.д. Учтены материалы о влиянии Чехова на литературу бывших республик СССР (подобные публикации разного времени, ввиду большого количества чисто популярных работ, выпали совсем из науки о Чехове, между тем они нуждаются в серьезном пересмотре и отделении «плевел» от «пшеницы»). Ни одной научной монографии, за исключением переиздания труда З.С.Паперного 1954 года («А.П.Чехов») и книги И.Г.Эренбурга «Перечитывая Чехова», юбилейный год, увы, не дал. Зато в библиографии есть предвестие шквала монографических исследований 70-х гг. (Это, например, статьи В.Я.Лакшина - как подступы к его книге о Чехове и Толстом, А.П.Чудакова - к «Поэтике Чехова».) Составителям

будущих научных библиографий будет что почерпнуть из труда, которому Т.В.Ошарова отдала много сил.

Т.В.Ошарова была, что называется, «артельным человеком», равнодушным к окружающим, к их бедам и проблемам. Это хорошо знали все, кого сводила с ней судьба. В нашей памяти Татьяна Владимировна Ошарова навсегда останется как неординарная личность, как образец человека, полного энтузиазма и увлеченности, целеустремленности и надежности.

Друзья и коллеги-филологи Саратовского университета

#### **Уточнение**

По просьбе Л.Д.Опульской вносим уточнение в стенограмму обсуждения «Летописи жизни и творчества А.П.Чехова. 1860-1888» («Чеховский вестник», №8): обследование Архива московской цензуры во время подготовки первого тома Полного собрания сочинений и писем А.П.Чехова в 30 томах было начато М.П.Громовым.

#### **Библиография работ о Чехове.**