

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ В. И. ДАЛЯ
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА



ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

№ 41

ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ
СОВЕТА ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ
РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ В. И. ДАЛЯ
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

ЧЕХОВСКИЙ ВЕСТНИК

Книжное обозрение —
Чехов на сцене и на экране —
Конференции —
Жизнь музеев —
Чеховская энциклопедия —
In memoriam —
Библиография работ о Чехове

Москва
Издательство «Литературный музей»
2021

№ 41

УДК 82.161.1(048)

ББК 83.3(2Рос=Рус)-8я2

Ч-56

Издание осуществлено при финансовой поддержке
филологического факультета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова

Редакционная коллегия:

В. Б. Катаев (отв. редактор),
Р. Б. Ахметшин, П. Н. Долженков, М. М. Одесская,
Э. Д. Орлов (отв. секретарь), Е. И. Стрельцова

Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. — М.:
Ч-56 Изд-во «Литературный музей», 2021. — Вып. 41. — 184 с.

ISBN 978-5-6040740-7-7

«Чеховский вестник» — информационно-библиографическое издание Чеховской комиссии Совета по истории мировой культуры Российской академии наук — содержит сведения о новых публикациях, посвящённых А. П. Чехову и его творчеству, о спектаклях и фильмах по его произведениям, о научных конференциях и о жизни музеев, носящих его имя; а также библиографию литературы о нём. Издание ориентировано на студентов, аспирантов, специалистов по творчеству А. П. Чехова, а также на его читателей и зрителей.

Все цитаты из произведений и писем А. П. Чехова приводятся по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983).

УДК 82.161.1(048)
ББК 83.3(2Рос=Рус)-8я2

*В оформлении 1-й страницы обложки использована фотография
А. П. Чехова (фото К. А. Шапиро, Петербург, 1889)
из собрания ГМИРЛИ имени В. И. Даля;
в оформлении 4-й страницы обложки — карикатура Д. Левина*

ISBN 978-5-6040740-7-7

© Чеховская комиссия Совета по истории
мировой культуры Российской академии
наук, 2021

© Издательство «Литературный музей», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Книжное обозрение

- Сергей Тихомиров.* Классик в сравнении с классиком,
или Чехов на фоне Тургенева 7
- Маргарита Одесская.* Роса на траве:
среди оттенков смысла 26
- Лия Бушканец.* Когда «мужское» и «женское»
становится «человеческим» 30
- Елена Петухова.* О Чехове. И не только о нём 35
- Андрей Степанов.* Переоткрывая «чеховские ружья»:
чем отличается Чехов-драматург от своих
забытых современников? 41
- Елена Стрельцова.* Заповедная зона 48

Чехов на сцене и на экране

- Людмила Кастлер.* Авиньонский фестиваль – 2021:
возвращение Чехова 63
- Лариса Мартынова.* В поисках новых форм 72
- «Мелиховская весна – 2021»:
два взгляда на фестиваль 78
- Анастасия Ефремова.* Десять дней, которые. . . . 78
- Юрий Гольшев.* Заметки о майских
впечатлениях. Из дневника актёра 82

Конференции

- Лариса Токмакова.* Чехов и Шолохов 93
- Ольга Гармасар, Юлия Долгополова, Наталья Пашко.*
100 лет со дня основания Дома-музея
А. П. Чехова в Ялте 103

Жизнь музеев

- Эрнест Орлов.* Ещё раз (последний) об очерке
А. Богемского «Полтораста вёрст»
и его атрибуции 123
- Ирина Сухова.* Экспозиция «Чеховская Москва» 125
- Галина Колганова.* Чехов, Бунин, Куприн:
юбилейная выставка в Гослитмузее 128
- Дмитрий Алексеев.* «Три сестры»
Бориса Кочейшвили 131

Чеховская энциклопедия

- Виктор Зайцев.* «Родной брат трёх сестёр».
К 80-летию гибели А. И. Роскина 135

In memoriam

- Эрнест Орлов.* Памяти Ирины Евгеньевны Гитович . . . 145
- Избранная библиография И. Е. Гитович 148

Библиография работ о Чехове

Составитель П. Н. Долженков

- Добавления к библиографии 157

ПЕРЕОТКРЫВАЯ «ЧЕХОВСКИЕ РУЖЬЯ»: ЧЕМ ОТЛИЧАЕТСЯ ЧЕХОВ-ДРАМАТУРГ ОТ СВОИХ ЗАБЫТЫХ СОВРЕМЕННОКОВ?

Головачёва А.Г. АНТОН ЧЕХОВ, ТЕАТР
И «СИМПАТИЧНЫЕ ДРАМАТУРГИ»: МОНОГРАФИЯ
М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. – 360 с., ил.

Чехов – не просто величайший из русских драматургов конца XIX века. Он единственный. Единственный, кого ставят, о ком пишут, кого, наконец, помнят. Спрашивать на экзамене у студентов-русистов, кто ещё писал пьесы в чеховское время, совершенно бессмысленно – не ответят, неоднократно проверено. Но даже специалисты по истории литературы этого периода едва ли назовут с ходу хотя бы десяток имен. Шпагинский, Невежин, Вик. Крылов, Гнедич, Сумбатов, Немирович-Данченко, А. Потехин, Н. Соловьёв – кто ещё? А между тем в России конца XIX века действовало около 200 театров (не считая любительских), а в каталоге охранявшего авторские права «Общества драматических писателей и оперных композиторов» числилось около 15 тысяч пьес¹. Число драматургов оценить трудно, слишком много в этой сфере было «пробующих свои силы» робких любителей и откровенных халтурщиков (вспомним героев чеховских юморесок «Водевиль», «Драма», «Драматург», «Вынужденное заявление»), однако число тех, кто считал себя потенциально успешным автором и потому вступил в вышеупомянутое «Общество», достигало шестисот человек².

И весь этот пласт русской литературы полностью канул в Лету.

Возможно, это произошло вполне заслуженно: кто сегодня усомнится, что художественный уровень «массовой драматургии» был весьма невысок, и призовет к переоценке? Но

¹ Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 351.

² Там же. С. 353.

вот парадокс: по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, Станиславский в конце 1890-х годов Чехова «как драматурга не выделял из группы знакомых ему имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича»¹. Это, конечно, можно списать на аберрацию восприятия, но для такой аберрации должны иметься определённые основания, некие сходства и различия между «великим» и «малыми». Я бы определил эти сходства и различия так: любой из приёмов Чехова-драматурга уже встречался где-то в пьесах его современников. Но сцепление этих элементов было специфически чеховским, а функциональная нагрузка каждого из приёмов при таком сцеплении, как правило, существенно менялась².

Эту мысль во многом доказывает и новая книга А. Г. Голвачёвой – одного из немногих исследователей, постоянно занимающихся «ближайшим контекстом» чеховской драматургии и прозы. Уже из первой статьи мы узнаём, например, что в одной из сцен комедии-шутки Виктора Крылова (Александрова) «От преступления к преступлению» (1894) фигурирует карта Африки – как в «Дяде Ване». Обнаружившая это совпадение исследовательница показывает, что функции приёма в двух текстах различны. У Крылова найденная в доме нетрезвого зрителя почтовой станции ни к чему не пригодная карта выполняет исключительно комическую функцию – «усиливает фарсовую нелепость положения героев» (с. 8). У Чехова «эпизод перед картой Африки освещён драматическим светом: ни одному из героев не суждено добраться до его Мыса Доброй Надежды» (там же). Но ведь и у Крылова персонаж, которому по ошибке принесли карту, говорит: «Не дразни меня мысом Доброй Надежды...» Получается, что граница между одной из лучших сцен, созданных «вторым драма-

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938. С. 93.

² Отдельно должен решаться вопрос о характерных для массовой драматургии (как и любого массового искусства) сюжетных схемах, которые под пером Чехова менялись почти до неузнаваемости. См. о схеме «бытовой мелодрамы»: Степанов А. Д. Драматургия А. П. Чехова 1880-х годов и поэтика мелодрамы. АКД; филологические науки. СПбГУ, 1996.

тургом после Шекспира», и проходным эпизодом переделанной с французского комедии отъявленного «драмодела», имя которого при жизни стало нарицательным («окрылить пьесу»), оказывается очень зыбкой. А если учесть, что в «Лешем» карта Африки не фигурировала, а «Дядя Ваня» написан после 1894 года, то встаёт вопрос: не является ли крыловская сцена прямым источником чеховской?

Рецензируемая книга содержит десятки подобных находок, каждая из которых кладётся автором в основу историко-литературного микросюжета. Новаторская структура финалов великих чеховских пьес, разрешившая мучительную дилемму («Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» — П. 5, 72), возможно, была найдена Чеховым под влиянием «негромкого» финала пьесы Модеста Чайковского «Симфония» (1889). Целый ряд образов «Чайки», включая заглавный, вероятно, восходит к представленной в театре Корша драме из индийской жизни «Васантасэна» (у которой очень трудно определить автора: «Перевод с немецкой переделки Эмиля Поля, И. Н. Иванова-Афанасьева»). Нина Заречная и Петя Трофимов многим обязаны героям пьесы Евтихия Карпова «Жрица искусства» (1890). (Карпов был режиссёром провальной александринской постановки «Чайки» 1896 года и в то же время большим поклонником чеховской комедии.) Сюжет и персонажей «Трёх сестёр» в разной степени предвосхитили «Простая история» Ипполита Шпажинского (1885), «В сонном царстве» Ильи Гурлянда (1890), «Уголок Москвы» Владимира Александрова (1891), «Озимь» Алексея Тихонова (Лугового) (начало 1890-х гг.), «Предел» (1898) того же Шпажинского и другие драмы — Чехову, скорее всего, известные. На удивление много черт героев и сюжетных ходов «Вишнёвого сада» обнаруживается в «Расплате» (1893) Евгения Гославского. Несомненный прямой источник водевилей «Медведь» и «Свадьба» — переделанная с французского Николаем Самойловым одноактная комедия «Победителей не судят»; косвенным образом чеховские водевили связаны со множеством современных им пьес — «сверстников» «Мед-

ведя»», как называет их исследовательница. Одна из самых содержательных статей в сборнике — «Чеховские водевили и комедийный мир А. Н. Островского», где проводятся параллели между «ситуативными мотивами» двух комедиографов, такими как «траур», «монастырь», «медведь», «дуэль», «кто лучше — мужчина или женщина», «сирота», «беззащитное существо», «генерал на свадьбе» и т. д. Множеством смысловых нитей переплетены между собой водевили Чехова и И. Л. Леонтьева (Щеглова). И так далее, всего не перечислишь. Приведём только, может быть, самый разительный пример: как показывает А. Г. Головачёва, знаменитый принцип «чеховского ружья» («Если вы в первом акте повесили на сцену пистолет...»), вошедший в наше время даже в английский язык как «Chekhov's gun», появился независимо от Чехова в романе Петра Гнедича «Купальные огни»; причем принцип был не просто чётко сформулирован, но и использован в сюжете романа (см. с. 5–6). Каждое из таких маленьких открытий важно для построения исторической поэтики русской (и мировой, учитывая, что речь идёт о Чехове) драматургии.

Число находок столь велико, что поневоле возникают вопросы: почему же мировую известность приобрела драма «Три сестры», а не «Простая история»? Почему при жизни Чехова всероссийской популярностью пользовался именно «Медведь», а не любая другая из десятка похожих на него комических пьесок? Почему Чехова сегодня знают даже в тропической Африке, а Евгения Гославского читало от силы пять человек?

Оставляя в стороне печальные закономерности исторической социологии литературы (из того, что в эту минуту выходит из типографии, в памяти уже следующего поколения останется меньше одного процента), можно попытаться ответить на эти вопросы, исходя из поэтики сравниваемых авторов.

Разумеется, достоинства чеховских пьес нельзя определить какой-то одной чертой. Общее впечатление складывается из множества особенностей — от особым образом «выработанной» фразы, которая, как советовал Чехов молодым авторам, должна «пролежать в мозгу дня два и обмаслиться» (П. 4,

36) — и до возможности интерпретации почти каждой сцены как трагической или комической.

Но всё-таки есть одна главная черта, доминанта, и её нельзя не вспомнить.

А. Г. Головачёва наиболее развёрнуто отвечает на вопрос об отличии Чехова от современных ему драматургов в главе о «Расплате» и «Вишнёвом саде». Опираясь на известные положения А. П. Скафтымова, она показывает, что «у Гославского волевые действия персонажей неразрывно связаны с представлением автора об их виновности. <...> Каждое из... событий создано чьей-то конкретной волей, но каждое же могло быть и устранено — волей того же самого персонажа или кого-то другого» (с. 175). У Чехова же — снова по Скафтымову — всё определяется сложением неподвластных никому из людей будничных обстоятельств, из которых состоит повседневная жизнь, быт.

Это различие «гегелевского» и «чеховского» драматического конфликтов — противостояние человеческих волей vs. противостояние человека не зависящим от него обстоятельствам в отсутствие виновных — стало одной из аксиом чеховедения. Попытки защитников специфики драматургии как действия — реализации волевого импульса, череды событий, аналога судебного разбирательства и т. д. — опровергнуть этот тезис признания не получили¹.

Но так ли очевидно в пьесах Чехова отсутствие виновных и невозможность противостояния «обстоятельствам»?

Вот суждение человека со стороны — близкого автору героя из романа Акунина «Аристократия»:

Чеховские герои интеллигентского звания — очень красивые люди, но до чего же они слабы и беспомощны в противостоянии Злу! Даже не Злу, а крошечному злу в лице мелкой хищницы Наташи или пошляка Солёного! Из-за слабости «сестёр» и таких, как они, страдают слабые — вроде старой няни, а кто-то, как Тузенбах, и гибнет. Что стоило Ирине давным-давно отказать болвану Солёному от дома?²

¹ См. прежде всего: *Костелянец Б. О.* Мир поэзии драматической... М., 1992. С. 192–205.

² *Акунин-Чхартишвили.* Аристократия: роман. М., 2012. С. 155.

Принципиальная возможность с помощью волевого усилия устранить «крошечное зло» и/или улучшить свою жизнь (уехать в Москву, найти себе дело по душе, решить финансовые проблемы и даже, может быть, заставить себя полюбить¹) у героев Чехова действительно есть. Проблема состоит в отсутствии воли.

Поэтому ответить на заглавный вопрос этой рецензии о том, чем структура пьес Чехова отличается от драматической традиции (и в том числе от пьес его современников) можно так. Чехов берёт напряжённую драматическую ситуацию и вместо того, чтобы показать её — трагическое или комическое — разрешение в результате борьбы человеческих волей, показывает, какая трагикомическая ситуация возникнет, если у героев отсутствует воля и, соответственно, не идёт и речи о какой-либо борьбе.

Очень любопытно в этом отношении сравнить серьёзные пьесы и водевили — что отчасти делается в рецензируемой книге. Если в «Трёх сёстрах» или «Вишнёвом саде» безволие и слабость центральных героев очевидны, то в водевилях действуют чрезвычайно энергичные и целеустремленные жизнелюбцы. Они полны желания взыскать долг, жениться или доказать правоту своих убеждений, однако, как и «серьёзные» герои, оказываются в конечном итоге побеждены, причем «не соперником, а своей собственной натурой, на которую только и можно злиться» (с. 189), — так говорится в рецензируемой книге о героях «Медведя». Если в дочеховском водевиле действовали антагонисты — например, «укротитель» и «укрошаемый» — и первый из них последовательно осуществлял свой обдуманый план, то у Чехова «каждый действует искренне и непредвзято, даже не предполагая, что сам он скажет или как поступит в следующую минуту» (с. 188) —

¹ Тезис «насиленно мил не будешь» и, соответственно, признание неразрешимыми всех несчастливых любовных коллизий, всех «нелюбовей» в чеховских пьесах — один из краеугольных камней скафтымовской концепции. Но стоит заметить, что никто из чеховских героев даже и не пытается изменить себя так, чтобы понравиться объекту своей страсти.

и в результате получает нечто противоположное изначально желаемому.

Но разве не верно то же самое по отношению к Раневской, сёстрам или Войницкому? Гипертрофированное безволие и доведённая до карикатуры «воля» сходятся в отсутствии результата.

Наверное, в этих глубинных закономерностях, объединяющих трагическое и комическое, сангвиников и меланхоликов, водевильных и драматических персонажей, и заключена чеховская специфика. Однако если продолжить исследование, то, скорее всего, обнаружится, что и эти качества встречались в современной Чехову драматургии — хотя бы в пьесе Шпагинского «Сам себе враг» или в той же «Простой истории». Но это уже может стать предметом другого исследования.

Монография Аллы Георгиевны Головачёвой, несомненно, большой шаг вперёд в изучении Чехова. Она написана в духе самого объективного из литературоведческих направлений, исторической поэтики, и ещё раз подтверждает основополагающий тезис её основателя А.Н. Веселовского: «Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить степень его личного почина, мы должны проследить наперёд историю того, чем он орудует в своём творчестве»¹. Следуя этой программе, книга про «симпатичных драматургов» открывает большую исследовательскую перспективу: в ней снят только самый верхний пласт возможных параллелей между чеховской драматургией и пьесами его современников, и вся работа ещё впереди.

Андрей Степанов

¹ Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916). Пг.: Отделение рус. яз. и словесности Рос. акад. наук, 1921. С. 29—30; Приложение.