

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова»

Гаврилова Наталья Владимировна

История восприятия и истолкований пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»

Специальность 10.01.01 – Русская литература.

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н. проф.
Катаев Владимир Борисович

Москва, 2020

Оглавление

Введение	4
Глава I. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» на рубеже XIX–XX веков	15
1.1. «Дядя Ваня» в МХТ: первая театральная постановка пьесы	16
1.2. «Дядя Ваня» на сценах провинциальных театров и в любительских постановках	27
1.3. «Дядя Ваня» на петербургской сцене начала XX века. Театральная постановка в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.....	32
1.4. Восприятие «Дяди Вани» в критических рецензиях на рубеже XIX–XX веков	39
Глава II. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня»: начало XX века – 1920-е годы	51
2.1. Переломный этап в отношении к драматургии А. П. Чехова	51
Глава III. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных исследованиях XX века	56
3.1. Отечественные исследования пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в XX веке	56
3.2. История создания пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: вопрос датировки...91	
Глава IV. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в английских исследованиях и театральных постановках XX века	102
4.1. «Дядя Ваня» в английских исследованиях.....	103
4.2. «Дядя Ваня» на английской сцене	127
Глава V. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных театральных постановках XX–XXI веков	138
5.1. «Дядя Ваня» в театре XX века.....	138
5.2. «Дядя Ваня» в театре XXI века	153
Глава VI. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных исследованиях XXI века.....	172

6.1. «Дядя Ваня»: современный этап изучения	172
Глава VII. Экранизации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»	201
7.1. «Дядя Ваня» (1970 год). Режиссер – А. С. Кончаловский.....	203
7.2. «Сельская жизнь» (1994 год). Режиссер – Майкл Блэйкмор	207
7.3. «Ваня на 42-й улице» (1994 год). Режиссер – Луи Маль.....	210
7.4. «Август» (1996 год). Режиссер – Энтони Хопкинс.....	213
Заключение.....	217
Библиографический список.....	234

Введение

Драматургия А. П. Чехова в значительной степени исследована в различных аспектах и с различных точек зрения. Ей посвящены многочисленные труды отечественных и зарубежных литературоведов, в которых рассматриваются особенности драматургии писателя, композиционная и стилистическая структура пьес, их идейная составляющая, отражение в творчестве философских взглядов писателя, уточняются те или иные факты, ставятся новые вопросы.

Между тем пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня», хотя и включаемая исследователями и литературными критиками в число четырех «великих пьес» драматурга («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»), по сравнению с остальными драматургическими произведениями писателя, недостаточно исследована ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Изучается драматургия писателя в целом, особенности и основные признаки его драматургического мастерства, нововведения, что он привнес в драму нового времени. Другие три «великие пьесы» изучаются как в комплексных исследованиях, так и в отдельных работах, в то время как «Дядя Ваня» на протяжении своего пути от «рождения» до начала XXI века не получал столь же пристального внимания. Более того, зарубежные и русские литературоведы по исследованию драматургии А. П. Чехова долгое время шли в своих изысканиях параллельными путями, и только к 1970-м годам наметился путь диалога по вопросам, связанным с творчеством А. П. Чехова в целом и с проблемой интерпретации пьесы «Дядя Ваня» в частности.

В последнее время пьесу особенно активно начинают ставить на театральных сценах, ее экранизируют. Нам кажется это не случайным, ведь в пьесе «Дядя Ваня» содержится не меньшая глубина и актуальность для современного этапа жизни, чем в других драматургических произведениях А. П. Чехова. Общество «реагирует» на исторические и социальные изменения и ищет ответы на самые острые и мучительные вопросы в том числе и в литературном опыте предшествующих эпох. Проблематика пьесы

А. П. Чехова созвучна как настроениям предшествующей эпохи, так и современности. Более того, пьеса «Дядя Ваня» переросла рамки своей эпохи, своего «места рождения», ведь суть человеческих конфликтов, психология людей остаются неизменными во все времена и в любой точке земного шара. Оттого пьеса приобретает общечеловеческое, философское наполнение. «Дядя Ваня» ставит не только узкие вопросы социального положения людей рубежа веков, но поднимает экзистенциальные, философские проблемы, что говорит о всечеловеческом значении данной пьесы.

Материалом исследования послужили многочисленные критические рецензии, литературоведческие труды, посвященные драматургии А. П. Чехова в целом и пьесе «Дядя Ваня» в частности.

Актуальность исследования обусловлена обращением к малоисследованным сторонам в творчестве А. П. Чехова – к литературному, театральному и кинематографическому следу, что оставила пьеса «Дядя Ваня» в истории. В нашей работе мы предлагаем целостное и всесторонне изложенное исследование истории интерпретаций пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в литературных, театральных и киноисточниках. В связи с этим рассматривается вопрос о трансформации – редукции или приращении – исходных смыслов литературного источника при перенесении его на театральную сцену или в кинематограф.

Научная новизна заключается в комплексном исследовании интерпретаций пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в источниках дореволюционного, советского и современного периода и в обобщающем анализе предшествующих работ. Таким образом, впервые предпринятый целостный анализ рецензий пьесы «Дядя Ваня» (на материалах критических рецензий, театральных и литературоведческих источников) на протяжении 120 лет позволяет проследить не только историю интерпретаций пьесы в работах отечественных и зарубежных критиков, литературоведов, театральных режиссеров и кинорежиссеров, но и изменения в восприятии пьесы в различные временные периоды и расширение значения произведения до вневременного и общечеловеческого.

Основой теоретико-методологической базы стали работы М. М. Бахтина¹, М. Л. Гаспарова², В. Б. Катаева³, Х.-Р. Яусса⁴, труды по интермедиальности В. Б. Катаева⁵, В. Н. Ждана⁶, Л. Е. Бушканец⁷.

Исторический и культурный контексты позволяют взглянуть на изучаемое произведение глазами его современников и выявить проблемы, волновавшие общество в то время. Однако произведение не замыкается рамками своей эпохи, поэтому со временем возникают новые интерпретации, которые дополняют и обогащают произведение и выявляют его подлинный смысл.

Учитывая вышеизложенное, в данном диссертационном исследовании мы применяем как подход М. Л. Гаспарова, считавшего, что исследователь должен стремиться к пониманию литературного произведения в контексте эпохи его создания и не имеет права «деформировать объект»⁸, так и подход М. М. Бахтина, который полагал, что великие произведения должны изучаться не только в «малом» («современность, ближайшее прошлое и предвидимое

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986.

² Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Междунар. науч. конф. Москва, 10–11 ноября 2004 года. М.: МГУ, 2004. – С. 8–10; Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Михаил Бахтин: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002. – С. 33–36. См. также о концепциях М. Л. Гаспарова и М. М. Бахтина: Эмерсон К. Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. М., 2006. – Март-апрель. – С. 12–47.

³ Катаев В. Б. К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты // К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 9–18.

⁴ Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. М.: 1995. – № 12. – С. 34–84.

⁵ Катаев В. Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. – Вып. 6. – С. 32–39.

⁶ Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1987.

⁷ Бушканец Л. Е. Художественный язык А. П. Чехова и язык кино // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2007. – Т. 149. – Кн. 2. – С. 82–94.

⁸ Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Михаил Бахтин: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002. – С. 35.

(желаемое) будущее»⁹), но и в «большом» («бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает»¹⁰) времени.

Хотя оба методологических подхода к пониманию литературных произведений прошлого обычно полемически противопоставляют¹¹, по мнению В. Б. Катаева, в них не стоит видеть взаимоисключающие системы, так как они оба верны и продуктивны¹². Поэтому в диссертационном исследовании мы следуем концепции В. Б. Катаева и дополняем один подход другим, что помогает выстроить историческую перспективу восприятия текста пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в каждом конкретном времени. «Малое» и «большое» время или «ближний и дальний контексты понимания»¹³, по терминологии В. Б. Катаева, при должном использовании помогают выявить «полноту филологического изучения произведений литературы прошлого»¹⁴.

В диссертационном исследовании изучаются те исторические трансформации в восприятии пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня», которые были обусловлены определенным временем, социально-общественными и культурными процессами и самим интерпретатором. Поэтому подход одного из основоположников рецептивной эстетики, Х.-Р. Яусса, также послужил в качестве методологической основы данной работы. Рецептивная эстетика предполагает взаимосвязь текста и интерпретатора, а анализ текста должен строиться на изучении восприятия литературного произведения во времени

⁹ Бахтин М. М. Ук. изд. С. 392.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. подробнее о полемике М. Л. Гаспарова с М. М. Бахтиным: *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Междунар. науч. конф.* Москва, 10–11 ноября 2004 года. М.: МГУ, 2004. – С. 8–10; *Эмерсон К.* Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине // *Вопросы литературы.* М., 2006. – Март-апрель. – С. 12–47.

¹² См. статью В. Б. Катаева о полемике М. Л. Гаспарова с М. М. Бахтиным с объяснениями терминов «большое время», «ближний и дальний контексты» и о необходимости объединения обоих подходов: *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты // *К пониманию Чехова.* М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 9–18.

¹³ *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты // *К пониманию Чехова.* М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 11.

¹⁴ Там же.

и учитывать разницу в интерпретации объекта прочтения в зависимости от конкретно-исторической и социокультурной ситуации.

По мнению Х.-Р. Яусса, история рецепции художественного произведения оказывается «процессом постепенного разворачивания смыслового потенциала¹⁵ произведения»¹⁶, который сам по себе неисчерпаем и «актуализируется в исторических шагах рецепции»¹⁷.

В изучении истории восприятия пьесы «Дядя Ваня» мы использовали данный подход и исследовали, как в разные временные периоды пьеса воспринималась аудиторией и как менялась смысловая реализация текста в разные исторические эпохи.

Предметом исследования являются литературно-критические, научные, сценические и кинематографические интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». В том числе в работе рассматриваются труды российских и зарубежных ученых:

– работы по уточнению датировки пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: С. Д. Балухатого¹⁸, Н. И. Гитович¹⁹, З. С. Паперного²⁰, В. Я. Лакшина²¹,

¹⁵ В рецептивной эстетике «смысловой потенциал» означает текст, знаковый код, который ожидает своей реализации. Читатель вступает в коммуникативные отношения с текстом и реализует его «смысловой потенциал» – производит художественные смыслы. Поэтому текст обладает таким качеством, как «открытость», то есть он настроен на множественную смысловую реализацию. Здесь и далее под «смысловым потенциалом» понимается данное определение.

¹⁶ Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. М.: 1995. – № 12. – С. 68. – С. 34–84.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов // Вопросы поэтики. – 1927. – Вып. 9. – Л.: «Academia».

¹⁹ Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955; Гитович Н. И. Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. – 1965. – № 7. – С. 130–136.

²⁰ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982.

²¹ Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М.: «Сов. писатель», 1963.

Г. П. Бердникова²², А. А. Лукашевского²³, О. Подольской²⁴, А. П. Кузичевой²⁵, А. Г. Головачевой²⁶;

– работы по исследованию драматургического наследия А. П. Чехова: Ю. В. Соболева²⁷, А. П. Скафтымова²⁸, А. Б. Дермана²⁹, А. И. Роскина³⁰, А. И. Ревякина³¹, А. П. Чудакова³², И. Н. Сухих³³, Э. А. Полоцкой³⁴, А. П. Кузичевой³⁵, В. Б. Катаева³⁶ и других;

²² Бердников Г. П. А. Чехов. Идеи и творческие искания. М.: Художественная литература, 1984.

²³ Лукашевский А. А. Оптимистическое начало драматургии А. П. Чехова: дисс... канд. филол. наук: М., 1982.

²⁴ Подольская О. «Пучина» и «Дядя Ваня» (к вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова, 4: мат-лы междунар. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). М.: Из-во МГУ, 2001. – С. 259–268.

²⁵ Кузичева А. П. Так когда же был написан «Дядя Ваня»? // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 55–68.

²⁶ Головачева А. Г. К вопросу о допустимых границах датировки «Дяди Вани» // Там же. – С. 85–95.

²⁷ Соболев Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930.

²⁸ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972.

²⁹ Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М.: Советский писатель, 1959.

³⁰ Роскин А. И. А. П. Чехов: статьи и очерки. М.: Худ. лит., 1959.

³¹ Ревякин А. И. О драматургии Чехова. М.: Знание, 1960.

³² Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

³³ А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX–нач. XX в. (1887–1914): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русского Христиан. гуманитар. ин-та, 2002.

³⁴ Полоцкая Э. А. Принцип неопределенности в пьесах Чехова // О Чехове и не только о нем: статьи разных лет. М.: [б. и.], 2006. – С. 11–25.

³⁵ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике: комментированная антология: 1887–1917. М.; СПб.: Летний сад, 2007.

³⁶ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989; Катаев В. Б. Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники. М.: Яз. славян. культуры, 2004; Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018.

– работы, непосредственно посвященные анализу пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: В. Е. Хализева³⁷, П. Н. Долженкова³⁸, В. Б. Катаева³⁹, М. М. Одесской⁴⁰, Л. Полякевича⁴¹, Л. В. Карасева⁴², Г. И. Тамарли⁴³ и других;

– работы по драматургии А. П. Чехова зарубежных критиков и литературоведов: У. Брэфорда⁴⁴, Д. Магаршака⁴⁵, П. Майлза⁴⁶, Х. Питчера⁴⁷, Дж. Б. Пристли⁴⁸, Д. Рейфилда⁴⁹, Дж. Стайана⁵⁰ и других.

Объектом исследования являются различные стратегии литературно-критических, научных и кинотеатральных интерпретаций пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» как в «малом», так и в «большом» времени.

Таким образом, **цель диссертационного исследования** – представить на материалах литературоведческих источников, критических рецензий,

³⁷ Хализев В. Е. О природе конфликта в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» // Вестник МГУ. Сер. VII. Филология. Журналистика. – 1961. – № 1. – С. 50-59.

³⁸ Долженков П. Н. Страшно то, что непонятно // Театр. – 1991. – № 1. – С. 83–91. Эволюция драматургии Чехова. М.: МАКС Пресс, 2014.

³⁹ Катаев В. Б. «Дядя Ваня» – La comedia? // Балтийские сезоны: действующие лица петербургской сцены: альманах. СПб.: 2010. – №20. – С. 36–38; Катаев В. Б. Не начало ли перемены? (о новых тенденциях в интерпретации произведений А. П. Чехова) // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография / [под общ. ред. Т. Н. Марковой]. Челябинск: Энциклопедия, 2012. – С. 118–128.

⁴⁰ Одесская М. М. От «Лешего» к «Дяде Ване»: поиск идентичности героя // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. — С. 178–185.

⁴¹ Полякевич Л. Чеховский идеалист доктор Астров // Там же. – С. 185–194.

⁴² Карасев Л. В. Слово и дело в «Дяде Ване» // Там же. – С. 209–217.

⁴³ Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). 2-е изд. перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012.

⁴⁴ Bruford Walter Horace. Anton Chekhov. London: Bowes & Bowes Publishers Ltd, 1957.

⁴⁵ Magarshack David. Chekhov, a Life. London, 1952; Magarshack David. Chekhov, the Dramatist. London: Hill and Wang, 1960; Magarshack David. The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. London, 1972.

⁴⁶ Miles Patrick. Chekhov on the British Stage, 1909–1987: An essay in cultural exchange. Cambridge: Sam & Sam, 1987.

⁴⁷ Pitcher Harvey J. The Chekhov Play: a New Interpretation. Berkeley: University of California Press, 1985.

⁴⁸ Priestley J. B. Anton Chekhov. London: International Textbook, 1970.

⁴⁹ Rayfield Donald. Chekhov. The evolution of his art. L.: Elek Books Ltd., 1975; Rayfield Donald. Chekhov's «Uncle Vanya» and «The Wood Demon» // Critical Studies in Russian Literature. London: Bristol Classical Press, 1995.

⁵⁰ Styan J. L. The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1962; Styan J. L. Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

театральных и кинопостановок историю трансформаций смыслов, выявляемых в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» в различные периоды ее творческого существования, и представить пьесу в «малом» и «большом» времени, в «ближнем и дальнем контекстах».

В соответствии с этим поставлены следующие **задачи**:

- проследить рецепцию пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» на материалах критических рецензий, театральных и литературоведческих источников на протяжении временного периода с конца XIX века до первых десятилетий XXI века;
- изучить основные работы исследователей драматургии А. П. Чехова в России (Российской империи, Советском Союзе) и проанализировать их суждения о драматургии писателя и о пьесе «Дядя Ваня»;
- изучить работы основных исследователей драматургии А. П. Чехова в Великобритании и проанализировать их суждения о драматургии писателя и о пьесе «Дядя Ваня»⁵¹;
- выявить изменения в истории восприятия пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в каждый временной период;
- рассмотреть основные театральные и киноинтерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» и исследовать трансформации смыслов при переходе литературного произведения на язык театра и кино;
- выявить, как существует пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в «малом» и «большом» времени, в «ближних и дальних контекстах».

Теоретическая значимость исследования заключается в представлении результатов многопланового изучения широкого спектра предшествующих критических работ и литературоведческих исследований, касающихся пьесы

⁵¹ В диссертации мы ограничиваемся анализом работ английских исследователей творчества А. П. Чехова, так как: во-первых, А. П. Чехов оказал сильное влияние на развитие английского театра (история английского театра XX века во многом строилась под воздействием влияния чеховских пьес); во-вторых, в Великобритании чеховедение развивалось (со второй половины XX века) в схожих с Советским Союзом направлениях и в полемическом диалоге с советскими филологами. Представление исследований русских и английских чеховедов помогает раскрыть полноту картины истолкований пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в историческом и культурном разнообразии на протяжении XX века.

«Дядя Ваня», и проведении их сравнительно-исторического анализа в контексте истории восприятия пьесы на всем протяжении ее творческого пути.

Диссертационное исследование представляет собой пример того, как литературное произведение существует в «малом» и «большом» времени и как его понимание зависит от конкретно-исторического и общественно-социального моментов. Поэтому данное исследование, в его целостности и системности, может послужить моделью для изучения как остальных драматургических и прозаических произведений А. П. Чехова, так и сочинений других писателей.

Практическая значимость заключается в возможности использовать данное исследование при дальнейшем изучении пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» и драматургии писателя в целом, а также в сфере преподавания истории русской литературы в вузах и на специальных курсах, посвященных драматургии А. П. Чехова.

Выводы, к которым мы пришли по окончании анализа, были сформулированы в следующих **положениях, выносимых на защиту**:

1. На интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» большое влияние оказывали культурный и историко-социальный контекст эпохи, а также господствующие в конкретный исторический период представления о драматургии А. П. Чехова.

2. Прямая соотнесенность между научными, литературно-критическими и театрально-кинематографическими интерпретациями пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» существовала лишь в отдельных случаях (например, влияние работ Б. И. Зингермана на А. С. Кончаловского при экранизации «Дяди Вани»; влияние монографий английских исследователей на театральные постановки 1970-х годов). Общие настроения в сфере искусств и научной среде приводили режиссеров и литературоведов к общим открытиям в истолковании пьесы независимо друг от друга. Новые прочтения пьесы «Дядя Ваня» (например, исследования У. Джерхарди или В. Б. Катаева, постановка Р. Туминаса или С. Брауншвейга) были связаны с изменениями в социокультурной ситуации и процессами, происходящими в обществе.

3. Такие смысловые элементы пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня», как образ заглавного героя, темы разобщенности и вырождения человеческой души и природного мира, темы (не)возможности земного счастья и принятия своей судьбы, а также место и время действия пьесы подвергаются наиболее сильной трансформации при перенесении драматургического произведения на театральную сцену или в кинематограф. При этом интерпретационные возможности пьесы расширяются, и каждая адаптация раскрывает новые смысловые вариации драматургического произведения.

4. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» «живет» как в «малом», так и в «большом» времени, так как история ее истолкований в «ближнем и дальнем контекстах» позволяет говорить о ее вневременном характере.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования были представлены в докладах на XL Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» по теме «Чехов и время. Драматургия и театр: к 120-летию крымских гастролей Московского Художественного театра» (2020 год), на III и IV Всероссийских научных конференциях с международным участием «Поэзия филологии. Филология поэзии», приуроченных к 79-летию и 80-летию со дня рождения А. А. Илюшина (1940–2016), (2019, 2020 года) и на VIII Международной научной конференции «Текстология и историко-литературный процесс» (2019 год), а также в статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М. В. Ломоносова:

1. Гаврилова Н. В. «Дядя Ваня» как элемент национальной мифологии / Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – № 9. – С. 100-103. ИФ РИНЦ – 0,159.

2. Гаврилова Н. В. Исследование датировки пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: анализ основных точек зрения // Litera. – 2018. – № 2. – С. 59-65. ИФ РИНЦ – 0,640.

3. Гаврилова Н. В. «Emotional Network»: пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в исследовании Харви Питчера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – №8 (86). – Часть 2. – С. 225-231. ИФ РИНЦ – 0,439.

4. Гаврилова Н. В. Эссе Д. Фридмана или о пьесах А. П. Чехова в современном театре // Litera. – 2018. – № 3. – С.85-94. ИФ РИНЦ – 0,640.

Структура работы соответствует логике исследования и состоит из введения, семи глав, подразделяющихся на разделы, заключения и списка литературы.

Глава I. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» на рубеже XIX–XX веков

Согласно концепции М. Л. Гаспарова, изучать художественное произведение стоит в том времени и в том контексте, когда оно было создано – «на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора»⁵². Поэтому в данном разделе нашего диссертационного исследования мы используем «ближний контекст понимания»⁵³ и проследим историю восприятия пьесы «Дядя Ваня» современниками А. П. Чехова с момента ее первого появления в печати – в сборнике чеховских пьес «Пьесы», опубликованном в 1897 году, – до начала XX века, когда смерть драматурга завершила этап критических работ о пьесе, созданных при жизни писателя.

Мы сосредоточимся на критических литературных и театральных рецензиях, касающихся восприятия пьесы в художественном отношении и анализирующих драматургические особенности чеховских «нововведений» по сравнению с традиционными законами драмы, а также на реакциях читательской и зрительской аудитории в отношении текста пьесы и ее театральных постановок.

В данном разделе мы также рассмотрим взаимоотношения Чехова и Московского Художественного театра, чье плодотворное сотрудничество началось после успеха постановки «Чайки» на сцене Художественного Общедоступного театра и продолжилось во многом благодаря успеху следующей постановки чеховской пьесы – «Дядя Ваня». Помимо реакции московских

⁵² Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 11.

⁵³ «Ближний контекст понимания» (по терминологии В. Б. Катаева) или «малое» время (по терминологии М. М. Бахтина) означает изучение литературного произведения с точки зрения, актуальной для эпохи его создания, то есть в том времени и в том контексте, когда оно было создано (концепция М. Л. Гаспарова). «Дальний контекст понимания» означает изучение тех смыслов, которыми литературное произведение прошлого обогащается в ходе времени, то есть, то как оно существует в «большом» времени. Согласно концепции М. М. Бахтина, «большое время» позволяет понять подлинный смысл произведения благодаря открытию новых смыслов текста, наслаиваемых на него в исторической перспективе.

Здесь и далее по тексту диссертационного исследования мы будем пользоваться данными определениями («ближний контекст понимания» соотносится с «жизнью» произведения в «малом» времени, «дальний контекст понимания» – с «жизнью» произведения в «большом времени»).

зрителей и прессы на спектакль «Дядя Ваня» в МХТ, мы проанализируем и отношение петербургской публики к данной пьесе во время гастролей Художественного театра, а также их оценку петербургским постановкам «Дяди Вани».

Так как география постановок пьесы «Дядя Ваня» не исчерпывается Москвой и Петербургом, предметом нашего изучения станет и история постановок пьесы «Дядя Ваня» на сценах провинциальных театров до премьеры в Художественном Общедоступном театре и после нее.

1.1. «Дядя Ваня» в МХТ: первая театральная постановка пьесы

Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» впервые была напечатана в сборнике «Пьесы», вышедшем в свет в мае 1897 года. Первое предложение о постановке пьесы поступило драматургу от артиста московского Малого театра, А. И. Сумбатова (Южина). Ознакомившись с «Дядей Ваней», Сумбатов заверял Чехова в своей поддержке и протекции князя А. И. Урусова, если драматург решит отдать пьесу Малому театру. Поэтому Чехов был вынужден отказать Ф. А. Коршу осенью того же года, когда тот выразил желание поставить «Дядю Ваню» в своем театре.

С успехом «Чайки» на сцене Художественного театра в декабре 1898 года В. И. Немирович-Данченко загорелся идеей поставить «Дядю Ваню» и напоминал драматургу об этом несколько раз в письмах (18-21 декабря 1898 года, 3 февраля 1899 года). Чехов сообщал, что предварительная договоренность о постановке «Дяди Вани» была с Малым театром, поэтому в письме от 8 февраля 1899 года попросил Немировича-Данченко прояснить этот вопрос.

Видимо, Немирович-Данченко узнавал об этом, так как неделей позже (около 16 февраля 1899 года) находившемуся тогда в Ялте Чехову написал режиссер Малого театра А. М. Кондратьев с просьбой от лица дирекции и всех артистов театра разрешить постановку «Дяди Вани». 20 февраля 1899 года

писатель в ответном письме дал свое согласие и высказал просьбу передать пьесу в Театрально-литературный комитет.

Просьба писателя была исполнена, однако до получения официального разрешения от Театрального комитета режиссером А. М. Кондратьевым и управляющим Московской конторой императорских театров В. А. Теляковским было организовано первое прочтение «Дяди Вани» 1 марта 1899 года, на котором присутствовали ведущие артисты Малого театра. По воспоминаниям Теляковского, «пьеса всем понравилась и решено по просмотре ее Комитетом <...> внести в репертуар будущего сезона»⁵⁴.

Кондратьев направил два экземпляра пьесы в Комитет, но разрешения на постановку пьесы получено не было. Театрально-литературный комитет фактически забраковал пьесу: согласие на постановку «Дяди Вани» на сцене императорских театров было бы получено только при условии сокращения и изменения автором пьесы определенных деталей, которые не понравились Комитету. Тогда можно было бы представить «Дядю Ваню» на вторичное рассмотрение.

Хотя Комитет положительно высказывался о таких достоинствах пьесы, как «живой язык, меткие четкие характеристики, мастерское воспроизведение психологических моментов»⁵⁵, но «сокращений и переделок», которые потребовались бы «Дяде Ване», «недостатков» и «длиннот»⁵⁶, по мнению членов комитета, было много. В конечном итоге они предлагали всестороннюю переделку пьесы с существенным изменением ее размера.

Теляковский предполагал два варианта развития событий: либо официально протестовать против решения Комитета, либо договариваться с Дирекцией императорских театров и ставить пьесу без разрешения Комитета. Чехов заходил к нему 13 (14) апреля 1899 года и просил не предпринимать

⁵⁴ Чехов: статьи и материалы / Серия: Литературное наследство / [гл. ред.: В. В. Виноградов]. Т. 68 М.: Акад. наук СССР, 1960. – С. 512.

⁵⁵ Теляковский В. А. Воспоминания [Электронный ресурс] / [вступ. статья и примеч. Д. Золотницкого]. Л. ; М. : Искусство, 1965. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/teljakowskij_w_a/text_0010.shtml (дата обращения: 14.07.2018).

⁵⁶ Там же.

никаких действий, ибо переделывать ничего не собирается, а от поднятого шума испытывал бы одни неудобства. 21 апреля 1899 года писатель оставил Теляковскому копию протокола заседания Комитета с собственными пометками насчет тех моментов, что обратили на себя внимание Комитета, и обещал написать к осени новую пьесу для Малого театра, «которая не оскорбила бы гг. профессоров театрально-литературного комитета»⁵⁷.

В то же время Немирович-Данченко был готов поставить «Дядю Ваню» на сцене Художественного театра в изначальном виде, без «переделок» и «изменений». К тому же он был уверен, что Чехов не собирался ничего менять в пьесе. Немирович-Данченко находил «Дядю Ваню» замечательной пьесой, а К. С. Станиславскому она нравилась даже больше «Чайки» [П, 8; 461–462]⁵⁸.

Учитывая, как Чехова огорчали и нервировали подобные бесчисленные препятствия его пьесам и неразумные решения Театрально-литературного комитета, неспособность и, главное, нежелание понять его пьесы, неудивительно, что он в итоге отдал «Дядю Ваню» Художественному театру.

Уже в начале мая 1899 года состоялась первая читка пьесы у Немировича-Данченко. Чтения пьесы продолжались до середины мая. Также проходил подбор актеров на роли. 24 мая 1899 года состоялась репетиция, где присутствовал Чехов. В письме своему двоюродному брату, Г. М. Чехову, от 2 июня 1899 года писатель выразил свое впечатление – два акта, на которых он присутствовал, шли «замечательно» [П, 8; 194].

Впоследствии Станиславский вспоминал, что Чехов не раз бывал на репетициях «Дяди Вани», и актеры пользовались каждой возможностью поговорить с автором, чтобы получить более точные указания, как именно исполнять роли. Однако Чехов ограничивался краткими указаниями заглянуть в текст пьесы. Только один раз его глубоко потрясло одно замечание: «...Кто-то говорил о виденном в провинции спектакле "Дяди Вани". Там исполнитель

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Все чеховские тексты цитируются по изданию: А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 тт. Сочинения: в 18 тт. Письма: в 12 тт. – М.: Наука, 1974–1983. Ссылки, с указанием номеров тома Сочинений и страницы, даются в скобках после цитат. При цитировании серии Писем перед номером тома ставится буква П.

заглавной роли играл его опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубашке. Так всегда изображают русских помещиков на сцене.

Боже, что сделалось с А. П. от этой пошлости!

– Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются.

И тут дело было не в галстукe, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией. Вот затаенный смысл ремарки о галстукe»⁵⁹.

Разработкой плана проведения спектакля Станиславский занимался в мае 1899 года. Мотив «жизнь скучна, глупа, грязна...» [С, 13; 63] в пьесе стал ведущим для режиссера. Станиславский прорабатывал множество деталей. В его режиссерской партитуре первый акт отмечен постоянными сторонними шумами, которые отличались своей немзыкальностью: «ужасная полька»⁶⁰, которую наигрывает полусонный Телегин, и «тявканье и кудахтанье»⁶¹ (в итоге Станиславский откажется от них на сцене). Во втором акте на столе – лекарства вперемешку с недоеденной едой; комары «как образ донимающий, жалящий, высасывающий кровь мелочи»⁶². Общий темп и характер спектакля получались размеренными, нервными, тоскливыми и сумрачными.

К 27 мая 1899 года Станиславский завершил составление режиссерского плана «Дяди Вани» и отдал его Немировичу-Данченко для начала репетиционной работы. Если Станиславский тяготел к увеличению роли действенного начала в чеховской пьесе, к обострению драматизма, чтобы представить перед зрителями «душевную борьбу людей, обострить конфликты, вспыхивающие между ними, и подать их в полную силу»⁶³, то Немирович-Данченко,

⁵⁹ А. П. Чехов в воспоминаниях современников: сборник / [подготовка текста и примеч. Н. И. Гитович и И. В. Федорова]. М.: Гослитиздат, 1960. – С. 381.

⁶⁰ Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра: альбом / [авт.-сост. Л. Богова]. М.: Московский Худож. театр им. А. П. Чехова, 2010. – С. 39.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ *Строева М. Н.* Чехов и Художественный театр: Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М.: Искусство, 1955. – С. 80.

чувствовавший лирическое начало в чеховских пьесах, чуткий к недоговоренности и недосказанности у Чехова, «стремился увести их в подтекст, дать тончайшие психологические нюансы»⁶⁴. Тем самым «действенное» начало Станиславского и «лирическое» Немировича-Данченко сплетались в постановке.

20 октября 1899 года состоялась первая генеральная репетиция «Дяди Вани». В. Э. Мейерхольд, присутствовавший на ней, писал драматургу 23 октября 1899 года, что спектакль поражает цельностью до самого конца благодаря органичному союзу двух режиссеров – «режиссеру-актеру»⁶⁵ (Станиславский) с богатым воображением, но склонного к эффектным жестам и некоторой порывистости в постановках, и «режиссеру-литератору»⁶⁶ (Немирович-Данченко), оберегающего авторские интересы. Последний, как показалось Мейерхольду, берет вверх над первым, ибо идейная сторона пьесы сохранена в полной мере, не заслоняется обстановкой и внешними деталями.

Премьера «Дяди Вани» на сцене Художественного театра состоялась 26 октября 1899 года.

После премьеры Чехову о большом успехе «Дяди Вани» телеграфировали Немирович-Данченко и знакомые писателя (В. М. Соболевский, С. И. Шаховский с женой Л. В. Лепешкиной, В. Е. Ермилов, Е. З. Коновицер и И. М. Кондратьев)⁶⁷.

Однако сами артисты, некоторые критики и зрители не были вполне довольны спектаклем. Особенно по сравнению с горячим приемом «Чайки» в Художественном театре. О. Л. Книппер-Чехова (исполнительница роли Елены Андреевны) впоследствии писала, что причиной не слишком благополучной премьеры стало то, что актеры не сразу вошли в образы, однако со временем все глубже вживались в роли и находили нужное настроение. Как замечала Книппер-Чехова, «пьесы Чехова не вызывали сразу шумного

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ *Гродская Н. С. и др.* Примечания. Ук. изд. С. 397.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же. С. 397–398.

восторга, но медленно, шаг за шагом внедрялись глубоко и прочно в души актеров и зрителей и обволакивали сердца своим обаянием»⁶⁸. В пьесах Чехова есть нечто живое и вечное, замечала Ольга Леонардовна, поэтому каждый новый спектакль воспринимался по-разному, открывал новые детали в пьесе и никогда не терял свежести и интереса.

Уже после второго представления «Дяди Вани» 29 октября 1899 года Немирович-Данченко телеграфировал Чехову и сообщал о прекрасном приеме аудитории и замечательной игре актеров. Об успехе пьесы сообщала Чехову и его сестра, Мария Павловна [С, 13; 572].

А. Л. Вишневский, исполнитель роли Войницкого, признавал, что сильное волнение артистов во время премьеры сказалось на их исполнении ролей, в то время как второе представление было «выдающимся». Актер только выразил досаду, что критика судила всех по дню премьеры, «когда все артисты находились в обморочном состоянии»⁶⁹.

М. Горький, ранее видевший «Дядю Ваню» в Нижнем Новгороде, в январе 1900 года несколько раз ходил на постановку Художественного театра. Он отмечал богатство содержания пьесы и искусное исполнение «Дяди Вани» труппой Художественного театра.

В отличие от М. Горького Л. Н. Толстой отзывался о «Дяде Ване» с неудовлетворением. Посетив постановку пьесы 24 января 1900 года, писатель 27 января оставил следующую запись в дневнике: «Ездил смотреть "Дядю Ваню" и возмутился»⁷⁰. О посещении Толстого Чехову сообщали сестра Мария Павловна, Немирович-Данченко и А. А. Санин-Шенберг. Немирович-Данченко писал, что Толстой возмущался отсутствием в «Дяде Ване» «трагизма положения»⁷¹.

⁶⁸ *Книппер-Чехова О. Л.* О А. П. Чехове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/knipper-chehova.htm> (дата обращения 2018-04-21).

⁶⁹ *Гродская Н. С. и др.* Примечания. Ук. изд. С. 399.

⁷⁰ *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений в 90 т. Юбилейное издание / [под общ. ред. В. Г. Черткова]. М.–Л.: Художественная литература, 1928–1958. – Т. 54: Дневник, записные книжки и отдельные записи 1900-1903. – 1935. – С. 10.

⁷¹ *Гродская Н. С. и др.* Примечания. Ук. изд. С. 413.

Писатель, высоко ценивший чеховскую прозу, пьесы драматурга не понимал. Толстой ценил в произведении морализаторскую основу и дидактичность, а в пьесах Чехова отсутствовали назидания и нравоучительный тон. К тому же они казались Толстому «пустыми» и лишенными центра, необходимого смысла. Отсутствие же необходимой драмы, развития драматического действия в пьесах Чехова писатель расценивал как слабость и неудачу и в целом отрицал наличие драматургического таланта у Чехова. Показательны слова Толстого о постановке «Дяди Вани», переданные драматургу раздосадованным Саниным в письме от 12 марта 1900 года: «Толстому не понравился мой любимейший "Дядя Ваня", хотя он очень чтит и ценит Вас как писателя. "Где драма?!", вопил гениальный писатель, "в чем она", "пьеса топчется на одном месте! "... Вот за это спасибо! За этот синтез благодарю Толстого!.. Он как раз говорит о том, что мне в "Дяде Ване" дороже всего, что я считаю эпически важным, глубоким и драматическим, говорит о болезни нашего характера, жизни, истории, культуры <...> Затем Толстой заявил, что Астров и дядя Ваня – дрянь люди, бездельники, бегущие от дела и деревни, как места спасения... На эту тему он говорил много... Говорил еще о том, что "Астрову нужно взять Алену, а дяде Ване – Матрену и что приставать к Серебряковой нехорошо и безнравственно... "»⁷².

В отличие от суждений Толстого петербургский журналист В. А. Поссе⁷³ был солидарен с положительной оценкой пьесы М. Горьким. В 1901 году в журнале «Жизнь»⁷⁴ вышла пространная статья Поссе о постановке «Дяди Вани» Художественным театром.

Журналист рассматривал постановку с точки зрения отражения сути и настроения самой пьесы труппой театра. «Дядю Ваню» Поссе считал пьесой «настроения», в которой душевные волнения действующих лиц выражаются

⁷² Чехов: статьи и материалы / Серия: Литературное наследство / [гл. ред.: В. В. Виноградов]. Т. 68 М.: Акад. наук СССР, 1960. – С. 873.

⁷³ А. П. Чехов был знаком с В. А. Поссе, ему нравились статьи петербургского журналиста. В переписке, которую они вели, есть тонкие наблюдения критика о чеховских произведениях и одобрительные отзывы самого писателя.

⁷⁴ «Московский Художественный театр» (По поводу его петербургских гастролей) // «Жизнь», СПб, 1901, том IV, апрель. – С. 324–346.

через диалоги, монологи и мельчайшие детали поведения, тем самым раскрывая их характеры и замысел пьесы. Поэтому вдумчивая игра актеров, глубокое понимание ими своих ролей и замысла автора пьесы создавали цельное впечатление от всей постановки.

Общий тон настроения, царящего в «Дяде Ване», журналист считал «подавленным»: отсутствие жизненной энергии, неспособность идти на риск и страх смерти довлеют над действующими лицами – особенно над самыми интеллигентными и незаурядными (Астров, Войницкий, в какой-то степени профессор с женой).

«Привязанности к жизни без страха смерти»⁷⁵ нет у Сони, Телегина и Марины, писал Поссе. Они прописаны ясно и определенно, они живут маленькой жизнью, но они ее любят и принимают такой, какая она есть. Их оптимизм поддерживает вера, ведь вера может «примирить его [современного человека] с мыслью об умирании, о смерти, а это возможно лишь при возрождении любви к людям, любви, освещающей <...> души Сони, Марины и Телегина. В этих душах, <...> мерцает огонек, который может разгореться в пламя, освещающее дорогу человечеству»⁷⁶.

Высоко оценивая работу всех актеров над своими образами, Поссе замечал, что Астров в исполнении Станиславского не совсем совпадал с Астровым Чехова. По мнению журналиста, у Станиславского получился более циничный и определенный образ, слишком походящий на обыкновенного земского доктора. «Чеховский Астров сложнее, мягче, изящнее и как бы духовнее Астрова, созданного Станиславским»⁷⁷. Но в целом разница не настолько заметна, чтобы нарушить цельность восприятия пьесы и чеховское «настроение», подытоживал Поссе.

Критик заявлял, что с именами Немировича-Данченко и Станиславского будет связана как новая эпоха в сценическом искусстве, так и новая эпоха в драматургии, начало в которой уже положено Чеховым.

⁷⁵ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике: комментированная антология: 1887-1917. М.; СПб.: Летний сад, 2007. – С. 243.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 245.

Весной 1900 года состоялись крымские гастроли Художественного театра. Труппа выступала в Севастополе и в Ялте. Как писал Н. Е. Эфрос, гастроли были предприняты главным образом для того, чтобы показать Художественный театр и «Дядю Ваню» Чехову, тем самым убедить писателя не бросать драматургию⁷⁸.

Чехов, до этого потерпевший немало поражений в сценической судьбе своих пьес – не имевшие успеха постановки императорских театров, препятствия, чинимые Театрально-литературным комитетом, и неприятие его критиками – изрядно разочаровался в возможности принятия его драматургии и не раз заявлял, что писать для театров более не собирается. Тем более понятно желание Немировича-Данченко и Станиславского «закрепить» Чехова за Художественным театром, ведь его пьесы положили начало долгой и успешной истории МХТ.

В апреле 1900 года «Дядя Ваня» был показан Чехову. Писатель отмечал, что именно этот спектакль в сценической интерпретации и показался ему «своим», близким авторскому замыслу.

Н. Е. Эфрос вспоминал, что и Станиславский видел, какое большое впечатление произвел «Дядя Ваня» на Чехова. Режиссер был уверен, что именно эта пьеса заставила писателя поверить, «что писать для театра можно и стоит»⁷⁹.

По воспоминаниям Станиславского, первое представление «Дяди Вани» в Севастополе 10 апреля 1900 года прошло с успехом. Поначалу публика принимала холодно, но с каждым актом рос интерес аудитории к происходящему на сцене, и в финале зрительный зал взорвался аплодисментами и радостными восклицаниями, а когда Чехов вышел на сцену⁸⁰, его долго не хотели отпускать.

По окончании спектакля драматург поговорил с актерами и каждому из них сделал по небольшому замечанию, которое касалось исполнения их ролей. Станиславский вспоминал, что Чехов говорил с ним о свисте Астрова и прощальном поцелуе с Еленой Андреевной:

⁷⁸ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 399.

⁷⁹ Там же. С. 400.

⁸⁰ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. 1960. Ук. изд. С. 385.

«– Он же ее целует так (*тут он коротким поцелуем приложился к своей руке*). Астров же не уважает Елену. Потом же, слушайте, Астров свистит, уезжая»⁸¹.

Станиславский не сразу смог отгадать истинный смысл «филигранных» замечаний автора, но впоследствии осознал и согласился, что это придает совершенно иное, более тонкое понимание роли: «Астров циник, он им сделался от презрения к окружающей пошлости. Он не сентиментален и не раскисает. Он человек идейного дела. Его не удивит прозой жизни, которую он хорошо изучил. Раскисая к концу, он отнимает лиризм финала дяди Вани и Сони. Он уезжает по-своему. Он мужественно переносит жизнь»⁸². То же объяснение поведения Астрова можем найти в письме Антона Павловича Ольге Леонардовне от 2 января 1901 года, где драматург пишет, что «люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают да задумываются часто» [П, 9; 173].

14 апреля 1900 года труппа театра уехала на пароходе в Ялту, где продолжила свои гастроли. 16 и 20 апреля 1900 года «Дядя Ваня» был показан в Ялте.

В «Крымском курьере» 18 апреля 1900 года вышел отзыв на постановку. Рецензент замечал, что пьеса на сцене производила сильное впечатление благодаря прекрасно сыгранному актерскому ансамблю московской труппы. Отмечая в «Дяде Ване» «поразительную простоту и безыскусственность»⁸³, корреспондент добавлял, что «отсутствие всякой вычурности»⁸⁴ в пьесе сильно контрастировало с обычным репертуаром. Почти полное отсутствие «театральности» в мире театра – явление редкое, а труппа МХТ доказывала, «до какой степени можно приблизить сценическую передачу к жизни, как много можно уменьшить условность в исполнении драматического произведения»⁸⁵.

⁸¹ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра. Ук. изд. С. 37.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

В Москве, уже в самом МХТ, Чехов впервые увидел «Дядю Ваню» 27 октября 1900 года. Е. Н. Чириков, вместе с которым Чехов был в театре (а также с М. Горьким и его супругой), впоследствии писал, что спектакль произвел неизгладимое впечатление, заставил сопереживать и жить вместе с героями пьесы. Автор пьесы же был сдержан, стоял поодаль и скромно прятался от публики, «и не было в нем никакой торжествующей авторской гордости, словно вовсе не он и написал эту пьесу, до дна всколыхнувшую наши сердца...»⁸⁶, – вспоминал Чириков.

В январе 1902 года Художественный театр играл спектакль «Дядя Ваня», который имел особенное значение для Чехова.

В России с 1885 года, с периодичностью раз в два года, организовывали съезды врачей и деятелей общественной медицины, названные в память хирурга, профессора и педагога Н. И. Пирогова его именем: ставились вопросы общественной медицины, и проходило их обсуждение, исходя из взаимосвязи с политической и экономической обстановкой в стране.

VIII Пироговский съезд проходил в Москве с 3 по 10 января 1902 года. Для участников съезда Немировичем-Данченко было решено играть «специальный спектакль» [П, 10; 404], и выбрали «Дядю Ваню».

Для Чехова данный спектакль был очень важен. В переписке с Книппер-Чеховой драматург настаивал, чтобы в тот вечер обязательно играл основной состав исполнителей, иначе он обещал «навек рассориться с театром» [П, 10; 162], просил играть как можно лучше [П, 10; 158] и обязательно отписаться, как прошел спектакль [П, 10; 163]. Перед началом спектакля зрители-врачи послали Чехову приветственную телеграмму с выражением своего уважения и пожеланиями здоровья [П, 10; 167].

На врачей постановка «Дяди Вани» произвела большое впечатление [П, 10; 438]. В дар театру был преподнесен портрет Чехова работы О. Э. Браза с подписью «Художникам – врачи. На память о спектакле для врачей, приехавших на VIII Пироговский съезд, 11.I.1902 г.»⁸⁷.

⁸⁶ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 401.

⁸⁷ Там же. С. 401–402.

Доктор М. А. Членов, принимавший участие в организации этого вечера, писал Чехову по окончании работы съезда: «...в общем все вышло превосходно. Играли "Дядю Ваню" невероятно хорошо; я был несколько раз за сценой и видел по артистам, что им самим приятно играть перед такой редкой публикой...»⁸⁸. «Дядю Ваню» участники съезда воспринимали как пьесу, написанную врачом-художником о враче, также в душе художнике.

Итак, пьеса Чехова «Дядя Ваня» способствовала укреплению плодотворного сотрудничества писателя и Московского Художественного театра. Постановка пьесы Немировичем-Данченко и Станиславским положила начало для пересмотра бытовавших прежде убеждений о Чехове как бытописателе, неспособном к созданию драматургических произведений. Театрально-литературный комитет, высказывавший неодобрительные суждения о пьесе и посчитавший невозможным ее постановку в изначальном виде на сцене императорских театров, своим решением продемонстрировал собственную некомпетентность в понимании драматургии Чехова. Спектакль «Дядя Ваня» Художественного театра пользовался заслуженным уважением многих критиков, популярностью и любовью публики, которая в пьесе находила отражение своей настоящей жизни и тонкую передачу собственных переживаний.

1.2. «Дядя Ваня» на сценах провинциальных театров и в любительских постановках

До премьеры «Дяди Вани» в Художественном Общедоступном театре 26 октября 1899 года пьеса завоевывала сцены многих провинциальных театров. Чехов писал А. С. Суворину 13 марта 1898 года: «...в эту зиму в провинции шли мои пьесы, как никогда, даже "Дядя Ваня" шел» [П, 7; 185].

Успех пьесы во многих городах (Казань, Павловск, Одесса, Нижний Новгород, Таганрог, Харьков, Ярославль, Саратов, Серпухов и другие) способствовал тому, что «Дядя Ваня» прочно вошел в основной репертуар

⁸⁸ Там же. С. 402.

провинциальных театров. Чехов воспринимал такую неожиданную популярность «Дяди Вани» с удивлением: «Мой "Дядя Ваня" ходит по всей провинции, и всюду успех. Вот не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Совсем я не рассчитывал на сию пьесу» [П, 7; 312]; «По всей России идет "Дядя Ваня"» [П, 7; 369].

Значительный объем провинциальных и любительских постановок «Дяди Вани» не позволяет нам осветить их все, поэтому в нашей работе мы сосредоточимся только на самых важных постановках пьесы для понимания ее интерпретации в провинции и на любительской сцене.

Одними из самых первых «Дядю Ваню» поставили в Казани. 15 апреля 1898 года состоялся спектакль, поставленный труппой М. М. Бородая «Казанско-саратовское общество». Рецензенты отмечали, что не развитием действия, а настроением нужно «дать прочувствовать зрителю разницу между понятием "жизнь" и "обывательская жизнь", ведь, как говорит Астров, между ними существует громадная разница»⁸⁹. Для этого необходимо глубокое понимание актерами своих героев, сыгранность и подходящий актерский состав, однако труппа Бородая не смогла этого дать, поэтому спектакль не нашел отклика в душе у зрителей.

В Одессе «Дядю Ваню» поставила киевская драматическая труппа под управлением Н. Н. Соловцова. Спектакли шли 1, 9 сентября и 4 октября 1898 года (в октябре и ноябре – в Киеве). Поставил спектакль Е. А. Неделин (настоящая фамилия Недзвецкий), известный в провинции драматический актер, исполнявший роли почти во всех чеховских пьесах⁹⁰. Со слов актера Малого театра М. Ф. Ленина, Чехов высоко оценил актерскую игру, разве что об А. А. Пасхаловой, исполнившей роль Сони, драматург позднее отзывался как об актрисе «совершенно провинциальной, неинтересной» [П, 11; 259].

Благодаря отзывам на спектакль, можно понять, что пьеса пришлась по душе зрителю, и впечатление от «Дяди Вани» было положительным⁹¹.

⁸⁹ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 152.

⁹⁰ Там же. С. 155.

⁹¹ Там же. С. 155.

И. М. Хейфец («Старый театрал») в газете «Одесские новости» (№ 4389, 3 сентября, 1898 год) писал о точно воссозданной в пьесе правдивой картине бесцельной и монотонной жизни, где разворачивается коллизия двух сторон: те, кто свою жизнь наполняют бессмысленным и выматывающим трудом, и те, кто свою жизнь наполняют стремлением к цели, но идут к этой цели с помощью лжи и двуличности. В этом рецензент находил правду жизни, где часто сталкиваются человеческие альтруизм и эгоизм. Хейфец положительно отмечал игру актеров и «превосходный ансамбль»⁹².

Одной из самых известных провинциальных постановок стала постановка «Дяди Вани» в Нижнем Новгороде (труппа Н. И. Соболевцова-Самарина). Спектакли шли 20 октября и 6 ноября 1898 года. Известна она в большей мере благодаря эмоциональному письму М. Горького Чехову, в котором пьеса «Дядя Ваня» впервые признается образцом новой драмы. М. Горький под впечатлением от спектакля, виденного им 6 ноября, писал: «На днях смотрел "Дядю Ваню", смотрел и – плакал как баба, хотя я человек далеко не нервный, пришел домой оглушенный, измятый вашей пьесой <...> Не скажешь хорошо и ясно того, что вызывает эта пьеса в душе, но я чувствовал, глядя на ее героев: как будто меня перепиливают тупой пилой. <...> Для меня – это страшная вещь. Ваш "Дядя Ваня", это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым Вы бьете по пустым башкам публики <...> В последнем акте "Вани", когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, – я задрожал от восхищения пред Вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как Вы здорово ударили тут по душе и как метко!» [П, 7; 678].

Если в провинции пьеса пользовалась большой популярностью еще до постановки в Художественном общедоступном театре, то после премьеры в МХТ интерес к «Дяде Ване» возрос, и количество постановок увеличилось.

Во многих городах «Дядя Ваня» шел не один театральный сезон. К примеру, в Новочеркасске пьеса неизменно собирала полные залы и благодаря талантливому исполнению имела оглушительный успех⁹³. В Ярославле, где жил

⁹² Там же.

⁹³ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 405.

младший брат Чехова, М. П. Чехов, «Дядя Ваня» также ставился неоднократно. Еще осенью 1899 года М. П. Чехов писал сестре о своем восторге от спектакля и в особенности от финала пьесы⁹⁴.

Постановка «Дяди Вани» в Херсоне (премьера – 26 сентября 1902 года) труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда вызвала сильный ажиотаж у публики и интерес театральных критиков. В газетах писали, что труппе особенно удаются пьесы с «настроением» (среди которых Чехов лидирует, «как главный выразитель и новатор этой идеи в русской драматической литературе»⁹⁵), что «Дядя Ваня» в их исполнении произвел на публику глубокое впечатление. Благодаря отсутствию сцены, в привычном понимании этого слова, зрители становились непосредственными участниками представления. Что же касается таланта исполнителей, то особенно отмечали актерскую игру Мейерхольда (Астров) и Кошеверова (Войницкий). «Доктор Астров в лице г. Мейерхольда был выполнен художественно тонко и вызвал у публики горячие аплодисменты по адресу артиста. <...> Много нервности и темперамента показал г. Кошеверов в талантливой передаче роли "Дяди Вани", обрисовав духовную сторону изверившегося и исковерканного жизнью человека, сошедшего с рельс, благодаря тонкой почве глухого провинциального болота»⁹⁶(газета «Юг», 1902, № 1309, 28 сентября, подпись – А.Н-н.).

17 апреля 1903 года Б. А. Лазаревский писал Чехову о гастролях труппы Кошеверова и Мейерхольда в Севастополе (уже называвшейся к тому времени «Товариществом новой драмы»): «"Дядя Ваня" так сошел, что и всякой труппе столичной пожелать можно <...> Хочешь не хочешь, а думаешь о жизни и внутреннем мире таких людей, как профессор, Астров и дядя Ваня. Лучшего Астрова, чем Мейерхольд, и желать трудно <...> Я не умею давать рефератов, но, зная Вас и Ваши требования к искусству, знаю, наверное, что и Вы бы Мейерхольдом остались довольны»⁹⁷.

⁹⁴ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 195.

⁹⁵ Там же. С. 290.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 405.

Гастроли труппы проходили также через Тифлис («Дядю Ваню» играли 2 октября 1904 года, затем 25 июня 1905 года) и Николаев («Дядю Ваню» играли 5 апреля 1905 года). В рецензиях отмечали искусно поданное настроение чеховской пьесы и любовь актеров к Чехову и его героям, понимание их тоски и душевной боли, оттого «Дядя Ваня» производил столь сильное впечатление⁹⁸.

Разница между эталонными постановками «учителя» (Станиславского), дающего «гармоничное целое в спектакле Московского Художественного театра»⁹⁹, и «ученика» (Мейерхольда) существовала, «тем не менее, как режиссерская часть, так и артисты "Новой драмы" вполне заслуженно вызывают горячее одобрение публики»¹⁰⁰ («Полтавщина», 1906, № 1071, 13 июня, подпись – Н-к).

Чехову периодически приходили письма от любительских трупп с просьбой разрешить постановку той или иной пьесы. В 1880-е и 1890-е годы обычно речь шла о водевилях, в начале же XX века в народных театрах стали ставить «Иванова», «Дядю Ваню», «Трех сестер»¹⁰¹. Любительские постановки «Дяди Вани» в 1900 году ставили в Петербурге («Общество художественного чтения и музыки»¹⁰², ученики Введенской гимназии [П, 9; 556-567]), в Нижнем Новгороде¹⁰³, в Пензенском народном театре¹⁰⁴, в 1904 году на сцене Народного дома в Ставрополе¹⁰⁵, и в других городах. «Чехов был против профанации театра, но не против любительства вообще»¹⁰⁶, так как знал, что многие актеры впервые начинали на таких подмостках. Поэтому он благожелательно относился к намерению различных трупп поставить «Дядю Ваню». Таким образом, география постановок пьесы постоянно расширялась.

⁹⁸ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 413–414.

⁹⁹ Там же. С 414.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же. С. 297.

¹⁰² Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 406.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 297.

¹⁰⁶ Там же. С. 298.

Итак, пьеса Чехова «Дядя Ваня» ставилась еще до премьеры в Художественном театре на сценах многих провинциальных театров. Спектакли в большинстве своем пользовались популярностью и собирали полные залы. Пьеса держалась в репертуаре многих городов в течение нескольких театральных сезонов. Постановка Немировича-Данченко и Станиславского только способствовала увеличению числа спектаклей в провинции, появлялись и любительские представления.

Зачастую провинциальные труппы полагались на опыт МХТ в видении образов героев. Некоторые артисты в попытках исполнить роль, например, доктора Астрова, старались подражать Станиславскому. Поэтому и выходил у них не Астров, а Станиславский в роли Астрова¹⁰⁷. Однако чаще всего как любительские, так и профессиональные труппы в разных городах старались вникнуть в чеховское «настроение», следовать духу пьесы и «погрузиться» в эмоциональную атмосферу «Дяди Вани». Все спектакли строго следовали букве чеховского текста и не выходили за рамки написанного автором.

1.3. «Дядя Ваня» на петербургской сцене начала XX века.

Театральная постановка в Драматическом театре

В. Ф. Комиссаржевской

Запрет Театрально-литературного комитета на постановку «Дяди Вани» на императорских сценах в 1899 году не поставил крест на сценическом пути пьесы. Артисты и дирекция Александринского театра полюбили «Дядю Ваню» и старались добиться постановки пьесы в своем театре. К сожалению, при жизни Чехова «Дядя Ваня» так и не был поставлен на профессиональной петербургской сцене.

Е. П. Карпов, режиссер Александринского театра, в 1896 году поставивший провалившуюся чеховскую «Чайку», 5 сентября 1899 года прислал Чехову телеграмму, выражая свое горячее желание поставить «Дядю Ваню»

¹⁰⁷ Там же. С. 435.

с разрешения автора. Хотя пьеса не была представлена в Театрально-литературный комитет во второй раз, Карпов добился разрешения на ее постановку от нового директора императорских театров С. М. Волконского¹⁰⁸.

В письме от 22 сентября 1899 года Чехов согласился и выслал Карпову экземпляр «Дяди Вани». Также драматург выразил свои пожелания, касающиеся распределения ролей: роль Сони обязательно должна была играть В. Ф. Комиссаржевская, а Астрова – П. В. Самойлов, который, по дошедшим до писателя слухам, успешно выступал в провинции [П, 8; 265].

Однако возникло новое препятствие – права на пьесу Чехов передал В. И. Немировичу-Данченко, и тот мог ставить «Дядю Ваню» не только в Москве, но и в Петербурге. Обращение Карпова к режиссеру МХТ не помогло: Немирович-Данченко оставался непоколебим. Карпов, соответственно, не мог реализовать запланированную на октябрь 1900 года постановку «Дяди Вани» на сцене Александринского театра (для бенефиса артиста Ф. П. Горева).

Возможно, Немировича-Данченко от разрешения передать пьесу удерживал финансовый вопрос. Ведь 2 апреля 1900 года режиссер писал Чехову и благодарил за «Дядю Ваню» для постановки в Петербурге, так как пьеса дала хорошую прибыль в Крыму. Немирович-Данченко надеялся и на успешные гастроли в Петербурге [П, 9; 322].

20 апреля 1900 года Чехов писал Карпову: «Я говорил с В. И. Немировичем-Данченко о "Дяде Ване", и он уверяет, что эта пьеса была отдана ему мною больше двух лет назад, не для одной Москвы, а вообще. Будет ли Художественный театр когда-нибудь в Петербурге¹⁰⁹, я не знаю, но если будет, то пьеса моя пройдет не больше 2-3 раз – а затем наступит тишина и спокойствие. <...> Отдавая свои пьесы в Художественный театр, я ни в каком случае не предполагал, что он будет когда-нибудь в Петербурге, мне это и в голову не приходило» [П, 9; 81].

¹⁰⁸ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 406.

¹⁰⁹ Первые гастроли Художественного театра в Петербурге состоялись лишь в феврале-марте 1901 года (начались они 19 февраля 1901 года спектаклем «Дядя Ваня»).

Наконец, в 1901 году состоялись гастроли Художественного театра, и положение изменилось. Разрешение на постановку «Дяди Вани» было передано П. П. Гнедичу, новому управляющему труппой Александринского театра¹¹⁰. «Монополию» Художественного театра на драмы Чехова Немирович-Данченко объяснил желанием охранять художественные интересы писателя (а не материальной стороной вопроса), ведь ранее Комитет требовал «переделок», на которые Чехов не мог пойти.

Гнедич в письме главному редактору «Петербургской газеты» писал, что «Дядя Ваня» обязательно войдет в будущем в основной репертуар Александринского театра¹¹¹. Но случилось это только в 1909 году. Постановка под руководством режиссера Ю. Э. Озаровского состоялась в пятую годовщину со дня смерти Чехова (впоследствии на сцене этого театра ставились спектакли почти по всем пьесам драматурга).

Нужно заметить, что до постановки на Александринской сцене «Дядю Ваню» несколькими годами ранее поставили на сцене петербургского Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской.

Комиссаржевская мечтала сыграть в пьесе Чехова «Дядя Ваня» роль Сони еще с конца 1890-х годов – в то время актриса все еще работала на императорской сцене. Да и сам Чехов хотел видеть Веру Федоровну в этой роли.

Театральные гастроли Комиссаржевской на Украине, Поволжье, Кавказе не обходились без чеховских пьес. Она всегда включала в репертуар пьесу «Дядя Ваня», исполняя роль Сони. «Я в поездку в этом году везу и "Чайку", и "Дядю Ваню"» [П, 9; 419], – писала она Чехову в ноябре 1900 года. «Дядя Ваня» прочно вошел в гастрольный репертуар Комиссаржевской, и на протяжении нескольких лет (с 1901 до 1904 года) пьесу играли постоянно.

Создание собственного театра в Петербурге было давней задумкой Веры Федоровны, и уже в январе 1903 года этот вопрос был ею решен. «Вы, вероятно, слышали о моей затее открыть в Петерб^{ург}е театр, – писала Комиссаржевская Чехову. – Это тоже уже кончено <...> Вы мне должны помочь,

¹¹⁰ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 407.

¹¹¹ Там же.

Антон Павлович <...> Обещайте мне дать Вашу новую пьесу в мой театр в Петербург. Ведь Вы же понимаете, как это мне нужно и что Вы для меня этим сделаете. В мое художественное чутье Вы, я знаю, верите и еще верьте в то, что я слишком люблю Чехова, чтобы поставить Вашу вещь в том случае, если исполнение ее не удовлетворит меня на репетициях» [П, 11; 445]. Тронутый этой просьбой, писатель в ответном письме рассказывал ей о задумке своей новой пьесы (речь шла о «Вишневом саде»). Снова Чехов повторял о зависимости пьесы от правил Московского Художественного театра. «Если в 1904 году Художеств<енный> театр не поедет в Петербург <...>, то и разговоров быть не может, если пьеса подойдет для Вашего театра, то я отдам Вам ее с удовольствием» [П, 11; 134].

Вскоре Чехов скончался, и театральные подмостки заполнили постановки по его пьесам, к несчастью, многие – совсем неудачные, как видно из периодики того времени. Тем более понятно горячее желание Комиссаржевской в первом сезоне своего театра показать Петербургу «настоящего» Чехова, которого она понимала на глубинном уровне, с творчеством которого она связала свою актерскую судьбу.

Премьера «Дяди Вани» состоялась 4 октября 1904 года. Газетная шумиха вокруг репертуара нового театра не утихала. После премьеры чеховской пьесы некоторые издания («Петербургский листок», «Русь») писали о Драматическом театре Комиссаржевской пренебрежительно, о новом спектакле – в язвительном тоне, а исполнение Верой Федоровной роли Сони обыгрывалось в сатирическом ключе. Находили критики и слишком сильное влияние Московского Художественного театра, от которого в спектакль Комиссаржевской проникла «хмара <...> с бутафорщиной и фигурами бесполезного умолчания»¹¹², лишь маскирующими «свое бессилие»¹¹³.

¹¹² Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 383.

¹¹³ Там же.

Отклики на премьеру «Дяди Вани» появлялись и в газете «Новое время», в рецензиях которой нелюбовь к Московскому Художественному театру и неприятие творчества Чехова явственно ощутимы¹¹⁴.

Однако «Петербургский дневник театрала» совсем иначе воспринимал постановку Драматического театра: «это целая поэма, трогательная, искренняя, вдохновенная»¹¹⁵. Как тонко замечал критик, Комиссаржевская и Чехов «дополняют друг друга. Это одно целое, неразрывное, художественное...»¹¹⁶ («Петербургский дневник театрала», 1904 год, № 41, подпись – *Н. М-ов*). Корреспондент был уверен, что «Дядя Ваня» обязательно должен и будет собирать полные зрительные залы. Также отмечалась режиссерская работа над сценографией спектакля.

Режиссер Н. А. Попов больше сосредоточен был на внешней стороне постановки, старался отличаться от МХТ, но не занимался ни развитием образов героев, ни трактовкой пьесы. Поэтому оформление спектакля многие критики впоследствии называли одной из его сильнейших сторон. Что касается исполнителей, то, по свидетельству прессы, «в общем типе воспроизведения роли чувствовались некоторые внешние подсказы московских исполнителей пьесы...»¹¹⁷.

«Только ничуть не бледнее сверкает нежное, прекрасное дарование г-жи Комиссаржевской. Все остальные "сдают" при сравнении»¹¹⁸, – писал А. А. Измайлов, признавая, что даже образ московской труппы не может «заслонить» непревзойденную игру актрисы («Биржевые ведомости», 1904 год, № 509, 5 октября, подпись – *Смоленский*). «Трогательная, милая, удивительно жизненная Соня – г-жа Комиссаржевская. С первого появления она придает роли впечатление подкупающей реальности»¹¹⁹.

¹¹⁴ «Новое время», 1904 год: № 10254, 17 сентября, подпись – *Ю. Э.*; № 10273, 6 октября, безымянная заметка; № 10290, 23 октября, автор – В. П. Буренин.

¹¹⁵ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 383.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же. С. 388.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же.

П. В. Самойлов, как замечали современники, «обладал высокой тайной драматического искусства <...> музыкой искренности глубокого и тонкого чувства и простоты <...> Исполняя роли одиноких борцов, страдающих героев, он был неподражаем в жизненном драматизме»¹²⁰. Однако роль Астрова критиками не была причислена к удачам актера. Его непременно сравнивали со Станиславским, и сравнение было не в пользу Самойлова¹²¹.

А. И. Каширин, исполнитель роли Войницкого, получал в основном положительные отзывы критиков. Актер раскрывал в образе дяди Вани «самого себя во всем обаянии бесхитростного, нерасчетливого, доброго, умного русского человека»¹²². В этом ему помогали его темперамент, обаяние, природные данные. «Высокий, могучий <...> с прекрасными выразительными глазами»¹²³ артист прекрасно прочувствовал драму погибающего в глуши и безвестности нераскрывшегося таланта. В отличие от интерпретации пьесы «Дядя Ваня» А. Р. Кугелем, который вменял в вину Каширину отсутствие в исполнении «надрыва» и «скверны», что накопились со временем в душе дяди Вани от прожитой глупо и бесцельно жизни, постановка Драматического театра акцентировала внимание на разрушительном влиянии всей системы жизни, губящую таких талантливых и умных людей, как Войницкий¹²⁴.

Рецензенты отмечали, что игра Каширина во многом способствовала большому впечатлению от третьего акта пьесы, однако без Комиссаржевской-Сони этот подъем не был бы достигнут. «Скромная, незаметная в жизни <...> девушка вырастала сразу в героический образ...»¹²⁵ – писал Ф. Д. Батюшков. Соня в исполнении Веры Федоровны будто бы бросалась на защиту не только одного дяди Вани, но всех униженных и оскорбленных, поэтому и вырастала

¹²⁰ Дубнова Е. Я. «Дядя Ваня» на сцене петербургского Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: ст., публ., эссе / [редкол.: В. Я. Лакшин (отв. ред.) и др.]. М.: Наука, 1993. – С. 122.

¹²¹ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 388.

¹²² Александров Я. А. Чайка русской сцены: театр.-лит. очерки: страницы из истории культур. исканий и лучш. Порывов. Казань: тип. Я. Н. Подземского, 1914. – С. 76.

¹²³ Гардин В. З. Жизнь и труд артиста. М.: Искусство, 1960. – С. 79.

¹²⁴ Дубнова Е. Я. Ук. изд. С. 124.

¹²⁵ О Комиссаржевской: Забытое и новое: Воспоминания. Статьи. Письма / [под ред. К. Рудницкого]. М.: Всерос. театр. о-во, 1965. – С. 229.

до уровня героической фигуры. Ее порыв, сила, с которой актриса произносила свои слова, производили огромное впечатление на зрителей. Финальный монолог Сони запомнился всем современникам непревзойденной силой чувств и эмоциональным воздействием. А. А. Измайлов в своей рецензии этот монолог сравнил с «молитвой, трогательной и волнующей»¹²⁶.

Роль Сони вошла в число лучших ролей Комиссаржевской, а постановка Драматического театра стала большим событием театральной жизни Петербурга.

Итак, судьба пьесы Чехова «Дядя Ваня» на петербургской сцене не отличалась легкостью. Запрет Театрально-литературным комитетом постановок на императорских сценах, преодоление этого запрета и новая преграда в лице руководителя Художественного театра, Немировича-Данченко, которому принадлежали права на постановку пьесы в Москве и Петербурге, надолго отодвинула возможность поставить «Дядю Ваню» на сцене императорских театров. При жизни Чехову так и не довелось увидеть «Дядю Ваню» на сценах петербургских театров.

Драматический театр, основанный Комиссаржевской, стал первым крупным театром в Петербурге, поставившим «Дядю Ваню». Современникам Вера Федоровна запомнилась как непревзойденная исполнительница роли Сони и навсегда осталась в памяти зрителей. Роль Сони стала одной из последних ролей в репертуаре Комиссаржевской, скончавшейся через несколько лет после премьеры «Дяди Вани».

Как и МХТ, Драматический театр трактовал «Дядю Ваню» как пьесу о погубленном в провинциальной глуши таланте. Поднималась проблема российской интеллигенции, на которую губительное влияние оказывала засасывающая, опошляющая среда. Интеллигенция рубежа эпох была в растерянном и подавленном состоянии: кризис позитивизма как метода научного познания, крушение идеалов народничества в борьбе с марксизмом породили ситуацию, когда старые идеалы утеряны, а новые еще не появились. Начало XX века сопровождалось общественными ожиданиями о сломе старого

¹²⁶ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 388.

порядка жизни и о последующих коренных переменах. Вследствие этого для самосознания интеллигенции особую важность приобретали глубинные вопросы. Поэтому духовная жизнь персонажей пьесы «Дядя Ваня», философские проблемы (поиск себя и осмысления своей жизни), находили отклик в сердцах публики. Таким образом, философская проблематика пьесы отвечала злободневным вопросам рубежа веков.

1.4. Восприятие «Дяди Вани» в критических рецензиях на рубеже XIX–XX веков

Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» впервые была напечатана в сборнике «Пьесы», вышедшем в свет в апреле 1897 года. Также туда вошли «Чайка» и «Иванов», если говорить о «больших» пьесах драматурга. Первоначально сборник не был широко освещаем в прессе. Те критики, что писали о сборнике, не оценили драматических произведений Чехова. Писали о ненужных и скучных разговорах, о растянутости действия или об отсутствии оно. На первый взгляд, театральные рецензенты сходились во мнении об отсутствии у писателя драматургического таланта.

«Дядя Ваня» не стал исключением. Критики называли его «полуновинкой», вспоминали «старую версию» пьесы – «Лешего», иронизировали о «переделке» пьесы и прогнозировали отсутствие успеха у зрительской аудитории. Как писали, например, в газете «Новости дня» (5 июня 1897 года), пьеса при чтении «производит впечатление очень большое и очень тяжелое, удручающее. <...> Многое очерчено неясно, все действие пьесы точно окутано туманом, быть может – даже умышленным. Нужно долго вдумываться, чтобы понять мотивы поступков героев и оценить всю их правду. А зритель любит ясность, точность, определенность, контуры твердые и даже резкие. Так называемое "настроение" (а его в пьесе бездна!) ценится в зрительном зале очень мало»¹²⁷.

¹²⁷ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 415–416.

Постановка пьесы на сцене Художественного театра способствовала принятию пьесы, благодаря ей драматургическое новаторство Чехова открылось большинству критиков – заговорили о «новом слове», сказанном Чеховым-драматургом. После премьеры спектакля 26 октября 1899 года «Дядя Ваня» стал самой обсуждаемой в печати пьесой, которую считали лучшей вещью текущего репертуара.

В. И. Немирович-Данченко высоко оценивал не только художественную ценность «Дяди Вани», но и считал, что пьеса способствовала художественному развитию МХТ и упрочнению положения принципов реалистического театра. После премьеры режиссер писал драматургу: «Для меня, <...>, несомненно, что пьеса твоя – большое явление в нашей театральной жизни <...> Для меня постановка "Дяди Вани" имеет громаднейшее значение, касающееся существования всего театра»¹²⁸. Немирович-Данченко позднее относил «Дядю Ваню» к числу тех пьес, которые выделялись в репертуаре МХТ своей художественной целостностью, согласованностью, а также мастерским исполнением.

М. Горький был одним из первых, кто оценил пьесу по достоинству, и он неоднократно писал об этом Чехову. Для Горького «Дядя Ваня» был «страшной вещью» [П, 7; 678] (по силе воздействия), и «новым видом драматического искусства» [П, 7; 678], в котором «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа» [П, 7; 679]. Побывав 6 ноября 1898 года на спектакле «Дядя Ваня» в Нижнем Новгороде, Горький был под большим впечатлением от пьесы. Он писал в декабре Чехову, что «Дядя Ваня» навел его на мысли «о жизни, принесенной в жертву идола, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений – ваши делают это» [П, 7; 679].

После премьеры спектакля на сцене Художественного театра критики все больше писали о трагической основе «Дяди Вани», о высокой по своей силе

¹²⁸ Там же. С. 408.

драматической составляющей пьесы, о гнетущей атмосфере пьесы с ее тусклой провинциальной действительностью, которая губит все хорошее, что есть в человеке. Особое воздействие на публику оказал финал «Дяди Вани». Писал о финале и Горький («задрожал от восхищения» [П, 7; 678]), и Г. М. Чехов: «Картина последнего акта была необыкновенно грустна и тяжела, она оставила на всех зрителей впечатление тяжелее всяких трагических сцен»¹²⁹.

Хороший знакомый Чехова, врач П. И. Куркин, побывавший на премьере в Художественном театре, на следующий же день (в письме от 27 октября 1899 года) сообщал драматургу о настоящем триумфе, что продолжался весь вечер. Куркин также особенно выделял финальную сцену спектакля, сопровождая собственные глубокие впечатления от нее с пронизательными рассуждениями о сути финала: «Мне очень хотелось бы разобраться, в чем именно секрет этого очарования последней сцены, – последней сцены, после которой хочется плакать, плакать без конца <...> Дело, мне кажется, в трагизме положения этих людей, – в трагизме этих будней, которые возвращаются теперь на свое место, возвращаются навсегда и навсегда сковывают этих людей. И дело еще в том, что огнем таланта здесь освещена жизнь и душа самых простых, самых обыкновенных людей <...> Поэтому, при виде этой последней сцены, когда все уехали, когда наступили опять бесконечные будни, со сверчками, счетами и т. д., я почувствовал почти физическую боль, и казалось, лично за себя <...> я готов утверждать, что последняя сцена "Дяди Вани" одно из самых сильных и выразительных мест в нашей драматической литературе» [П, 8; 573-574].

В связи с премьерой «Дяди Вани» и откликами на нее прессы Немирович-Данченко спрашивал Чехова (в письме от 28 ноября 1899 года), читал ли писатель рецензии на «Дядю Ваню». Режиссер упомянул ряд статей, которые выбивались из общего ряда откликов и могли бы обратить на себя внимание Чехова: рецензию

¹²⁹ Там же. С. 409.

С. В. Флерова¹³⁰ в «Московских ведомостях», фельетон Н. И. Игнатова¹³¹ в «Русских ведомостях», рецензию Н. О. Ракшанина¹³² в «Новостях», рецензию А. Я. Фейгина¹³³ в «Курьере» и «Русской мысли» и рецензию Н. Е. Эфроса¹³⁴ в журнале «Театр и искусство».

Самую негативную реакцию вызвала у Чехова статья И. Н. Игнатова в «Русских ведомостях». Заметим, что в данной статье критик объединял Войницкого и Астрова из «Дяди Вани» с Тригориным из «Чайки» в тип людей «переутомленного сердца»¹³⁵ и находил параллели с образом Обломова из романа И. А. Гончарова «Обломов». Чехов писал: «мне противно это высасывание из пальца, пристегивание к "Обломову", к "Отцам и детям" и т. п. Пристегнуть всякую пьесу можно к чему угодно <...> Подобных статей я не читаю, чтобы не засорять своего настроения» [П, 8; 319].

Обыкновенно Чехов не высказывал своего мнения о рецензиях полно и определенно. Он говорил, что «рецензии для него недоступны как "китайская грамота"»¹³⁶, что он их не читает, чтобы не испортить себе настроение. Тем не менее со статьями Н. Е. Эфроса в «Новостях дня» и А. Я. Фейгина в «Курьере» Чехов ознакомился.

Н. Е. Эфрос в своих статьях¹³⁷ о «Дяде Ване» от первоначальных коротких заметок в «Новостях дня», где сообщал об успехе пьесы в провинции и замечал

¹³⁰ Рецензия С. В. Флерова (псевдоним — С. Васильев) — «Художественно-общедоступный театр. "Дядя Ваня"» (газета «Московские ведомости», 1899, 1 ноября, № 301).

¹³¹ Рецензия И. Н. Игнатова — «Семья Обломовых. По поводу "Дяди Вани"» А. П. Чехова (газета «Русские ведомости», 1899, 28 октября и 24 ноября, № 298, 325).

¹³² Рецензия Н. О. Ракшанина (псевдоним — Н. Рок) — «Из Москвы. Очерки и снимки» («Новости и Биржевая газета», 1899, 6 ноября, № 306).

¹³³ Рецензии Я. А. Фейгин (подпись — *ин*) — «"Дядя Ваня". Сцены из деревенской жизни. Художественно-общедоступный театр» («Курьер», 1899, 27 и 29 октября, № 297, 299) и «Письма о современном искусстве» («Русская мысль», 1899, № 11).

¹³⁴ Рецензия Н. Е. Эфроса (псевдоним — *Старик*) — «Из Москвы» (журнал «Театр и искусство», 1899, № 44, от 31 октября).

¹³⁵ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 419.

¹³⁶ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 296.

¹³⁷ Рецензии Н. Е. Эфроса на «Дядю Ваню»: «Из Москвы». — «Театр и искусство», 1899, № 44 от 31 октября, подпись: *Старик*; в «Новостях дня»: 26 октября, 1899, № 5898, без подписи; «Дядя Ваня» — 27 октября, 1899, № 5899, без подписи; «Дядя Ваня» — 31 октября, 1899, № 5903, с подписью: - *ф* -).

в ней «прозу жизни, возведенную в шедевр поэзии»¹³⁸, где «нормальным состоянием людей является теперь безумие»¹³⁹, перешел к более развернутым рецензиям.

Критик сравнивал жизнь персонажей «Дяди Вани» с трясинной, засасывающей с каждой попыткой вырваться из нее не потерявших жажду жизни героев («Новости дня», 31 октября 1899 года). Мечты о высоком и правильном гибнут в глуши, путь к осуществлению желаний оказывается ложным, и их жизненные порывы оказываются отданными в бессмысленную жертву. Эфрос видел в «Дяде Ване» жизненную правду, поэтому «сцены из деревенской жизни», по мнению критика, с таким же успехом могли быть названы «сценами русской жизни»¹⁴⁰.

Размышляя о связи трех пьес Чехова («Дядя Ваня», «Иванов», «Чайка») в статье журнала «Театр и искусство» (31 октября 1899 года), критик находил в них основные, неотделимые друг от друга темы: «унылую опошлившуюся жизнь, мучительные, неумелые, и, конечно, бесплодные усилия, протест, выродившийся <...> в брюзжание, и оригинальность – в чудачество»¹⁴¹. Эфрос предполагал, что отравляющая атмосфера пошлой окружающей действительности заставляет героев поступать так, а не иначе, потому не соглашался с другими критиками, которые не учитывали этого и неудовольствием отмечали поступки чеховских персонажей лишенными оснований, немотивированными и непоследовательными¹⁴².

Не причисляя Чехова к каким-либо направлениям или движениям (декаденты, символисты), Эфрос признавал его мастером художественного слова, которому нет нужды прибегать к приемам из музыки или живописи, чтобы выразить «требуемое душевное состояние»¹⁴³. И «настроение», создаваемое благодаря чеховскому таланту, и являлось, с точки зрения критика,

¹³⁸ *Ле Флемминг Стивен*. Господа критики и господин Чехов: антология / Стивен Ле Флемминг. М.; СПб.: Летний сад, 2006. – С. 603.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Там же. С. 604.

¹⁴¹ Там же. С. 605.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 418.

отличительной особенностью драматургии Чехова. По мнению Эфроса, Художественный театр не только верно уловил это «настроение» в своей постановке, но и усилил и сделал более выразительным.

Я. А. Фейгин в своих рецензиях («Курьер», 1899, 29 октября, № 299; «Русская мысль», 1899 год, № 11; подпись: - *ин*) выразил, как нам кажется, общее мнение многих театральных и литературных критиков, которые не смогли вникнуть в суть пьесы: «глухая жизнь "нудных" людей»¹⁴⁴; «беспричинная драма», «необъяснимое крушение веры»¹⁴⁵; слабое раскрытие фигуры Серебрякова, который не представляется зрителю «гениальным полубогом»¹⁴⁶, и, соответственно, не оправдывает того подавляющего воздействия на заглавного героя, какое он должен оказывать; любовный конфликт, ставший причиной гнева Войницкого на профессора, как оправдание действий дяди Вани.

Фельетон С. В. Флерова в «Московских ведомостях» (1 ноября 1899 года) отличался некоторой поэтичностью, но за красивыми сравнениями впечатления от «Дяди Вани» с впечатлением, производимым пейзажем, стоят все те же мысли об обыкновенных людях и верном изображении действительности. «Это – сама жизнь, непосредственно зачерпнутая и предлагаемая нам без комментариев, без предисловий, без выводов. Это – пейзаж жизни...»¹⁴⁷, – писал журналист.

Одним из первых театральных критиков, заявившем о «новом слове» Чехова-драматурга, был Н. О. Ракшанин, петербургский беллетрист и драматург¹⁴⁸. «Новым словом» он называл не драму, не комедию или водевиль, а «настроение», и «Дядю Ваню» критик окрестил «настроением в четырех актах»¹⁴⁹ («Новости и Биржевая газета», 1899, 6 ноября, № 306. Подпись - *Н. Рок*).

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ *Ле Флемминг Стивен*. Ук. изд. С. 588.

¹⁴⁸ Чехов был знаком с Н. О. Ракшаниным, однако не оценивал его высоко: «Ракшанину же имя легион. Таких нестерпимо много» [П, 5; 46], – писал Антон Павлович в письме к А. С. Суворину весной 1892 года.

¹⁴⁹ *Кузичева А. П.* А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 178.

Ракшанин, говоря о борьбе «нового направления драматического творчества»¹⁵⁰, вооружает Чехова «новым словом» «против давно устоявшихся форм», занимая при этом удобную и безопасную для себя позицию – называет, но не объясняет и не доказывает. Критик никак не оценивает те «движения», о которых он упоминает, и те «новые формы». Воздвигая Чехова на пьедестал творческой борьбы, он сравнивает драматурга с символистами и импрессионистами, для творчества которых неприменимы традиционные определения. Какие же нужны «новые определения», с помощью которых подобает оценивать творчество таких «поэтических» драматургов, как Чехов, Ракшанин мастерски затушевывает туманными рассуждениями об импрессионистических «настроениях».

Венчают рецензию рассуждения критика о чеховских пьесах и самом Чехове. Ракшанин уверенно заявляет, что произведения автора равны его мирозерцанию и настроению, поэтому Чехова рецензент видит «безнадежным пессимистом, <...> глубоко разочарованным в смысле и радости обыденного существования»¹⁵¹. «Пессимистом» Чехова в литературной и театральной критике называли неоднократно.

Не обошел вниманием постановку «Дяди Вани» на сцене Художественного театра П. П. Перцов, петербургский критик и литератор. Журналист пишет о «Дяде Ване» как о лучшей драматургической работе Чехова. По сравнению с «Чайкой», «Дядя Ваня» «выдержаннее и сосредоточеннее в настроении»¹⁵², и пьеса отражает настоящую жизнь. Постановку Художественного театра Перцов оценил очень высоко, отметил и талантливую работу режиссеров, и превосходную игру актеров. Создавалось ощущение, писал критик, что это уже не спектакль, который играют на сцене, это сама повседневная жизнь.

В петербургской периодике¹⁵³ сравнивали героев пьес Чехова с героями драм Г. Ибсена и находили немало общего: «в драмах, где герой погибает от сознания своего собственного бессилия и неутоленной жажды жизни,

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Там же. С. 183.

¹⁵³ Статья А. А. Рейнгольда в «Северном курьере», СПб, 1900 год, № 65, 7 января.

всегда будет больше драматизма, чем в тех, где герой падает от чужой руки»¹⁵⁴. Ведь «драматизм в настроении, разлитом в атмосфере пьесы»¹⁵⁵, которым и заряжается зритель, и с напряженным душевным вниманием следит за происходящим на сцене.

Вышеупомянутые петербургские рецензенты, видевшие постановку «Дяди Вани» в Москве, выражали надежду, что в скором времени труппа Станиславского приедет в Петербург и привезет с собою «Дядю Ваню», ведь чеховские пьесы («Чайка», и особенно «Дядя Ваня»), сильно выделялись среди русской драматургии того времени. Однако в действительности реакция петербургских критиков на чеховские пьесы оказалась не столь положительной.

Гастроли МХТ в Петербург состоялись в феврале 1901 года и открывались пьесой «Дядя Ваня» (19 февраля 1901 года). Тут же многие театральные критики¹⁵⁶, размышляя над особенностями чеховской драматургии, нашли в пьесе много недостатков. Писали об отсутствии драмы и развития действия, о пустых разговорах¹⁵⁷, об изображении искусственной жизни, так как все герои в пьесе – «аллегии, которые должны выяснять основную мысль автора»¹⁵⁸, об уходе от традиционных форм драмы¹⁵⁹, даже игру Станиславского описывали как подавляющую и затмевающую других актеров, которым отказывали в наличии «таланта и личной инициативы»¹⁶⁰.

Актеры московской труппы воспринимали с обидой подобные статьи, особенно учитывая то, что мнения театральных критиков расходились с реакцией публики. В переписке между Чеховым и О. Л. Книппер с 21 февраля по 5 марта

¹⁵⁴ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 187.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Корреспондент «Нового времени» <Одарченко.> («Три драмы А. П. Чехова» – «Новое время», СПб, 1901, 27 марта, № 9008. Подпись: Ченко); критик А. И. Богданович («Московский Художественный театр...» – «Мир божий», СПб, 1901, № 4, стр. 1-5; рубрика: Критические заметки. Подпись: А.Б.); критик Д. В. Философов (Д. Философов. «Дядя Ваня» ... – «Мир искусства», СПб, 1901, № 2-3, стр. 104-106); критик Ю. Д. Беляев (Юр. Беляев. Художественный театр. «Дядя Ваня» – «Новое время», СПб, 1901, № 8975, 21 февраля).

¹⁵⁷ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 419.

¹⁵⁸ Там же. С. 420.

¹⁵⁹ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Ук. изд. С. 210.

¹⁶⁰ Там же. С. 214.

1901 года отражено это двойственное отношение к пьесе. Ольга Леонардовна неоднократно упоминала, что публика любит московскую труппу, в то время как критики обрушивались на Московский Художественный театр с разгромными рецензиями.

Действительно, несмотря на неодобрительные отзывы петербургской критики, зрительская аудитория с восторгом принимала москвичей. Еще после первого представления «Дяди Вани» 19 февраля 1901 года Немирович-Данченко телеграфировал Чехову о «громдном успехе»¹⁶¹ и передавал сердечные благодарности от зрителей. О фуроре сообщил Чехову и А. Л. Вишневский (28 февраля и 18 марта 1901 года). Актер писал Чехову о том, что петербургская публика принимала их труппу замечательно, несмотря на злобные отзывы враждебно настроенных по отношению к театру журналистов, и что гастроли МХТ становятся предметом обсуждения «во всех сферах Петербурга» [П, 9; 530].

Актеры Александринского театра также восторгались постановкой московской труппы. На М. Г. Савину «Дядя Ваня» произвел огромное впечатление. Однако в некоторых случаях восторги были лишь публичны. С этой точки зрения интересны дневники С. И. Смирновой-Сазоновой, откуда можно сделать вывод, что домашние мнения с их заявлениями не совпадали и были, скорее, созвучны критически настроенным отзывам, не принимавших Чехова и Художественный театр¹⁶².

Петербургские гастроли Московского Художественного театра в апреле 1903 года, продолжавшиеся почти месяц, ознаменовали новый успех «Дяди Вани». Ольга Леонардовна каждый день писала супругу о фуроре «Дяди Вани»: 10 апреля – «Все отдыхают, говорят о чеховской поэзии, о его лиризме. Я счастлива <...> Во всех газетах говорят о Чехове, о "Дяде Ване"»¹⁶³; 11 апреля – «Приехали сюда с "Дном" и выезжаем на "Дяде Ване", на который спрос огромный. Все идут на "Дядю Ваню". <...> Везде говорят о Чехове, точно новую пьесу привезли» [П, 11; 510].

¹⁶¹ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 401.

¹⁶² См.: Чехов: статьи и материалы / Серия: Литературное наследство. / [гл. ред.: В. В. Виноградов]. Т. 68. М.: Акад. наук СССР, 1960. – С. 305, 311.

¹⁶³ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 402.

Постановка «Дяди Вани» со временем не потеряла свежести исполнения и актуальности. В письме Чехову 17 ноября 1903 года Л. А. Сулержицкий подтверждал этот факт: «Смотрел "Дядю Ваню". Уж бог знает который раз играют, но сыграли отлично – живо, тепло. Публика отлично чувствовала и принимала. И артисты с удовольствием играли. Многие места играют иначе, чем раньше – и лучше» [П, 11; 639].

Итак, в данном диссертационном разделе мы рассмотрели первую публикацию пьесы Чехова «Дядя Ваня» в сборнике «Пьесы» 1897-го года и реакцию на него критиков. В основном сборник нешироко освещался в печати, пьеса осталась недостаточно замеченной в столичных кругах. Те критики, что обратили на нее внимание, писали о безыдейности, серости людей и окружающего мира, отсутствии мотивов у героев пьесы, их пессимизме, о преобладании вялотекущих и неинтересных разговоров, об изображении тусклой атмосферы обыденных будней, о бессобытийности, об отсутствии драматического конфликта и драматического развития действия, что приводило их к мнению о бессюжетности пьес Чехова. В общем, все то, что стало позднее так называемым «общим местом» в ранней критике драматургии Чехова. В итоге некоторые литературные критики поначалу не увидели, что эти особенности пьесы составили более глубокую и психологически напряженную драму героев в отношении окружающей их бытовой повседневности, засасывающей и опошляющей. Описанные ими характерные черты драматургии Чехова только позднее стали восприниматься не как слабые стороны драматургической манеры Чехова, но как ее достоинства.

Пьеса «Дядя Ваня», поначалу планировавшаяся к постановке в Александринском театре, не прошла проверку в Театрально-Литературном комитете, который требовал от автора сокращений и переделок пьесы, если он хочет получить разрешение на постановку пьесы на императорской сцене. Поэтому Чехов, не собирающийся переписывать пьесу, которую он считал законченной и цельной в своем виде, отдал «Дядю Ваню» в Художественный общедоступный театр В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому, которые 17 декабря 1898 года с успехом поставили чеховскую «Чайку».

Премьера «Дяди Вани», состоявшаяся 26 октября 1899 года, прошла не с таким триумфом, как премьера «Чайки», что было связано с волнением актеров, нецелостным пониманием роли некоторыми артистами в связи с противоречивыми указаниями двух режиссеров. Однако со второго представления волнение ушло, внешние эффекты исчезли. Артисты с каждым представлением все глубже вживались в свои роли, достигали подлинного понимания своих героев и создавали нужное настроение на сцене. Несмотря на отзывы некоторых враждебно настроенных по отношению к Художественному театру критиков, представления в Москве и гастрольные театры в Крыму и Петербурге доказывали успех «Дяди Вани» и сильное воздействие на зрителей пьесы.

В среде интеллигенции и деятелей искусств пьеса «Дядя Ваня» имела большое значение. С. В. Соболевский писал А. П. Чехову: «Здесь о Вас то и дело вспоминаем и вспоминают по всевозможным поводам. Не далее как на последних двух неделях беседы на собраниях самоучащейся молодежи у Варвары Алексеевны (студенты, студентки, артисты, артистки Общедоступного театра, Ермилов, Иванов и т. д.) были посвящены специально Вам, "Дяде Ване" и "Чайке". Эти две вещи продолжают господствовать в репертуаре не только театра, но и вообще умственного обихода интеллигенции. На них упражняются, учатся думать, разбираться в жизни, искать выхода и т. д. Вот что значит затронуть самую суть и самые наиболее струны» [П, 9; 334].

Следует отметить, что спектакли по «Дяде Ване» еще до премьеры пьесы в Московском Художественном театре пользовались популярностью на провинциальных сценах, о чем с удивлением замечал Чехов, видимо, после неудачи с «Чайкой» на императорской сцене, не веривший в успех следующей его пьесы. Блестящая постановка Художественного театра способствовала возрастанию популярности пьесы на провинциальных сценах, а также надолго закрепила «Дядю Ваню» в репертуаре МХТ и с годами не потеряла своей жизненности, актуальности и свежести.

В Петербурге Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской также поставил пьесу (уже после смерти Чехова). Актриса, долгое время мечтавшая

сыграть роль Сони, с блеском справилась со своей задачей. Эта роль стала одной из лучшей в ее репертуаре и навсегда вошла в лучшие страницы театральной истории пьесы.

Таким образом, несмотря на некоторые «выпады» отдельных критиков в сторону «Дяди Вани» и драматургического таланта Чехова в целом, рецензии на постановки данной пьесы в крупнейших театрах Москвы и Петербурга, а также на провинциальной сцене, показывают большой интерес как интеллигенции, находившей в пьесе отражение своих переживаний и собственной жизни, так и заслуженных деятелей литературы и искусства, по достоинству оценивших пьесу Чехова.

Глава II. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня»: начало XX века – 1920-е годы

В данном разделе нашего диссертационного исследования мы проследим судьбу пьесы «Дядя Ваня» в критических работах начала XX века, многие из которых были написаны после смерти писателя и были попыткой осмыслить творческое наследие Чехова в целом и его драматургические произведения в частности.

В свою очередь революционные настроения, реакция, последовавшая за ними, первая мировая война, установление нового порядка – все это не могло не повлиять на отношение критиков к творчеству Чехова. К 1920-м годам происходит пересмотр взглядов на творчество писателя, проводятся дискуссии об актуальности его драматургии. Мы также остановимся подробнее на этом переломном этапе в восприятии драматургии Чехова, так как он сыграл важную роль для последующего тщательного изучения мастерства Чехова-драматурга и исследования всех его пьес.

2.1. Переломный этап в отношении к драматургии А. П. Чехова

После смерти Чехова критики, размышлявшие в основном о мировоззрении писателя и его идеалах, при этом пытавшиеся найти определенное объяснение его творческой манеры, перешли к попыткам осмыслить значение творческого наследия писателя в историко-литературном контексте. Это, к примеру, статьи Ф. Д. Батюшкова¹⁶⁴, В. Г. Короленко¹⁶⁵,

¹⁶⁴ Батюшков Ф. Д. Предсмертный завет Антона П. Чехова // Мир божий. – 1904. – № 8. – С. 1-12.

¹⁶⁵ Короленко В. Г. Памяти Антона Павловича Чехова // Русское богатство. – 1904. – № 7. – С. 212-223.

Д. Н. Овсяннико-Куликовского¹⁶⁶, С. Н. Булгакова¹⁶⁷, Л. Я. Гуревич¹⁶⁸. В это же время предпринимаются первые попытки создания критических антологий по творчеству Чехова. Одними из первых в этой области были издания Н. Покровского «Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове»¹⁶⁹ (1906 год) и А. Г. Фомина «Чехов в русской критике»¹⁷⁰ (1907 год).

Говоря о драматургии Чехова, нужно отметить, что его пьесы всегда вызывали множество вопросов у критиков. Сложилось мнение, что к ней относились скептически. И в прижизненной, и в предреволюционной критике во многих рецензиях Чехову вменялось в вину его неприятие законов традиционной драмы, отсутствие интриги и конфликта, бессобытийность его пьес и бессмысленность большого количества диалогов и монологов действующих лиц, которые только жалуются на жизнь, ничего при этом не предпринимая. «Певец безнадежности»¹⁷¹, «убийца человеческих надежд»¹⁷² – так в своей статье «Творчество из ничего» (1904 год) величал Чехова Л. И. Шестов, настаивая на мрачности и пессимизме драматурга. Подобные оценки стали «общим местом» в критике чеховской драматургии.

Однако помимо критики подобного рода, были и те литераторы, которые не столь поверхностно и не столь односторонне рассматривали творчество Чехова, а приветствовали новаторство драматургической манеры писателя.

К примеру, Андрей Белый в статье «Чехов» (1904 год) писал о символической образности, легкости и музыкальности, которые скрыты

¹⁶⁶ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. СПб., 1911. Т. 5. – С. 115-174.

¹⁶⁷ Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель. Киев, 1905.

¹⁶⁸ Гуревич Л. Я. Посмертный лик Чехова // Русская мысль. – 1910. – № 2. – С. 115-137.

¹⁶⁹ Покровский Н. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове. М., 1906.

¹⁷⁰ Фомин А. Чехов в русской критике. Опыт библиографического указателя. СПб., 1907.

¹⁷¹ А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX–нач. XX в. (1887–1914): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русского Христиан. гуманитар. ин-та, 2002. – С. 567.

¹⁷² Там же.

за внешней реалистичностью образов, в прозаических и особенно в драматургических произведениях Чехова¹⁷³. Ю. И. Айхенвальд в статье «Чехов» (1910 год), отрицая пессимизм писателя, описывал образ драматурга как мечтательно-задумчивого, лиричного и преисполненного светлой грусти настоящего художника, на страницах произведений которого «печаль соединяется с затаенной, застенчивой радостью жизни»¹⁷⁴. «Все на земле терпеливо ждет слияния с правдой и милосердием»¹⁷⁵ и Чехов в «Дяде Ване» отразил это желание и свою мечту в светлых словах Сони об отдыхе: «Все человечество, как бедный дядя Ваня, не знало в своей жизни радостей – оно утомлено за свои долгие и страдальческие века. Его усталость Чехов изобразил в красках проникновенной печали. Но он заветно мечтал о бессмертном отдыхе человечества»¹⁷⁶.

Исходя из примеров дореволюционной критики, мы замечаем, что в творчестве Чехова часто обращали внимание на такие особенности его драматургических произведений, как изображение настроения грусти, тоски, скорби, меланхолии и пошлости жизни. Характеристика писателя как «певца сумерек жизни» и «певца хмурых людей» в юмористических журналах неоднократно высмеивалась. Однако присутствовало двойственное отношение к Чехову, которого воспринимали как пессимиста и меланхолика, но при этом как основателя новой драматургической традиции. Это отношение, сохранившееся в первые послереволюционные годы, способствовало дальнейшим дискуссиям о месте Чехова в новом строе жизни.

После значительных событий мирового масштаба (Первая мировая война) и российских революционных событий (Октябрьская революция, Гражданская война) 1920-е годы становятся переходным временем в отношении к чеховской драматургии как необходимой для новой советской власти.

В начале 1920-х годов к драматургии Чехова многие относились как к устаревшей. Например, В. Л. Львов-Рогачевский писал: «...в новую эпоху,

¹⁷³ Там же. С. 833.

¹⁷⁴ Там же. С. 748.

¹⁷⁵ Там же. С. 752.

¹⁷⁶ Там же.

перед новой аудиторией, перед людьми действия и нового ритма Чехова нельзя играть»¹⁷⁷. Однако подобной точки зрения придерживались не все. Н. Е. Эфрос в своих работах неизменно высказывался в защиту чеховских пьес и настаивал на необходимости их театральных постановок. По мнению Эфроса, подъем Московского Художественного театра произошел во многом благодаря именно чеховским пьесам. Драматургия Чехова, считал Эфрос, стала стимулом для формирования театра новой формации: «В драматургии Чехова заключена для русской сцены громадная возможность обновления, выхода из рутины и дремы»¹⁷⁸.

Оценки творчества писателя были полярны. Если годовщина (20-летия со дня смерти писателя в 1924 году) принесла положительные отзывы, и в прессе говорилось об актуальности новых форм драматургии Чехова для новых условий жизни, то к концу 1920-х годов преобладающей стала негативная реакция на пьесы драматурга как несовременные. Снова писали о господствующем в его пьесах настроении упадка, о пессимизме, бездействии его героев и антиреволюционном содержании.

Положение дел поменялось с выходом статьи А. В. Луначарского «А. П. Чехов в наши дни» в 1929 году. Автор статьи писал о большой значимости творчества драматурга для современной эпохи; о сильном влиянии творчества Чехова на развитие реалистической традиции и обновление ее приемами импрессионизма, «мимо которых пролетарская революция пройти не может»¹⁷⁹; о современности содержания чеховских произведений новому, строящемуся миру, который боролся против «того безвременья, того поражения, того безволя, той карликовой обывательщины, тех уродств, которые смешили и печалили Чехова»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Львов-Рогачевский В. Л. Новейшая русская литература. 3. изд. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1924. – С. 130.

¹⁷⁸ Эфрос Н. Е. Московский художественный театр: 1898-1923. М.; П.: Гос. изд-во, 1924. – С. 190.

¹⁷⁹ Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. – Т. 1: Русская литература: статьи, доклады, речи (1903-1933) / [ред. Н. Ф. Бельчиков]. М.: Художественная литература, 1963. – С. 371.

¹⁸⁰ Там же.

С этого момента в прессе писали о влиянии творчества Чехова на развитие художественной литературы нового времени; о драматургии писателя, которая обладала композиционной и стилистической лаконичностью, изображала жизненную правду и ставила серьезные проблемы русской интеллигенции, при этом трансформируя, казалось бы, обыденные события для выявления трагикомедии жизни; отходили от «общих мест» восприятия драматурга как безнадежного пессимиста и находили комедийное начало в его пьесах. Литераторы призывали к тщательному изучению чеховской драматургии, так как на примере новой драматургической манеры реформатора традиционной драмы можно научиться написанию той драмы, что принадлежит формирующемуся настоящему.

Тем самым отношение к творчеству Чехова меняется: во-первых, в связи с актуализацией классического наследия русской литературы для дальнейшего развития советской культуры и художественной литературы; во-вторых, в связи с сценическими опытами драматургов нового времени – прежде всего, в Московском Художественном театре.

Итак, в данном разделе диссертационного исследования мы затронули тему восприятия чеховской драматургии после смерти писателя и говорили о попытках деятелей литературы и искусства отыскать новаторские стороны в чеховской драматургической манере. Отрицание таких «общих мест» в критических рецензиях на творчество писателя, как бессодержательность пьес Чехова, господствующие в его пьесах пессимизм и безнадежность, помогло увидеть ироничное и оптимистичное начало в чеховской драматургии.

В период с начала 1920-х годов и до конца этого десятилетия изначальное отрицание и неприменимость произведений Чехова к новой действительности сменяются признанием его значимости и необходимости для воспитания и развития культурного человека. 1920-е годы становятся переломным этапом в положительном восприятии драматургии Чехова и толчком для дальнейшего профессионального, литературоведческого исследования его пьес, в том числе – «Дяди Вани».

Глава III. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных исследованиях XX века

Библиография работ по творчеству Чехова в XX веке насчитывает огромное количество исследований. Драматургия писателя была изучена большим количеством литературоведов и театроведов. Поэтому в данной главе диссертационной работы мы представим основные, наиболее известные и ставшие своеобразными вехами в XX веке работы отечественных исследователей творчества А. П. Чехова, занимающихся драматургией писателя, и их анализ пьесы «Дядя Ваня». Также мы рассмотрим вопрос датировки пьесы «Дядя Ваня».

3.1. Отечественные исследования пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в XX веке

Профессиональные, филологические исследования драматургических произведений Чехова начались с 1920-х годов XX века. Первой основательной работой стала книга С. Д. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (1927 год). Ученый основное внимание сосредотачивает на вопросе формы, утверждая, что весь путь, проделанный Чеховым-драматургом, вел к одной цели – созданию новой формы бытовой драмы.

Балухатый определяет следующие признаки «нового психолого-натуралистического жанра драмы»¹⁸¹ в чеховских пьесах: в сюжетном плане (упрощенная фабула; сюжет, состоящий из цепи случайных событий обыденно-бытового плана; минимум драматических событий); в характерах действующих лиц (характеристики героев лаконичны и минимальны; характеры раскрываются через эмоциональные выражения действующих лиц; открытость финала как возможность для духовного роста героев); в композиционном плане (деление на акты по бытовым признакам; последний акт с открытым финалом);

¹⁸¹ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов // Вопросы поэтики. – 1927. – Вып. 9. – Л.: «Academia». – С. 166.

в драматическом плане (минимум драматических ситуаций; эмоции действующих лиц раскрываются через диалоги/ монологи лирического содержания); в диалогах (диалог не организован и не логичен, часто прерываем; смена тем диалогов происходит непоследовательно и немотивированно; зависимость диалогов от бытового и эмоционального планов); в сценической композиции (использование пауз, звуков за сценой, мизансцен бытового и эмоционального характера).

По мнению Балухатого, пьесы Чехова обновили традиционные формы драмы путем привнесения в нее повествовательных приемов. Тем самым, манеру драматурга исследователь воспринимал более повествовательной, чем драматической.

Балухатый, признавая за драматургом высокую степень психологизма и определенный лиризм его пьес, писал о нехватке динамики в развитии сюжета, что было характерно для традиционной драмы, и о композиционном распаде, который проявляется в диалогах, часто прерываемых и распадающихся на несвязанные друг с другом темы.

Пьесу «Дядя Ваня» Балухатый рассматривал как «переделку третьей редакции»¹⁸² пьесы «Леший». Черты новой формы бытовой драмы, что мы описывали выше, исследователь, соответственно, соотносил и с характеристиками «Дяди Вани».

Балухатый замечал, что к «старому» сюжету «Лешего» Чехов применил композиционные и стилистические приемы, использованные им в «Чайке», а новаторство «Дяди Вани», по сравнению с предшествующими пьесами, заключалось в отсутствии главного героя пьесы. Нет выделения одного центрального персонажа, в котором сводились бы сюжетные драматические и тематические линии.

Сюжета в традиционном понимании драмы в «Дяде Ване» нет, так как отсутствуют драматические действия. Вместо этого сюжет построен на психологическом и эмоциональном раскрытии персонажей, тем самым

¹⁸² Там же. С. 106.

поступки действующих лиц обуславливаются бытовой и эмоциональной составляющей пьесы. Так как эмоциональное состояние героев не изменяется какими-либо событиями драматического характера, то пьеса не имеет финала, который бы завершал все представленные ситуации. Пьеса не имеет и точно привязанного ко времени начала. Следовательно, финал пьесы возвращает нас к ее началу. Драматическое положение действующих лиц особенно выделяется на неменяющемся бытовом фоне, поэтому роль этого бытового фона в «Дяде Ване», писал исследователь, преобладает над другими сторонами пьесы. Лишь потому, что произошло нарушение «нормы» быта (приезд Серебряковых), и осуществилась драма действующих лиц.

Таким образом, делал вывод Балухатый, «Дядя Ваня» по стилистическим признакам схож с «Чайкой», только в «Дяде Ване» они раскрываются «не на фабульно-сюжетной любовной теме, а на теме психолого-социальной, проведенной в обыденно-бытовых "семейных" условиях»¹⁸³. В пьесе отсутствуют центральный персонаж, отчетливое представление характеров и «динамическое»¹⁸⁴ развитие сюжета. Пьесу характеризуют разработанные Чеховым еще в «Чайке» «новые качества диалога, формы и приемы лирико-экспрессивной речи, приемы смены диаложных тем, лирических актов концов, новых средств бытового фона»¹⁸⁵.

В вышедшей в 1936 году книге «Чехов-драматург» Балухатый предпринял попытку провести более целостный анализ драматургического построения чеховских пьес. Однако пьесы оказались представлены слишком описательно, а связь формы и содержания чеховских пьес исследователем совсем не освещалась. Недостатки подхода Булухатого были позднее разобраны А. П. Скафтымовым в его статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»¹⁸⁶.

¹⁸³ Там же. С. 165.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ См: Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Нравственные изыскания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. — С. 404–435.

В 1930 году выходит книга Ю. В. Соболева «Чехов», а в 1934 году – книга о писателе в серии «Жизнь замечательных людей». В них наряду с обширным биографическим материалом приведены и рассуждения автора о драматургическом мастерстве Чехова. Новаторство чеховской драматургии исследователь видит в своеобразии ее как драматургии «настроения»¹⁸⁷. Соболев указывает на такие особенности драматургии настроения, как использование лейтмотивов для характеристики действующих лиц (например, в «Дяде Ване» для Астрова этим лейтмотивом является лес; для Войницкого – лейтмотив, связанный с профессором – преклонение, сменяющееся ненавистью; лейтмотив Серебрякова – наставление «надо дело делать»¹⁸⁸), а также ритмико-музыкальное начало и «подводное течение»¹⁸⁹, как манеру построения пьес Чехова.

О «подводном течении» как о внутренней основе чеховских пьес писал еще В. И. Немирович-Данченко. В предисловии к книге Н. Е. Эфроса «Три сестры» (1917 года) он определял «подводное течение» как общее настроение, объединяющее, казалось бы, несвязанные между собой диалоги, где смена тем не обусловлена логикой. В сущность этого «настроения» режиссер «помещал» и миропонимание Чехова, и надежду драматурга на лучшее будущее, и воспоминания писателя вместе с осознанием своего жизненного пути. Это «настроение» и составляет, как считал Немирович-Данченко, основу «подводного течения» пьес Чехова, пришедшего на смену «устаревшему действию»¹⁹⁰.

Соболев в основе чеховской драматургии видел «драму "подводного течения"»¹⁹¹, которая представлялась ему внутренней жизнью, драмой, скрытой за внешними проявлениями и за словами, не отражающими внутренних переживаний. Исходя из этого, обозначим «подводное течение» как присутствие

¹⁸⁷ Соболев Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. – С. 95.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же. С. 96.

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Там же. С. 94.

непрерывного внутреннего интимно-лирического потока за внешне-бытовыми эпизодами.

Тем самым своеобразие драматургической манеры Чехова заключалось в новом, по сравнению с предшествующей традицией, методе построения пьес. Однако главный недостаток чеховской драматургии, по мнению Соболева, заключался в композиции пьес. Исследователь находил в пьесах Чехова собрание разрозненных эпизодов, так как в них отсутствовала прочная сюжетная схема. Таким образом, несмотря на глубокую лиричность, музыкальность и психологичность пьес Чехова, Соболев заключал, что непродуманность сценария пьес привела к их рыхлости и расплывчатости.

Серия «Жизнь замечательных людей» выпустила в 1946 году биографию Чехова под авторством В. В. Ермилова, а через два года выходит его книга «Драматургия Чехова». Исследование Ермилова стало классикой в мировом чеховедении, с ним полемизировали многие литературоведы и критики, однако его работы были написаны в самый пик советского периода, и, соответственно, его суждения не могут не быть политически-маркированы. Анализ исследователем пьес Чехова неразрывно связан с идеологией того времени. Раскрывая основные темы пьес драматурга, Ермилов неизбежно связывает их с существующими реалиями жизни и с революционной борьбой, сторонником которой Ермилов считал писателя. Исследователь в своих книгах последовательно проводит суждение, будто через свои пьесы драматург вел нас к лучшему будущему, которым представлялась советско-коммунистическая система, в рамках которой и существовал сам Ермилов.

Чехов, как пишет Ермилов, всегда с сочувствием относился к обыкновенным русским труженикам – «маленькому человеку»¹⁹², который «всегда готов к подвигу во имя правды, справедливости, науки»¹⁹³, которого не удовлетворяет жизнь без высшей цели. И на пути к их высокой цели таких людей эксплуатировали, пользуясь их бескорыстностью и готовностью

¹⁹² Ермилов В. В. Чехов А. П. Драматургия Чехова. М.: Советский писатель, 1954. – С. 299.

¹⁹³ Там же. С. 300.

к самопожертвованию, поэтому они погибали, тем самым погибала и опошлялась истинная человеческая красота.

Следовательно, Ермилов выделял следующие основные темы в «Дяде Ване»: тема «маленького человека», который пожертвовал собственной жизнью ради «чужого и недостойного счастья, ложной цели, ложного кумира»¹⁹⁴ и тему погибающей напрасно красоты, «уничтожаемой злой, разрушительной силой, губившей все прекрасное на земле»¹⁹⁵.

Одним центром пьесы и олицетворением «маленького человека» является Войницкий, который был готов трудиться на благо науки и счастья будущих поколений, служить человечеству. Иван Петрович, по мнению исследователя, мог бы стать значительным человеком, если бы не положил свои мечты и устремления в «подножье своему кумиру»¹⁹⁶. С темой «маленького человека» связана и Соня, тоже готовая к самопожертвованию.

Вторым центром пьесы является Астров, с которым связана тема погибающей красоты. Устремленность к человеческому счастью, к красоте, к любви гибнут в его душе. Гибнут его талант и творческий размах, которые некуда приложить в засасывающей «жизни обывательской, жизни презренной» [С, 13; 108].

На все занятия Астрова Ермилов прикрепляет ярлык философии «малых дел». То, что Астров работает уездным доктором, не улучшает ситуацию, считает исследователь, ведь все остается по-прежнему: в деревнях та же нищета, грязь и серость, необразованность и смертность. Лесонасаждения героя также не способны улучшить существующую действительность. Они направлены в будущее, поэтому все мечты доктора о своей причастности к счастью будущих поколений исследователь называл лишь нереальными фантазиями.

Таким образом, Астров работает без видимых результатов в настоящем, которые показали бы, что его труд не напрасен, и, соответственно, это влияет на доктора, опошляя его душу. Герой не в состоянии найти спасение в поистине

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же. С. 302.

высоких целях, потому что он далек от революционной борьбы рабочего класса – к такому выводу приходит Ермилов. Только с «ростом марксизма и рабочего движения»¹⁹⁷ связывает советский исследователь настоящие жизненные цели и идеалы. Тем самым Астров, далекий от политической деятельности и напрасно расходующий свою энергию на безнадежные «малые дела», губит свою человеческую красоту.

С темой красоты связана и Елена Андреевна, только ее красота опасная, губящая. В жизнях Сони, Войницкого и Астрова с вторжением жены профессора происходит утрата: надежды, иллюзии, вдохновения. Именно с образом Елены Андреевны литературовед связывает «внутренний ход пьесы, движение главной темы, движение сюжета»¹⁹⁸. Ермилов видит своеобразный «чисто чеховский парадокс»¹⁹⁹ в том, что движение пьесы зависит от бездействующего лица – с «эпизодическим» лицом связаны два центра пьесы – фигуры Войницкого и Астрова. Хотя «бездейственность» исследователь видит во всех чеховских героях и объясняет ее неспособностью персонажей проявить «социальную активность»²⁰⁰ к общественно-важному действию, Елена Андреевна является самым бездейственным лицом в «Дяде Ване». Она пассивна, не трудится, чужда вдохновению и созидательной деятельности, поэтому ее красота ложна.

С темой красоты связана и Соня, но в ней проявляется не внешняя, а внутренняя красота – красота души, а также истинная красота – труда и созидательной деятельности. Таким образом, Ермилов связывает одну из основных тем в «Дяде Ване» – тему истинной красоты – с темой труда, а его, соответственно, с существующей политической идеологией: настоящий, честный труд, который приведет все человечество к счастливому светлому будущему в социалистическом духе.

Можно говорить, что Ермилов успешно проводил «линию партии» в литературе, и в истолковании драматургии Чехова в том числе (что не умаляет ценность его наблюдений о чеховских пьесах). Чехов, сам того не желая,

¹⁹⁷ Там же. С. 313.

¹⁹⁸ Там же. С. 318.

¹⁹⁹ Там же. С. 319.

²⁰⁰ Там же.

был поставлен на социалистический пьедестал, и долгое время его творческое наследие многими критиками рассматривалось в этом русле.

В отличие от книг Ермилова, работы одного из самых известных и проницательных исследователей творчества Чехова, А. П. Скафтымова, были сосредоточены не на политической пропаганде и точному следованию идеологическим направлениям. Своеобразие конфликта и принципы его построения, сложность характеров героев, система средств поэтического выражения – вот то, чему уделял большое внимание ученый в своих работах. В статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948 год) Скафтымов писал, что реалистическая драматургия с приходом Чехова открыла новые конфликты эпохи «как выражение особого жизненного драматизма»²⁰¹ – «драматизма будней, серой повседневности и "мелочей жизни", столь враждебно противостоящих высоким порывам человеческого духа»²⁰².

По мысли Скафтымова, событие в чеховских пьесах не является главным стержнем, они оттесняются на дальний план и не нарушают границ бытовых состояний. Например, в «Дяде Ване» событий почти нет, а наиболее рельефно представлены взаимоотношения Войницкого с Еленой Андреевной и профессором Серебряковым. Тем самым не в событии, прерывающем течение обыденной жизни, а «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни»²⁰³. При этом внутренний конфликт присущ не одному или двум персонажам, а всем героям: «страдают все (кроме очень немногих, жестоких людей)»²⁰⁴. «Дядя Ваня» рисует целую галерею действующих лиц, обманутых жизнью в своих ожиданиях (Войницкий, Астров, Соня, Елена Андреевна). Только Серебрякова исследователь не причислял к этому кругу. И второстепенные персонажи, и главные у Чехова переживают свою трагедию, которая «свершается на каждом шагу, у всех»²⁰⁵.

²⁰¹ Скафтымов А. П. Ук. изд. С. 408.

²⁰² Там же. С. 18.

²⁰³ Там же. С. 412–413.

²⁰⁴ Там же. С. 414.

²⁰⁵ Там же.

Подчеркиванию конфликта в драматургии Чехова служат бытовые детали, которые рисуют общий эмоциональный тон жизненной ситуации, писал Скафтымов. В «Дяде Ване» это «случайные» реплики, кажущиеся несвязными и рвущими диалог, и шум за сценой. Нейтральные бытовые детали накладывают отпечаток равнодушия и спокойного течения повседневной жизни. Так Скафтымов объяснял эмоциональную значимость бытовой детали в чеховских пьесах.

Источником конфликта в чеховской драматургии ученый считал несоответствие «между данным и желанным <...> между тем, что человек имеет и к чему он стремится»²⁰⁶. В дочеховской драматургии разрыв между имеющимся и желанным происходил из-за злобной чужой воли, которая посягала на интересы и нравственные нормы действующих лиц. У Чехова же «драматически-конфликтные положения <...> состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна»²⁰⁷. В «Дяде Ване» нет виноватых, нет тех, кто сознательно препятствовал бы счастью другого человека. Нет виноватых в том, что Войницкий заблуждался насчет Серебрякова и напрасно отдал свою жизнь пустому кумиру. Нет виноватых в том, что Астров оскудел душевно, что огонь его чувств потух, что он не может ответить взаимностью на любовь Сони. А раз нет виноватых, то нет и противников, нет и борьбы. Следовательно, виноваты не отдельные люди, а «сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою»²⁰⁸. Тем самым основной конфликт в пьесе, по мнению Скафтымова, возникает не между людьми, а между человеком и самим сложением жизни, которая и становится причиной драм в людских жизнях.

Противоречие между данным и желаемым как источник конфликта есть в каждой пьесе Чехова, подчеркивал ученый. Специфика же конфликта

²⁰⁶ Там же. С. 419.

²⁰⁷ Там же. С. 426.

²⁰⁸ Там же.

заклучена в том, чего желают герои. В чеховской драматургии желанное состоит в союзе как частного, невыполнимого желания, так и общего ожидания улучшения всего строя жизни. В «Дяде Ване» герои жаждут взаимной любви (Войницкий, Соня, Астров, Елена Андреевна), которая неосуществима, и в то же время жаждут лучшей жизни и страдают от осознания, что напрасно ее прожили²⁰⁹. Страдание чеховских героев вызвано тем, что эти высшие порывы души не могут найти себе применения в серой повседневности и вынуждены существовать только в мечтах.

Драматургической манере Чехова присуще особое движение трагизма – то, что привычно обозначается как «развитие действия». Особенностью пьес драматурга, заявлял Скафтымов, является то, что своих действующих лиц он представляет в уже давно сложившемся состоянии хронической неудовлетворенности жизнью. В «Дяде Ване» Войницкий уже разочаровался в профессоре и своей жизни, Астров давно привык к серости будней, Соня уже давно любит Астрова и томится изнуряющей работой в усадьбе. Все действие пьесы, тем самым, раскрывается в постоянном переключении с иллюзорных, счастливых надежд на крушение этих иллюзий. Событие, которое бы поменяло весь жизненный уклад или привело к разрешению конфликта, в пьесе отсутствует. Горе персонажей уже укоренилось в них и скрыто пеленой обыденной жизни и привычным поведением.

В итоге развитие внешнего действия рисует обыкновенное протекание жизни и знакомый порядок вещей, действующие лица ведут себя обыденно. В то же время внутреннее развитие каждого из персонажей под бытом вскрывает свое собственное страдание. Их драмы не останавливают поток жизни. В двойственных образах героев чеховских пьес заключен и трагизм их положения, и развитие действия всей пьесы.

Из этой особенности вытекает и своеобразие сценического построения действия: «множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов»²¹⁰, а также двойственность финала:

²⁰⁹ Там же. С. 428.

²¹⁰ Там же. С. 433.

он одновременно вызывает и грусть (невозможность коренного преобразования настоящей жизни в целом), и радость (светлая мечта о лучшем будущем).

Таким образом, и в «Дяде Ване», и в других чеховских пьесах акцентируется «уверенность, что со временем жизнь станет иной, яркою, радостною, богатой светлыми чувствами»²¹¹, а залог этого – в стремлении обыкновенного человека, пока еще слабого, но не погасившего в себе жажду лучшего. Пьесы Чехова, заключал Скафтымов, «зовут к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни»²¹².

В 1955 году выходит книга советского театроведа М. Н. Строевой «Чехов и Художественный театр: работа К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова». В ней исследовательница детально воссоздает работу двух режиссеров над подготовкой к пьесам и приводит свой собственный анализ драматургического наследия Чехова.

Книга Строевой, подробно описывающая все нюансы к подготовке спектаклей, не избежала социалистического пафоса тех времен. Анализ пьесы «Дядя Ваня» и режиссерских решений проникнуты партийной идеологией, а фигура Чехова показана в свете освободительной пролетарской борьбы за светлое будущее. Термин «серебряковщина» как олицетворение всего косного, бездушного, как символ самодовольного либерализма неоднократно встречался на страницах книги театроведа. Строева заявляла, что пьеса «Дядя Ваня» являлась «страстным протестом против буржуазной действительности, сковывающей лучшие порывы людей, готовых на самоотверженный труд во имя утверждения новой жизни»²¹³.

Несмотря на определенную идеологичность высказываний, работа Строевой содержит в себе важные замечания и наблюдения о спектаклях двух режиссеров МХТ и о пьесе «Дядя Ваня». Исследовательница писала, что Станиславский «прочувствовал, что чеховские герои не только страдают от жизненных невзгод, но и пытаются противостоять им. В этой внутренней

²¹¹ Там же.

²¹² Там же. С. 434.

²¹³ Строева, М. Н. Ук. изд. С. 61.

борьбе <...> он и обнаружил драматизм пьесы»²¹⁴. Такой подход режиссера появился полнее всего в образах Астрова, Сони и Елены Андреевны.

Как пишет театровед, Станиславский более всего был нацелен на активное воздействие на зрителя, что, по его мысли, достигалось усилением драматизма, напряжением чувств, эмоциональной экспрессивностью, что стимулировало действенность пьесы. Немирович-Данченко же «глубже ощущал скрытую лирическую стихию чеховского стиля»²¹⁵, его недосказанность, поэтому стремился притушить яркие конфликты, увести всплеск чувств в подтекст, раскрыть психологические нюансы. В результате взаимовлияния и совместной работы двух режиссеров и появился тот спектакль «Дядя Ваня», который надолго вошел в репертуар МХТ.

Г. П. Бердников, один из приверженцев подхода В. В. Ермилова в анализе чеховского творчества, в своих работах неоднократно обращался к драматургическим произведениям писателя. В книге «Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии Чехова»²¹⁶ (1957 год; доработанное и дополненное издание вышло в свет уже в 1981 году)²¹⁷ Бердников исследует особенности драматургии Чехова и анализирует его пьесы.

Бердников разбирает характерные свойства драматического конфликта в пьесах Чехова (роль события или, скорее, отсутствия события в традиционном плане и активную роль бытовых разговоров, оказывающихся решающими в развитии драматического конфликта), анализирует характеризующие героев языковые средства (подтекст, специфическая двуплановость речи) и художественные средства выразительности (система ремарок, пауз, вся сопровождающая сценическая обстановка), разрабатывает понятие лейтмотивов как основы развития действия, уделяя внимание лирической многоплановости и лирическому подтексту.

²¹⁴ Там же. С. 64.

²¹⁵ Там же. С. 80.

²¹⁶ *Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова.* Л.: М.: Искусство, 1957.

²¹⁷ *Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова.* 3-е изд., дораб. и дополн. М.: Искусство, 1981.

Композиционные и стилистические особенности пьес Чехова были подчинены, как считал исследователь, основной задаче – представить конфликт человека с современной ему действительностью. Смысловое наполнение драматургических произведений Чехова ученый связывал с социально-политической обстановкой 1880-1900-х годов, с надеждами на грядущее обновление жизни в предреволюционной обстановке.

Следовательно, основным конфликтом в «Дяде Ване» становится столкновение героев с враждебной им действительностью и осознание собственного бессилия, заявлял Бердников. Именно драма Астрова (осознание безрезультативности попыток радикально преобразовать жизнь в условиях существующей действительности, где благие намерения недействительны), которого исследователь называл истинным идейным центром в пьесе, приводит нас к пониманию главного конфликта пьесы.

В драматургии Чехова Бердников видел отрицание существующего строя и почти призыв к революционной борьбе. Чеховское желание пробудить в людях мысль о невозможности прежней жизни, устремленность писателя к будущему исследователь объединял с предчувствием близости очищающей, «здоровой, сильной бури» [С, 13; 123].

Таким образом, заключал Бердников, Чехов в своей пьесе представлял изображенную в различных явлениях (будь то успех Серебряковых или схоластические философствования, с которыми безуспешно пытался бороться дядя Ваня, или обывательская пошлость жизни, губящая всех лучших и талантливых людей) русскую социальную действительность, которая может привести к всеобщему вырождению. Поэтому драматург старался подтолкнуть нас к мысли, заявлял исследователь, что нужно коренное изменение жизненных условий, которые не ломали бы человека, но предоставляли бы лучшие условия для творческой самореализации и трудовой деятельности, преобразовывающих жизнь к лучшему. Для этого необходимо отбросить иллюзии и пустые мечты, нужно хорошо знать настоящую жизнь. Вот та основная идея, что была заложена Чеховым в «Дяде Ване», приходит к выводу Бердников.

1960-е годы стали своеобразным рубежом в советском чеховедении: исследования творчества Чехова, ориентированные на государственную идеологию, не изживают себя полностью, но их количество понемногу уменьшается. Постепенно зарождается чеховедение, которое снимает акцент с анализа произведений писателя и его биографии с точки зрения идеологической парадигмы социализма. В 1960-е годы появляются первые исследования творчества Чехова, направленные на разрушение устаревших клише и штампов. К тому же, в 1960-м году исполнялось 100 лет со дня рождения Чехова. Приближающийся юбилей писателя привел к выходу многих работ, посвященных творчеству Антона Павловича.

Представления об особенностях творческой манеры Чехова, выработанные в течение 1920-1950-х годов, были суммированы и подытожены в работе А. Б. Дермана «О мастерстве Чехова» (1959 год).

Основную мысль Дермана, изложенную в книге, можно изложить так: драматургия Чехова, как и его проза, повлекли за собой глубокие изменения в литературе, которые не были столь заметны на первый взгляд, но были чрезвычайно важны.

В своем творческом развитии Чехов, пишет Дерман, добился серьезного результата, когда смог избавиться от фабулы в том жанре, где она считалась основополагающей, – в драматургии. Чехов избавлялся от функции действия как двигателя сюжета, убирал внешние эффекты и создавал пьесы на фундаменте внутреннего психологического состояния героев.

Правилом драматурга было «вскрывать правду жизни, которая незаметна, потому что не кричит о себе, которая "привычна", то есть примелькалась, или слишком мучительна или глубоко интимна и потому стыдливо прячется от равнодушного глаза»²¹⁸. Отсюда композиционный и стилистический лаконизм пьес Чехова, на что указывал Дерман.

Композиционный «лаконизм»²¹⁹ проявлялся в отсутствии завязки и развязки в традиционном плане, замечал Дерман, а стилистический –

²¹⁸ Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М.: Советский писатель, 1959. – С. 187.

²¹⁹ Там же. С. 75.

в изображении действующих лиц, речевых характеристиках. Жизнь героев не начиналась с началом пьесы и не заканчивалась в финале. Они продолжали жить, а Чехов приоткрывал зрителю на какое-то время окно в жизнь персонажей. В чеховских пьесах мы встречаем резкие обрывы разговоров, длинные паузы, слова, которые кажутся несвязанными с темой беседы, недосказанности и недомолвки. Все потому, что под внешним будничным поведением скрывались душевные переживания героев. Поэтому недомолвки в словах действующих лиц, паузы в речи, несвязность каких-то реплик с темой беседы, как в жизни, были естественны и объяснялись душевным состоянием героев.

В качестве примера Дерман приводит реплику Астрова об африканской жаре в финале пьесы «Дядя Ваня». На первый взгляд, замечал исследователь, фраза кажется случайной и не связанной с темой разговора, однако в душе зрителя она должна была вызвать сильные эмоции в связи с пониманием душевного состояния Астрова. Астров, страдающий от невозможности реализовать свой могучий талант в пошлой обыденности, ищущий опору и не находящий ее, видит карту Африки, символизирующую жизнь иную, возможно, гораздо лучшую, и слегка мечтательно говорит: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!» [С, 13; 114]. Реплики подобного рода, заявлял Дерман, должны были заставить зрителя серьезно задуматься о своей жизни, о суровой реальности вокруг. Зритель раскрывает смысл намека не только к себе самому, но обобщает «до пределов характеристики жизни всей страны!»²²⁰. Этот момент, замечал Дерман, прекрасно иллюстрирует слом Чеховым традиционных правил драматургии с поверхностно смысловым наполнением каждой реплики и каждого слова, с простой и определенной психологией героев.

Таким образом, в своей работе Дерман сосредоточился на драматургических нововведениях Чехова, композиционных и стилистических особенностях пьес и старался проникнуть в творческую мастерскую писателя, не навязывая политических идей социалистического характера.

²²⁰ Там же. С. 189.

Говоря об исследователях творчества Чехова, нельзя не упомянуть и работы А. И. Роскина, которые со второй половины 1930-х годов были посвящены Чехову: биографии писателя, его творчеству и театральным постановкам. Во множестве своих статей литературовед неоднократно высказывался против искажений облика художника в «вульгаризаторской» манере.

Изучая драматургию Чехова, Роскин, как и Дерман, занимался исследованием постепенного отказа Чехова от эффектов и приемов традиционной драматургической манеры. Путем постоянного совершенствования драматургу удалось прийти к полной внешней бесфабульности, «которая позволяет глубже раскрыть внутренние душевные конфликты»²²¹. В «Дяде Ване» мы можем наблюдать скрытую за пустыми внешними действиями настоящую душевную напряженность и сгущающуюся атмосферу надвигающейся грозы.

Для того, чтобы снизить трагизм положения, писал Роскин, Чехов часто использовал музыкальные эффекты, которые были призваны оттенять действие. К примеру, в «Дяде Ване» это наигрывания на гитаре Телегина в моменты эмоционально тяжелых диалогов или шум и свист сторожа за сценой, напоминающие об обыденности провинциальной жизни.

По мнению Роскина, в речевых характеристиках персонажей Чехов исходил из правила «простого и изящного»²²², правдивого языка, подходящего каждому действующему лицу, но без внешнего уподобления народному стилю речи. В «Дяде Ване» речь Сони лирична, легка и изящна. Войницкий также поэтичен (в особенности, когда сравнивает свою покойную сестру с ангелом или Елену Андреевну с русалкой). Астров обладает простым, но сильным слогом, в его речи слышится культурный, образованный, талантливый человек. Серебряков говорит сухо и высокомерно, наполняя свою речь зачастую официальными выражениями. Речь Телегина обладает своеобразным колоритом, интересными фигурами речи.

²²¹ Роскин А. И. А. П. Чехов: статьи и очерки. М.: Худ. лит., 1959. – С. 102.

²²² Там же. С. 103.

В пьесах Чехов постепенно и тщательно избавлялся от всего лишнего. Роскин называл это правилом «нестреляющего ружья»²²³. Данное правило применялось как к действующим лицам, так и целым сценам. Чехов избегал вводных сцен, длинных монологов. Принцип минимального числа персонажей сочетался у писателя с внесценическими персонажами, которые раздвигали «рамки» пьесы и придавали ей ощущение незамкнутого пространства. В «Дяде Ване» это ученый из Харькова, присылающий свои брошюры Войницким. Сюда же можно отнести и множество докторов, выписывающих лекарства Серебрякову из различных городов.

Таким образом, Роскин в своих работах был сосредоточен на творчестве Чехова, его художественной манере и особенностях драматургии, а не на социалистических клише и политических лозунгах.

Литературовед А. И. Ревякин в книге «О драматургии А. П. Чехова» (1960 год) исследовал идейное содержание и проблематику пьес драматурга, сюжетные особенности и своеобразие конфликтов, принципы построения образов действующих лиц, язык героев и композиционные приемы, используемые Чеховым.

Ревякин отрицал безыдейность содержания чеховских пьес, о чем любили писать в предреволюционной критике. Сам исследователь в духе идей своего времени наделял Чехова верой в простой русский народ и стремлением к светлому будущему, однако находил слабость мировоззрения драматурга в принадлежности писателя к буржуазно-демократическому слою. Так как Чехов «недооценил роли и возможности революционного пролетариата»²²⁴, который один только и мог перестроить существовавший строй жизни максимально справедливо, заявлял Ревякин, то и представления о будущей жизни у чеховских героев были туманные и неопределенные.

Творчество писателя – отражение его мировоззрения. Поэтому общественно важные идеи, волновавшие его, проявлялись в его произведениях. В «Дяде Ване» стремления деятельных людей, освещенных высокой идеей труда

²²³ Там же. С. 113.

²²⁴ Ревякин А. И. О драматургии Чехова. М.: Знание, 1960. – С. 5.

на благо общества, не могли реализоваться в пошлых и праздных условиях той жизни, и люди не могли найти себе применения из-за подавления любой их инициативы, интерпретировал Ревякин. Поэтому талантливые, чуткие к прекрасному, трудолюбивые люди (Астров, Войницкий, Соня) во многом из-за успешных, но бесталанных и глупых «сухарей» (Серебряков) оказывались обречены на несчастную жизнь. Исследователь расширял образ Серебрякова до образа целой страны начала XX века, погрязшей в пошлости и коррупции правящих кругов.

Особенность драматургии Чехова в том, писал Ревякин, что в ней нет одного главного действующего лица, все персонажи равноправны. Сюжет же пьес воспроизводит жизнь людей в условиях России конца XIX – начала XX веков. При этом, замечал исследователь, Чехов стремился не к упрощению, а к выявлению сложности обычной жизни, к раскрытию драмы в обыденном существовании, поэтому же в его пьесах нет ни загадочных историй и внезапных поворотов, ни выдающихся личностей.

От этого зависит и сущность ведущего конфликта чеховских пьес, что проявляется в столкновении действующих лиц не между собой, а с установленным укладом жизни и пошлой средой. Оттого проявляется своеобразие художественных образов – как типизация героев, так и их индивидуализация. Например, Астров – труженик, сильная личность, проникнут высокими идеями, спасает жизни людей и сажает леса, но обладает своими недостатками: пьет, бывает груб и фриволен, циник.

По мнению Ревякина, для придания своим героям рельефности и некоторой степени обобщенности Чехов использовал лейтмотивы и определенные речевые характеристики. Например, смысловым лейтмотивом исследователь называл думы Астрова о лесе, внешним лейтмотивом – щегольской галстук Войницкого, что олицетворял беспросветное положение гибнущих людей с изысканным вкусом, в то время как процветали «бездарности с дурными вкусами»²²⁵. Речь же действующих лиц (как основных, так и второстепенных) в пьесах Чехова

²²⁵ Там же. С. 26.

демонстрирует душевную тонкость и красоту одних героев (Соня, Астров, Войницкий) и духовную ограниченность других (Серебряков, Мария Васильевна).

В качестве композиционных особенностей пьес Чехова Ревякин выделял обыденный и в то же время глубоко психологический характер диалогов, выражающих чувства, переживания и взгляды на жизнь героев; лирические монологи, расширяющие и углубляющие смысл реплик; паузы; символические картины природы; музыкальное сопровождение и шумы за сценой, перенос кульминации в третье действие, что подчеркивает драматизм не исключительных ситуаций, а обыденной жизни.

Работа Ревякина исследует многие стороны драматургической манеры Чехова, однако идеологическая составляющая его исследования вмещается в рассуждения автора об идейности и мировоззрении Чехова и наделяет самого драматурга и героев его произведений мечтами и желаниями, которые были свойственны для общества 1960-х годов. Ревякин интерпретирует пьесу «Дядя Ваня» характерно для 1960-х годов: талантливые люди – русская интеллигенция – погибают под гнетом пошлости и обыденности внешней среды, которая оказывает подавляющее воздействие.

Исследованием «Дяди Вани» занимался и другой известный специалист по творчеству Чехова – В. Е. Хализев.

Ученый в своих работах подчеркивал различные особенности чеховской драматургии (например, возможность во внешнем бездейственном, неволевым начале героев обнаружить интенсивное внутреннее действие, которое сценически воплощаемо) и высказывался о взглядах самого Чехова. Учитывая, что многие работы Хализева о чеховской драматургии написаны в 1960-х годах, нельзя не отметить, что они идеологически обусловлены. Всеобщая идеологизация затрагивала не только социальную, но и культурную жизнь страны. Весь анализ пьесы в статье «О природе конфликта в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» неразрывно связан с коммунистической идеологической позицией, которая превалировала в 1960-е годы.

Для Хализева «Дядя Ваня» – пьеса с безусловным политическим контекстом. Серебряков, по мнению исследователя, типичный представитель университетских профессоров, составлявших в 1880-1890-е годы «оплот русского либерализма»²²⁶. Деятельность подобных «светлых личностей»²²⁷ оказывается лишь иллюзорным самообманом для русской интеллигенции. Чехов в лице бесталанного, ограниченного и эгоистичного профессора «разоблачает рутину, свившую себе гнездо в либеральных кругах»²²⁸.

Тем самым Войницкий, писал Хализев, разочаровывается в профессоре не только в личном плане (как в бесталанном ученом, «черством сухаре» и полнейшем эгоисте), но и в «серебряковщине». Таким термином Хализев обозначил «либеральное доктринерство»²²⁹. Таким образом, эволюцию характера Ивана Петровича литературовед связал с ростом критически мыслящей трудовой интеллигенции, которую больше не удовлетворяет «либеральная труха»²³⁰.

Другой кризисный центр пьесы – это Астров, наиболее близкий Чехову персонаж пьесы, считал Хализев. Астров ставит под сомнение разумность и полезность своего дела, поэтому он осознает безысходность своего положения. Кризис доктора проистекает из «гнетущей социально-политической обстановки в России»²³¹.

Тем самым ученый доказывал мысль о том, что Чехов в «Дяде Ване» показывает проблему интеллигенции – «демократически мыслящих» людей, которым «чужды собственнические устремления»²³², которые «свободны

²²⁶ Хализев В. Е. О природе конфликта в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // Вестник МГУ. Сер. VII. Филология. Журналистика. – 1961. – № 1. – С. 50–59. – Режим доступа: <http://www.allchekhov.ru/index.php/interpretatsii-i-traktovki/41-dyadya-vanya> (дата обращения: 21.05.2016).

²²⁷ Там же.

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же.

²³² Там же.

от обывательской ограниченности»²³³, из-за чего, во многом, они и «не находят в окружающей действительности возможности приложить свои творческие силы»²³⁴.

Основной противник героев пьесы – это беспощадный произвол и косность окружающей жизни, делает вывод ученый. Чехов хоть и не явно, но несомненно для Хализева критиковал в своей пьесе этот «реакционный уклад русской жизни»²³⁵.

Драматизм положения героев «Дяди Вани» в том, что они стремятся наполнить свою жизнь действительно значимым и важным делом, однако терпят в этом неудачу. Подобные устремления были присущи большинству русской интеллигенции конца XIX века и близки самому Чехову, писал Хализев. Безуспешность и тщетность благородных порывов своих современников вызывала горечь у драматурга, но он не опускал руки и призывал других не сдаваться, не терять надежды, не бездействовать. Нравственная стойкость, трезвый и горький юмор необходимы, чтобы преодолеть все невзгоды и испытания, – вот к какому выводу должны были прийти люди после прочтения пьесы «Дядя Ваня», заключал Хализев.

В 1966 году выходит работа Т. К. Шах-Азизовой «Чехов и западноевропейская драма его времени». В своей книге исследовательница сопоставляет структуру чеховских пьес, которая формируется посредством идейного плана, и структуру произведений современников Чехова в западноевропейской новой драме. Также она рассматривает схожие моменты и различия в типологии элементов драматической формы у тех же авторов. Большой интерес представляют суждения автора о «трагизме обывденного» в пьесах Чехова и в западноевропейской драме. Автор говорит о характере конфликта у Чехова и попытках драматурга найти пути их решения, о психологизме и «подводном течении» в пьесах Чехова, и об особенностях развития действия у драматургов «новой школы» и Чехова.

²³³ Там же.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же.

Чехова исследовательница причислила к драматургам «новой драмы». Такой тип драмы характеризуется, во-первых, «атмосферой всеобщего неблагополучия»²³⁶, когда нет счастливого конца в пьесе, нет счастливых героев, мечты и надежды героев рушатся, цель героев недостижима, а труд – безотраден, все благородные порывы приносят несчастья, а добродетель не вознаграждается. Во-вторых, в «новой драме» наблюдаются «противоречия желаемого, действительного и возможного»²³⁷. В-третьих, в «новой драме» родные люди разобщены, враждуют друг с другом, но без ярких внешних конфликтов, все происходит скрытно. В-четвертых, главный герой «новой драмы» – «одинокий человек»²³⁸, который одинок и среди общества, и среди семьи. В-пятых, «новая драма» показывает не трагизм исключительных событий, а драму повседневности, самого хода жизни. «Весь трагизм положения чеховских "одиноких" в том и состоит, – писала Шах-Азизова, – что их судьбы втянуты в общее течение жизни, выбиться из которого невозможно; и какие бы личные перемены или даже катастрофы ни случались, поток движется по своим законам, все вбирая в себя»²³⁹. Эти характеристики «новой драмы», как мы считаем, полностью соотносятся с пьесой Чехова «Дядя Ваня».

Шах-Азизова кратко определяет основные черты «новой драмы» объективностью и гуманизмом. Эти черты сказались на таких особенностях новой драматургии, как: отсутствие главного «виноватого» и расширение сферы вины с человека на весь строй жизни; отсутствие полностью отрицательных героев и изменение отношения к ним; изменение изображения страдающих героев с их достоинствами, недостатками и противоречиями.

Например, в «Дяде Ване» профессор Серебряков погубил жизнь Ивану Петровичу, Соне, загубил молодость и красоту своей жены. Однако, замечает исследовательница, зло заключено не только в фигуре желчного и деспотичного профессора. Он «запер» дядю Ваню в провинциальной глуши, но не определил

²³⁶ Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. – С. 30.

²³⁷ Там же. С. 31.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же. С. 37.

губительного воздействия уездной пошлости на Ивана Петровича. Астров также несчастен, но в его несчастье профессор не виноват. Несмотря на все плохое, что принес Серебряков Войницкому, профессор жалок, и он также испытывает страх (перед старостью и смертью) и боль, как другие люди, и также жаждет участия к себе. В нем чувствуется обыкновенный живой человек, а не inferнальное зло. Тем самым трагедия героев пьесы, по мнению исследовательницы, заключена в том, что «эта жалкая, ничем не примечательная заурядность, отнюдь не сверхчеловек, волею обстоятельств поставлен над ними, и в том также, что самый строй жизни рождает вот таких вершителей судеб»²⁴⁰.

Чехов сочувствует «одиноким», но показывает их без прикрас: слабость, безволие, отсутствие твердого характера. Астров, например, восхищается красотой, но не увидел ее возле себя – в душевной красоте и любви Сони.

Герои чеховских пьес не вступают в прямые конфликты с жизнью, писала Шах-Азизова, они могут показаться недостаточно яркими или волевыми, а их характеры – не полностью понятными и определенными. Однако их сила – в многогранности, их целостность не вырисовывается из какого-то определенного момента пьесы. Шах-Азизова заключала, что «верность себе, сохранение и развитие своих устойчивых качеств перед лицом самых разнообразных обстоятельств»²⁴¹ давали героям Чехова не приходиться к нравственным компромиссам и стойко противостоять жизненному злу, даже оставаясь пассивными.

В 1970-1980-х годах происходит расцвет советского чеховедения: исследование проблематики чеховского творчества сменяется изучением его поэтики. «Начинается активный поиск общей идеи (архитектонической формы, формообразующей идеологии, системы архетипов), позволяющей непротиворечиво объяснить многообразие его [Чехова] текстов на фоне предшествующей и дальнейшей, созданной уже им, традиции»²⁴².

²⁴⁰ Там же. С. 54.

²⁴¹ Там же. С. 64.

²⁴² *Сухих И. Н.* Чехов (1960 – 2010): новые опыты чтения / И. Н. Сухих // А. П. Чехов: pro et contra: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX-XXI веков (1960-

Одной из первых работ в таком направлении стало исследование А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» (1971 год). Позднее выходит «Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (1986 год). В своих книгах чеховед исследовал повествовательную систему Чехова, ввел понятие «вещного мира» произведения и вывел свой главный тезис – о «случайностной» организации чеховской поэтики как универсальном структуроорганизующем элементе произведений Чехова.

Размышляя о предметном мире в драматургических произведениях писателя, Чудаков говорит о чеховском нововведении – добавлении ремарок, описывающих жесты, движения, вещи, которые выглядят неважными с точки зрения характеристики героя или происходящей ситуации («Елена Андреевна берет свою чашку и пьет, сидя на качелях» [С, 13; 69]; «Телегин бьет по струнам и играет польку; Мария Васильевна что-то записывает на полях брошюры» [С, 13; 74]). Однако раскинутые по всей пьесе, они создают ощущение «"неотобранного", целостного мира»²⁴³, замечал Чудаков, тем самым «мир вещей драмы сливается с лежащим вне ее вещным миром»²⁴⁴.

То же объяснение Чудакова касается и сцен, которые на первый взгляд не влияют на представление о персонажах и кажутся неважными (например, в первом действии «Дяди Вани» разговор об убеждениях и о науке прерывается няней Мариной, кличущей цыплят, и несколькими репликами с Соней). Существует неразрывная связь между сценами, необходимыми для фабулы, и сценами, кажущимися необязательными. Более того, рядом расположены эпизоды не только разного масштаба, но и разной эмоциональной наполненности. «Такое расположение эпизодов, усиливает общее впечатление неотобранности жизненных случаев, которые в реальности могут встретиться в любой комбинации»²⁴⁵.

2010): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русской Христиан. гуманитар. академии, 2016. – С. 17.

²⁴³ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – С. 167.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же. С. 214.

Как любая сцена не является лишней или обособленной от движения жизни, в пьесе мир идей представлен в неразрывной связи с реальным миром, с теми частностями материальной жизни, от которой идеи оказываются неотделимы. К примеру, монолог Астрова о лесах в первом действии «Дяди Вани», являющийся идейным центром пьесы, прервался в своей кульминации такой бытовой подробностью, как рюмка водки [С, 13; 73].

«Художественная система Чехова, – рассуждал Чудаков, – целостность его внутреннего и внешнего, невозможность выборочного изображения лишь наиболее важного, но изображения в человеке всей случайной совокупности его предметного и духовного, тесное взаимодействие идеи с вещным миром <...> предопределяет идеал человека, в котором предметно-телесное и вещное»²⁴⁶ равноценно духовному. Чеховский идеал человека должен совмещать и внутреннюю, и внешнюю стороны его личности, быть не только абстрактным представлением о духовном совершенстве, но учитывать и реальный, природный мир, в котором человек живет.

Чудаков замечал, что такой идеал человека включал в себя равнодушие к экологическим проблемам. Ученый уверен, что по-чеховски «прекрасная жизнь "через двести – триста лет" – это жизнь в гармонии с прекрасной природой»²⁴⁷. Каждого человека Чехов видел в единстве духовного и телесного, в неразрывной связи с предметным миром вокруг него, соответственно, и будущее человечества драматург представлял только в счастливом союзе с окружающей его природой, делал вывод Чудаков. Таким образом, мы видим, что в интерпретации «Дяди Вани» в 1980-е годы уже превалировали эстетическая и экологическая проблематики, где связь человека и природы, забота о природном мире неразрывно были связаны с духовным развитием людей.

Несомненную ценность представляет собой работы Б. И. Зингермана²⁴⁸ о драматургии Чехова, мировой драме и о театре Чехова в мировом значении. На материале пьесы «Дядя Ваня» и других пьес писателя Зингерман исследует

²⁴⁶ Там же. С. 282.

²⁴⁷ Там же. С. 647.

²⁴⁸ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение/ М.: Наука, 1988; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века/ М.: Наука, 1979.

основные мотивы творчества Чехова-драматурга и основные черты поэтики чеховского театра.

В драматургии Чехова Зингерман акцентирует внимание на мотиве времени, который является одним из главнейших. Тема прошедшего, утраченного времени особенно сильно звучит в «Дяде Ване».

Пьеса начинается с разговора об изменениях, что произошли с Астровым за девять лет. В дальнейшем, замечал исследователь, действующие лица часто считают и свои, и чужие годы («...двадцать пять лет занимал чужое место» [С, 13; 67]; «Вы еще молодой человек, вам на вид...ну, тридцать шесть – тридцать семь лет...» [С, 13; 72]; «Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? <...> Зачем я стар?» [С, 13; 80]; «Мне сорок семь лет; если, положим, я доживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?» [С, 13; 107] и многое другое).

Проблема возраста героев очень важна для Чехова, отмечал исследователь. В записных книжках драматурга есть запись такого плана: нынешние герои не могут быть 20-ти лет, как было прежде, а должны быть не моложе 30-35 лет [С, 17; 101]. Основная драматическая тема, подчеркивает Зингерман, у Чехова связана с героями, которым около сорока или за сорок. Сорок лет – это середина жизни, и чеховские персонажи хоть еще не забыли очарования молодости, но чувствуют приближение старости. Такие герои Чехова, писал Зингерман, в его пьесах встречаются в переломный, самый драматичный момент их жизни: они еще готовы к порывам, однако в силу обстоятельств не способны их совершить. И молодые герои близки к пониманию той же проблемы. В финале «Дяди Вани» Соня говорит о небе в алмазах, как о долгожданном отдыхе. В ее словах чувствуется усталость немолодой женщины.

Судьбы героев чеховских пьес связаны с течением жизни и круговоротом природы, продолжал Зингерман. В «Дяде Ване» Серебряковы приехали в начале лета. Лето, что должно было принести радость, счастье и возрождение жизни, закончилось плачевно: Войницкий осознал бессмысленность прожитых лет

и безнадежно влюбился в Елену Андреевну, Соня потеряла последнюю надежду на любовь Астрова; сам доктор не сумел возродить возможной искры своих чувств в несостоявшемся романе с Еленой Андреевной; жена профессора не смогла отдаться своим чувствам и стать счастливой. Пришла осень, и вскоре наступит неуютная холодная пора. Отъезд Серебряковых, расставание героев, осень, что принесет увядание, приближающаяся зима символизируют близкую смерть.

Композиционная структура пьес Чехова подчинена этой смене времен года и приездам-расставаниям, замечал исследователь. Зингерман в этом сопоставлял драмы Чехова с античным театром (судьбоносные повороты в жизни героев сопровождаются сменой природных циклов).

Размышляя о различиях между пространственной и временной драмами, Зингерман писал, что чеховская драма заключается во времени между событиями, а не в самом событии. Действующим лицам в «Дяде Ване» кажется, что с приездом профессорской четы время в усадьбе остановилось и что с их отъездом время снова восстановит свой бег. Выстрел Войницкого в Серебрякова выглядит столь нелепым не из-за промаха, а потому что Иван Петрович предпринял попытку нарушить медлительное течение жизни, спровоцировать событие. «Чехов полагал, что истинная, глубоко лежащая драма жизни событиями скорее заслоняется, чем проясняется, она может быть понята – и изжита – лишь во времени, в длительной протяженности»²⁴⁹, – заявлял исследователь. К тому же только во временной перспективе могут быть наглядно представлены связанные со временем в пьесах Чехова мотив ожидания и надежды и мотив терпения. Поэтому Зингерман относил драматургию Чехова больше к искусству временному, в то время как старую классическую драму – к искусству пространственному.

Историческое время при этом Зингерман определяет отдельно. В «Дяде Ване» время действия – «безвременье, тягостный, тошнотворный исторический момент, когда одна эпоха уже изжила себя, исчерпала свои

²⁴⁹ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. Ук. изд. С. 92.

внутренние возможности, <...> а другая, новая эпоха еще ничего не заявила о себе»²⁵⁰.

Хотя пьеса подводит итог 1880-м годам, герои ее остаются вне времени, отмечал исследователь. Будущее представляется им расплывчато, а жизнь, которая наступит через двести-триста лет, – небом в алмазах. В итоге у героев нет определенных связей с будущим, в то же время им тягостна настоящая жизнь. Особенно отчетливо это ощущается в Астрове, талантливом человеке, не принимающем настоящего и всем сердцем устремленного в будущее.

«Вневременность» героев «Дяди Вани» созвучна и вневременности Чехова, неугасающей актуальности его произведений. В переломные 1880-1890-е года настроение приближающегося конца века и политическая ситуация предполагали неизбежные изменения. И в своем современнике-писателе люди видели того, кто понимает их сомнения и надежды на лучшее будущее.

Говоря о мировом значении драматургии Чехова, Зингерман, причисляя Антона Павловича «к кругу писателей европейской новой драмы»²⁵¹, с которой связан «переворот в сценическом искусстве и рождение новой театральной системы»²⁵², говорит о том, что Чехов модифицировал опыт новой драмы и «уравнял новую драму с классическими шедеврами прошлого, поднял ее вровень с ренессансной театральной системой, с Шекспиром»²⁵³. Тот факт, что пьесы русского драматурга с их вневременным содержанием (поиски правды, красоты и смысла жизни) не уходят из репертуара театров и влияют на развитие театральной культуры XX века, для Зингермана является неоспоримым доказательством мирового значения драматургии Чехова.

Большой вклад в исследование драматургии Чехова внес З. С. Паперный. В своей книге «Вопреки всем правилам: Пьесы и водевили Чехова» (1982 год) он исследует идейно-художественную природу пьес Чехова. Композиционная структура чеховских пьес, развитие в них сюжета, роль главного героя и соотношение между действующими лицами, использование образов, символов

²⁵⁰ Там же. С. 123.

²⁵¹ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Ук. изд. С. 3.

²⁵² Там же.

²⁵³ Там же. С. 4.

и мотивов с их повторами, связь композиции с драматическим «настроением» – вот те основные аспекты, которые анализирует в своей работе исследователь.

В «Дяде Ване» Паперный выделял несколько основополагающих особенностей, которые реализовывались Чеховым в процессе работы над пьесой. Одна из них – принцип нагнетания атмосферы несостоявшимся действием. Чехов отказался от обязательного выстрела в конце, то есть действия, события, и меняет его на безрезультатную стрельбу. И поэтому «Дядю Ваню» исследователь считает пьесой в истинно чеховском духе, которая демонстрирует законы чеховского театра. Ведь театр Чехова обладает следующей особенностью: «напряженность сюжета и его непосредственная действенность не совпадают»²⁵⁴.

Отказываясь от непосредственного действия, Чехов оставлял сам мотив. Тем самым этот мотив получал действенность замедленную, тревожную. Действие откладывается, и «возникает действенность как ожидание действия, томление, скрытое страдание»²⁵⁵. Суть многих произведений Чехова Паперный видит в том, что что-то могло и должно было случиться, не могло не случиться, но все-таки не произошло.

Другая важная особенность построения чеховских пьес, что выделяет Паперный, это повторы. Суть повторов в пьесах Чехова в различиях, что скрыты под внешним подобием. Герои «Дяди Вани» не могут соединиться друг с другом, но на каждом из них лежит общая печать неудовлетворенности жизнью. В свою очередь эта общая печать несчастья распадается на множество отдельных несоответствий, несовпадений, которые еще более подчеркиваются повторами, оказывающимися контрастными расподоблениями. Повторы, тем самым, несут в себе важную функцию движения характеров и являются формой раскрытия сюжета пьесы и тех перемен, что происходят с героями, объяснял Паперный. Как пример, исследователь приводит сцены, в которых Астров пьет водку. В первом действии рюмка водки символизирует произошедшие с Астровым

²⁵⁴ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. – С. 109.

²⁵⁵ Там же.

изменения (старость, утрата былой красоты), и конфуз, даже стыд, что он чувствует, произнося свою речь о лесах и климате. Рюмка водки снижает пафос. В финале Астров пьет от безнадежности, от того, что окончательно перестал заботиться о себе.

Наряду с повторами Паперный выделяет микросюжеты, играющие большую роль в чеховской драматургии. В «Дяде Ване» есть маленький сюжет – история, рассказанная доктором Астровым о больном, что умер у него на операционном столе под хлороформом. Этот сюжет связан с размышлениями Астрова о своей судьбе и о будущем, а также включает в себе всю атмосферу пьесы, замечал литературовед.

Особенной «эмоционально психологической атмосферой»²⁵⁶ чеховских пьес многие исследователи называли «настроение». Паперный конкретизирует: у «настроения» в чеховских пьесах есть своя структура, состоящая из повторов и чередований основного сюжета и микросюжетов. Когда Астров разговаривает с Соней, он признается, что не видит впереди огонька, так как нет в его жизни любви, страсти, веры. Жизнь без огонька в «Дяде Ване» символизирует все «настроение» пьесы, отмечал исследователь.

Таким образом, «Дядю Ваню» Паперный определял, как пьесу, построенную по принципу заряженного ружья, которое должно выстрелить, но не выстреливает, оставаясь неразряженным и продлевая ощущение ожидания. Следовательно, подытоживает ученый, Чехов в драматургию привнес начала, придающие пьесе внутреннюю интенсивность и напряженную атмосферу.

Разнообразные творческие связи Чехова-прозаика и Чехова-драматурга с предшественниками и современниками писателя рассматривает известный исследователь творчества писателя, В. Б. Катаев, в своей книге «Литературные связи Чехова» (1989 год)²⁵⁷. В данной работе автор представляет произведения Чехова глубоко связанными с русской и мировой литературами.

В «Дяде Ване», писал Катаев, отражен тип «среднего человека» – тип, который пришел на смену «маленькому человеку» с 1880-х годов. Подобная

²⁵⁶ Там же. С. 122.

²⁵⁷ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989.

тенденция, объяснял Катаев, была вызвана изменениями, хлынувшими в жизнь страны после реформ, общественной ситуацией и новыми социальными явлениями. Несчастья «маленького человека», вызванные его сословным положением, стали казаться отжившими и бессмысленными. Многие дворяне разорялись, им приходилось искать новые средства к существованию, заниматься тем, о чем еще тридцать лет назад они не могли бы помыслить. В «Дяде Ване» Войницкий – помещик, культурный человек, вынужден заниматься тяжелым трудом, чтобы спасти поместье от разорения, а по ночам переводить сочинения иностранных ученых для Серебрякова. Соня, его племянница, помогает ему, при этом формально будучи богатой наследницей имения. У нее нет красивых одежд, она одевается скромно и просто, чтобы в любой момент иметь возможность решать хозяйственные дела. Телегин принадлежал к обеспеченному роду, если учесть, что усадьба Войницких была выкуплена у его отца. Однако теперь он разорен и стал «приживалой» у них в доме.

«Средний человек» пришел из общей людской массы, он обыкновенен, его жизнь обыденна, как у всех. Тем самым поворот Чехова к изображению этого типажа был объяснен поворотом всей литературной традиции к данному типу, объяснял исследователь. Многие современные Чехову писатели писали о «средних людях»: И. Н. Потапенко, К. С. Баранцевич, И. И. Ясинский и другие.

Изучение литературных связей драматургии Чехова с его литературными предшественниками и современниками нужно для постижения смысла его пьес. Но такое осмысление подразумевает под собой определенную трактовку. Интерпретация пьес зависит от расположения акцентов, которые и ведут к определенным литературным ассоциациям. Это позволяет в ином свете воспринимать знакомые образы действующих лиц и ситуации, с ними связанные, замечал исследователь.

К примеру, главный рефрен Вонийцкого в «Дяде Ване» – «Пропала жизнь!» [С, 13; 102] – напоминает о первой пьесе Чехова «Платонов». Главный герой выносит вердикт своей жизни почти в тех же словах, что и Иван Петрович, также занимается подсчетом оставшихся лет и представляет будущее безрадостное существование [С, 11; 85]. В свою очередь

для Платонова и Войницкого звучит «гамлетовский вопрос», который прокладывает параллели между драматургией Чехова и Шекспира. И дядя Ваня, и Платонов, и Гамлет задаются вопросом о смысле жизни, о страхе перед непонятной им действительностью и о смерти, что кажется им выходом из ситуации. Однако драма людей, вынужденных продолжать жить, влечить бессмысленное и полное горечи существование без надежды, без «огонька», стала казаться куда страшнее смерти для Чехова, переживавшего в 1889 году смерть брата. И эту драму он и выразил в «Дяде Ване», приходил к выводу Катаев.

Традиционно исследователи рассматривали взаимоотношения Войницкого и Серебрякова как повод увидеть главный конфликт – конфликт дяди Вани с жизнью в целом. От внимания ускользал важный вопрос: почему Войницкий жертвовал целых двадцать пять лет своей жизни бездарному профессору, а потом вдруг случилось невероятное прозрение? В чем Чехов видел смысл именно такой драмы заглавного героя? Разрешить данный вопрос постарался П. Н. Долженков в своей статье «Страшно то, что непонятно»²⁵⁸ (1991 год).

Для этого автор статьи разбирал образ Серебрякова. По мнению Долженкова, тут может быть два видения ситуации: или профессор – действительно видный ученый (тогда бунт Ивана Петровича оказывается пустым делом, а драма – надуманной), или профессор – полнейшая бездарность (тогда судьба Ивана Петровича, слепо верившего в его талант на протяжении двадцати пяти лет, безнадежна). Но Чехов не дает каких-то конкретных указаний на правоту или неправоту Войницкого. Каждый аргумент в пользу профессора ведет и к контраргументу против него. Тем самым образ Серебрякова оказывается по-настоящему непроясненным. Драма Войницкого заключается не в том, что он пожертвовал свою жизнь полной бездарности, а в том, что он не знает, ради чего ушла его жизнь. Неопределенность образа Серебрякова составляет идейный замысел «Дяди Вани», заявлял Долженков.

²⁵⁸ Долженков П. Н. «Страшно то, что непонятно» // Театр. – 1991. – № 1. – С. 83-91.

Неизвестно, кому отдала свою молодость и красоту Елена Андреевна. Неизвестно, на что отдал двадцать пять лет своей жизни Войницкий. Неизвестно, ради кого убивает свою молодость и надрывает жилы Соня. Таким образом, писал исследователь, драма неизвестности, незнания становится общей для героев пьесы, и проблема жизни, уходящей неизвестно на что, характеризует ситуации всех действующих лиц.

Более того, пьеса поднимает темы не только уходящей неизвестно на что жизни и, соответственно, незнания людьми окружающего их мира, но и показывает невозможность осознания настоящих источников своих трагедий. Тем самым, основная тема в пьесе складывается в ситуацию незнания правды ни о мире, ни о самом себе.

Бунт Войницкого против профессора – всего лишь попытка бессмысленной мести другому человеку за собственную боязнь жизни и упрямое нежелание признать себя самого виноватым в этом. В итоге исследователь приходит к выводу, что драма Войницкого универсальна для чеховского мира. Герой, испытывающий страх перед жизнью, поступает в соответствии со своей реакцией на мир. Драма жизни человека в неведомом ему мире, общая для всех героев пьесы, заставляет по-иному воспринимать заключительный монолог Сони, замечает исследователь и подытоживает: «Надо работать и верить именно потому, что вдруг твои труды и твоя жизнь будут ненепростыми»²⁵⁹.

Итак, в данном разделе нашей диссертационной работы мы постарались охватить и охарактеризовать наиболее важные исследования драматургии Чехова и пьесы «Дядя Ваня» в отечественных исследованиях XX века. Профессиональное, филологическое изучение драматургического наследия Чехова, начавшееся с работ Балухатого, продолжалось на всем протяжении XX века и во многом было связано с советской идеологией. Идейная составляющая некоторых работ выглядит неявной и органически вплетается в разбор чеховских пьес. Некоторые же критики, особенно в период сталинизма и «эпохи застоя», находят практически революционные манифесты в драматургии Чехова.

²⁵⁹ Там же. С. 91.

В этом случае весь анализ пьес Чехова сплетается с выводами в духе господствовавшей идеологии.

Существует множество работ, без которых современному исследователю не обойтись. Хотя некоторые утверждения ученых теперь вызывают вопросы, но, даже политически окрашенные, эти исследования во многом представляют собой значительный интерес и необходимый базис в изучении чеховской драматургии.

Восприятие пьесы «Дядя Ваня» постепенно менялось на всем протяжении XX века. Сперва в пьесе находили отражение бедственное положение талантливых, умных людей, которые стремились изменить настоящую действительность и строить лучшее будущее. Эта трактовка в духе идеологии того времени в образах Войницкого и Астрова видела людей стойких, готовых на подвиг и самопожертвование ради высшей идеи. Тем самым герои пьесы «Дядя Ваня», живущие в конце XIX века, становятся выражением общественных идей в Советском Союзе середины XX века, что говорит нам об обновлении изначальных смыслов произведения в непрекращающемся диалоге с новыми реалиями жизни.

Вплоть до 1990-х годов Войницкий и Астров представляли собой собирательный образ русской интеллигенции, образованной, талантливой, не скованной ограниченностью мышления, но задыхающейся под гнетом несвободы и отсутствия прав. Следовательно, в пьесе «Дядя Ваня» находили общественную и даже политическую злободневность, и Чехов был для читателя-интерпретатора того времени актуальным и современным писателем.

Философская проблематика пьесы была связана с мировоззрением самого Чехова, которому жизнь без правды, красоты и справедливости казалась лишенной смысла. Поэтому поиски героями «Дяди Вани» смысла жизни и стремления к лучшей жизни, где органично существуют духовная и внешняя красота, свобода самовыражения и возможность применить свой талант, находили отражение в общественных настроениях 1980-1990-х годов, когда политическая ситуация в стране вела к неизбежным изменениям.

С 1990-х годов в филологических исследованиях выдвигается другое понимание драмы героев пьесы: никто не виноват в бессмысленно прожитой

жизни человека, кроме него самого. Оттого, что герои боятся признать правду о собственной несостоятельности, оттого, что боятся узнать правду о себе и, следовательно, об окружающем их мире, происходит трагедия героев. Экзистенциальная проблематика пьесы (место человека в мире, страх перед жизнью) выходит на первый план. Такая интерпретация связана с ситуацией в стране, когда распад СССР привел к возникновению страха общества перед будущим, перед завтрашним днем. Следовательно, экзистенциальные вопросы, поднимаемые пьесой «Дядя Ваня», были близки не только современникам А. П. Чехова, но и людям, жившим в конце XX века, что говорит о вневременном содержании пьесы «Дядя Ваня».

3.2. История создания пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»:

вопрос датировки ²⁶⁰

Исследования пьесы «Дядя Ваня» на протяжении XX века сопровождались и изучением даты создания пьесы²⁶¹. На протяжении XX века литературоведы высказывали различные предположения о датировке «Дяди Вани», руководствуясь определенными письменными свидетельствами либо собственными предположениями, основанными на понимании творческой работы, проводимой Чеховым при написании своих пьес, а также личностным фактором взаимоотношений драматурга с его корреспондентами. Однако этот вопрос до сих пор точно не решен и является одним из наиболее загадочных в чеховедении.

Так как исследования датировки «Дяди Вани» начались в XX веке и проходили на протяжении многих десятилетий XX века, то мы рассматриваем суждения исследователей творчества Чехова об этом вопросе в данном разделе нашей диссертации, после обзора и анализа основных работ отечественных литературоведов и театроведов XX века по пьесе «Дядя Ваня». Также мы затронем и современные изыскания по этому вопросу, так как они являются естественным следствием изучения вопроса на протяжении XX века.

Пьеса «Дядя Ваня» возникла в связи с основательными изменениями комедии «Леший», созданной в 1889–1890 годах. Часть персонажей перешли из «Лешего» в «Дядю Ваню», а также целые фрагменты текста и многие сюжетные ситуации не претерпели каких-либо серьезных изменений. Внешнее сходство обеих пьес позволяло современникам говорить о «Лешем» как о первоначальном варианте «Дяди Вани». Сам драматург очень не любил,

²⁶⁰ При создании данного раздела использовалась статья автора диссертации: *Гаврилова Н. В.* Исследование датировки пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: анализ основных точек зрения // *Litera*. – 2018. – № 2. – С. 59–65.

²⁶¹ В диссертации мы затрагиваем данную проблему, так как она неразрывно связана с важным для нашей работы вопросом: зародились ли новаторские методы в драматургии А. П. Чехова в пьесе «Чайка» и затем продолжились в «Дяде Ване» или последовательность была обратной. Этот вопрос влияет на изучение творческой эволюции А. П. Чехова как драматурга и, соответственно, на восприятие пьесы «Дядя Ваня» в литературоведческих исследованиях.

когда его пьесу называли «переделкой» «Лешего», и упорно продолжал называть ее совершенно «самостоятельным» произведением. Однако зародившиеся сомнения, по-видимому, повлияли и на решение Общества русских драматических писателей и оперных композиторов, которое в 1901 году собиралось вручить Грибоедовскую премию Чехову за «Дядю Ваню» как за «лучшее оригинальное драматическое произведение»²⁶². Комитет Общества занял отрицательную позицию по этому вопросу и снял пьесу Чехову с обсуждения, так как считал ее переделкой пьесы «Леший», которая уже была представлена на рассмотрение комитета перед постановкой на сцене московского Шелапутинского театра.

Впервые о «Дяде Ване» Чехов упоминает в конце 1896 года – в связи с выходом в печать его сборника «Пьесы»: «Остались еще не набранными две большие пьесы: известная вам "Чайка" и не известный никому в мире "Дядя Ваня"» [П, 6; 246-247] (письмо к А. С. Суворину от 2 декабря 1896 года).

Точного времени создания «Дяди Вани» драматург не сообщал. До 1896 года Антон Павлович не упоминал о пьесе, а позднее говорил о ней, как об «очень давно написанной»²⁶³ и устаревшей вещи (корреспонденту «Новостей дня» 4 августа 1898 года, в письмах М. Горькому от 3 декабря 1898 года и О. Л. Книппер от 1 ноября 1899 года).

В связи с упомянутыми фактами в чеховедении существуют несколько основных точек зрения на вопрос: когда был написан «Дядя Ваня»?

Первая точка зрения считается традиционной и датирует «Дядю Ваню» 1896-м годом. Ее придерживаются такие исследователи творчества Чехова, как С. Д. Балухатый, В. В. Ермилов, Г. П. Бердников, А. Б. Дерман, В. Я. Лакшин, З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая, А. П. Чудаков и другие. По их мнению, Чехов, переделывая «Лешего», создал «Дядю Ваню» в 1896 году – в год первого упоминания Чехова о пьесе.

Еще в 1910 году Н. Е. Эфрос высказал догадку, что «Дядя Ваня» был написан после завершения работы над «Чайкой». В «Этюдах по истории текста

²⁶² Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 388.

²⁶³ Там же.

и композиции чеховских пьес» (1926 год) Балухатый, на основании исследования мемуаров о Чехове, писем драматурга и других источников, утверждает, что пьеса «Дядя Ваня» создана «после написания "Чайки" <...> но до постановки ее на Александринской сцене»²⁶⁴ 17 октября 1896 года. В последующих работах исследователь придерживается этой же мысли, называя «Дядю Ваню» «последней редакцией» «Лешего» и замечая: «В композиционном и стилистическом заданиях автор "Дяди Вани" исходит от технических навыков и эстетической концепции, утвержденных в "Чайке"»²⁶⁵.

В качестве доказательств, взятых из мемуарных свидетельств, на которые ссылается Балухатый, можно привести воспоминание младшего брата Чехова, Михаила Павловича. В связи с неудачей «Лешего», поставленного 27 декабря 1889 года труппой Общества драматических артистов на сцене театра Абрамовой, он писал: «Брат Антон тогда же снял "Лешего" с репертуара, долго держал его в столе, не разрешая его ставить нигде, и только несколько лет спустя переделал его до неузнаваемости, дав ему совершенно другую структуру и заглавие. Получился "Дядя Ваня"»²⁶⁶.

Другое мемуарное свидетельство принадлежит И. Л. Леонтьеву-Щеглову, который приезжал к Чехову в Мелихово весной 1897 года. Из беседы о последних произведениях Антона Павловича Леонтьев-Щеглов упоминает о «Дяде Ване», как о пьесе, которая незадолго до этого была переработана из «Лешего», в результате чего получилось «лучшая драматическая вещь»²⁶⁷ Чехова.

Не встречается упоминаний о «Дяде Ване» до его публикации и о переделке «Лешего» и в переписке между Чеховым и князем А. И. Урусовым. Урусов всегда был очень увлечен «Лешим», считал, что нелюбовь Чехова к нему – несправедлива. Он неоднократно просил Чехова о разрешении напечатать пьесу. Было бы странно, если о возможной переработке «Лешего» писатель

²⁶⁴ Там же. С. 390.

²⁶⁵ Балухатый С. Д. Ук. изд. С. 116.

²⁶⁶ Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. СПб.: Издательская группа «Азбука–классика», 2010. – С.137. – 288 с.

²⁶⁷ А. П. Чехов в воспоминаниях современников / [сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович]. М.: Худож. лит., 1986. – С.80.

не сообщил бы столь горячему почитателю пьесы. Интересно, что после публикации «Дяди Вани» Урусов не умалил своей любви к «Лешему» и писал Чехову 27 января 1899 года: «Я внимательно перечел "Дядю Ваню" и с грустью должен сказать Вам, что Вы, по моему мнению, испортили "Лешего"» [П, 8; 564].

Таким образом, сохранившиеся мемуарные свидетельства говорят в пользу того факта, что работа над «Дядей Ваней» началась не раньше 1896 года.

Исследователи приводят ряд других фактов, которые указывают на осень 1896 года, как на вероятное время переделки «Лешего». Во-первых, «мелкий и прямой почерк»²⁶⁸, которым написан один-единственный уцелевший до наших дней рукописный лист «Дяди Вани», был свойственен драматургу именно в середине 1890-х годов. Во-вторых, сама организация текста пьесы «без членения на явления»²⁶⁹. В-третьих, сохранившиеся заметки из дневника и записных книжек Антона Павловича примерно августа–сентября 1896 года, вошедшие затем в текст «Дяди Вани». Запись о М. О. Меньшикове (около 20 августа 1896 года), приехавшего в Мелихово навестить Антона Павловича: «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик»²⁷⁰ (почти то же самое говорит Войницкий о профессоре Серебрякове в первом действии: «Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и перчатках» [С, 13; 66]). Запись о «бездарном ученом, тупице, прослужившем двадцать четыре года, не сделав ничего хорошего, давшего миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам»²⁷¹ очень напоминает слова того же Войницкого о профессоре. Эта запись идет сразу же после последних заметок «Чайки», как отмечал Лакшин, и подтверждает мнение Балухатого о времени создания «Дяди Вани». Высказывание Астрова в четвертом действии: «Прежде я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека – это быть чудаком» [С, 13; 107], родилось, как считает Лакшин, из похожей записи Чехова в сентябре 1896 года: «Чудаки ему прежде казались больными, а теперь он считает нормальным, что люди чудаки» [С, 17; 117].

²⁶⁸ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 389.

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ Паперный З. С. Ук. изд. С. 90.

²⁷¹ Там же.

Позднее запись была немного изменена: «Чудаки казались ему прежде больными, а теперь он считает [нормальным], что это нормальное состояние для человека – быть чудаком» [С, 17; 43]. В итоге, Лакшин приходит к выводу, что Чехов перерабатывал «Лешего» в «Дядю Ваню» «в августе – сентябре 1896 года»²⁷².

Г. П. Бердников также придерживался точки зрения о 1896 годе как о дате создания «Дяди Вани». Он объяснял датировку пьесы «ее идейно-художественными особенностями»²⁷³, исходя из которых пьеса «стоит ближе к произведениям не начала, а середины девяностых годов»²⁷⁴: «Скорее всего, она была написана в 1896 году, несомненно, до постановки «Чайки», то есть до октября 1896 года, и, видимо, после окончания «Моей жизни», – следовательно, после июля 1896 года»²⁷⁵.

В пользу суждения Бердникова также могут говорить письма самого Чехова, в которых драматург после провала «Чайки» 17 октября 1896 года неоднократно высказывал отвращение к собственным пьесам и хотел перестать писать для театра. Можно предположить, что писатель не взялся бы за написание «Дяди Вани», будучи в подавленном состоянии от провала своей предыдущей пьесы.

Рассмотренные нами основные положения, говорящие в пользу датировки «Дяди Вани» 1896-м годом, тем не менее, не удовлетворяли некоторых исследователей.

Следующая точка зрения, которую высказала Н. И. Гитович в масштабной «Летописи жизни и творчества А. П. Чехова», опирается на письма Чехова С. П. Дягилеву и П. М. Свободина Чехову, и на ее собственные суждения о творческой манере писателя, и относит время создания «Дяди Вани» к весне 1890 года²⁷⁶.

²⁷² Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М.: «Сов. писатель», 1963. – С. 208–209.

²⁷³ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 390.

²⁷⁴ Там же. С. 391.

²⁷⁵ Бердников Г. П. А. Чехов. Идейные и творческие искания. Ук. изд. С. 347.

²⁷⁶ См: Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. – С. 282–283, 687.

В письме С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года, на вопрос о времени написания некоторых пьес, драматург причислял «Дядю Ваню» к 1890-му году. Возможно, как объясняют это Э. А. Полоцкая, З. С. Паперный и другие исследователи-приверженцы первой точки зрения, он имел в виду не год написания именно «Дяди Вани», но начало работы над ним, первую редакцию, то есть пьесу «Леший», которая действительно была опубликована в 1890 году. Учитывая то, что Антон Павлович в данном письме и к другим пьесам («Иванов», «Чайка») указывал не действительный год их написания, а год первой публикации, тогда можно объяснить датировку «Дяди Вани» 1890-м годом. Чехов, скорее всего, за начало работы над «Дядей Ваней» принимал время создания «Лешего», – пьесы, чей неудачный опыт драматург использовал и создал на ее основе успешного «Дядю Ваню».

В письме от 9 апреля 1890 года П. М. Свободин пишет об условиях, которые нужно будет соблюсти, если Чехов захочет прислать в Театральный комитет пьесу во время его поездки на о. Сахалин. Опровергая точку зрения Гитович, Полоцкая, Паперный и другие исследователи рассуждают следующим образом: учитывая то, что Чехов информировал Свободина обо всех подробностях в работе над «Лешим», вызывает сомнение, что писатель не рассказал бы о своем желании переработать пьесу. К тому же, в письме идет речь о возможном создании двух – трех пьес, которые, по мнению Свободина, Чехов мог бы написать на пути к о. Сахалин. Не идет никакой речи о переделке «Лешего» в скором времени. В ином случае, Чехов вряд ли бы торопился опубликовать «Лешего», если бы собирался перерабатывать пьесу. Развенчивая мнение Гитович, исследователи приводят тот факт, что «перед отъездом на Сахалин А. П. Чехов отдал рукопись "Лешего" С. Ф. Рассохину для литографирования и поставил тем самым точку в работе над пьесой»²⁷⁷.

Приведенные Лакшиным примеры из записных книжек не убедили Гитович. Исследовательница ответила на них статьей²⁷⁸, где о заметках,

²⁷⁷ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 391.

²⁷⁸ См: Гитович Н. И. Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. – 1965. – № 7. – С. 130–136.

относящихся к «Дяде Ване», писала: «Это ничего не доказывает. Таких записей могло бы быть и больше. Чехов, вероятно, вносил исправления в старую пьесу перед посылкой ее в типографию и, уж несомненно, правил ее в корректуре. <...> Из писем Чехова мы знаем, что даже свои произведения он всегда правил в корректуре»²⁷⁹. В завершении статьи Гитович высказывает более определенное, чем в «Летописи...», мнение о переделке «Лешего» и относит ее к «апрелю 1890 года»²⁸⁰.

Однако, как справедливо замечал Паперный, заметки Чехова – как черновики, они находятся на более ранней стадии работы над произведением. Если сравнить окончательный текст пьесы и записные книжки Антона Павловича, то можно проследить работу авторской мысли. Это не похоже на завершающую отделку в корректуре, но очень напоминает наброски к новой работе.

Третью точку зрения на проблему датировки «Дяди Вани» высказал А. А. Лукашевский в диссертации «Оптимистическое начало драматургии Чехова» (приложение «К вопросу о датировке пьесы "Дядя Ваня"») автор относит пьесу к 1890 году, но, в отличие от Гитович, ко второй половине октября–ноября 1890 года.

Хотя большинство его доказательств – догадки и предположения, Лукашевский создает достаточно развернутую и поэтапную картину создания пьесы. Он предполагает, что Чехов приступил к пересмотру «Лешего» (то есть переработки его в «Дядю Ваню») на обратном пути с Сахалина и по возвращении. Исследователь приводит логичный довод, что сахалинские впечатления не могли не повлиять на Чехова. В итоге появляется пьеса, диаметрально противоположная первоначальному замыслу. Лукашевский замечает, что «Леший» и «Дядя Ваня» столь сильно отличаются друг от друга, что Чехов никак не мог их отождествлять. «Унаследовав многие сюжетно-тематические

²⁷⁹ Там же. С. 133.

²⁸⁰ Там же. С. 136.

черты и даже целые сцены "Лешего", "Дядя Ваня" явился вместе с тем полным идейным отрицанием своего предшественника»²⁸¹.

С доказательствами Лакшина Лукашевский не соглашается, так как, по его мнению, они не соотносятся с чеховской методикой заготовок к своим работам. Но признает тот факт, что драматург мог вернуться к своей пьесе перед подготовкой к публикации сборника «Пьесы» и внести некоторые поправки.

Интерес представляет также исследование О. Подольской, которая поднимает современную идею преемственности (творческого заимствования) и высказывает любопытную точку зрения о непосредственном влиянии пьесы А. Н. Островского «Пучина» на создание «Дяди Вани».

После ученического спектакля «Пучины» в Московском Малом театре 3 марта 1892 года Чехов писал А. С. Суворину, что он восхищен пьесой (в особенности, последним актом). Подольская подчеркивает, что 1892 год – это «одно из самых темных мест творческой жизни Чехова, о неудавшемся "Лешем" все давно забыли, о том, что это была за "новая пьеса", о которой Чехов писал Суворину, точно не известно, возможно, "Чайка", а может, и "Дядя Ваня"»²⁸².

Исследовательница отмечает созвучность двух пьес друг другу: подзаголовки; драматический характер женских персонажей, работающих без отдыха (Лиза в «Пучине» и Соня в «Дяде Ване»); мотив труда; мотив времени, изменений, которые сводятся к старению, разрушению, упадку, деградации человека (многие критики именно с такой позиции смотрели на «Дядю Ваню»); четырёхактная структура пьес и четвертое действие, как разрушительный итог действия времени.

В итоге Подольская предполагает, что «Пучина» (в частности, ее четвертый акт) достаточно сильно повлияла на «Дядю Ваню» – настолько, что Чехов после ученического спектакля вернулся к уже написанному варианту пьесы и внес

²⁸¹ Лукашевский А. А. Оптимистическое начало драматургии А. П. Чехова: дис.... канд. филол. наук. М., 1982. – С. 138.

²⁸² Подольская О. «Пучина» и «Дядя Ваня» (к вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова, 4: мат–лы междунар. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). М.: Из–во МГУ, 2001. – С. 261.

значительные изменения (исследовательница исходит из авторской датировки пьесы 1890-м годом и гипотезы Лукашевского о написании «Дяди Вани» по возвращении с Сахалина). Уклончивые чеховские высказывания о времени создания пьесы и умалчивание о работе над ней Подольская объясняет «желанием Чехова как можно дальше отодвинуть во временном плане свое произведение от постановки «"Пучины"»²⁸³.

С предположениями Лукашевского и Подольской не согласна А. П. Кузичева. В своей статье «Так когда же был написан "Дядя Ваня"?» исследовательница выдвигает новую концепцию, согласно которой Чехов работал над пьесой в течение 1892–1893 годов.

Кузичева предполагает, что, во-первых, «Дядя Ваня» – это самостоятельная пьеса, не «переделка» «Лешего», так как Чехов до и после о. Сахалин не располагал ни достаточным временем, ни желанием, ни силами, чтобы возвращаться к комедии и «переписывать» ее в «Дядю Ваню» в 1890 году, а также немаловажен тот факт, что драматург оттого так терпеть не мог «Лешего», что в этой пьесе он все еще делал определенные уступки господствующим правилам традиционной драматургии и, главное, не достиг достаточной творческой свободы. Поэтому переписывать «Лешего» не собирался, возвращаться к этому пройденному этапу не желал. Следовательно, «Дядя Ваня» был написан как оригинальное произведение.

Во-вторых, исследовательница выдвигает теорию, следуя которой прослеживает общие мотивы, темы, стиль и манеру письма между художественным произведением Чехова и его эпистолярным наследием. «Есть период в жизни и творчестве Чехова, в котором совпадения и созвучия в чеховских письмах и сочинениях, адресующие к пьесе "Дядя Ваня", так заметны и многочисленны, что их нельзя не заметить. Это 1892–1893 годы»²⁸⁴.

²⁸³ Там же. С. 268.

²⁸⁴ Кузичева А. П. Так когда же был написан «Дядя Ваня»? // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн.

Кузичева приводит в пример многочисленные записи из писем Чехова, повествующие о буднях писателя (хозяйственные заботы в Мелихово, работа над улучшением состояния имения, медицинская практика, поездки и встречи с друзьями, скрытые душевные переживания) – все то, что будто бы составило оставленный «за кадром» дневник заглавного героя «Дяди Вани», то, что представило собой фундамент его горьких монологов, и то, что повлияло на душевный кризис доктора Астрова и на его разочарование в жизни. «...настроение Чехова летом 1893 года созвучно не только монологам и репликам Войницкого и Астрова, но и общей интонационной партитуре пьесы "Дядя Ваня"»²⁸⁵.

Кузичева предполагает, что и «Чайка», и «Дядя Ваня» какое-то время могли сосуществовать как замыслы в сознания Чехова (по мнению исследовательницы, между ними определенные созвучия), но склоняется к тому, что над «Дядей Ваней» Чехов начал скрытно работать еще до «Чайки» – уже согласно своему желанию творческой свободы и художественной правды – «вопреки всем правилам» традиционной драматургии. Исследовательница подчеркивает, что изучение творческого родства, взаимосвязей между «Чайкой» и «Дядей Ване» – важный этап в раскрытии датировки «Дяди Вани».

Исследовательница А. Г. Головачева в статье «К вопросу о допустимых границах датировки "Дяди Вани"» анализирует лексический слой пьес «Леший» и «Дядя Ваня», интертекстуальные связи между «Дядей Ваней» и «Месяцем в деревне» И. С. Тургенева и «Гедды Габлер» Г. Ибсена и в результате приходит к выводу, что Чехов начал работу над «Дядей Ваней» не раньше середины 1893 года, а закончил – к концу 1896 года²⁸⁶.

Таким образом, в данном разделе нашего диссертационного исследования мы провели анализ основных точек зрения исследователей творчества Чехова о дате создания пьесы Чехова «Дядя Ваня». Мы считаем,

работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.] Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 62.

²⁸⁵ Там же. С. 65.

²⁸⁶ Подробнее о концепции А. Г. Головачевой и ее аргументах см: *Головачева А. Г.* К вопросу о допустимых границах датировки «Дяди Вани» // Там же. – С. 85–95.

что традиционная позиция обладает наиболее обширным набором фактологических обоснований, поэтому представляется нам наиболее достоверной, в то время как приверженцы других точек зрения чаще всего исходят из собственных примечательных предположений и теорий. Хотя датировка пьесы 1896 годом кажется наиболее проверенной, исследователи творчества Чехова не прекращают своих изысканий в этой области и нередко представляют свои небезынтересные версии решения данного вопроса. Можно с уверенностью утверждать, что, в связи с большим интересом в наши дни к пьесе «Дядя Ваня» как литературоведов, так и театроведов, эта тема не будет оставлена, и, возможно, в будущем появятся новые доказательства, которые прольют свет на точную дату создания «Дяди Вани».

Глава IV. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня»

в английских исследованиях и театральных постановках XX века

В Англии творчество А. П. Чехова пользуется большой популярностью, а его изучением занимаются многочисленные филологи. Чеховское наследие, в частности драматургические произведения, оказало большое влияние на формирование английской литературы и в первую очередь – английской драмы. В особенности английские критики замечали влияние русского писателя на «тех драматургов-реалистов, которые воспроизводят на сцене жизнь "в формах самой жизни", стремятся к простоте, правде, естественности в сочетании с поэзией и философско-символическими обобщениями»²⁸⁷ (например, Дж. Б. Шоу, Д. Голсуорси, Шон О'Кейси, Дж. Б. Пристли, Д. Дж. Осборн, Г. Пинтер).

Можно утверждать, что Чехов в английской культуре и театральной жизни, а также в сознании англичан, занял то же место, что и «Шекспир для русской культуры, для русского сознания»²⁸⁸. Для английской сцены русский драматург стал, в сущности, вторым У. Шекспиром. Особенно тесное сближение английского и русского драматургов происходило «как в творчестве мастеров английской сцены, так и в зрительском восприятии»²⁸⁹. Сопоставление влияния Чехова и Шекспира на развитие мировой драматургии стало уже «общим местом» в английском литературоведении и в критике²⁹⁰.

Исследования драматургии Чехова были сплетены с судьбой пьес на сценах театров, поэтому в данном разделе нашей диссертационной работы мы представим анализ литературоведческих и театроведческих источников, а также кратко осветим историю театральных постановок пьесы «Дядя Ваня» на протяжении XX века. Так как их количество очень велико, мы сосредоточимся

²⁸⁷ *Субботина К. А.* Чехов в Англии: (Основные проблемы освоения и восприятия творчества писателя в Англии): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Л., 1969. – 17 с.

²⁸⁸ *Бартошевич А. В.* Чехов – английский драматург? // Балтийские сезоны: действующие лица петербургской сцены: альманах. СПб: 2010. – № 20. – С. 27.

²⁸⁹ *Образцова Г. А.* Современная английская сцена. М.: Наука, 1977 – С. 99.

²⁹⁰ См.: *Miles Patrick.* Chekhov on the British Stage, 1909-1987: An essay in cultural exchange. Cambridge: Sam & Sam, 1987. – P. vi.

на самых обстоятельных монографиях, посвященных драматургии Чехова, тех работах, в которых анализируется пьеса «Дядя Ваня», и на наиболее известных театральных постановках пьесы «Дядя Ваня», которые вошли в историю английского театра.

4.1. «Дядя Ваня» в английских исследованиях

Английская «исследовательская база» XX века, посвященная драматургии Чехова, очень обширна и насчитывает большое количество монографий и еще большее – журнальных статей, обзоров и рецензий²⁹¹. Творчество русского писателя было основательно изучено множеством английских литературоведов и критиков²⁹².

Со времени первого упоминания о Чехове в англоязычной печати (июль 1889 года) и на протяжении первых двух десятилетий XX века драматургические работы писателя признавали «неудачными»²⁹³ и бессодержательными, даже противопоказанными для таланта Чехова. Представление о Чехове как о большом таланте и вместе с тем как о мрачном

²⁹¹ В библиографиях, охватывающих работы о А. П. Чехове в Англии по 1960 г. и дающих далеко не полный перечень, – *Heifetz A. Chekhov in English. A List of Works by and about him. N. Y., 1949; Yachnin R. Chekhov in English. A Selective List of Works by and about him, 1949–1960. N. Y., 1960* – содержится свыше двухсот названий. В антологии: *Chekhov. The Critical Heritage / Ed. by Victor Emeljanov. L., 1981*, – включающей статьи, рецензии и отклики на произведения и спектакли по пьесам А. П. Чехова в Англии, приведено 239 отрывков (монографии и разделы книг не учтены). См. также: *Meister Ch. W. Chekhov's reception in England and America // American Slavic and East European Review. 1953. V. XII. P. 109–121*. В наиболее полной англоязычной библиографии по Чехову XX века: *Sendich Munir. Anton Chekhov in English; A Comprehensive Bibliography of Works About and By Him (1889–1984) работы о Чехове учтены в первой части: Part one. Criticism (Russian Language Journal. Русский язык / Ed. S. Senderovich, Cornell University and M. Sendich, Michigan State University. V. XXXIX. 1985. № 132–134. P. 233–338)*.

²⁹² В Англии чеховедение развивалось (особенно со второй половины XX века) в схожих с Советским Союзом направлениях и в полемическом диалоге с советскими филологами. Представление исследований русских и английских чеховедов помогает раскрыть полноту картины истолкований пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в историческом и культурном разнообразии на протяжении XX века.

²⁹³ Чехов и мировая литература: в 3-х ч. Серия: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 1 / [ред.-сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая, отв. ред. Л. М. Розенблюм]. М.: Наука, 1997. – С. 372.

художнике, рисующем безысходную и тоскливую жизнь, – суждения, часто встречающиеся в русской критике 1890–1900-х годов, стали традиционными для английских переводчиков и критиков в трактовке творчества Чехова²⁹⁴, особенно драматургического, до 1920-х годов.

Английские и русские чеховеды сходились во мнении, что на протяжении 1910–1920-х годов творчество русского драматурга рассматривалось в свете так называемой «легенды о Чехове», которая в искаженном виде представляла облик писателя и его творчество. Согласно «легенде», Чехов – певец тоски, безнадежности и одиночества, пессимист, далекий от социальных проблем общества, представитель «лишних людей», основные темы произведений которого – это разочарование, человеческая разобщенность и невозможность взаимопонимания, слабость и бесхарактерность людей. На формирование такого представления о русском драматурге повлияли воззрения переехавшего в Англию литературоведа и историка Д. С. Мирского, статья Л. И. Шестова «Творчество из ничего», которая была переведена в Англии в 1916 году²⁹⁵, и в целом бытовавшие в Англии того времени представления о России и русских национальных особенностях характера, таких как фатализм, терпение, покорность и смирение²⁹⁶. Многие английские критики и писатели (особенно те, кто входил в литературную группу «Блумсберри» или был близок к ней – например, В. Вульф, Д. Маккарти) именно в подобном ключе рассматривали произведения Чехова, о чем свидетельствуют множество критических статей и высказываний²⁹⁷.

Выход сборников чеховских произведений и театральные постановки его пьес постепенно меняли отношение литературоведов, читателей и зрителей к драматургу, и прежняя оценка («певец сумерек жизни») Чехова стала вызывать сомнения и желание разобраться в драматургии писателя более обстоятельно.

²⁹⁴ См: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 406.

²⁹⁵ *Shestov L. Anton Chekhov and other essays...* / Tr. by S. S. Koteliensky and J. M. Murry. – Dublin and London, 1916.

²⁹⁶ См: *Субботина К. А.* Чехов в Англии. Ук. изд. С. 5–7.

²⁹⁷ См: *Давыдов М. В., Давыдов, В. М.* Английские современники А. П. Чехова о его творчестве // *Язык, сознание, коммуникация: сб. статей* / [отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов]. М.: МАКС Пресс, 2002. – Вып. 21. – С. 159–163.

Однако существующие переводы не могли раскрыть всего богатства творческой манеры писателя, поэтому критические разборы неизменно наталкивались на это препятствие. Требовались тщательное и детальное изучение творчества русского драматурга, а также поиск и анализ информации, которая не была бы искажена переводчиками. Поэтому вышедшая в Лондоне в 1923 году работа Уильяма Джерхарди «Антон Чехов. Критическое исследование»²⁹⁸ стала настоящим открытием для того времени.

Джерхарди, родившийся и выросший в Петербурге и знавший творчество Чехова на языке оригинала, в монографии полемизировал с ранней критикой драматургии Чехова (в особенности со статьей Льва Шестова «Творчество из ничего») и отрицал оценку русского драматурга как мрачного пессимиста. Руководствуясь творчеством и эпистолярным наследием Чехова, исследователь доказывал ошибочность понимания сути чеховских пьес в духе безнадежности человеческой жизни и отказывался видеть в героях писателя представителей отдельного, особого «русского» типа беспомощных и пассивных людей²⁹⁹. По мнению Джерхарди³⁰⁰, Чехов никогда не переставал надеяться на светлое будущее как для отдельной личности, так и для всего человечества.

Исследователь защищал композиционную цельность пьес Чехова, которая складывалась из сочетания разнообразных деталей и моментов из повседневной жизни, которые, объединяясь в произведении, формируют многомерную картину духовной жизни человека. Тем самым поэтика драматургической манеры русского писателя опирается на выбор и искусное соединение таких незаметных эпизодов и деталей, объяснял автор монографии³⁰¹. Джерхарди высоко оценивал психологическое мастерство Чехова, с помощью которого создавались тонкий

²⁹⁸ Gerhardie W. A. Anton Chehov. A Critical Study. N. Y., L.: Duffield & company, 1923.

²⁹⁹ См. высказывание А. П. Чехова об исчерпанности типа «лишнего человека» и в литературе, и в жизни: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать всё то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и <...> положить предел этим писаньям» [П, 3; 132].

³⁰⁰ Gerhardie W. A. Op. cit. P. 58.

³⁰¹ См: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 408.

и глубокий «цельный образ человека»³⁰² и видение жизни во всей ее многогранности и сложности.

Джерхарди «первым в Англии глубоко интерпретировал Чехова для своих собратьев по профессии»³⁰³, и его исследование вызвало волну обсуждений в критических работах в Англии и США. Его работа способствовала возрастанию интереса к русскому писателю среди филологов и положила начало профессиональному изучению творчества Чехова за рубежом. Работа Джерхарди переиздавалась множество раз и вплоть до конца 1940-х годов оставалась единственным профессиональным исследованием, в котором рассматривалось творчество русского писателя.

По сравнению с 1910-1920-и годами, в период 1940-1960-х годов происходит более глубокое знакомство англичан с произведениями Чехова, и в особенности с его драматургией. Этому способствовали послевоенный интерес английской публики к русскому культурному и литературному наследию и к духовной жизни русских людей, улучшающееся качество переводов Чехова, появление серьезных монографий о творчестве русского писателя и гастроль в 1958 году Московского Художественного театра им. А. М. Горького с пьесами Чехова в Англии, что углубило и улучшило представления английских критиков о чеховской драматургии³⁰⁴. В этот период времени происходит постепенное развенчивание «легенды о Чехове» как о пессимисте и «певце сумерек жизни».

В 1950-м году Р. Хингли выпустил книгу «Чехов. Исследование жизни и творчества»³⁰⁵, которая стала первой научной монографией в Англии, сделавшей предметом своего изучения биографию русского писателя. Литературовед опровергал характеристику Чехова как «философа отчаяния»³⁰⁶

³⁰² См: *Субботина К. А.* Чехов в Англии. Ук. изд. С. 8.

³⁰³ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 410.

³⁰⁴ См: *Наим Башир Ахмед.* Драматургия Чехова в английской критике и литературоведении последнего двадцатилетия: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1970.

³⁰⁵ *Hingley Ronald.* Chekhov. A Biographical and Critical Study. L.: George Allen & Unwin Ltd., 1950.

³⁰⁶ *Субботина К. А.* Английские критики 30-60 годов о своеобразии творческого метода Чехова // Русская и советская литература (К вопросу художественной

в духе Л. И. Шестова, однако замечал, что на возникновение подобной оценки повлияла творческая эволюция русского писателя, который прошел «путь от пессимизма и индифферентности 80-х годов к оптимизму и социальной критике 90-х»³⁰⁷.

Полемизируя с советскими исследователями, главным образом, с В. В. Ермиловым, и раскрывая творческую эволюцию русского драматурга и этапы его жизненного пути через социальную среду, которая повлияла на становление и оформление Чехова-писателя, в последней главе своей работы («Подход к драме») Хингли приходит к выводу, что чеховская драматургия имела сильное влияние на творчество многих англоязычных писателей – Б. Шоу, Дж. Б. Пристли, Ш. Андерсона, К. Мэнсфилд, Э. Хэмингуэя и других.

Разбирая новаторство Чехова-драматурга, Хингли замечал такие особенности пьес русского драматурга, как: отказ от традиционного представления нескольких главных героев, отсутствие внешнего развития действия, отсутствие интриги и захватывающих действий, роль диалога как показателя душевных движений героев³⁰⁸. Отмечал английский чеховед и особенное «настроение», присущее пьесам Чехова, которое создавалось благодаря неразрывной связи между временами, чувству любви, остающейся без ответа, взаимосвязи природы и атмосферы пьесы и звуковому сопровождению.

В последней главе монографии можно найти небольшой разбор пьесы «Дядя Ваня». Эту пьесу Хингли по ее художественным достоинствам не относил к числу «великих» пьес Чехова и считал лишь новым вариантом «Лешего». Как считал Хингли, в «Дяде Ване» Чехов иначе расставил основные акценты: центр внимания в «Дяде Ване» смещен на проблемы душевного кризиса Войницкого вместо первоначально задуманного акцента на Астрове. Исследователь находил причину в том, что тема кризиса среднего возраста оказалась более востребованной и менее абстрактной. Такая тема была ближе

индивидуальности писателя): сб. научн. трудов / [ред. коллегия: В. А. Андреев и др.]. Свердловск, 1973. – Сб. 187. – С. 45.

³⁰⁷ Там же. С. 50.

³⁰⁸ *Hingley Ronald. Chekhov. A Biographical and Critical Study. Op. cit. P. 236–237.*

гораздо большему количеству читателей и зрителей, чем переживания уездного врача Астрова, в одиночестве пытающегося бороться за сохранение лесов.

Затрагивая проблему жанрового определения чеховских пьес, Хингли приходит к выводу, что однозначного ответа на этот вопрос быть не может, так как их можно обозначить любым термином – как «фарсом», как «комедией», так «драмой» и «трагедией». Все они будут характеризовать особенности чеховской драмы. Главное же, по мнению литературоведа, то, что Чехов в первую очередь хотел обратить внимание на юмор, присутствующий в его пьесах, поэтому и обозначал многие из них комедиями. Хингли доказывает свою точку зрения примерами глубоких соединений печальных и комичных элементов в чеховских пьесах (например, заключительная сцена третьего акта «Дяди Вани»).

В 1951–1952-х годах выходят книги Д. Магаршака «Чехов-драматург»³⁰⁹ и «Чехов. Жизнь»³¹⁰, где автор полемизирует с другими английскими исследователями творчества русского писателя. Впоследствии Магаршак издает книгу «Подлинный Чехов»³¹¹ (1972 год), где перерабатывает и дополняет свои размышления о творчестве Чехова, присутствующие в его работах 1950-х годов.

«Чехов. Жизнь» была принята прохладно в научном сообществе, так как работа носила не научный, а беллетристический характер. К тому же сенсационное открытие, состоящее в раскрытии определяющего влияния любви Л. А. Авиловой³¹² на творчество писателя и на его жизненные перипетии, не придавало работе английского автора достоверности. Вместе с тем в книге было убедительно представлено творческое влияние Л. Н. Толстого на Чехова. Отголоски этого влияния в числе прочих пьес и рассказов Магаршак находит и в «Дяде Ване». По мнению Магаршака, Чехов, как и Толстой, был одержим

³⁰⁹ *Magarshack David. Chekhov, the Dramatist. L.: Hill and Wang, 1951.*

³¹⁰ *Magarshack David. Chekhov, a Life. L.: Faber & Faber, 1952.*

³¹¹ *Magarshack David. The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. L.: George Allen & Unwin, 1972.*

³¹² Д. Магаршак в 1950 г. перевел и выступил в качестве комментатора книги воспоминаний Л. А. Авиловой о роли Чехова в ее жизни: *Avilova L. A. Chekhov in my Life. A Love Story / Tr. from the Russian with an intr. by David. Magarshack. L., 1950.* К сожалению, исследователь «принял на веру» ее мемуары и положил их в основу своей работы «Чехов. Жизнь».

поиском «общей идеи», которая, в конечном итоге, составила философское содержание основных его пьес, в том числе – «Дяди Вани».

В книге «Чехов-драматург» Магаршак исследовал эволюцию чеховской драматургии. Все драматургическое наследие писателя Магаршак разделял на две группы: первая – традиционного типа – пьесы «прямого действия»³¹³ (все водевили и пьесы «Платонов» и «Иванов»); вторая – новаторского типа – пьесы «непрямого действия»³¹⁴ («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Переходным этапом между группами Магаршак считал пьесу «Леший» (он называл ее первоначальным вариантом «Дяди Вани»). Исследователь находил в ней явное влияние Толстого: в борьбе между художественной правдой и моралью победила мораль. Уже сформированный Чеховым принцип (в пьесе должно быть все как в жизни) реализовался только в следующей работе драматурга – пьесе «Дядя Ваня».

По мнению исследователя, пьесы «непрямого действия», к которым относится «Дядя Ваня», реализуют общую нравственную идею: для самореализации необходимо трудиться и заниматься творчеством, тогда появится необходимая основа для поиска смысла жизни. Следовательно, пьесы Чехова – не «драмы крушения надежд»³¹⁵, но «драмы мужества и надежды»³¹⁶. Доказательства тому – финалы чеховских пьес, где формируется надежда на лучшее будущее. В финале «Дяди Вани», в словах Сони («Мы отдохнем...» [С, 13; 116]) Магаршак видел не приближение смерти, но чувство радости и надежды на скорый отдых людей, которые много и продуктивно трудились и теперь заслуживают счастья³¹⁷.

В отличие от традиционного развития пьес через последовательность внешних действий чеховские пьесы «непрямого действия», считал Магаршак, строятся на развитии внутреннего психологизма – на раскрытии внутренней

³¹³ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 416.

³¹⁴ Там же.

³¹⁵ *Magarshack David. Chekhov, the Dramatist. Op. cit. P. 225.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid. P. 224.*

сущности героев, их переживаний и волнений, через взаимоотношения с другими людьми, оценки себя самих и определенных действий, которые происходят на фоне повседневной жизни. Роль диалога возрастает, и он получает иное назначение: сообщать о внутреннем состоянии действующих лиц, причем речь персонажей наполняется поэтичностью, лиризмом. Диалог в пьесах «непрямого действия» уклончив, многозначителен, сообщает настроение героев, передает нужную атмосферу зрителю и вырастает до «поэтической прозы»³¹⁸.

Вызывают интерес сравнения Магаршаком чеховских пьес с античной драмой (например, литературовед анализирует «невидимых героев» чеховской драмы, которые служат более напряженному развитию внутренней интриги в пьесе, и роль «хора», которая у Чехова разделена между несколькими персонажами, не вовлеченными напрямую в действие). Такое сравнение, по мнению исследовательницы К. А. Субботиной, сближало чеховскую драму с театром середины XX века, который во многом опирался на традиции античной драматургии (Ю. О'Нил, Ж.-П. Сартр, Ж. Ануи)³¹⁹.

Книга Магаршака помогла проникнуть в идейное содержание чеховских пьес, способствовала раскрытию новаторского характера драматургических конфликтов его пьес и пониманию эволюции художественного метода писателя.

Последовавшая за работой Д. Магаршака книга У. Х. Брэфорда «Антон Чехов»³²⁰ (1957 год) представляет собой объемный очерк о чеховском творчестве.

Как и Магаршак, Брэфорд разделял драматургические произведения Чехова на две группы (пьесы раннего и зрелого периодов) и во многом был солидарен с суждениями Магаршака в оценке пьес зрелого периода. Однако, в отличие от Магаршака, не верил в оптимизм чеховской драматургии и не видел надежды в его пьесах. Исследователь замечал социальную и политическую окраску драматургического творчества Чехова и считал, что пьесы русского драматурга (особенно «Дядя Ваня» и «Три сестры») – это пьесы о российской

³¹⁸ Ibid. P. 162.

³¹⁹ См: *Субботина К. А.* Английские критики 30-60 годов о своеобразии творческого метода Чехова. Ук. изд. С. 58.

³²⁰ *Bruford Walter Horace.* Anton Chekhov. L.: Bowes & Bowes Publishers Ltd, 1957.

интеллигенции конца XIX – начала XX веков, которая осознает свое безвыходное положение и невозможность жить по-старому, но не в состоянии ничего изменить ни в своей жизни, ни в окружающем ее мире.

Рассматривая более подробно пьесу «Дядя Ваня», Брэфорд приходил к выводу, что заглавный герой – личность жалкая и безвольная, но никак не трагическая. Войницкий – инфантильный человек (исследователь ссылается на реплику Войницкого «Матушка! Что мне делать?» [С, 13; 102]), влюбившийся первый раз жизни к 47 годам. Первая любовь в таком возрасте, по мнению Брэфорда, служила показателем незрелости русской интеллигенции. Более того, все действующие лица также инфантильны и не достигли эмоциональной зрелости (капризы профессора Серебрякова, игра в любовь Астрова; детские комплексы Сони; лень и детская нетерпимость к крикам и скандалам Елены Андреевны; наивные рассуждения Телегина и тому подобное). При этом, как считал исследователь, Чехов неслучайно ввел в пьесу няню Марину, так как детям всегда нужна няня.

Такая трактовка пьесы английским исследователем привела его к мысли, что в «Дяде Ване» гораздо больше комичного, чем трагического, ведь истинно смешон тот, кто не в состоянии к 47 годам решать конфликты и справляться с собственными эмоциями. Исходя из такой интерпретации пьесы, в отличие от Магаршака, Брэфорд причину страданий Войницкого находил в обыкновенной скуке и считал его переживания надуманными и искусственными. Оттого он одобрял режиссерский подход лондонских постановок, который критиковал Магаршак. Подход состоял в том, чтобы изображать дядю Ваню как человека слабовольного, слабохарактерного и слабонервного. По мнению Брэфорда, такое понимание образа заглавного героя более трезвое и реалистичное.

В итоге, заключал исследователь, «Дядя Ваня» поднимал тему «пропавшего зря времени и возможностей, прожитой впустую жизни и потере всего лучшего, что в ней было»³²¹.

³²¹ Ibid. P. 51.

1960-й год, объявленный ЮНЕСКО годом А. П. Чехова, повлек за собой новую волну интереса на Западе к творчеству русского писателя. Выходили переиздания сборников рассказов в переводах К. Гарнетт (1961, 1962 года) и в новых переводах Дж. Кулсона (1963 год) и Д. Магаршака (1964 год)³²². В 1964 году был издан третий том первой книги Оксфордского собрания сочинений Чехова, содержащий пьесы «Леший», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» с предисловием, биографическим очерком, примечаниями и комментариями, составленными переводчиком Рональдом Хингли.

Вслед за третьим томом Оксфордского собрания сочинений Чехова последовала публикация книги Б. Сондерс «Чехов как человек»³²³, в которой наряду с художественной биографией небольшое внимание уделялось драматургии русского классика. Пьесу «Дядя Ваня» Сондерс рассматривала как поздний вариант «Лешего»³²⁴ и в интерпретации смысла пьесы следовала концепции, выдвинутой Магаршаком (о внутреннем кризисе и душевном конфликте), категорически отрицая трактовку, предложенную Брэфордом. Поиск нового пути в середине жизни крайне трагичен сам по себе, писала исследовательница, именно поэтому Войницкий чувствует такое отчаяние. Инфантилизм, на который указывал Брэфорд в своем стремлении доказать, что «Дядя Ваня» – скорее комедия, чем драма, Сондерс разбивала следующим аргументом: «только недостаточное знание русского характера и национального менталитета порождает возможность такой примитивной трактовки пьесы. Чехов – не Мольер, он не расставлял однозначные плюсы и минусы в пьесе, а обращение к матушке есть последний знак отчаяния русской души»³²⁵.

В 1960-х годах английские исследователи стремились рассмотреть новаторские черты драматургии Чехова и вместе с тем представить ее в контексте мировой драматургии. Одной из таких попыток обнаружить специфику драматургии русского писателя стала книга Раймонда Уильямса «Драма от Ибсена до Брехта».

³²² Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 421.

³²³ *Saunders Beatrice. Tchekhov [Chekhov], the Man. L.: Centaur Press, 1960.*

³²⁴ *Ibid.* P. 22.

³²⁵ *Ibid.* P. 24–25.

В своей работе литературовед доказывал на материале пьес ведущих европейских драматургов конца XIX – XX веков, что драматургические методы во многом зависели от социально-политических условий общества, в котором жил писатель. Чеховские пьесы Уильямс относил к «"натуралистической драме"³²⁶ конца XIX – начала XX веков»³²⁷. Автор монографии замечал, что пьесы Чехова отличались от западноевропейской драмы того времени в силу духовной ситуации русского общества на сломе эпох. Если в Западной Европе неблагополучие жизни осознавали одиночки, что отразилось в драмах Г. Ибсена, Г. Гауптмана, то в России целый общественный слой – интеллигенция, «переживающая период застоя и упадка сил, как свою личную трагедию»³²⁸, – ощутил невозможность продолжать жить по-старому. Всем поколением интеллигенции осознается драма собственной несостоятельности и бесполезности прежних установок, а отсюда – бессмысленно прожитой жизни. Все это находит отражение в пьесах Чехова, в особенности – в «Дяде Ване» и «Трех сестрах».

Отсюда исходит специфика чеховских пьес. В них нет одного антагониста, ведь мечта об изменениях в жизни к лучшему у всех героев одна, и его герои не способны на активные действия, ибо русская интеллигенция конца XIX века, по мнению Уильямса, не обладала силой воли и действенным началом для исполнения своей мечты (отсутствие взаимосвязи между словом и делом обеспечивало пьесу соединением трагического и комического начал, как считал английский чеховед). В то же время то, что двигало драму Чехова с ее инертной группой персонажей, было развитие чувств героев, а также диалог, который на первый взгляд не кажется связанным с ходом пьесы, но в то же время отражает настроение каждого из героев и их душевные переживания³²⁹.

³²⁶ Под натуралистическим направлением в драматургии понимают изображение в театре повседневной жизни такой, какая она есть, в отличие от условного театра, представленного в конце XIX – начале XX веков так называемыми «хорошо сделанными пьесами».

³²⁷ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 426.

³²⁸ Там же.

³²⁹ О недостатках концепции Р. Уильямсона подробнее см.: *Владимиров А. М.* Драматургия А. П. Чехова в оценке английского и американского литературоведения 60-

Уильямс, в целом высоко оценивая драматургию русского классика, замечал, что в ней все же присутствует главный недостаток натуралистической драмы – ее ограниченность. Тем самым в историческом развитии европейской драмы чеховская драматургия для него – «этап пройденный»³³⁰.

С этим выводом Уильямса не был согласен Дж. Л. Стайан³³¹. Для него Чехов являлся неотъемлемой частью западноевропейской культуры. Более того, его драмы предвосхитили форму драматургического письма, характерного для XX века³³². Стайан считал, что Чехов привнес в драматургию постоянную смену радостных и горьких событий и переживаний, как это и бывает в реальной жизни. Исследователь называл Чехова «создателем "мрачной" (или "печальной") комедии»³³³, в которой плотный синтез трагического и комического мешает однозначно понять финал пьесы. Стайан не считал правильным упрощать финалы до оптимистического разрешения, как это делал Магаршак, ведь Чехов выбрал подобную жанровую форму («печальная комедия»³³⁴) для того, чтобы избежать морализаторства и избежать подсказок зрителям и читателям. Поэтому пьесы русского драматурга обладают подобной неопределенностью жанровой составляющей.

Размышления о жанровом своеобразии драматургии Чехова были продолжены в работах Джеффри Бреретона («Принципы трагедии», 1968)³³⁵ и Доротеи Крук («Элементы трагедии», 1969)³³⁶. Эти исследователи находили в пьесах Чехова характерные черты либо трагедии, либо комедии. В итоге первая

х годов // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: Из-во Московского университета, 1981. – С. 222–235.

³³⁰ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 427.

³³¹ См: *Styan J. L. The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1962. – P. 82–119.

³³² Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 427.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

³³⁵ *Brereton Geoffrey. Principles of Tragedy: a Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature.* L.: Routledge and Paul, 1968.

³³⁶ *Krook-Gilead Dorothea. Elements of Tragedy.* New-Haven; London: Yale University Press, 1969.

книга предлагала разрешение вопроса в пользу комедии, вторая – относил чеховские пьесы к жанру трагедии³³⁷.

В 1970-е годы в Англии появляется целый ряд исследований, посвященных жизни и творчеству Чехова, а также целые монографии о драматургии русского писателя.

Романист и драматург Джон Бойтон Пристли в книге «Антон Чехов»³³⁸ писал о русском классике как о величайшем драматурге современности, оказавшем огромное влияние на развитие серьезного театра в Англии. По мнению английского писателя, именно чеховская драматургия является наиболее новаторской (невозможность описать его пьесы какими-либо жанровыми рамками) и значимой, причиной и основой его известности во всем мире³³⁹. Чеховская драматургия «необычайно расширила возможности сцены в правдивом показе жизни и размышлении о ней»³⁴⁰.

Методом Чехова Пристли называл «переворачивание традиционной "хорошо сделанной" пьесы вверх ногами, выворачивание ее наизнанку»³⁴¹. Если в традиционной пьесе герои обладают большей силой воли, усидчивостью и целеустремленностью, чем заложено в людях, то в пьесах Чехова герои представлены даже более неопределенными и слабыми, чем люди есть на самом деле, замечал Пристли. Исследователь отмечал и особый драматургический прием, характерный для Чехова – действующие лица его пьес, следуя внутренним размышлениям, зачастую говорят невпопад и удивляют окружающих какой-либо репликой, не относящейся к теме разговора. Данный прием позволял читателю или зрителю приблизиться к героям пьес и лучше понять их. Он раскрывал отчужденность людей друг от друга и помогал увидеть, как трудно может быть

³³⁷ Подробнее об анализе книг Джеффри Бреретона и Доротеи Крук см.: *Владимиров А. М.* Драматургия А. П. Чехова в оценке английского и американского литературоведения 60-х годов // *Русская литература в оценке современной зарубежной критики*. М.: Из-во Московского университета, 1981. – С. 222–235.

³³⁸ *Priestley J. B.* Anton Chekhov Anton Chekhov. London: International Textbook, 1970.

³³⁹ *Ibid.* P. 64.

³⁴⁰ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 430.

³⁴¹ *Катаев В. Б.* Дж. Б. Пристли. Антон Чехов (главы из книги; перевод глав В. Б. Катаева) // *Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр: сборник* / [редкол.: В. И. Кулешов и др.]. М.: Книга, 1973. – С. 179.

общение и как сложно при этом достичь понимания, а также символизировал одиночество, в котором мы большую часть времени пребываем в нашей жизни, объяснял Пристли.

Говоря о «Дяде Ване», Пристли замечал, что Чехову следовало доработать пьесу («в то время, когда писал «Трех сестер» и уже вполне овладел своим собственным методом»³⁴²) и сократить некоторые монологи (например, речи Астрова о вырубке лесов и гибнущей природе, чтобы они не были столь подробно расписаны и несколько громоздки). «Давняя затаенная тема потерь и утрат вновь присутствует в пьесе, но ее можно считать и символическим изображением России 90-х гг., в которой столько помпезных, но пустых типов, вроде профессора и его жены, возвышались лишь потому, что за них упорно трудились, отказывая себе во всем, такие люди, как дядя Ваня и Соня, которые должны были "прожить длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров", рассчитывая на отдых только на небесах»³⁴³, – подытоживал Пристли.

В целом, английский писатель трактовал чеховские пьесы «как пьесы "о времени, которое все меняет, о безумии и сожалении, об исчезнувшем счастье и надежде на будущее"»³⁴⁴. Такая трактовка в истолковании Пристли применима и к «Дяде Ване».

Не соглашаясь с мнениями тех критиков, кто пропагандировал «жесткого» Чехова, беспощадно и без сочувствия рисующего своих героев, Пристли утверждал, что драматург относился к своим героям, страждущим людям, с милосердием и теплым участием³⁴⁵.

Ценность книги Пристли не в новых открытиях особенностей чеховского творчества, драматургического метода или неосвещаемых ранее фактах биографии. Ее ценность в высочайшей и очень душевной оценке личности Чехова и его драматургии. В. Б. Катаев замечал: «Именно книги, подобные этой,

³⁴² Там же. С. 182.

³⁴³ Там же. С. 182–183.

³⁴⁴ *Зверев А. М.* Новые английские и американские исследования о творчестве Чехова (обзор) // Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе: реферативный сборник / [гтв. ред. и авт. введ. А. В. Карельский]. М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – С. 190.

³⁴⁵ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 430.

позволяют понять, что для многих людей в Англии и вообще на Западе Чехов является не только великим автором замечательных произведений, но чем-то большим; в нем ищут моральной опоры, находят в нем нравственный пример, короче – Чехов сейчас многим помогает жить в мире, где "царит неопределенность, страх, скрытое отчаяние"»³⁴⁶.

В 1971 году издается монография Д. Магаршака «Подлинный Чехов»³⁴⁷. Магаршак в новой книге поднимал проблему неудачной сценической судьбы пьес Чехова и находил, что виноваты в этом режиссеры, которые, несмотря на голос автора, наполняли пьесы собственными идеями и содержанием, актеры, которые дополняют к этому собственную импровизацию, и переводчики, которые зачастую искажали своеобразие языка русского драматурга³⁴⁸, тем самым влияя на ошибочное представление о персонажах, что в итоге могло уничтожить всю пьесу.

Достаточно резко оценивая чеховские постановки не только в Англии, но и на родине писателя, Магаршак не всегда обращается верно с историческими фактами, а его предвзятое мнение накладывает отпечаток и на анализ им чеховских пьес. Так, автор противоречит собственной оценке «Дяди Вани», высказанной в первой его книге 1951-го года, «где всячески подчеркивалась эволюция характеров, общая перемена после "пронесшейся бури"»³⁴⁹. В новой книге исследователь писал, что герои не развиваются и не вызывают никакого сочувствия.

Книга Дж. Л. Стайана «Чехов на сцене» (1971 года)³⁵⁰ поднимала проблему театральных интерпретаций. Стайан подчеркивал, что нет и не будет окончательной интерпретации пьес русского драматурга, так как у каждого

³⁴⁶ Катаев В. Б. Чехов в Англии семидесятых... (о книгах Дж. Стайана, Д. Магаршака, Х. Питчера, В. Л. Смит и Дж. Б. Пристли, посвященных творчеству Чехова) // Русская литература в оценке современной буржуазной критики. М.: МГУ, 1981. – С. 250.

³⁴⁷ *Magarshack David. The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays.* London: George Allen & Unwin, 1972.

³⁴⁸ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 439.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ *Styan J. L. Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays.* Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

поколения свой Чехов, и в разные периоды времени Чехов ставится по-своему³⁵¹. Это совпадало с концепцией Х.-Р. Яусса, писавшего, что «литературное произведение <...> не предлагает каждому наблюдателю один и тот же образ на все времена»³⁵².

Исследователь замечал, что многообразие значений чеховских интерпретаций связано и с такой особенностью его манеры, как активное вовлечение читательского или зрительского внимания: недосказанное писателем читатель или зритель сможет извлечь сам из текста произведения (что отвечало позиции рецептивной эстетики, в которой читатель являлся полноправным участником литературного творчества наряду с автором). Для английского литературоведа Чехов был создателем «универсальных пьес»³⁵³, так как они описывали ситуации одиночества и несбыточности мечты, которые знакомы каждому человеку.

Также Стайан затрагивал проблему жанрового определения чеховских пьес. «Дядя Ваня», по мнению исследователя, настоящая комедия в духе Чехова, ведь в ней представлена недраматическая ситуация сама по себе, без оценочных суждений, и уже зритель или читатель выносит каждый свое мнение. «Несмотря на то, что столкновение двух противоположных групп в "Дяде Ване" напоминает трагическую дихотомию, присутствие третьей, индифферентной группы (Мария Васильевна, Марина, Вафля), размывает этот контраст, уменьшает чей-либо приоритет в наших глазах и снимает всякий морализаторский момент»³⁵⁴.

Стайан анализирует пьесы Чехова с помощью микроанализа – изучает последовательно каждую сцену чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») и советует четкие предложения для постановки пьес и лучшего их исполнения на театральной сцене режиссерам и актерам. Однако в широком осмыслении особенностей драм Чехова и при оценке

³⁵¹ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 439.

³⁵² Яусс Х.-Р. Ук. изд. С. 58.

³⁵³ Зверев А. М. Ук. изд. С. 191.

³⁵⁴ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 441.

чеховской драматургии в целом и в контексте мировой драматургии, автор монографии не выдвигает ничего, кроме общих положений ³⁵⁵.

Х. Питчер в монографии «Чеховская пьеса. Новая интерпретация» ³⁵⁶ (1973 год) писал о непонимании многими английскими критиками и исследователями Чехова, поэтому в своей работе намеревался представить «интерпретацию пьес Чехова, которая решительно бы отличалась от уже существующих» ³⁵⁷. В итоге исследователь приходил к выводу об эмоциональной связи между героями, которая и формирует стержень чеховских пьес. В том числе и в «Дяде Ване», где драматизм положения строится на том, что люди отчаянно желают быть услышанными, стремятся к этому, но не могут достичь эмоционального контакта из-за самой жизни, самого хода жестокой алогичной действительности ³⁵⁸.

Д. Рейфилд в книге «Чехов. Эволюция его мастерства» ³⁵⁹ (1975 год), изучая творчество русского писателя, рассматривает его не с позиции национального контекста и русской литературной традиции, а стремится избавить писателя от «оков» идентификации как представителя определенной национальности. В сущности, он воспринимает Чехова во многом как западноевропейского писателя, исходя из стиля жизни драматурга, понимания и принятия европейской культуры и науки, а также явленной в его творчестве

³⁵⁵ О недостатках и достоинствах подхода Дж. Л. Стайана см: *Зверев А. М.* Новые английские и американские исследования о творчестве Чехова (обзор) // *Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе: реферативный сборник* / [отв. ред. и авт. введ. А. В. Карельский]. М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – С. 185-200.

³⁵⁶ *Pitcher Harvey J.* The Chekhov Play: a New Interpretation. Berkeley: University of California Press, 1985.

³⁵⁷ *Гаврилова Н. В.* «Emotional Network»: пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в исследовании Харви Питчера // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* – Вып. 8 (86). – Часть 2. – С. 225.

³⁵⁸ Подробный анализ пьесы «Дядя Ваня» Харви Питчером см. в нашей работе: *Гаврилова Н. В.* «Emotional Network»: пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в исследовании Харви Питчера // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* – 2018. – Вып. 8 (86). – Часть 2. – С. 225–231.

³⁵⁹ *Rayfield Donald.* Chekhov. The evolution of his art. L.: Elek Books Ltd., 1975.

иронии к миру, которая по своей сути схожа с иронией С. Беккета, по мнению исследователя ³⁶⁰.

Присущие произведениям Чехова иронию и подтекст Рейфилд выделяет как те особенности творческой манеры писателя, которые наиболее близки англичанам, благодаря чему как пьесы, так и рассказы Чехова становятся для английского читателя и зрителя ближе, чем произведения какого-либо другого русского писателя. Исходя из этого, автор монографии заявляет о большом влиянии Чехова на развитие английской драмы и рассказа (однако подробно этот вопрос в своей работе он не рассматривает) ³⁶¹.

Исследовательница Б. Хан в своей работе «Чехов: исследование основных рассказов и пьес» ³⁶² (1977 год) утверждает, что именно Чехов придал ту степень известности и значимости русской драме, какой обладала русская классическая проза XIX века. Русский драматург развил законы сценического действия и создал свой собственный стиль – так называемый «эмоциональный реализм» ³⁶³ (когда все главное в пьесе – эмоциональные переживания, перемены чувств, принятия решений – происходит за внешне обыденными действиями). Исследовательница приходит к выводу, что именно в пьесе «Дядя Ваня» Чехов достаточно развил этот художественный метод и в полной мере применил его (так как предшествующие пьесы далеки от совершенства, по мнению Хан). В «Дяде Ване» русский драматург смог представить «течения жизни» ³⁶⁴ и «перекрестки чувств» ³⁶⁵, которые были скрыты под внешним каркасом явлений и которые по своей значимости являлись определяющими в судьбе героев.

³⁶⁰ См: Красавченко Т. Н. Английская критика о Чехове (обзор) // Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова: сб. обзоров / [сост. и ред. Николюкин А. Н., Олейник В. Т]. М.: ИНИОН АН СССР, 1985. – С. 108.

³⁶¹ Подробнее об особенностях подхода Д. Рейфилда к анализу творчества А. П. Чехова см.: Субботина К. А. Чехов в Англии 70-х годов (новые книги английских чеховедов) // Проблемы языка и стиля в литературе: сб. статей. Волгоград, 1978. – С. 130–135.

³⁶² Hahn Beverley. Chekhov: A study of the major stories and plays. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1977.

³⁶³ Красавченко Т. Н. Ук. изд. С. 118.

³⁶⁴ Там же.

³⁶⁵ Там же.

Беве́рли Ха́н перечисляет специфические особенности чеховской драмы: способность персонажей чеховских пьес избирательно слышать или не слышать что-либо в речах других героев (исследовательница не связывает это с проблемой некоммуникабельности, а говорит о жизненности и правдивости этого явления); лаконичность и образность сценического языка Чехова, благодаря чему передается полный эмоциональный спектр героев его пьес, их душевные переживания; отсутствие довлеющей морали или истины, что продвигается автором во всей пьесе, и изображение жизни во всей ее сложности; способность общей атмосферы пьесы менять вектор от трагедийного до комедийного почти мгновенно.

Хан сравнивает чеховскую драму с западноевропейской драмой, и в особенности с пьесами Г. Ибсена, и приходит к выводу, что пьесы Чеховы превзошли их по своим художественным особенностям. Например, у Ибсена отсутствует столь развитый сценический язык и богатый диапазон чувств, как в пьесах Чехова, а также в пьесах Ибсена (как и позднего Брехта) наблюдается определенная морализаторская, поучительная составляющая, от чего драма Чехова была свободна.

Среди достижений Чехова в развитии драматургического искусства Хан особенно выделяет то, что русский писатель «сообщил реалистической драме интроспективное измерение: он добился полной "интернализации" драмы, не утратив ее реализма, благодаря этому ему удалось передать на сцене ощущение реально движущегося драматического и психологического времени»³⁶⁶.

В 1980-х годах выходят книга преподавательницы Лондонского университета Веры Готлиб «Чехов и водевиль: исследование одноактовых пьес Чехова»³⁶⁷ и работа профессора Ричарда Пийса «Чехов: исследование четырех основных пьес»³⁶⁸.

³⁶⁶ Там же. С. 120.

³⁶⁷ *Gottlieb Vera. Chekhov and the vaudeville: A Study of Chekhov's one-act plays.* Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1982.

³⁶⁸ *Peace Richard. Chekhov: A Study of the Four Major Plays/* New Haven; London: Yale University Press, 1983.

В работе Готлиб анализируется «гамлетовский вопрос» в творчестве Чехова. Типичный герой русского писателя – это тип Гамлета, по мнению исследовательницы, так как он обладают такими качествами, как пассивность и неспособность к действию (как, например, заглавный герой «Дяди Вани»). Поэтому цитаты из «Гамлета» Шекспира не без оснований появляются в той или иной пьесе Чехова, замечала Готлиб. Отсюда автор монографии приходит к выводу о комедийной составляющей пьес Чехова, так как «гамлетовский вопрос» снимает подлинную трагедийность произведений русского драматурга: сам герой – чеховский Гамлет – источник своих проблем и главное препятствие для реализации своих потенциальных возможностей и изменения жизни в лучшую сторону. По мнению исследовательницы, в таком ракурсе пьесы Чехова не выглядят трагедиями, так как трагедию в них можно преодолеть, она не фатальна и неизбежна. При этом Готлиб приводит высказывания самого русского драматурга об отсутствии намерений создавать трагедию и пишет, что К. С. Станиславский, который видел чеховские пьесы именно трагедиями, во многом способствовал такому пониманию драм Чехова.

Пийс исследовал связи между Чеховым и предшествующей русской литературой. Ученый находил много общего между чеховским героем и героями русской литературы XIX века. По мнению Пийса, эволюция героя в драматургии Чехова проходила тот же путь, по которому менялись литературные направления: романтизм → реализм → новая драма.

Анализируя структуры чеховских пьес, исследователь пришел к выводу, что основой пьес драматурга и отчасти методом для построения драматургического конфликта является «мотив узурпации»³⁶⁹. Так, в «Дяде Ване» этот мотив в узком смысле был представлен псевдонаучным профессором Серебряковым, узурпировавшим «"власть" в науке»³⁷⁰ (истинным же представителем науки оказывался в пьесе доктор Астров), в широком – образом человека, безнравственно разрушающего природный и животный миры и безрассудно расхищающего природные богатства. В последующих пьесах

³⁶⁹ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 447.

³⁷⁰ Там же.

«мотив узурпации» получает дальнейшее развитие и изображается как социальный феномен, писал ученый. Пийс приходил к выводу, что драматургические произведения Чехова в своей эволюции стали строиться не на развитии сюжета, но на внутреннем движении: психологии героев и их идеях.

В 1990-х годах издается книга В. К. Зубаревой, исследовательницы творчества Чехова (преподаватель русской литературы в Пенсильванском университете), «Системный подход к литературе. Мифопоэтика четырех основных пьес Чехова», в которой анализируется мифопоэтическая структура пьес Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»).

Зубарева не поднимала вопроса о конструктивных связях чеховского драматургического искусства и древнегреческой драматургии, как можно было бы предположить, ведь именно древнегреческий театр определенным образом разработал концепцию мифа. Вместо этого она сосредотачивалась на сопоставлении действующих лиц чеховских пьес с сюжетами мифов.

В результате Зубарева приходит к выводу, что сюжетные параллели мифов или намеки на них в пьесах Чехова служат единственно для подчеркивания комического характера ситуации или героя. К сожалению, в разборе «Дяди Вани» в этом ключе исследовательница допускает досадную ошибку, отчего все ее рассуждения не приводят к какому-либо логичному завершению. Из фразы в пьесе «шагает, как полубог» [С, 13; 67] она приходит к выводу о «"полубожественном" происхождении Войницкого, что комически намекает на природу Ахилла»³⁷¹. Однако Войницкий не может быть полубогом, соответственно, нет комической аналогии с мифом об Ахилле, так как данную фразу произносят не об Иване Петровиче, а сам Иван Петрович – в отношении профессора Серебрякова.

Далее рассуждения автора становятся все запутаннее в виду допущенной ошибки. Если следовать Зубаревой, Ахилла-Войницкого убивает Парис-Серебряков с помощью Аполлона-Астрова. Но тогда угол зрения

³⁷¹ *Zubareva Vera. A system approach to literature. Mythopoeitics of Chekhov's four major plays/* Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1997. – P. 80.

исследовательницы на миф и ее понимание сюжета пьесы становятся совершенно неясными, а Зубарева этого не объясняет. Если же следовать логике сопоставления мифических героев и героев пьесы, то Ахилла-Серебрякова убивает Парис-Войницкий с помощью Аполлона-Астрова. Однако в пьесе он только покушался, а убийства так и не совершил. Более того, Астров в третьем действии не участвовал вовсе. Возникает проблема, которая автором в силу заблуждения не замечается вовсе.

В итоге Зубарева занимается «подставлением» чеховских пьес под сюжеты мифов либо наоборот, что приводит к анализу чеховских пьес, который противоречит самим пьесам. Берется миф, и под него подстраивается сюжет пьесы, а несводимое к мифу – домысливается.

Таким образом, произвольная интерпретация чеховских пьес зачастую приводит к произвольной трактовке мифологем. Поэтому герои пьес Чехова оказываются в книге Зубаревой набором древнегреческих образов богов и полубогов.

В конце 1990-х годов вышла в свет небольшая книга Д. Рейфилда, посвященная вопросу истории возникновения пьесы «Дядя Ваня» от ее прототипа – пьесы «Леший»³⁷². Подробно рассматриваются трансформации, что произошли от первой редакции пьесы до ее последнего варианта – «Дяди Вани»: в композиции, сюжетных линиях, действующих лицах, идейной составляющей. К тому же автор сопровождал исследование реакциями читателей, приславших письма Чехову, реакциями друзей, критиков. Дается информация о постановках пьесы на английской сцене. Особенно подробно Рейфилд разбирает первую постановку «Дяди Вани» в МХТ, приводя много документальных свидетельств.

В результате автор книги приходит к лаконичному выводу: переработка Чеховым пьесы «Леший» привела к созданию замечательной пьесы, а анализ трансформаций, произошедших с пьесой, позволяет наглядно продемонстрировать, какой путь прошло чеховское драматургическое

³⁷² Rayfield Donald. Chekhov's «Uncle Vanya» and «The Wood Demon». London: Bristol Classical Press, 1995.

мастерство от «Лешего» (в духе морализаторского толстовства) к «Дяде Ване». В конце Рейфилд подытоживает, что проведенный анализ позволяет говорить о том, что «Леший» был переделан в «Дядю Ваню» после написания «Чайки».

Итак, рассмотрение английских критических разборов пьесы «Дядя Ваня» в контексте понимания в XX веке зарубежными критиками чеховской драматургии выявило следующие особенности восприятия пьесы «Дядя Ваня».

Во-первых, в течение первых двух десятилетий XX века отношение английской аудитории к чеховской драматургии оставляло желать лучшего. Писателя называли «певцом сумерек жизни» и мрачным бытописателем. На формирование такого отношения к русскому драматургу повлияли воззрения Л. И. Шестова и Д. С. Мирского, считавшими одиночество, отсутствие взаимопонимания и безнадежность основными темами произведений Чехова, а также представления англичан об особенностях русского национального характера. В результате в английском чеховедении 1910-1920 годов формировалась так называемая «легенда о Чехове» как о пессимисте и певце печали.

Такая оценка Чехова была также следствием недостаточно корректных переводов, существовавших на тот момент, которые искажали богатство творческой манеры писателя, а также скудностью информации о творчестве драматурга, доступной для английской аудитории. Отношение к драматургии Чехова стало активно меняться в лучшую сторону после издания работы Уильяма Джерхарди «Антон Чехов. Критическое исследование», а так называемая «легенда о Чехове» в 1940-1960-х годах начала преодолеваться благодаря выходу серьезных монографий об исследованиях творчества Чехова и повышению качеству переводов, что повлияло на более верное восприятие пьес русского писателя и повышению интереса к ним среди английской публики.

Во-вторых, в английских исследованиях жанровое определение пьесы «Дядя Ваня», как и остальных пьес А. П. Чехова, варьировалось от комедии до трагедии. Литературоведы не могли прийти к однозначному разрешению этого вопроса, представляя аргументы в пользу какой-то одной из точек зрения. Невозможность однозначно отнести пьесы Чехова к какому-либо одному полюсу

происходила от намерения русского драматурга избегать сентиментальности, мелодраматичности и одностороннего взгляда на вещи в своих пьесах. Поэтому большинство английских критиков относили драмы Чехова к жанру трагикомедии либо говорили о создании русским драматургом нового жанра «печальной комедии», в котором неразрывная связь трагического и комического элементов отражает многогранность и сложность реальной действительности.

В-третьих, в английских исследованиях пьеса «Дядя Ваня» воспринималась как последняя редакция пьесы «Леший». При этом прослеживалась эволюция драматургического мастерства Чехова, которая от морализаторства в духе Л. Н. Толстого в «Лешем» привела к созданию «Дяди Вани», свободного как от нравоучительных моментов, так и от определенной трактовки финала пьесы.

В первых десятилетиях XX века в драме заглавного героя пьесы «Дядя Ваня» английские исследователи видели отражение кризиса русской интеллигенции конца XIX века. Несостоятельность Войницкого английские литературоведы связывали с безысходным положением русского интеллигента, который был бессилен изменить как свою жизнь, так и окружающую его действительность.

Однако постепенно, по мере улучшения качества переводов и появления большего количества информации о творчестве русского писателя благодаря изданию первых филологических трудов, положение дел менялось. В пьесе «Дядя Ваня» стали ясно различать общечеловеческие смыслы (отчужденность людей друг от друга, неспособность понять друг друга, жизненное одиночество), которые приближали пьесу к английскому зрителю. Следовательно, философская проблематика пьесы (невозможность прожить жизнь заново, осознание потерянного времени и конечности жизненного пути, поиск высшей цели в жизни) выходила на первый план восприятия. Таким образом, пьеса «Дядя Ваня» затрагивала всеобщие жизненные вопросы, которые не были привязаны к конкретной исторической или культурной эпохе. Пьеса «Дядя Ваня» повествует об общих закономерностях жизни, что говорит о ее вневременной актуальности.

4.2. «Дядя Ваня» на английской сцене

Рассмотренные нами литературоведческие исследования позволяют говорить об огромном интересе среди английских критиков и филологов к драматургии Чехова. Однако процесс признания Чехова в английском театре проходил нелегко и не сразу. Следует учесть, что сама история английского театра в XX веке – это история его внутренней трансформации, вершившейся под влиянием требований режиссерского искусства к актерской игре и всей системе постановок в целом. Спектакли по чеховским пьесам на английской сцене, с одной стороны, приносили новые акценты в истолкование пьес русского драматурга и расширяли «поле» их интерпретационных возможностей, с другой стороны, способствовали обогащению, развитию и реорганизации театральной системы Англии: актеры знакомились с новой художественной формой и осваивали новые техники театрального искусства; слаженная работа актеров в ансамбле для донесения цельной идеи и атмосферы спектакля пришла на смену системе выделяющихся «звезд» сцены, а место временных актерских труп заняли прочные театральные коллективы на постоянной основе ³⁷³.

В данном разделе мы рассмотрим наиболее значительные постановки пьесы Чехова «Дядя Ваня» на профессиональной английской сцене, дополняя обзор, по возможности, сведениями о датах и местах постановок на сценах провинциальных театров.

Первая английская постановка чеховской пьесы «Дядя Ваня» состоялась в 1914 году (10 и 11 мая) на сцене лондонского театра «Олдвич». Режиссером спектакля был Гай Рэтбонд.

Из плюсов постановки в прессе отмечали хорошую игру актеров, небольшое количество действующих лиц, что позволяло каждому исполнителю делать акцент на внутреннем состоянии своих героев, игру режиссера со сценическим пространством, когда при нарастании напряжения в диалогах

³⁷³ См: Субботина К. А. Чехов в Англии. Ук. изд. С. 10.

увеличивалась дистанция между героями (и наоборот). Эту режиссерскую находку критики расценивали, как символ сближения (или отдаления) персонажей на эмоциональном и духовном уровне.

Театральный критик Десмонд Мак-Карти («New Statesman», 16 May 1914) отметил постановку сдержанной похвалой: «"Дядя Ваня" – прекрасная, незабываемая пьеса. Думаю, что Сценическое общество не раскрыло ее в полной мере; однако в спектакле были превосходные моменты игры»³⁷⁴. Как сообщали, писатель Бернард Шоу, присутствовавший на спектакле, сказал: «Когда я слушаю пьесу Чехова, мне хочется порвать мои собственные»³⁷⁵.

На этом положительные отклики заканчивались. Одни критики говорили, что «Дядя Ваня» не подходит для английского темперамента, так как не согласуется с его оптимизмом и практичностью³⁷⁶, другие – что название пьесы «вводит в заблуждение» и не отражает центрального персонажа – Соню, ибо «только Соня делает хоть что-то»³⁷⁷.

В 1910-е годы пьесы Чехова только начали находить своих почитателей. В то время в Англии широкой популярностью пользовались пьесы на злободневные социальные темы, и русский драматург в подобной обстановке не вызывал интереса. Пока Чехов оставался писателем номер один лишь для узкого круга изысканной английской интеллигенции – в особенности, для членов группы «Блумсберри», которых в творчестве русского писателя привлекали эстетическая и психологическая проблематики.

В 1920-е годы приезд в Англию русского театрального режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского всколыхнул новую волну интереса к Чехову и способствовал более глубокому пониманию смысла чеховских произведений. В 1921 году русский режиссер поставил «Дядю Ваню» с труппой Сценического общества на сцене «Ройял Корта». Спектакли шли 27 и 28 ноября.

Хотя в рецензиях мелькали недовольные возгласы в сторону некоторых актеров, в целом превалировали положительные отзывы на постановку.

³⁷⁴ Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 497.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Там же.

Критики отмечали высокий уровень слаженной актерской игры, большую режиссерскую работу над спектаклем, декорации, подготовленные самим Комиссаржевским, и признавали за режиссером создание «единой атмосферы»³⁷⁸, столь важной для чеховской драматургии («The Times», 29 ноября 1921).

Впоследствии Айвор Браун, один из ведущих английских критиков XX века, называл постановку Комиссаржевского лучшей из постановок пьес Чехова на английской сцене («Saturday Review», 24 октября 1925), так как Леон Куортермейн (Войницкий) и Фрэнклин Дайолл (Астров) отличались способностью достичь «максимального духовного напряжения при минимуме внешних проявлений»³⁷⁹.

В 1925–1926 годах Комиссаржевский поставил цикл чеховских пьес на сцене театра «Барнс». Малоизвестные артисты, крошечный театр, сильно удаленный от Вест-Энда, не помешали прогреметь циклу Федора Комиссаржевского – событию большой значимости, ставшему легендой английской театральной истории.

Комиссаржевский в своих постановках Чехова стремился отразить глубину реализма его пьес, создать нужную атмосферу, наполненную поэтичностью и лиризмом, но при этом избежать сентиментальности и мелодраматичных эффектов. Режиссер хотел обратить внимание англичан на отсутствие глубокого пессимизма, безнадежности и чувствительных сантиментов в чеховских пьесах, с чем ассоциировался Чехов у английской публики из-за плохого качества переводов чеховских произведений, неудачных постановок его драм на английской сцене и в целом из-за бытовавшей тогда в Англии «легенды о Чехове». Благодаря постановкам Комиссаржевского англичане смогли по достоинству оценить талант Чехова-драматурга и пересмотреть свои взгляды на пьесы русского писателя как на унылые трагедии.

16 декабря 1926 года состоялась премьера «Дяди Вани». В рецензиях особенно хвалили организованную и выстроенную режиссерскую работу,

³⁷⁸ Там же. С. 500.

³⁷⁹ Там же. С. 503.

сильный финальный монолог Сони, несущий оптимистический посыл, и ведущую роль женских образов в постановке, где Соня и Елена Андреевна выделялись как «два противоположных полюса пьесы»³⁸⁰. Благодаря успеху постановки «Дядя Ваня» шел в Театре Барнса в течение месяца, «затем его перенесли в "Дьюк оф Йоркс" (в Вест-Энде), где он шел еще месяц»³⁸¹.

В Англии начался настоящий «чеховский бум»³⁸². Показателем изменения статуса Чехова было все увеличивающееся количество его постановок на провинциальной сцене. В репертуарных театрах Бирмингема (19-летний Лоуренс Оливье в роли Войницкого) и Оксфорда «Дядю Ваню» играли в сезоне 1926/1927 годов, в Ливерпуле – в 1930 году.

В 1928 году «пражская группа МХТ»³⁸³ представляла «Дядю Ваню» и «Вишневый сад» в Театре Гаррика в Вест-Энде. Хотя они и играли по-русски, публика к этому времени уже знала английский текст. Благодаря ажиотажу вокруг русского драматурга в английской прессе они или уже видели спектакль в исполнении английских актеров, или читали пьесу.

Таким образом, к концу 1920-х годов чеховские пьесы начинают интересовать и обычных зрителей среднего класса, а не только элитарную публику. Русский драматург становится репертуарным автором больших, даже коммерческих театров. Благодаря Комиссаржевскому Чехов в 1930-х годах становится драматургом Вест-Энда и утверждается в классическом репертуаре английского театра.

Несмотря на большую популярность чеховских пьес, английскому зрителю некоторые моменты чеховской драматургической манеры не могли быть понятны, как русской публике. В пример можно привести постановку

³⁸⁰Там же.

³⁸¹Там же. С. 507.

³⁸²Там же. С. 509.

³⁸³Так в английских работах обычно называют сборную труппу русских актеров, по разным причинам оказавшихся в описываемый период за рубежом. Ядро в ней составляли бывшие актеры МХТ, оставшиеся за границей (в Праге) во время зарубежных гастролей «качаловской группы» (большинство актеров вернулось на родину в 1922 г.). «Качаловская группа» - группа артистов Художественного театра, отрезанная в 1919 году на Кавказе белогвардейцами и вынужденная в годы гражданской войны скитаться на чужбине.

«Дяди Вани» Майкла Макоуэна в Вестминстерском театре в 1937 году. Комедийная составляющая пьесы Чехова, которая должна была быть в спектакле, в большинстве сцен переходила либо к сентиментальности, либо трансформировалась в фарс³⁸⁴. Причина этого, замечал корреспондент «The Times», крылась в менталитете английской публики, поэтому дух, которым проникнута пьеса, становилось невозможно передать на сцене. Попытку Войницкого застрелить профессора для английского театра возможно трактовать только как «экстравагантный фарс», ибо лишь в фарсе англичане могут «так необузданно проявлять свои чувства»³⁸⁵. Хотя публика, уже немало знакомая с Чеховым, не разразится неуместным смехом в неподходящих местах, но «тенденция искажения остается, и поэтому режиссеру и актерам, которые, естественно, подыгрывают своим зрителям, почти невозможно верно передать чеховское соединение комедии с трагедией, в котором они слиты воедино, а не смешаны»³⁸⁶, – заключал рецензент («The Times», 6 февраля 1937).

Перемена вкусов у английской публики, как и у режиссеров и актеров, под влиянием психологического театра Чехова происходила постепенно. Постоянство чеховских постановок на английской сцене привело к тому, что в 1940-е годы поведение чеховских героев, поначалу казавшееся английскому зрителю странным, стало близким и «родным для англичан»³⁸⁷ («New Statesman». 6 сентября 1941). В конце 1930-х – начале 1940-х годов «Дядю Ваню» ставили в Лондоне, Кембридже, Тэвистоке, Саутпорте³⁸⁸.

Вторая мировая война, серьезно подорвавшая саму структуру английского театра, сильно навредила и творческим завоеваниям целых десятилетий. Пьесы Чехова возвращались на театральные подмостки, но изменения были неизбежны. Критикой отмечалось недопонимание новым поколением режиссеров чеховской драматургии. Ситуация осложнялась проблемами с переводами: некоторые устарели, другие были субъективны, а новые переводы медленно проникали

³⁸⁴См: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 512.

³⁸⁵Там же. С. 512-513.

³⁸⁶Там же. С. 513.

³⁸⁷Там же. С. 515.

³⁸⁸Там же.

в театр. Прессой не раз подчеркивалось, насколько новые постановки пьес были слабее тех, что ставились до войны ³⁸⁹. Чеховские постановки в послевоенное время были неровными, они явно не могли соперничать с довоенными спектаклями. Тем не менее интерес к Чехову не был утрачен, а только возрастал. Пьесы драматурга ставились на сценах провинциальных, университетских и любительских театров ³⁹⁰.

1960-ый год – столетие со дня рождения писателя – был объявлен ЮНЕСКО годом Чехова, что привело к увеличению числа как исследовательских работ о творчестве и жизни русского писателя, так и к популяризации чеховских произведений среди обычных читателей, увеличению числа переводов и большому количеству постановок пьес Чехова в различных интерпретациях на сценах театров. Совет искусств Великобритании обещал свою финансовую поддержку любому театру Англии, что будет ставить чеховские пьесы. Русская пьеса постепенно принималась англичанами как своя, близкая по духу, из-за понятных любому человеку извечных вопросов (смысл жизни, поиски себя, осознание напрасно прожитых лет ради ложной цели).

В 1962 году «Дядя Ваня» под руководством Лоуренса Оливье был поставлен (премьера – 16 июля) в Фестивальном театре Чичестера – городка на южном побережье Англии. Впервые чеховскую пьесу ставили на открытой сцене. В связи с этим многими критиками отмечалось преимущество такой подачи драматургического материала: более сильный контакт аудитории и актеров, большая близость драматурга зрителю, более глубокое раскрытие чувств персонажей ³⁹¹.

Весь сезон «Дядя Ваня» собирал полные залы, и с 1 июля 1963 года пьеса была восстановлена в Чичестере. Пресса писала о высоком уровне слаженности актерского ансамбля и большой гармонии в совместной работе – большей, чем было в 1962 году («Daily Mail», 3 июля 1963); о необычайной близости чеховских персонажей живым людям в исполнении актерского состава

³⁸⁹Там же. С. 517.

³⁹⁰Там же. С. 519.

³⁹¹Там же. С. 521.

(«Illustrated London News», 13 июля 1963). Отмечалось исполнение роли Войницкого Майклом Редгрейвом: утонченный, изящный, кроткий человек в конфликте со снедающими его терзаниями неудовлетворенного любовного интереса. Этот конфликт спокойной и мягкой натуры и неожиданного внутреннего раскрытия душевных порывов вызывал у публики жалостливое сочувствие («The Times», 2 июля 1963). В театральном репертуаре Лоуренса Оливье роль Астрова заняла место одной из лучших его работ.

Постановку Л. Оливье в прессе называли лучшим «Дядей Ваней» на английском языке и одним из самых больших театральных достижений XX века. С тех пор она вошла в английскую театральную историю под именем «чичестерский "Ваня"»³⁹².

19 ноября 1963 года эту постановку перенесли под крышу театра «Олд Вик». 20 ноября 1963 года вышла телеверсия спектакля.

«Чичестерский Ваня» способствовал созданию целой волны чеховских постановок в 1960-х годах, в особенности – в провинции³⁹³.

Говоря об английском театре 1960–1970-х годов, следует упомянуть о двух главенствующих тенденциях. Первая была направлена на пересмотр прежней точки зрения на чеховскую драматургию (безвольные, унылые люди, проливающие слезы по своей бесцельно прожитой жизни). Такого подхода придерживался, например, Лоуренс Оливье, по-другому взглянувший на героев пьес Чехова и увидевший в фигурах Астрова и Войницкого людей по-настоящему стойких, которые не сломались под гнетом обстоятельств. Подобная трактовка помогла увидеть в пьесах русского драматурга не отчаяние, а надежду на будущее, возрождение веры в человека и способность героев противостоять невзгодам бездуховной среды.

³⁹² Там же.

³⁹³ «Дядя Ваня» был поставлен: 29 февраля 1960 года в Репертуарном театре Нортгемптона; 11 марта 1963 года – в Репертуарном театре Данди; 27 апреля 1965 года – в театре "Плейхаус", в Шеффилде; 26 апреля 1966 года – в театре "Виктория", в Сток-он-Тренте; 3 октября 1968 года – в Театре Марло, в Кентербери; 21 апреля 1969 года – в театре "Артс", в Кембридже; 29 апреля 1969 года – в театре "Плейхаус", в Оксфорде; 19 мая 1969 года – в Театре Наффилда, в Саутгемптоне; 16 июня 1969 года – в театре "Ройял", в Бате.

Вторая тенденция обличала чеховских персонажей за их бездуховность или моральную несостоятельность. Такой «жесткий» Чехов стал очень нравиться английской публике. Подобное видение преобладало, например, в спектакле «Дядя Ваня», поставленном 24 февраля 1970-го года Энтони Пейджем на сцене «Ройял Корта» в Лондоне с Полом Скофилдом в заглавной роли.

1970-е годы принесли с собой появление новых работ по драматургии Чехова. Анализ чеховских пьес, выполненный с большой тщательностью Д. Стайаном, Д. Магаршаком, Х. Питчером, чьи работы рассматривались нами в предыдущем разделе диссертационного исследования, помогал в театральных интерпретациях. «Это было время <...> экспериментов с менее известными пьесами Чехова, а также в области постановочного стиля»³⁹⁴.

В 1970-х годах состоялись две из крупнейших постановок «Дяди Вани». Одна – под руководством Вэл Мея с Питером О’Тулом в роли Войницкого в филиале театра «Олд Вик» в Бристоле (1973 год, премьера – 23 октября), вторая – под руководством Н. Уильямсона (он же исполнял роль заглавного героя пьесы) в Другом помещении Королевского Шекспировского театра («The Other Place») в Стратфорде-на-Эйвоне (1974 год, премьера – 17 декабря)³⁹⁵. Благодаря блестящей игре ведущие актеры были номинированы на крупные театральные премии.

В 1970–1980-х годах «Дядя Ваня» ставился на множестве сцен провинциальных театров³⁹⁶.

³⁹⁴Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 524.

³⁹⁵Там же. С. 525–526.

³⁹⁶22 сентября 1972 г. – в театре «Тауэр», в Канонбери; 12 апреля 1973 г. – в театре «Плейхаус», в Дерби; 11 декабря 1973 г. – в театре «Плейхаус», в Оксфорде; 12 февраля 1974 г. – в Коннотском театре Уэртинга; 27 ноября 1974 г. – в театре «Крусибл», в Шеффилде; 11 февраля 1975 г. – в театре «Октагон», в Болтоне и в Манчестерском университетском театре; 15 февраля 1975 г. – в театре «Цитадель», в Эдмонтоне; 16 апреля 1975 г. – в театре «Хоу», в Плимуте; 11 ноября 1975-го года – в театре «Плейхаус», в Харлоу; 17 ноября 1975-го года – в театре «Эмпайр», в Сандерленде; 24 ноября 1975 г. – в Театре Наффилда, в Саутгемптоне; 1 декабря 1975 г. – в театре «Плейхаус», в Оксфорде; 24 марта 1976 г. – в Бирмингемском репертуарном театре; 3 августа 1976 г. – в театре «Уотермилл», в Богноре; 26 января 1977 г. – в Театре Редгрейва, в Фарнеме; 17 февраля 1977 г. – в Театре Королевской биржи, в Манчестере; 3 августа 1977 г. – в Харрогитском театре; 17 октября 1977 г. – в театре «Артс», в Кембридже; 14 февраля 1979 г. – в театре «Плейхаус», в Лидсе; 31 мая 1979 г. – в театре «Куинз», в Хорнчерче; 31 октября 1979 г. –

В 1990-х годах (премьера – 23 февраля 1995 года) одной из крупнейших постановок «Дяди Вани» была постановка английского режиссера Брахамы Мюррея в театре «Круг на площади»³⁹⁷. Критиками отмечалось, что режиссер за основу спектакля взял тему неблагополучия в семье, и постановка большей частью сосредотачивалась на чувствах озлобленности, бессилия и ощущении вырождения. В прессе писали, что постановка Мюррея «прошла по поверхности душераздирающей и возвышающей пьесы. Гнев и раздражение вытеснили тоску и пробуждающее смирение, присущее чеховской пьесе»³⁹⁸. Однако постановка поднимала важную чеховскую тему отсутствия понимания между близкими людьми, которые при этом одинаково одиноки.

Среди постановок «Дяди Вани» в 1990-х годах еще можно отметить спектакль Майка Полтона на Чичестерском фестивале 1996 года. Постановка отличалась классическим прочтением пьесы и с восторгом была принята публикой благодаря увлекательной и живой актерской игре³⁹⁹.

Итак, рассмотренные нами постановки пьесы Чехова «Дядя Ваня» на английской сцене в XX веке позволяют говорить о большом интересе англичан, проявленном к данной пьесе. И профессиональные, и любительские постановки в провинциях проходили с большой частотой. Герои пьесы «Дядя Ваня», поначалу не слишком хорошо принятые критикой и зрителями из-за разницы в менталитетах, незнании особенностей чеховской драматургии, не похожей на традиционные драмы, ставящихся в английских театрах, впоследствии – и во многом благодаря влиянию режиссуры

в театре «Плейхаус», в Ливерпуле; 25 февраля 1980 г. – в Кооперативном театре «Артс», в Ноттингеме; 21 октября 1980 г. – в Театре Ивонны Арно, в Гилдфорде; 6 февраля 1981 г. – в Ричмондском театре фринджа; 29 октября 1981 г. – в театре «Шива», в Корнуолле.

³⁹⁷ См: Uncle Vanya // IMDB Internet Broadway Database [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ibdb.com/broadway-production/uncle-vanya-4285> (дата обращения: 11.07.2018).

³⁹⁸ Canby Vincent. A «Vanya» of spite and fury: Theater review: Uncle Vanya [Электронный ресурс] // The New York Times. – 1995. – 24 February. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1995/02/24/theater/theater-review-uncle-vanya-a-vanya-of-spite-and-fury.html> (дата обращения: 11.07.2018).

³⁹⁹ См: Adams E. Uncle Vanya (1996): memory [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://passiton.cft.org.uk/nomination/nomination-uncle-vanya-1996/> (дата обращения: 11.07.2018).

Ф. Ф. Комиссаржевского на сценические адаптации пьесы к англоязычной публике, а также улучшающимся переводам, – герои пьесы «Дядя Ваня» стали восприниматься английской аудиторией как люди близкие, понятные, с присущими каждому человеку чувствами и переживаниями. Английские актеры в большинстве своем глубоко чувствовали драматизм положения чеховских героев и свободно постигали и отражали на сцене чеховские характеры ⁴⁰⁰.

Традиционное видение драмы заглавного героя пьесы как гибели таланта и благородного сердца из-за злой силы в лице профессора постепенно сменялось другими трактовками образов, на что большое влияние оказывали развивающиеся в то же время литературные исследования драматургии Чехова. «Жестокость» профессора трансформировалась в губительное влияние среды, а такая интерпретация, в свою очередь, – в вину самого дяди Вани за свою прожитую напрасно жизнь. «Жестокость» к заглавному герою пьесы оборачивалась, иногда намеренно, сниженным и гротескным образом Войницкого. Однако чаще он был представлен достойным, но несчастным человеком, по-новому взглянувшим на свою жизнь и осознавшим безнадежность своего положения в силу невозможности изменить жизнь к лучшему в окружающей действительности.

Поднимаемые пьесой «Дядя Ваня» философские вопросы (поиск своего места в жизни, желание изменить действительность, ответственность человека за собственный выбор) были актуальны и для английской аудитории. Пьеса затрагивала общечеловеческие проблемы, которые не зависели от национальных особенностей. Свидетельство тому большое количество постановок пьесы на протяжении XX века на английской сцене. Поэтому мы можем утверждать, что пьеса «Дядя Ваня» не замыкалась в узких исторических или культурных границах своей эпохи и переросла рамки своего места и времени рождения. Значение пьесы Чехова «Дядя Ваня», которая существует в «большом времени», превзошло узкую проблематику положения русской интеллигенции конца

⁴⁰⁰ См: Образцова Г. А. Современная английская сцена. Ук. изд. С. 98–110.

XIX века и выросло до всечеловеческого, поднимающего вопросы существования человека в мире.

Хотелось бы отметить, что пьеса Чехова «Дядя Ваня» помогла раскрыть актерский потенциал в изображении психологических характеров. У многих крупных английских актеров роли из чеховских пьес соседствуют с шекспировскими ролями (например, «Лоуренс Оливье – Отелло и Астров, Пол Скофилд – Войницкий, Треплев, Гамлет и Лир, Никол Уильямсон – Войницкий, Гамлет, Кориолан, Макбет»⁴⁰¹ и другие) что доказывает популярность Чехова, важность и актуальность его для английской публики наравне с Шекспиром, признанным мастером не только английской, но и мировой драматургии.

Разнообразнейшие английские постановки пьесы «Дядя Ваня» подарили много прекрасных актерских работ, вошедших как в театральную историю пьесы, так и в репертуары артистов, а чеховская драматургия в целом оказала большое влияние на историю развития английского театра XX века.

⁴⁰¹ Там же. С. 98.

Глава V. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных театральных постановках XX–XXI веков

География театральных постановок пьесы «Дядя Ваня» обширна, а количество их велико. Поэтому в данном разделе нашего диссертационного исследования мы остановимся на наиболее значимых для нашей работы спектаклях по пьесе «Дядя Ваня» XX и XXI веков, которые позволят нам выявить тенденции истолкования пьесы в различные периоды времени.

5.1. «Дядя Ваня» в театре XX века

«Дядя Ваня» стал второй (после «Чайки») пьесой Чехова, которая с успехом была поставлена на московской сцене – на сцене Художественного театра. Среди российских драматургов по своим художественным принципам театру был наиболее близок именно Чехов. Благодаря постановкам «Чайки» и «Дяди Вани» Художественный театр стал активно бороться с театральным пафосом и шаблонными эффектами и защищать правду внутренних, душевных переживаний человека. Поэтому именно Художественный театр, чье глубокое понимание идейного смысла и поэтических тонкостей пьес Чехова породило новый психологический метод актерской игры, и открыл первую страницу в школе психологического театра и многие годы держал первенство по постановкам Чехова.

После постановки «Дяди Вани» на сцене Художественного театра спектакль на советской сцене был восстановлен впервые 4 декабря 1918 года. В то время чеховские принципы психологизма МХТ старался сохранить без изменений, поэтому играли «Дядю Ваню» согласно трактовке первой постановки 1899 года. В. И. Ленин, посетивший спектакль с Н. К. Крупской 9 марта 1919 года, высоко оценивал Чехова и находил спектакль и пьесу замечательными⁴⁰². Ленин считал, что советской публике нужны не только

⁴⁰² См: *Крупская Н. К.* «Что нравилось Ильичу из художественной литературы» // Ленин. Революция. Театр: Документы и воспоминания/ Л.: Искусство. Ленингр. отл-ние, 1970. – С. 88.

героические произведения, но и лирические, которые рисуют жизненную правду, поэтому им «нужен Чехов»⁴⁰³. Однако в своей оценке Ленин разошелся во мнениях с критиками и представителями социал-революционеров. «Левые» критики огнем нападок поливали постановку со страниц критических изданий, напоминая на то, что спектакль несовременен и вызывает скуку, а советский зритель в подобной пьесе не нуждается. Критики обвиняли МХТ в излишнем подчеркивании быта и в отсутствии политического содержания в чеховских постановках. В итоге перед МХТ остро встал вопрос пересмотра прежних традиций.

Станиславский приходит к выводу о необходимости выведения в чеховских постановках героя крупного плана, героического характера. Спектакли должны были отражать веяния эпохи с ее напряжением, большими задачами и мечтами, не заключенными в рамки быта. В результате в возобновленном спектакле «Дядя Ваня» на сцене Художественного театра в 1926 году явственно слышны были новые мотивы.

Критика благожелательно отзывалась о данной постановке. Писали, что «Дядя Ваня» стал наглядным примером «обновления Чехова»⁴⁰⁴. Отмечали отсутствие перегруза бытовыми деталями, открытие новых смыслов в прежнем спектакле, новое звучание речи героев, что соответствовало эпохе и находило понимание у советского зрителя. Станиславский-Астров дал публике образ настоящего «революционера-народника»⁴⁰⁵, деятельного борца за коренное обновление жизни.

После смерти Станиславского в 1938-м году работу над постановками Художественного театра (уже в МХАТ СССР им. Горького) продолжил его ученик М. Н. Кедров. Упор на жизнеутверждающее, оптимистическое и действенное начало чеховских пьес был продолжен Кедровым и развит в новой постановке «Дяди Вани» 1947-го года (премьера – 10 июня 1947 года).

⁴⁰³ Строева М. Н. Ук. изд. С. 237.

⁴⁰⁴ Там же. С. 242.

⁴⁰⁵ Там же.

Видение Кедровым чеховской пьесы (борьба с пассивными страданиями, преодоление невзгод, мужество и активная борьба героев в желании достичь лучшей жизни, несмотря на страдания) повлияло и на исполнителей ролей главных героев пьесы. Б. Г. Добронравов видел Войницкого не сломленным тяготами жизни человеком, а героем, выражающим горячий протест против житейской пошлости и окружающей серости, исполненного стремлением достичь достойной жизни, и привнес эти элементы в рисунок своей роли.

Образ Войницкого, созданный актером, поражал, по впечатлению современников, внутренней страстью, ощущением «громадной скованной силы, нерастрченного душевного богатства»⁴⁰⁶. Страстное и трагедийное начала в образе Войницкого-Добронравова расширили понимание этой роли, и проблематика постановки Кедрова сосредотачивалась на «трагедии талантливого, душевно тонкого и честного человека, живущего в гнетущих условиях дореволюционной России»⁴⁰⁷. Критики отмечали, что «Дядя Ваня» вступал в диалог и с современным человеком и говорил о послереволюционной России, «богатой творческой силой и скованной, и жаждущей освобождения»⁴⁰⁸.

Данная постановка поднимала также злободневные проблемы того времени. Массовые засуха и голод 1946–1947 годов после Второй мировой войны вызвали к жизни сталинский Великий план преобразования природы. Согласно этому плану, реализация которого должна была осуществляться в 1949–1965-х годах, планировалось насаждение лесов (свыше 4 млн га), строительство водоемов, «создание государственных полезащитных полос длиной свыше 5300 км»⁴⁰⁹. Именно поэтому речи Астрова (Б. Н. Ливанов) о климате, лесонасаждениях, необходимости заботы о собственной земле звучали настолько актуально и вызывали большой резонанс.

⁴⁰⁶ Там же. С. 312.

⁴⁰⁷ Там же.

⁴⁰⁸ Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра Ук. изд. С. 105.

⁴⁰⁹ Сталинский план преобразования природы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сталинский_план_преобразования_природы#Цели_и_задачи (дата обращения: 07.07.2018).

«Дядя Ваня» Кедрова долго держался на сцене, спектакль шел 364 раза⁴¹⁰. Этому способствовало точное следование духу времени. Постановка Кедрова ориентировалась на тенденции в советской литературе и советском театральном искусстве, когда мужественный образ героя, стремившегося ради любви к народу и стране все свои силы приложить к улучшению жизни, сопровождался всеобщей установкой на оптимистическое начало в произведениях. Играя «Чехова мужественным и сильным»⁴¹¹, делая акцент на активном и жизнеутверждающем элементах, Кедров редуцировал такие смыслы чеховской пьесы, как: окончательная потеря иллюзий, увядание жизни, смиренное принятие действительности и душевное примирение с ней. Изображение Войницкого как развитого интеллигента с несомненным талантом, которому сам существующий строй жизни мешал стать великим и принести пользу всему человечеству, который несмотря ни на что не опускал руки и продолжал бороться, должно было волновать зрителей и «закалять» их перед лицом коренных преобразований страны. Таким образом, эпоха 1940-1950-х годов привнесла в пьесу как новые акценты, исходя из актуальных вопросов времени, так и пересмотр некоторых смыслов первоисточника в духе советского периода.

Юбилей драматурга в 1960-м году всколыхнул волну чеховских постановок. Это был период экспериментов, провалов и смелых открытий, вместе с тем и классических постановок было немало, вспоминала театальный критик Т. К. Шах-Азизова⁴¹². Круг спектаклей по чеховским большим пьесам все расширялся, поэтому исследовательница говорит о чеховском театре 1960-начала 1970-х годов как о «целостном театре»⁴¹³. Среди основных спектаклей этого круга была одна из важнейших постановок «Дяди Вани» – Л. Е. Хейфеца в 1969-м году в Центральном театре советской армии (ЦТСА).

⁴¹⁰ См: Московский Художественный театр. 100 лет = Moscow Art Theatre: One Hundred Years: в 2 т. / [редкол: А. Л. Бобылева (гл. ред.) и др.]. – Т. 2: Имена и документы. М.: Моск. худож. театр, 1998. – С. 215.

⁴¹¹ Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра Ук. изд. С. 105.

⁴¹² Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова, 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. – С. 20–21.

⁴¹³ Там же. С. 21.

В 1960-1970-х годах на сцене царила сильная тревога, напор чувств и откровенность их выражения. Шах-Азизова соглашалась, что это не совпадало с видением самого Чехова, который хотел от театра «тонкости душевных движений»⁴¹⁴. Тонкость отвечала людям, жившим на рубеже XIX – XX веков. Театр же 1960-1970-х годов был ориентирован на современного ему зрителя. Тогда нужны были точные решения, резко очерченные фигуры, активное выражение.

«Дядя Ваня» Хейфеца 1969-го года был спектаклем, отвечавшим требованиям времени – без иллюзий, трезвым. Его герои были крупными фигурами, не достигшими счастья из-за злой судьбы. Общественно-социальные настроения тех лет (эпоха «Хрущевской оттепели»⁴¹⁵ закончилась, надежды на лучшее не оправдывались, но смириться с этим люди не желали) отразились в финальном монологе Сони (Н. М. Вилькина). Воинственная речь Сони должна была привести к мысли, что, несмотря на трудности, нужно оставаться человеком, мужественно переносить жизненные удары и верить в лучшее.

Хейфец считал, что Чехов в своих пьесах всегда оставляет героям надежду, несмотря на жизненный кризис, переживаемый ими, поэтому они могут стойчески выносить жизнь со всеми несчастьями ради возможности увидеть «небо в алмазах». Режиссер говорил о социальном подтексте данного спектакля: «Шел 1969 год, и уже было ясно, что оттепель миновала, так и не превратившись в настоящую весну, не оправдав надежд, которые она сама же и породила у людей. Вот бездну отчаяния мне захотелось осветить пусть слабой, но все-таки надеждой: рано или поздно наступят времена, когда все мы, наконец, заживем по-человечески»⁴¹⁶.

Через сорок лет Хейфец вернется к «Дяде Ване», однако в постановке 2009 года (Одесский русский драматический театр) стойкая надежда прежней

⁴¹⁴ Там же. С. 23.

⁴¹⁵ Хрущевская оттепель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хрущёвская_оттепель (дата обращения: 15.04.2020).

⁴¹⁶ Оболенская М. «Делай свое дело!»: Леонид Хейфец [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10: российский театр: информация, проблемы, тенденции. М.: Союз театральных деятелей РФ. – 2011. – Вып. 7 (137). – Режим доступа: <http://strast10.ru/node/1625> (дата обращения: 07.07.2018).

Сони на лучшее теперь казалась режиссеру невозможной и лишённой смысла⁴¹⁷. Режиссер разуверился в возможности счастья для человека в настоящем, и Соня уже не обманывала себя возможностью увидеть «небо в алмазах» при жизни земной, а ее призывы к работе были признанием земного смысла человеческой жизни. В конце концов постановка Хейфеца 2009-го года – об усилиях, что оказываются тщетными, о бессмысленности прожитой жизни.

В 1980-ых годах, «годах застоя»⁴¹⁸, когда обыденность казалась несокрушимой, были созданы три значительных постановки по «Дяде Ване», отвечавшие духу времени.

В 1982 году появился спектакль Г. А. Товстоногова «Дядя Ваня» в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (сегодня – Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова (БДТ)).

Шах-Азизова замечала⁴¹⁹, что Товстоногов необычайно остро чувствовал чеховскую диалектику в пьесах – соединение поэтического и прозаического, иронии и насмешки. Так в чеховских пьесах проявлялась многогранность человеческих характеров, а в постановках режиссера – соединение трагических и комических сторон жизни.

Театровед Е. И. Горфункель также отмечала трагикомичную ноту в данной постановке и писала о проявляющихся в фигурах Войницкого и Серебрякова «гиперболичности, абсурде, игровой стихии»⁴²⁰. Фигура Серебрякова (Е. А. Лебедев) приобретала комичный подтекст, когда в откровениях профессора зрителю открывалось ложное величие позера. Войницкий (О. В. Басилашвили) же, что бы ни делал, во всем чувствовался драматизм внутреннего разлада. Подчеркнутая серьезность в исполнении придавала всем действиям актера оттенок клоунады. «Мрачность, раздражительность, повышенная и внешне комическая нервозность, болезненные реакции на все <...> – все это суммировалось в образе полусумасшедшего чудака,

⁴¹⁷ См: *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. Ук. изд. С. 231.

⁴¹⁸ Там же. С. 35.

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ *Горфункель Е. И.* Товстоногов и Чехов // Вопросы театра. Proscaenium. М.: Гос. ин-т искусствознания. – Вып. 3–4. – 2010. – С. 39.

изнервленного и измученного духовными муками человека – простого человека»⁴²¹, – подчеркивала Горфункель. По ходу развития действия отношение режиссера к Войницкому вырисовывалось ясно: ни Шопэнгауэром, ни Достоевским Иван Петрович стать бы не мог, и виноват в его несчастьях не профессор, одинокий и несчастный старик со своими страхами, а сам дядя Ваня.

Впервые нарушение театральной традиции в трактовке образа Войницкого мы видим именно в постановке Товстоногова. Во-первых, в соответствии с первоисточником режиссер представил героя уже осознавшего, что его жизнь не состоялась, что он был «глупо обманут» [С, 13; 80] (в отличие от предыдущих постановок Станиславского, Кедрова и Хейфеца, где Войницкий только во втором или третьем акте приходил к такому пониманию). Во-вторых, перед зрителем предстал уже не воодушевленный интеллигент-Войницкий, а именно дядя Ваня – неуверенный, нервный и потрепанный жизнью человек, который больше не поражает ни красотой, ни изяществом, ни талантом, ни силами к свершениям. При этом Басилашвили играл так, что возникало ощущение, будто и красота, и талант, и незаурядная сила были.

В пьесе «Дядя Ваня» герои осознают, что все, ради чего они прежде жили, перестало иметь смысл, обесценилось. Ложная вера погибла, и нужно начинать жизнь заново. Чехов разрушает их иллюзии, но оставляет героям надежду. «Товстоногова не покидает оптимизм художника, живущего в определенном месте в определенное время – в СССР периода временного смягчения тоталитарных правил общежития»⁴²². Герои постановки Товстоногова, потеряв веру и прежние иллюзии, не опускают руки, надеются и продолжают жить, хотя и знают, что положение их безнадежно. Им остается только быть стойкими духом и своим земным трудом быть причастными к лучшему будущему для последующих поколений.

С середины 1980-х годов, когда время «застоя» подходило к концу, трактовка Чехова в трагическом ключе стала считаться устаревшей. Появившаяся

⁴²¹ Там же. С. 39–40.

⁴²² Там же. С. 30.

в 1960-х годах «формула "жестокое Чехова"»⁴²³ («снижение» образов героев, их общая дисгармоничность, противостояние героя всему враждебному миру, вынужденный отказ от надежды) с середины 1980-х годов начинает изживать себя. «С интересом комментируя "жестокое Чехова", критики, однако, стали поговаривать, что беспросветный Чехов – утомителен, что пора <...> вернуться к "более широкому и более свободному" взгляду на его пьесы. Критики напоминали о чеховском юморе и лиризме»⁴²⁴. Акцентирование на трагедийной составляющей чеховских пьес могло вести к утрате полноценного смыслового наполнения драматургического произведения.

27 февраля 1985 года состоялась премьера «Дяди Вани» О. Н. Ефремова в МХАТ. Ефремов стремился к чеховской полифонии (многомерность и неоднозначность толкований персонажей), поэтому драма каждого из героев для режиссера была одинаково важна и была представлена в равноправном соотношении.

Толкуя образ Войницкого, режиссер приходил к выводу⁴²⁵, что сам герой являлся причиной своих несчастий. Оттого не верил Ефремов, что Войницкий (А. В. Мягков, с 1988 года – И. М. Смоктуновский) мог бы стать великим человеком, оттого его образ был комичен. Для Ефремова Иван Петрович, обвиняя Серебрякова (Е. А. Евстигнеев, с 1992 года – И. М. Смоктуновский), только оправдывал самого себя, не желая признавать отсутствие собственного таланта. Понимание режиссером пьесы в таком ключе, что каждый человек сам влияет на свою судьбу, и нет вины другого человека в том, что собственная жизнь не сложилась, проходит через всю постановку.

«Дядя Ваня» Ефремова отвечал не только своему времени, но и духу первоисточника. Режиссер по-чеховски тонко соединил в постановке драматическую составляющую с комедийной. Героев Ефремов не считал безвозвратно погибшими. Режиссер верил, что дядя Ваня не будет влачить

⁴²³ Рудницкий К. Л. Перечитывая Чехова // Театральные сюжеты / [вступ. статья А. М. Смелянского]. М.: Искусство, 1990. – С. 87.

⁴²⁴ Там же.

⁴²⁵ См: Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра. Ук. изд. С. 179.

оставшиеся дни до смерти, покорно заполнять хозяйственные счета в кабинете, а несмотря на разрушенную веру и напрасно прожитые годы, сможет подняться и обрести «высокую идею, которая бы объясняла жизнь, давала бы ей смысл»⁴²⁶. Эта режиссерская вера проявилась в финале спектакля: загоралось окно высоко в доме и освещало находящийся под ним туманный лес, напоминая о словах Астрова (О. И. Борисов, с 1988 года – О. Н. Ефремов) об огоньке впереди и символизируя возрождение надежды.

В 1986 году состоялась премьера «Дяди Вани» Эймунтаса Някрошюса (Литовский государственный молодежный театр). Театральные критики отмечали сосредоточенность режиссера на теме упадка жизни и вырождения целой эпохи. Действительно, такая проблема поднималась в постановке литовского режиссера. Однако наряду с темой болезненного разрушения человека и природы проходила другая смыслообразующая ось спектакля – человек со своими чувствами и личными устремлениями, который надеялся на личное счастье несмотря на собственную трагическую гибель⁴²⁷.

Три полотера, врывавшиеся на сцену, не желающие замечать героев и ведущие себя в грубовато-аляповатой манере, – нововведение Някрошюса – становились концентрированным образом вырождения человека. Вырождение проявлялось и в образах героев, а грубость и насилие становились нормой жизни. Мотив насилия для режиссера стал возможностью продемонстрировать, сколь сильно жестокость и грубость вошли в современную жизнь и становятся ее неотъемлемой частью.

В то время как любовь, увлечение, страсть становятся для героев мощной, поддерживающей силы иллюзией. Они осознают и принимают свою судьбу, но надеются на любовь как на последнюю опору, что защитит их от окончательной гибели человеческого духа.

⁴²⁶ Московский Художественный театр. 100 лет = Moscow Art Theatre: One Hundred Years: в 2 т. / [редкол: А. В. Бартошевич (гл. ред.) и др.]. – Т. 1: Спектакли и сценография. М.: Моск. худож. театр, 1998. – С. 239.

⁴²⁷ См: Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 51–56.

Все стремились к любви, все проигрывали и продолжали свой путь к внутреннему разрушению. При этом внешне комическое и эксцентрическое поведение героев становилось способом выражения внутреннего разлада и душевного надрыва. «Жанровая конструкция трагического спектакля у Някрошюса последовательно гротескна. Попытки потерянных людей быть любимыми то и дело сопровождаются смехом, присутствие комики устраняет опасность мелодрамы, дает право слабым людям на мгновения трагической высоты»⁴²⁸.

В отличие от героя Товстоногова, у Някрошюса в образе дяди Вани (В. Пяткявичюс) не ощущалось былой красоты, таланта или прежних сил. Это был глубоко несчастный и одинокий человек, для которого любовь к Елене Андреевне (Д. Сторик) стала последней соломинкой, что еще удерживала героя от пустоты его бессмысленной жизни. И тогда выстрел в слабого и нелепого Серебрякова (В. Багдонас) становится лишь «свидетельством утраты душевного равновесия, внезапно нашедшего на Войницкого затмения»⁴²⁹. Заглавный герой понимает, что его любовь безнадежна, он «остаётся один на один с собой, с послевкусием бессмысленной постыдной акции, с итогами бессмысленно прожитой жизни»⁴³⁰.

Отказ любимой женщины становится для Войницкого «спусковым крючком» для желания совершить самоубийство. Однако если дядя Ваня не смог завоевать любовь Елены Андреевны, и поэтому режиссер отказывал герою в попытке убить себя, то Астрову (К. Сморигинас) Някрошюс предоставляет такую возможность. В сцене прощания с Серебряковой доктор делает вид, что стреляет в себя, и кажущееся самоубийство оказывается шуткой. В итоге финал постановки повествует о разрушении последней надежды героев – надежды на любовь, поэтому никакого «неба в алмазах» для них быть не может.

⁴²⁸ *Кухта Е.* Чехов в театре Эймунтаса Някрошюса [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2002. – № 27. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27/chexov-v-teatre-ejmuntasa-nyakroshyusa/> (дата обращения: 16.04.2020).

⁴²⁹ *Холодова Г.* Не эксперимент // Театр. М.: Известия, 1987. – № 7 – С. 73.

⁴³⁰ Там же.

Рядом с разворачивающейся драмой в спектакле Някрошюса соседствует комедия, которая с трагическими переживаниями героев никак не соприкасается. Помимо тех, «кто переживает драму (крушения иллюзий, не сложившейся судьбы, одиночества)»⁴³¹, режиссер, как уже было сказано выше, ввел на сцену тех, «кто никаких драм в упор не видит»⁴³² – трех полотеров, которые появляются «под веселую лубочно-кабаретную музыку, весьма комично натирают полы и проделывают всякие юмористические ляцци»⁴³³.

Такие режиссерские «приписки» появились в спектакле «не от пущего безразличия, а от гиперболизированного внимания к атмосфере, к судьбам героев, мотивировкам их поступков»⁴³⁴. Някрошюс сознательно утрировал чеховскую «тему разобщенности между людьми, живущими не в разных концах света, а совсем рядом – в одном доме, <...> в одном обществе»⁴³⁵. Хотя в чеховской пьесе эта тема и звучит, но, видимо, режиссер посчитал нужным донести ее до зрителя без тонких намеков. Поэтому в постановке Някрошюса «тема отдельного существования живущих вместе людей звучит громко, экспрессивно, социально значимо»⁴³⁶.

Спектакль Някрошюса ознаменовал собой «кризис гуманистической концепции трагического спектакля XX века»⁴³⁷. Каждый из героев постановки литовского режиссера отличался своей неповторимостью, и каждый в то же время сталкивался лицом к лицу с трагической стороной жизни. Някрошюс поднимал экзистенциальные вопросы о неразрешимых жизненных противоречиях, которые приводят к разрушению успокоительных иллюзий и противостоянию человека с жизнью.

«1990-е годы – граница между Чеховым XX века и Чеховым XXI века»⁴³⁸. До 1990-х годов целостность классики Чехова не нарушалась: ни в сюжете,

⁴³¹ Там же. С. 69.

⁴³² Там же.

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Там же. С. 68.

⁴³⁵ Там же. С. 69.

⁴³⁶ Там же.

⁴³⁷ Кухта Е. Ук. изд. Там же.

⁴³⁸ Горфункель Е. И. Товстоногов и Чехов. Ук. изд. С. 47.

ни в стилистике, ни в лирическом языке его пьес. Равноправие между трагедийной и комедийной составляющими сохранялось. В 1990-е годы начался настоящий «бум» чеховских постановок: потоком хлынули различные театральные фестивали («Назад к Чехову!», «Играем Чехова», Международный Чеховский фестиваль), а постмодернистские эксперименты заняли главенствующее положение. Поэтическая структура чеховских драматургических произведений стала испытываться на прочность: редуцирование или вовсе отказ от оригинального текста, упрощение характеров и духовного развития героев, превращение комедийных элементов в настоящий фарс, идейная составляющая пьес отбрасывалась в пользу заострения тематики абсурда и многое другое.

В то же время 1990-е годы с всеобщим настроением ожидания перемен и пересмотра своей жизни заставили многих режиссеров обратиться именно к пьесе Чехова «Дядя Ваня». «Дядя Ваня» со своей рефлексией о прожитой жизни становился своеобразным подведением итогов прошедшего столетия.

В 1993 году М. Г. Розовский, художественный руководитель театра «У Никитских ворот», поставил «Дядю Ваню».

Режиссер задавался вопросом: отчего возникает вражда между людьми и к каким последствиям она может привести. И отвечал он на них «Дядей Ваней», который был «посвящен раковым метастазами русской души, не способной к поступкам в любви и скатившейся к поступкам в ненависти»⁴³⁹.

Грех заглавного героя пьесы – это уничтожение собственной души, «которая растрепалась настолько, что уже нет надежды на ее возрождение»⁴⁴⁰. И этот «душевный растреп»⁴⁴¹ есть прямое отражение разрушений самой России как таковой, считал Розовский. «Бес разрушения "вследствие непосильной борьбы за существование" проник вовнутрь человеческого "я", привел к кризису представлений о добре и зле, спутав их значения»⁴⁴². Оттого душа народа опустошена, оттого дух человека, не способный победить в «борьбе

⁴³⁹ Розовский М. Г. К Чехову.... М.: РГГУ, 2003. – С. 368.

⁴⁴⁰ Там же. С. 354.

⁴⁴¹ Там же. С. 339.

⁴⁴² Там же. С. 309.

за существование», становится озлобленным, и человек готов пойти на подлости ради собственного спасения любой ценой. Тем самым бессилие человека подпитывает его отчаяние, злобу, делает глухим и слепым к несчастьям других. Вражда между людьми ужасна, замечает режиссер, но еще более ужасна гибель души, когда человек гаснет и бессилен что-либо предпринять.

Трагедия человека – в безволии, в неспособности направить свои силы на исправление собственных недостатков и улучшение окружающего мира. Так понимал Розовский чеховский посыл в «Дяде Ване». В широком контексте эта трагедия приобретает масштабы страны, происходящее на сцене ассоциируется со всей Россией, «которая могла бы сделать усилие по изменению своей судьбы, да не способна ни на какие поступки»⁴⁴³, – подытоживает режиссер.

В итоге именно вражда между людьми как неспособность души отвечать на любовь является причиной боли и страданий не только между близкими друг другу людьми, но и причиной горя во всей истории российской действительности: революции, войны, лагеря смерти, национализация и тому подобное. Таким образом, разлад во взаимоотношениях и конфликты в пьесе в постановке Розовского приобретают символический характер и олицетворяют собой трагедии в российской истории.

Итак, в данном разделе нашего исследования мы рассматривали отечественные постановки «Дяди Вани» на протяжении XX века. Поначалу исполнение пьесы проводилось согласно трактовке Станиславского и Немировичем-Данченко: упор на лирическое начало пьесы, душевные волнения героев, тонкость психологических приемов актерской игры. Однако изменение политической обстановки внесло свои коррективы. С 1920-х годов в «Дяде Ване» начали искать и находить политический подтекст, действующих лиц пьесы интерпретировали как героических личностей, все силы направляющих на коренное преобразование жизни. Ясно прослеживалась тенденция на изображение заглавного героя пьесы как незаурядного таланта, погубленного ложным кумиром и отравляющей средой. Трагедию героев

⁴⁴³ Там же. С. 402.

«Дяди Вани» связывали с бессилием России конца XIX века. В то же время в пьесе видели отражение советских будней, где множество талантливых и творческих людей стремились к построению нового жизненного порядка. Следовательно, в интерпретации пьесы акцентировалось внимание на оптимистическом начале пьесы, активном желании героев вырваться из серых будней, отсутствии примирения с судьбой. Выдвигались и злободневные акценты, такие, как экологическая обстановка в стране, поэтому идеи Астрова о необходимости лесонасаждений находили прямой отклик у зрителей.

В 1960-х годах общественная ситуация в стране (послевоенное время, репрессии, ссылки, завершение «хрущевской оттепели» и начало «эпохи застоя») способствовала возникновению на сцене «жестокое Чехова». Современникам этот период времени казался нескончаемым, и преобладающая в общественных настроениях концепция исторического фатализма приводила к потере человеком цели и смысла своего существования в замкнутом круге истории. Концепция «жестокое Чехова» в такой атмосфере находила живейший отклик. Конфликт человека и повседневности в пьесе «Дядя Ваня» вырастал до философского, экзистенциального смысла: бескомпромиссное противоборство человека и враждебного ему мира. Вопросы, поднимаемые в театральных интерпретациях пьесы, затрагивали общечеловеческие проблемы: поиск цели в жизни и сущности бытия, трагедия человеческого существования, личность человека и душевная целостность как последняя опора человека перед погибающим миром. Это, к примеру, постановки Хейфеца, Товстоногова, Някрошюса. Таким образом, актуальные для 1960–1980-х годов проблемы гармонично сочетались с философскими, вечными вопросами, и «Дядя Ваня» приобретал вневременную значимость.

С середины 1980-х годов усталость общества от безрадостных и безнадежных толкований пьес драматурга привела к уменьшению интереса к подобным интерпретациям. К тому же поэтический мир Чехова представлялся критикам недостаточно раскрытым. Постановка «Дяди Вани» Ефремова стала попыткой отразить новые требования. Режиссер обратился к диалектике образов героев пьесы, к проблеме ответственности самого человека за свою жизнь

и к идее о высшей цели в жизни, которая давала бы надежду и не позволяла отчаиваться.

Появившаяся в конце XX века постановка пьесы «Дядя Ваня» Розовским отражала настроения, циркулирующие в обществе (переосмысление жизни, подведение итогов). Режиссер исследовал такие темы чеховской пьесы, как вражда и непонимание людей, и связывал их с вырождением человеческой души вследствие разрушения всей страны. Бессилие героев «Дяди Вани» режиссер ассоциировал с бессилием всей страны и ее народа. Конец эпохи привнес в постановку злободневный вопрос о причинах трагедий в России: неспособность людей отвечать на душевные проявления вследствие собственного разлада в душе и общего бессилия (так Розовский трактовал «Дядю Ваню») является корнем проблем в отношениях людей и источником человеческой разобщенности. Так значение пьесы приобретает общенациональный и общечеловеческий характер.

Таким образом, на протяжении XX века пьеса Чехова «Дядя Ваня», открытая своим интерпретаторам, получала новые смыслы, которые обогащали первоисточник, и тем самым пьеса каждый раз проживала новую жизнь. Следовательно, «Дядя Ваня» уже в XX веке существовал активной жизнью в «большом времени».

5.2. «Дядя Ваня» в театре XXI века

С начала 1990-х годов новая волна интереса к «Дяде Ване», начавшаяся с постановки М. Розовского в 1993 году, все возрастала, и постановки этой пьесы идут с завидной частотой до сих пор. Многие критики задавались вопросом, отчего возник такой интерес к «Дяде Ване», и каждый по-своему приходил к пониманию того, что эта чеховская пьеса созвучна сегодняшнему дню. Т. К. Шах-Азизова называла это «ритмами чеховского театра»⁴⁴⁴, когда паузы и новая волна чеховских постановок органично связываются с жизнью общества и отвечают его настроениям, ожиданиям и разочарованиям.

29 апреля 2003 года состоялась премьера спектакля «Дядя Ваня» режиссера Л. А. Додина в Академическом Малом драматическом театре. В прессе отмечали, что «Дядя Ваня» стал лучшим чеховским спектаклем Додина⁴⁴⁵.

Постановку Додина отличает уважительное отношение к первоисточнику, глубокий диалог с Чеховым и его пьесой, во многом традиционное толкование персонажей (разве что супругов Серебряковых режиссер изобразил более благородными), оттого в спектакле чувствуется по-чеховски поэтическое настроение, в котором объединяются грусть от разочарований и уничтожения последних надежд с желанием жить и трудиться.

Несмотря на корректное отношение к чеховскому оригиналу, Додин привносит в постановку свои режиссерские решения и трактовки. Это проявляется, во-первых, в некоторой жесткости определенных моментов (откровенные сцены близости между Еленой Андреевной и ее мужем и между ней и Астровым), что к ощущению легкой грусти и нежности от спектакля добавляет грубость⁴⁴⁶. Во-вторых, в настроении финала спектакля. Чеховской

⁴⁴⁴ Шах-Азизова Т. К. Ритмы чеховского театра// Proscaenium. Вопросы театра. М.: Издательство ЛКИ, 2007. – С. 98.

⁴⁴⁵ См. подробнее о создании спектакля: Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М.: Новое лит. обозрение, 2014. – С. 168–171.

⁴⁴⁶ См: Ефремова Е. Чехов фарсовый [Электронный ресурс] // Русский Журнал. –2003. – 6 мая. – Режим доступа: old.russ.ru/culture/podmostki/20030506_efre.html (дата обращения 12.04.2020).

Соне с безотрадной реальностью помогает примириться смирение. Додину ближе стоицизм, поэтому его Соня (Е. А. Калинина) трезво смотрит на жизнь, мужественно приняв безиллюзорную реальность с невозможностью для нее счастья личного, земного, поэтому в финальном монологе занимается жестким самовнушением, хоть и не доступна ей христианская вера в «небо в алмазах».

Возможно, неспособность режиссера прочувствовать и по-настоящему понять веру в бессмертие души и небесное сострадание ужесточила финальный монолог Сони и наложила отпечаток на основной посыл постановки: нужно стойко принять печальную правду и трудиться, выжигая отчаяние работой, ведь труд придает земной жизни смысл⁴⁴⁷. В спектакле Додина отвлечь от убитых иллюзий, страданий по загубленной жизни и несостоявшейся любви может только дело, и неважно, будет ли оно нравиться человеку или нет, будет ли оно обыденным или устремленным на улучшение жизни будущих поколений.

Хотя в своей постановке режиссер не занимается утешением, в излишней депрессивности его нельзя упрекнуть. В спектакле последовательно проводится мотив принятия жизни – какой бы «скучной, глупой, грязной» [С, 13; 63] она ни была. Метафора в виде опустившихся в финале на сцену стогов сена, символизирующих обыденные трудовые будни, только подчеркивает настроение сдержанно выраженной любви к жизни. В этом Додин следует настроению чеховской пьесы и в финальной сцене достигает гармоничного сближения с первоисточником.

Наряду с темой бессмысленности иллюзий и их последующим крушением режиссер проводит тему человеческой разобщенности, которая сильно волновала Чехова⁴⁴⁸ и волнует также и современное общество. В пример можно привести отношения Сони и Елены Андреевны (К. А. Раппопорт), которые не могут

⁴⁴⁷ См. размышления актера С. В. Курышева, сыгравшего Войницкого, о сути постановки Додина: *Додин Л. А. Путешествие без конца: погружение в миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – С. 224.*

⁴⁴⁸ См. письмо А. П. Чехова К. С. Баранцевичу от 30 марта 1888 года, где драматург писал: «Чем больше сплоченности, тем скорее мы научимся уважать и ценить друг друга, тем больше правды будет в наших взаимных отношениях. Не всех нас ожидает в будущем счастье. Не надо быть пророком, чтобы сказать, что горя и боли будет больше, чем покоя и денег. Потому-то нам нужно держаться друг за друга <...>» [П, 2; 223].

достичь настоящего взаимопонимания и искренней поддержки. Хотя Додин не акцентирует прямо на этом внимания, но неявный уклон на непонимание героинь друг другу присутствует в постановке.

В образе Ивана Петровича (С. В. Курышев) у Додина сосуществуют две ипостаси: Войницкий – изысканный рефлексирующий интеллигент и дядя Ваня – усталый, опошлившийся человек, любящий периодически выпивать и лениться. Толкование режиссером образа заглавного героя пьесы соотносится с видением Чехова, и душевный переворот в жизни Войницкого происходит так же, как и в первоисточнике. Герой уверяется в ложности своего кумира и осознает беспочвенность своих устремлений, и после болезненного внутреннего кризиса ему не остается ничего иного, как примириться с будничной, обывательской жизнью.

Спектакль Додина следует чеховскому оригинальному тексту и логике повествования, раскрывает темы пьесы и подчеркивает их современным взглядом, но не ставит при этом злободневные акценты во главу угла, а органично вплетает их в чеховскую пьесу. Тем самым постановка Додина выявляет как актуальные для сегодняшнего дня проблемы, так и вневременные, вечные. Следовательно, диалог режиссера и драматурга идет сквозь столетия и обнаруживает неубывающую актуальность проблематики «Дяди Вани» и способность в современном обществе с помощью пьесы Чехова говорить об общечеловеческих смыслах.

В 2004 году (столетие со дня смерти Чехова) Миндаугас Карбаускис представил постановку «Дяди Вани» с театром-студией «Табакерка» под руководством О. П. Табакова (премьера – 18 мая 2004 года). Вступая в творческий диалог с Чеховым, Карбаускис бережно относится к первоисточнику, но привносит и свое видение.

Присутствует упрощение образа Елены Андреевны (М. В. Зудина), сниженной до холодной красавицы, – ложная красота с пустотой внутри. В ее героине нет присущего чеховской Елене Андреевне достоинства и понимания сути вещей, нет и способности испытывать искренние эмоции, оттого кажется, что она лишь фальшиво кокетничает.

Наглядно видно и снижение образа заглавного героя пьесы. Войницкий (Б. Г. Плотников) в спектакле Карбаускиса – настоящий дядя Ваня. Этого человека сложно назвать интеллигентом, привыкшим носить изысканные галстуки. Дядя Ваня Плотникова – неряшливый завистливый неврастеник, постоянно жалующийся и ведущий себя как ребенок. В отличие от версии Додина, этот дядя Ваня опошлится и разленился, он предпочитает лежать в гамаке и ходить в халате, поэтому его претензии на возможное великое будущее оказываются беспочвенными.

Контраст такого дяди Вани с Серебряковым становится ярче. О. П. Табаков играл профессора ярким, добродушным человеком с чувством юмора. «Герой Олега Табакова – позитивный живчик, симпатично сочетающий наивность с хваткостью, и даже легкие капризы Серебрякову можно простить»⁴⁴⁹. Серебряков казался настоящим ученым, деятельным человеком, верилось, что его слова: «Надо, господа, дело делать!» [С, 13; 112] – не пустой звук.

Важная для Чехова тема разобщенности также раскрывается в постановке Карбаускиса. Герои почти никогда не говорят с глазу на глаз, они строят диалоги через окна декорации, чаще всего перекрикиваясь, что только усиливает мотив невозможности понять друг друга.

Как и постановку Додина, постановку Карбаускиса отличают важные темы упущенных возможностей и необходимости дела и жизни, которую нужно принять и прожить. Но в отличие от стоицизма Додина, спектакль Карбаускиса еще о вере и терпении, режиссер дает своим героям надежду на лучшее будущее, их вера в высшее милосердие оправдывается. Когда финальный монолог Соня (И. С. Пегова) произносит в проеме окна, все остальные окна дома уже закрыты ставнями. Работники начинают закрывать ставнями последнее окно, и возникает ощущение, что Сониная вера в «небо в алмазах» будет жестко отвергнута режиссером. Но Карбаускис оставляет героям надежду, он жалеет их: сверху льется теплый золотистый свет и проникает в щель между створками окна.

⁴⁴⁹ *Должанский Р.* Дядя нечестных правил: Олег Табаков помог режиссеру разоблачить Войницкого [Электронный ресурс] // Коммерсант. – 2004. – 20 мая. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm (дата обращения: 08.07.2018).

«Красивый, умиротворяющий, как течение той самой жизни, которая так часто кажется совсем пропащей»⁴⁵⁰.

«Это уважительно, нежно, вдумчиво и спокойно воспринятый Чехов, постановками пьес которого сегодня уже вряд ли можно взбудоражить, огорошить и даже изумить. И вот так обратиться к нему – деликатно, интеллигентно – дело для театра благородное»⁴⁵¹.

Действительно, разнообразными постановками чеховских пьес сегодня мало кого возможно удивить. Существующий богатый опыт влияет на восприятие пьесы как режиссеров с актерами, так и зрителей. В XXI веке уже трудно удивить искушенную в театральных постановках аудиторию. Однако чаще всего скуку от однообразных постановок могут испытывать театральные критики, по долгу службы посещающих многочисленные спектакли по Чехову. Такой судьбы не избежал и Джон Фридман, критик и автор провокационного эссе «Довольно Чехова!»⁴⁵². Фридман говорил об исчерпанности Чехова, о невозможности представить что-либо интересное, об однообразных толкованиях и диалогах, вызывающих скуку. Бурная реакция не заставила себя ждать: в двух номерах «Чеховского вестника» разгорелся спор с участием специалистов по творчеству Чехова. И литературоведы, и режиссеры, и театральные критики сходились во мнениях, что Чехов необходим театру, необходим для дальнейшего совершенствования и появления такого опыта, в котором отражался бы и не искажался Чехов, личность режиссера и веяния эпохи. Чехов – вне времени, и его пьесы в разные времена отражали различные веяния эпохи и надежды людей. Оттого и будут ставить Чехова, оттого он и будет нужен каждому поколению.

Правоту данной точки зрения доказывал сам театр.

⁴⁵⁰ *Вирабов И.* Дядя Ваня не догнал Олега Табакова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2004. – 26 мая. – Режим доступа: <http://fomenko.theatre.ru/director/past/karbauskis/4157/> (дата обращения: 08.07.2018).

⁴⁵¹ *Мурзина М.* «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // АиФ-Москва. – 2004. – 26 мая. – Режим доступа: <http://fomenko.theatre.ru/director/past/karbauskis/4144/> (дата обращения: 08.07.2018).

⁴⁵² См. подробнее в нашей работе: *Гаврилова Н. В.* Эссе Д. Фридмана или о пьесах А. П. Чехова в современном театре // *Litera*. – 2018. – № 3. – С. 85–94.

Юбилей Чехова – 150 лет со дня рождения писателя – пришелся на 2010 год. К этой дате сразу несколько крупнейших театров страны выпустили спектакли по пьесе «Дядя Ваня».

В 2009 году пьесу «Дядя Ваня» ставит Римас Туминас, художественный руководитель театра им. Евгения Вахтангова.

Режиссер в своей постановке раскрывает и выражает важные проблемы чеховской пьесы, такие как: человеческая разобщенность и неспособность понять друг друга, одиночество даже среди близких людей, упущенное в мечтах и иллюзиях время. Режиссер в этих вопросах строит равноправный диалог с Чеховым. Однако определенные темы получают у Туминаса свое раскрытие, и режиссер в таких случаях перестает слышать автора и на материале чеховского первоисточника создает своей режиссерский текст. Это касается прежде всего образов смиренных героев «Дяди Вани» – Сони, няни Марины и Телегина, а также однозначного финала.

Традицию отказа от классических трактовок смиренных персонажей, которую начал Додин в своем «Дяде Ване», продолжил и развил Туминас. Режиссер иронически снизил образы Вафли (Ю. В. Красков) и няни (Г. Л. Коновалова)⁴⁵³ до чудаковатых клоунов, а Соню (Е. В. Крегжде) превратил в оставленного всеми подростка. Персонажи Телегина и Марины потеряли свою традиционную функцию оказания поддержки окружающим и служат в спектакле Туминаса комическим средством разрядки драматического напряжения. Образ Сони – слабый ребенок, который отчаянно пытается достучаться до своих близких, чтобы донести важные истины. Однако героиню никто не слышит кроме Войницкого (С. В. Маковецкий), который оказывается единственным в постановке Туминаса, кто может услышать и понять Соню. Соня Туминаса очень эмоциональна и все воспринимает через чувства, поэтому

⁴⁵³. См. цитату Туминаса: «В России уже давно сложился образ всех персонажей Чехова: если няня такая – то она должна быть такая. Я же решил обратиться к многообразию жизни, как собственно, Чехов и предлагал» по: *Репсон К.* Туминас лечит себя и публику Чеховым [Электронный ресурс] // Postimees. – 2010. – 16 апреля. – Режим доступа: <https://rus.postimees.ee/250642/tuminas-lechit-sebya-i-publiku-chehovym> (дата обращения: 13.04.2020).

и финальный монолог произносится ей сквозь слезы, будто в истерике. Этот монолог напоминает монолог Сони в постановке Додина тем, что обе Сони занимаются самовнушением, пытаются запрограммировать себя на определенное восприятие действительности. Но если Соня Додина стойко принимает безиллюзорную реальность и верит только в необходимость дела, которое отвлекает от мрачных раздумий и страданий, то Соня в спектакле Туминаса не верит, но отчаянно пытается уверовать в «небо в алмазах», в христианское милосердие и в необходимость быть стойкой. Туминас не дает своей Соне сил, чтобы желаемое стало действительностью, потому героиня после монолога обессиленно лежит на верстаке, что демонстрирует невозможность для нее по-настоящему прийти к своей цели.

Иллюзорность «неба в алмазах», в которое не верит сам режиссер и поэтому отказывает в вере и своей Соне, демонстрируется также и через трактовку образа Войницкого. В исполнении Маковецкого это именно дядя Ваня. Тенденция на сведение чеховского героя к одному полюсу – к полюсу простака – прослеживается и в спектакле Карбаускиса, и в спектакле Туминаса. Дядя Ваня Маковецкого не блещет ни изяществом, ни аристократизмом, ни складом ума, это простак, немного неопрятный и помятый. Режиссер не идеализирует героя, однако такие стороны характера дяди Вани, как нежность, доброта, искренность, честность и непосредственность заставляют зрителей сочувствовать герою и переживать за него. Это трогательный «недотепа»⁴⁵⁴ (по выражению Шах-Азизовой), настоящий дядя Ваня⁴⁵⁵.

Однако Туминас сознательно отходит от первоисточника в возможности для дяди Вани душевного перерождения и, в отличие от спектакля Додина,

⁴⁵⁴ *Шах-Азизова Т. К.* Почему – дядя Ваня?.. «Дядя Ваня» А. П. Чехова в постановке Р. Туминаса // *Proscaenium. Вопросы театра*. М.: «Lokus Standi», 2009. – С. 41.

⁴⁵⁵ См. отзывы на игру Маковецкого: *Карась А.* Памятник льву [Электронный ресурс] // Российская газета. – 2009. – 4 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018); *Райкина М.* Дядя Ваня, потанцуем? [Электронный ресурс] // Московский коммерсант. – 2009. – 4 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018); *Заславский Г.* Спектакль с продолжением [Электронный ресурс] // Независимая газета. – 2009. – 7 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018).

отказывает своему герою в этом. Дядя Ваня Маковецкого, столкнувшись с разрушением иллюзий, растерян и сломлен. В финале от него остается пустая оболочка, он превращается в манекен, которого Соня безрезультатно пытается вернуть к жизни. Тем самым Туминас на материале пьесы разворачивает злободневную проблему вымирания доброты в современном мире. Жизненная правда у Туминаса превалирует над художественной, поэтому добрые и безобидные чудаки умирают, не пережив испытания суровой действительности. Оттого и не существует для дяди Вани Туминаса «неба в алмазах». Режиссер таким образом метафорически изображает «смерть» дяди Вани, и ясность метафоры не дает никакой другой возможности толковать концовку спектакля.

Туминас в своей интерпретации «Дяди Вани» показывал не трагедию талантливого человека, загубленного средой (трактовка первых спектаклей МХТ), но человека, талантом не обладающего, не способного на нечто великое, о чем он тайно мечтает. Его драма не менее ужасна.

Таким образом, в своей постановке Туминас с помощью чеховской пьесы говорил о проблемах современного общества, где нет ни истинной веры, ни милосердия, где люди разобщены и не слышат друг друга, где совестливый человек, не способный к высокому полету, чтобы вырваться из постылой жизни, занимающийся обыкновенным незаметным трудом, цинично высмеивается и вымирает так же, как и леса. Выражая общую идею постановки, режиссер говорил: «В грубое, циничное, безжалостное время, в котором все мы живем и которым все мы отравлены, необходимы как противоядие дяди Ванины нежность, верность, любовь, достоинство работающего человека»⁴⁵⁶.

Туминас во многом следовал первоисточнику, однако его желание говорить об актуальных для современности проблемах превратило поначалу равноправный творческий диалог с Чеховым в прямолинейный монолог

⁴⁵⁶. Егорова О. Режиссер Римас Туминас: открытие 89 сезона [Электронный ресурс] // Новые известия. – 2009. – 1 сентября. – Режим доступа: <http://www.vakhtangov.ru/mediabox/interview/press/23438> (дата обращения: 08.07.2018).

режиссера, лишенный той неоднозначности и глубины, что характеризует чеховскую драматургию.

Театральный сезон 2009–2010 года в Александринском театре открылся спектаклем «Дядя Ваня» (премьера – 2 сентября 2009 года) от американского режиссера с румынскими корнями Андрея Щербана.

Спектакль Щербана отличали два основных пути развития: Войницкий и его противостояние с Серебряковым и история мира театра. Если первое имеется в чеховской пьесе, и Щербан это выявил, то второе – режиссерское наложение на материал первоисточника. Разберем эти моменты подробнее.

Постановку Щербана отличала определенная театральность. Она проявлялась, во-первых, в смешении чеховского текста с фразами на английском, французском и немецком языках, отчего первоисточник обесмысливался, а многозначный подтекст чеховских диалогов уничтожался вовсе. Характерный прием для абсурдистской традиции – «смерть смыслов»⁴⁵⁷. Во-вторых, в чуждой для чеховской пьесы страстной музыке Карлоса Гарделя. Здесь Щербан выразил чеховскую идею о разобщенности людей, невозможности понять друг друга (например, неспособность Сони понять Елену Андреевну, перемежающую свою речь английскими словами, или музыка, что должна была «сливать в единой невыразимой печали всех действующих лиц»⁴⁵⁸, а на самом деле их разъединяла и демонстрировала зрителю характер, суть каждого героя). В-третьих, в сценографии спектакля, метафорически отражающей суть фразы Шекспира «Весь мир – театр». Пространство сцены в постановке сливалось со зрительным залом, поэтому возникало ощущение отсутствия границ между актерами и аудиторией. В-четвертых, герои чеховской пьесы у режиссера редуцируются до типажа и выполняют каждый свою функцию. Такие типажи, которые существуют в современной реальности и которые бы узнавались

⁴⁵⁷ Джурова Т. Нет выхода [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2009. – № 4. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/58/neva-and-further-58/net-vuxoda/> (дата обращения: 13.04.2020).

⁴⁵⁸ Горфункель Е. И. Зеркало треснуло [Электронный ресурс] // Империя драмы. – 2009, октябрь. – № 29. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/zerkalo-tresnulo/> (дата обращения: 09.07.2018).

публикой мгновенно. В-пятых, нарочитая натуралистичность некоторых деталей (к примеру, красные стринги Серебряковой, грязь, в которой буквально оказываются герои постановки), что подчеркивает театральность и игровую реальность происходящего.

В итоге Щербан, отталкиваясь от чеховской пьесы, создает свой собственный монолог, изобилующий смелым апеллированием к современности, ироническим снижением образов героев почти до карикатурности, доводит до буквализации («жизнь глупа, скучна и грязна») и до крайности (фатальная невозможность понять язык другого) определенные чеховские мотивы.

Чехов никогда не вешал на людей ярлыки, поэтому и в пьесах его нет однозначных трактовок персонажей. Конфликт Войницкого с Серебряковым не построен на критериях успеха и неуспеха, он имеет глубинный смысл, разницу в сущностях. Щербан же упрощает их противостояние до успеха-неуспеха. Серебряков (С. С. Сытник) – олицетворение здорового, удачливого, состоявшегося человека, которого даже деревня не может сломить, в то время как в пьесе Чехова Серебряков и страдал (как от физической боли, так и от страха смерти), и изнывал (по потерянной карьере, любви молодой жены и восхищению окружающих). На контрасте с таким профессором дядя Ваня (С. И. Паршин) – неопрятный и вечно жалующийся простак – выглядит полнейшим неудачником.

Как Щербан довел до крайности мотив разобщения, так он и утрировал мотив истинного и ложного, что присутствовал в первоисточнике. Серебряков, который всегда стремится «казаться» (нуждающийся в постоянном всеобщем внимании лицедей, сменяющий одну маску на другую, скрывая под ними душевную пустоту), а не «быть», и дядя Ваня, который органически не может притворяться и даже ради завоевания любимой женщины не может стать тем, кем не является. В этом плане Щербан уловил суть чеховского героя, ведь в дяде Ване драматурга также есть и простота, и прямотушие. Однако уплощение противостояния дяди Вани с Серебряковым до контраста между полнейшим неудачником, валяющимся в грязи, и удачливым, купающимся во внимании окружающих статным профессором в белом плаще приводит к разрыву с чеховской пьесой и построении на ее фундаменте истории «мира театра».

В итоге два пути развития спектакля наслаиваются друг на друга и не позволяют сконцентрироваться на каком-то одном из них, поэтому композиция основной истории пьесы оказывается у режиссера в некоторой степени нарушена. Более того, постоянное иронизирование Щербана над героями пьесы достигает периодически гипертрофированной степени, отчего сочувствовать персонажам не получается, верить в какие-либо доверительные отношения между ними тоже. От этого страдает периодически логика развития действия спектакля.

Тем не менее в финальном монологе Сони (Я. Д. Лакоба) Щербан возвращается к диалогу с Чеховым. Душевный надрыв-монолог Сони звучит в ее устах как молитва, упование на Бога остается единственной надеждой. И в этом проявляется истинно чеховское. Но с другой стороны, режиссер не оставляет иронию даже в финале, тем самым однозначно трактовать финал его постановки не получается. Или режиссер действительно дает возможность своим героям верить в лучшее будущее, или и в финале он не оставляет иронического отношения к абсурдности и нелогичности жизни, в которой даже молитва не является спасением.

Таким образом, в своей постановке Щербан выявляет чеховские мотивы одиночества, разобщенности, непонимания друг друга и утрирует их до крайности, а также на фундаменте пьесы строит свое собственное высказывание о проблемах, актуальных для современной жизни – жизни, где все нелогично и абсурдно.

Помимо постановки Щербана, 2009 год был отмечен еще одной постановкой «Дяди Вани» – в театре им. Моссовета режиссером А. С. Кончаловским.

Спектакль «Дядя Ваня» не был первым опытом обращения Кончаловского к этой пьесе. В 1970 году он снял фильм по «Дяде Ване», в котором играли признанные метры советской сцены (И. М. Смоктуновский, В. М. Зельдин, С. Ф. Бондарчук и другие). Это была классическая, традиционная трактовка «Дяди Вани».

Мировоззрение режиссера и понимание Чехова с тех пор претерпели значительные изменения. Кончаловский не раз говорил, что Чехов непознаваем до конца, что его пьесы можно открывать каждый раз заново и находить новое и незамеченное ранее. За сорок лет понимание образа Войницкого как страдающего высокодуховного интеллигента, погубленного средой и злой силой, олицетворенной в фигуре Серебрякова, трансформировалось в образ комедийного и неловкого Чарли Чаплина. Для Кончаловского дядя Ваня XXI века – клоун, который великим стать не в состоянии ⁴⁵⁹.

Тем самым традицию на снижение образа Войницкого, представленную в постановках Карбаускиса, Туминаса и Щербана, продолжает и Кончаловский. При этом от простака, добряка и недотепы дядя Ваня у режиссера становится натуральным клоуном с настоящим клоунским красным носом.

В целом, Кончаловский поставил комедию дель арте, и П. Ю. Деревянко в роли дяди Вани острокомедийно играет клоуна с уходом в гротеск. Он жалок и смешон, капризный, лишенный благородства и обаяния чеховского Войницкого инфантильный ребенок, который кажется своей племяннице не дядей, а сыном. Такой дядя Ваня не мог стать Шопенгауэром или Достоевским. Если в фильме Кончаловского изображалась «трагедия погубленного таланта» ⁴⁶⁰, то театральная постановка говорит о «трагедии отсутствия таланта» ⁴⁶¹.

Благодаря сценографии и вплетению элементов языка кино в спектакль, постановка Кончаловского ведет диалог одновременно с прошлым и настоящим. Современность, вклинивающаяся в театральное действие, символизирует и ушедшую эпоху, и бессильное настоящее. «Дядя Ваня» превратился в констатацию вырождения – природного и человеческого» ⁴⁶².

⁴⁵⁹ См: *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. Ук. изд. С. 235.

⁴⁶⁰ «Идеальным дядей Ваней был бы Чаплин» [Электронный ресурс] // Интервью А. С. Кончаловского газете «Известия» / [вела интервью М. Давыдова]. – 2009. – 22 октября. – Режим доступа: http://konchalovsky.ru/press/interviews/Ideal_of_Dyadia_Vania/ (дата обращения: 09.07.2018).

⁴⁶¹ Там же.

⁴⁶² *Фукс О.* Андрей Кончаловский поставил «Дядю Ваню» [Электронный ресурс] // Вечерняя Москва. – 2010. – 14 января. – Режим доступа: <http://mossoveta.ru/performance/DyadaVanya/14142/> (дата обращения: 09.07.2018).

С темой вырождения тесно сплетены и основные чеховские темы: отсутствие понимания между людьми, разрушение иллюзий и несбывшиеся надежды на личное счастье. При этом у Кончаловского вырождение любви приводит к разврату и, соответственно, к отмиранию чести. Режиссер развивает заданную Чеховым тему и говорит об утрате чистой любви без эгоизма и с взаимным беззаветным самопожертвованием. И Соня (Ю. А. Высоцкая) в финальном монологе становится провозвестницей такой христианской любви.

В отличие от постановок Туминаса и Щербана, Кончаловский возвращает на сцену чеховскую веру – в любовь, милосердие и сострадание, веру в «небо в алмазах». «Легко любить героев талантливых, не сломленных горем или самой жизнью. Трудно любить посредственных, не способных на подвиг обывателей»⁴⁶³, – писал Кончаловский, и в этом послые отражается желание режиссера донести до современного мира идею христианского принятия и всепринимавшей любви.

Таким образом, в своей постановке Кончаловский, бережно относясь к тексту первоисточника, говорит на чеховском языке с помощью современных средств и выстраивает темы «Дяди Вани» в контексте сегодняшних злободневных проблем. Вневременность проблем, которые не изменились со времен написания «Дяди Вани», говорит о неубывающей актуальности пьесы.

Также хотелось бы отметить две недавние постановки «Дяди Вани». Одна из них – Ю. Н. Бутусова в Санкт-Петербургском академическом театре им. Ленсовета (премьера – 31 марта 2017 года). Вторая – Стефана Брауншвейга в Театре Наций (премьера – 15 сентября 2019 года).

Бутусов в «Дяде Ване» видит главную трагедию героев пьесы в «несвободе и невозможности самореализации»⁴⁶⁴. Поэтому режиссер максимально буквально отделяет действующих лиц как друг от друга, так и от самой жизни.

⁴⁶³ Ямпольская Е. Андрей Кончаловский вернулся к «Дяде Ване» [Электронный ресурс] // Известия. – 2009. – 29 декабря. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/357005> (дата обращения: 07.04.2020).

⁴⁶⁴ Кирилов К. Шесть персонажей в ожидании режиссера, или чеховские марионетки Юрия Бутусова [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2017. – Вып 3 (89). – Режим доступа: <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/shest-personazhej-v-ozhidanii-rezhissera-ili-chehovskie-marionetki-yuriya-butusova/> (дата обращения: 09.07.2018).

Все герои его постановки помещены каждый в отдельную палату, они живут в своей клетке под именной табличкой. Им неудобно, но они привыкли к этой неуютной жизни, к пустому, фальшивому, нарисованному пространству.

Герои разъединены, они не слышат и не хотят слышать друг друга. Трагедия некоммуникабельности в «Дяде Ване» Бутусова наглядно демонстрируется, когда герои отстукивают барабанную дробь, стремясь заглушить слова другого.

«Пропала жизнь!» – восклицал Войницкий в «Дяде Ване». В спектакле Бутусова это становится понятным с самого начала. Ни у кого из героев в настоящем нет жизни, оттого они все посыпаны пеплом – буквально, ибо буквализация всего и максимальное преувеличение становятся главным приемом постановки Бутусова. Это проявляется как в вещественных проявлениях, будь то зеленое струящееся платье Елены Андреевны (Н. В. Шамина) с длинным подолом («русалка»), белая краска на лице Сони (О. В. Муравицкая), говорящая о ее бледности, или картонный револьвер (неспособность Войницкого (А. В. Новиков) застрелить профессора), так и в доведенных до маниакального состояния интересах героев, как, например, пишущий без остановки Серебряков (С. Г. Мигицко) – «вечный двигатель», страсть Астрова (Е. А. Филатов) к рисованию карты уезда, которая становится шедевром абстракционизма, Соня, изводящая себя вопросом об отношении к ней Астрова и бьющаяся головой об стену.

У запертых в своих клетках, отделенных друг от друга и от искренних человеческих отношений героев нет не только настоящего, нет и будущего. «В конце спектакля Войницкий получает однозначный ответ от Астрова, что их положение не просто безнадежно, они обречены и нет впереди никаких тринадцати лет» ⁴⁶⁵.

Бутусов создает собственное режиссерское высказывание на основе чеховской пьесы. Перемешивает сцены, переставляет их местами, и удлиняет

⁴⁶⁵ *Стоева Н.* «Осенние розы – прелестные, грустные розы» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2017. – 4 апреля. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-vteatre-im-lensovet/> (дата обращения: 09.07.2018).

текст за счет повторяющихся реплик. Тем не менее утраты извечных смыслов чеховской драматургии, что парадоксально, не происходит. Режиссер говорит нам о том, что отсутствие свободы, закрытость от других людей и нежелание выйти за пределы устоявшихся жизненных условий препятствуют самореализации человека и ведут лишь к гибели человеческой природы. В этом Бутусов верен Чехову.

Для Стефана Брауншвейга «Дядя Ваня» – «абсолютный шедевр»⁴⁶⁶, именно поэтому он не спешил с ее постановкой и шел к ней почти 30 лет. Общая мрачность, фрустрация героев, крушение былых надежд и мечтаний, осознание бессмысленности жизни – эти нелегкие темы должны были попасть в резонанс современной общественной жизни, считает французский режиссер, особенно сейчас, когда разрушение климата нашей планеты вызывает сильнейшие опасения, и экологическое положение в мире ухудшается с каждым днем (бушевавшие летом 2019 года пожары в лесах Сибири и Амазонии, разрушение озонового слоя, загрязнение неразлагающимся многие столетия пластиком и многое другое).

Выдвигая экологическую тему на первый план, Стефан Брауншвейг подчеркивает, что экология неразрывно связана с экономикой, энергетикой и демографической ситуаций в мире, ведь постоянные климатические изменения ведут к глобальной катастрофе мирового масштаба. Отсюда желание режиссера своей постановкой пробудить в людях понимание и осознание данной проблемы.

Соответственно, персонаж Астрова (А. А. Белый) становится идеологическим центром постановки, провидцем, который предугадал экологическую катастрофу. Астров воспринимает вырубку лесов как душевное потрясение, как потерю части себя, и, как считает Стефан Брауншвейг, таким образом обращается к нашим современникам и указывает на катастрофическую ситуацию с экологией в масштабе всей планеты. Создатель данной проблемы – сам человек, и только в его силах прекратить разрушение природы. Если люди

⁴⁶⁶ См: Коваленко Ю. Всегда мечтал сыграть Чехова с русскими (интервью) // Известия. – 2019. – 20 декабря. – Режим доступа: <https://theatreofnations.ru/articles/vsegda-mechtal-sygrat-chekhova-s-russkimi> (дата обращения: 25.03.2020).

не беспокоятся об окружающей их природе, то и сами они вскоре вымрут. Когда закрывают глаза на существующие проблемы, тогда утрачивается гармония с собой, и человек не может быть честен сам с собой. Экология и отношения людей к самим себе и к окружающим оказываются тем самым неразрывно связаны.

Несмотря на то, что Астрову отведена роль экологического прорицателя, Стефан Брауншвейг не выделяет его как центрального персонажа пьесы. Как верно заметил режиссер, «у Чехова всегда трудно выделить главное действующее лицо. У него обычно групповой портрет»⁴⁶⁷. Выстраивая сложную сеть взаимоотношений между персонажами, режиссер подводит каждого из них к потере своих иллюзий и надежд. Они вынуждены столкнуться с реальностью, которая больше не прячется под душевными заблуждениями.

Брауншвейгу в некоторой мере близок стоицизм постановки Додина. Соня (Н. В. Лумпова) крушение надежд преобразует в своего рода идею: осознание безнадежности своей судьбы, отсутствие иллюзий и мечтаний необходимы, чтобы выжить и жить в этом мире. В идее Астрова о насаждении лесов также есть стоицизм: он готов продолжать это делать, даже несмотря на то, что его диаграммы и таблицы ясно указывают на неизбежность экологического кризиса.

Трактовка образа Войницкого у режиссера отличается от толкований дяди Вани Щербаном или Кончаловским. В спектакле Брауншвейга Войницкий (Е. В. Миронов) – умный и честный человек, однако постигшее его разочарование в своем кумире приводит героя к разочарованию в самой жизни. Ему трудно смириться с собственными ошибками, поэтому Войницкий поначалу исходит сарказмом и пытается казаться сильнее, чем он есть на самом деле. Режиссер проводит героя через мучительный внутренний перелом, что позволяет Войницкому осознать и принять безиллюзорную действительность.

«Дядя Ваня» – это образ нашей беспомощности, – говорит Брауншвейг, – можно ли жить, когда идеалы утрачены? Можно ли переосмыслить свою

⁴⁶⁷ Там же.

жизнь?»⁴⁶⁸. Для себя на эти чеховские вопросы режиссер отвечает положительно, поэтому и своей постановкой стремится пробудить в людях понимание и осознание данной проблемы.

Работа Брауншвейга – это психологическое прочтение чеховской пьесы без изменений в тексте автора и абсурдистских концепций. Акцент на экологической проблеме, что актуально для современного общества, не затмевает вневременных вопросов о человеческой разобщенности, несбывшихся надеждах, нереализованной любви и прожитых без смысла годах.

Итак, в данном разделе нашего исследования мы рассмотрели театральные постановки пьесы Чехова «Дядя Ваня» первых десятилетий ХХI века. Выбор спектаклей был обусловлен выявлением определенной тенденции в интерпретации пьесы современными режиссерами.

Если проанализировать трактовки заглавного героя «Дяди Вани» современными режиссерами, то вырисовывается образ наивного простака, честного и беспомощного недотепы. И если в постановке Додина интеллигентность Войницкого гармонично сочеталась с потрепанным жизнью дядей Ваней, то в последующих постановках на первый план выходит инфантильность героя, неприспособленность к жизни. Тем самым показывается, с одной стороны, жизненная несостоятельность сегодняшнего российского интеллигента, который при всех своих амбициях ничего из себя не представляет и не способен к активной деятельности. С другой стороны, невостребованность доброты, искренности и порядочности в современной жизни.

В то же время в начале ХХI века атеистические настроения и потеря веры в то, что когда-нибудь человек узнает истинный смысл жизни, приводят некоторых режиссеров к отражению этих идей в своих постановках «Дяди Вани». Герои не могут по-настоящему уверовать в высшее милосердие и сострадание, поэтому им остается стойко принять безиллюзорную реальность (постановки Додина, Туминаса, Бутусова). При анализе таких постановок возникает мысль, что, так как нет истинной веры, то у людей пропадает опора и глубинная основа,

⁴⁶⁸ См: Дядя Ваня /Театр Наций [Электронный ресурс] // раздел «Спектакли». – Режим доступа: <https://theatreofnations.ru/performances/dyadya-vanya> (дата обращения: 25.03.2020).

оттого человек отдален от других, оттого он одинок и потерян, оттого надежды на лучшее будущее призрачны. Однако будет справедливым заметить, что не все режиссеры подвержены такой тенденции. Карбаускис, Кончаловский и Брауншвейг возвращают полюс христианской веры, их героям доступно душевное перерождение и вера в «небо в алмазах».

Соответственно, в современных постановках режиссерами и актерами выдвигаются злободневные аспекты в толковании пьесы, которые обогащают смысловое наполнение «Дяди Вани» и позволяют по-новому взглянуть на старый текст. Как писал А. М. Смелянский, любая театральная интерпретация открывает «не только смысл старого текста, но и смысл современной жизни при помощи старого текста»⁴⁶⁹.

В то же время через все современные постановки проходят чеховские темы разобщенности людей, непонимания друг друга, разрушенных надежд на личное счастье в земной жизни и вырождение природы и человеческой души. Эти проблемы приобретают вневременное значение, так как они существовали как во времена Чехова, так и сегодня. Это говорит о непреходящей актуальности пьесы Чехова «Дядя Ваня» и о том, что пьеса активно живет в «большом времени» и ведет как с прошлым, так и с настоящим «бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает»⁴⁷⁰.

Трактовки «Дяди Вани» одних режиссеров доводили указанные темы до фатальной крайности (Щербан, Бутусов), другие высказывались о злободневных проблемах, выводя их на первый план и актуализируя (Туминас, Щербан), третьи – органично сочетали вечные и вневременные закономерности жизни с сегодняшними вопросами (Додин, Карбаускис, Кончаловский, Бутусов, Брауншвейг). Каждый режиссер имеет право на свое собственное видение драматургического материала, поэтому «вольность интерпретаций, вмешательство в тексты, свободное творчество "по мотивам", вторжение иных

⁴⁶⁹ Смелянский А. М. Растущий смысл // Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60-70 годов: сборник / [отв. ред. А. М. Смелянский]. М.: Наука, 1987. – С. 29.

⁴⁷⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Ук. изд. С. 392.

искусств в мир драмы и прозы Чехова»⁴⁷¹ сегодня является неотъемлемой частью театра.

Шах-Азизова писала, что для развития чеховского театра необходима конкуренция традиционного и нового прочтений⁴⁷². Современные постановки «Дяди Вани» в полной мере обеспечивают это соперничество и выявление в разнообразных вариациях извечных, общечеловеческих смыслов. Мы уверены, что развитие трактовок и углубление смысла «Дяди Вани» будут интересовать многих современных и будущих режиссеров, поэтому и театральные постановки этой пьесы будут продолжаться еще долгое время. Как говорил Стефан Брауншвейг: «Сегодня на сцене один "Дядя Ваня", завтра – другой. Никто не может претендовать на абсолютную истину. Театр, как и музыка, – искусство интерпретации»⁴⁷³.

⁴⁷¹ Шах-Азизова Т. К. Чеховский сезон: процессы, проблемы... // Proscaenium. Вопросы театра. М.: «Lokus Standi», 2010. – № 3–4. – С. 12.

⁴⁷² Там же.

⁴⁷³ См: Коваленко Ю. Всегда мечтал сыграть Чехова с русскими (интервью) // Известия. – 2019. – 20 декабря. - Режим доступа: <https://theatreofnations.ru/articles/vsegda-mechtal-sygrat-chekhova-s-russkimi> (дата обращения: 25.03.2020).

Глава VI. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в отечественных исследованиях XXI века

XX век в изучении драматургии Чехова принес немало творческих, продуманных, глубоких работ, которые по праву заняли положение «классических исследований» в отечественной и мировой чеховиане. К ним обращаются многие литературоведы и театроведы, с ними полемизируют и их дополняют. Драматургические произведения Чехова кажутся проштудированными полностью, но лишь на первый взгляд. Разнообразие вышедших работ, посвященных драматургии Чехова, многочисленные конференции и информационно-библиографические сборники, которых в XXI веке становится все больше, подтверждают тот факт, что современное чеховедение продолжает активно развиваться.

Пьеса «Дядя Ваня» получила новое освещение в XXI веке. В данном разделе диссертационного исследования мы рассмотрим наиболее интересные и многогранные, на наш взгляд, работы, посвященные пьесе «Дядя Ваня».

6.1. «Дядя Ваня»: современный этап изучения

В 2005 году вышла монография Ю. В. Доманского «Вариативность драматургии Чехова», затрагивающая тему театральных интерпретаций героев пьес Чехова. Автор руководствуется концепцией «потенциального вариантопорождения»⁴⁷⁴ чеховских пьес: различные варианты бесконечно возможных театральных интерпретаций чеховского текста заложены в самом тексте и порождают при каждой адаптации новый вариант пьесы.

В контексте нашей диссертационной работы интерес вызывают рассмотренные Доманским роль ситуации «один на один» и интерпретации финала в чеховских пьесах, а также исследование драматургии Чехова со стороны ее рецепций в лирике (на примере песни «Поспели вишни...»).

⁴⁷⁴ Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова: монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. – С. 10.

Суть ситуации «один на один», объясняет Доманский, в том, что герой в монологе-исповеди обращается к залу и сообщает информацию, которая неизвестна другим действующим лицам. Для Чехова, замечает автор монографии, было характерно давать большой простор для осмысления, поэтому у него герой, высказывая свои заветные мысли, в диалогах с другими действующими лицами в некоторой степени излагает то же самое. Исследователь приводит многочисленные примеры из «Дяди Вани», когда герои в одиночестве высказывали мысли, совпадающие с тем, что они говорили в диалогах с другими. Это и слова Войницкого о любви к Елене Андреевне, об ушедших бессмысленно двадцати пяти годах жизни, отданных профессору, о невозможности начать жить заново. Эти размышления неоднократно высказывались героем как в одиночестве, так и другим действующим лицам. Это и откровения Сони о безответной любви к Астрову, высказанные сначала дяде Ване еще до начала пьесы, потом зрительному залу, самому Астрову (слова: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... <...> вы прекрасны» [С, 13; 84] можно считать за признание), затем Елене Андреевне. Елена Андреевна на протяжении пьесы неоднократно говорит о своем отношении к Астрову и Ивану Петровичу, и Соне, сама размышляет о своей возможной влюбленности в доктора, а Астрову признается в финале пьесы.

Доманский замечает, что подобные откровения в одиночестве в «Дяде Ване» раскрывают тему любви, которая оказывается невозможной по тем или иным причинам. При этом тема несостоявшейся любви расширяется в своем значении и приобретает «смысл невозможности реализации себя в этом человеческом чувстве (Войницкий [С, 13; 80], Соня [С, 13; 85], Елена Андреевна [С, 13; 93])»⁴⁷⁵. Однако диалоги героев в пьесе демонстрируют не только страх героев перед жизнью, печаль от невозможности иметь счастливую любовь, но и то, что любовь придает их жизни хоть какой-то смысл. В этом и проявляется оптимистическая сторона «Дяди Вани», заключает исследователь.

⁴⁷⁵ Там же. С. 83.

Говоря о финале «Дяди Вани», Доманский отмечает, что благодаря точности Чехова в описании ремарок, действий, мизансцен, жестов, интонаций, даже музыкального фона и скорости закрытия занавеса, возможность неоднозначной интерпретации маловероятна, поэтому такой финал исследователь считает наиболее близким к традиционной драме. Финальный монолог Сони, исполненный усталости, содержит в себе развязку пьесы, а также рисует однозначность будущего героев.

С мнением Доманского о предугаданном будущем героев согласна и Т. Г. Ивлева в своей работе «Автор в драматургии А. П. Чехова» (2001 год). То, что монолог Сони прерывается паузой, в которой авторская ремарка повествует о молчаливых обыденных действиях Телегина, Марии Васильевны, няни Марины, Ивлева объясняет возвращением к их прежнему жизненному пути и ритму жизни: «Молчание остальных персонажей – лишь мгновенная остановка в однонаправленном движении их жизни, не изменяющая и не отменяющая основного маршрута»⁴⁷⁶.

В последней главе своего исследования Доманский находит, что песня «Поспели вишни в саду у дяди Вани...» отсылает как к «Вишневому саду» Чехова, так и к «Дяде Ване». Возникновение же такой песни связано, по идее автора, с тем, что драматургия Чехова содержит в себе бесконечные возможности интерпретации ее смыслов. С мнением Доманского можно соглашаться или нет⁴⁷⁷. С нашей стороны хотелось бы отметить, что такая связь фривольной песни и чеховского текста может говорить о мифологемности образа дяди Вани⁴⁷⁸, из действующего лица пьесы превратившегося в национальном сознании в символ домашнего тепла и уюта, атмосферы родного дома и близости к народу.

⁴⁷⁶ Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Твер. гос. университет, 2001. – С. 97.

⁴⁷⁷ См: Тихомиров С., Шахматова Т. Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова // Чеховский вестник / [ред. кол.: В. Б. Катаев и др.]. М.: МАКС Пресс.– № 18. – 2006. – С. 46–57.

⁴⁷⁸ См. подробнее в нашей работе: Гаврилова Н. В. «Дядя Ваня» как элемент национальной мифологии // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – № 9. – С. 100–103.

Возвращаясь к исследованию Т. Г. Ивлевой, нам хотелось бы подробнее остановиться на ее определении роли ремарок в «Дяде Ване».

Ивлева выделяет два вида ремарок: предваряющие действие и сопровождающие его. Ремарка, предваряющая действие, как считает Ивлева, может содержать в себе как внешнюю точку зрения, то есть окружающий мир, который не зависим от индивидуальной воли, так и внутреннюю, то есть взгляд персонажей на мир – то, каким они его видят. Такие ремарки подчеркивают определенную пространственно-временную модель мира, в которой находятся определенные автором взаимоотношения мира действующих лиц и мира окружающей жизни.

В «Дяде Ване» предваряющие ремарки постепенно сужают пространство героев – от краткого мига хрупкой связи с природой в первом действии до замыкания действующих лиц в доме в последующих. Если во втором действии окно усадьбы еще открыто, то впоследствии его сменяют закрытые двери комнат, ведущие в другие замкнутые пространства, как в лабиринте, что усиливает чувство безвыходности для героев. Ремарка же последнего действия, перегруженная дополнительными сведениями о вещах, находящихся в кабинете Войницкого, сообщает о погруженности героев в свой внутренний мир, нежелание выйти за его пределы и взглянуть на окружающую жизнь. Природа даже не видна из окна из-за груды вещей на столе, оттого впечатление замкнутости персонажей на себе усиливается, замечает Ивлева. Упоминание об осеннем вечере и тишине сигнализирует о приближении зимы (разрушение иллюзий героев) и об отсутствии взаимопонимания между внутренним миром героев и миром бытия.

Ремарки, сопровождающие действие, служат для характеристики персонажа с точки зрения автора. Ивлева разделяет их на три группы: детали внешнего облика, психологические и те, что описывают повторяющиеся действия героев.

В «Дяде Ване» ремарок о внешнем облике очень мало. Ивлева находит три таких детали, ставшие определяющими в характеристике сущности героя. Это, во-первых, галстук Войницкого (несоответствие роли деревенского жителя

и изысканного вкуса героя подчеркивает разницу в устремлениях героя и той жизни, что он вынужден вести); во-вторых, брошюры Марии Васильевны (закрытость от внешнего мира миром книг, более важных для нее, чем переживания родных); в-третьих, шерстяной чулок няни Марины (Марина-парка – прядет пряжу из нитей судьбы ⁴⁷⁹).

Большинство ремарок в «Дяде Ване» – психологические, замечает Ивлева. К примеру, роль психологических ремарок в описании действий Елены Андреевны возрастает по ходу пьесы, так как героиня становится все более вовлеченной в события, происходящие в доме, и проявляет все больше эмоций.

Ремарки, повествующие о повторяющихся действиях персонажей, также многое сообщают, добавляет Ивлева. Например, Мария Васильевна постоянно пишет на полях брошюр, что демонстрирует ее погруженность в мир отвлеченных идей и сосредоточенность на собственных интересах. Она пишет в начале пьесы и в конце. Эта деталь указывает на неизбежное возвращение жизни в прежнее русло. Ту же функцию выполняют и ремарки в начале и в конце пьесы, сообщающие о наигрывании Телегина на гитаре и вязании Марины.

Исследуя паратекст и связанный с ним чеховский текст, Ивлева приходит к выводу, что одновременное изображение автором внутреннего взгляда героев на мир и внешней точки зрения – самого мира – привело к отсутствию точки зрения самого автора пьес, которую можно было бы твердо установить в связи с паратекстом. В результате автор (Чехов) в работе Ивлевой не определен какой-либо ролью, а лишь констатирует отсутствие понимания, отсутствие коммуникации между героями в изображаемых им мирах.

Хотим заметить, что Чехов действительно в своих пьесах не выступает в роли учителя и не комментирует действия героев согласно собственным взглядам, не навязывает нам свое видение жизни или «правильного» поведения людей. Чеховский текст и связанный с ним паратекст всегда ориентирован

⁴⁷⁹ См: Ивлева Т. Г. «Марина вяжет чулок», «Телегин играет на гитаре» (о смыслообразующей роли ремарки в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня») // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Тверь, 1995. – С. 124–125.

на активного читателя, который благодаря своему интеллектуальному багажу, жизненному опыту и представлениям об окружающем мире составит свое мнение о чеховских героях.

Принципу неопределенности в художественной манере Чехова-драматурга посвящена одна из работ Э. А. Полоцкой⁴⁸⁰. Исследовательница замечает, что в чеховских пьесах есть большое количество неясностей, недомолвок или недоговоренностей, которые ведут к различному осмыслению прошлого персонажей, их жизненных позиций, мотивов поступков и в целом судеб.

Основной «неопределенной» темой в «Дяде Ване», например, является раскрытие образа покойной сестры Войницкого, Веры Петровны. О ней только сказано, что она была ангельским созданием с чистой душой. Фраза няни Марины о том, что при жизни первой жены Серебрякова Астров ездил в поместье к Войницким «две зимы» [С, 13; 63] наталкивает Полоцкую на мысль, что, помимо лечения, Астров был увлечен ею.

Исследовательница приходит к выводу, что Чехов намеренно создает вокруг некоторых своих героев атмосферу неопределенности. Причины же автор статьи находит, во-первых, в расчете драматурга на активного читателя, который сам додумает недомолвки, а во-вторых, что непроясненные факты могут быть восполнены привычными для поэтики Чехова «косвенными средствами»⁴⁸¹. К ним Полоцкая относит повторы слов, фраз и действий персонажей, а также повтор слов самого автора (в ремарках).

Недомолвки и умолчания способны проявить индивидуальность отдельных действующих лиц и невозможность отнесения их к какой-либо определенной роли. Проявление принципа неопределенности Полоцкая находит особенно интересным в сценах с чтением книг. Ивлева справедливо замечала, что книги для персонажей «замещают мир реальный»⁴⁸². Полоцкая солидарна с ней в данном вопросе. Например, Мария Васильевна тщательным изучением брошюр отгораживается от переживаний своего сына и внучки.

⁴⁸⁰ Полоцкая Э. А. Принцип неопределенности в пьесах Чехова // О Чехове и не только о нем: статьи разных лет. М.: [б. и.], 2006. – С. 11–25.

⁴⁸¹ Там же. С. 17.

⁴⁸² Ивлева Т. Г. Автор в драматургии Чехова. Ук. изд. С. 105.

Полоцкая замечает, что такие умолчания могут создать впечатления, будто сфера идей не волнует героев Чехова. Однако они спорят на многие философские темы. В то же время твердой точки зрения они не имеют. А те персонажи, которые четко формулируют свои представления о том, как надо жить, навязывают их другим героям (как Серебряков), что является, по мнению исследовательницы, признаком антипатии Чехова к данному персонажу.

Таким образом, заключает Полоцкая, неопределенность в сфере идей, а также в мотивах поведения, в прошлом и во взаимоотношениях, способствует ослаблению представления о типологичности характеров, представленных в чеховских пьесах.

Специалист по творчеству Чехова, В. Б. Катаев, непосредственно пьесе «Дядя Ваня» посвятил несколько своих статей.

В статье «Дядя Ваня – *la comedia*?» исследователь изучал жанровое своеобразие пьесы. «Дядя Ваня» – итог долгого творческого развития Чехова – представляет определенные приемы и ситуации, характерные для одного жанра, в другом свете, поэтому жанровые границы у Чехова оказываются подвижными.

По мнению Катаева, в «Дяде Ване» то, что превращает пьесу в пародию на традиционную форму комедии (с препятствием в виде злобного или богатого старика, стоящего на пути молодых влюбленных), и то, что составляет основу чеховского комизма, содержится «в скрытом сходстве между всеми героями»⁴⁸³. Между героями существует скрытая и не замеченная ими общность, однако, хорошо видимая зрителю или читателю. Например, все отрицательные характеристики Серебрякова, которые Войницкий язвительно отпускает в пьесе, применимы и к самому Ивану Петровичу. И в любви все герои, не только дядя Ваня, терпят поражение. Тем самым основу комизма в пьесе Чехова исследователь видит в скрытой общности между героями, во внутреннем сходстве, а порой даже в буквальном совпадении между персонажами, которые не хотят этого замечать и отрицают.

⁴⁸³ Катаев В. Б. «Дядя Ваня» – *La comedia*? // Балтийские сезоны: действующие лица петербургской сцены: альманах. СПб: 2010. – № 20. – С. 37.

Катаев делает важное замечание об отличии пьес Чехова от комедий. Драматург ведет зрителя или читателя к возможному счастливому финалу, однако в конце обрывает возможность счастливого завершения пьесы. Не трагический конец, который был бы обусловлен всем ходом пьесы, но отказ от счастливого конца. В этом и состоит своеобразие Чехова-драматурга, по мнению исследователя. Особый тип комедии, разработанной Чеховым, строится на этом отказе от благополучного завершения пьесы, и в этом уходе от счастливой развязки Катаев видит «разновидность иронии жизни»⁴⁸⁴. Это сознательный прием Чехова-драматурга, входящий в его продуманную стратегию. «Чехов ведет, ведет, и, как он говорит: "Я даю зрителю в конце по морде"»⁴⁸⁵ – в этом Катаев видит особенность построения чеховских пьес, которые отличаются от традиционных комедий.

Статья Катаева «Не начало ли перемены?» касается новых тенденций в интерпретации произведений Чехова. Разбирая современные постановки пьес Чехова, в том числе пьесы «Дядя Ваня», исследователь рассуждает на тему смещения акцентов в современном театре.

Прежние традиционные трактовки пьес были вызваны строем жизни и общественной ситуацией в стране, и представляли собой реакции на существующие реалии. Современные интерпретации – не результат произвольных режиссерских или литературоведческих фантазий. Они так же, как и раньше, выполняют функцию отражения жизни, близкой зрителю, и продиктованы переменами в настроениях, ожиданиях и разочарованиях общества. Пересмотр прежних трактовок – этот чуткий отклик театров на переживаемые в нашей жизни перемены.

По мнению Катаева, интерес к «Дяде Ване» был вызван возможностью «показать изменение ситуации с российской интеллигенцией»⁴⁸⁶. В советских

⁴⁸⁴ Там же. С. 38.

⁴⁸⁵ Там же.

⁴⁸⁶ Катаев В. Б. Не начало ли перемены? (О новых тенденциях в интерпретации произведений А. П. Чехова) // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография / [под общ. ред. Т. Н. Марковой]. Челябинск: Энциклопедия, 2012. – С. 125.

постановках акцент ставился на угнетенном состоянии интеллигенции под гнетом враждебной силы. Советская интеллигенция в лице Войницкого обвиняла не профессора Серебрякова, а тех, кого он олицетворял, тех, «кто не давал им жить в нормальных условиях»⁴⁸⁷ (фильм Кончаловского «Дядя Ваня» 1970-го года также был отражением этой идеи). Современные же постановки в корне меняют отношение к заглавному герою пьесы. Новое видение образа Войницкого – это инфантильный, комичный, несамостоятельный, растерянный, слабовольный человек, «истинный недотепа»⁴⁸⁸, по выражению Т. К. Шах-Азизовой. Тем самым режиссерами демонстрируется «жизненная несостоятельность российского интеллигента»⁴⁸⁹.

По мнению исследователя, в современных постановках образ дяди Вани вместе с жалостью способен вызвать у зрителей даже презрительную насмешку. Хотя цель роли остается прежней («говорить о российском интеллигенте, о его обидах и претензиях»⁴⁹⁰), наступление новых времен изменило положение нынешней интеллигенции, которая теперь оказалась в жалком состоянии. Тяжелого положения советского времени более нет, однако новых литературных гениев так и не появилось, что говорит об изменении положения русской интеллигенции только в худшем направлении. Катаев приходит к выводу, что это свидетельствует о ее несостоятельности и «неумении делать дела»⁴⁹¹.

В книге «Чехов плюс: ...» к пьесе «Дядя Ваня» Катаев обращается в связи с феноменом русского постмодернизма, который сегодня присутствует в разнообразных сферах нашей жизни.

Катаев обращает внимание на закадровый перевод фильма французского кинорежиссера Луи Маля «Ваня на 42-ой улице» (1994 года). Американские актеры репетируют русскую пьесу, переведенную на английский язык, разговаривают на английском, при этом перевод фильма выполнен не согласно оригинальному чеховскому тексту, а в соответствии с дословным переводом

⁴⁸⁷ Там же. С. 126.

⁴⁸⁸ *Шах-Азизова Т. К.* Почему – дядя Ваня? Ук. изд. С. 41.

⁴⁸⁹ *Катаев В. Б.* Не начало ли перемены? Ук. изд. С. 125.

⁴⁹⁰ Там же. С. 127–128.

⁴⁹¹ Там же. С. 128.

английской речи. Синхронный перевод речи актеров привел к наложению трех слоев текста: переведенный на английский «Дядя Ваня» – английская речь – обратный перевод на русский с английских слов.

Катаев приводит многочисленные примеры, которые демонстрируют изменения, произошедшие с оригиналом после тройного перевода. Вызывает сомнения также грамотность переводчиков. В итоге все знаменитые и важные фразы из чеховской пьесы превращаются в нечто невообразимое, а лаконичность и красота чеховского слога в переводе пропадают полностью. «Получается сугубо постмодернистский феномен наложения текстов, замыкаемых переводом современного, не читавшего Чехова лингвиста (?), который он выдает за чеховский текст»⁴⁹², – подытоживает Катаев. Можно сказать, перевод превращается в самостоятельно существующий постмодернистский текст.

Продолжая разговор о постмодернизме в русской литературе, Катаев пишет о пьесе В. Г. Сорокина «Юбилей» (1993 года). Пьеса переполнена абсурдом, замечает исследователь. Ремарки из «Вишневого сада» сменяются ремарками из «Дяди Вани», а реплики Нины из «Чайки» и Иванова соседствуют с репликами Астрова и дяди Вани, собранными из всего текстуального поля пьесы и выданными в «нарезанном» порядке. В пространстве пьесы Сорокина также сосуществуют комбинат по переработке А. П. Чехова, идеологические штампы коммунизма и реплики из постсоветской эпохи вместе с бессмысленными словами и наборами звуков, которые произносят действующие лица.

Реплики чеховских героев одновременно напоминают нам об оригинальных пьесах, но в то же время подобный контекст обесмысливает их и превращает в набор ничего не значащих слов. По мнению Катаева, Сорокин хотел доказать, что «сегодня произведения Чехова способны существовать не в своей первоначальной смысловой заданности, а лишь в такой нарезке, деконструкции»⁴⁹³. Но также это может означать, что влияние Чехова ощутимо

⁴⁹² Катаев В. Б. Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники. М.: Яз. славян. культуры, 2004. – С. 199.

⁴⁹³ Там же. С. 211.

в современной драматургии и современном театральном процессе, заключает исследователь.

В 2011 году один из разделов сборника «Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века» был посвящен пьесе «Дядя Ваня»⁴⁹⁴. Разберем те статьи, что вошли в него.

В статье «От "Лешего" к "Дяде Ване": поиск идентичности героя»⁴⁹⁵ М. М. Одесская рассматривает проблему изменений, произошедших с героями пьес, и говорит о новизне выведенного Чеховым в «Дяде Ване» героя.

По мнению исследовательницы, в «Лешем» заглавный герой Хрущов отражал переоценку ценностей, переосмысление идеалов, потерю прежних ориентиров – характерное состояние поколения 1880-х годов. В «Дяде Ване» Чехов отходит от этого, выражая настроение, характерное для 1890-х годов. От прежнего конфликта (герой – общество) писатель отказался в пользу конфликта самообмана, когда фантазии героя не совпадают с представлениями реальной жизни, что является основой комедии ошибок.

Если в «Лешем» герои находятся в поиске себя и примеряют на себя различные маски и архетипы, подходящие для самоидентификации, то в «Дяде Ване» Чехов показывает невозможность определения человеческой личности условными абсолютами.

Исследовательница замечает, что соединение в «Лешем» сразу двух вариантов (свадьба и самоубийство) решения конфликта героя, осознавшего несовпадение своего идеального «я» с настоящим «я», видимо, говорит о самоиронии Чехова. «Дядя Ваня» гораздо сложнее в этом плане. Он не дает готовых формул, в которые укладывается поведение героя.

Заглавный герой «Дяди Вани» оказывается перед пустотой: тот, кто был ему кумиром, оказался пустой фикцией, собственные представления разрушены,

⁴⁹⁴ Статьи иностранных исследователей Л. Полякевича и Л. Димитрова вошли в данный раздел сборника, поэтому их публикации мы также будем рассматривать в общем круге работ, посвященных пьесе «Дядя Ваня».

⁴⁹⁵ Одесская М. М. От «Лешего» к «Дяде Ване»: поиск идентичности героя // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 178–185.

и будущее представляется в безнадежном свете. Представив такого героя в «Дяде Ване», Чехов показал, насколько могут быть иллюзорны представления человека о других людях. Новизна такого типа героя в том, считает исследовательница, что он иллюстрирует нам сложность человеческой личности, не укладывающуюся в строгие рамки сложившихся образов.

В статье «Чеховский идеалист доктор Астров» Л. Полякевич, последовательно полемизируя с В. Зубаревой, И. Бентли, Р. Гилманом, Г. Морсоном, доказывает, что в образе Астрова Чехов создал действительно положительный тип правдоподобного героя. Приводя слова писателя из «Записных книжек»: «Сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать» [С, 17; 56], автор статьи замечает, что образ доктора попадает под это определение.

По мнению Полякевича, в Астрове Чехов органично объединил два типа русского интеллигента: первый – пассивный и мечтательный, второй – деятельный, активно реализовывающий свои идеи и имеющий твердые принципы. Поэтому противоречивое поведение Астрова (с одной стороны, пошлые высказывания о женщинах, грубость и пристрастие к алкоголю, с другой – мечты о лучшей жизни и беспрестанный труд – лесонасаждения и врачебная практика) не вызывает удивления у автора статьи. Эти два начала уживаются в докторе, периодически вызывая вспышки эмоций.

Полякевич считает, что идеалистические взгляды Астрова раскрываются в его отношении к прекрасному и к труду. Астров верит в то, что своей врачебной и экологической деятельностью приносит пользу людям и способен повлиять на изменение будущего в лучшую сторону, ведь «человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножать то, что ему дано» [С, 13; 72–73]. Высказывание доктора: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли» [С, 13; 83] объясняет его понимание красоты. Идеализм Астрова не помогает ему в любви. Он не может по-настоящему полюбить Елену Андреевну из-за отсутствия душевной красоты, а Соню – из-за отсутствия внешней красоты.

В качестве дополнительных аргументов в пользу идеалистичности натуры Астрова Полякевич использует смысловые коннотации его фамилии: «астра» – в значении «красивый цветок», и греческий префикс «astro-» – в значении «звездный, небесный». «Если цветок символизирует "красоту" Астрова и присущее ему чувство красоты природы, то ассоциация со звездами указывает на сильную идеалистическую жилку в его характере, на его возвышенные стремления, взгляды и мечты»⁴⁹⁶, – пишет исследователь.

В итоге автор статьи приходит к выводу, что, несмотря на недостатки характера, образ Астрова как идеалистического героя последовательно раскрывался и на протяжении всей пьесы оставался цельным и неизменным.

В статье «"Finita la comedia" по-чеховски, или "из темного леса" к "небу в алмазах"» Л. Димитров рассматривает причину изменений, которые привели Чехова к переделке «Лешего» в «Дядю Ваню», и влияние на это трагедии И. В. фон Гёте «Фауст» и поэмы Данте Алигьери «Божественная комедия».

Автор статьи предполагает, что толчком к написанию «Дяди Вани» послужил найденный Чеховым необходимый финал пьесы, который еще не сформировался в сознании драматурга при создании «Лешего». Именно после этого, подчеркивает исследователь, писатель начал полную переработку предыдущей пьесы. Изменения же исходной пьесы «Леший», которые привели к созданию «Дяди Вани», произошли под влиянием «Фауста» Гёте и «Божественной комедии» Данте.

Димитров находит сюжетные параллели с гётевским текстом и его героями. Войницкий подобен Фаусту, когда отдал свою жизнь Серебрякову-Мефистофелю. В то же время роль Фауста соотносима и с самим Серебряковым, который имеет молодую красавицу-жену. Елена Андреевна отсылает одновременно и к гомеровской Елене, из-за красоты которой разгорелась война, и ко второй части «Фауста», где воскресшая Елена стала женой Фауста. В «Дяде Ване», замечает исследователь, происходит своего рода понижение архетипичных ситуаций: война трансформируется в бессмысленную и смешную

⁴⁹⁶ Полякевич Л. Чеховский идеалист доктор Астров // Там же. – С. 189.

стычку; Елена для жизни с Войницким не «воскреснет», то есть не уйдет от профессора ради Ивана Петровича. Астров – доктор, соответственно, это напоминает о медицинской практике Фауста. Аналогично Фаусту он расходится со своей Еленой. Одновременно его образ отсылает к гётевскому Мефистофелю, искушающему женщин (Соня, Елена Андреевна). Фамилия же Михаила Львовича отсылает к небесам и путеводным звездам. Следовательно, размышляет Димитров, Астров вышел из сумрачного леса и, как герой Данте, нашел выход из ада.

В образе Сони Димитров находит реминисценции на Софию, Божественную Мудрость, и на «Вечную Женственность – образ, которым Гёте заканчивает свою трагедию»⁴⁹⁷.

Изменение названия с «Лешего» на «Дядю Ваню» произошло вследствие изменения фокуса восприятия заглавного героя – «дядей Ваней» называет Ивана Петровича только Соня. Следовательно, она стала своеобразным незаметным центром пьесы, который повлиял на перераспределение ролей персонажей. Димитров находит, что Соня – единственное действующее лицо пьесы, которое имеет будущее. Если Войницкий потерял надежду на выход из темного лабиринта, на настоящую жизнь и живет миражами, то Соня тянется к «небу в алмазах», к Астрову, как путеводной звезде, которую она готова ждать вечно и с помощью которой выйдет из ада, подытоживает исследователь.

В статье «Слово и дело в "Дяде Ване"» внимание автора сосредоточено на одной из главных тем пьесы – на истинном деле, которое захватывает всю жизнь человека.

Л. В. Карасев замечает, что проблемы с «настоящим делом» имеются у всех действующих лиц. Либо они недостаточно хорошо и искренне им занимаются, либо оно не подходит им.

Профессор Серебряков, будучи в отставке, раздражен, потому что жаждет прежней жизни, а его попытки продолжать заниматься научной деятельностью выглядят безрезультативными и скрывают под собой желание убежать от страха

⁴⁹⁷ Димитров Л. «Finita la comedia» по-чеховски, или «из темного леса» к «небу в алмазах» // Там же. – С. 208.

перед смертью. Войницкий двадцать пять лет занимался то делами профессора, то делами усадьбы, становясь приказчиком, а ведь по своему происхождению мог заниматься чем-то иным. В итоге он несчастлив, и подходящего ему дела не имеет. Астров от медицинской практики (своего профильного дела) уже устал и не чувствует радости, а лесничество слишком легко забрасывает с приездом Елены Андреевны. Добавляя к этому тягу доктора к алкоголю, Карасев приходит к мысли, что будущего у Астрова нет. Елена Андреевна не трудится вовсе и вынуждена свою жизнь провести рядом с нелюбимым мужем. Телегин и Мария Васильевна в общем и целом не имеют «настоящего дела», считает Карасев.

Исследователь размышляет о значимости темы «слова и дела» в пьесе, и приходит к выводу, что по степени деятельности, по отношению к жизни и к «делу жизни» Соня является главным действующим лицом «Дяди Вани». К тому же роль Сони вытекает из заглавия пьесы, ведь только она называет так Войницкого.

Соня всю жизнь старалась ради других людей: трудилась по хозяйству, помогала дяде Ване и тем самым поддерживала обеспеченную жизнь отца в столице, успокаивала Ивана Петровича и старалась бороться с его пьянством, примиряла дядю Ваню и отца, то есть занималась «миротворчеством»⁴⁹⁸, замечает исследователь, а это и есть то истинное дело, которое необходимо человеку в жизни. «Миротворчество для нее (*Сони*) – <...> пожизненная программа, дело, которому она будет служить до конца своих дней»⁴⁹⁹, – заключает автор статьи.

В статье «Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова» Н. Н. Ищук-Фадеева рассматривает образы леса и сада в пьесах Чехова и трансформации их смыслов.

От «Лешего» к «Дяде Ване» Чехов развивал мысль о взаимосвязи природы и человека. Если в финале «Лешего» пасторальная идиллия сообщает о необходимости жизни в унисон с природным миром, то в «Дяде Ване» вырубка лесов свидетельствует об уничтожении природного мира и, соответственно,

⁴⁹⁸ Карасев Л. В. Слово и дело в «Дяде Ване» // Там же. – С. 217.

⁴⁹⁹ Там же.

уничтожении человечности, человеческой души. Соня говорит о взаимосвязи не только характера человека и природного мира, но и взаимосвязи природного ландшафта со способностями человека. Тем самым «климат через человека определяет науку, искусство и философию – так разговор о лесах становится разговором о культуре»⁵⁰⁰, – замечает Ищук-Фадеева.

Природа создала определенный порядок, и задача человека – поддерживать его, не разрушать. Таким образом, приходит к выводу исследовательница, пьеса говорит о необходимости сохранения окружающего мира. «Сохранение природного мира, а, следовательно, и культуры, <...> возможно только при условии сохранения именно для России созданного климата, ergo, восстановление культуры возможно только через восстановление природы»⁵⁰¹.

В. В. Гульченко в статье «В Москву! В Москву?..» разбирает мотив Провинции и мотив Столицы в чеховских пьесах. Провинция затягивает людей и опошляет умы и сердца, в то время как Столица побуждает людей к активности и развитию, люди там даже выглядят по-другому. В «Дяде Ване» Серебряков и его красавица-жена, приезжая в Провинцию, всем своим видом показывает свою непохожесть на жителей усадьбы. Однако внешний вид оказывается обманчив. Стоило Серебрякову приехать в усадьбу, как весь столичный лоск слетел с него, а под ним не оказалось никакого таланта и гениального ума. Елена Андреевна отличается внешней красотой, однако красотой души она уступает провинциальной Соне. В итоге, по мнению автора статьи, побеждает именно Провинция: «Обида Провинции за несложившуюся жизнь выплескивается на представителей Столицы: в отставку отправляется не столько сам петербургский профессор, сколько именно мир Столицы, к коему последний еще вчера принадлежал»⁵⁰².

⁵⁰⁰ Ищук-Фадеева Н. И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Там же. С. 236–237.

⁵⁰¹ Там же. С. 237.

⁵⁰² Гульченко В. В. В Москву! В Москву?..(Провинция и Столица в пьесах Чехова) // Там же. – С. 265.

В статье А. Г. Головачевой «"Писатель нашей же генерации": А. П. Чехов и П. П. Гнедич» исследуются взаимоотношения и творческие параллели в творчестве двух писателей.

Исследовательница пишет об особом художественном приеме Чехова, суть которого в проявлении какой-то вещи или предмета не в обычном смысле, а в ином, важном для сюжета. К примеру, карта Африки символизирует безысходность ситуации героев, никому не нужных так же, как и эта карта, и невозможность вырваться из существующего строя жизни к жизни лучшей.

Гнедич, замечет Головачева, прочувствовал силу такого художественного приема и использовал его в своем романе «Купальные огни» (1900 год). В финале романа Гнедича главный герой, князь Олсуфьев, чувствуя злобу, собственное отчаяние и безнадежность, находит все в своем кабинете странным и неуместным: горшки с пальмами, высокую печку, особенно карту России, неизвестно зачем висевшую у него три года, оттого казавшуюся еще более чужеродным элементом. Именно на карте, висевшей у него в кабинете по непонятной причине, карте, которая сама была ненужной, и фокусируется внимание Олсуфьева, осознавшего непригодность и бессмысленность своей жизни, которая будет тянуться дальше без причины, без радости и счастья.

Еще одно соприкосновение в творческих замыслах двух писателей автор статьи находит в повести Гнедича «Перекати-поле» (1889 год), где тема вырубки лесов подана в комедийном аспекте, чтобы показать обогащение конкретного человека от уничтожения природы. Чехов же в «Лешем», а особенно в «Дяде Ване», раскрывает эту тему в серьезном свете приближающейся экологической катастрофы. Несмотря на разницу в раскрытии идейной составляющей в пьесах двух писателей, творческую параллель нельзя не заметить.

Эти примеры свидетельствует не столько о творческом заимствовании Гнедича, но о том, что «в пору, когда разрыв между "сценичностью" и "литературностью" стал болезненно угрожающим, пьесы Чехова с их новым качеством психологизма и богатым потенциалом художественных приемов уже начинали восприниматься как "совершенно новый вид" не только в области

драматургии, <...> но и как новый вид словесного искусства, перспективный и для повествовательных жанров»⁵⁰³, – заключает Головачева.

Своеобразие драматургической системы Чехова, обусловленную индивидуальностью писателя, его мировоззрением и тенденциями в сфере искусства и философии последних десятилетий XIX – начала XX веков, посвящена монография Г. И. Тamarли «Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества)»⁵⁰⁴. В результате чеховскую драматургическую «конструкцию» она разделяет на несколько составляющих и исследует каждую из них.

Первая – это музыкальная составляющая пьесы. Музыка и самоощущение героев в пьесах Чехова взаимосвязаны, и тональность музыки гармонично отражает настроение акта и всей пьесы, создавая «музыкальный образ мира»⁵⁰⁵.

Музыкальный «структурный элемент»⁵⁰⁶ проявляется, во-первых, в песнях, которые поют герои пьес. Это могут быть как народные песни, так и партии из оперетт. При этом исполнение только начальных строк вызывает у зрителя или читателя ассоциации с вокальным произведением, что усиливает связь музыки в прояснении подтекста пьесы или обрисовке характеров персонажей. К примеру, во втором действии «Дяди Вани» Астров поет народную песню «Ходи хата, ходи печь, хозяину негде лечь...» [С, 13; 81]. По мнению исследовательницы, она нужна для того, чтобы показать нервно-возбужденное состояние доктора, «раздрганность его души»⁵⁰⁷, а также передает его внешнюю «взлохмаченность» («без жилета и без галстука» [С, 13; 81]).

⁵⁰³ Головачева А. Г. «Писатель нашей же генерации»: А. П. Чехов и П. П. Гнедич // Там же. – С. 221.

⁵⁰⁴ Монография Г. И. Тamarли впервые была издана в 1993 году, однако в 2012 году вышло 2-е издание – переработанное и существенно дополненное, поэтому в нашей работе мы используем издание 2012-го года и рассматриваем данную монографию среди исследований XXI века.

⁵⁰⁵ Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография. 2-е изд. перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. – С. 22.

⁵⁰⁶ Там же.

⁵⁰⁷ Там же. С. 33.

Во-вторых, музыкальное пространство пьесы образуется постоянным присутствием музыкальных инструментов. Важным становится способ исполнения, что демонстрирует эмоциональный настрой играющего персонажа, его душевную организацию и атмосферу акта пьесы. В «Дяде Ване» Телегин в финале первого действия играет на гитаре веселую польку, что контрастирует с напряженным разговором Войницкого и Елены Андреевны и накаляет атмосферу еще больше. В середине первого действия полька Телегина разряжает атмосферу жалоб и ссор. Во втором действии Телегин тихо наигрывает на гитаре, что объясняется заботой об окружающих («Все спят-с!» [С, 13; 81]). В то же время нервный Астров требует удалой песни, что говорит нам о скованности и внутренних страстях Астрова (как и Войницкого), замечает исследовательница. В финале пьесы Телегин едва слышно наигрывает на гитаре, и эта деталь служит, по мнению Тamarли, нескольким задачам: мотив ухода (прощание с Серебряковыми, Астровым) получает свое эмоциональное завершение; тихий перебор струн аккомпанирует финальному монологу Сони; тихое наигрывание объединяет собой эмоциональную и смысловую наполненность пьесы.

Тамарли заключает, что в чеховских пьесах «инструментальная музыка способствует организации настроения, поэтической атмосферы, то есть эмоциональной структуры произведения, служит средством раскрытия характера персонажа, его душевного состояния, выполняет функцию психологического анализа, вносит в содержание дополнительные смысловые оттенки, вводит новые тематические мотивы и сюжетные линии, является одним из приемов философского обобщения художественного материала»⁵⁰⁸.

Исследовательница размышляет об архитектонике «Дяди Вани» и делает предположение, что при создании «Дяди Вани» Чехов ориентировался на сонатную форму, так как развитие главной и побочной тем в пьесе соотносится с сонатной формой⁵⁰⁹ (экспозиция – разработка – реприза). Основная минорная тема пьесы, первоначально звучащая одновременно со второй мажорной темой любви, затем становится определяющей и влияет на звучание второй темы,

⁵⁰⁸ Там же. С. 45.

⁵⁰⁹ Там же. С. 51.

из-за чего та теряет свое мажорное звучание и приобретает противоположную тональность к финалу пьесы. Печальное звучание основной темы разрушения жизни и безысходности дополняется минорным звучанием периферийной темы любви. «В финале пьесы звучавшие ранее мотивы отчаяния, заброшенности, безысходности объединяются в монологе Сони о страдании [С, 13; 115–116]»⁵¹⁰, – подытоживает Тамарли.

В-третьих, музыкальное пространство пьесы дополняется звуковой структурой. Звуковой ряд у Чехова обозначает художественное время и художественное пространство. Например, в «Дяде Ване» звук колотушки сторожа во втором действии сообщает время (два часа ночи) и свидетельствует о том, что место действия перенесено в центральную часть России, потому что только в средней полосе страны ночные сторожа стучали в колотушки, замечает Тамарли. Более того, звуки отражают эмоциональную сторону происходящего в пьесе. Например, во втором действии «Дяди Вани» «окно хлопает от ветра» [С, 13; 76], что свидетельствует о приближении грозы не только в природе, но и во взаимоотношениях действующих лиц.

Вторая составляющая пьесы, по мнению исследовательницы, это живописная. Тамарли отмечает зависимость освещения от тематической основы пьесы. В «Дяде Ване» преобладают полумрак и пасмурная погода, и «наречие "пасмурно" становится ключевым словом, и от него осуществляется переход к основным мотивным полям: "сна", "скуки", "духоты", "неблагополучия", "грязи", "хандры", "вялости", "лени", "опустошения", "гибели", и по мере их взаимодействия постепенно формируется основной миробраз произведения, образ пошлой обывательской жизни»⁵¹¹.

Третья составляющая – это обоняние. Например, в «Дяде Ване» тяжелый запах, о котором говорит Астров [С, 13; 64], символизирует бедственное положение крестьян, живущих в нищете, рядом с животными, как в хлеву.

Четвертым конструктом драматургической техники Чехова являются ассоциативные ряды, которые образуют особый фон в пьесах, продолжает

⁵¹⁰ Там же. С. 61.

⁵¹¹ Там же. С. 94.

Тамарли. В «Дяде Ване» исследовательница находит ассоциации со «Сказкой о мертвой царевне и семи богатырях» А. С. Пушкина (Елена Андреевна – красивая, но пустая душой мачеха; добрая и прекрасная первая жена Серебрякова умерла; плохие отношения падчерицы (Соня) и мачехи; расспросы Елены Андреевны только «отравляют» дружеские отношения Астрова и Сони).

Во-первых, автор монографии объясняет ассоциации желанием драматурга активного диалога с читателем. Во-вторых, ассоциативный фон у Чехова служит для углубления эмоциональной емкости произведения. Например, ироничное отношение писателя к Айвазовскому [П, 2; 298-299; П, 7; 116] придает реплике Телегина о произошедших в доме бурных событиях: «Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского» [С, 13; 105] комический эффект. Комический эффект усиливается фигурой самого Телегина, любителя напыщенных слов и красивых, но бессмысленных фигур речи. В результате ассоциативный фон накладывается на реплику, и ссора Войницкого и Серебрякова помимо драматической тональности приобретает и комическую.

Таким образом, в работе Тамарли разбираются различные структурные составляющие драматургической системы Чехова, которое в синтезе формируют глубину, целостность и выразительность образов и ситуаций, представленных в его пьесах.

В 2014 году вышла монография П. Н. Долженкова «Эволюция драматургии Чехова», которая стала своеобразным итогом размышлений автора о драматургическом творчестве Чехова.

В своей работе Долженков разбирает такие особенности построения чеховских пьес, как конфликт и систему персонажей, исследует свойства поэтики пьес Чехова, а также анализирует содержание пьес в эволюции образов, тем, мотивов и связи с предшествующей литературной традицией и философскими направлениями.

В поэтике пьес Чехова Долженков выделяет основополагающий момент, который связан с мировоззрением драматурга на жизнь как на единый поток, органическую целостность. Исследователь считает, что из целостного потока бытия Чехов формирует фрагменты из жизни своих героев, при этом

не показывая читателю весь путь внутренней жизни персонажей, ведущий к принятию определенных решений и убеждений, а изображая лишь начало и конец этого пути.

Из этого проистекает, во-первых, то, что судьбы героев складываются не тогда, когда мы их видим, а тогда, когда их нет на сцене. Для Чехова было важно не само изображение событий, как они происходили, а их результат, непосредственно влияющий на пьесу, считает Долженков. В «Дяде Ване» Войницкий принимает решение о возобновлении старого уклада жизни между третьим и четвертым действиями, и мы видим только результат его размышлений.

Во-вторых, чеховское восприятие жизни как органического целого влияет на открытость и относительность начал и финалов пьес (схожую мысль высказывал А. П. Чудаков⁵¹²). «Дядя Ваня» открывается репликой Марины, но следующий за этим разговор с Астровым показывает, что беседа началась еще до начала первого действия. В финале «Дяди Вани» Войницкий говорит Серебрякову, что все будет как раньше, тем самым пьеса возвращается к своему началу. Поэтому пьеса становится «фрагментом, выхваченным из потока жизни, не могущим быть изолированным от того, что было до начала произведения и что будет после его окончания»⁵¹³.

В-третьих, восприятие Чеховым жизни как органической целостности, в которой все взаимосвязано, и все влияет друг на друга, определяет существование в его пьесах героев и происходящих с ними событий не в отрыве от повседневного течения жизни и от жизненных мелочей. Чудаков называл это эффектом неотобранности.

Таким образом, делает вывод Долженков, фрагментарность как особенность чеховских пьес характерна как для идейной составляющей, так и для внутренней жизни персонажей. Когда персонаж Чехова высказывает идейно-важную мысль или озвучивает свое решение, он не вступает в полемику

⁵¹² См: Чудаков А. П. Вторая реплика // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания / [отв. ред. А. П. Чудаков]. М.: Наука, 2007. – С. 577–581.

⁵¹³ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. – С. 12.

с другими персонажами и не приводит аргументов за или против своего суждения. Герои ставят нас перед фактом. Примером может служить перемена Войницкого: от бунта в третьем действии до смирения в четвертом. Его доводы нам не показаны, замечает исследователь.

В системе персонажей Долженков выделяет центральных героев чеховских пьес, с которыми тематика и проблематика пьес связаны наиболее сильно. При этом все действующие лица вступают друг с другом в «системные отношения»⁵¹⁴, которые непосредственно относятся «к идейному центру произведения»⁵¹⁵, – то есть к тому, что связывает всех героев воедино и не дает рассыпаться пьесе на ряд несвязанных фрагментов. В «Дяде Ване» Долженков выделяет центрального героя пьесы – Войницкого и связующий центр, с которым связана идейная составляющая пьесы – образ Серебрякова, олицетворяющий темы служения и жертвенности.

Разбирая характер конфликта в пьесах Чехова, Долженков следует точке зрения А. П. Скафтымова (нет яркого конфликта между персонажами, есть конфликт человека с самой жизнью) и называет конфликт такого рода «субстанциональным»⁵¹⁶. Если рассматривать образ Серебрякова в «Дяде Ване» не как человека, а шире – как воплощение окружающей Войницкого жизни, против которой тот бунтует (З. С. Паперный видел в бунте дяди Вани с «серебряковщиной» «целостный и многосторонний конфликт <...> с мертвенно-тусклой жизнью»⁵¹⁷), конфликт дяди Вани Долженков интерпретирует как субстанциональный – неразрешимый конфликт против самой жизни⁵¹⁸.

Важной характеристикой для понимания образа Войницкого, по мнению Долженкова, является то, что Иван Петрович создает мифы о себе и собственной судьбе. Здесь особую роль играют литературные связи пьесы. Долженков находит параллели с сюжетом «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, с «Грозой»

⁵¹⁴ Там же. С. 20.

⁵¹⁵ Там же.

⁵¹⁶ Там же. С. 35.

⁵¹⁷ Паперный З. С. Ук. изд. – С. 102.

⁵¹⁸ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова. Ук. изд. С. 39.

А. Н. Островского, в особенности с героями Н. В. Гоголя («Записки сумасшедшего» и «Ревизор»). Литературовед сравнивает миф Добчинского и Бобчинского о Хлестакове-ревизоре с мифом Войницкого о великом ученом Серебрякове. Раз в скучной провинциальной жизни дяди Вани нет ничего возвышенного и значительного, то он это выдумает.

Долженков находит подтверждение своей точки зрения в высказываниях самого Войницкого: «До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманить глаза вашею этою схоластикой, чтобы не видеть настоящей жизни» [С, 13; 82]; «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» [С, 13; 82].

Иван Петрович создает два мифа о своей судьбе. В первом мифе он, служа настоящему гению Серебрякову, служит тем самым науке и прогрессу человечества. Во втором мифе ничтожество и бездарность Серебряков помешал герою стать Достоевским или Шопенгауэром. Трагичная, но не менее красивая судьба исключительного человека, пишет Долженков.

Однако профессор, по мнению литературоведа, «не бездарность и не гений, а средний ученый, каких много»⁵¹⁹, поэтому Войницкий бунтует против своей заурядности и стремится скрыть правду за мифами. Исследователь заключает, что бунт Войницкого против своей обыкновенности трагичен именно оттого, что разворачивается в неизвестном людям мире, в котором судьба человека и смысл его жизни неведом никому.

Исследование Долженкова является большим вкладом в изучение драматургии Чехова, а его видение «Дяди Вани» помогает в понимании особенностей пьесы в диалоге с различными точками зрения предшествующих исследователей.

В 2018 году вышел сборник собранных за пятнадцать лет статей, докладов и выступлений В. Б. Катаева «К понимаю Чехова». В связи с темой нашей работы мы разберем некоторые наблюдения Катаева о пьесе «Дядя Ваня».

⁵¹⁹ Там же. С. 135.

Катаев выделяет в пьесе «Дядя Ваня» следующие особенности, важные для понимания авторского смысла пьесы и характеристик персонажей.

Первая особенность – это «открытие, которое совершает герой»⁵²⁰ до начала событий пьесы. При этом открытие героя, каким бы истинным или ложным оно ни было, вызывает в душе героя новую иллюзию. В «Дяде Ване» Войницкий, осознав, что Серебряков оказался ложным кумиром, тут же делает профессора виновным во всех своих несчастьях.

С первой особенностью связана вторая – «эффект резонанса»⁵²¹, то есть «принцип скрытого сходства»⁵²² между героями. Для Чехова, пишет Катаев, был характерен не традиционный тип конфликта (абсолютное противопоставление героев друг другу), а принцип общности между различными персонажами. Действующие лица пьесы периодически предаются «мизантропии»⁵²³ и признаются в «собственной деградации»⁵²⁴, но самое главное – они похожи в своих судьбах: в ощущении бессмысленности жизни. Не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, и Серебряков чувствуют, что жизнь пропала.

Сами герои не в состоянии или не желают увидеть своей общности, поэтому каждый из них замыкается на своей «правде», объясняет Катаев. Герои «абсолютизируют свою "правду" (свой временный взгляд на вещи, свое ложное представление), не будучи способным понять и принять правду другого»⁵²⁵. В итоге это приводит к «суммарному и общему страданию»⁵²⁶ – заключает исследователь.

Несколько лет назад состоялась международная научно-практическая конференция «От "Лешего" к "Дяде Ване"», организованная Театральным музеем имени А. А. Бахрушина совместно с Литературно-мемориальным музеем-заповедником А. П. Чехова «Мелихово». Впоследствии вышел сборник статей

⁵²⁰ Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 120.

⁵²¹ Там же. С. 124.

⁵²² Там же. С. 125.

⁵²³ Там же.

⁵²⁴ Там же.

⁵²⁵ Там же. С. 117.

⁵²⁶ Там же. С. 127.

по материалам данной конференции. В область внимания исследователей творчества Чехова попали такие вопросы, как: дата создания пьесы «Дядя Ваня», основана ли она на пьесе «Леший» или является самостоятельным произведением, какие различия существуют между двумя этими пьесами (сюжетные, композиционные, стилевые и другие), и как они помогают в понимании творческой эволюции Чехова.

Так как данный сборник представляет собой значительную по своему объему книгу, разделенную на две части, то в рамках нашей диссертации мы кратко обозначим интересующие исследователей XXI века вопросы и проблемы, касающиеся истолкования пьесы «Дядя Ваня». Это непреходящая актуальность экологической проблематики пьесы «Дядя Ваня», истребление природных богатств, гармоничное сосуществование человека и природы и истоки вовлеченности Чехова в данный вопрос⁵²⁷; восприятие «Дяди Вани» в контексте «философии жизни» (философского течения, близкому Чехову в 1880-1890-х годах)⁵²⁸; вопрос восприятия пьесы Чеховым и возможность изменения авторской интерпретации произведения в процессе осмысления своего творчества, а также открытость драматургического произведения иным истолкованиям, не заключенным в жесткие рамки авторской концепции⁵²⁹; рассмотрение пьесы «Дядя Ваня» как самостоятельного драматургического произведения (не «переделки» «Лешего») благодаря выдвижению темы жертвенности на первый план, что привносит финалу пьесы отличное от традиционного истолкование⁵³⁰; сопоставительный анализ музыкальной

⁵²⁷ См: *Шалюгин Г. А.* «Наболевший вопрос». Призрак леса в пьесе А. П. Чехова «Леший» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 97–107; *Сначиль О. В.* Лесной контекст пьес А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // Там же. – С. 110–118.

⁵²⁸ См: *Гапоненков А. А.* Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в контексте «философии жизни» // Там же. – С. 119–133.

⁵²⁹ См: *Юдин А. А.* Интерпретация и автоинтерпретация текста: к вопросу об авторских интенциях (А. П. Чехов. «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня») // Там же. – С. 149–165.

⁵³⁰ См: *Долженков П. Н.* «Леший» и «Дядя Ваня»: сопоставительный анализ // Там же. – С. 166–173.

поэтики «Лешего» и «Дяди Вани», что указывает на творческую эволюцию Чехова в значительный временный промежуток между написанием двух пьес⁵³¹; мифопоэтическая составляющая «Дяди Вани»⁵³²; изучение метафорической поэтики пьесы «Дядя Ваня» и роль метафорических микросюжетов в раскрытии смысла пьесы⁵³³; семантические связи между реальностью и иллюзией в пьесе, представленные в оппозиции «столичная жизнь» и «провинциальная жизнь»⁵³⁴; автобиографическая основа пьес «Леший» и «Дядя Ваня» как репрезентация возрастного кризиса человека: психологическое состояние «молодости» и «старости» жизни, могущее не совпадать с реальным физическим возрастом⁵³⁵; роль гендерной психологии в углублении психологической составляющей пьесы⁵³⁶ и интертекстуальные связи «Дяди Вани»⁵³⁷.

Также современные концепции чеховедения наиболее полно представлены в сериях сборников статей: «Чеховиана», «Чеховские чтения в Ялте», «Молодые исследователи Чехова» охватывающих разные грани «мира Чехова», в том числе и вопросы драматургии. В целом в сборниках анализируются особенности поэтики Чехова, осмысливаются идеи и темы его творчества, роль подтекста в пьесах, роль музыки, символика, мифологические архетипы, связи в русской и мировой литературе и так далее.

⁵³¹ См: *Иванова Н. Ф.* От музыки звучащей («Леший») к незвучащей («Дядя Ваня») // Там же. – С. 174–180.

⁵³² См: *Третьякова Е. Ю.* Русалка в «Лешем» и «Дяде Ване»: поэтика умолчания // Там же. – С. 181–191; *Коренькова Т. В.* Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня» // Там же. – С. 219–228.

⁵³³ См: *Щаренская Н. М.* Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // Там же. – С. 194–218.

⁵³⁴ См: *Лексина А. В.* Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе «Дядя Ваня»: варианты прочтения провинциально-столичного текста // Там же. – С. 278–282.

⁵³⁵ См: *Бушканец Л. Е.* «Леший» и «Дядя Ваня» как пьесы о возрастах жизни // Там же. – С. 307–322.

⁵³⁶ См: *Собенников А. С.* Пьесы А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» в аспекте гендерной психологии // Там же. – С. 341–349.

⁵³⁷ См: *Гульченко В. В.* Чехов между *il penseroso* и *l'allegro* // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / Редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 105–129; *Волчкевич М. М.* «Вечный дядюшка» русской литературы. «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского и «Дядя Ваня» А. П. Чехова // Там же. – С. 170–179.

Немаловажным является «Чеховский вестник», который содержит сведения о новых публикациях, посвященных Чехову, о постановках спектаклей и фильмах по его произведениям, о посвященных ему научных конференциях, ведет библиографию работ о Чехове.

Итак, в данном разделе нашего исследования мы постарались рассмотреть наиболее интересные и обстоятельные разборы пьесы Чехова «Дядя Ваня» в современных исследованиях, посвященных чеховской драматургии. Все они способствуют расширению наших знаний о пьесе и позволяют глубже проанализировать эволюцию ее толкований в работах XXI века.

Благодаря вопросам, что поднимаются при изучении пьесы «Дядя Ваня» в XXI веке, мы делаем вывод, что происходит углубленное исследование драматургической манеры Чехова, композиционных, жанровых и стилистических особенностей пьесы «Дядя Ваня», ассоциативных аналогий с художественной литературой и музыкальной формой, связей с русской и зарубежной литературной традицией.

Современный этап изучения пьесы «Дядя Ваня» связан с такими вопросами, как: роль авторских ремарок в создании цельного мира драматургического произведения; принцип неопределенности чеховской драматургической манеры, который служит для ослабления типологичности представленных характеров; отказ от счастливой развязки пьесы как основа нового типа комедии, разработанной Чеховым; скрытая общность между действующими лицами как источник чеховского комизма; влияние музыки и живописи на драматургическую конструкцию пьесы; психологическая, метафорическая и мифологическая составляющие поэтики пьесы «Дядя Ваня»; интертекстуальные связи пьесы с предшествующей литературной традицией (например, У. Шекспир, Д. Алигьери, И. В. фон Гете, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский); творческие заимствования художественных приемов Чехова-драматурга (к примеру, П. П. Гнедич); постмодернистские эксперименты с чеховским текстом, доказывающие неубывающее влияние Чехова на современный театр и современную драматургию; истолкование пьесы «Дядя Ваня» в контексте различных философских течений; акцентирование

экологической проблематики пьесы и проблемы гармоничного сосуществования человека и природы, что связано с ситуацией экологической катастрофы в современном мире, что говорит о непреходящей актуальности пьесы и ее злободневности в XXI веке; пересмотр прежних трактовок пьесы, что свидетельствует о чутком отклике театров на происходящие перемены в современном мире; возможность бесконечных интерпретаций пьесы, которые заложены в самом чеховском тексте, – то, что М. М. Бахтин называл незавершенностью первоисточника, открытостью для новых истолкований, которые раскрывают в пьесе новые смыслы и тем самым дают ей новую жизнь.

Следовательно, мы можем утверждать, что пьеса «Дядя Ваня» существует в «большом времени», где «нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее)»⁵³⁸.

⁵³⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Ук. изд. С. 393.

Глава VII. Экранизации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»

«Кино <...> искусство многоплановое, отражающее одновременно разные стороны действительности разными средствами. Ни одно из искусств не обладает такими широкими конкретно-изобразительными возможностями отображения и обобщения, такой выразительностью множественностью средств в синтезе, как кино <...> Если разложить фильм на первичные элементы, мы обнаружим качество всех видов искусств. Кинематограф – это одновременно и литература, и театр, и живопись, и музыка...»⁵³⁹, – писал советский искусствовед В. Н. Ждан.

Сегодня кинематограф играет одну из важнейших ролей в жизни общества и культурного развития людей. Многие люди уже предпочитают не читать книги, а смотреть экранизации этих книг. Фильм, несомненно, отличается от книги: на просмотр фильма уходит меньше времени, чем на чтение книги; фильм является своеобразным развлекательным аттракционом, даря глазу визуальное и музыкальное сопровождение истории; человек знакомится с главными событиями книги. Но здесь же кроется проблема.

В. Б. Катаев в своем докладе «Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность» замечал, что «само явление интермедиальности, то есть связи словесного (поэтического или прозаического) текста с произведениями других искусств <...> старо как мир»⁵⁴⁰, и при этом добавлял, что воспроизведение полностью художественного произведения, во всей своей полноте, представляется задачей невыполнимой при переводе его в другой вид искусства. А так как перевод литературного произведения на кинематографический язык является одной из форм интермедиальности, следовательно, изначальное произведение непременно видоизменяется, подвергается определенной трансформации по правилам другой формы искусства.

⁵³⁹ Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1987. – С. 14.

⁵⁴⁰ Катаев В. Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. – Вып. 6. – С. 32.

Во-первых, при экранизациях каких-либо литературных произведений сценарий, являющийся стержнем фильма, базируется на основных сюжетных линиях, тем самым текст книги сводится к фабуле. Это ведет ко второй особенности: за кадром могут оставаться религиозные, философские, гносеологические вопросы, поднимаемые в произведении. Во-третьих, режиссер при съемках фильма обладает своим видением истории, и на суд зрителя выносит свое представление и понимание литературного произведения (либо то представление, какое было «заказано» вышестоящими органами: это могут быть как киностудии, так и политические организации). Это может вести как к упрощению смысла оригинала, так и к привнесению дополнительных смыслов, не заложенных автором литературного произведения. Но будем справедливы – не всегда экранизация искажает оригинал.

О близости языка Чехова и языка кинематографа писала Л. Е. Бушканец. Она находила приемы в чеховском тексте, такие, как: «вариации планов»⁵⁴¹, «перебросы в пространстве и времени»⁵⁴², «ощущение движущегося пространства»⁵⁴³, «наплыв воспоминаний через отдельные кадры»⁵⁴⁴, «сложное взаимодействие двух точек зрения»⁵⁴⁵ (героя и невовлеченного наблюдателя), и много другое, что является характерными приемами кинематографа. Также исследовательница отмечала сходство между драматургическими произведениями Чехова и киносценарием. В особенности, работа драматурга над сокращением диалогов и увеличением роли авторской ремарки, приведшая к максимальной лаконичности, открывают большую близость его пьес языку кинематографа. Взаимодействие слова и действия в диалогах его героев и показательное несоответствие слова делу, что часто присутствует в чеховских пьесах, характерны для раскрытия образов в кинематографе более, чем на театральных подмостках, писала исследовательница. К тому же, особенность

⁵⁴¹ Бушканец Л. Е. Художественный язык А. П. Чехова и язык кино // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2007. – Т. 149. – Кн. 2. – С. 83.

⁵⁴² Там же.

⁵⁴³ Там же. С. 84.

⁵⁴⁴ Там же. С. 93.

⁵⁴⁵ Там же. С. 85.

чеховских пьес, как и киносценария, в том, что они не определяют все до конца. Оттого режиссеры, чувствуя «простор для их собственных действий»⁵⁴⁶ в чеховских текстах, снимают фильмы, и возникают разнообразные интерпретации чеховских пьес.

В данной главе нашего диссертационного исследования мы рассмотрим самые известные экранизации «Дяди Вани» и исследуем, какие смысловые трансформации произошли с пьесой при перенесении ее на экран.

7.1. «Дядя Ваня» (1970 год). Режиссер – А. С. Кончаловский

При подготовке к фильму Кончаловский провел большую исследовательскую работу⁵⁴⁷: изучил письма Чехова, его записные книжки, труды литературоведов (в особенности Б. И. Зингермана, работы которого произвели на режиссера больше впечатление). Режиссер изучил много научных работ, анализирующих особенности драматургии Чехова.

Кончаловский стремился уйти от прочтения пьесы в духе МХТ и К. С. Станиславского с В. И. Немировичем-Данченко. Станиславский, как считал Кончаловский, «Дядю Ваню» превратил в «романтическую историю»⁵⁴⁸, а Астрова – в «идеологизированного интеллигента»⁵⁴⁹. Поэтому режиссер в своем фильме хотел представить героев такими, какими видел их сам Чехов. Оттого, например, образ романтического героя-интеллигента для Астрова Кончаловский считал неподходящим. Ведь Чехов, по мнению режиссера, на собственном опыте знал суровые реалии жизни уездного доктора.

Увлечение Кончаловским работой Зингермана об особенностях времени в пьесах Чехова нашло свое отражение в фильме. Режиссер смог добиться выверенного движения времени в фильме. Как писал Зингерман, Чехов стремился изобразить само течение времени, поэтому «пьесы Чехова часто

⁵⁴⁶ Там же. С. 93.

⁵⁴⁷ *Михалков-Кончаловский А. С. Возвышающий обман* / [Лит. запись А. Липкова]. М.: Кол. «Совершенно секретно», 1999. – С. 104.

⁵⁴⁸ Там же. С. 106.

⁵⁴⁹ Там же.

движутся вперед паузами, тишиной, в которой особенно ощутимо ровное, безостановочное течение жизни»⁵⁵⁰. Кончаловскому в своем фильме удалось передать это ощущение.

Зигерман в чеховских героях видел способность находиться одновременно и в драматической ситуации настоящего времени, и вне ее. Умение «выключиться из житейской ситуации»⁵⁵¹, пребывая в ней. Кончаловский также смог отразить это в фильме. К примеру, в третьем акте Соня (И. П. Купченко), узнав правду о чувствах к ней Астрова (С. Ф. Бондарчук), безучастно и отрешенно ведет себя по отношению к разворачивающейся у нее на глазах сцене: попытке убийства своего отца своим дядей. Она не реагирует на события так, как человек, вовлеченный в них, потому что еще не в силах принять горькую правду и осознать, что ее иллюзии разрушены. Оттого Соня не обращает никакого внимания на происходящее и в этой сцене находится вне настоящего текущего времени, вне ситуации.

Влияние на Кончаловского при работе над «Дядей Ване» оказали и фильмы шведского режиссера Ингмара Бергмана (особенно «Молчание» и «Персона»). Отсюда любовь Кончаловского к крупным планам, плавному наплыву камеры, композиции кадра и переходу от света к тени. «Я делал по-бергмановски мрачную картину, в то время как Чехову неизменно свойственны юмор и ирония. В моем "Дяде Ване" юмора маловато – это, видимо, оттого, что я слишком к тому времени "обергманился"»⁵⁵², – вспоминал Кончаловский.

Место действия фильма ограничено домом, оттого усадьба превращается в настоящий лабиринт из комнат, откуда нет выхода. Дом подавляет гнетущей атмосферой, отсутствием тепла и уюта. Природа, видимая изредка лишь в просветы окон, только усиливает ощущение замкнутости и давящей атмосферы.

Этому же впечатлению способствует пролог фильма. Фотографии, отразившие как революционные события, так и экологические беды России, появляются вместе с мощной музыкальной партией композитора А. Г. Шнитке.

⁵⁵⁰ Зингерман Б. И. Время в пьесах Чехова // Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. – С. 13.

⁵⁵¹ Там же. С. 38.

⁵⁵² Михалков-Кончаловский А. С. Ук. изд. С. 108.

Звучная музыка с наложенными на нее словами «Боже, царя храни» и другими шумами должна была подчеркнуть, по мнению Кончаловского, «сумбурность, хаотичность мира, окружающего островок, где живут герои»⁵⁵³. Тем самым создавался яркий контраст между Россией, кипящей событиями, и сонным, душным, неподвижным миром действующих лиц.

Несколько раз в фильме покажут калейдоскоп документальных фотографий 1890-х годов: голод, разруха, вырождение, смерть крестьян на контрасте с богатыми купеческими детьми, царской охотой, полураздетой дамой. Получался двойной контраст: обычные люди страдают от голода и умирают, в то время как Войницкий (И. М. Смоктуновский) страдает в собственной усадьбе и ухаживает за чужой женой. Елена Андреевна (И. П. Мирошниченко) равнодушно кинет взгляд на фотографии и приступит к более важному для нее любовному «допросу» Астрова. Такой прием напоминает толстовский взгляд на жизнь, замечала Т. К. Шах-Азизова. «Понятен гражданский пафос режиссера»⁵⁵⁴, — пишет театральный критик, однако серьезное толстовство не подходит дяде Ване, который и сам страдает, трудится как вол.

Критики отмечали, что Кончаловский в фильме поднимал проблему русской интеллигенции не только рубежа XIX-XX веков, но и 1970-х годов — людей, которые также потеряли жизненные ориентиры и веру. Образ советской интеллигенции реализовывался в образе Войницкого, который, пламенно обвиняя Серебрякова (В. М. Зельдин) в своей погубленной жизни и нереализованных стремлениях, тем самым обвинял враждебную, угнетающую силу, которая довлела над интеллигенцией и не давала жить в нормальных условиях.

В широком смысле фильм Кончаловского об ужасающем положении, когда гибнет талант человека. Человек, способный на великие дела, оказался заперт в провинциальной обывательской жизни и медленно губит себя. Трагизм его положения — в неспособности изменить положение вещей, когда все силы

⁵⁵³ Там же. С. 112.

⁵⁵⁴ *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. Ук. изд. С. 234.

и талант для этого есть. Трагедия загубленного таланта разворачивается во всю мощь в данном фильме.

«Дядя Ваня» Кончаловского создает гнетущую, давящую атмосферу. Герои погружены в глубокую меланхолию, и ничего не может их оттуда вывести: ни зарождение чувства, ни экологические проекты. Медлительность движений актеров, частое оцепенение, что нападает на них, паузы, тишина – все сосредоточено на создании ощущения беспросветной тоски и гибели. В пьесе Чехова есть грусть, однако нет мрачности, что довлеет в фильме. Герои Чехова, несмотря на понимание безнадежности своего положения, продолжают жить и занимать себя делом. Чехов не обманывался насчет несостоятельности своих героев, но он относился к ним с симпатией, жалел их. В пьесах Чехова всегда присутствовал мягкий юмор и ирония. Оттого по прочтении возникает чувство светлой грусти. В фильме же Кончаловского грусть превращается в глубокую тоску и ощущение невыносимости бытия.

Таким образом, в фильме «Дядя Ваня» происходит как приращение, так и утрата смыслов. Поднимаются злободневные вопросы о состоянии российской интеллигенции, ставится проблема гибели таланта в условиях убивающей его действительности. Это обогащает оригинальный текст, придает ему рельефности и фактуры. Однако отсутствие иронии как неотъемлемой части чеховских пьес является главным недостатком данного фильма. Тем не менее данная интерпретация Кончаловского, близкая чеховской пьесе, не искажает ее основной идейной и смысловой составляющей.

Фильм Кончаловского выдвигал как злободневные акценты – судьба русской интеллигенции 1970-х годов, так раскрывал и философскую проблематику пьесы Чехова: удушающее влияние пошлости и обывательской среды приводит к утрате таланта, истинной красоты, сил человека и к опошлению и последующему вырождению человеческой души, что приводит к бесчувственному уничтожению природного мира. Эти вопросы касаются гармоничного существования всего человечества и становятся все более актуальными в XXI веке, тем самым они не замыкаются на определенной исторической эпохе. Следовательно, благодаря кинематографическому

раскрытию пьеса «Дядя Ваня» приобретает вневременное значение и существует в «большом времени», где ведет творческий диалог как с прошлым, так и с настоящим и будущим. Поэтому фильм Кончаловского, по нашему мнению, справедливо считается одной из лучших экранизаций пьесы Чехова «Дядя Ваня»⁵⁵⁵.

7.2. «Сельская жизнь» (1994 год). Режиссер – Майкл Блэйкмор

Режиссер Майкл Блэйкмор переносит место действия в Австралию 1919 года. Австралийская природа, выразительные пейзажи, яркие краски – это то, что отличает адаптацию Блэйкмора от чеховской пьесы с тусклой провинциальной жизнью. Герои фильма настроены более оптимистично, чем действующие лица чеховской пьесы, что подтверждает правоту идей доктора Астрова о влиянии климата на характер человека.

Дядя Джек Дикенс (Джон Харгривз) с племянницей Салли Войси (Керри Фокс) трудятся на овечьей ферме в Новом Южном Уэльсе. В отличие от чеховских героев персонажи фильма действительно любят свою ферму, свой дом. Салли доставляет искреннее удовольствие трудиться на ферме. Она заботится об овцах, не переживая, что такое дело не подходит женщине. Салли не видит свою жизнь без труда. Дядя Джек в свою очередь энергичен, постоянно хлопочет по хозяйству, он вложил в дом много сил и не считает свой труд напрасным. Он очень привязан к дому и ферме, старается много работать ради процветания дела и улучшения качества жизни своих домочадцев.

Дядя Джек и Салли отправляют все свободные деньги отцу Салли, Александру Войси (Майкл Блэйкмор), так как уверены, что тот добился большого успеха на литературном поприще и стал выдающимся человеком. Дядя Джек оставил свои устремления и мечты и после смерти сестры занялся фермой и воспитанием своей племянницы. Александр же, покинув двухлетнюю

⁵⁵⁵ См. также высказывания режиссера Вуди Аллена о фильме А. С. Кончаловского «Дядя Ваня»: Вуди Аллен о фильме А. С. Кончаловского «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // раздел «Пресса». – Режим доступа: http://konchalovsky.ru/works/films/Uncle_Vania/ (дата обращения: 10.07.2018).

дочь, после смерти первой жены уехал в Лондон, привлеченный огнями красивой жизни, чтобы прославиться в качестве литературного критика и писателя. Прошло двадцать пять лет, но значимого успеха он не добился и мог жить в Лондоне только на деньги, присылаемые дядей Джеком. Александр женится во второй раз на молодой и красивой Деборе (Грета Скакки) и приезжает в Новый Южный Уэльс на ферму.

Устоявшийся уклад жизни со своими семейными ценностями, патриархальными отношениями слуг и хозяев, с трудом, который приносит радость, в ценностях которого не сомневаются, был нарушен приездом Александра и Деборы. В фильме Блэйкмора они не становятся разрушительной силой, о которой писал Чехов в «Дяде Ване», но приносят определенный разлад в привычное течение жизни из-за отличий в своих привычках и складе характера.

Если в чеховской пьесе открытие, которое совершает герой, происходит до начала событий, то фильм Блэйкмора реализует эту ситуацию лишь наполовину. Как и чеховская Елена Андреевна, Дебора уже к началу фильма разочарована и понимает, что потратила впустую свою молодость, вступив в брак с Александром. Однако дядя Джек только к середине фильма узнает, что Александр – совсем не тот великий писатель, коим себя изображал. В папке, в которой Александр держал «рукопись всей своей жизни» (по его словам), дядя Джек находит лишь старые рецензии, переполненные штампами. Джек понимает, что гиганта мысли, которым строил себя Александр, кумира, которого Джек себе воображал, нет.

Весь фильм наполнен тонкими переходами от комического к трагическому. Драматическая составляющая открытия Джека нивелируется последующими ситуациями, представленными в комедийном свете. Дядя Джек сперва «наказывает» Александра громкими звуками граммофона собственного производства, затем стреляет в него из ружья, вынуждая зятя в испуге уползать на четвереньках.

Зачастую герои фильма попадают в водевильные ситуации. К примеру, любовная линия доктора Макса Эскея (Сэм Нил) и Деборы построена на таких ситуациях. «Допрос» Деборы и обольщение доктора происходит нелепо –

в амбаре, на сваленных мешках, а прощание – в тесноте первого на всю местность цивилизованного клозета, предмета гордости дяди Джека.

Комедийной представлена и сцена семейного совета, однако завершается она на трагической ноте. Дядя Джек уходит в полуразрушенную беседку и чувствует, что все в жизни рушится: он одинок, любимая женщина не отвечает взаимностью, он пьет алкоголь, чтобы забыться и унять гнев на Александра за кощунственное предложение о продаже фермы и за свое в нем разочарование. Хотя в минуты проявления своих чувств он ведет себя возбужденно и нелепо, он страдает. Фигура дяди Джека в фильме Блэйкмора трагикомична. В прессе отмечали игру Джона Харгривза, создавшего образ «незабываемого дяди Джека»⁵⁵⁶, в котором раскрылись одиночество, тоска и страстная и трудолюбивая натура героя.

Финал фильма оптимистичен и дает обещание надежды. Он лишен характерной для чеховской пьесы тоски и ощущения безвыходности. Салли в фильме не утешает дядю Джека словами Сони о небе в алмазах и пении ангелов, но призывает жить и «наслаждаться родной австралийской природой»⁵⁵⁷. С отъездом Александра и Деборы восстановится привычный ход жизни героев, и они вернут свое душевное равновесие, трудясь на любимой ферме.

Таким образом, несмотря на определенные различия пьесы «Дядя Ваня» и ее австралийской адаптации, сама ситуация, представленная в фильме, когда рушатся прежние представления, обнаруживается ничтожность бывшего кумира и жизнь оказывается потраченной напрасно, очень напоминает чеховскую. Через атмосферу утраты и упущенных возможностей фильму удастся передать атмосферу чеховской пьесы. Фильм Блэйкмора в финале дарит светлую грусть, как и пьеса «Дядя Ваня», и взаимосвязи трагической и комической атмосфер

⁵⁵⁶ *Stack Peter*. «Uncle Vanya» Goes to the Outback: «Country Life» replays Chekhov [Электронный ресурс] // San Francisco Chronicle. Film review. – 2005. – 4 August. – Режим доступа: <https://www.sfgate.com/movies/article/FILM-REVIEW-Uncle-Vanya-Goes-to-the-Outback-3026910.php> (дата обращения: 09.07.2018).

⁵⁵⁷ *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова. Ук. изд. С. 216.

следует чеховской традиции. «Австралийская семейная история изложена в фильме на универсальном языке – на чеховском»⁵⁵⁸.

Утрата некоторых смыслов литературного произведения происходит, но они сохраняют внешний характер и не столь определяющие. Например, перенесение места действия сказывается на характере местности, но человеческая природа и отношения с другими людьми от этого не меняются. Яркая и цветущая жизнь Австралии накладывает свой отпечаток на характер героев и делает их оптимистичнее. Былой засасывающей тоски провинциальной уездной жизни более нет, есть люди, поднимающие свое поместье и работающие над восстановлением своей жизни. Возможно, такими и могли быть оригинальные Соня и дядя Ваня из пьесы, если бы жили в Австралии того времени. Таким образом, можно говорить об обогащении смыслов оригинального литературного произведения не в ущерб его глубинной составляющей.

7.3. «Ваня на 42-й улице» (1994 год). Режиссер – Луи Маль

История съемок фильма французского режиссера о репетициях американской труппы актеров пьесы русского драматурга необычна. Театральный режиссер Андре Грегори в старом, разрушенном нью-йоркском театре Виктори (Victory Theater) на 42-й улице с 1989 года в течение более четырех лет вел репетиционные занятия пьесы «Дядя Ваня». Грегори убедил группу актеров безвозмездно репетировать ее в их свободное время, когда бы их графики совпадали. Поначалу они играли без зрителей, но к концу репетиционного периода стали приглашать друзей и членов семьи. В конце концов Грегори собрал денежные средства и нанял режиссера Луи Маля, опыт работы с которым он уже имел ранее.

В результате Маль и Грегори в течение двух недель снимали спектакль на пленку в расположенном недалеко от театра Виктори полуразрушенном театре «Новый Амстердам», к моменту съемок уже закрытом и заброшенным

⁵⁵⁸ Там же.

более десяти лет. Крысы и мыши основательно подпортили оснащение сцены, поэтому артистам пришлось довольствоваться секцией, где ранее располагался оркестр, а также снять несколько рядов партера и построить небольшой помост для актеров и съемочной группы. В итоге получилась одна из лучших киноадаптаций пьесы «Дядя Ваня». «Ваня на 42-й улице» стал последней работой в жизни Луи Маля.

Фильм начинается с представления переполненных улиц Нью-Йорка, бурного потока людей, среди которых и появляются герои в повседневной современной одежде, идущие к театру на контрольный прогон пьесы. Они разговаривают о своем, обсуждают театр, и незаметно спектакль начинается. Переключение между дружеским разговором актеров и репликами героев происходит плавно, естественно и неприметно. Переход от современной жизни к современному искусству происходит незаметно. Так же легко происходят переходы между действиями. Тем самым Маль и Грегори показывают, что настоящие артисты психологического театра могут с легкостью переходить от своей роли к собственной личности, которая есть сосредоточение психологической глубины актера, что позволяет им воплощать самых разнообразных персонажей. Артисты используют свой собственный жизненный опыт для создания эмоционального «ядра» своих персонажей, оттого они выглядят такими естественными и близкими.

«Все говорят отсебятину – не только потому, что так бывает на ранней стадии репетиций, но потому, что это – их речь, современный интеллигентский жаргон, по смыслу близкий пьесе, по тональности и лексике – иной»⁵⁵⁹. Но спектакль звучит естественно, не возникает ощущения инородности и неуместности. Звучание чеховское, только с некоторым современным уклоном.

Ощущению родства способствуют и сами артисты. Столько лет репетирующие пьесу, они сроднились со своими героями, их жизни переплетаются с жизнями персонажей.

⁵⁵⁹ *Шах-Азизова Т. К.* Место и время (об экранизациях чеховских пьес) // Мир искусств: альманах. М.: РИК Русанова, 1997. – С. 264.

Отсутствие реквизита и декораций не мешает «погружаться» в фильм и сопереживать героям. Крупные планы позволяют сосредоточиться на актёрской игре, которая эмоционально вовлекает зрителя в мир пьесы. Сценография спектакля оказывается неважной, когда есть проработанные образы персонажей с точными деталями характеров. Соединение городской жизни Нью-Йорка (шум машин, гудки и сигнализация, далекая вибрация метро, слышимые на периферии) и внутритеатрального пространства (протекающие потолки, разрушенные сцена, стены, зал) создает дополнительный контраст и подчеркивает пересечение жизни американских артистов конца XX века и жизни героев пьесы провинциальной действительности России конца XIX века.

Финал фильма спокойный, без надрыва и пафоса. Соня (Брук Смит) и дядя Ваня (Уолесс Шоун) негромко ведут разговор за столом, а вокруг – пустое пространство обветшавшего театра. В данном фильме разрушенный театр становится своеобразным обрамлением для жизни героев и подчеркивает разруху не только снаружи, но и в душе персонажей.

Горький смысл пьесы «Дядя Ваня» (бессмысленность усилий и безысходность жизни), в финале фильма Маля приобретает истинно чеховский оттенок стоицизма: терпеливо сносить, мужественно терпеть все жизненные невзгоды и верить – даже безнадежно – в оптимистичный исход.

Этот фильм – удивительный «гибрид» между театром и кино, репетицией и спектаклем, артистом и героем, прошлым и настоящим. Фильм раскрывает драму жизни, происходящую вне времени. Даже более того – во всяком времени. «Дядя Ваня» Чехова благодаря этому фильму доказывает свою вневременность, непреходящий характер человеческих взаимоотношений и драмы человека с жизнью. Таким образом, фильм Луи Маля способствует смысловому обогащению литературного оригинала.

7.4. «Август» (1996 год). Режиссер – Энтони Хопкинс

В 1996 году сэр Энтони Хопкинс снял фильм «Август» по мотивам пьесы Чехова «Дядя Ваня». За сценарий отвечал английский драматург и новеллист Джулиан Митчел. Хопкинс в фильме выступил одновременно в качестве исполнителя главной роли, режиссера и композитора. Место действия в фильме перенесено в Южный Уэльс конца XIX века.

В интервью ⁵⁶⁰ Хопкинс рассказывал, что решение взять на себя полную ответственность за съемки фильма он принял только из-за любви к русскому драматургу и пьесе «Дядя Ваня». Хопкинс замечал, что с героями «Дяди Вани» он чувствует глубокое родство, поэтому перенес место действия на свою родину – в Южный Уэльс.

Сценарий фильма следует чеховскому тексту, но в него вплетены пара сцен, характерных для языка кино. Например, сцена операции, когда доктор Лойд (Гоун Грейнджер) пытается спасти жизнь рабочему прямо на столе в амбаре, но рабочий умирает. Или сцена в церкви, когда местные жительницы называют Шон (Райан Морган) милой девушкой, но сожалеют, что она так некрасива. Здесь Хопкинс использует такое свойство чеховского текста как «наплыв воспоминаний», органично вплетая этот прием в повествовательную структуру фильма.

Перенос места действия в Южный Уэльс привнес свои изменения. Цветущая природа, живописные зеленые поля, раскинувшиеся вокруг усадьбы, свежий ветер, проникающий в открытые высокие окна дома, контрастируют с серостью провинциальной усадьбы в чеховском «Дяде Ване». Сама функция дома как некоего участника всех происходящих в пьесе событий и как лабиринта, в комнатах которого можно затеряться, теряется. Художественное пространство фильма расширено и на церковь, и на шахты, и на операционную доктора Лойда,

⁵⁶⁰См: *Тыркин С.* Сэр Энтони Хопкинс: Я – бунтарь и анархист! (интервью) // Комсомольская правда. – 2007. – 27 августа. – Режим доступа: <https://www.kp.by/daily/23956.5/72142/> (дата обращения: 10.07.2018).

поэтому нет камерности действия и ощущения удушающей атмосферы замкнутого пространства.

Естественное сплетение трагического и комического в фильме достигается во многом благодаря актерской игре Хопкинса. Во многих сценах уэльский дядя Ваня – Иэн – кажется комической фигурой: когда пытается заманить Хелен (Кейт Бёртон) на гамак, при этом переворачивая его; когда бежит за букетом цветов для Хелен, подпрыгивая как ребенок; когда паясничает и строит гримасы профессору Блэтвайту (Лесли Филипс) в сцене семейного совета. Своими появлениями он обеспечивает комедийную составляющую большей части фильма. Однако глубина его истинных переживаний раскрывает драму его жизни, и зрителю открывается человек страдающий и достойный сочувствия. Актерское мастерство Хопкинса придает сцене размышления его героя о своей жизни и об упущенных возможностях глубокий психологизм. В подобных моментах драматическая составляющая фильма выходит на первый план.

Таким образом, фильм «Август» сохраняет сюжетную канву оригинальной пьесы и следует в развитии конфликта в чеховском направлении. Фильм наполнен как тонким английским юмором, так и глубоким психологизмом в раскрытии характеров. Частые крупные планы позволяет понимать эмоции персонажей без лишних слов, что только подчеркивает прекрасную актерскую игру.

Энтони Хопкинс, перенеся действие фильма в Уэльс, дополнил тем самым конфликт местных дяди Вани и Серебрякова национальными особенностями местности. Английский профессор, пребывая в уэльское поместье, где Иэн и Шон трудятся безустанно, чтобы покрыть все долги, воспринимает их тяжкий труд как должное, а само поместье служит ему местом отдыха, в то время как для дяди и племянницы оно – место работы. Приезд супругов расхолаживает всю жизнь, и рабочие будни оказываются нарушенными бездельем и праздностью. Англичане, смеявшиеся над произношением валлийцев и не воспринимающие их всерьез – эта социально-историческая подоплека служит дополнительным фактором для развития конфликта Иэна и профессора Блэтвайта. В какой-то

момент своей обвинительной речи Иэн утверждает, что чувствует, будто профессор всегда обманывал его, «как англичане всегда обманывали валлийцев». Таким образом, место действия фильма привносит в конфликт Иэна и профессора дополнительный оттенок вражды между валлийцами и англичанами, между местными и приезжими (в более широком плане), «подогревая» разногласия изнутри.

Фильм движется согласно чеховской схеме нарастания напряжения к третьему действию, а затем к разрешению конфликта. Кульминация фильма оказывается более бурной и эмоциональной, чем в пьесе Чехова, но это зависело от субъективного прочтения Хопкинсом пьесы и его понимания героев. В итоге персонажи приходят к осознанию безнадежности своего положения. Фильм, в отличие от пьесы, привносит надежду последними кадрами цветущей природы Уэльса, будто объединяя надежду героев на счастье и нескончаемый природный цикл. За августом придет осень, затем зима и после долгой зимы (ощущения безвыходности своего положения) придет, наконец, весна, обещая возрождение природы и чувств. Таким образом, можно говорить об обогащении смыслов оригинального литературного произведения.

Итак, рассмотренные нами киноадаптации пьесы Чехова «Дядя Ваня» изменяют время происходящих событий, переносят место действия в другие страны и даже континенты. Это позволяет говорить об огромном потенциале «Дяди Вани», чье время и место не замыкаются на российской провинции конца XIX века, а расширяются до любой страны и любого времени. Это говорит о вневременности чеховской пьесы. Поднимаемые в «Дяде Ване» экзистенциальные вопросы (потеря жизненных ориентиров, осознание быстротечности жизни и невозможности повернуть время вспять, принятие ответственности за свой выбор и за свою жизнь, поиск смысла жизни) повествуют об общих закономерностях жизни и, следовательно, оказываются актуальными для всего человечества. Таким образом, мы можем утверждать, что пьеса Чехова «Дядя Ваня» существует как в «малом», так и в «большом» времени, как в «ближнем», так и в «дальнем» контекстах.

Кинофильмы порой могут приблизить человека ближе к классике, к интуитивному пониманию сути его произведений, чем прочтение какого-либо профессионального филологического исследования (что не отменяет их ценности). Классическое произведение, адаптируемое в фильме, переносит внимание зрителя к далеким пространствам и ушедшим временам, и зритель с легкостью оказывается внутри фильма, вживается в героев, испытывает те же эмоции. Непосредственное переживание изображаемого в киноинтерпретациях, обращение к душевным волнениям позволяют зрителю представить извечный сюжет, и себя, органично вписываемого в этот сюжет.

Заключение

В данной диссертационной работе мы изучили эволюцию интерпретаций пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» с конца XIX века до первых десятилетий XXI века, используя обширный комплекс источников дореволюционного, советского и современного периодов, театроведческие и литературоведческие труды по драматургии А. П. Чехова, критические рецензии на различные театральные и кинопостановки пьесы «Дядя Ваня» в России и в Великобритании.

Вопрос датировки пьесы «Дядя Ваня» также рассматривается в нашем диссертационном исследовании. Мы считаем, что традиционная точка зрения, считающая датой создания «Дяди Вани» 1896 год, обладает набором наиболее весомых доказательств и фактологических обоснований, поэтому представляется наиболее достоверной. В то же время точная датировка пьесы «Дядя Ваня» до сих пор остается одной из актуальных проблем чеховедения, поэтому новые исследования данного вопроса продолжают появляться и представлять новые небезынтересные теории и концепции.

В результате нашего исследования мы пришли к следующим итогам:

1. На интерпретации пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» большое влияние оказывали культурный и историко-социальный контекст эпохи, а также господствующие в конкретный исторический период представления о драматургии А. П. Чехова.

Проведение «великих реформ» Александра II в 1860-х–1880-х годов вызвало большие изменения в жизни страны, в общественной ситуации и породило новые социальные явления. Поэтому в пьесе «Дядя Ваня», изданной в 1897 году, находили существовавшие в то время общественные настроения и проблемы: разорение дворянских усадеб, крушение прежних иллюзий, поиск новых средств к существованию, переосмысление жизненного пути, тяжелый труд «среднего человека» – обыкновенного, неисключительного человека, жизнь которого обыденна.

Следовательно, ситуация, изложенная в пьесе «Дядя Ваня», в конце XIX века воспринималась читателями как «правда жизни»: прежние ориентиры

потеряны, продолжать жить нужно, но как это делать, если нет надежды и «огонька» впереди. В образах Войницкого и Астрова были отражены образованные интеллигенты, вынужденные заниматься бессмысленной деятельностью или деятельностью, не приносящей никакого видимого результата в настоящем, которые не могут применить плодотворно свой талант в существующей действительности. Им остается только надеяться на лучшее будущее.

Отношение к А. П. Чехову-драматургу в среде литературных критиков после издания в 1897 году его сборника «Пьесы» первоначально было скептическим – его писательский талант считали неприменимым к традиционной драматургии. Соответственно, и воспринимали пьесу «Дядя Ваня» (как и остальные драматургические произведения А. П. Чехова) в отрицательном ключе. В рецензиях на чеховские пьесы драматурга критиковали за изображение пошлости жизни, за бытописание, бессобытийность, скучные и несвязные разговоры действующих лиц, упрекали в отсутствии драматического конфликта, интриги, внятных мотивов героев и в главенствующем настроении тоски и безнадежности в «Дяде Ване». Некоторые критики (например, Н. К. Михайловский, П. П. Перцов) обвиняли А. П. Чехова в непонимании общественной жизни, непричастности к какой-либо «школе» и, следовательно, в отсутствии определенного общественного смысла в его произведениях, в том числе в пьесе «Дядя Ваня».

Однако постановка «Дяди Вани» Московским Художественным театром в 1899 году, над которой К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко работали вместе с А. П. Чеховым, наглядно продемонстрировала успешную реализацию чеховской пьесы в театре, демонстрируя глубину психологизма пьесы при минимуме внешних театральных эффектов, и изменила положение дел в лучшую сторону. В прессе стали писать о сильной драматической составляющей «Дяди Вани», о высоком трагизме финала и интерпретировать пьесу как «новое слово», сказанное А. П. Чеховым-драматургом, в развитии театрального искусства – в развитии психологического театра.

В 1920-х годах с приходом к власти большевиков отношение к Чехову-драматургу изменилось – его считали устаревшим, а в его пьесах видели господствующее настроение упадка, пессимизма и антиреволюционное содержание. В результате такого восприятия немногочисленные в то время постановки чеховских пьес подвергались резкой критике в прессе. Однако А. В. Луначарский, занимавший должность наркома просвещения РСФСР, смог повлиять на общественное сознание статьёй «А. П. Чехов в наши дни» (1929 год), в которой говорилось о современности Чехова новому миру, в котором боролись против безволия и пассивности – тех человеческих качеств, которые печалили драматурга. Тем самым к концу 1920-х годов декларировалось обязательное изучение драматургии А. П. Чехова и ее особенностей для дальнейшего развития советской культуры и художественной литературы.

Профессиональные филологические исследования драматургии А. П. Чехова и его пьесы «Дядя Ваня», начавшиеся в конце 1920-х годов, изучали метод драматурга в построении пьес – новаторский, в сравнении с предшествующей традицией (например, работы С. Д. Балухатого, Ю. В. Соболева, А. П. Скафтымова, Г. П. Бердникова, А. Б. Дермана, А. И. Роскина, А. И. Ревякина). Избавление А. П. Чехова от фабулы, от развития внешнего действия как двигателя сюжета, отказ от внешних эффектов и создание пьесы на фундаменте внутреннего психологического состояния героев, чьи душевные драмы протекают под внешне обыденным поведением – эти особенности драматургических произведений писателя придавали лаконизм его пьесам как в композиции, так и в стилистике. Соответственно, с развитием филологических исследований о драматургии писателя среди литературоведов и литературных критиков приходило признание драматургического мастерства А. П. Чехова. Его как мастера и реформатора в драматургии превратили в пример писателям Советского Союза и начали истолковывать его пьесы в контексте советской идеологии.

Советская литература с героем крупного плана, героическим характером и с упором на оптимистические установки оказала свое влияние на интерпретации пьесы «Дядя Ваня». Такие исследователи творчества

А. П. Чехова, как В. В. Ермилов, Г. П. Бердников, М. Н. Строева, А. И. Ревякин, В. Е. Хализев, в писателе видели сторонника революционной борьбы за лучшее будущее, которое в рамках идеологии того времени представляло собой коммунистическое общество. Следовательно, пьесу «Дядя Ваня» литературоведы интерпретировали как протест автора против «бездушного либерализма» и призыв к самоотверженному труду ради высшей цели.

Театральные постановки «Дяди Вани» акцентировали внимание на жизнеутверждающем и действенном начале чеховской пьесы, поэтому, например, К. С. Станиславский во второй половине 1920-х годов играл Астрова деятельным борцом-революционером за обновление жизни, а Б. Г. Добронравов Войницкого в 1940-х годах – как героя, исполненного желания достичь лучшего будущего и выражающего протест против серости жизни, которая сковывает силу и талант человека. Следовательно, политические установки советско-коммунистической системы диктовали видение А. П. Чехова как сторонника революционной борьбы, приписывали писателю определенные идеологические принципы, а сценическое прочтение «Дяди Вани» в МХТ представляло собой трагедию гибнущего таланта, который ради высшей идеи, высшей цели был готов к бескорыстному самопожертвованию.

В такой интерпретации пьесы «Дядя Ваня» выдвигались и злободневные аспекты. Например, речи Астрова в исполнении Б. Н. Ливанова о лесонасаждениях становились максимально актуальными для начала 1950-х годов из-за сталинского плана преобразования природы.

В 1960-х годах «Дядю Ваню» толковали как трагедию сильных личностей, которые стоически выносят жизненные невзгоды ради возможности в будущем жить лучше (постановка Л. Е. Хейфейца в 1969-м году). Такая трактовка представляла трагедию российской интеллигенции, которая находится под гнетом власти и не обладает необходимыми свободами и правами. Такая интерпретация пьесы «Дядя Ваня» являлась отражением общественных настроений: «хрущевская оттепель» закончилась, надежды на изменение к лучшему не оправдались, образованный класс страдал в обстановке несвободы

и жестких ограничений. По словам самого режиссера, тревога за будущее царила среди людей, но никто не хотел опускать руки⁵⁶¹.

Формула «жестокое Чехова»⁵⁶², трагедийного Чехова, превалирующая на театральной сцене с 1960-х годов вплоть до середины 1980-х годов, была связана с политической и общественной ситуацией в стране (начало «эпохи застоя» и ощущение современниками безысходности существующего положения вещей). Пьеса «Дядя Ваня» интерпретировалась в трагическом ключе: иллюзии героев разрушены, надежды на земное счастье не оправдались, остается терпеть и продолжать трудиться.

В 1990-х годах, когда распад СССР и приближающийся рубеж эпох породили, с одной стороны, страх перед невозможностью предсказать завтрашний день и, с другой стороны, ожидания жизненных перемен к лучшему, пьеса «Дядя Ваня» интерпретировалась как своеобразный итог прожитому столетию. Конец XX века привнес в пьесу злободневные вопросы о причинах трагического положения России (постановка М. Розовского).

В XXI веке явно прослеживается тенденция на пересмотр существующего толкования пьесы «Дядя Ваня». Если в 1970-х годах актуальным было говорить об угнетенном состоянии российской интеллигенции (интерпретация экранизации «Дяди Вани» А. С. Кончаловским многими литературными критиками воспринималась в таком ключе), то в начале XXI века, когда права и свободы у интеллигенции уже были, но новых Достоевских или Шопенгауэров она не выдвинула, стали говорить о ее несостоятельности. Такой пересмотр взглядов прослеживался как в литературоведении (к примеру, статья В. Б. Катаева «Не начало ли перемен?»), так и в театральных интерпретациях.

Истолкование образа Войницкого как инфантильного «недотепы», не обладающего исключительным талантом и не способного отвечать за свои поступки и даже следить за собой, стало актуальным для современного театра. Трезвость в оценке героев пьесы «Дядя Ваня», отвечающая новым реалиям

⁵⁶¹ Оболенская М. «Делай свое дело!»: Леонид Хейфец. Ук. изд.

⁵⁶² Рудницкий К. Л. Ук. изд. С. 55.

жизни, превалировала над сочувствием, поэтому общее «снижение» образов героев стало тенденцией для современных интерпретаций пьесы.

2. Прямая соотнесенность между научными, литературно-критическими и театрально-кинематографическими интерпретациями пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» существовала лишь в отдельных случаях (например, влияние работ Б. И. Зингермана на А. С. Кончаловского при экранизации «Дяди Вани»; влияние монографий английских исследователей на театральные постановки 1970-х годов). Общие настроения в сфере искусств и научной среде приводили режиссеров и литературоведов к общим открытиям в истолковании пьесы независимо друг от друга. Новые прочтения пьесы «Дядя Ваня» (например, исследования У. Джерхарди или В. Б. Катаева, постановка Р. Туминаса или С. Брауншвейга) были связаны с изменениями в социокультурной ситуации и процессами, происходящими в обществе.

В некоторых случаях существовала взаимосвязь между научными или литературно-критическими и сценическо-кинематографическими прочтениями пьесы «Дядя Ваня». К примеру, первая постановка пьесы в МХТ в 1899 году повлияла на толкование пьесы литературными критиками. Изначально негативная оценка драматургических работ А. П. Чехова сменилась признанием чеховского таланта в драматургии, а пьесу «Дядя Ваня» литературные критики стали воспринимать согласно театральному прочтению успешного спектакля. В рецензиях мелькали такие выражения, как «самая интересная пьеса текущего репертуара»⁵⁶³, «боевая пьеса сезона»⁵⁶⁴, «"новое слово", сказанное Чеховым-драматургом»⁵⁶⁵, «драма первоклассных достоинств, трепещущей правдою и сверкающей талантом»⁵⁶⁶.

Пример обратного влияния (литературной критики на театральное прочтение) – изменение сценической интерпретации пьесы «Дядя Ваня» в МХТ в 1920-е годы. Критические рецензии социал-революционеров на постановку

⁵⁶³ Гродская Н. С. и др. Примечания. Ук. изд. С. 416.

⁵⁶⁴ Там же. С. 417.

⁵⁶⁵ Там же. С. 416.

⁵⁶⁶ Там же. С. 417.

«Дяди Вани» в МХТ, исполняющуюся согласно первому театральному прочтению пьесы в 1899 году, называли устаревшей, наполненной излишним подчеркиванием бытовых мелочей и осуждали за отсутствие политического содержания. Из-за этого Художественный театр был вынужден изменить трактовку «Дяди Вани» и внести необходимые коррективы.

В 1926 году состоялась обновленная постановка «Дяди Вани» в МХТ, где интерпретация героев пьесы соответствовала ожиданиям советской критики: героический образ Астрова в исполнении К. С. Станиславского – «революционера-народника»⁵⁶⁷, отсутствие «излишних натуралистических деталей»⁵⁶⁸, новое звучание голосов старых героев, акцентирование внимания на деятельном начале пьесы.

В Великобритании в 1960-1970-е годы появлялись театральные интерпретации чеховских пьес, в которых режиссеры нередко прибегали к толкованиям драматургии А. П. Чехова английскими исследователями.

Постановка Л. Оливье «Дяди Вани» в 1962-1963 годах интерпретировала Астрова и Войницкого как людей стойких, не сломавшихся из-за жизненных неудач. На такое восприятие героев А. П. Чехова повлияло толкование Д. Магаршака, который в «Дяде Ване» видел не драму разрушенных надежд, но «драму мужества и надежды»⁵⁶⁹. Подробные разборы пьес А. П. Чехова, выполненные в работах Д. Стайана, Д. Магаршака, Х. Питчера в начале 1970-х годов, помогали режиссерам в понимании художественного замысла автора драматургических произведений и влияли на сценические решения⁵⁷⁰.

Влияние научной интерпретации на истолкование пьесы «Дядя Ваня» прослеживается в экранизации пьесы, выполненной А. С. Кончаловским в 1970-м году. Режиссер признавался, что во время подготовки к съемкам фильма «Дядя Ваня» (1970 год) он находился под большим впечатлением от работ Б. И. Зингермана. А. С. Кончаловскому удалось передать ощущение ровного течения жизни с помощью выверенного движения времени

⁵⁶⁷ Строева М. Н. Ук. изд. С. 242.

⁵⁶⁸ Там же.

⁵⁶⁹ Magarshack David. Chekhov, the Dramatist. Op. cit. P. 225.

⁵⁷⁰ См.: Чехов и мировая литература: Т. 100. Кн. 1. Ук. изд. С. 524.

(распределения пауз и тишины между диалогами и монологами героев, на которое обращал внимание литературовед), а также отразить способность чеховских героев одновременно пребывать в настоящем времени и вне его – ту особенность, которую выделял Зингерман.

Хотя в вышеуказанных случаях наблюдается влияние различных толкований пьесы «Дядя Ваня», они являются лишь несколькими примерами из всего многообразия интерпретаций пьесы А. П. Чехова. Исследуя историческую перспективу, мы приходим к выводу об общих настроениях, царивших в обществе, в научной среде, в сфере искусств. Они влияли на режиссеров, литературоведов и литературных критиков в определенном истолковании пьесы «Дядя Ваня», поэтому интерпретаторы могли схоже прочитывать пьесу.

К примеру, исследование У. Джерхарди являлось следствием критики творчества А. П. Чехова в первых десятилетиях XX века в английском обществе. Джерхарди стремился объяснить А. П. Чехова английскому читателю, литературным критикам и филологам, которые если и были знакомы с творчеством русского писателя, то неудовлетворительное качество переводов, а также бытовавшая в первой четверти века «легенда о Чехове» как о «певце сумерек душ» мешали верной оценке чеховских произведений.

Джерхарди высоко оценивал композицию чеховских пьес и их цельность, поэтическую манеру А. П. Чехова, а также психологическое мастерство писателя, благодаря которому создавались образы героев в их целостности и многогранности и картина жизни в ее многообразии и сложности.

В результате монография английского исследователя стала отправной точкой для последующего, более глубокого изучения произведений А. П. Чехова на профессиональном уровне.

В то же время в постановках чеховских пьес 1920-х годов Ф. Ф. Комиссаржевский также стремился объяснить русского драматурга английскому зрителю и разрушить бытовавшее среди английской публики представление о пьесах А. П. Чехова как о драмах безнадежности и отчаяния. Спектакль «Дядя Ваня» в интерпретации русского режиссера акцентировал внимание на оптимистическом начале пьесы и чувстве надежды.

Постановка «Дяди Вани» Р. Туминаса ставила актуальный для режиссера и современного дня вопрос: к чему приведет вымирание доброты, совестливости и милосердия. Общественное отношение к этим человеческим качествам сильно отличается от отношения к ним в конце XIX века. Для многих людей сегодня эти качества кажутся не востребовавшими и считаются слабостью характера. Туминас дает свой ответ на вышесказанный вопрос, и он метафорически (в виде Войницкого-манекена с застывшей улыбкой) предостерегает современное общество.

Современные театральные прочтения пьесы «Дядя Ваня» являются следствием перемен в обществе, и литературоведение также чувствует эти изменения и откликается на них (к примеру, статья В. Б. Катаева «Не начало ли перемены?»). От толкования образа заглавного героя пьесы «Дядя Ваня» середины XX века сегодняшние интерпретации не только в театре, но и в научных работах кардинально отличаются. Если раньше термин «серебряковщина» снимал личную ответственность с Войницкого за свою жизнь и его решения, то теперь интерпретации пьесы сообщают иное: не профессор виноват в несчастьях дяди Вани, но только он сам (об этом, в частности, пишет П. Н. Долженков в «Эволюции драматургии Чехова»).

Экологическая проблематика, которую поднимал А. П. Чехов в «Дяде Ване», также выходит на первый план сегодняшних толкований пьесы (постановка С. Брауншвейга). Сегодня задача охраны природного мира становится особенно важна. Экологическая катастрофа (выброс вредных химикатов в атмосферу и разрушение озонового слоя Земли, загрязнение мировых вод, производство неразлагающегося несколько столетий пластика, истребление животного мира и полное вымирание многих видов, и многое другое) заставляет многих людей обращать пристальное внимание на пьесу «Дядя Ваня», в которой А. П. Чехов предсказывал постепенное вымирание природного мира. В XXI веке предостережение драматурга становится реальностью и не может не влиять на толкование пьесы и на расстановку акцентов.

В театральных интерпретациях пьесы «Дядя Ваня» режиссеры выражали как актуальные проблемы времени, так и свое понимание пьесы А. П. Чехова, что во многом зависело от социокультурной ситуации. Театральный режиссер А. В. Эфрос писал: «Театр, когда прикасается к старому, обязательно раскрывает и себя, свое время. Конечно, не следует забывать и о времени автора, и о нем самом, но свое время из души тоже не выкинешь»⁵⁷¹.

Постановка «Дяди Вани» М. Н. Кедрова отражала злободневную для конца 1940-х – начала 1950-х годов экологическую проблему лесонасаждений. В то же время видение режиссера идейной составляющей пьесы (протест против пассивного страдания, мужественное преодоление жизненных препятствий, активная борьба за построение лучшей жизни) открыло ее для советской сцены в новом свете. Л. Е. Хейфец в конце 1960-х годах представлял героев «Дяди Вани» сильными личностями, которые стоически выносят невзгоды и несчастья ради возможного счастья в будущем. Такая интерпретация пьесы зависела от понимания режиссером чеховской драматургии, где автор всегда оставлял героям надежду, а также от исторической ситуации всеобщей неопределенности. В начале 1980-х годов герои постановки Г. А. Товстоногова трезво осознают свое безнадежное положение и уже не надеются на земное счастье. Им остается только стойко принять безиллюзорную реальность и заполнять жизнь трудом. О. Н. Ефремов в середине 1980-х годов верил, что чеховским героям помогает подняться после разрушенных мечтаний и осознания бесцельно прожитых лет вера в высшую цель, которая дает земной жизни смысл. Герои постановки Эймунтаса Някрошюса в середине 1980-х годов сталкивались с трагической стороной жизни, осознавали безвыходность своего положения, но надежда на любовь продолжала освещать их жизнь. Такие интерпретации пьесы в 1980-х годах были связаны как с личным пониманием режиссеров пьесы А. П. Чехова, так и с ощущением предельных решающих сроков, что преобладало в общественном настроении рубежа веков. Вкладываемый в пьесу «Дядя Ваня» М. Розовским смысл отразился в постановке 1990-х годов,

⁵⁷¹ Катаев В. Б. К пониманию Чехова. Ук. изд. С. 12.

в которой вырождение человеческой души режиссер связывал с трагедиями страны.

Фильмография пьесы доказывает, что на материале пьесы режиссеры говорят о волнующих их вопросах, будь то судьба российской интеллигенции, австралийских фермерских хозяйств после Первой мировой войны или конфликты между англичанами и валлийцами, что обогащает смысловое наполнение первоисточника. В то же время поднимаются философские вопросы пьесы: вырождение гуманизма, непонимание людьми друг друга, отсутствие личного счастья, экзистенциальное одиночество, разлад в человеческой душе. В фильмах раскрывается драма человека с самой жизнью, как и в первоисточнике, что говорит об общечеловеческом значении пьесы русского драматурга. Перенос времени и места действия в киноадаптациях, в свою очередь, сообщает о вневременном характере пьесы «Дядя Ваня».

В XXI веке пространство пьесы «Дядя Ваня» расширялось для новых интерпретаций, вызванных современной общественной ситуацией. Режиссеры говорят об угасании веры в христианском смысле в, по преимуществу, атеистическом современном мире, о разобщенности и тотальном непонимании людей друг друга, о вымирании доброты, совести и нежности, которые в XXI веке становятся «ненужными придатками» [С, 13; 131] и о трагедии заурядного человека, не обладающего никаким талантом, но мечтающего о великом.

И в прошлом, и сегодня режиссеры стремятся к переосмыслению «Дяди Вани» в соответствии с собственным пониманием пьесы и актуальными проблемами общества. Интерес среди кинорежиссеров и театральных режиссеров к пьесе «Дядя Ваня», как мы доказываем в своем исследовании, только возрастает с течением времени. Их работы позволяют с других ракурсов взглянуть на «Дядю Ваню», на персонажей и конфликты пьесы. Так как пьеса открыта своему читателю-интерпретатору, то на протяжении более ста лет не прекращаются исследования и постановки «Дяди Вани», и вариации

истолкований пьесы с каждой новой адаптацией расширяют ее «смысловой потенциал»⁵⁷².

3. Такие смысловые элементы пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня», как образ заглавного героя, темы разобщенности и вырождения человеческой души и природного мира, темы (не)возможности земного счастья и принятия своей судьбы, а также место и время действия пьесы подвергаются наиболее сильной трансформации при перенесении драматургического произведения на театральную сцену или в кинематограф. При этом интерпретационные возможности пьесы расширяются, и каждая адаптация раскрывает новые смысловые вариации драматургического произведения.

Рассмотренные нами театральные интерпретации и киноадаптации пьесы «Дядя Ваня» доказывают, что режиссеры стремятся выразить в постановках свое видение пьесы, которое может быть сопряжено с злободневными вопросами современности. Изначальный чеховский замысел может трансформироваться, но пьеса при этом приобретает новые интерпретации.

Постановка «Дяди Вани» М. Н. Кедрова в конце 1940-х годов была сосредоточена на представлении мужественных и деятельных героев, которые стремятся приложить свои силы к улучшению жизни всего человечества. Такое видение пьесы акцентировалось на гуманизме и утверждении радости к жизни, несмотря на все трудности. Безусловно, А. П. Чехов ценил жизнь, какой бы она ни была, он оставляет своим героям надежду и относится к ним с сочувствием, но в то же время автор представлял действующих лиц «Дяди Вани» без прикрас – они все имели слабости и не лучшие стороны характера. М. Н. Кедров же трансформировал замысел автора и представлял действующих лиц пьесы как людей исключительных, талантливых и сильных духом. В постановке М. Н. Кедрова герои не смиряются с разочаровывающей их действительностью, и финал спектакля обещал оптимистичную надежду на коренное преобразование жизни. В то время как в пьесе герои, потеряв все иллюзии, примиряются

⁵⁷² Яусс Х.-Р. Ук. изд. С. 68.

с окружающей их жизнью через мучительный душевный кризис и смиренно надеются на справедливость и отдых в загробной жизни. Следовательно, мы наблюдаем трансформацию изначальных смыслов, заложенных автором в произведение, для проведения режиссерского взгляда на пьесу, что рождает отличную от первоисточника интерпретацию «Дяди Вани».

В постановке «Дяди Вани» Г. А. Товстоногова в 1980-х годах мы наблюдаем уже значительно сниженное, по сравнению со спектаклем М. Н. Кедрова, изображение образов героев. Заглавный герой пьесы уже не талантливый интеллигент Войницкий, носящий изящные галстуки, а дядя Ваня – измученный, изнервленный, обычный человек в душевных переживаниях. Былой красоты и таланта более нет, осталась неуверенность в себе и в жизни и незнание, как и зачем дальше жить. Двойственность образа Войницкого в пьесе Чехова – образованный, культурный интеллигент Иван Петрович и по-деревенски простой и безыскусный дядя Ваня – в постановке Г. А. Товстоногова более сводилась к полюсу простоты и неисключительности героя, который не смог бы стать великим человеком. Режиссер трезво взглянул на героя и через весь спектакль проводил мысль: только сам человек виноват в несчастьях, что постигли его. Это была суровая трактовка без сочувствия к герою. Постановка Г. А. Товстоногова более резко и отчетливо выражала уже заложенные автором смыслы и акцентировала внимание на трезвом отношении к себе и действительности. В отличие от А. П. Чехова, который с участием относился к своим героям и оставлял им надежду, режиссер представлял свое видение пьесы, зависящее во многом от жизненных условий 1980-х годов: даже без надежды на земное счастье нужно быть стойкими и заполнять свою жизнь трудом.

В современных постановках «Дяди Вани» XXI века уже явно прослеживается тенденция на снижение образа Войницкого – иногда даже до абсурдного гротеска. Заглавный герой пьесы теперь – только дядя Ваня, незрелый и смешной «недотепа», не способный ни на какие дела. Его претензии безосновательны, а поведение комично. Однако за этим поведением скрывается душа доброго, бескорыстного и честного человека, которая в суровой

действительности подвергается постоянным циничным унижениям и медленно погибает. Вырождение светлых человеческих качеств становится насущной проблемой и ведет к гибели человеческой души, а за ней и к гибели природного мира. Такая злободневная актуальность доказывает современность А. П. Чехова и его пьесы «Дядя Ваня» для нынешнего мира. Современные режиссеры «выделяют» заложенную драматургом тему и развивают ее до максимума, тем самым предполагая, какое будущее может наступить. Наблюдается изменение изначального авторского замысла, которая, однако, не изменяет глубинный посыл пьесы «Дядя Ваня» и рождает новую интерпретацию драматургического произведения.

Киноадаптации пьесы свидетельствуют о том, что пьеса «Дядя Ваня» при перенесении ее на язык кинематографа подвергается определенной смысловой трансформации, однако главная ситуация пьесы (осознание ложности былых иллюзий и прожитой напрасно жизни) остается неизменной. Независимо от времени или места событий, герои экранизаций задаются теми же философскими вопросами, что и герои литературного первоисточника. При этом режиссеры воспринимают текст пьесы через призму собственных ожиданий и отражают в своих работах волнующие их социально-исторические ситуации (например, конфликт между валлийцами и англичанами, отраженный в фильме Энтони Хопкинса, или проблемы содержания австралийского хозяйства после Первой мировой войны в фильме Майкла Блэйкмора, или угнетенное положение русской интеллигенции 1970-х годов в фильме А. С. Кончаловского). Следовательно, разворачивается «смысловый потенциал»⁵⁷³ пьесы «Дяди Вани», и чеховское произведение приобретает новые варианты толкований.

Таким образом, пьеса «Дядя Ваня» в своем текстуальном пространстве содержит большие возможности для различных интерпретаций, когда каждая адаптация создает новый вариант пьесы и дает ей новую жизнь – то, что Ю. В. Доманский называл «потенциальным вариантопорождением»⁵⁷⁴

⁵⁷³ Там же.

⁵⁷⁴ Доманский Ю. В. Ук. изд. С. 10.

чеховской пьесы, а М. М. Бахтин связывал с жизнью произведения в «большом времени».

4. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» «живет» как в «малом», так и в «большом» времени, так как история ее истолкований в «ближнем и дальнем контекстах» позволяет говорить о ее вневременном характере.

М. М. Бахтин писал, что в «большом времени» художественное произведение ведет непрерывающийся творческий диалог с ходом времени. «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее), – пишет М. М. Бахтин. – Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков смыслы никогда не могут быть стабильными <...> – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога»⁵⁷⁵.

Рассмотренные нами исследования пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» доказывают, что пьеса ведет диалог не только с современностью, но и с далеким прошлым. Например, связи «Дяди Вани» с древнегреческим театром и концепцией мифологем, со средневековой поэмой (Данте Алигьери «Божественная комедия»), с трагедией эпохи Возрождения (У. Шекспира «Гамлет»), с немецкой трагедией XVIII–XIX веков (И. В. фон Гёте «Фауст»).

Связь «Дяди Вани» прослеживаются и с русской литературной традицией – предшествующей и современной Чехову (Н. В. Гоголь, И. Н. Потапенко, К. С. Баранцевич, И. И. Ясинский, П. П. Гнедич), и с западноевропейской «новой драмой».

Ближайшее прошлое – XX век – показывает, что интерпретации пьесы «Дядя Ваня» развивались в смысловом наполнении: от отражения конкретной исторической ситуации конца XIX века в России, когда «ближний контекст понимания» позволял изучить пьесу во времени ее создания и помогал понять восприятие «Дяди Вани» с точки зрения современников А. П. Чехова, до общечеловеческой экзистенциальной проблематики (человек и мир, поиск смысла жизни), когда «дальний контекст понимания», то есть существование

⁵⁷⁵ Бахтин М. М. Ук. изд. С. 393.

пьесы в «большом» времени, раскрывал новые смыслы в драматургическом произведении и расширял его значение до вневременного.

В каждую эпоху в интерпретациях пьесы выдвигались свои злободневные вопросы, в то же время они соединялись с заложенной А. П. Чеховым в пьесу философской проблематикой. Чеховские герои – обыкновенные «средние» люди, погруженные в обыденность, и в то же время они озабочены смыслом жизни, находятся в духовных исканиях. Эти искания носят вневременный характер, они не характеризуются только конкретной исторической ситуацией. Герои «Дяди Вани» объединены общим настроением рефлексии и осмысления жизни, и этим близки каждому думающему человеку во всех временах. Интерпретации пьесы в зарубежных театральных постановках, в зарубежных фильмах доказывают неугасающую актуальность философских исканий чеховских героев.

Мы считаем, что пьеса «Дядя Ваня» ведет диалог и с будущим. Философская проблематика «Дяди Вани» будет привлекать интерпретаторов пьесы еще очень долгое время. Также хотим заметить, что поднимаемые современностью вопросы вырождения таких человеческих качеств, как доброта, справедливость, нежность и искренность, человеческая разобщенность и отсутствие веры, а также экологическая проблематика неразрывно связаны с будущей мировой ситуацией. Изменения в современности влекут за собой последствия в будущем.

Таким образом, пьеса «Дядя Ваня» органично существует в любом времени и месте. Поэтому слова М. М. Бахтина о великих произведениях, что живут не только в «малом», но и в «большом» времени, кажутся нам определенно применимыми и к пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня», так как пьеса во времени приобретает новые интерпретации, что способствует более разностороннему пониманию драматургического произведения. Это также доказывает «методологическое новаторство»⁵⁷⁶ А. П. Чехова. Как писал В. Б. Катаев: «функция Творца: дать первоначальный толчок дальнейшему бесконечному движению и развитию творения во времени»⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Катаев В. Б. Чехов плюс... Ук. изд. С. 217.

⁵⁷⁷ Там же.

Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня», созданная в конце XIX века, непрерывно развивалась в своем интерпретационном значении. Каждая эпоха находила в пьесе свои, близкие времени смыслы. В итоге пьеса, преображая изначальный авторский замысел, взаимодействует с культурным опытом литературоведческих, театроведческих исследований, а также с театральными и кинопостановками пьесы. В результате в пространстве пьесы происходит диалог культур, ведущий к приращению разнообразных интерпретационных вариаций.

Объединение методологических подходов М. Л. Гаспарова и М. М. Бахтина позволяет представить историю истолкования пьесы «Дядя Ваня» в полной мере, на протяжении более ста лет исследовать историческую перспективу интерпретаций драматургического произведения. «Ближний контекст понимания» позволяет узнать первичные рецепции пьесы «Дядя Ваня», восстановить изначальные интерпретации драматургического произведения и взглянуть на него глазами современников А. П. Чехова, в то время как «дальний контекст» способствует обретению новых значений и смыслов произведения прошлого и дает ему новую жизнь.

Завершая нашу работу, мы хотим подчеркнуть, что она является лишь отправным этапом в исследовании данной тематики и не ставит точку в изучении пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» с точки зрения ее интерпретаций. Устойчивый интерес к пьесам А. П. Чехова позволяет утверждать, что новые и оригинальные их интерпретации, безусловно, будут возникать и в дальнейшем. Своеобразие пьес А. П. Чехова обусловило неиссякаемый интерес к ним со стороны читателей, зрителей, литературоведов, театральных критиков и режиссеров.

Библиографический список

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. / Антон Павлович Чехов; [АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.]. М.: Наука, 1974–1983.
2. А. П. Чехов: pro et contra: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX-XXI веков (1960-2010): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русской Христиан. гуманитар. академии, 2016. – 879 с.
3. А. П. Чехов: pro et contra: Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX –нач. XX веков (1887–1914): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русского Христиан. гуманитар. ин-та, 2002. – 1072 с.
4. А. П. Чехов в воспоминаниях современников: сборник / [подготовка текста и примеч. Н. И. Гитович и И. В. Федорова]. М.: Гослитиздат, 1960. – 834 с.
5. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / [сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович]. М.: Худож. лит., 1986. – 734 с.
6. *Александров Я. А.* Чайка русской сцены: театр.-лит. очерки : страницы из истории культур. исканий и лучш. порывов. Казань: тип. Я. Н. Подземского, 1914. – 86 с.
7. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов // Вопросы поэтики. – 1927. – Вып. 9. – Л.: «Academia». – 184 с.
8. *Бартошевич А. В.* Чехов – английский драматург? // Балтийские сезоны: действующие лица петербургской сцены: альманах. СПб: 2010. № 20. – С. 27–29.
9. *Батюшков Ф. Д.* Предсмертный завет Антона П. Чехова // Мир божий. – 1904. – № 8. – С. 1-12.
10. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. – 445 с.

11. *Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.: Художественная литература, 1984. – 511 с.
12. *Бердников Г. П.* Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Л.: М.: Искусство, 1957. – 246 с.
13. *Бердников Г. П.* Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. 3-е изд., дораб. и дополн. М.: Искусство, 1981. – 356 с.
14. *Булгаков С. Н.* Чехов как мыслитель. Киев, 1905. – 32 с.
15. *Бушканец Л. Е.* «Леший» и «Дядя Ваня» как пьесы о возрастах жизни // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 307–322.
16. *Бушканец Л. Е.* Художественный язык А. П. Чехова и язык кино // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2007. – Т. 149. – Кн. 2. – С. 82–94.
17. *Вирабов И.* Дядя Ваня не догнал Олега Табакова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2004. – 26 мая. – Режим доступа: <http://fomenko.theatre.ru/director/past/karbauskis/4157/> (дата обращения: 08.07.2018).
18. *Владимиров А. М.* Драматургия А. П. Чехова в оценке английского и американского литературоведения 60-х годов // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: Из-во Московского университета, 1981. – С. 222–235.
19. *Волчкевич М. М.* «Вечный дядюшка» русской литературы. «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского и «Дядя Ваня» А. П. Чехова // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / Редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) [и др.]. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 170–179.

20. Вуди Аллен о фильме А. С. Кончаловского «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // раздел «Пресса». – Режим доступа: http://konchalovsky.ru/works/films/Uncle_Vania/ (дата обращения: 10.07.2018).
21. Гаврилова Н. В. «Emotional Network»: пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в исследовании Харви Питчера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – Вып. 8 (86). – Часть 2. – С. 225–231.
22. Гаврилова Н. В. «Дядя Ваня» как элемент национальной мифологии // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – № 9. – С. 100–103.
23. Гаврилова Н. В. Исследование датировки пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня»: анализ основных точек зрения // Litera. — 2018. – № 2. – С. 59–65.
24. Гаврилова Н. В. Эссе Д. Фридмана или о пьесах А. П. Чехова в современном театре // Litera. — 2018. – № 3. – С. 85–94.
25. Гапоненков А. А. Пьеса А. П. Чехова «Дядя Ваня» в контексте «философии жизни» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 119–133.
26. Гардин В. Р. Жизнь и труд артиста. М.: Искусство, 1960. – 267 с.
27. Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Междунар. науч. конф. Москва, 10–11 ноября 2004 года. М.: МГУ, 2004. – С. 8–10.
28. Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Михаил Бахтин: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002. – С. 33–36.
29. Гитович Н. И. Когда же был написан «Дядя Ваня»? // Вопросы литературы. – 1965. – № 7. – С. 130–136.

30. *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Гослитиздат, 1955. – 880 с.
31. *Головачева А. Г.* К вопросу о допустимых границах датировки «Дяди Вани // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 85–95.
32. *Головачева А. Г.* «Писатель нашей же генерации»: А. П. Чехов и П. П. Гнедич // Чеховиана. Чехов: Взгляд из XXI века / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 217–232.
33. *Горфункель Е. И.* Зеркало треснуло [Электронный ресурс] // Империя драмы. – 2009, октябрь. – № 29. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/pressa/zerkalo-tresnulo/> (дата обращения: 09.07.2018).
34. *Горфункель Е. И.* Товстоногов и Чехов // Вопросы театра. Proscaenium. М. : Гос. ин-т искусствознания. – Вып. 3–4. – 2010. – С. 24–47.
35. *Гродская Н. С. и др.* Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1978. – С. 387–421.
36. *Гульченко В. В.* В Москву! В Москву?..(Провинция и Столица в пьесах Чехова) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 259–270.
37. *Гульченко В. В.* Чехов между *il penseroso* и *l'allegro* // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От “Лешего” к “Дяде Ване”» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 2. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 105–129.
38. *Гуревич Л. Я.* Посмертный лик Чехова // Русская мысль. – 1910. – № 2. – С. 115-137.

39. *Давыдов М. В., Давыдов В. М.* Английские современники А. П. Чехова о его творчестве // *Язык, сознание, коммуникация: сб. статей* / [отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов]. М.: МАКС Пресс, 2002. – Вып. 21. – С. 159–170.
40. *Дерман А. Б.* О мастерстве Чехова. М.: Советский писатель, 1959. – 208 с.
41. *Димитров Л.* «Finita la comedia» по-чеховски, или «из темного леса» к «небу в алмазах» // *Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей* / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 195–209.
42. *Додин Л. А.* Путешествие без конца: погружение в миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 525 с.
43. *Должанский Р.* Дядя нечестных правил: Олег Табаков помог режиссеру разоблачить Войницкого [Электронный ресурс] // *Коммерсант*. – 2004. – 20 мая. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm (дата обращения: 08.07.2018).
44. *Долженков П. Н.* «Леший» и «Дядя Ваня»: сопоставительный анализ // *От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях* / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 166–173.
45. *Долженков П. Н.* Страшно то, что непонятно // *Театр*. – 1991. – № 1. – С. 83–91.
46. *Долженков П. Н.* Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. – 259 с.
47. *Доманский Ю. В.* Вариативность драматургии А. П. Чехова: монография. Тверь: Лилия Принт, 2005. – 160 с.
48. *Дубнова Е. Я.* «Дядя Ваня» на сцене петербургского Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской // *Чеховиана. Чехов в культуре XX века: ст., публ., эссе* / [редкол.: В. Я. Лакшин (отв. ред.) и др.]. М.: Наука, 1993. – С. 117–129.

49. Дядя Ваня [Электронный ресурс] // Театр Наций / раздел «Спектакли». – Режим доступа: <https://theatreofnations.ru/performances/dyadya-vanya> (дата обращения: 25.03.2020).
50. Егошина О. Режиссер Римас Туминас: открытие 89 сезона [Электронный ресурс] // Новые известия. – 2009. – 1 сентября. – Режим доступа: <http://www.vakhtangov.ru/mediabox/interview/press/23438> (дата обращения: 08.07.2018).
51. Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М. : Новое лит. обозрение, 2014. – 245 с.
52. Ермилов В. В. Чехов А. П. Драматургия Чехова. М.: Советский писатель, 1954. – 511 с.
53. Ефремова Е. Чехов фарсовый [Электронный ресурс] // Русский Журнал. – 2003. – 6 мая. – Режим доступа: old.russ.ru/culture/podmostki/20030506_efre.html (дата обращения 12.04.2020).
54. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М. : Искусство, 1987. – 494 с.
55. Заславский Г. Спектакль с продолжением [Электронный ресурс] // Независимая газета. – 2009. – 7 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018).
56. Зверев А. М. Новые английские и американские исследования о творчестве Чехова (обзор) // Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе: реферативный сборник / [отв. ред. и авт. введ. А. В. Карельский]. М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – С. 185-200.
57. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. – 392 с.
58. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение/ М.: Наука, 1988. – 383 с.
59. Иванова Н. Ф. От музыки звучащей («Леший») к незвучащей («Дядя Ваня») // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.):

- Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 174–180.
60. *Ивлева Т. Г.* Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь: Твер. гос. университет, 2001. – 124 с.
61. *Ивлева Т. Г.* «Марина вяжет чулок», «Телегин играет на гитаре» (о смыслообразующей роли ремарки в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня») // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Тверь, 1995. – С. 124–125.
62. «Идеальным дядей Ваней был бы Чаплин» [Электронный ресурс] // Интервью А. С. Кончаловского газете «Известия» [вела интервью М. Давыдова]. – 2009. – 22 октября. – Режим доступа: http://konchalovsky.ru/press/interviews/Ideal_of_Dyadia_Vania/ (дата обращения: 09.07.2018).
63. *Ищук-Фадеева Н. И.* Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 232–246.
64. *Карасев Л. В.* Слово и дело в «Дяде Ване» // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 209–217.
65. *Карась А.* Памятник льву [Электронный ресурс] // Российская газета. – 2009. – 4 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018).
66. *Катаев В. Б.* Дж. Б. Пристли. Антон Чехов (главы из книги; перевод глав В. Б. Катаева) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр: сборник / [редкол.: В. И. Кулешов и др.]. М.: Книга, 1973. – С. 179–187.
67. *Катаев В. Б.* «Дядя Ваня» – La comedia? // Балтийские сезоны: действующие лица петербургской сцены: альманах. СПб.: 2010. – № 20. – С. 36–38.
68. *Катаев В. Б.* К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 247 с.
69. *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989. – 261 с.

70. *Катаев В. Б.* Метаморфозы текста: русский роман и интермедальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. – Вып. 6. – С. 32–39.
71. *Катаев В. Б.* Не начало ли перемены? (О новых тенденциях в интерпретации произведений А. П. Чехова) // Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: коллективная монография / [под общ. ред. Т. Н. Марковой]. Челябинск: Энциклопедия, 2012. – С. 118–128.
72. *Катаев В. Б.* Чехов в Англии семидесятых... (о книгах Дж. Стайана, Д. Магаршака, Х. Питчера, В. Л. Смит и Д. Б. Пристли, посвященных творчеству Чехова) // Русская литература в оценке современной буржуазной критики. М.: МГУ, 1981. – С. 236–256.
73. *Катаев В. Б.* Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники. М.: Яз. славян. культуры, 2004. – 223 с.
74. *Кирилов К.* Шесть персонажей в ожидании режиссера, или чеховские марионетки Юрия Бутусова [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2017. – Вып 3 (89). – Режим доступа: <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/shest-personazhej-v-ozhidanii-rezhissera-ili-chehovskie-marionetki-yuriya-butusova/> (дата обращения: 09.07.2018).
75. *Книппер-Чехова О. Л.* О А. П. Чехове [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/knipper-chehova.htm> (дата обращения 2018-04-21).
76. *Коваленко Ю.* Всегда мечтал сыграть Чехова с русскими (интервью) / Ю. Коваленко // Известия. – 2019. – 20 декабря. – Режим доступа: <https://theatreofnations.ru/articles/vsegda-mechtal-sygrat-chekhova-s-russkimi> (дата обращения: 25.03.2020).
77. *Коренькова Т. В.* Мифопоэтика женских образов в пьесе «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 219–228.

78. *Короленко В. Г.* Памяти Антона Павловича Чехова // Русское богатство. – 1904. – № 7. – С. 212-223.
79. *Красавченко Т. Н.* Английская критика о Чехове (обзор) // Новые зарубежные исследования творчества А. П. Чехова: сб. обзоров / [сост. и ред. Николукин А. Н., Олейник В. Т.]. М.: ИНИОН АН СССР, 1985. – С. 100–131.
80. *Крупская Н. К.* Что нравилось Ильичу из художественной литературы // Ленин. Революция. Театр: документы и воспоминания. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1970. – 350 с.
81. *Кузичева А. П.* А. П. Чехов в русской театральной критике: комментированная антология: 1887–1917. М.; СПб.: Летний сад, 2007. – 531 с.
82. *Кузичева А. П.* Так когда же был написан «Дядя Ваня»? // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 55–68.
83. *Кухта Е.* Чехов в театре Эймунтаса Някрошюса [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2002. – № 27. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27/chexov-v-teatre-ejmunntasa-nyakroshyusa/> (дата обращения: 16.04.2020)
84. *Лакшин В. Я.* Толстой и Чехов. М.: «Сов. писатель», 1963. – 570 с.
85. *Лексина А. В.* Реальная и иллюзорная жизнь в пьесе «Дядя Ваня»: варианты прочтения провинциально-столичного текста // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 278–282.
86. *Ле Флемминг Стивен.* Господа критики и господин Чехов: антология. М.; СПб.: Летний сад, 2006. – 672 с.

87. *Лукашевский А. А.* Оптимистическое начало драматургии А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1982. – 150 с.
88. *Луначарский А. В.* Собрание сочинений: в 8 т. – Т. 1: Русская литература: статьи, доклады, речи (1903–1933) / [ред. Н. Ф. Бельчиков]. М.: Художественная литература, 1963. – 615 с.
89. *Львов-Рогачевский В. Л.* Новейшая русская литература. 3. изд. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1924. – 396 с.
90. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с.
91. Московский Художественный театр. 100 лет = Moscow Art Theatre: One Hundred Years: в 2 т. / [редкол: А. В. Бартошевич (гл. ред.) и др.]. – Т. 1: Спектакли и сценография. М.: Моск. худож. театр, 1998. – 366 с.
92. Московский Художественный театр. 100 лет = Moscow Art Theatre: One Hundred Years: в 2 т. / [редкол: А. Л. Бобылева (гл. ред.) и др.]. – Т. 2: Имена и документы. М.: Моск. худож. театр, 1998. – 295 с.
93. *Михалков-Кончаловский А. С.* Возвышающий обман / [лит. запись А. Липкова]. М.: Кол. «Совершенно секретно», 1999. – 348 с.
94. *Мурзина М.* «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // АиФ-Москва. – 2004. – 26 мая. – Режим доступа: <http://fomenko.theatre.ru/director/past/karbauskis/4144/> (дата обращения: 08.07.2018).
95. *Наим Башир Ахмед.* Драматургия Чехова в английской критике и литературоведении последнего десятилетия: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1970. – 24 с.
96. Наш Чехов: произведения А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра: альбом / [авт.-сост. Л. Богова]. М.: Московский Худож. театр им. А. П. Чехова, 2010. – 243 с.
97. О Комиссаржевской: Забытое и новое: Воспоминания. Статьи. Письма / [под ред. К. Рудницкого]. М.: Всерос. театр. о-во, 1965. – 302 с.
98. *Оболенская М.* «Делай свое дело!»: Леонид Хейфец [Электронный ресурс] // Страстной бульвар, 10: российский театр: информация, проблемы,

- тенденции. М.: Союз театральных деятелей РФ. – 2011. – Вып. 7 (137). – Режим доступа: <http://strast10.ru/node/1625> (дата обращения: 07.07.2018).
99. *Образцова Г. А.* Современная английская сцена. М.: Наука, 1977 – 247 с.
100. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Этюды о творчестве А. П. Чехова // Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. СПб., 1911. Т. 5. – С. 115-174.
101. *Одесская М. М.* От «Лешего» к «Дяде Ване»: поиск идентичности героя // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 178-185.
102. *Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. – 285 с.
103. *Подольская О.* «Пучина» и «Дядя Ваня» (к вопросу о времени создания пьесы Чехова) // Молодые исследователи Чехова, 4: мат-лы междунар. науч. конф. (Москва, 14–18 мая 2001 г.). М.: Из-во МГУ, 2001. – С. 259–268.
104. *Полоцкая Э. А.* Принцип неопределенности в пьесах Чехова // О Чехове и не только о нем: статьи разных лет. М.: [б. и.], 2006. – С. 11–25.
105. *Полякевич Л.* Чеховский идеалист доктор Астров // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / [отв. ред. В. Б. Катаев]. М.: Наука, 2011. – С. 185–194.
106. *Покровский Н.* Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове. М., 1906. – 260 с.
107. *Райкина М.* Дядя Ваня, потанцуем? [Электронный ресурс] // Московский коммерсант. – 2009. – 4 сентября. – Режим доступа: http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_dv.htm (дата обращения: 08.07.2018).
108. *Ревякин А. И.* О драматургии Чехова. М.: Знание, 1960. – 48 с.
109. *Репсон К.* Туминас лечит себя и публику Чеховым [Электронный ресурс] // Postimees. – 2010. – 16 апреля. – Режим доступа: <https://rus.postimees.ee/250642/tuminas-lechit-sebya-i-publiku-chehovym> (дата обращения: 13.04.2020).
110. *Розовский М. Г.* К Чехову.... М.: РГГУ, 2003. – 439 с.

111. *Роскин А. И.* А. П. Чехов: статьи и очерки. М.: Худ. лит., 1959. – 432 с.
112. *Рудницкий К. Л.* Перечитывая Чехова // Театральные сюжеты / [вступ. статья А. М. Смелянского]. М.: Искусство, 1990. – С. 55–135.
113. *Скафтымов А. П.* К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. – С. 404–435.
114. *Смелянский А. М.* Растущий смысл // Классика и современность: Проблемы советской режиссуры 60-70 годов: сборник / [отв. ред. А. М. Смелянский]. М.: Наука, 1987. – С. 5–36.
115. *Собенников А. С.* Пьесы А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» в аспекте гендерной психологии // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 341–349.
116. *Соболев Ю. В.* Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. – 345 с.
117. *Спачиль О. В.* Лесной контекст пьес А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 110–118.
118. Сталинский план преобразования природы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сталинский_план_преобразования_природы#Цели_и_задачи (дата обращения: 07.07.2018).
119. *Стоева Н.* «Осенние розы – прелестные, грустные розы» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. – 2017. –

- 4 апреля. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/dyadya-vanya-yuriya-butusova-vteatre-im-lensovet/> (дата обращения: 09.07.2018).
120. *Строева М. Н.* Чехов и Художественный театр: Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М.: Искусство, 1955. – 314 с.
 121. *Субботина К. А.* Английские критики 30-60 годов о своеобразии творческого метода Чехова // Русская и советская литература (К вопросу художественной индивидуальности писателя): сб. научн. трудов / [ред. коллегия: В. А. Андреев и др.]. Свердловск, 1973. – Сб. 187. – С. 44–60.
 122. *Субботина К. А.* Чехов в Англии: (Основные проблемы освоения и восприятия творчества писателя в Англии): Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Л., 1969. – 24 с.
 123. *Субботина К. А.* Чехов в Англии 70-х годов (новые книги английских чеховедов) // Проблемы языка и стиля в литературе: сб. статей. Волгоград, 1978. – С. 130–135.
 124. *Сухих И. Н.* Чехов (1960 – 2010): новые опыты чтения // А. П. Чехов: pro et contra: Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX–XXI веков (1960-2010): антология / [сост., предисл., общ. ред.: И. Н. Сухих]. СПб.: Изд-во Русской Христиан. гуманитар. академии, 2016. – С. 7–24.
 125. *Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография. 2-е изд. перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. – 236 с.
 126. *Теляковский В. А.* Воспоминания [Электронный ресурс] / [вступ. статья и примеч. Д. Золотницкого]. Л.; М.: Искусство, 1965. – 483 с. – Режим доступа: http://az.lib.ru/t/teljakowskij_w_a/text_0010.shtml (дата обращения: 14.07.2018).
 127. *Тихомиров С., Шахматова Т.* Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова // Чеховский вестник: информационно-

- библиографическое издание / [ред. кол.: В. Б. Катаев и др.]. М.: МАКС Пресс. – № 18. – 2006. – С. 46–57.
128. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений в 90 т. Юбилейное издание / [под общ. ред. В. Г. Черткова]. М.–Л.: Художественная литература, 1928–1958. – Т. 54: Дневник, записные книжки и отдельные записи 1900-1903. – 1935. – 751 с.
 129. *Третьякова Е. Ю.* Русалка в «Лешем» и «Дяде Ване»: поэтика умолчания // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 181–191.
 130. *Тыркин С.* Сэр Энтони Хопкинс: Я – бунтарь и анархист! (интервью) [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2007. – 27 августа. – Режим доступа: <https://www.kp.by/daily/23956.5/72142/> (дата обращения: 10.07.2018).
 131. *Фомин А.* Чехов в русской критике. Опыт библиографического указателя. СПб., 1907. – 30 с.
 132. *Фукс О.* Андрей Кончаловский поставил «Дядю Ваню» [Электронный ресурс] // Вечерняя Москва. – 2010. – 14 января. – Режим доступа: <http://mossoveta.ru/performance/DyadaVanya/14142/> (дата обращения: 09.07.2018).
 133. *Хализев В. Е.* О природе конфликта в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» [Электронный ресурс] // Вестник МГУ. Сер. VII. Филология. Журналистика. – 1961. – № 1. – С. 50–59. – Режим доступа: <http://www.allchekhov.ru/index.php/interpretatsii-i-traktovki/41-dyadya-vanya> (дата обращения: 21.05.2016).
 134. *Холодова Г.* Не эксперимент // Театр. М.: Известия, 1987. – № 7 – С. 67-73.

135. Хрущевская оттепель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хрущёвская_оттепель (дата обращения: 15.04.2020)
136. Чехов: статьи и материалы / Серия: Литературное наследство / [гл. ред.: В. В. Виноградов]. Т. 68. М. : Акад. наук СССР, 1960. – 969 с.
137. Чехов и мировая литература: в 3-х ч. Серия: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 1 / [ред.-сост. З. С. Паперный и Э. А. Полоцкая, отв. ред. Л. М. Розенблюм]. М.: Наука, 1997. – 639 с.
138. *Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. СПб.: Издательская группа «Азбука–классика», 2010. – 288 с.
139. *Чудаков А. П.* Вторая реплика // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания / [отв. ред. А. П. Чудаков]. М.: Наука, 2007. – С. 577–581.
140. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 701 с.
141. *Шалюгин Г. А.* «Наболевший вопрос». Призрак леса в пьесе А. П. Чехова «Леший» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 97–107.
142. *Шах-Азизова Т. К.* Место и время (об экранизациях чеховских пьес) // Мир искусств: альманах. М.: РИК Русанова, 1997. – С. 260–269.
143. *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова, 1960–2010. М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 319 с.
144. *Шах-Азизова Т. К.* Почему – дядя Ваня?.. «Дядя Ваня» А. П. Чехова в постановке Р. Туминаса // Proscaenium. Вопросы театра. М.: «Lokus Standi», 2009. – № 3–4. – С. 36–42.
145. *Шах-Азизова Т. К.* Ритмы чеховского театра // Proscaenium. Вопросы театра. М.: «Lokus Standi», 2007. – С. 98–106.
146. *Шах-Азизова Т. К.* Чеховский сезон: процессы, проблемы...// Proscaenium. Вопросы театра. М.: «Lokus Standi», 2010. – № 3–4. – С. 8–23.

147. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М.: Наука, 1966. – 151 с.
148. *Щаренская Н. М.* Метафорические сюжеты в пьесах А. П. Чехова «Леший» и «Дядя Ваня» // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. – С. 194–218.
149. *Эмерсон К.* Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. М., 2006. – Март-апрель. – С. 12–47.
150. *Эфрос Н. Е.* Московский художественный театр: 1898-1923. М.; П.: Гос. изд-во, 1924. – 448 с.
151. *Юдин А. А.* Интерпретация и автоинтерпретация текста: к вопросу об авторских интенциях (А. П. Чехов. «Иванов», «Леший», «Дядя Ваня») // От «Лешего» к «Дяде Ване». По материалам международной научно-практической конференции «От "Лешего" к "Дяде Ване"» (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.): Сб. научн. работ в 2 частях / [редкол.: В. В. Гульченко (науч. ред.) и др.]. Ч. 1. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018 – С. 149–165.
152. *Ямпольская Е.* Андрей Кончаловский вернулся к «Дяде Ване» [Электронный ресурс] // Известия. – 2009. – 29 декабря. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/357005> (дата обращения: 07.04.2020).
153. *Яусс Х.-Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. М.: 1995. – № 12. – С. 34–84.
154. *Adams E.* Uncle Vanya (1996): memory [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://passiton.cft.org.uk/nomination/nomination-uncle-vanya-1996/> (дата обращения: 11.07.2018).
155. *Brereton Geoffrey.* Principles of Tragedy: a Rational Examinaton of the Tragic Concept in Life and Literature. L.: Routledge a. Paul, 1968. – 285 p.
156. *Bruford Walter Horace.* Anton Chekhov. London: Bowes & Bowes Publishers Ltd, 1957. – 62 p.

157. *Canby Vincent*. A «Vanya» of spite and fury: Theater review: Uncle Vanya [Электронный ресурс] // The New York Times. – 1995. – 24 February. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1995/02/24/theater/theater-review-uncle-vanya-a-vanya-of-spite-and-fury.html> (дата обращения: 11.07.2018).
158. *Gerhardie W. A.* Anton Chehov. A Critical Study. N. Y., L.: Duffield & company, 1923. – 386 p.
159. *Gottlieb Vera*. Chekhov and the vaudeville: A Study of Chekhov's one-act plays. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1982. – 224 p.
160. *Hahn Beverley*. Chekhov: A study of the major stories and plays. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1977. – 351 p.
161. *Hingley Ronald*. Chekhov. A Biographical and Critical Study. London: George Allen & Unwin Ltd., 1950. – 278 p.
162. *Krook-Gilead Dorothea*. Elements of Tragedy. New-Haven; London: Yale University Press, 1969. – 279 p.
163. *Magarshack David*. Chekhov, a Life. London: Faber & Faber, 1952. – 285 p.
164. *Magarshack David*. Chekhov, the Dramatist. London: Hill and Wang, 1960. – 245 p.
165. *Magarshack David*. The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. London: George Allen & Unwin, 1972. – 249 p.
166. *Miles Patrick*. Chekhov on the British Stage, 1909-1987: An essay in cultural exchange. Cambridge: Sam & Sam, 1987. – 68 p.
167. *Peace Richard*. Chekhov: A Study of the Four Major Plays. New Haven; London: Yale University Press, 1983. – 186 p.
168. *Pitcher Harvey J.* The Chekhov Play: a New Interpretation. Berkeley: University of California Press, 1985. – 230 p.
169. *Priestley J. B.* Anton Chekhov. London: International Textbook, 1970. – 87 p.
170. *Rayfield Donald*. Chekhov. The evolution of his art. L.: Elek Books Ltd., 1975. – 266 p.

171. *Rayfield Donald*. Chekhov's «Uncle Vanya» and «The Wood Demon». London: Bristol Classical Press, 1995 – 88 p.
172. *Saunders Beatrice*. Tchechov [Chekhov], the Man. London: Centaur Press, 1960. – 195 p.
173. *Shestov Lev*. Anton Chekhov and other essays... / Tr. by S. S. Koteliansky and J. M. Murry. Dublin and London, 1916. – 87 p.
174. *Stack Peter*. «Uncle Vanya» Goes to the Outback: «Country Life» replays Chekhov // San Francisco Chronicle. Film review. – 2005. – 4 August [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sfgate.com/movies/article/FILM-REVIEW-Uncle-Vanya-Goes-to-the-Outback-3026910.php> (дата обращения: 09.07.2018).
175. *Styan J. L.* Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. – 341 p.
176. *Styan J. L.* The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1962. – 303 p.
177. The Continuum companion to twentieth century theatre / Ed. by Colin Chambers. L.; New York: Continuum, 2002. – 866 p.
178. Uncle Vanya // IMDB Internet Broadway Database [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ibdb.com/broadway-production/uncle-vanya-4285> (дата обращения: 11.07.2018).
179. *Zubareva Vera*. A system approach to literature. Mythopoetics of Chekhov's four major plays. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1997. – 280 p.