

Департамент образования и науки города Москвы

**Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»**

На правах рукописи



Бигильдинская Ольга Викторовна

**ПОЭТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА
«ТРИ СЕСТРЫ» В СВЕТЕ СЦЕНИЧЕСКИХ
ИНТЕРПРЕТАЦИЙ (XX-XXI ВВ.)**

Специальность 5.9.1 – Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Романова Галина Ивановна

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ДРАМА «ТРИ СЕСТРЫ» В ЧЕХОВЕДЕНИИ.....	15
1.1. Прочтение «Трех сестер» в первой половине XX в.	15
1.2. «Три сестры» в исследованиях второй половины XX в.	34
1.3. Тенденции изучения драмы «Три сестры» в XXI в.	60
Выводы к главе I.....	74
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ПЬЕСЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ	77
2.1. Проблема времени и места.....	77
2.1.1. Поиск реалистического символа в сценографии спектакля Г.А. Товstonогова.....	77
2.1.2. Уход от бытового решения пространства в «Трех сестрах» О.Н. Ефремова	81
2.1.3. Время и пространство в художественной рецепции Л.А. Додина	85
2.2. Система персонажей	88
2.2.1. Оправдание Наташи как опровержение традиционной трактовки персонажа	88
2.2.2. Трактовка отношений в любовном треугольнике Ирина – Тузенбах – Соленый	92
2.2.3. Опыт разработки второстепенных персонажей (Ферапонт, Федотик, Родэ)	97
2.3. Предметный мир в пьесе	102
2.3.1. Вещи и истолкование их символики	102
2.3.2. Волчок как сюжетообразующая звуковая деталь в сценических интерпретациях	107
2.3.3. Новые предметы как знаки творческого прочтения драмы	112
2.4. Звуки в художественном мире драмы	115
2.4.1. Интерпретация звуковой партитуры пьесы	115
2.4.2. Музыкальное и шумовое оформление как часть интерпретации.....	120
2.4.3. Музыкальный инструмент (скрипка) как атрибут персонажа.....	124
Выводы к главе II	128
ГЛАВА III. ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕСЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ	130
3.1. Борьба или смирение как психологическая проблема	130
3.2. Поиск ответа на вопрос «Кто виноват?».....	141
3.3. Военная служба как социальная проблема.....	152
3.4. Гендерная проблематика драмы	164
Выводы к главе III	178
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	181
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	184

ВВЕДЕНИЕ

Пьеса А.П. Чехова «Три сестры»¹ привлекала внимание литературоведов во все периоды ее бытования. Анализ текста предпринимался в разные годы такими учеными, как С.Д. Балухатый, Г.П. Бердников, Н.Я. Берковский, М.С. Григорьев, В.В. Ермилов, В.Б. Катаев, З.С. Паперный, А.И. Роскин, А.П. Скафтымов и др. Их подход к поэтике и истолкование проблематики отражал состояние отечественной литературной науки XX века. В настоящее время, когда широко применяется междисциплинарный подход в гуманитаристике, возникают новые возможности исследования формальных и содержательных аспектов классических произведений, в частности пьес Чехова с использованием литературоведческих и театроведческих методов, учитывающих визуализацию драматургического текста, его сценическую интерпретацию. При переводе драматургического текста в сценический осуществляется специфическое прочтение пьесы. С этой точки зрения ценными для науки представляются материалы, отражающие ход застольных репетиций и сценических проб, включающие анализ режиссером, артистами, художниками и другими членами постановочной группы событий пьесы, ее предметного мира, разбор ремарок, цветовых, звуковых, пространственных характеристик драмы, образов персонажей, причин, мотивов их высказываний и поступков. Именно поэтому процесс перевода текста пьесы на язык театра представляет большой интерес для литературоведения, расширяя методологический инструментарий исследователя и позволяя открывать новые смыслы классического произведения. Сложное единство, которое представляет собой сценическая интерпретация, включает реализацию режиссерского прочтения драмы актерами, сценографами, музыкантами и др. Потому в ходе анализа материалов, фиксирующих репетиционный процесс постановки пьесы «Три сестры» на театральной сцене, можно выявить режиссерские, актерские, сценографические, звуковые интерпретационные решения драмы,

¹ Впервые опубликована в 1901 г. в журнале «Русская мысль», № 2.

расширяющие представления о ее семантическом поле. В связи с этим определилась **актуальность** научной работы, которая связана с изучением содержательных аспектов пьесы Чехова с использованием уникального материала стенограмм репетиций пьесы крупными русскими режиссерами.

В изучении сценических интерпретаций важно выбирать материалы ярчайших представителей театра, постановки Чехова которыми занимают существенную часть их творчества и чьи спектакли можно классифицировать как знаковые. Именно в них наиболее ярко проявляются изменения в подходе к постановке «Трех сестер», которые происходили во второй половине XX – начале XXI вв.

«Три сестры» Г.А. Товстоногова в БДТ (1965 г.) вошли в историю лучших постановок этой пьесы и в число лучших спектаклей режиссера. Н.Д. Старосельская пишет, что в этой работе для него было самым важным протянуть к спектаклю Вл.И. Немировича-Данченко во МХАТе им. М. Горького (1940 г.) «нить живой, трепетной преемственности, той самой, вне которой не существовало для Георгия Александровича самого понятия театра»².

Спектакль Ефремова, поставленный в 1997 г. во МХАТе им. А.П. Чехова, стал последним высказыванием режиссера, нарушившего чеховскую хронологию в своей «чеховиане». Этот спектакль, по словам Т.К. Шах-Азизовой, оказался «завещанием и прощанием, как ранее у Немировича-Данченко. И возник не в споре с ним, <...> а просто от необходимости высказать нечто сокровенное и свое. Оставить послание сегодняшним и завтрашним людям»³.

О преемственности можно говорить и в случае с Л.А. Додиным, который в своих репетициях «Трех сестер» в МДТ – Театре Европы (2010 г.) упоминает о постановке Товстоногова как «самом значительном» спектакле по «Трем

² Старосельская Н.Д. Товстоногов. М., 2004. С. 224.

³ Шах-Азизова Т.К. Пространство для одинокого человека. Чеховские спектакли Олега Ефремова // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М., 2007. С. 35.

сестрам», который он видел⁴, а также о работах Немировича-Данченко и Ефремова. Додин – при собственной очень яркой творческой индивидуальности – как и его предшественники, чувствует необходимость оглядки на самое значительное в истории театра.

В этом ключе представляется важным рассмотреть те изменения в подходе к постановке «Трех сестер», которые происходили во второй половине XX – начале XXI вв. на примере ее интерпретации крупнейшими представителями театра этого периода.

К понятию интерпретации предлагает обратиться еще авторитетный исследователь теории драмы В.Е. Хализев, рассматривая драму в историко-функциональном аспекте и считая, что «художественный язык драматического произведения эскизен и как бы графичен <...> и потому нуждается в максимально активной конкретизации как читателями, так и деятелями театра», что драма даже «требует сценического прочтения»⁵. Он утверждает: «Перевод драмы как словесно-письменного произведения в интонационный и зрелищный ряд знаменует разгадывание ее многозначностей, неопределенностей, “подтекстовых” смыслов. Драматург как бы приглашает <...> деятелей сцены, к созданию собственной версии его творений»⁶.

Ученый также дает определение интерпретации – в том ключе, в котором мы будем обращаться к нему в данном диссертационном исследовании – как особой познавательной деятельности, «которая является собой <...> перевод ранее имевшихся смыслов <...> на иной язык: их воплощение в новой системе средств»⁷.

Здесь также важно уточнить понятие сценического текста, употребляемого в работе и указать на то, что текст словесный или литературный при его воплощении на сцене «сопрягается с пластическими рисунками исполняемых ролей, декорационной живописью, режиссерскими

⁴ Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011. С. 120.

⁵ Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986. С. 229.

⁶ Там же. С. 230.

⁷ Там же. С. 216.

мизансценами». Таким образом, театральная постановка включает в себя, по словам В.Г. Сахновского, «два взаимосвязанных, но не тождественных один другому текста: писательский и режиссерский, то есть собственно спектакльский»⁸. Созданием сценического текста и занимается театр, с помощью этого текста, зафиксированного в стенограммах репетиций, мы будем объяснять поэтику и проблематику драмы Чехова «Три сестры».

Степень разработанности научной проблемы. Современной писателю критикой отмечалось нарушение Чеховым драматургического канона в отношении композиции, драматических приемов, характеристики персонажей, позиции автора (Л.Н. Андреев, С. Андреевский, Б.И. Бентовин, К.Ф. Одарченко, П. Перцов, П. Ярцев и др.). В первой половине XX в. появляются работы, акцентирующие особенности диалоговедения, тяготения к множественности драматических линий, отказ от одногеройности, соединение комического и трагического, а также оценивающие персонажей пьесы (М.С. Григорьев, С.Д. Балухатый, Ю.В. Соболев, А.П. Скафтымов, П.М. Бицилли, А.И. Роскин, В.В. Ермилов). В работах второй половины XX в. рассматриваются имманентные свойства и контекстуальные смыслы пьесы. Более детально анализируется поэтика драмы, особенности ее художественного мира: отмечаются музыкальность и полифоничность, поэтичность воссозданной Чеховым атмосферы, рассматриваются специфика хронотопа, особенности сюжета и композиции (Г.П. Бердников, А.И. Ревякин, Н.Я. Берковский, В.Е. Хализев, Б.И. Зингерман, А.П. Чудаков, З.С. Паперный и др.). В XXI в. литературоведческие исследования обогащаются новыми подходами, учитывающими культурный, социальный и исторический контексты, предприняты попытки соотнесения и поиска общности драмы с законами поэзии, фольклора, мифологии, истории, музыки, живописи, философии (М.Ч. Ларионова, В.Б. Катаев, М.А. Волчекевич, Г.И. Тамарли, П.Н. Долженков). Защищаются кандидатские и докторские диссертации,

⁸ Цит. по Хализеву В.Е. С. 231.

посвященные драматургии Чехова (Н.Е. Разумова⁹, В.В. Кондратьева¹⁰, А.Н. Панамарева¹¹, В.П. Ходус¹², Е.А. Виноградова¹³).

С 1940-х гг. исследователи начали привлекать материалы, в которых зафиксированы режиссерские прочтения пьесы «Три сестры» (А.И. Роскин¹⁴, М.Н. Строева¹⁵, В.Я. Виленкин¹⁶). К текстам стенограммам репетиций «Трех сестер» Немировичем-Данченко обращались литературоведы В.В. Ермилов¹⁷, Г.П. Бердников¹⁸. О том, что многое для понимания театра Чехова дают такие книги, как «Круг мыслей» Товстоногова (включающая фрагменты стенограмм репетиций спектакля «Три сестры»), указывал З.С. Паперный¹⁹. Корреляцию драматургического и театрального текстов Чехова и Станиславского рассматривает В.П. Ходус, определяя режиссерские экземпляры как особый тип текста²⁰ – его диссертация является одним из прецедентов филологического исследования сценической интерпретации драмы. В своих статьях и диссертации В.В. Сычина пишет о рецепции пьесы Товстоноговым и Эфросом²¹. Все это показывает неугасающий интерес литературоведения к

⁹ Разумова Н.Е. Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. Томск, 2001. 435 с.

¹⁰ Кондратьева В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Таганрог, 2007. – 192 с.

¹¹ Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2007. 188 с.

¹² Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова: лингвистический аспект: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. – Ставрополь, 2009. – 460 с.

¹³ Виноградова Е.А. Внесценические компоненты в драматургии Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново, 2012. – 145 с.

¹⁴ Роскин А.И. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Монография о спектаклях. Л.-М., 1946. 127 с.

¹⁵ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М., 1955. 315 с.

¹⁶ Виленкин В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965. 556 с.

¹⁷ Ермилов В.В. «Три сестры» // Ермилов В.В. Драматургия Чехова. М., 1948. С. 143

¹⁸ Бердников Г.П. Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова. М., 1981. С. 346–351.

¹⁹ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 3.

²⁰ Ходус В.П. Языковые средства выражения импрессионистичности в драматургических текстах А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Ставрополь, 2002. 210 с.

²¹ Сычина В.В. Режиссерская рефлексия над пьесой А.П. Чехова «Три сестры» и реализация ее интенциональной направленности в театральном дискурсе Г.А. Товстоногова // «Научный аспект»: Гуманитарные науки. 2019. № 2. С. 122; Сычина В.В. Динамика смыслов в режиссерском театральном дискурсе А.В. Эфроса в спектакле «Три сестры» (1967 г., 1982 г.) // Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы : материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 8 окт. 2021 г.). Чебоксары, 2021. С. 81–85; Сычина В.В. Театральный дискурс Г.А. Товстоногова и А.В. Эфроса в спектакле «Три сестры» А.П. Чехова (на материале текстов современников) // Актуальные исследования. 2021. № 1(28). С. 46–49; Сычина В.В. Структурно-семантические особенности режиссерского театрального дискурса (на материале текстов Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, П. Брука): дис. ... канд. филол. наук: 5.9.8 / Сычина Виктория Владимировна. Ставрополь, 2023. 289 с.

режиссерским прочтениям чеховской драмы с самой первой ее постановки до настоящего времени.

Научная новизна диссертационной работы состоит в том, что впервые изучение поэтики и проблематики пьесы «Три сестры» осуществлено с привлечением материалов стенограмм репетиций крупнейших русских режиссеров второй половины XX – начала XXI вв. (Г.А. Товстоногова, О.Н. Ефремова, Л.А. Додина), еще не исследованных литературоведами.

Цель исследования: выявление особенностей поэтики и проблематики пьесы А.П. Чехова «Три сестры», проявляющихся в прочтениях драмы режиссерами Г.А. Товстоноговым, О.Н. Ефремовым и Л.А. Додиным.

Для достижения этой цели необходимо решение следующих **задач**:

- 1) осуществить аналитический обзор отечественных исследований поэтики и проблематики драмы «Три сестры» для определения направлений ее истолкования;
- 2) описать способы сценографического решения вопросов времени и места в спектаклях Товстоногова, Ефремова, Додина;
- 3) выявить специфику трактовки системы персонажей «Трех сестер» в постановках;
- 4) провести анализ предметного мира пьесы, воссозданного в постановках БДТ, МХАТа и МДТ – Театра Европы, раскрывающих новые смыслы драмы;
- 5) охарактеризовать семантику звукового оформления пьесы в режиссерских прочтениях;
- 6) определить особенности проблематики драмы в сценических интерпретациях 1965, 1997, 2010 гг.

Объектом исследования является поэтика и проблематики драмы А.П. Чехова «Три сестры».

Предметом исследования стали специфика прочтения поэтики и проблематики драмы «Три сестры» в сценических интерпретациях Г.А. Товстоногова (1965), О.Н. Ефремова (1997), Л.А. Додина (2010).

Материалом исследования стали текст драмы А.П. Чехова «Три сестры» и уникальные материалы, связанные с постановкой драмы на русской сцене в период второй половины XX – начала XXI вв.: стенограммы репетиций Г.А. Товстоногова (опубликованные в 2019 г.²² и 2021 г.²³); О.Н. Ефремова (2007)²⁴ и Л.А. Додина (2011)²⁵.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы по теории драмы С.Д. Балухатого²⁶, В.Е. Хализева²⁷, М.Я. Полякова²⁸; а также труды, в которых дан анализ поэтики и проблематики драматургии Чехова, в том числе и пьесы «Три сестры»: С.Д. Балухатого²⁹, Г.П. Бердникова³⁰, М.С. Григорьева³¹, М.А. Волчекевич³², П.Н. Долженкова³³, В.В. Ермилова³⁴, Б.И. Зингермана³⁵, В.Б. Катаева³⁶, М.Ч. Ларионовой³⁷, З.С. Паперного³⁸, А.П. Скафтымова³⁹, Г.И. Тамарли⁴⁰, А.П. Чудакова⁴¹ и др.

Основные методы исследования. В диссертации использованы историко-функциональный, структурно-семиотический, рецептивный методы, применен интермедиальный подход. Анализ структуры «Трех сестер» как

²² Пляцковская Н. Товстоногов репетирует «Три сестры» А.П. Чехова. СПб., 2019. 224 с.

²³ Левиновский В.Я. Дневник репетиций спектакля «Три сестры» А.П. Чехова // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова. М., 2021. С. 79–236.

²⁴ Жданова Т. Запись репетиций спектакля «Три сестры» // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М., 2007. С. 305–772.

²⁵ Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011. 408 с.

²⁶ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. 186 с.

²⁷ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978. 240 с.; Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика генезис, функционирование). М., 1986. 260 с.

²⁸ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика: Учеб. пособие по курсу «Теория драмы» для студентов театровед. и режиссер. фак. театр. вузов. М., 1980. 118 с.

²⁹ Балухатый С.Д. Чехов драматург. Л., 1936. 318 с.

³⁰ Бердников Г.П. Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова. М., 1981. 356 с.

³¹ Григорьев М.С. Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924. 124 с.

³² Волчекевич М.А. «Три сестры»: драма мечтаний. М., 2012. 126 с.

³³ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 2003. 218 с; Долженков П.Н. Эволюция драматургии Чехова: Монография. М., 2014. 260 с.

³⁴ Ермилов В.В. Драматургия Чехова. М., 1948. 340 с.

³⁵ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. 384 с.

³⁶ Катаев В.Б. Реминисценции в «Трех сестрах» // Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 201–219; Катаев В.Б. Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Чеховиана «Три сестры» – 100 лет. М., 2002. С. 120–128.

³⁷ Ларионова М.Ч. Антисказка «Три сестры» // Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д, 2011. С. 212–226.

³⁸ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. 285 с.

³⁹ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 404–435; Скафтымов А.П. Драмы Чехова // Волга. № 2–3. 2000. С. 132–147.

⁴⁰ Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): Монография. Таганрог, 2012. 236 с.

⁴¹ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016. 704 с.

литературного произведения предполагает обращение к исследованиям представителей структурно-семиотического направления, в первую очередь, П.Г. Богатырева⁴², Ю.М. Лотмана⁴³, П. Пави⁴⁴, Е.В. Романовой⁴⁵.

Сценическую интерпретацию позволяет проанализировать и театроведческий подход, представленный в работах В.Я. Виленкина⁴⁶, А.И. Роскина⁴⁷, К.Л. Рудницкого⁴⁸, М.Н. Строевой⁴⁹, Т.К. Шах-Азизовой⁵⁰ и др.

Поскольку театр – искусство синтетическое по своей природе (включая словесное, музыкальное, танцевальное, декорационное и др.), анализ сценической интерпретации обеспечивает интермедиальный подход, представленный в работах В.Б. Катаева⁵¹, Л.Г. Кайды⁵², А.Ю. Тимашкова⁵³, О. Ханзен-Лёве⁵⁴ и др. В качестве особенно важного аспекта нашей темы, отметим понятие «трансформационная интермедиальность», подразумевающее «перевод с одной знаковой системы в другую, <...> трансформацию информации при переходе в другой медиум»⁵⁵. Важно отметить, что интермедиальные отношения между знаковыми системами обнаруживают себя не только в рамках одного текста, но и, как отмечает А.Ю. Тимашков⁵⁶, во взаимоотношении текстов разных видов или синтетического вида искусства.

⁴² Богатырев П.Г. Знаки в театральном искусстве // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Т. VII. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 7–36.

⁴³ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. 479 с.; Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. 543 с.

⁴⁴ Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 225–243.

⁴⁵ Романова Е.В. Театр в эстетико-семиотическом дискурсе (на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века): автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. М., 2004. 23 с.

⁴⁶ Виленкин В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию... 556 с.

⁴⁷ Роскин А.И. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Монография о спектаклях. Л.-М., 1946. 127 с.

⁴⁸ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М., 1974. 343 с.

⁴⁹ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М., 1955. 315 с.; Строева М.Н. Чехов и другие. М., 2009. 496 с.

⁵⁰ Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. М., 2011. 328 с.

⁵¹ Катаев В.Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Сб. Вып. 6. М., 2010. С. 32–39.

⁵² Кайда Л.Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста: монография. М., 2019. 112 с.

⁵³ Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Т. 3: Культурная динамика. СПб., 2008. С. 112–119.

⁵⁴ Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М., 2016. 450 с.

⁵⁵ Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Т. 3: Культурная динамика. СПб., 2008. С. 117.

⁵⁶ Там же.

Теоретическая значимость работы состоит в возможности осуществить новую трактовку драмы Чехова «Три сестры», расширить понимание ее формальных и содержательных аспектов, выявить и обобщить особенности спекулятивных интерпретаций пьесы XX – начала XXI вв., предложить стратегию анализа текста драмы с учетом материала стенограмм застольных и спекулятивных репетиций.

Практическая значимость заключается в том, что результаты данного исследования могут быть использованы в лекционных курсах по истории русской литературы, включены в программы спецкурсов, посвященных изучению творчества А.П. Чехова, а также представляют структурированный материал для дисциплин, связанных с историей и теорией драмы.

Положения, выносимые на защиту.

1. Общее направление литературно-критических и литературоведческих работ, посвященных «Трем сестрам», представляет собой смену следующих этапов:

- акцентирование отступления Чехова от драматургического канона в построении сюжета, композиции, системы персонажей в прочтениях современников;
- критическое осмысление социальных и морально-нравственных проблем в исследованиях XX в.;
- полемика с предыдущими интерпретациями пьесы, ее анализ с позиции фольклорно-мифологических традиций, законов живописи и музыки, исторической реконструкции в XXI в.

2. Оригинальные режиссерские интерпретации открыли новые смыслы в чеховской пьесе. Каждая значимая театральная постановка «Трех сестер», начиная со второй половины XX в., уходя все дальше от бытового решения пространства спектакля, утверждала символическое значение места и времени в пьесе Чехова, что придавало конкретной социально-психологической проблематике драмы бытийный смысл.

3. В сценических трактовках системы персонажей драмы обнаруживается тенденция углубления психологизма, детальной разработки характеров и их переосмысления с акцентом на неоднозначности.

4. В оформлении спектаклей второй половины XX – начала XXI вв. режиссеры стремятся к уходу от излишних подробностей бытовой обстановки, привнесение же новых, не обозначенных Чеховым предметов сценографии (преимущественно реквизита), имеет символический характер, важный при раскрытии смыслов авторского текста.

5. Музыка и шумы, чрезвычайно важные для художественного мира Чехова в его позднем творчестве, акцентируются режиссерами «Трех сестер», становятся предметом обсуждений и полемических интерпретаций в рассматриваемых постановках. Воплощение чеховской звуковой партитуры, а также привнесение собственных элементов музыкального оформления становятся знаком оригинальности прочтения пьесы.

6. Постановки «Трех сестер», анализируемые в работе, выделяют новые аспекты проблематики драмы. В трактовке О.Н. Ефремова на первый план выдвигается психологическая проблема, связанная с осмысленным выбором персонажами бездействия как христианского смирения и принятия жизни. Обращение к экзистенциальной проблеме в постановке Г.А. Товстоногова звучит как поиск ответа на вечный вопрос «Кто виноват?». Как особенно актуальный для современного общества в постановке Л.А. Додина выдвинут социальный вопрос, касающийся военной службы персонажей пьесы. В новом ракурсе всеми тремя режиссерами рассматривается гендерный аспект драмы.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 5.9.1 – «Русская литература и литературы народов Российской Федерации» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX века (1890-1920-е годы), п.11 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические

особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, п. 14 – взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т.п., п.16 – русские эго-документы в их историческом развитии и взаимодействии с художественной литературой, п. 26 – взаимодействие литературы с другими видами искусства.

Апробация результатов и выводов диссертационного исследования проходила на научных конференциях различного уровня: Международная научно-практическая конференция «Наследие И.С. Тургенева: современность и перспективы изучения» 15–16 апреля 2019 г. в музее-заповеднике И.С. Тургенева «Спасское-Лутовиново»; Всероссийская научно-практическая конференция «Седьмые Скафтыновские чтения» (памяти Виктора Владимировича Гульченко) «Ранняя драматургия А.П. Чехова» 8–10 октября 2019 г. в Саратовском национальном исследовательском ГУ им. Н.Г. Чернышевского; Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Семантика времен года в русской словесности и искусстве» 8 ноября 2019 г. в МГПУ; Международная научная конференция к 160-летию со дня рождения А.П. Чехова «Чехов: тексты и контексты. Наследие А.П. Чехова в мировой культуре» 24–28 января 2020 г. в музее-заповеднике А.П. Чехова «Мелихово»; 58 собрание славистов Сербии 6–7 февраля 2020 г. в Белградском университете; Всероссийская научно-практическая конференция «Восьмые Скафтыновские чтения» на тему «А.П. Чехов и литературно-театральная критика» 15 октября 2020 г. в Саратовском национальном исследовательском ГУ им. Н.Г. Чернышевского; Межвузовская научная конференция «Творчество А.П. Чехова: стиль, контекст, современное прочтение» 5 декабря 2020 г. в Литературном институте им. А.М. Горького; Международная конференция «Бахрушинские чтения – 2021» 8 апреля 2021 г. на тему «Музыка и сцена» в Доме-музее М. Н. Ермоловой; Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Символика воды в русской и мировой словесности и культуре» 4 июня 2021 г. в МГПУ; Всероссийская научно-практическая конференция «Девятые

Скафтымовские чтения» на тему «Драматургия Чехова в отечественной и мировой культуре» 14 октября 2021 г. в Саратовском национальном исследовательском ГУ им. Н.Г. Чернышевского; XLI Международная практическая конференция «Чеховские чтения в Ялте» 4–8 октября 2021 г.; XLII Международная практическая конференция «Чеховские чтения в Ялте» 17–23 апреля 2022 г.; Межвузовская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Жизнь и нравы животных в зеркале словесности, изобразительного искусства и кино» 19 мая 2022 г. в МГПУ; Международная научно-практическая конференция «Десятые Скафтымовские чтения» на тему «А.П. Чехов и традиции мировой культуры» 11–12 октября 2022 г. в Саратовском национальном исследовательском ГУ им. Н.Г. Чернышевского; Международная научно-практическая конференция «Одиннадцатые Скафтымовские чтения» на тему «Чехов: взгляд из XXI столетия. К 120-летию памяти А.П. Чехова» 3–4 октября 2023 г. в Саратовском национальном исследовательском ГУ им. Н.Г. Чернышевского.

Основные положения диссертации отражены в 10 научных публикациях, из них 3 в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 220 наименований.

ГЛАВА I. ДРАМА «ТРИ СЕСТРЫ» В ЧЕХОВЕДЕНИИ

1.1. Прочтение «Трех сестер» в первой половине XX в.

Первые работы, в которых представлен анализ чеховской пьесы «Три сестры», появились в 1901 г. после ее премьеры в Московском Художественном театре 31 января, гастролей МХТ в Петербурге и первых провинциальных постановок. Текст драмы впервые опубликован в журнале «Русская мысль» (1901, № 2).

В основном, пьесу осуждали. Отмечали ее безнадежный пессимизм, одностороннее восприятие современности, бевольность и безыдейность героев, торжество мещанской пошлости, повторение прежних мотивов и неудачность Москвы как символа недостижимости идеала — «слишком уж реален и доступен предмет»⁵⁷. Говорили об отсутствии привычных драматических приемов (обрисовки типов, интриги, мотивированности поступков, внешнего действия), а также авторской оценки и указания на конкретный для персонажей выход. Опровергали жанр пьесы, утверждая, что она не драма, а «образец сатиры в драматической форме», сатира «на все русское общество, <...> на всю современную жизнь»⁵⁸.

В оппозицию к общей осуждающей тенденции справедливо поставить высказывания критиков, отнесших «недостатки» чеховской драмы к особенностям ее поэтики. **П. Ярцев** обратил внимание на движение в пьесе не внешних событий, а «будничной мысли и будничного страдания»⁵⁹. **С. Андреевский** – на ее «единственный драматический элемент <...> это – царящая <...> тоска жизни»⁶⁰, а также переход Чехова «к изображению на

⁵⁷ Бентовин Б.И. Московские гастролеры // Новости и Биржевая газета, 2 марта 1901 г. Цит. по: Господа критики и господин Чехов: антология / сост. С. ле Флемминг. СПб., М., 2006. С. 70.

⁵⁸ Одарченко К.Ф. Три драмы А.П.Чехова // Новое время. 1901. 27 марта. Цит. по: Господа критики и господин Чехов: антология / сост. С. ле Флемминг. СПб., М., 2006. С. 418–421.

⁵⁹ Ярцев П. «Три сестры» // Театр и искусство. СПб, 1901. № 8, 18 февраля. Цит. по: Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. М., СПб., 2007. С. 205.

⁶⁰ Андреевский С. Театр молодого века (Труппа Московского Художественного театра) // Россия. СПб. 1911. № 934, 30 ноября; № 936, 2 декабря. Цит. по: Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. М., СПб., 2007. С. 256.

сцене повседневной жизни простых людей», что означает «восстание против законов драматургии»⁶¹. Внутренний трагизм пьесы и отсутствие «приподнятых на ходули» героев, действующих «без всякой аффектации, и потому в высшей степени правдиво», увидел в пьесе автор газеты «Приднепровский край» **В.Ф.**⁶². А один из самых непримиримых критиков Чехова **А.Р. Кугель** отметил в драме подчеркнутую «безмысленную разъединенность людей, якобы живущих в общественном союзе» – «чудаков и оригиналов», наделенных внешними манерами («присказками», «прибаутками», «цып-цып», латинскими цитатами, привычками лежать, философствовать и др.), и от этого столь непохожих друг на друга⁶³. Он указал на отсутствие отталкивания и сцепления между героями, а чеховский диалог напомнил ему «пространственное протяжение непересекающихся плоскостей»⁶⁴. Называя Чехова признанным миниатюристом, Кугель считал «Три сестры» совокупностью «миниатюрных изображений, внешним образом заделанных в одну сценическую раму» и мироощущение Чехова представлял как «параллельные», не связанные между собою «существования»⁶⁵. Преобладающую пассивность действия в драме **П. Перцов** оценивает как возможность подчеркнуть «инертность жизни» и называет все пьесы Чехова «трагедии жизненной инерции»⁶⁶. Не пессимизм, а «тоску о жизни», «неумолкающий клич» и «немеркнущее стремление к свету» увидел в драме писатель **Л.Н. Андреев**, записав сестер Прозоровых в русские женщины-героини, которые борются «за каждую гаснущую искорку света»⁶⁷. Уже первые исследователи творчества Чехова начинают употреблять музыкальные термины

⁶¹ Там же. С. 262.

⁶² В.Ф. «Три сестры» А.П. Чехова на Харьковской драматической сцене // Приднестровский край. Екатеринослав, 1901. № 1185. 9 мая. Цит. по: Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. М., СПб., 2007. С. 276.

⁶³ Кугель А.Р. «Три сестры» А.Чехова // Петербургская газета. 1901. № 59. 2 марта. С. 3.

⁶⁴ Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Театр и искусство, 1922. С. 125. (Книга является частичной попыткой систематизацией написанного автором в период с 1898 по 1914 гг.).

⁶⁵ Там же. С. 151–152.

⁶⁶ Перцов П. «Три сестры» // Мир искусства. СПб., 1901. № 2–3. Цит. по: Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. М., СПб., 2007. С. 223.

⁶⁷ Джемс Линч (Андреев Л.Н.). Три сестры // Курьер. М., 1901. № 291, 21 октября. Цит. по: Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. М., СПб., 2007. С. 252–253.

для описания его драматургической манеры. И характеризуют чеховские пьесы как драмы настроений.

В число исследователей пьесы необходимо внести ее первых постановщиков, создателей Московского художественного театра – К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Последний в предисловии к книге Н.Е. Эфроса «Три сестры» (1919 г.) отмечает в драме специфику: «почти механическую» связь диалогов, переполненность действия «как бы ничего незначущими», «схваченными из жизни и <...> глубоко связанными <...> одним настроением», в котором, возможно, отражается «миропонимание» самого Чехова и которое составляет «подводное течение всей пьесы»⁶⁸. Так постановщики способствуют введению в научный оборот новых терминов, ассоциирующихся впоследствии с чеховской драмой.

Одна из первых попыток системно проанализировать чеховскую драматургию осуществлена **М.С. Григорьевым** в работе **«Сценическая композиция чеховских пьес» (1924 г.)**⁶⁹, где он указывает на общие мотивы зрелой драматургии Чехова и специфику ее поэтики. Автор отмечает «душевную эгоцентрическую структуру» многих чеховских героев, их попытки строить личное счастье и даже детскость (в частности, Ирины, которую все «по привычке считают <...> девочкой»⁷⁰ и дарят ей на именины детские подарки). «Три сестры прекрасны <...> образованны и талантливы», они считают, что «условия среды не соответствуют их одаренности», но все их мечты оказываются «вздором». Слова Ольги резюмируют этот мотив: «Все делается не по-нашему»⁷¹. Любовь в пьесах Чехова «по большей части неудачна», Григорьев указывает на «целую галерею <...> неразделенной и неудачной любви»⁷². Мотив нереализованного потенциала отмечается в Андрее Прозорове, чью судьбу Маша сравнивает с разбитым колоколом, падению

⁶⁸ Немирович-Данченко Вл.И. цит. по: Эфрос Н.Е. «Три сестры». Пьеса А.П. Чехова в постановке МХТ. Пг., 1919. С. 8, 10.

⁶⁹ В сноске на с. 112: «Писано в 1919 году».

⁷⁰ Григорьев С.М. Сценическая композиция Чеховских пьес. М., 1924. С. 9–10.

⁷¹ Там же. С. 10–14.

⁷² Там же. С. 15.

которого способствует и «пошлость Наташи»⁷³. Григорьев уверен, что Вершинин произносит «окончательный приговор личному счастью», и в реплике Маши о поиске веры усматривает ее склонность к нигилизму, уверяя, что «у ней нет веры в будущее»⁷⁴. Подвергающего сомнению реальность Чебутыкина автор называет представителем философского направления «нуллизм» (производного от «соллизма» с корнем «нуль», отрицающего не только существование объективной, но и субъективной реальности)⁷⁵. В утверждении Вершинина, что «счастье – это удел наших далеких потомков», Григорьев видит оптимизм Чехова, покоящийся на вере в прогресс. «Мотив – “через сто, двести лет” – с разными вариациями повторяют и другие герои. Задача человека – отказаться сейчас от личного счастья и строить счастье будущего человечества»⁷⁶. «Философствующие» герои Чехова сходятся в «отрицательном отношении к настоящему» (критика Машей и Вершининым штатских, военных и интеллигентов⁷⁷) и «мышление типичное для земцев, с проповедью постепенных малых дел»... Он сокрушается, что «идея революции» остается вне поля их мышления, однако с одобрением замечает, что они понимают необходимость отречься от личного счастья во имя строительства счастья будущего, в котором тоже примут деятельное участие⁷⁸. Большинство персонажей говорит «о необходимости труда», который для них «светел, легок, приятен», и у них есть «конкретная программа работы, рассчитанная на долгие <...> годы осуществления»⁷⁹.

Касаясь сценического оформления, автор отмечает постоянное сопровождение чеховских пьес музыкальным аккомпанементом, задача которого – не мелодекламация, а стремление «создать соответствующий эмоциональный тон». Указывает на «ритмичность прозы, которой говорят <...>

⁷³ Там же. С. 23–24.

⁷⁴ Там же. С. 27, 29.

⁷⁵ Там же. С. 30–31.

⁷⁶ Там же. С. 34–36.

⁷⁷ Там же. С. 45, 47–48.

⁷⁸ Там же. С. 53–54.

⁷⁹ Там же. С. 49–50.

герои»⁸⁰. Отмечает, что большинство персонажей «играет на чем-нибудь»⁸¹, уточняет задачу аккомпанемента в каждом акте, замечает сравнение Ирины с роялем, ключ от которого потерян. Говорит о предпочтении Чеховым «пиано» (а не «форте») и его любимом приеме «диминуэндо» – сводить звук на нет (как заканчивается и пьеса «Три сестры»); о том, что «и характер оркестровки, и звуковая колоритность, и динамика звука – не случайны, они находятся в тесном соответствии с ситуацией душевного действия героев»⁸².

Еще одним принципом эмоционального воздействия на зрителя Григорьев называет «проводы и встречи». Так встреча с Вершининым подталкивает сестер к воспоминаниям и мечтам о будущем. Последний акт пьесы тяжел для восприятия не только из-за отъезда подполковника. Уйдет навсегда Тузенбах, убитый на дуэли Соленым. Также «проводы органически связались с разрушением самой дорогой их мечты: им уже не бывать в Москве»⁸³.

Григорьев отмечает особую атмосферу семьи (созданную в пьесе посредством игры Андрея на скрипке, выпиленной им рамочки, принесенного Чебутыкиным самовара, подаренных Федотиком карандашиков и волчка, подтрунивания над Андреем и Наташей и др. деталей), при разрушении которой зритель испытывает большое огорчение⁸⁴. А также замечает любовь героев к употреблению ключа «в символическом или полу-символическом значении» (потерянный ключ от запертого рояля, с которым сравнивает себя Ирина, утерянный Андреем «ключ от шкапа»⁸⁵).

Автор указывает на смешение трагического и комического в пьесах Чехова, делающее «действие интимно близким зрителю, жизнь которого переткана такими же разнообразными сплетениями»⁸⁶; «приемы воздействия на вкусовые ощущения зрителя» (именинnyй пирог, темная водка, «рюмочка

⁸⁰ Там же. С. 59–60.

⁸¹ Там же. С. 64.

⁸² Там же. С. 72–73.

⁸³ Там же. С. 75–77.

⁸⁴ Там же. С. 92–95.

⁸⁵ Там же. С. 98.

⁸⁶ Там же. С. 100.

винца», наливка на именинном столе, конфеты, съедаемые Соленым, коньяк, что пьет Тузенбах из графинчика и др.)⁸⁷. В качестве иных приемов сценического воздействия приводит «страшные воспоминания» (Чебутыкин о смерти пациентки), «возмущение бесцеремонностью» (Наташи), «эстетическое чувство любования растением и птицей» (Тузенбах о деревьях, Чебутыкин об Ирине-«птице белой», Маша о летящих птицах), «суеверный страх, предчувствия»⁸⁸. Финалы пьес Чехова, по мнению Григорьева, несмотря на «крах героев», оставляют зрителя с «бодрым чувством», которое «достигается указанием на будущее», гимн которому «примирает зрителя с земными катастрофами, выполняя, вместе с тем, роль своеобразного катарсиса» (финальный монолог Ольги)⁸⁹.

С.Д. Балухатый в работе «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (1927 г.) одним из первых в литературоведении рассмотрел особенности строения и стиля «Трех сестер», которые, по мнению исследователя, в меньшей степени, но уже использовались Чеховым в двух предыдущих пьесах («Чайка» и «Дядя Ваня»). На первый план он выводит особенности речи «большой галереи» персонажей и определяет задачи Чехова как разработку индивидуальных характеров при помощи диалогических и сценических средств, а также «организацию экспрессивной речи»⁹⁰ в качестве лирического оформления драмы.

Анализируя афишу, автор выделяет «интеллигентный» и «простонародный» ряды действующих лиц, а также фиксирует принцип описания их характеров на примере образов сестер Прозоровых («автохарактеристические высказывания», «индивидуальное по темам и экспрессии речеведение», отношение к тем или иным героям, жесты, интонация, внешний вид, зафиксированные в ремарках)⁹¹. Балухатый выделяет основные диаложные темы, их функции и порядок следования в 1 и 4 акте:

⁸⁷ Там же. С. 111, 114–115.

⁸⁸ Там же. С. 117.

⁸⁹ Там же. С. 117–119.

⁹⁰ Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л., 1927. С. 143.

⁹¹ Там же. С. 121–123.

«тема Ирины⁹² и Тузенбаха, развернутая в тему о труде», «тема Вершинина <...>, переходящая в тему о будущей жизни», «тема Андрея и отчасти Наталии Ивановны, трактованная <...> для Андрея в плане семейных отношений» и др⁹³. Приводит приемы смены тем, используемых Чеховым в драме (всего 12 приемов)⁹⁴. Он выделяет экспрессивные и бытовые формы диалога, отмечает, что почти все речи пьесы имеют лирический, а не драматический характер (кроме финальных диалогов).

Ученый анализирует основные этапы сюжета, которые связывает с любовными отношениями персонажей. В изображенных схематически трех «любовных треугольниках» (Кулыгин-Маша-Вершинин, Тузенбах-Ирина-Соленый и Протопопов-Наташа-Андрей) подчеркнут драматизм, обусловленный безвыходностью положений. В работе также высказана мысль, которая будет учитываться в последующих исследованиях творчества Чехова: о том, что характеры персонажей (за исключением Наташи и Андрея) «лишены движения» и «не развиваются, но лишь *раскрываются* в чертах, намеченных в начальных темах»⁹⁵.

В построении пьесы автор обращает внимание на принцип «параллельного движения нескольких драматических линий»⁹⁶, где нет преимущества одного лица (что подтверждает и название драмы). Рассматривает сценическую композицию, в которой дано «соединение двух организующих принципов, наблюденных нами в строении диалога: оформление бытовое и оформление лирическое»⁹⁷. Драма характеризуется им как психологическая, спроектированная на социальный фон.

В аспекте заявленной нами темы важен раздел исследования, в котором фиксируется значимость бытового (обстановочные и мизансценные ремарки, бытовые паузы и звуки, описание одежды, жестов-поз и т.п.) и лирического оформления (тепл действия и окраска, как то весна в первом или осень в

⁹² Здесь и далее курсив С.Б.

⁹³ Там же. С. 123–124.

⁹⁴ Там же. С. 125.

⁹⁵ Там же. С. 128.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же. С. 139.

четвертом акте, что «“соответствует” переживаниям и судьбе Ирины»; паузы, усиливающие экспрессию и лирическую выразительность реплик, а также «введение большого числа “звуков” с различными функциями», одна из которых – «лиризация речи»)⁹⁸.

Спустя годы в работе «Чехов драматург» (1936 г.) Балухатый уточняет некоторые особенности стиля писателя, представленные в «Трех сестрах»: разработку «средствами импрессионистического письма реалистического и психологического планов пьесы, в которых показаны <...> отдельные <...> эпизоды из общего потока жизни»; их наполнение «лирическими диалогами, речами, с ослаблением сюжетных драматических линий» (что привело «к утверждению <...> новой драматической формы – лирической драмы»); создание «драмы без “героя”», где «личное соотнесено с общественным»; отказ от форм «открытого» диалога и замену его «скрытым подтекстовым выражением, “подводным” течением»⁹⁹ (этот термин впервые вводит Вл.И. Немирович-Данченко). Балухатый уточняет закрепившееся за чеховской пьесой название «драма настроений» (которое даже используется в названии критического эссе И.Ф. Анненского¹⁰⁰), причем настроений «определенного-пессимистических, грустных и приниженных», объясняющих переживаниями круга мелкобуржуазной интеллигенции 1880-х – начала 1890-х гг.¹⁰¹. Формулируя проблематику пьесы, исследователь уточняет, что она продолжает тему «Дяди Вани» и рассказывает о судьбах русских провинциальных интеллигентов, не имеющих «осмысленной жизни в настоящем» и лишенных «идейных перспектив в будущем». Они цепляются за труд, как Тузенбах, «проповедуют жертвенность собой для будущего», как Вершинин, но не участвуют в реальной борьбе за это будущее¹⁰².

В 1930 г. появляется еще одна большая работа «Чехов-драматург» авторства Ю.В. Соболева. Говоря о новаторстве Чехова, он пишет о его отказе

⁹⁸ Там же. С. 139-142.

⁹⁹ Балухатый С.Д. Три сестры. 1901 // Балухатый С.Д. Чехов драматург. Л., 1936. С. 178–179.

¹⁰⁰ Анненский И.Ф. Драма настроения. Три сестры // Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб, 1906. С. 149–167.

¹⁰¹ Там же. С. 179.

¹⁰² Там же. С. 180–181.

от «грубого натурализма», об ориентации на внутреннее, психологическое движение, о жизни вещей на сцене, органически сливающейся с «подводным течением» пьесы, а также о рассмотрении жизни через «окружающую обыденщину» (а не только через «вершины и <...> бездны»)¹⁰³. Заслугу создания чеховского «настроения» он приписывает МХТ, подхватившему и реализовавшему на сцене новаторские приемы драматурга.

Считая, что теория чеховской драмы, сформулированная до него, «весьма туманна»¹⁰⁴, Соболев пытается сформулировать законы Чехова-драматурга, опираясь на его эпистолярий. Он считает, что раздумывая над композицией драматургических опытов своих корреспондентов, Чехов «как будто бы нащупывает приемы, которыми он будет руководствоваться сам, создавая свой театр»¹⁰⁵: пишет о «чистоте языка» и «отсутствии шаблона», о сюжете, который «должен быть нов, а фабула может отсутствовать», не содержать «ничего случайного, ничего осложняющего фабулу», о целесообразности участия в пьесе каждого персонажа и постепенном их появлении, «по прогрессии» (середины актов «Трех сестер» наполнены героями и «шумны», лишь заключительный монолог отходит от этого правила). Исследователь указывает на внимание Чехова к продолжительности пьесы («первый акт может тянуться хоть целый час, но остальные не дольше 30 минут») и его поиске удачных финалов: установке в «Иванове» в конце каждого акта давать «зрителю по морде» и невозможности «вырваться из этого заколдованных круга “концов”» в «Трех сестрах»: Тузенбах погибает от пули Соленого¹⁰⁶.

Основу своей драматургии –драму «подводного течения» – Чехов вырабатывал совместно с театром, указывая артистам, что «драма человека внутри, а не во внешних проявлениях»¹⁰⁷.

¹⁰³ Соболев Ю.В. А.П. Чехов-драматург / Соболев Ю.В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М., 1930. С. 82–83.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же. С. 91.

¹⁰⁶ Там же. С. 91–93.

¹⁰⁷ Там же. С. 94.

Чеховское «настроение» автор объясняет музыкальным термином «лейтмотив», присущим каждому действующему лицу. Так, главный мотив сестер Прозоровых – «В Москву, в Москву»; «Вершинина – мечты о будущей жизни “через двести, триста лет”»; Чебутыкина – газетные цитаты, Федотика – увлечение фотографией и страсть делать подарки; Наташи – Бобик, Софочка, французские фразы¹⁰⁸. Для описания построения чеховских диалогов Соболев привлекает анализ «Трех сестер» Вл.И. Немировичем-Данченко. Драматургическая манера Чехова, по словам Соболева, «повторяла приемы беллетристики» (сам Чехов считал, что эта пьеса – «сложная, как роман»¹⁰⁹): в сценариях больших пьес нет прочного сюжетного каркаса, они распадаются на эпизоды и не страдают от перестановки последних. Так, «Три сестры» «могло начать играть с середины [акта], а потом переходить к началу»¹¹⁰.

Рассуждая об эволюции писателя, Соболев пишет, что работу над одноактными пьесами Чехов не считал легкомысленной (об этом говорит возвращение к «О вреде табака» в 1902 г.). И потому он утверждает, что работа писателя над новой драматической формой шла «в сочетании глубокого драматизма с яркой комедийно-юмористической тональностью»¹¹¹.

Важный вклад в исследование драматического творчества Чехова внес А.П. Скафтымов, рукопись которого «Драмы Чехова», созданная в начале 1930-х гг., увидела свет лишь в 2000 г. В ней он впервые подробно рассматривает драму «Три сестры». И отмечает, что Чехов, начиная с показа «явлений исключительных» в «Иванове», в этой пьесе стремится к преодолению «всяких элементов исключительности»¹¹².

Обращая внимание на состав действующих лиц, он отмечает, что каждый из них замкнут и обособлен «личной интимной драмой» – таким образом в пьесе представлена «множественность драматических линий». И все они сосуществуют «в одном общем хоре сливающейся пестроты ровной

¹⁰⁸ Там же. С. 95.

¹⁰⁹ Там же. С. 96.

¹¹⁰ Там же. С. 98.

¹¹¹ Там же. С. 102.

¹¹² Скафтымов А.П. Драмы Чехова // Волга. 2000. № 2–3. С. 132–147. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2000/2/dramy-chehova.html> (дата обращения: 01.02.2023).

бытовой ткани» на равных, «бытовой поток» ничем не нарушен, «колорит бытовой множественной пестроты» обеспечивается разнообразием «конфликтных состояний». В «Трех сестрах» это разные виды несчастливой любви (неразделенная, отсутствующая, невозможная), а также различные «неприменимости».

Драмы каждого являются частью атмосферы бытового течения жизни – встреч, случайных разговоров. Скафтымов отмечает очень немногочисленные случаи парного диалоговедения в этой пьесе. А также подчеркивает, что в «Трех сестрах» нет «преобладания <...> интимных лирических подъемов и углубленности». Все индивидуальные проявления происходят «в обстановке группового совместного соучастия в <...> общем времяпрепровождении». И несмотря на то, что каждый акт объединяет персонажей общими мотивами диалогов, ни один из них не выпадает «из общего внешнего потока ровной жизни», но – «ровность дышит трагедией».

Драматизм в пьесе достигается контрастом «данного и желанного», чередующихся «в каждом отрезке пьесы». Трагизм нарастает и завершается отказом от «светлых возможностей».

Важно, что любые перемены в судьбах героев Чехов, по мнению Скафтымова, рассматривает «не в стадии их новизны», а в стадии «отстоявшейся привычности» (так, например, брак Андрея и Натали показан не в период их совместного счастья, а как «нечто средне-буднично-постоянное»). Исследователь отмечает специфику чеховского действия, состоящего из «контрастирующих точек, линий, знаков», отрезков «сменяющихся тем, поднятых и брошенных разговоров», «клочков высказанных мыслей, <...> случайных фраз»; тем не менее, объединенных единым смыслом. Так, во втором акте это «общее досадное чувство». А в четвертом – утверждение необходимости «высшей надиндивидуальной цели <...> для будущего счастья человечества».

В более поздней статье «**К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова» (1948 г.)** Скафтымов корректирует и дополняет ранее

высказанные положения. Он рассматривает конструктивные особенности пьес Чехова как выражение особого драматизма, принадлежащего эпохе. Так, «излишние подробности быта»¹¹³, приписываемые драматургу критикой, он противопоставляет бытовому реализму пьес XIX века, где быт заслоняли события, а бытовые подробности иллюстрировали типичное качество жизни их героев или делали акцент на одной из нравоучительных черт, воплощаемых в главном событии. Бытовая реальность чеховской драмы была сосредоточена на изображении самого обыкновенного. Драма жизни заключалась в бытовом течении, когда ничего не случается, а «события отводятся на периферию»¹¹⁴. Даже «наиболее заметные моменты» в пьесе (отношения Маши с Вершининым и Ирины с Тузенбахом) «остаются лишь эпизодами», частью «сложившегося обихода». При этом в чеховских драмах «страдают все (кроме очень немногих, жестких людей)»¹¹⁵. И «горечь жизни» персонажей «не в особом печальном событии», а в «ежедневно-будничном состоянии»¹¹⁶.

Скафтымов обращает внимание на то, как Чехов подбирает «бытовые линии и краски»¹¹⁷. Их назначение – передать самочувствие. Так, фраза Чебутыкина об осипе в Цицикаре означает «выражение скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы». А спор Соленого и Чебутыкина о черемше и чехартме скрывает их «полураздраженное состояние»¹¹⁸. Бытовая деталь у Чехова, по мнению Скафтымова, имеет «огромную эмоциональную емкость»¹¹⁹.

Чеховский конфликт Скафтымов видит в разрыве между желанным и реальным. А его источником считает отнюдь не преступную волю других людей, как это было в дочеховской драматургии: у Чехова нет виноватых, он против суда над людьми. Зло в его пьесах не имеет воли, оно – «непроизвольный плод жизни», а виноваты не люди (они лишь слабы), а «все

¹¹³ Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 408.

¹¹⁴ Там же. С. 413.

¹¹⁵ Там же. С. 414.

¹¹⁶ Там же. С. 415.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же. С. 417.

¹¹⁹ Там же. С. 419.

имеющееся сложение жизни в целом»¹²⁰ (в желании сестер вернуться в Москву заключено «страдание от общей серости и бессодержательности имеющейся жизни»¹²¹). И если в бытовой драме XIX века герои желают освободиться от мешающего им жить порока, то у Чехова они ожидают перемены всего жизненного содержания. Их возвышенные поэтические желания (противопоставляемые текущей жизни) звучат «как общая эмоциональная тоскующая тональность»¹²². И даже если в «Трех сестрах» случаются поступки, дающие надежду на изменение положения героев, то «эти события <...> остаются в пьесе без разработки»: герой всегда возвращается к своему «длительному бытовому состоянию»¹²³. Ни одна из личных драм «не останавливает общего потока жизни»¹²⁴.

Настроение финала, по мнению исследователя, вбирает в себя и грусть, и свет: в нем и ожидание переворота всей жизни, и призыв к созиданию новой. Герои драмы не желают мириться с жизнью без радости и понимают, что для строительства «прекрасной» жизни надо работать, а также «ждать, мечтать, готовиться к ней»¹²⁵.

Особенностью драматического конфликта Чехова Скафтымов считает его принадлежность своему времени и соответствие состоянию общественной жизни. В частности, настроениям интеллигенции, среди которой «господствовали интересы личного благополучия»¹²⁶, и, следовательно, несостоятельного и неплодотворного существования.

Не обойдена пьеса «Три сестры» и литературоведами русского зарубежья. Так, П.М. Бицилли в работе «Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа» (1942 г.), рассматривая в основном прозу писателя, отмечает особенности стиля драматургии Чехова, тесно связанного с

¹²⁰ Там же. С. 427.

¹²¹ Там же. С. 428.

¹²² Там же. С. 429.

¹²³ Там же. С. 431.

¹²⁴ Там же. С. 433.

¹²⁵ Там же. С. 434.

¹²⁶ Там же.

прозаическим. Он считает, что «чеховские люди <...> не годятся для театра»¹²⁷. Соглашаясь в некоторой степени с Вс.Э. Мейерхольдом в том, что пьесы Чехова «должны быть инсценированы не “реалистически” (как в Художественном театре), а “символически”»¹²⁸, он видел Чехова стоящим «на полдороге от “реализма” к “символизму”»¹²⁹. Полемизируя с Балухатым о борьбе писателя с условностями предшествующего театра, он отмечал, насколько Чехов был непоследователен в этой борьбе, «срываясь» и используя в своей драме «каноны», с которыми боролся¹³⁰. В отношении «Трех сестер» это прием характеристических упоминаний, указывающих на свойство определенного типа личности и выражающих ту или иную человеческую «психическую черту» (привычку Соленого опрыскиваться духами Бицилли считает неудачным способом «“снижения” этого полулермонтовского персонажа»¹³¹). Общей чертой чеховских пьес он называет неправдоподобие речи персонажей, предающихся мелодекламации и переходящих с литературного языка на обыденную разговорную речь¹³².

Опираясь на утверждение, что драма есть действие в настоящем времени, он укоряет чеховских героев в том, что они (будто пересаженные в драму из рассказов) выныривают из прошлого и готовы в любую минуту снова в него погрузиться. И если в рассказах они выступают «символами», «элементами» поэтического образа, то на сцене вынуждены действовать, однако оказываются беспомощными, безвольными и бесхарактерными. В отличие от действующих лиц гоголевской комедии, они не безличны, Чехов изображал «все же живых людей», но не годящихся для театра¹³³. Несценичность его персонажей, по мнению Бицилли, еще и в том, что, показывая человека «во всей его неисчерпаемой сложности» (и в отличие от Шекспира и Толстого – негативно), Чехов делает это так, что «мы только

¹²⁷ Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: pro et contra. Т. 2. СПб., 2010. С. 633.

¹²⁸ Там же. С. 626–627.

¹²⁹ Там же. С. 628.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Там же. С. 629.

¹³² Там же. С. 630.

¹³³ Там же. С. 631, 633.

догадываемся, чувствуем, что в них заложено очень многое, чего мы, однако, не видим» – этим «обуславливается несовпадение формы и содержания» чеховских пьес¹³⁴.

Затрагивая тему чеховских финалов, он указывает на «нулевую развязку» – «мотив бегства, “ухода”, разрешения “в ничто”» (противостоящей трагической развязке классической пьесы, порождающей катарсис)¹³⁵.

«Вряд ли можно назвать другую работу, <...> которая столько лет сохраняла бы значение для понимания драматургии Чехова, его творчества в целом, <...> теории драмы вообще»¹³⁶, – писал А.П. Чудаков о работе **А.И. Роскина** «“Три сестры” на сцене Художественного театра», посвященную спектаклю Вл.И. Немировича-Данченко во МХАТе, написанную в год премьеры (1940 г.), но изданную лишь после смерти автора – в 1946 г. Он вносит свою лепту в выявление новаторского характера драм Чехова, отмечает их «реалистическую повествовательность» и «обстоятельность»¹³⁷, а также стремление писателя создавать «романы для сцены»¹³⁸, которое и привело его к новым драматическим формам. Первым обращает внимание на наследование Чеховым открытых, сделанных в драме Тургеневым – в частности, отход от изображения внешнего движения и разработку подтекста (так его позже определили создатели Художественного театра применительно к Чехову) как формы «психологизма, претворенного в поэзию»¹³⁹.

Спектакль 1940 г., сыгранный «в светлой и поэтической тональности»¹⁴⁰, по мнению Роскина, изменил понимание искусства Чехова как пессимистичного и упаднического. Да, театр показал людей страдающих – их мечты не совпали с действительностью. Но они обращены к будущему, ждут и

¹³⁴ Там же. С. 634-635.

¹³⁵ Там же. С. 633.

¹³⁶ Чудаков А.П. Рецензия через шестьдесят лет: А.Роскин «“Три сестры” на сцене Художественного театра» Л.; М., 1946, 127 с. // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет: Сб. статей. М., 2002. С. 364.

¹³⁷ Роскин А.И. Три сестры // Роскин А.И. А.П.Чехов: Статьи и очерки. М., 1959. С. 239.

¹³⁸ Там же. С. 241.

¹³⁹ Там же. С. 246.

¹⁴⁰ Там же. С. 268.

верят в него, при этом не являясь революционерами: «все их существование может быть оправдано лишь этой подготовкой к будущему»¹⁴¹.

По мнению исследователя, Художественный театр, поставивший в 1901 г. «Три сестры» как драму настроения и играющий, прежде всего, течение жизни, несколько затушевывал драматическое содержание пьесы. И отмечает, что в новом спектакле его «поэтичность, музыкальность <...> не заслоняют драматической истории»¹⁴², которая состоит из трех любовных историй и противостояния Прозоровых и Наташи.

Основными мотивами пьесы, проходящими и через другие чеховские тексты, исследователь называет мотивы загубленных человеческих жизней; бездомности, вырастающий в тему потерянной родины; будущего. И если в старом спектакле мечты о будущем заслонялись «печальным торжеством действительности», то в новом – они пронизывают всю его атмосферу, превращаясь «в основную гармоническую ткань»¹⁴³: «мечты трех сестер должны восторжествовать»¹⁴⁴.

Новый спектакль дает с новой силой почувствовать Чехова-поэта, отказавшись от излишней детализации, присущей первой постановке драмы. Именно поэтичность театр провозглашает необходимым условием реалистического изображения мира и качеством правдивости. И если дом Прозоровых в 1901 г. обильно населяли характерные приметы быта (художник В.А. Симов), то в 1940 г. в их комнатах «много цветов и мало вещей»¹⁴⁵ (художник В.В. Дмитриев): в первом акте в них было много весеннего света, за окном – расцветал сад. Все это утверждало мысль «о близости красоты жизни»¹⁴⁶. Отказался режиссер и от внешних подробностей в изображении военной среды, что выглядело бы в театре, нашедшем новую синтетическую спекническую манеру, «мертвой протокольностью»¹⁴⁷. При этом исследователь

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же. С. 272.

¹⁴³ Там же. С. 277.

¹⁴⁴ Там же. С. 278.

¹⁴⁵ Там же. С. 280.

¹⁴⁶ Там же. С. 284.

¹⁴⁷ Там же. С. 286.

считает важным наличие в пьесе интимных домашних подробностей (перестукивания между этажами, «трам-там-там» Маши и Вершинина), указывающих на степень близости между персонажами.

Несмотря на призыв Чехова к простоте и изяществу языка, Роскин отмечает поэтичность речи его персонажей – строго отобранных слов и «глубокой внутренней музыкальности» (присущей даже репликам Анфисы и Ферапонта). Лишь Наташе драматург отказывает в «красоте речи», что есть «знак высшего чеховского осуждения»¹⁴⁸. Поэтичность речи исследователь считает «ключом к чеховской эстетике»¹⁴⁹ и этике.

А вот склонность писателя к «уклонению в причудливое и шаржирование», преувеличению и карикатуре Роскин считает «элементом эстетического спора» – полемикой с солидными, бесприметными, штампованными персонажами бесталанной современной писателю драматургии¹⁵⁰. В то же время «чудаки и оригиналы» чеховской драмы (названные так Кугелем), не пытаясь специально быть «натуральными», представляют из себя «нечто удивительное по своей жизненной типичности» и способны передавать «самые сердцевинные явления действительности»¹⁵¹.

Об изображении театрами внешне похожих, но душевно разных сестер Роскин пишет, что внешние их различия (в первом действии Прозоровы появляются в платьях разного цвета: синем, черном и белом) должны лишь оттенять внутреннюю связь, как это и сделано в спектакле МХАТа 1940-го г. (они «объединены общим жизненным ощущением»¹⁵²) и соответствует утверждению И.Ф. Анненского о сестрах как об одной душе, принявшей три формы¹⁵³.

Безусловная ценность работы Роскина состоит и в том, что он подробно анализирует образ каждого героя драмы, соотнося его со сценическим

¹⁴⁸ Там же. С. 290.

¹⁴⁹ Там же. С. 291.

¹⁵⁰ Там же. С. 295–296.

¹⁵¹ Там же. С. 296–297.

¹⁵² Там же. С. 298.

¹⁵³ Анненский И.Ф. Драма настроения... С. 149–167.

исполнением, а также фиксирует течение спектакля, сверяя его композицию с внутренней структурой пьесы.

Вопреки предшествующим исследователям, идеолог официального советского литературоведения **В.В. Ермилов** в работе «**Драматургия Чехова**» (1948 г.) называет «Три сестры» «шедевром <...> композиционного мастерства»¹⁵⁴, имеющим завязку и развязку. При этом соглашаясь, что сюжет драмы движется не на поверхности, а выражает «подводное течение внутренней темы»¹⁵⁵ – пропадающей красоты, воплощенной в образе сестер Прозоровых. Сюжет же заключается в «наступлении темной силы на [их] поэтический мир»¹⁵⁶. Однако он указывает на то, что, поставив их «в позицию борьбы» (вполне соответствующей требованиям классической драмы), Чехов не показывает самой борьбы, ведь в его пьесе «одна сторона наступает, а другая... уступает»¹⁵⁷. Герои «не способны к борьбе, к действию, то есть к истинной драме»¹⁵⁸, живут будущим (мечтой о Москве) и не замечают настоящего, оторваны от реальной жизни, которая «наседает» на них «как медведь», символически представленный в образе Протопопова¹⁵⁹. Комедийное и даже водевильное начало пьесы Ермилов видит в противоречии между размахом мечты о светлом будущем и слабости мечтателей, которые все потеряли и вытеснены жизнью. Так, он считает, что Чехов высмеивает слабость интеллигентов Вершининых, выход для которых мог быть в действии, а не в разговорах. Ведь существование без общественного действия и общей идеи является лишь призрачным (это доказывает фигура Чебутыкина, лейтмотивом образа которого становится «реникса», «чепуха» и «все равно»¹⁶⁰, приводящие его к деградации и делающие соучастником убийства Тузенбаха). В этом

¹⁵⁴ Ермилов В.В. Драматургия Чехова. М., 1948. С. 158.

¹⁵⁵ Там же. С. 159.

¹⁵⁶ Там же. С. 160.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же. С. 161.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же. С. 169.

заключается «грустный комизм» положения героев¹⁶¹. Водевильной фигурой автор считает и Андрея.

Исследователь отмечает сочетание комизма и трагизма в пьесе (называя ее «печальной комедией» и «грустным водевилем»¹⁶²). Указывает на метафорическую роль предметного мира (именинный торт от Протопопова как «сигнал из темного мира»¹⁶³, «оскорбительный» самовар Чебутыкина, подчеркивающий «удручающую “рениксу”»¹⁶⁴, окружающую сестер; разбитые Чебутыкиным часы покойной мамы, как разбитое прошлое¹⁶⁵; потерянный Андреем «ключ от шкапа», как утерянный ключик к «чистому миру» его сестер¹⁶⁶).

Главными идеиними и философскими мотивами называет спор о счастье и о труде (любые стремления к которому почтены). А также пытается найти общее и различное в Чехове и Вершинине, считая, что с одной стороны, герой излагает «типичные либерально-“постепеновские” взгляды»¹⁶⁷, которые писатель отрицательно оценивал в повести «Моя жизнь». А с другой, Чехов, хоть и «приблизился к идее революции» в своих последних произведениях, не имел «ясной идеино-политической программы»¹⁶⁸ и, как и его персонаж, не знал способа борьбы за большую мечту.

Тему Москвы Ермилов считает у Чехова ироничной – ведь «дело не в том, где жить», а в том – как¹⁶⁹. Поэтическому, возвышенному миру сестер, куда допущены Вершинин и Тузенбах, он противопоставляет убийцу Соленого как силу, враждебную красоте, завидующего «людям, стоящим духовно выше него»¹⁷⁰. А «царство Наташи и Протопопова» описывает в самом негативном контексте¹⁷¹. Финальными темами называет прощание и апофеоз пошлости,

¹⁶¹ Там же. С. 174.

¹⁶² Там же. С. 180.

¹⁶³ Там же. С. 181.

¹⁶⁴ Там же. С. 182.

¹⁶⁵ Там же. С. 211.

¹⁶⁶ Там же. С. 213.

¹⁶⁷ Там же. С. 191–192.

¹⁶⁸ Там же. С. 193–194.

¹⁶⁹ Там же. С. 195.

¹⁷⁰ Там же. С. 197.

¹⁷¹ Там же. С. 199, 200, 202, 206, 215, 204.

однако главным итогом и основной мыслью считает устремление героев в светлое будущее – высказывания о нем разбросаны по всей пьесе (здесь и слова Тузенбаха о надвигающейся буре, и подготовка Ирины к трудовой жизни «сельской учительницы как к жизненному подвигу»)¹⁷² и в заключении выливаются «в мощную симфонию финала»¹⁷³, оставляющего «надежду на близкое прекрасное будущее, на торжество красоты и свободы»¹⁷⁴. И все же исследователь уверен, что Чехов осуждает слабость своих героев и утверждает этой пьесой «приход в жизнь таких людей, которые не знают разрыва между словом и делом» и «способны осуществить мечту о всеобщем счастье»¹⁷⁵.

1.2. «Три сестры» в исследованиях второй половины XX в.

Продолжение традиции «высокой идейности» русской драматургии отмечает в «Трех сестрах» А.И. Ревякин в своей работе **«О драматургии Чехова»** (первое издание в 1954 г.). В желании сестер Прозоровых уехать в Москву и этим изменить свою жизнь он видит мечты «о социально-полезном труде, об общественной деятельности, о жизни, полной большого содержания, об одухотворенной любви»¹⁷⁶. Но эти мечты вступают в противоречие с окружающей мещанской действительностью. Автор убежден, что Чехов, реагируя на вопросы своего времени, изображал отрицательных и положительных людей, симпатизируя последним и причисляя к ним Тузенбаха как горячо желающего «социального переустройства жизни на основе участия всех людей в созидательном труде», а также Ирину и Вершинина, как и барон, убежденных, что «лучшая жизнь придет»¹⁷⁷.

Интерес Чехова к изображению действительности как «жизненного потока» объясняет не поиском нового драматического языка, а вниманием

¹⁷² Там же. С. 217.

¹⁷³ Там же. С. 216.

¹⁷⁴ Там же. С. 218.

¹⁷⁵ Там же. С. 222.

¹⁷⁶ Ревякин А.И. О драматургии А.П. Чехова. М., 1960. С. 8.

¹⁷⁷ Там же.

писателя к судьбам «обычных, маленьких людей»¹⁷⁸, масс – участникам третьего, пролетарского периода русского освободительного движения. Отсутствие в драме открытой социально-политической борьбы, по мнению исследователя, является ее недооценкой и смягчает идеальные и социальные противоречия.

Образы драмы Ревякин считает «социально-типичными» (причисляет Соленого к числу «огрубевших, ожесточившихся и во всех разочаровавшихся офицеров», которых можно было часто встретить в дореволюционной России, а Чебутыкина – к интересным и добрым от природы людям, «без остатка выхолощенным жизнью» и опустившимся)¹⁷⁹, а их язык – индивидуально-характерным, как у «основных», так и у «второстепенных» персонажей (Чехов часто наделяет их «речевыми лейтмотивами» – например, «цып, цып, цып» у Соленого или «тара... ра-бумбия» у Чебутыкина)¹⁸⁰. Он отмечает чеховскую «многозначность слова, его смысловой подтекст», ставший одним из «определяющих художественных принципов» драматурга и представленный многочисленными «недомолвками, недоговоренностью, полунаемеками и намеками»¹⁸¹ (к ним причисляет пушкинский стих, повторяемый Машей, а также «трам-там-там» и «тра-та-та», при помощи которых общаются влюбленные Маша и Вершинин), говорит о лиричности, ритмичности и музыкальности речи «положительных» персонажей, которая «нередко начинает звучать, как стихи»¹⁸².

Особенностью структуры драмы исследователь считает то, что основное место в развитии действия Чехов отводит не интриге, а людским характерам и стремится к «слиянию изображаемого в пьесе с потоком жизни, идущим за пределами сцены», делая сюжет максимально естественным (это объясняет «вынос за сцену» таких внешне эффектных эпизодов, как свадьба Андрея и

¹⁷⁸ Там же. С. 16.

¹⁷⁹ Там же. С. 25.

¹⁸⁰ Там же. С. 30.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же. С. 32.

дуэль Соленого и Тузенбаха¹⁸³). Этим обуславливается и перенос кульминации в предпоследний акт, что подчеркивает драматизм и в обычном течении жизни. Иллюзию этого течения создает и «многотемный диалог», развивающийся свободно, от одной темы к другой, «непроизвольно разветвляющийся»¹⁸⁴.

Называя «Три сестры» лирической драмой, Ревякин отмечает «единство реально-бытового и <...> социально-философского содержания» пьесы при ее «внешней композиционной мозаичности»¹⁸⁵. А также широкое использование Чеховым реалистической символики (пожар, разбитые часы покойной мамы), шумов и музыки (представленных в двух последних пьесах наиболее полно) «для расширения жизненной картины» и создания «настроения»¹⁸⁶.

В общественно-социальном ключе рассматривает пьесу и Г.П. Бердников в своей работе «Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова» (1957 г.), причисляя ее к другим чеховским произведениям, обличающим современность и поднимающим темы «разрушения человеческой личности капиталистическим миром» и «зреющего внутреннего протesta человека против этого мира»¹⁸⁷. Он связывает пьесу с рядом чеховских повестей и рассказов второй половины 1890-х гг., сходных по тематике и персонажам, появившихся в период возросшего критического отношения писателя к действительности и «русской интеллигенции», с его «ощущением надвигающихся <...> перемен в жизни России»¹⁸⁸.

Как и Ермилов, он отмечает, что, имея все «возможности [создания] острой борьбы-интриги» (сюжетные завязки, представляющие из себя «цепь» любовных треугольников, одна из которых даже получает развитие и приводит к убийству барона Тузенбаха), пьеса все же не реализует этих драматических возможностей. Она построена на основе «внутреннего действия»¹⁸⁹.

¹⁸³ Там же. С. 35.

¹⁸⁴ Там же. С. 37.

¹⁸⁵ Там же. С. 40–41.

¹⁸⁶ Там же. С. 42.

¹⁸⁷ Бердников Г.П. Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова. М., 1981. С. 218.

¹⁸⁸ Там же. С. 229.

¹⁸⁹ Там же.

Исследователь дает резкую оценку Наташе, в образе которой персонифицирован «враждебный человеку» мир и порядок, угрожающий поглотить все «подлинно человеческое»¹⁹⁰; а также несостоятельности вершининской «теории прогресса», которую подполковник видит как поступательное движение «мало-помалу»¹⁹¹. По словам Бердникова, Чехов разоблачает слова, философствования и иллюзии, которыми полна пьеса, так как мечтать о будущем и не оказывать сопротивления настоящему – не достойно человека. И даже доктор Чебутыкин – идеолог безразличия, ставший из-за этого «соучастником преступления» – «в минуту душевного просветления» понимает, что человек ответственен за свои поступки¹⁹².

Он отмечает новую тональность «Трех сестер», делающих шаг «вперед к оптимистическому разрешению конфликта» (герои пьесы говорят о будущем счастье человечества, об «очистительной буре», призывают работать, а Тузенбах даже отказывается от своей «классовой принадлежности»¹⁹³). Отсюда возникает «стремление к новой жизни, страстное желание <...> уже сегодня построить ее разумнее, лучше»¹⁹⁴. А Иринины слова в finale о том, что после гибели барона она все равно поедет учительствовать в сельскую школу и отдаст всю свою жизнь «тем, кому она, быть может, нужна» означают понимание начала «великой переоценки ценностей»¹⁹⁵.

Исследователь считает характеристики образов Наташи, Чебутыкина, Соленого, Кулыгина – «резкими, сатирически заостренными» по причине того, что на фоне предреволюционной обстановки писатель «острее и глубже» увидел «неустройство жизни» и оттого так непримиримо отнесся «к лени и равнодушию, пошлости и обывательщине»¹⁹⁶. Оттого он так требовательно подошел и к мечтателям обновления жизни. Бердников приводит слова Чехова из разговора писателя с А.Н. Серебровым (Тихоновым): «Я хотел только честно

¹⁹⁰ Там же. С. 230–231.

¹⁹¹ Там же. С. 233–234.

¹⁹² Там же. С. 236.

¹⁹³ Там же. С. 239, 241.

¹⁹⁴ Там же. С. 240.

¹⁹⁵ Там же. С. 242.

¹⁹⁶ Там же. С. 243.

сказать людям: “Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!..” Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь...»¹⁹⁷

Н.Я. Берковский в работе «Чехов, повествователь и драматург» (впервые опубликованной в сокращении в 1960 г. в журнале «Театр», а в полном объеме в 1962 г. в книге «Статьи о литературе») называет драматургию Чехова продолжением его прозы, повестями, воссоздающими «реку жизни» и примененными к сценическим условиям¹⁹⁸, а также отмечает в «Трех сестрах» приемы, темы и мотивы, встречавшиеся в предыдущих пьесах драматурга. Так, необычный для Чехова ибсеновский «диалог в два слоя», передающий «личную фабулу» героя и «объективный ход событий»¹⁹⁹, используется уже в «Платонове». А сюжетные мотивы оседлости и пришлости переходят в эту пьесу из «Чайки»: причем, подвижность одних персонажей оттеняет «прикованность, вечную обреченность собственной почве, брошенность других»²⁰⁰. Берковский наблюдает и повторяющихся в драмах персонажей, меняющих лишь имена и краски, и приводит в пример старых холостяков Сорина и Чебутыкина. Ставя рядом молодых и стариков, Чехов хоть и указывает на возможность нового старта, показывает, что старт и финиш тождественны, что новая жизнь будет так же «пуста и бесплодна»²⁰¹.

Чеховским приемом изображения кризиса жизни в «застывших его формах» Берковский называет «замораживание персонажей», как бы уходящих в себя и проявляющихся в немногих жестах и репликах, похожих и повторяющихся (в «Трех сестрах» особенно развиты «лейтмотивы для отдельных персонажей», придерживающихся «одних и тех же фраз, цитат, присказок, присловий, словечек»). Однако их «неподвижность» и «попытки к

¹⁹⁷ Там же. С. 246.

¹⁹⁸ Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург // Чехов А.П.: pro et contra. Том 2. СПб., 2010. С. 960.

¹⁹⁹ Там же. С. 960–961.

²⁰⁰ Там же. С. 965.

²⁰¹ Там же.

изоляции» исследователь расценивает как «интимнейшую связь <...> с остальными <...>, с коллективной участью, с общим ходом событий»²⁰².

Материальные отношения между героями, затронутые в «Дяде Ване», еще более выдвигаются в двух последних чеховских пьесах, которые Берковский называет «драмами буржуазных интересов, действующих в своеобразнейших условиях и среде»²⁰³: Андрей закладывает дом, деньги забирает его жена, буквально вытесняя из собственного дома сестер мужа. Отсутствие борьбы в драме автор объясняет нежеланием Прозоровых побеждать в борьбе за имущество, что поставило бы сестер на один уровень с Наташей. И в их бездействии видит заслугу: глядя на них, «некорошо и стыдно быть собственником»²⁰⁴. А нет собственности – нет и повода к мещанскому захватническому поведению. Воздерживаясь от мелкой борьбы, сестры Прозоровы подготавливают общество к другой борьбе.

«Три сестры», по мнению Берковского, поднимают и тему этических ценностей, антонимы которых – Наташа и буржуазная собственность. А также отвечают на вопрос, в чем главная болезнь мира: «Больны не люди – больны интересы, представленные через людей»²⁰⁵. Борьба за достижение целей в пьесах Чехова затруднительна, т.к. в их центре не противостояние интересов, как в классической драме, а рефлексия по поводу мотивов человеческих поступков.

Исследователь отмечает осколочность и нецельность изображения персонажей драмы, представляя «человечество в нецельности его, как бы недоработанное самой природой»²⁰⁶. И если в отношении прошлого Чехов выступает пессимистом, то в будущее смотрит с оптимизмом (вот и Федотик не печалится, что у него все сгорело – теперь «его ничто не обременяет»²⁰⁷): сестры уже не живут интересами старого мира, освобождаются от морали

²⁰² Там же. С. 963-964.

²⁰³ Там же. С. 966.

²⁰⁴ Там же. С. 968.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Там же. С. 970.

²⁰⁷ Там же. С. 972.

собственников и даже, по словам Берковского, ненавидят ее. А главное – в чеховских людях есть «внутренние резервы для иной жизни»²⁰⁸.

В работе «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» (1969 г.) **Берковский** подробнее пишет о чеховской поэтике и указывает на «громадный пожар» в третьем акте «Трех сестер» как «эпохальную общественную символику»: «Стал гореть и разрушаться старый мир»²⁰⁹. Он отмечает, что в последних чеховских пьесах символика «охватывает драму в целом, имеет основополагающее значение»²¹⁰. Полемизируя со Скафтымовым, он уточняет, что «события у Чехова не отводятся на периферию», а «уходят <...> в глубокий тыл»²¹¹, поэтому зачастую и происходят не на сцене, а за кулисами и являются фоном для быта, повседневной жизни, выходящей у драматурга на первый план.

Характеризуя героев, автор считает Наташу самой активной, но и самой низкой и пошлой, завоевающей дом Прозоровых и вытесняющей оттуда хозяев (Берковский утверждает, что описанием героини «вскользь», «не вдаваясь в настоящий гнев»²¹², Чехов выражает свое презрение к ней). Почти на одну ступень с Наташей автор ставит Соленого – «насильника в среде, где царит доброта»²¹³. «Лучшие» же герои, которых большинство, – воздерживаются от действий и «исповедуют как бы массовый гамлетизм»²¹⁴. А если бы вступили в борьбу, тут же потеряли бы себя. Их бездействие – «свидетельство того, насколько плох этот мир», где «их принудили существовать»²¹⁵. «Вечной стихией»²¹⁶ Чеховской пьесы Берковский называет повседневность, которая была есть и будет, в отличие от приходящих и уходящих событий.

²⁰⁸ Там же. С. 973.

²⁰⁹ Берковский Н.Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М., 1969. С. 145.

²¹⁰ Там же. С. 146.

²¹¹ Там же. С. 149.

²¹² Там же. С. 151.

²¹³ Там же. С. 154.

²¹⁴ Там же. С. 153.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же. С. 155.

Темой «Трех сестер» (как и последних чеховских пьес) автор называет тему «мирного быта, который мог бы быть счастливым». Она выражается в старых слугах, охраняющих этот быт, и многочисленных деталях – именинных пироге, подаренном самоваре, а также звуковых – таких как щелканье фотоаппарата и «легкий шум» гостей и хозяев. Тему эту Чехов не упускает до самого конца (реплика Тузенбаха перед дуэлью о кофе), показывая «поэтический и моральный» перевес быта над событиями²¹⁷.

Отмечая значение сценической речи у Чехова, Берковский пишет, что она не только передает внешнюю характерность, но и является «мелодией души и тела»²¹⁸. Он также пытается раскрыть понятие «подтекста», употребляемого в связи с чеховской драмой, уточняя, что оно близко к понятию паузы «по своему художественному назначению и недоговоренности»²¹⁹. Подтекст может выражаться как в интонациях, так и в мимике и жестах: например, когда Маша решает остаться на завтрак и снимает шляпу или постоянно повторяет пушкинские стихи о лукоморье. Подтекст он усматривает и в диалогах, демонстрирующих характер внутренних связей между людьми, отмечая, что стиль многих из них – «разговор глухих, с переспрашиванием, с тugoю доходчивостью слов»²²⁰, вытеснение одной реплики другой, при этом разговор каждого о своем. И если в западноевропейской новой драме, где сложился похожий стиль диалога, персонажи пытались скрыть свои мысли в подтексте (в частности, в «драме борьбы» Ибсена), то у Чехова герои напротив отличаются «странный откровенностью» и через свои речи «вербуют собеседников и друзей»²²¹, а также выражают в подтексте свою неудовлетворенность жизнью.

Отталкиваясь от трудов Скафтымова, **В.Е. Хализев** в работе «**Уроки Чехова-драматурга**» (1962 г.) формулирует новый тип драматического конфликта у Чехова: уходя от прямого столкновения между людьми (в противоположность конфликту традиционного типа), он «рассматривает

²¹⁷ Там же. С. 157–158.

²¹⁸ Там же. С. 166.

²¹⁹ Там же. С. 170.

²²⁰ Там же. С. 176.

²²¹ Там же. С. 178.

характеры и судьбы своих героев и героинь в <...> более сложных и многосторонних связях с действительностью»²²². Именно поэтому в центре драматического действия «Трех сестер» не столкновение между сестрами и Наташей, а другие переживания Ольги, Ирины и Маши, не зависящие от «агрессии» жены Андрея, анализу которой В.В. Ермилов придавал «неоправданно большое значение»²²³. Хализев уточняет, что характеры у Чехова раскрываются в душевных состояниях, «которые обычно не переходят в <...> намерения, решения и целенаправленные поступки» и находятся в сфере повторяющегося. А бытовые подробности являются «“системой поводов” для выражения эмоций»²²⁴ и обнаружения переживаний (как, например, появление Вершинина, Ферапонта с пирогом, Наташи и др.). Глубокий психологизм Чехова в форме «внутреннего действия», по мнению Хализева, – наследие, которым не нужно пренебрегать и предпочитать ему визуальное действие, так как, по Чехову, «люди не каждый день и не каждый час совершают нечто из ряда вон выходящее»²²⁵.

Исследователь выступает в защиту сюжетного единства драмы Чехова. Он согласен, что у драматурга нет «традиционного “единого действия”»: так в «Трех сестрах» – три независимые друг от друга «узла взаимоотношений» между героями, осложненные отношениями с остальными персонажами. Именно поэтому внешнее («сквозное») действие исчезает, а сюжетные линии «децентрализуются» и становятся равноправными. Однако сюжет внутренне един: в пьесе «сопоставляются разные, но в конечном счете сходные судьбы людей»²²⁶: верящие в «возможность полноты жизни и счастья» Ирина и Тузенбах, соединяющая в себе «убежденность в своем праве на счастье, веру в поиски смысла жизни и трезвый скептицизм» Маша, проповедующие «самоотречение и самопожертвование» Вершинин и Ольга²²⁷. В ином плане сопоставляются сестры, Тузенбах и Вершинин, «несмотря на <...>

²²² Хализев В.Е. Уроки Чехова–драматурга // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 82.

²²³ Там же. С. 80.

²²⁴ Там же. С. 84.

²²⁵ Там же. С. 89.

²²⁶ Там же. С. 90.

²²⁷ Там же.

неблагоприятные обстоятельства», сохраняющие лучшее в себе; и не способные «проявить достаточной нравственной стойкости» Андрей, Соленый и Чебутыкин. Ну а всем недовольным жизнью Хализев противопоставляет «человека в футляре» Кулыгина и «шершавое животное» Наташу²²⁸.

Исследователь выделяет композиционные приемы Чехова-драматурга: «обрамление» зрелых пьес писателя «приездами» и «отъездами», напоминающими традиционные «завязки» и «развязки»; единство места с присутствием на сцене многих персонажей (где на первом плане групповые «сцены-ансамбли», в которых «“на равных правах” участвует <...> значительное количество действующих лиц»²²⁹). Высказывания сопоставляются «по сходству или <...> контрасту», связь между репликами «не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная» (Чехов, по мнению Хализева, предвосхищает кинематографический «перекрестный монтаж»²³⁰). Постоянная «взаимная перекличка» делает сюжетное единство «эмоционально действенным» и тем самым напоминает «музыкальные произведения большой формы – сонаты и симфонии», их единство. Этим достигается «небывалая <...> интеллектуальная и эмоциональная насыщенность текста»²³¹ чеховской пьесы.

Еще одна полемика с В.В. Ермиловым о невозможности сводить «драму из жизни Прозоровых к <...> одной линии, одной теме, одному настроению»²³², к однозначности персонажей разворачивается на страницах статьи Е.С. Калмановского «Сестры Прозоровы вчера, сегодня и завтра: (о героях пьесы А.П. Чехова “Три сестры”)» (1966 г.). Автор отмечает «непрямолинейность и неоднозначность внутренней жизни человека», которые Чехов сделал «законом искусства», и называет пьесы драматурга «учебниками по науке человеческой сложности»²³³. Он против однолинейного подхода к человеку и отвечает на обвинения героев драмы в слабости и безволии

²²⁸ Там же. С. 91.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Там же. С. 91–92.

²³¹ Там же.

²³² Калмановский Е.С. Сестры Прозоровы вчера, сегодня и завтра: (о героях пьесы А.П. Чехова «Три сестры») // Звезда. 1966. № 1. С. 207.

²³³ Там же. С. 208.

фактами: Ольга в свои 30 с небольшим – начальница гимназии, Ирина в 25 – работала на телеграфе и в городской управе, сдала экзамены на учительницу и едет на кирпичный завод, Вершинин – подполковник, батарейный командир, Тузенбах – военный, но оставляет карьеру, чтобы работать на заводе. Он не обвиняет героев, что они не сделали еще большей карьеры в противовес более «волевым натурам» – таким, как Наташа или Соленый. Ведь чеховские герои думают не о том, как «устроиться в жизни поудобнее», а как перевернуть ее, «потому что так больше жить нельзя»²³⁴. Именно в этом автор статьи видит у героев драмы «чертты революционного сознания, столь свойственного передовому русскому интеллигенту всех времен» – в их бескорыстности и мыслях «об общем спасении»²³⁵. А счастья в труде они не испытывают потому, что в нем нет творчества. Идеал Чехова – творческий человек.

Произведения Чехова как художественную систему рассматривает **А.П. Чудаков** в работах **«Поэтика Чехова» (1971 г.)** и **«Мир Чехова: Возникновение и утверждение» (1986 г.)**. Он предлагает рассмотрение материала на предметном, сюжетно-фабульном и идеином уровне. И несмотря на исследование преимущественно прозы писателя, литературоведческие открытия Чудакова коснулись и драмы. Многие из них впоследствии были развиты в чеховедении.

Чудаков называет два способа представления вещей в чеховской драме: через авторские ремарки и реплики персонажей. Предметный мир в репликах у Чехова не характеризует персонажей и ситуации, а ремарки включают как традиционное описание обстановки, так и «предметы, жесты, действия, которые в дочеховской драматургии <...> не отмечались в пьесе – как неважные»²³⁶ (например, ремарка в первом действии «Трех сестер» о том, что Маша насвистывает песню, «задумавшись над книжкой»). Все эти детали, по словам Чудакова, необходимы и имеют свою цель: разбросанные по драме, «в

²³⁴ Там же. С. 211.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Чудаков А.П. Поэтика Чехова // Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016. С. 165.

совокупности эти художественные предметы создают впечатление “неотобранныго”, целостного мира, представленного в его временно-случайных, сиюминутно-индивидуальных проявлениях, <...> не <...> обязательно связанных в пьесе с какой-то конкретной мыслью или темой»²³⁷. Мир вещей в чеховской драме имеет зыбкие границы и «сливается с лежащим вне ее вещным миром»²³⁸. Характеристические предметы у Чехова встали в один ряд со «случайными».

Чудаков отмечает символичность некоторых деталей в прозе и драме писателя, в качестве которых выступают не специально подобранные, а обычные детали предметного мира. При этом «предмет равноважен со всем остальным» – человек открыт всему, что есть в нем самом «и окружает его – вещному и духовному»²³⁹.

Один из способов композиции предметов (а они в текстах Чехова особым образом организованы и распределены) Чудаков называет «приемом дискредитации характеристического признака»: например, повторение персонажем одной и той же «не идущей к делу фразы»²⁴⁰ (цитата Соленого «Он ахнуть не успел...», реплики Вершинина о жене и двух девочках и др.). Цель таких повторений – не выделение индивидуальной особенности героя, а введение детали в ранг «несущественных», что «дискредитирует ее характеристичность»²⁴¹. Еще один композиционный чеховский инструмент – слияние предметов «в едином повествовательном потоке», где они «компонуются самым неожиданным образом»²⁴². В результате уподобления предметов друг другу, в том числе и «случайным», все они также получают качество «некартистических, “неважных”»²⁴³.

Персонаж у Чехова «не может быть извлечен из ситуационно-вещного окружения» и зачастую философствует «в неподобающей и не

²³⁷ Там же. С. 167.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же. С. 185–186.

²⁴⁰ Там же. С. 197.

²⁴¹ Там же. С. 199.

²⁴² Там же. С. 196.

²⁴³ Там же.

соответствующей важности момента обстановке»²⁴⁴ (размышление Вершинина о жизни через двести-триста лет после реплики про чай), что часто вызывало у критики недоверие к персонажу. Однако для чеховских героев размышление «естественно и не требует авансцены и котурнов», оно составляет часть чеховского видения мира «в целом, в тесном переплетении духовного и физического, философского и бытового, спекулятивного и вещного»²⁴⁵.

Одновременно с другими действует еще одно правило – введение в текст названий и имен, неизвестных читателю. Благодаря этому и другим вышеперечисленным приемам мы видим предметный мир Чехова «в его случайностной целостности»²⁴⁶.

Принцип отбора и композиции материала на сюжетно-фабульном уровне Чудаков считает тем же, что и на предметном. И обращает внимание на «бессмысленные слова» и реплики, «не имеющие отношения к ситуации» (такие, как чебутыкинские «Та-ра-ра-бумбия» и «Бальзак венчался в Бердичеве»)²⁴⁷. А также на сцены, «информация которых остается не реализованной в общей картине событий и характерах персонажей»²⁴⁸ (спор Чебутыкина и Соленого о черемше и чехартме). Чудаков объясняет сосуществование «случайного» и «главного» в пьесах Чехова как равного между собой²⁴⁹. Такова картина мира писателя. На этом уровне встречается и неслучайность случайных деталей. Например, пожар в третьем действии «Трех сестер», который, по словам А.И. Роскина, «не влияет на ход внешнего действия», но оттеняет «состояние возбуждения, тревоги»²⁵⁰. Подобные символические эпизоды, по мнению Чудакова, имеют смысл и значение в поэтической системе координат и обернуты в «обыденно-бытовую оболочку»²⁵¹, чтобы не выглядеть намеренно отобранными.

²⁴⁴ Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение // Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. СПб., 2016. С. 467, 469.

²⁴⁵ Там же. С. 470.

²⁴⁶ Чудаков А.П. Поэтика Чехова... С. 200.

²⁴⁷ Там же. С. 205.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Там же. С. 212–213.

²⁵⁰ Чудаков А.П. Мир Чехова... С. 553–554.

²⁵¹ Там же. С. 554.

Исследователь отмечает еще одну особенность манеры Чехова – «немотивированность многих – и часто главных – фабульных ходов»²⁵², более всего замечаемую в драме современниками писателя. Особенно в «Трех сестрах»: героини «страстно хотят в Москву, <...> но не едут туда, хотя им как будто ничто не мешает это сделать»²⁵³. И если критика рассматривала Москву как символ, то Чудаков предлагает оценивать мотив неотъезда туда сестер как способ случайностного изображения мира, сложного, вмещающего в себя «возможность самых необъяснимых и неожиданных явлений»²⁵⁴.

Чудаков опровергает утверждение о «бессобытийности Чехова», отмечая, что большинство его событий просто «ничего не меняют»²⁵⁵. События, движущие фабулу, у Чехова тоже существуют, но они никак не подготавливаются и не выделяются композиционно, и на общем фоне выглядят «несобытиями». Открытые финалы и отсутствие концов у Чехова Чудаков объясняет тем, что писатель «вырезает» из потока бытия лишь отрезок, сам же поток непрерывен.

Эволюция характеров персонажей в художественном мире драматурга оказывается без психологически разработанной мотивировки. Чудаков считает, что это «создает видимость естественной неожиданности и непредсказуемости <...> поступков», а также «впечатление броуновского движения личности в сложно-случайностном изображенном мире»²⁵⁶. Во внешнем же изображении человека Чехов уходит от метода типизации и использует «индивидуально-случайное»²⁵⁷. И характерное, и нехарактерное достойно внимания драматурга: его герой – «индивидуальность, включенная в случайностный поток бытия»²⁵⁸.

Исследователь указывает на недогматичность и «пунктирный характер» развития²⁵⁹ идеи у Чехова. Не развиваясь ни в спорах, ни в размышлениях, она

²⁵² Чудаков А.П. Поэтика Чехова... С. 222.

²⁵³ Там же. С. 224.

²⁵⁴ Там же. С. 226.

²⁵⁵ Там же. С. 227.

²⁵⁶ Там же. С. 253.

²⁵⁷ Там же. С. 256.

²⁵⁸ Там же. С. 259.

²⁵⁹ Там же. С. 261.

«не доследуется до конца»²⁶⁰ и не имеет «полноты, логической непрерывности, исчерпанности»²⁶¹. Для писателя характерно конкретное изображение идеи, одной из форм которого является личность – ее «выразитель»²⁶² с четкой идеологической платформой. Но чаще у чеховских персонажей «отношение к миру <...> идеологически не оформлено»²⁶³. Идея в произведениях Чехова не существует вне бытийной сферы и подвержена всем внешним влияниям. «Догматично у Чехова только <...> осуждение догматичности»²⁶⁴, так как введенная в абсолют идея превращается в противоположное (как вызывающая ненависть любовь Наташи к своим детям в «Трех сестрах»). Носитель же идеи интересен Чехову не идеей, а своими характеристиками: как духовными, так и предметно-телесными (которые для писателя равнозначны). Его идеал – человек в целом («он сам и тот предметный мир, в котором человеку предстоит жить»²⁶⁵).

Чудаков отмечает, что фабульные ситуации у Чехова не направлены на решение проблемы: лишь предполагают «некую запредельную область»²⁶⁶, к которой можно приблизиться. И изображается эта область «запредельного», «высокого» только через поэтическое слово²⁶⁷. А также утверждает самостоятельную ценность и равное право на существование в чеховском тексте случайного (предмета, детали, ситуации), равнозначность «великого и малого», «вневременного и сиюминутного», «высокого и низкого» – «все слито в вечном единстве и не может быть разделено»²⁶⁸.

Понятиям времени и пространства в пьесах Чехова посвящены труды Б.И. Зингермана («Время в пьесах Чехова», 1977 г.; «Пространство в пьесах Чехова», 1988 г.). Мотив времени в «Трех сестрах» звучит постоянно.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же. С. 265.

²⁶² Там же. С. 270.

²⁶³ Там же. С. 271.

²⁶⁴ Там же. С. 277.

²⁶⁵ Там же. С. 283.

²⁶⁶ Чудаков А.П. Поэтика Чехова... С. 289.

²⁶⁷ Там же. С. 290.

²⁶⁸ Там же. С. 298.

Так, «герои, молодые и старые, <...> без конца говорят о своем возрасте»²⁶⁹. Чехов считает, что персонаж современной пьесы не может быть моложе 30-35 лет, возраст около 40 – роковой, середина жизни, когда еще не забыта молодость, но предчувствуется старость: это «самый драматический период их жизни, когда они еще способны к вольным порывам, но уже стеснены в своих действиях, связаны по рукам и ногам»²⁷⁰ (как Вершинин своими двумя дочками). Персонажи помоложе (сестры Прозоровы) «быстро приобщаются к драме сорокалетних – сетуют на усталость, на то, что жизнь их отцвела»²⁷¹ (здесь также звучит мотив драмы русского интеллигента, – повторяющийся во многих текстах Чехова, – у которого энергия молодости сменяется усталостью и апатией). Более того, они жалуются на бездарно прожитые годы, проведенные в «провинциальной глупши»²⁷² – жизнь их погублена годами, временем.

Зингерман видит драматическое у Чехова не столько в событиях, которые в пьесе тоже есть (любовные драмы, ссоры, примирения, дуэль), сколько «во времени, в том, что между событиями»²⁷³. Исключительным событиям Чехов противопоставлял (и предпочитал) изображение обыденности, однообразной жизни, которую считал тяжелее, но которая только и может закалить душевые силы (именно поэтому его драма почти лишена привычных театральных эффектов и событий, и даже финальные драматические события – такие, как убийство Тузенбаха на дуэли, – вытесняются за кулисы и растворяются в течении жизни).

Исследователь усматривает, как время в чеховских пьесах «свивается в несколько кругов, один шире другого», что в проходящих месяцах или годах (как в «Трех сестрах») можно увидеть всю жизнь героев, а также понять: к их «страданиям и надеждам имеют отношения многие поколения» живущих до них и тех, кто будет жить после. Время течет не только от молодости к старости, но и «от надежд к разочарованиям – и новым надеждам» и «сливается

²⁶⁹ Зингерман Б.И. Время в пьесах Чехова // Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 7.

²⁷⁰ Там же. С. 8.

²⁷¹ Там же. С. 9.

²⁷² Там же. С. 10.

²⁷³ Там же. С. 12.

с вечной сменой времен года»²⁷⁴. Мотив смены времен года включается в ход действия драмы и подчеркивается настроением героев: первое действие «Трех сестер» – весна, обещание надежд, последнее – осень, их крушение. Герои Чехова чутки к перемене времен года, что свидетельствует, по мнению Зингермана, об их «душевной тонкости и душевных ранах»²⁷⁵, а их переживания, сопоставленные с природой, приобретают надличный характер. Ощущение соответствия между роковыми изменениями в жизни человека и периодами умирания и возрождения в природе роднит пьесы Чехова с античным театром.

Зингерман указывает на три круга времени в пьесах Чехова: мгновение, вечность и «мерное течение повседневности»²⁷⁶. Для драматурга важна сущность мгновения, за которым герои прячутся от своей судьбы и монотонного течения жизни (как Маша от Кулыгина – за своими моментами счастья с Вершининым). Настроение в пьесах Чехова – то, что объединяет мгновение с вечностью. Эту связь можно увидеть во втором акте, когда в час предвкушения праздника герои философствуют о счастье будущих поколений через двести-триста лет.

Категория времени у Чехова двойственна: оно и благодетельно, и немилосердно. Но в первую очередь приносит страдание (в «Трех сестрах» «пагубное воздействие времени показано с наибольшей наглядностью – через ряд повторений»²⁷⁷). В связи с этим развивается мотив терпеливого ожидания перемен к лучшему. Но терпение у Чехова имеет два смысла, являясь или свойством героической натуры (три сестры мужественно переносят удары судьбы), или выражением душевной пассивности и безответственности перед собой и другими (Маша и Вершинин, Андрей). «Время развенчивает надежды»²⁷⁸ Прозоровых, к финалу все три сестры несчастны, но приходят к

²⁷⁴ Там же. С. 23–24.

²⁷⁵ Там же. С. 26.

²⁷⁶ Там же. С. 31.

²⁷⁷ Там же. С. 34.

²⁷⁸ Там же.

трагической зрелости, которая содержит в себе новую надежду, не связанную с личным счастьем.

Герои Чехова, по мнению исследователя, временем своей жизни не замкнуты, а распахнуты вечности (кроме Кулыгина, не заглядывающего вперед «дальше ближайшего воскресенья»²⁷⁹). Действие происходит в настоящем, но оно размыто «со стороны прошлого и будущего»²⁸⁰, которые вторгаются на сцену и оказывают воздействие на персонажей. Зингерман называет это принципом относительности настоящего времени. В драме настоящее является прологом к будущей лучшей жизни, ее герои всегда способны возвыситься над своей ситуацией (в частности, мечтой о Москве) ради счастья потомков.

Зингерман считает неверным утверждение, что пьесы Чехова неисторичны, и считает, что историческое прошлое кладет «печать известной предопределенности»²⁸¹ на жизнь героев, которые сами остро ощущают время и говорят о будущем России (и приводит в пример монологи Ирины и Тузенбаха о не знаящих труда предках и о необходимости работать для нынешних поколений). Драматургия Чехова – история меняющегося времени.

С темой времени у Чехова соседствует тема красоты, иногда бессильная перед временем, которая прежде всего является местом действия, усадебным среднерусским пейзажем. Даже в «Трех сестрах» – единственной чеховской пьесе, где действие происходит в городе, – генеральский дом представляет из себя усадьбу с садом, длинной еловой аллеей, ведущей к реке, и лесом на другом ее берегу. При этом персонажи являются частью природы, а природа – «проекцией их душевной жизни»²⁸². Пейзаж, по его мнению, не только очеловечивается, но и «поэтизирует и возвышает обыденную жизнь»²⁸³. Зингерман сопоставляет чеховские пьесы настроения с левитановскими пейзажами, проникнутыми, по словам А. Эфроса, «“мажорно-минорным”

²⁷⁹ Там же. С. 35.

²⁸⁰ Там же. С. 37.

²⁸¹ Там же. С. 42.

²⁸² Зингерман Б.И. Пространство в пьесах Чехова // Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 70.

²⁸³ Там же.

лиризмом»²⁸⁴, пишет о близости чеховского импрессионизма пейзажам К. Коровина, а его драматических произведений – работам А. Бенуа («сумеречной гаммой», «чувством иронии и ностальгии»²⁸⁵), В. Серова («почти этюдной лаконичностью и непринужденностью», трактовкой сценического пространства²⁸⁶), В. Борисова-Мусатова («отдельными приемами и общим настроением своих картин», «томлением по лучшему будущему»²⁸⁷), художников русского модерна (с их «стремлением к поэтизации обыденности, возврату к природе»²⁸⁸ и в то же время учитыванием достижений материальной культуры современности). Он также находит и различия между Чеховым и художниками его времени, главное из которых – отношение между человеком и пейзажем. У писателя они гармоничны и равноправны. «Природа у Чехова взята в своей соразмерности человеку и одушевлена его восприятием»²⁸⁹.

Как и время в этой пьесе, пространство распахнуто в прошлое и будущее, выходя за границы ремарок. Так, слыша воспоминания героев, мы «представляем себе Москву, Старую Басманную, где жило семейство Прозоровых, Красные казармы, где служил Вершинин, угрюмый мост по дороге в казармы, Московский университет, где мечтает профессорствовать Андрей, ресторан у Тестова или Большой Московский»²⁹⁰. А в финале перед нами предстает кирпичный завод, куда собираются уехать Тузенбах и Ирина, и даже вся Россия, по просторам которой отправится полк. Таким образом создается единый словесно-зрительный образ сценического пространства. При этом у Чехова нет подробных описаний места, поэтому, по мнению Зингермана, его можно ставить как в подробных декорациях, так и в «скромном, условном оформлении, лишь бы была передана атмосфера этого замкнуто-распахнутого

²⁸⁴ Там же. С. 69.

²⁸⁵ Там же. С. 72.

²⁸⁶ Там же. С. 73.

²⁸⁷ Там же.

²⁸⁸ Там же. С. 73–74.

²⁸⁹ Там же. С. 77.

²⁹⁰ Там же. С. 93–94.

сценического пространства, полная лирики и драматизма»²⁹¹. Это замечание чрезвычайно важно в контексте данной работы.

Усадьба же, «возвышающаяся среди обывательских жилищ и казенных учреждений, как заповедный остров или крепость в осаде»²⁹², становится местом, обреченным на исчезновение. При этом Чехов оценивает ее с двух позиций: как «мир давних прочных устоев», «оазис культуры»²⁹³, уходящий в небытие, а также как «воплощение русской культуры как таковой», где «черты старого дворянского быта <...> переплетаются с чертами быта разночинной интеллигенции»²⁹⁴. «Усадьба у Чехова – это воспоминание о прошлом и мечта о будущем», а также «место, где цивилизация и природа соединяются, содружествуя»²⁹⁵. По словам Зингермана, трактовка Чеховыми времени и пространства в его драматургии объясняет ее эпический характер.

Драме «Три сестры» посвящена глава книги З.С. Паперного «“Вопреки всем правилам...”: Пьесы и водевили Чехова» (1982 г.). По его мнению, в этой пьесе еще разче, чем в предыдущей, обозначается разрыв между ожиданиями героев и действительным положением дел. Сюжет здесь «строится на том, что он никак не “строится”, не складывается»²⁹⁶. Чеховская жестокая правда о том, что жизнь «следует своим собственным законам», высказанная Тузенбахом, сталкивается в ней с верой (мысль о которой высказывает Маша: «Человек должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек»²⁹⁷). Вся пьеса, а также трагический, но небезнадежный финал, подчеркивают это столкновение, являющееся одним из основных противоречий чеховского творчества.

Паперный указывает на лежащие в основании пьесы три любовных треугольника, которые «не похожи на традиционные – в них все время

²⁹¹ Там же. С. 97.

²⁹² Там же. С. 93.

²⁹³ Там же. С. 98.

²⁹⁴ Там же. С. 99.

²⁹⁵ Там же. С. 103–104.

²⁹⁶ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982. С. 169.

²⁹⁷ Там же. С. 169–170.

выпадает какое-то звено»²⁹⁸. За изменой Маши с Вершининым не следует никакого действия – Кулыгин ведет себя так, будто ничего и не было. Измена Наташи с Протопоповым также никак недвигает действие вперед. А Ирина участвует в своем треугольнике вообще без любви. В каждом из них своя жертва. В пьесе три семьи, живущие без взаимной любви. И любовь в целом (о которой говорят в прошедшем времени или предположительно: «Если бы...») здесь – лишь «ожидание и крах»²⁹⁹. Темы обреченности любви и «неодушевленности» семьи завершаются темой ухода из дома³⁰⁰. Так главное «несобытие» пьесы – неотъезд сестер в Москву – дополняется другими: несостоявшейся любовью, неуходом «геров из семьи, в которой они мучаются и томятся», и иными несовершающимися действиями³⁰¹. Принцип построения драмы – «бессильное совершившееся добро» и «совершающееся зло» (из-за способных к действию «бездушных существ»³⁰² – Наташи и Соленого).

Исследователь указывает на образно-символический сюжет, который существует в пьесе наряду с событийным. Москва – «символ, мечта, <...> ведущий мотив пьесы»³⁰³. Он сопровождается скрытым мотивом: нечаянными параллельными диалогами, подчеркивающими невозможность осуществления этой мечты. Разбитые Чебутыкиным часы покойной матери в момент реплики о Москве – один из приемов использования Чеховым детали, не имеющей прямого отношению к мотиву, но задающей тональность происходящему. В ряду этих деталей – «разбитые и пропавшие вещи»: расколотый колокол, потерянные ключи «от шкапа» и от дорогого рояля. Они выступают мотивами, образующими скрытые связи, переклички и повторы, важные для «общего эмоционального звучания пьесы»³⁰⁴.

Паперный выделяет несколько образных параллелей (люди – птицы, люди – животные, люди – деревья, люди – цветы), у которых есть тоже

²⁹⁸ Там же. С. 171.

²⁹⁹ Там же. С. 172.

³⁰⁰ Там же. С. 175.

³⁰¹ Там же.

³⁰² Там же.

³⁰³ Там же. С. 176.

³⁰⁴ Там же. С. 177.

скрытые мотивы. Поэтический образ «птицы белой» – Ирины, заявленный в начале пьесы, раскалывается: птицы делятся на улетающих и остающихся. И если птицы – это люди, то Наташа – «шаршавое животное»³⁰⁵, благодаря которой возникает противостояние «“красивых деревьев” и – “некрасивого клена”; прекрасных цветов и – “цветочков, цветочков”». О духовной эволюции персонажей говорит сквозной мотив дома, от которого у сестер происходит «освобождение»³⁰⁶.

Еще один скрытый мотив – «все равно» – звучит и повторяется самыми разными героями, охватывая различные сферы: «Как будто страшный вирус равнодушия <...> растет на наших глазах»³⁰⁷. Но сводить идею пьесы к одной формулировке, как это делали авторы ряда предшествующих статей (говорящие о призывае к лучшей жизни, обличении мещанства и т.п.), по мнению Паперного, неверно. Даже в одном «все равно» – «многообразие смыслов, оттенков»³⁰⁸.

Полифоничность пьесы, по мнению Паперного, проявляется в последнем действии драмы, где Чехов «дает нам примеры не только расчужденности героев, <...> но и душевной чуткости, отзывчивости, тончайшего “слуха”»³⁰⁹ (он приводит в пример последнюю сцену Ирины и Тузенбаха, мысленно, душевно переговаривающихся, не вступая в открытый диалог). А также указывает на мастерство драматурга вводить в текст фразы, сказанные невпопад, но передающие состояние персонажей.

Паперным отмечена роль микросюжетов в пьесе – маленьких историй о министре и птицах, рениксе, об up consecutivum и разбившемся колоколе, связанных с главным сюжетным и сквозными мотивами драмы. А также особенность чеховского диалога, который характеризует как разговор

³⁰⁵ Чехов А.П. Три сестры: Драма в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы, 1895-1904. М.: Наука, 1978. С. 178. Далее ссылки на страницы этого издания даны в тексте в формате: (С XIII, с. 178).

³⁰⁶ Там же. С. 178–179.

³⁰⁷ Там же. С. 181.

³⁰⁸ Там же. С. 183.

³⁰⁹ Там же. С. 186.

персонажа «с самим собой»³¹⁰ (например, диалог Вершинина и Тузенбаха, который при произнесении реплик сначала одним, а потом другим персонажем мог превратиться в два законченных монолога о разном). Автор указывает, что в диалогах пьесы, наряду с перебоями, паузами и бессвязностью, особенно ярко представлен «принцип “неподхватывания” темы»³¹¹. Так один диалог может раздробиться на «очаги» разных тем, гаснущие, но загорающиеся в других местах. Но «безотзывность» в них соединяется с «исповедальностью»³¹² – желанием и стремлением героев рассказывать о себе.

Паперный пытается найти образ автора в драме. И его волю усматривает в том, как движется в пьесе время, а также в противостоянии сестер и Наташи, в их верности самим себе и нежелании говорить с ней на ее языке. На фоне «деградирующих характеров» Наташи и Чебутыкина они «не теряют веры в жизнь»³¹³. Однако высвечивание достоинств и романтизация образов трех сестер, по мнению исследователя, обедняет «сложную трагикомическую атмосферу пьесы», где «смешались ирония и лирика». Голос же автора, вернее, его «молчаливый призыв» слышится в следующей установке: «живь, освобождаясь от иллюзий, но не теряя веры»³¹⁴.

Творческие принципы Чехова, воплощенные в «Трех сестрах», пытается проследить в работе **«Реминисценции в “Трех сестрах”» (1989 г.) В.Б. Катаев**. Он опровергает утверждение, что замысел пьесы связан напрямую с увиденной Чеховым на сцене МХТ драмой Гауптмана «Одинокие», т.к. в «Трех сестрах» он развивает «некоторые моменты содержания и формы»³¹⁵, присутствующие и в его предшествующих прозе и драматургии.

Катаев выделяет в пьесе тему одиночества (одиноки все основные персонажи, часть – в семье, другие – в любви, третья – не найдя любви), повторяющийся у Чехова мотив будущего, который вливается здесь в более широкую тему хода времени, смены прошлого настоящим и будущим, а также

³¹⁰ Там же. С. 194.

³¹¹ Там же. С. 192.

³¹² Там же. С. 193, 195.

³¹³ Там же. С. 198.

³¹⁴ Там же. С. 199.

³¹⁵ Катаев В.Б. Реминисценции в «Трех сестрах» // В.Б. Катаев. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 202.

отличается предчувствием очистительной бури, которую предсказывает Тузенбах. Ход времени подчеркивает природа, упоминаемая героями. Их реплики о состарившейся перелетной птице, засохшем дереве и другие лишь позволяют объяснить свою судьбу. Сама по себе природа, как и время, по мнению Катаева, равнодушны к течению жизни. В процесс размышления о ней вовлечены все основные персонажи, не знающие, как жить. По отношению к «знающим» автор ироничен. «... погруженность [героев] в быт и одновременно в вечное движение природы-времени <...> подчеркивает общезначимость, всечеловечность авторской мысли»³¹⁶.

Катаев считает неверными выводы первых критиков пьесы, видевших в сестрах Прозоровых и их союзниках «положительную силу, противостоящую агрессивной пошлости»³¹⁷, а также мнение более поздних толкователей драмы о тех же героях – «прекраснодушных, безвольных мечтателях»³¹⁸, виноватых в своих несчастьях. Противопоставление одних персонажей другим, по его мнению, чуждо творческому методу Чехова: «...сводить <...> смысл пьесы к утверждению нравственного превосходства сестер над Наташой, Вершинина и Тузенбаха – над Соленым <...> значит сужать понимание конфликта и авторских выводов»³¹⁹. Катаев указывает на скрытую общность всех чеховских героев, являющихся несчастными людьми или причиной несчастья для других. Постоянным повторением героем своей «идеи» и «скрытой общностью»³²⁰ персонажей Катаев объясняет природу комического у Чехова.

Исследователь указывает на развитый драматургом прием «перебивов» (параллельных диалогов), который подчеркивает авторскую позицию относительно тезиса: у каждого героя своя «правда», которая другим кажется «чуждой, или нелепой, или смешной, или странной» и вызывает «насмешку, или грубость, или равнодушие, или холодность»³²¹. Даже Наташа творит свое «зло» неосознанно – лишь искренне следуя «общим идеям», признанным в

³¹⁶ Там же. С. 207.

³¹⁷ Там же.

³¹⁸ Там же. С. 208.

³¹⁹ Там же.

³²⁰ Там же. С. 213.

³²¹ Там же. С. 209.

обществе (заботе о детях; представлению о том, что в доме должна быть одна хозяйка; допустимости «романчика» при «муже-тюфяке»³²²). Отрицательное же в ней – абсолютизация этих идей и уверенность «в правоте своих убеждений»³²³. Катаев уточняет, что в каждом персонаже открывается нечто уравнивающее его с Наташой. За общее состояние дел ответственны все в этой пьесе, поэтому вывод, сделанный Чеховым после поездки на Сахалин, экстраполируется, по мнению Катаева, и на ситуацию в «Трех сестрах»: «виноваты все мы»³²⁴.

Исследователь также замечает такую особенность чеховских пьес, как «отказ от счастливых концовок»: не трагический финал, а «именно отказ от возможности кончить действие счастливой развязкой» (в «Трех сестрах» это могло быть «изгнание Наташи, союз Ирины с Тузенбахом, Маши с Вершининым, Ольги – хотя бы с Кулыгиным, долгожданный отъезд в Москву»³²⁵). Однако выбирая такой драматургический ход, Чехов, как выразился Л. Шестов, не «убивал надежды» – он «разбивал иллюзии, указывал на подлинную сложность проблем человеческого существования»³²⁶, не будучи равнодушным или безжалостным к людям. Таким образом, драматург «открывал новые пути к <...> осмыслению» этих проблем, их «изжитию, преодолению»³²⁷.

Цитатность драмы, многочисленные отсылки к предшествующей литературе, по мнению Катаева, подчеркивают, в каком старом мире живет чеховский герой. Он полемичен к литературе прошлого, находясь в «переосмыслении известных решений»,³²⁸ оказавшихся «ложными либо бессильными»³²⁹ в современной жизни. Главной темой драмы, объединяющей вышеперечисленные темы и мотивы, Катаев видит проблему ориентирования человека в мире.

³²² Там же. С. 211.

³²³ Там же. С. 212.

³²⁴ Там же. С. 213.

³²⁵ Там же. С. 215–216.

³²⁶ Там же. С. 216.

³²⁷ Там же.

³²⁸ Там же. С. 217.

³²⁹ Там же. С. 217–218.

Автор монографии «Чехов и позитивизм» (1998 г.) П.Н. Долженков наблюдает постепенный приход Чехова к экзистенциализму, а «Три сестры» называет «экзистенциальной драмой»³³⁰. Известно, что поездка Чехова на Сахалин в 1890 г. и работа над книгой о сахалинских каторжниках в 1891–1893 гг. повлияла на дальнейшее творчество писателя – по его словам, теперь оно все «просахалинено». Поэтому темы жизни-тюрьмы и жизни-страдания – одна из центральных в его творчестве постсахалинского периода. П.Н. Долженков настойчиво соотносит героев чеховских произведений периода 1890–1990-х гг. с сахалинцами и считает, что «Три сестры» связаны «с Сахалином по-особому» и как никакой другой текст Чехова «символически воспроизводят» «остров страданий»³³¹ как модель чеховского мира в целом и ситуацию ссылки в частности (когда в одном месте собираются случайные люди). Главным символом пьесы Долженков считает не Москву, а «образ ссылки, тюрьмы»³³². После Сахалина Чехов делает выводы, что узник идеализирует прошлое место жизни (как сестры Прозоровы – Москву), не может не мечтать о бегстве и задается основным вопросом: как жить на «острове страданий»?

Связывая пьесу с Сахалином, который Чехов называл адом, Долженков проводит аналогию «Трех сестер» с «Божественной комедией» Данте, именуя Соленого – демоном, Вершинина – Вергилием, Наташу – фурией, Чебутыкина – Хароном, а сюжет драмы рассматривая как «символическое путешествие по дантовскому аду»³³³. По словам исследователя, драматург использует произведение Данте для создания «картины мира, в которой жизнь предстает как “ад”, как жизнь-страдание»³³⁴. Сестры смиряются с такой жизнью и отказываются от надежд на личное счастье, но их эволюция в том, что они обретают веру в будущий, недоступный им рай, в создании которого могут поучаствовать.

³³⁰ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 170.

³³¹ Там же. С. 150–151.

³³² Там же. С. 152.

³³³ Там же. С. 157.

³³⁴ Там же. С. 160.

1.3. Тенденции изучения драмы «Три сестры» в XXI в.

В статье «Буревестник Соленый и рифмы в “Трех сестрах”» (впервые опубликована в 2002 г. в сборнике «Чеховиана “Три сестры” – 100 лет») В.Б. Катаев вводит в научный обиход понятие «единое резонирующее пространство»³³⁵ по отношению к тексту драмы Чехова. Отталкиваясь от предложенного В.Н. Топоровым понятия «резонантного» пространства в поэзии, он утверждает, что «“Три сестры” построены по законам поэтического текста», и неоднократно замеченным исследователями повторам и перекличкам тем, образов и мотивов в драме дает общее название «драматических рифм», которые «заставляют “держаться вместе” текст пьесы», а также «указывают на <...> соотнесенность между героями, на чеховское понимание драматического конфликта»³³⁶. В качестве примера таких повторов автор приводит тему радости, разговоры о труде и счастье, одиночество и идущем времени, а также формулу «оказалось – оказалось», по которой складываются судьбы Маши, Андрея, Ирины и других. В ряд драматических рифм он ставит и два упоминания о буре: Тузенбахом в начале пьесы и в конце – Соленым. А также обещание Соленого «“вспылить” и всадить пулю в лоб» барону и поступок последнего, когда он «вспылил и оскорбил его, и вышло <...> что Соленый обязан был вызвать его на дуэль» (13, 177)³³⁷, которые развенчивают штамп восприятия Соленого как отрицательной фигуры, показывая его двойственную позицию (занимаемую и остальными героями пьесы): «быть в страдательной зависимости от жизни» и одновременно – «виновником чужих страданий»³³⁸.

«Три сестры» как текст, воплощающий фольклорно-мифологические традиции русской литературы, впервые рассматривает в работе «Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века» (2011 г.) М.Ч. Ларионова. В названии пьесы она видит отсылку к сказке, часто применяющей «прием

³³⁵ Катаев В.Б. Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Катаев В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 316.

³³⁶ Там же. С. 316–317.

³³⁷ Там же. С. 319.

³³⁸ Там же. С. 318.

троичности»³³⁹. И указывает на используемые, но трансформируемые Чеховым несколько сюжетных сказочных схем: традиционную коллизию «три сестры и брат», сказочные имена (Мария, Ольга, барон с чужеземной фамилией), сюжет «дети и мачеха». Сказочными признаками исследователь наделяет и оба топоса драмы – Москву и город, где живут Прозоровы (они обладают чертами загробного мира, являются «огненными царствами»³⁴⁰, имеют «хтонический характер»³⁴¹, подчеркнутый зооморфными сравнениями: в частности, Протопопова с медведем). И там, и тут присутствует река, связанная в мифологии и фольклоре с похоронным обрядом. Упоминаемые птицы в пьесе (которые в сказках являются «медиаторами между мирами», а по народным поверьям, «вселяются в души умерших») также означают перелет из «одного “иного” мира в другой»³⁴².

Сказочность желанной, но недостижимой Москвы усиливается к финалу, и ее существование даже становится сомнительным (есть вокзал, но уехать туда невозможно). Этим Ларионова объясняет «немотивированность фабульных ходов» Чехова, в которой его обвиняют некоторые исследователи, ведь «сказка не поддается логическому объяснению»³⁴³. Для героев «Москва – мечта, лучшее время и пространство, а для автора <...> “иной” мир. Вот и нельзя им <...> в Москву-то. Поэтому и станция в двадцати верстах, и никто не знает почему»³⁴⁴.

Отказ Наташи принять в доме ряженых видится исследователю в фольклорно-мифологическом контексте как «отказ помянуть мертвых и обеспечить обновление жизни»³⁴⁵. Именно поэтому масленичные образы в пьесе обрачиваются пожаром и убийством человека взамен сжигаемого чучела. Автор указывает на похоронную обрядовость, которая «пронизывает» драму: обрядовую еду в виде индейки, пирога и ягодной наливки. А факт, что в

³³⁹ Ларионова М.Ч. Антисказка «Три сестры» // Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д, 2011. С. 213.

³⁴⁰ Там же. С. 215.

³⁴¹ Там же. С. 216.

³⁴² Там же.

³⁴³ Там же. С. 218.

³⁴⁴ Там же. С. 219.

³⁴⁵ Там же. С. 219–220.

пьесе «много плачут и мало смеются» (и что «обрядовый плач связан со смертью») означает то, что «возрождения, обновления жизни не будет»³⁴⁶.

Вышесказанное говорит о бессобытийности пьесы (отсутствии событий, которое меняли бы ситуацию), что сближает ее со сказочной поэтикой и одновременно ей противоречит, потому и получает название «антисказки»³⁴⁷. То, что сестры хотят поехать в Москву, но ничего не делают для этого, строго противоречит сказочному правилу «сказано – сделано»³⁴⁸.

Предметный мир пьесы Ларионова также рассматривает в сказочном контексте и включает в круг волшебных предметов самовар (собирающий людей вокруг стола, на «пир, <...> связывающий время и пространство»). Но в мире сестер даритель – Чебутыкин – разбивает часы покойной мамы и вообще «напоминает сказочного вредителя – Кощя»³⁴⁹.

Образ Наташи, по мнению исследователя, вбирает в себя множество сказочных символов и мотивов. Автор, отсылая к наблюдениям М. Мадорской, указывает на «трикстерские черты» героини: она вторгается в дом сестер и разрушает их мир, как лисичка из сказки про «лубянью избушку». Она, по словам исследователя, обладает всеми чертами трикстера: хитростью, глупостью, суеверием, животным эротизмом (Наташа плодовита). А цвет ее зеленого пояса «является символом вегетативных, производственных сил»³⁵⁰. Со сказочной Ягой Наташу роднит «подчеркнутая женская природа» и «отношение к огню» (она обходит дом со свечой в третьем действии; в разговоре сестер звучит, что она одета в желтый и красный – огненные цвета). Рыжая лиса тоже связана с печным огнем. Наташа в пьесе – хранительница очага, «хозяйка, хранительница ключа»³⁵¹. Эти качества противопоставлены духовности сестер, которых Наташа в конечном счете побеждает. В «Трех сестрах» победу одерживает зло, что подтверждает ее статус антисказки.

³⁴⁶ Там же. С. 220.

³⁴⁷ Там же. С. 221.

³⁴⁸ Там же.

³⁴⁹ Там же. С. 222–223.

³⁵⁰ Там же. С. 223–224.

³⁵¹ Там же. С. 224–225.

Исследует историческое прошлое семьи Прозоровых, а также дает обоснование некоторым темам и мотивам пьесы, опираясь на биографию Чехова, **М.А. Волчекевич** в книге «“Три сестры”: драма мечтаний» (2012 г.). «Присутствие прошлого в настоящем»³⁵², по словам исследователя, является драматургическим приемом писателя. Так, мысль о необходимости трудиться (из-за стремления экономить) была внушена своим детям генералом Прозоровым, происходящим из бедного сословия и достигшим всех своих заслуг и регалий (хотя и самого невысокого среди генеральских званий) собственным трудом и усилиями. Его мечта и желание дать им образование (Маша играет на рояле, Андрей на скрипке, Ольга окончила классическую гимназию, дающую право преподавать, Андрей поступил в институт, все они знают несколько языков) говорит о личности незаурядной. Волчекевич считает «Три сестры» самой автобиографичной пьесой Чехова, так как в его братьев и сестру с детства тоже было вбито «заклинание о труде»³⁵³, в ней (как и в других произведениях писателя) есть тема сиротства (материнского неучастия в воспитании детей) и отцовского деспотизма, имеющая отношение к личной биографии Чехова.

Прозоров растил детей без матери, и в нем, по мнению Волчекевич, как и во всех «героях-«воспитателях» из произведений Толстого, Тургенева и Чехова», наблюдается «избывание некой обиды и собственная недовоплощенность». Возможно, здесь – «исток муштры и гнета» с его стороны. Тем не менее, в сознании Ирины «навязла <...> идея о труде как о панацеи и великой радости»³⁵⁴, но она никогда не работала и мечтает о труде не освобождающем, а рабском. Никому из Прозоровых труд не приносит радости. После смерти отца они почувствовали свободу, но не знают, как жить по собственной воле, будучи сломлены чужой. Конфликт, исходящий из этой проблемы, таится в названии драмы – ни одна из сестер не может уехать без

³⁵² Волчекевич М.А. «Три сестры»: драма мечтаний. М., 2012. С. 11.

³⁵³ Там же. С. 22.

³⁵⁴ Там же. С. 19.

другой, ими владеет страх самостоятельного выбора. Но в день смерти отца начался их «праздник непослушания»³⁵⁵.

Еще одну чеховскую тему отмечает исследователь в драме – катастрофу дома, усадьбы, где владелец не чувствует себя хозяином. С одной стороны, дом Прозоровых похож на клуб, куда не нужно приглашения (Наташа: «У них все попросту»). И сестры в нем будто не живут, а «пережидают отрезок жизни»³⁵⁶. Праздник в их доме – тоска по отлаженному когда-то отцом жизненному укладу и возможность забыться, но сюда входит новая хозяйка – жена Андрея, – и праздникам здесь больше не бывать.

Герои драмы «изнурены <...> несоразмерностью себе»³⁵⁷ – им с детства внушена идея избранности, особости, они отправлены мечтаниями, как, например, Андрей, который не выбирает служить науке или приносить пользу на посту земского секретаря, а находит удовлетворение в выпивании лобзиком³⁵⁸. Цитата Чебутыкина о «низеньких» людях – диагноз всем мечтателям пьесы. Выбирая обыкновенную жизнь, они ожидают необыкновенного существования, но оказываются частью того мира, который сами же и презирают.

Долгие разговоры в пьесе, по мнению Волчкович, имеют целью не познание себя или жизни, а философствование: «философы» бегут от настоящего, вздыхают о прошлом и рассуждают о будущем. Она цитирует записные книжки Чехова, где он пишет о страдании его героев «от умствования» при том, что «сама жизнь такая же, как и была»³⁵⁹. Их существование, по словам исследователя, происходит «лишь в разговорах <...>, где каждый предлагает свою доморощенную философию жизни»³⁶⁰, прячась в мечтаниях. Единственным персонажем, трезво смотрящим на свою судьбу, становится, по ее мнению, Тузенбах, понимающий, что после смерти он так или иначе будет участвовать в жизни, и желающий этого участия.

³⁵⁵ Там же. С. 32.

³⁵⁶ Там же. С. 42.

³⁵⁷ Там же. С. 65.

³⁵⁸ Там же. С. 64.

³⁵⁹ Там же. С. 80.

³⁶⁰ Там же. С. 80–81.

Отдельно выделяет Волчекевич тему разорения: «Собственность в мире Чехова всегда под угрозой и должна быть потеряна»³⁶¹. Его герои не умеют рассчитать свои средства и возможности (и не только финансовые), как когда-то и отец писателя Павел Егорович, ставший причиной их таганрогского разорения. На персонажах драмы висят всевозможные долги, и наследство не приносит им счастья. Так, Андрей проматывает дом, принадлежащий, по словам Маши, всем четверым Прозоровым, несмотря на то, что по «наследственному праву Российской империи» того времени единственным имущественным наследником являлся сын³⁶². Но самым страшным, что произошло с Андреем (не только братом, но мужем и отцом), Волчекевич считает его пристрастие к игре и ежедневное проигрывание сумм, довольно существенных для семьи – за проигранные им 35 тысяч рублей в те времена «можно было купить большое имение»³⁶³. Заложив дом, он сделал сестер, по отношению к которым все же чувствует обязательства, бесприданницами. Пенсия, в которой Андрей укоряет их, была, вероятно, не очень большой, чтобы говорить о приличном наследстве. Да и залог лишь на время отложил разорение – долг отдавать все равно нечем. Поэтому и Наташе долго не быть тут хозяйкой. Однако автор считает, что, будучи отчасти причиной такого падения Андрея, Наташа, скорее всего, обеспечила свое будущее, «отобрав деньги у мужа» и положив их «в банк под проценты на свое имя»³⁶⁴, справедливо рассудив, что помочь игроку уже нельзя.

Говоря о любовных сюжетах, исследователь обращает внимание, что подлинность чувств в зрелых пьесах Чехова соседствует с водевильностью. И отмечает, что мир любви и влюбленных в «Трех сестрах» «более тесен», чем в предшествующих драматических текстах: «все любовные разговоры и объяснения совершаются едва ли не на глазах других людей»³⁶⁵, постоянно кем-то прерываются, происходят в присутствии третьего. Между героинями любовь

³⁶¹ Там же. С. 85.

³⁶² Там же. С. 89–90.

³⁶³ Там же. С. 93.

³⁶⁴ Там же. С. 96–97.

³⁶⁵ Там же. С. 101.

распределена неравномерно, и «даже разделенная, не приносит <...> счастья»³⁶⁶.

Исследователь пытается ответить на вопрос, отчего страдающие и томящиеся «Прозоровы никого никогда не могут сделать счастливыми?»³⁶⁷ И отчего принимают и терпят в своем доме пьющего доктора Чебутыкина, неуживчивого Соленого, грубую и напористую Наташу? И не только не дают им отпора, но и даже «отстраненно взирают»³⁶⁸ на предстоящую дуэль, где будет убит Тузенбах, будто (подтверждая слова Чебутыкина) не существуют, а только делают вид. «Суть внутренней драмы героев»³⁶⁹ она видит в последних монологах драмы, где ни одна из сестер не скорбит по поводу убийства барона, их слова даже не связаны с произошедшим с ними за пять лет. Да и они сами остались прежними, окунаясь в то же самое «бесконечное мечтание – <...> сознательный или бессознательный самообман»³⁷⁰. Их поведение в finale исследователь считает несообразным, а ремарки и слова Чебутыкина, прерывающие последнюю реплику Ольги, снижающими ее слова. Приводя цитату из черновых заметок Чехова к пьесе, Волчкевич будто бы выносит вердикт героям «Трех сестер»: «...дочери его получили воспитание, но нечистоплотны внешне, читают мало, ездят верхом, скучны»³⁷¹.

В монографии «**Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества)**» (впервые опубликована в 1993 г., но дополнена и переработана в 2012 г.) Г.И. Тамарли предпринимает комплексное осмысление чеховской драмы, относя ее не к роду литературы, а к «единому искусству»³⁷². В литературе чеховского времени созрела и проявилась потребность в создании целостной картины бытия посредством художественного синтеза, обращения к различным видам искусств. А тяга Чехова к музыке и живописи, связь с музыкантами и художниками обусловили

³⁶⁶ Там же. С. 108.

³⁶⁷ Там же. С. 113.

³⁶⁸ Там же. С. 115.

³⁶⁹ Там же. С. 116.

³⁷⁰ Там же. С. 120.

³⁷¹ Там же. С. 126.

³⁷² Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): Монография. Таганрог, 2012. С. 4.

своеобразие его художественного мышления, создание «качественно новой драматической образности»³⁷³. Драматургу была близка идея «внутренней связи между музыкой и нравственным состоянием мира и человека»³⁷⁴. И потому он «соединил литературную структуру с музыкальной»³⁷⁵, заботился о звучании своих произведений (тональности и звуковой стороне в целом), создавал в своих пьесах «музыкальный образ мира»³⁷⁶.

Анализируя вокальную музыку в драматургии Чехова, Тамарли отмечает исполнение самых разнообразных популярных произведений (фрагментов любовных арий, усиливающих комический эффект сцены либо передающих эмоциональное состояние героев; оперетки про финик, вносящей разрядку в напряженную ситуацию и др.). Звучание «легкомысленной» музыки при «экзистенциальных обстоятельствах» Тамарли объясняет стремлением драматурга «показать разные пласти человеческой психики»³⁷⁷. Знаменитая же чебутыкинская «Тарара... бумбия» в последнем акте (имеющая продолжение: «И горько плачу я, Что мало значу я»³⁷⁸), по мнению исследователя, обыгрывает мотив плача и иронически продолжает раскаяние доктора в своей никчемности.

Музыкальные инструменты, по мнению автора, могут добавлять штрихи в изображение внешнего мира или выявлять черты персонажей. Так, например, упоминание Ольги об игре Андрея на скрипке подготавливает появление человека «необыкновенного, уточненного», но появляется, наоборот, «располневший молодой человек, <...> влюбленный в пошлую мещанку, безвольный неудачник»³⁷⁹). А исполнение Тузенбахом на пианино вальса «говорит об особом складе его души – открытости, мягкости, чувствительности, изяществе»³⁸⁰. Тамарли характеризует дуэт арфы и скрипки, оркестр, играющий в finale строевой марш; обращает внимание на разницу в

³⁷³ Там же. С. 16.

³⁷⁴ Там же. С. 18.

³⁷⁵ Там же. С. 20.

³⁷⁶ Там же. С. 22.

³⁷⁷ Там же. С. 34.

³⁷⁸ Там же.

³⁷⁹ Там же. С. 36.

³⁸⁰ Там же. С. 37.

манере исполнения (игре или наигрывании), на то, что иногда музыкальное произведение в пьесе получает оценку персонажей. Так, «Молитва девы», исполненная в четвертом акте Наташой, ассоциируется у Ирины с вульгарным Протопоповым.

Тамарли отмечает, что эмоциональный мир в развитии Чехову помогает художественно изобразить именно музыка. Поэтому сюжет пьесы организован не только по законам драматургии, но и по принципу сонатной формы. Роль вступления здесь выполняет заставочная ремарка, имеющая мажорную тональность (вызванная «цветом, светом, архитектурным пространством», время действия – «полдень»³⁸¹). Первый акт «Трех сестер» (аналогичный экспозиции сонаты) дает толчок к движению всей формы. Здесь оформляются две тематические группы (соответствующие главной и побочной партиям сонаты). «Архитектоника «Трех сестер» ассоциируется с <...> инструментальным концертом» – своеобразным диалогом «между солистом и оркестром» («три сестры и остальные»³⁸²), развивающим заданную тему. Ольга вводит тему смерти, далее она разрабатывается путем вариационности, появляется «мотив разрушения интеллигентной личности»³⁸³. «Главную партию» также составляют «мотивы одиночества, неприкаянности, отчужденности»³⁸⁴ с их минорной тональностью, развивающиеся Вершининым и Чебутыкиным. «Побочная партия» первого акта представлена «лирическими темами мечты о радостной и содержательной жизни, счастья, любви, труда»³⁸⁵. Во втором и третьем действиях разрабатываются заявленные темы и мотивы: с помощью световых и звуковых эффектов делаясь более интенсивными. Усложняются и поступки персонажей, изменяются их чувства и переживания. Основные темы и мотивы приобретают новые аспекты. Переход к репризе

³⁸¹ Там же.

³⁸² Там же. С. 64.

³⁸³ Там же. С. 65.

³⁸⁴ Там же.

³⁸⁵ Там же. С. 66.

(последнему акту) выполняет пожар, играющий роль «тянущегося аккорда» и являющийся метафорой «гибели мечты»³⁸⁶.

Тайну чеховских финалов Тамарли объясняет при помощи общих законов литературы и музыки. В основе построения четвертого действия она видит «закономерности, общие с репризой сонатной формы»³⁸⁷. В нем нет и не должно быть точной симметрии, однако он «построен на параллелизме мыслей и образов», мотивов, ситуаций и реминисценций. Повторяясь в репризе в других обстоятельствах, они способствуют тому, что «движение формы приобретает ранее не известный аспект»³⁸⁸. Эмоциональный строй этого акта в основном минорный, однако трактуется всегда по-разному: из-за сочетаний грустной мелодии и интонаций, но светлой музыки и мотива надежды в финальных монологах. Тамарли делает вывод, что богатый музыкальный образ произведения делает его «одновременно и “убийственно” тяжелым и светлорадостным»³⁸⁹.

«Поэтическую семантику»³⁹⁰ исследователь видит и в звуковых эффектах (и определяет их как способы выражения чувств и звуки природы, представленные в ремарках). «Озвучивая» пьесы, Чехов стремится к отказу от «поэтики исключительности», ориентируется «на повседневность, на обычное течение жизни и на заурядных людей в потоке этой жизни»³⁹¹ (стук вилкой по тарелке, стук в пол). Звон бубенчиков тройки Протопопова автор классифицирует как способ воссоздания Чеховым «картины русского быта своего времени»³⁹². А гудение в печке – как прием соединения сценического пространства с закулисным: «гудит, потому что на улице сильный ветер»³⁹³. Но звук у Чехова часто выполняет и роль символа. Так набат в третьем действии, вероятно, «звонил по мечте сестер о Москве, по их грезам о призрачно

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ Там же. С. 74.

³⁸⁸ Там же. С. 74–75.

³⁸⁹ Там же. С. 77.

³⁹⁰ Там же. С. 78.

³⁹¹ Там же. С. 80.

³⁹² Там же. С. 81.

³⁹³ Там же. С. 82.

прекрасной жизни»³⁹⁴ и «дублировался» звуком разбитых Чебутыкиным часов, благодаря чему возникла целая «поэтическая система “сцеплений”, придающая сцене символическое звучание»³⁹⁵.

Говоря о живописном начале драматургии Чехова, Тамарли уделяет особое внимание освещению в драме, где «действие каждого акта пьесы происходит при определенном свете»³⁹⁶. «Цветопись»³⁹⁷ – еще один художественный прием Чехова. В изображении сказочного пейзажа (Машей, читающей «У лукоморья») зеленый цвет вместе с образами дуба и цепи «выражает подавленное настроение»³⁹⁸ героини. Цвет же в одежде Наташи характеризует персонажа – желтоватая юбка и красная кофточка показывают ее «пошлость, вульгарность, мещанскую сущность», а розовое платье с зеленым поясом – контраст с «изысканно, со вкусом одетыми»³⁹⁹ сестрами Прозоровыми. Тамарли утверждает, что в последних пьесах Чехова преобладает белый цвет, считая, что Чехов традиционно связывал этот цвет со смертью, но в «Трех сестрах» он выполняет и другие функции. Чехов также прибегает в драме к использованию одоризмов – обозначению запахов: Соленый, после угроз в адрес Тузенбаха прыскающий духами руки, однажды сообщает, что они «пахнут трупом».

Тамарли обращает внимание на ассоциативный фон, который создается Чеховым в ходе диалога с читателем посредством подтекстовых и сверхтекстовых ассоциативных связей, подключающих, по словам А.В. Кубасова, «историко-культурный опыт читателя»⁴⁰⁰. По ее словам, «обращение к мировой словесности становится эстетическим принципом Чехова»⁴⁰¹ (цитирование Кулыгиным римских авторов, указывающее на «духовное убожество персонажа»⁴⁰², и др.).

³⁹⁴ Там же. С. 83.

³⁹⁵ Там же.

³⁹⁶ Там же. С. 90.

³⁹⁷ Там же. С. 101.

³⁹⁸ Там же. С. 103.

³⁹⁹ Там же.

⁴⁰⁰ Там же. С. 114.

⁴⁰¹ Там же.

⁴⁰² Там же. С. 129.

Заставочные ремарки Тамарли также считает «неотъемлемой частью целостной структуры пьесы»⁴⁰³ (так, ремарка к первому акту обнаруживает аналогию с живописью и музыкой и задает тональность произведению). Автор также отмечает особую эстетическую функцию такой постоянной детали в чеховских ремарках, как двери. Создатель Треплева сам начал по-новому организовывать театральное пространство, сопрягая интерьер с пленэром, а сценическое пространство с закулисью. Так, пространство дома «Трех сестер» дополняется видимым садом при доме Прозоровых и невидимыми «заречными далями», где происходит убийство Тузенбаха на дуэли; Москвой. Весь этот «целостный, многогранный и полифоничный художественный мир»⁴⁰⁴ объединяют в том числе и двери. Тамарли не противопоставляет усадьбу окружающему пространству (оно, по ее мнению, не конфликтуют, как утверждал Зингерман), а считает, что усадьба – часть этого мира «с теми же бедами, заботами и проблемами»⁴⁰⁵. И потому сестер ничто не держит в их доме.

Географические понятия являются частью эпического элемента чеховской драматургии. Его персонажам, как и ему самому, была присуща «жажда движения»⁴⁰⁶ (в пьесе упоминаются Москва, Петербург, Чита и Цицикар). «Привязка» к городам, по словам Тамарли, характеризует персонажей⁴⁰⁷.

Говоря о темпоральных структурах «Трех сестер», автор отмечает, что Чехов отказывается от изображения коллективного, конкретно-исторического времени, которое заменяется субъективным, психологическим (в период прихода Чехова в литературу намечается тенденция погружения во внутреннюю жизнь человека). Однако ему важно конкретно-бытовое время: суточные и календарно-годовые циклы. Последние сближают персонажей с природой: наблюдая за временами года, они «втягиваются в бесконечный

⁴⁰³ Там же. С. 134.

⁴⁰⁴ Там же. С. 145.

⁴⁰⁵ Там же. С. 149.

⁴⁰⁶ Там же. С. 155.

⁴⁰⁷ Там же. С. 165–166.

круговорот бытия, приобщаются к вечности»⁴⁰⁸. Но то, что действие пьесы начинается и заканчивается в полдень, будто указывает на то, что никакого движения во времени и не было – «не случайно [Чебутыкиным] были разбиты часы: им нечего было показывать»⁴⁰⁹.

Мотив памяти, сцепленный с мотивом времени и преобладающий в начале пьесы, постепенно вытесняется мотивом забвения. Все эти мотивы являются компонентами психологического времени и обуславливают своеобразие художественного мира пьесы.

Работа «Эволюция драматургии Чехова» П.Н. Долженкова (2014 г.) дополняет предыдущие исследования автора анализом серьезных различий между главными чеховскими пьесами. Исследователь выделяет особенности поэтики, позволяющие говорить о новаторстве Чехова в драматургии, и ставит под сомнение многие предыдущие утверждения чеховедов.

Отмечая отказ писателя от «единодержавия главного героя», он считает, что «не все главные герои пьес Чехова равноправны»⁴¹⁰ – с сестрами Прозоровыми (центральными персонажами) содержание, тематика и проблематика драмы связаны больше, чем с другими. А также не принимает точку зрения, что в пьесах Чехова нет второстепенных персонажей.

Долженков считает, развивая мысль Чудакова о прозе Чехова, что в фокус драматурга попадает «не просто повседневность, а повторяющееся, происходящее не в первый раз»⁴¹¹, «один день из ряда <...> аналогичных»⁴¹². Судьбоносные же решения происходят у Чехова в промежутках между действиями, за сценой (женитьба Андрея, проигрыш большой суммы в карты, закладывание дома, продажа которого могла обеспечить возвращение сестер в город детства). Исключение составляет знакомство Маши и Вершинина. Исследователь уточняет, что в театре того времени не было возможности

⁴⁰⁸ Там же. С. 205.

⁴⁰⁹ Там же. С. 207.

⁴¹⁰ Долженков П.Н. Эволюция драматургии Чехова: Монография. М., 2014. С. 4.

⁴¹¹ Там же. С. 5.

⁴¹² Там же. С. 6.

показать в одном действии несколько удаленных друг от друга событий, и для него были важны лишь их результаты.

Утверждение, что «пьеса становится фрагментом, выхваченным из потока жизни»⁴¹³, по мнению Долженкова, объясняет и принцип изображения историй персонажей, которые не изображены целиком – лишь ключевые моменты их жизни (нам, например, не известно, почему Вершинин расстался с Машей и не оставил свою жену). Идеи и характеры в пьесах Чехова также подвержены фрагментарности изображения. Он показывает лишь «начальные и конечные точки внутреннего пути», но не «как герои приходят к своим конечным убеждениям»⁴¹⁴. В драме также нет полемики – только заявления позиций героев (высказывания о смысле жизни, будущего человечества, труде), ни одно из которых «не выглядит конечным итогом темы, разделяемым автором пьесы»⁴¹⁵.

Долженков вводит понятие «централизация»⁴¹⁶ в качестве структурного принципа драматургии Чехова. Так, «Три сестры» связаны воедино «с помощью контрастов и системы повторов»⁴¹⁷ (несчастные герои – счастливый Тузенбах; оптимистичная философия несчастного Вершинина – пессимистичная философия счастливого Тузенбаха; «все, о чем мечтают сестры, уже есть у других»⁴¹⁸: брак, любовь, труд – но это не приносит им счастья). Он рассматривает судьбу сестер как «единую судьбу интеллигентной женщины», а круг повторов подчеркивает «безнадежность положения», «нереальность их мечты о счастье»⁴¹⁹.

Исследователь выявляет в пьесах Чехова «прием предварения содержания»⁴²⁰, при помощи которого автор подсказывает будущие события пьесы (вспоминание о смерти отца и 13 собравшихся за именинным столом предрекают будущую смерть Тузенбаха). А реплики «на заднем плане»,

⁴¹³ Там же. С. 12.

⁴¹⁴ Там же. С. 18.

⁴¹⁵ Там же. С. 19.

⁴¹⁶ Там же. С. 21.

⁴¹⁷ Там же. С. 24.

⁴¹⁸ Там же. С. 25.

⁴¹⁹ Там же. С. 26.

⁴²⁰ Там же. С. 28.

сопровождающие мечты сестер о Москве, дают понять, что туда они так и не уедут⁴²¹.

Долженков конкретизирует утверждение Скафтымова о том, что в пьесах Чехова нет конфликта между людьми, а есть – между людьми и самой жизнью, которая и является источником их трагедии. И называет такой конфликт современным термином «субстанциональный»⁴²². Конфликт между Соленым и Тузенбахом или сестрами Прозоровыми и Наташой мало влияют на развитие действия. Мечты героинь «о счастье, о любви, о яркой, полноценной жизни, о духовно наполненном труде»⁴²³ разбиваются о саму жизнь, которую исследователь ассоциирует с адом (о чем уже сказал в своей работе «Чехов и позитивизм»). Их судьба не зависит от них самих.

Он, как их Хализев, указывает на сюжетную схему «Трех сестер» «приезд – отъезд»⁴²⁴, уточняя, что в замкнутый мир героев входит относительно незнакомый человек (Вершинин), через взаимоотношения с которым раскрываются главные персонажи.

Выводы к главе I

Обобщая результаты краткого обзора, выполненного в первой главе, можно сделать следующие выводы.

Литературно-критические работы, написанные как отклики на первые театральные постановки, были обращены, в первую очередь, к специфике пьесы, новизне ее поэтики, отходу от драматургического канона и тематике драмы (Б.И. Бентовин, К.Ф. Одарченко, П. Ярцев, С. Андреевский, А.Р. Кугель, П. Перцов, Л.Н. Андреев и др.). Выявлялись преимущественно особенности сюжета, композиции, художественной речи, системы персонажей. Отмечались особенности восприятия пьесы, подчеркивался ее пессимистический характер, а также стремление ее героев к свету. Одними из первых исследователей «Трех

⁴²¹ Там же. С. 31.

⁴²² Там же. С. 35.

⁴²³ Там же. С. 39–40.

⁴²⁴ Там же. С. 47.

сестер» стали и ее первые постановщики в Московском Художественном театре К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко, последний из которых ввел в научный оборот новые термины («настроение», «подводное течение»), ассоциирующиеся и сегодня с чеховской драмой.

В первых литературоведческих работах (М.С. Григорьев, С.Д. Балухатый, Ю.В. Соболев) были выделены основные мотивы пьесы, ее диалогические и scenicеские средства, бытовой и лирический принцип оформления, сочетание трагического и комического, отсутствие главного лица и принцип параллельных драматических линий.

В дальнейшем историками литературы (А.П. Скафтымов, П.М. Бицилли, А.И. Роскин, В.Е. Хализев, З.С. Паперный и др.) были предприняты попытки в ходе анализа поэтики драматургии Чехова выявить особенности чеховского конфликта, диалоговедения и речеведения, драматического действия, бытовой реальности, драматического стиля Чехова, связанного с эпическим, разработку подтекста, композиционные приемы, сюжетное единство и особенности сюжетосложения, образность, поэтичность, музыкальность и полифоничность чеховского текста и «Трех сестер», в частности.

Некоторыми исследователями (В.В. Ермилов, Г.П. Бердников, А.И. Ревякин, Н.Я. Берковский) был сделан акцент на особенностях проблематики драмы, ее идейных и философских мотивов, на понимание которых оказывал заметное влияние идеологический фон XX века. В своих фундаментальных работах о поэтике Чехова А.П. Чудаков рассмотрел драматургию писателя как художественную систему: на предметном, сюжетно-fabульном и идейном уровне, – в процессе чего обращался к примерам из «Трех сестер». Исследователь вывел формулу случайностного изображения мира у Чехова, в котором все равноценно. В трудах Б.И. Зингермана, посвященных времени и пространству в пьесах Чехова, «Три сестры» были впервые подробно рассмотрены с точки зрения этих понятий. З.С. Паперный осуществил попытку увидеть в тексте драмы образ автора.

Современные работы, посвященные пьесе, осуществляют попытку нового взгляда на классическое произведение. В них использована новейшая методология, учитывающая современный культурно-исторический контекст. Так, В.Б. Катаев полемизирует с прежним опытом противопоставления одних героев пьесы другим, как несоответствующим творческому методу Чехова, и отмечает скрытую общность всех персонажей. Он вводит понятие «единое резонирующее пространство» по отношению к чеховскому тексту и подробно разбирает реминисценции драмы. П.Н. Долженков указывает на приход Чехова в этой пьесе к экзистенциализму и, анализируя проблематику и систему персонажей драмы, проводит параллели с «Божественной комедией» Данте. М.Ч. Ларионова рассматривает текст «Трех сестер» с позиции фольклорно-мифологических традиций русской литературы. М.А. Волчекевич исследует историческое прошлое семьи Прозоровых, а также дает обоснование темам и мотивам пьесы, опираясь на биографию Чехова. Г.И. Тамарли предпринимает комплексное осмысление чеховской драмы, относя ее не к роду литературы, а к «единому искусству», и анализирует пьесу при помощи общих законов живописи, литературы и музыки. П.Н. Долженков развивает высказанные ранее утверждения об особенностях чеховской поэтики и вводит новое понятие «централизация» в качестве структурного принципа драматургии Чехова. Все это открывает новые перспективы исследований чеховской драматургии, главным образом, для изучения поэтики и проблематики пьесы «Три сестры».

ГЛАВА II. ПОЭТИКА ПЬЕСЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

2.1. Проблема времени и места

2.1.1. Поиск реалистического символа в сценографии спектакля Г.А. Товстоногова

Несмотря на утверждение М.Н. Строевой, что даже ранние чеховские спектакли не были «натуралистическими» и отступление от авторских ремарок (в частности, «снижение в ранге» сестер с генеральских до капитанских дочек в работе над сценографией спектакля) было вызвано идейными задачами режиссера⁴²⁵, художественное решение «Трех сестер», поставленных К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко в 1901 г. в МХТ, и Вл.И. Немировичем-Данченко в 1940 г. во МХАТе им. М. Горького, все же было осуществлено в эстетике «жизненного правдоподобия», которое, по мнению Г.А. Товстоногова, в 1960-е гг. как средство воздействия уже «потеряло свою силу»⁴²⁶. Признаком современного стиля режиссер считал «поэтическую правду на театре», когда действие несет особый смысл, а реализм из бытового делается «поэтическим, образным». Именно поэтому в работе художника С.М. Юнович над сценографией спектакля Товстоногова в БДТ был важен уход от жизнеподобия к поиску «реалистического символа»⁴²⁷ в каждой бытовой детали. В том числе, и в сценическом представлении времени и пространства.

В декорации комнат дома Прозоровых (где происходит действие первых трех актов пьесы и разделение которых обозначено лишь одной колонной) для режиссера было принципиально отсутствие таких бытовых деталей, как стены и потолки – лишь иллюзия их присутствия, благодаря окнам «в масштаб сцены»,

⁴²⁵ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. М., 1955. С. 128–129.

⁴²⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций спектакля «Три сестры» А.П. Чехова // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова. М., 2021. С. 85.

⁴²⁷ Там же. С. 86.

не соответствующим «бытовому представлению»⁴²⁸. К.Л. Рудницкий пишет о том, что художница постановки «несколько расширила наши привычные права, позволяя нам на всем протяжении спектакля смотреть и сквозь комнаты, убирая стены, соединяя естественно и ненавязчиво быт Прозоровых с природой, среди которой они живут, с этими традиционными, почти символическими для “Трех сестер” березами, кажется, уже навсегда заменившими означенную у Чехова еловую аллею»⁴²⁹. И замечает, как цвет этих берез будто бы распределен сестрам на платья: белое, серое и черное⁴³⁰.

В первом, весеннем акте Ирина будет подставлять свои «руки-крылья» под льющиеся через окна «весенние золотистые лучи солнца»⁴³¹. Во втором – зимнем – окна будут «заморожены». В третьем – летнем – отсвечивать всполохами пожара. Товстоногову хотелось сделать окна не натуралистической деталью, а возникающей по необходимости. Для этого была придумана тюлевая «раздержка»⁴³², открывающая или закрывающая окна при поворотах круга. Так в спектакле появился и световой занавес, позволяющий высвечивать не только «дворцовые» окна, но и переводить фокус зрителя на важные пространственные детали: фасад дома или березовую рощу, в которой навсегда исчезает барон Тузенбах⁴³³. Режиссер задумывает создать призрачное пространство, где и отсветы пожара, и даже роща – это «иллюзорные миражи», с которыми соприкасается человек. Художник делит планшет сцены на две половины: солнечную желтую и серую теневую, создавая замкнутое пространство, заполнение которого – «серая мебель, серое марево: жемчужно-серая мгла»⁴³⁴. Режиссер также отмечает, что при смене актов меняется цвет освещения комнат: например, с «лимонного» в первом действии на синий,

⁴²⁸ Там же. С. 98.

⁴²⁹ Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 127.

⁴³⁰ Более подробно о тенденции постановщиков драмы заменять еловую аллею на березы: Бигильдинская О.В. Сценическая история словной аллеи (заставочная ремарка в пьесе А.П. Чехова «Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 26: 100 лет со дня основания Дома-музея А.П. Чехова в Ялте: сб. научн.тр. Ялта, 2022. С. 156–162.

⁴³¹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 111.

⁴³² Там же. С. 99.

⁴³³ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова. М., 2021. С. 403.

⁴³⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 111.

холодный по настроению во втором и красный от пожара в третьем⁴³⁵. А также характер освещения: солнечные зайчики и проекция листвы в первом акте, отблески пламени печки во втором, блики пожара и «беспорядочные, зловещие тени»⁴³⁶ в третьем.

Товстоногов и Юнович предложили в некотором роде кинематографическое решение пространства спектакля, приближая к зрителю необходимые сцены путем «мобильного просцениума»: выдвижения на зрителя фурок или, как их называет режиссер-ассистент постановки В.Я. Левиновский, «эккиклем», придуманных «еще в античном театре»⁴³⁷, на которых происходило действие некоторых сцен спектакля. Так, в первом акте «укрупняется» сцена воспоминаний жизни в Москве на Старой Басманной – фурка приближает к зрителю группу Вершинина, окруженного сестрами Прозоровыми. Таким же способом акцентируются признание в любви Андрея Наташе, безмолвное объяснение между Машей и Вершининым у печки, сцены Ирины и Соленого, «примирение» между поручиком и бароном, сцена признания в нелюбви, а затем прощания Ирины и Тузенбаха. Центральная фурка, на которой находились все три сестры, работала в спектакле лишь в finale на словах Маши: «О как играет музыка! Они уходят от нас...», – подчеркивая «важность их последних реплик и чувств...»⁴³⁸ Помимо фурок, режиссер активно использует сценический круг, плавно приближая к зрителю стоящий на нем именинный стол в первом акте, подчеркивающую тему «руин, разрушенной жизни» сгрудившуюся мебель в третьем⁴³⁹ или березы в четвертом – в березовую рощу, по плану режиссера, в итоге уходят и Вершинин, и Соленый, растворяясь в «дымке»⁴⁴⁰. Условную среду Товстоногову было принципиально важно дополнить «точными фактическими деталями» интерьера, такими, как «диван, гарнитур мебели, сервиз, кашпо», а

⁴³⁵ Там же. С. 217.

⁴³⁶ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует «Три сестры» А.П. Чехова. СПб., 2019. С. 49.

⁴³⁷ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 404.

⁴³⁸ Там же.

⁴³⁹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 48–49.

⁴⁴⁰ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 217.

также достигнуть «подлинности» «подробностями костюмов», для чего был приглашен консультант по быту, научный сотрудник Эрмитажа В.М. Глинка⁴⁴¹.

Чрезвычайно важно для понимания финала пьесы пространственное решение последнего акта: его действие вынесено в сад; более того, после ухода Вершинина «все жмутся на пятаке [у калитки], не входя в сад», а «Наташа, выходя из дома, широко ходит по всей сцене, по саду»⁴⁴².

«Партитура течения времени»⁴⁴³ была разработана и осуществлена Товстоноговым с позиции бытовой ощущимости: бой часов в доме Прозоровых сигнализировал о движении времени. Но гораздо важнее в спектакле БДТ, при всем его стремлении к отходу от бытового реализма, все же намерение соответствовать эпохе в подробностях костюмов, мебели, реквизита. Так, с самого начала режиссер просил актрис репетировать в корсетах, а В.М. Глинка, происходивший из семьи военных и обладавший глубокими знаниями о русской армии прошлого, консультировал создателей спектакля по поводу формы офицеров – героев пьесы, их обуви и даже оружия, которое при визите в дом Прозоровых по правилам должно оставаться на вешалке. От него мы узнаем, что башлыки, в которые МХАТ одевал военных в четвертом акте, не соответствуют исторической правде, так как «надевались с морозами». «Низшие офицеры» в это время года носили шинели, «высшие» – пальто⁴⁴⁴. Однако Товстоногов продолжил традицию Немировича-Данченко, сознательно повторившего в 1940-м «ошибку» МХТ, пойдя в решении надеть на военных башлыки не за исторической, а за художественной правдой.

⁴⁴¹ Там же. С. 215–216.

⁴⁴² Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 153.

⁴⁴³ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 400.

⁴⁴⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 216.

2.1.2. Уход от бытового решения пространства в «Трех сестрах» О.Н. Ефремова

Уход от бытового решения спектакля осуществляется и О.Н. Ефремов при постановке «Трех сестер» во МХАТе им. А.П. Чехова в 1997 г. Его волнует течение времени в более глобальном смысле – он вместе с актерами внимательно считает, сколько лет проходит между актами, но главное – обращает внимание на «жизнь человека в различных его ипостасях в связи с временем года»⁴⁴⁵. Подтверждая свою репутацию «метеорологического режиссера», делает акцент на том, что физическое поведение, настроение и самочувствие персонажей в каждом акте драмы зависит от времени года, в котором происходит действие. Что весну, зиму, лето и осень нужно понять «как некую символику»⁴⁴⁶, некий жизненный цикл, в котором раскрывается человек.

Весна первого акта – начало жизни и желание жить, ощущение перспектив и надежд, «прилив потенции, обострение сексуальной энергии»⁴⁴⁷. Каждый в нем занят собой, интенсивно участвует в жизни, планирует собственное будущее, поэтому часто не слышит другого. Этому акту (как и последующим) соответствуют свой цвет стен и занавеса, ритм и пластика во взаимоотношениях персонажей (именно поэтому у Ефремова возникает ассоциация с «Весной» Боттичелли, когда он выстраивает первую мизансцену с участием сестер⁴⁴⁸). Цвет первого действия – «зелень, белесое, голубизна»⁴⁴⁹, «синевато-золотой»⁴⁵⁰. Ритм акта Ефремов характеризует как «некий полет вперед», поэтому в нем не ставится точек⁴⁵¹. Режиссер также обращает внимание, что весна – не просто «метеорология», а «понятие жизни», «космическое, высшее начало»⁴⁵².

⁴⁴⁵ Жданова Т. Запись репетиций спектакля «Три сестры» // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М., 2007. С. 688.

⁴⁴⁶ Там же. С. 573.

⁴⁴⁷ Там же. С. 336.

⁴⁴⁸ Там же. С. 319.

⁴⁴⁹ Там же. С. 505.

⁴⁵⁰ Там же. С. 471.

⁴⁵¹ Там же.

⁴⁵² Там же. С. 573.

Во втором акте – зимой – возникает «тяга к партнеру»⁴⁵³, потребность тепла, сближения, все «жмутся друг к другу»⁴⁵⁴. «Вершинин не зря говорит, что русский человек все время жалуется, и сам начинает жаловаться. Потому что зима»⁴⁵⁵, – так объясняет настроение действия режиссер. Зима и север создают «одинокость и желание близости», которое охватывает в этом акте Машу и Вершинина, Наташу и Андрея. Именно поэтому в scenicографию спектакля добавлен в качестве «эпиграфа» ко второму акту костерок в саду, около которого греются «денщик с горничной», прижимаясь друг к другу,⁴⁵⁶ и мимо которого Маша с Вершининым медленно бредут домой, а придя с мороза, устраиваются полулежа у камина (который отсутствует у Чехова, но есть печка), чтобы пофилософствовать.

Как и у Товстоногова, в спектакле Ефремова задействован сценический круг, позволяющий героям выйти за территорию пространства дома, в котором у Чехова должны происходить первые три действия пьесы. Несмотря на то, что во втором акте, по словам Ефремова, чаще всего звучат слова «одиночество» и «чужой», героев объединяет «поиск понимания»⁴⁵⁷. Он замечает, что не случайно в этом действии все герои парами, поэтому вводит в оформление диванчик «визави»⁴⁵⁸ и источники света в разных местах (на контрасте с залитым массой света первым актом): камин, лампы, торшер, бра, свечи и др., – около которых происходят разговоры персонажей. Зимой уже другой ритм существования, возможны и даже необходимы паузы. Интересно, что пространство спектакля в этом акте выходит и за пределы коробки сцены – так как действие происходит на Масленицу, режиссер предлагает «спутанным» у костра горничной и денщику отправиться в зрительный зал раздавать блины⁴⁵⁹.

Третье действие – душное лето, пожар, жара, отчаяние, соприкосновение со стихией, соединившейся с обстоятельствами жизни героев, их исповеди,

⁴⁵³ Там же. С. 350.

⁴⁵⁴ Там же. С. 308.

⁴⁵⁵ Там же. С. 354.

⁴⁵⁶ Там же. С. 665.

⁴⁵⁷ Там же. С. 525.

⁴⁵⁸ Там же. С. 628.

⁴⁵⁹ Там же. С. 718.

«общий разговор, который крайне необходим»⁴⁶⁰, и существование на грани – «не просто любовное игрище, это предел, это на краю»⁴⁶¹, самый острый и драматический, по мнению Ефремова, акт. «Соединение пожара и внутреннего состояния» актер В.В. Гвоздицкий, исполнивший роль Тузенбаха, называет «экстремальностью этого акта»⁴⁶². При этом состояние героев, столкнувшихся с мощью природы, Ефремов сравнивает с «упоением в бою» и просит прощать Е.А. Киндинова, репетирующего Ферапонта, монолог Председателя из «маленькой трагедии» А.С. Пушкина «Пир во время чумы»⁴⁶³, чтобы подчеркнуть остроту действия, а вовсе не спокойно-настроенный характер, присущий многим предшествующим спектаклям по пьесе. Цветовая партитура здесь – «красноватые окна»⁴⁶⁴. Световая – отблески от пожара на лицах.

Рассматривая времена года как ипостаси жизни человека, четвертый акт, происходящий осенью, Ефремов видит символизирующим итог, прощание, «всеприятие и смирение»⁴⁶⁵, к которым герои приходят в финале. Движение и закольцованный характер времени здесь, как и в первом действии, подчеркивается боем часов (оба действия начинаются в полдень). Но если в первом акте драмы есть ремарка «Часы бьют двенадцать», то в четвертом ее нет. Однако в процессе застольных репетиций, видя уточнение Чеховым времени начала акта, актриса Е.В. Майорова, исполняющая роль Маши, утверждает: «Значит, тут тоже бьют часы», – и бой часов попадает в звуковую партитуру спектакля. Важно, что, вынося начало первого действия за пределы дома – в сад, по которому герои пьесы, по задумке режиссера, возвращаются с кладбища («Отец умер ровно год назад»), Ефремов предлагает персонажам слушать бой городских, а не комнатных часов. Поэтому введение этой звуковой детали в четвертый акт, происходящий на улице, неожиданно становится естественным и логичным, а также соответствует чеховскому построению пьесы по принципу сонатной формы, на которую указывала Г.И. Тамарли. Осеннюю атмосферу акта

⁴⁶⁰ Там же. С. 354.

⁴⁶¹ Там же. С. 350.

⁴⁶² Там же. С. 674.

⁴⁶³ Там же. С. 673–674.

⁴⁶⁴ Там же. С. 632.

⁴⁶⁵ Там же. С. 573.

создадут «кушки листьев, из которых дымок будет идти»⁴⁶⁶ и которые Ефремов сравнивает с ладаном, что подчеркивает главное настроение финального действия. Он называет его светлым, «немножко храмовым»⁴⁶⁷, философским для каждого из героев, так как они прожили все предыдущие ипостаси, и, просветленные, приходят к примирению с судьбой.

В оформлении спектакля для Ефремова, привлекшего к работе над scenicографией В.Я. Левентала, было важно, чтобы отсутствовала иллюзорность, но присутствовал «сюрреализм, смешанный с реальностью»⁴⁶⁸. Он ставит перед художником задачу применить в оформлении спектакля геометрический символ – круг, который дал бы возможность задать с самого начала главный вопрос «Если бы знать?» и «заявить космическое, вселенское». Потому что круг – «это и бесконечность, и какая-то конечность, и форма земли, колеса»⁴⁶⁹ и множество других смыслов. Он предлагает выполнить задник для спектакля эллипсоидной формы, чтобы показать макромир, с которым связано действие, происходящее в реальном доме и оформленное бытовыми предметами и мебелью. Показать при помощи театральных художественных средств, что над героями существует сфера, которая включает и космос, и природу, с которой «мы, урбанисты, имеем <...> какую-то отдаленную связь» и с которой «должны обязательно соединиться»⁴⁷⁰.

Идеи Ефремова были поняты. В. Максимова писала о внебытности этого спектакля и отмечала его красоту и нескрываемый эстетизм. Она обращала внимание на стоящую на сценическом круге по диагонали к зрителю белую стену с белыми колоннами (отсылающими к «экстерьеру» прозоровского дома), а также его «интерьер» – белые обои, скатерть, букеты. И на сочетание этой красоты «внизу» с красотой «наверху, на плоскостях» – гигантским панно, развернутым «на зал каре, в плетении и тонкости березовых стволов и ветвей, просвеченных то белым – в масленичный вечер, то алым – в ночь пожара, то

⁴⁶⁶ Там же. С. 701.

⁴⁶⁷ Там же. С. 699.

⁴⁶⁸ Там же. С. 339.

⁴⁶⁹ Там же. С. 338.

⁴⁷⁰ Там же. С. 737.

ржавым – осеннего умирания в последнем акте»⁴⁷¹. Л. Петрушевская отмечала, что сцена «открыта в глухие театральные дали, дом Прозоровых хрупкий, стеклянный, как оранжерея, вращается во вселенной, с трех сторон его милосердно окружает роща, а вверху висит черный мерзлый космос»⁴⁷². На заседании правления театра, посвященном сдаче спектакля, В.М. Прудкин подчеркнул, что «Три сестры» Ефремова – «срез всего бытия человека от первого дня до смерти»⁴⁷³.

«Единением с жизнью и природой»⁴⁷⁴ Ефремов называет последнюю сцену спектакля, когда «сфера» сначала поднимается, чтобы «уехала» декорация дома, а затем задник опускается до конца с тем, чтобы на сцене остались только три сестры. И несмотря на пережитые страдания, на потерю Тузенбаха, они стоят перед новой жизнью, которую принимают.

2.1.3. Время и пространство в художественной рецепции Л.А. Додина

Неожиданное взаимодействие времени и пространства воплощено в scenicрафии «Трех сестер» МДТ – Театра Европы в постановке Л.А. Додина в 2010 г. Декорация спектакля в исполнении А.Д. Боровского представляет собой фасад двухэтажного дома Прозоровых с окнами без стекол и пустым дверным проемом. Через пустые глазницы окон виден «накрытый стол, вальсирующие пары»⁴⁷⁵. Его крыльцо отделено от фасада и вынесено на авансцену. Педагог-репетитор МДТ, режиссер-ассистент спектакля В.Н. Галендеев называет его кажущейся безжизненной руиной: «Этот дом как будто уже бомбили». Однако Додин и Боровский наделили его «живой функцией»: с каждым новым действием пьесы «стена приближается на некоторое расстояние к авансцене, к

⁴⁷¹ Максимова В. Если бы жить... // Независимая газета. 11.03.97. URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24574/ (дата обращения: 01.03.2023).

⁴⁷² Петрушевская Л. Три ли сестры // Коммерсантъ. 25.02.1997. URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24566/ (дата обращения: 01.03.2023).

⁴⁷³ Там же. С. 766.

⁴⁷⁴ Там же. С 753.

⁴⁷⁵ Егошина О. «Три сестры». В пространстве безнадежности / Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. М., 2014. С. 213.

своему <...> крыльцу»⁴⁷⁶. По словам Галендеева, трактовка этого художественного решения намного глубже, чем вытеснение сестер Прозоровых из дома Наташей: этот «дом-гнездо» вместе с самой Натальей Ивановной «движется к краю пропасти»⁴⁷⁷. Он также временами напоминает ей «разоренный иконостас с апокрифическими “иконами” мучеников в оконных проемах»⁴⁷⁸.

Интересная трактовка места действия, перекликающаяся с интерпретацией пьесы П.Н. Долженковым (считающим образ ссылки, тюрьмы главным символом драмы), рождается еще на этапе обсуждения текста Чехова у актрисы Е. Соломоновой (которая сыграет горничную). У нее возникает ощущение «клетки, тюрьмы, где эти женщины [сестры Прозоровы] заперты⁴⁷⁹». Дополнительный смысл в понимание места жительства Прозоровых как ссылки или тюрьмы вносит Додин, высказывая предположение, что Вершинин, как до него и генерал Прозоров, не просто переведен, а сослан из Москвы в Пермь (именно так режиссер определяет место действия драмы, опираясь, вероятно, на текст письма Чехова А.М. Горькому от 16 октября 1900 г., в котором сказано: «Действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми» (П IX, с. 133)) и «пытается уговорить себя, что эта ссылка не так страшна»⁴⁸⁰. Более того, это даже «интересная тюрьма, в этой тюрьме танцуют, заводят романы»⁴⁸¹.

После представления макета спектакля труппе и работникам цехов у артистов рождаются новые ассоциации. У Е. Калининой (Маша) при надвигающейся стенке дома возникает «впечатление дуршлага, который процеживает людей, очищает пространство, при этом никого не щадит»⁴⁸². У С. Власова (Кулыгин) – «ощущение, что это уже выгоревший дом, <...> что вся жизнь проходит на пепелище»⁴⁸³. Д. Шевченко (Федотик) видит сходство

⁴⁷⁶ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов // Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011. С. 14.

⁴⁷⁷ Там же. С. 14–15.

⁴⁷⁸ Там же. С. 19.

⁴⁷⁹ Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб., 2011. С. 150.

⁴⁸⁰ Там же. С. 221.

⁴⁸¹ Там же. С. 256.

⁴⁸² Там же. С. 291.

⁴⁸³ Там же. С. 292.

фасада со старой рамкой для фотографии, в которой «никого нет»⁴⁸⁴. У А. Быковского (Андрей) появляется «ощущение клетки», при выталкивании из которой «все твои мечты остаются там, за этой решеткой»⁴⁸⁵. Здесь важно отметить, что ассоциация с выгоревшим или «просто очень старым» домом (которая возникает и у О. Рязанцева, не игравшего в премьерном составе, но впоследствии введенного в спектакль и до сих пор играющего роль Тузенбаха) появилась неспроста: так задумал Боровский и даже нашел старый дом в Разливе с целью использовать его доски для декорации, чтобы стена была не крашеной, а настоящей⁴⁸⁶. Додин также сравнивает цвет бревен дома Прозоровых с усадьбой Станиславского «Любимовка», которая – будучи когда-то «очень уютным семейным домом»⁴⁸⁷, – после смерти создателя МХТ была общежитием, а потом оказалась заброшенной.

Но для Додина чрезвычайно важны размышления о пространстве пьесы в связи с историей, «разговор о будущем как результате дня сегодняшнего». И, отвечая на прочитанную Галендеевым реплику Тузенбаха о надвигающейся на всех нас громаде, говорит, что пьеса «предвосхитила весь ужас революции». И дальнейшие слова барона о том, что через двадцать пять – тридцать лет работать будет каждый – «не красивая мечта, а реально свершившееся, когда всех заставят трудиться. Но они даже не могут себе представить, насколько это будет страшно. (За Тузенбаха.) Эта громада нас выдует, сдует...»⁴⁸⁸.

Ценное наблюдение, дополняющее рассуждение режиссера, делает О. Рязанцев: «Когда в finale дом останавливается, то [создается] впечатление, что и дальше он будет двигаться, на зрителей»⁴⁸⁹.

Додин считает: в словах Тузенбаха «есть жуткое предчувствие и предсказание, потому что действительно через семнадцать лет, так или иначе, работали уже все. И те, кто уехал из России после революции, работали шоферами такси, модистками, а те, кто остались, работали как машина от

⁴⁸⁴ Там же. С. 296.

⁴⁸⁵ Там же. С. 295.

⁴⁸⁶ Там же. С. 294–295.

⁴⁸⁷ Там же. С. 298.

⁴⁸⁸ Там же. С. 294.

⁴⁸⁹ Там же.

Петербурга до Норильска и Колымы. “Будут работать все”, – и в этом есть не только праздничная нота, а стук метронома истории, гудение в трубе: грядет то, что всех заставит измениться»⁴⁹⁰.

Так в декорации и пространстве спектакля соединилось ощущение времени, выраженное в пьесе Чехова и прочувствованное режиссером и художником спектакля, которые вывели в качестве главного его символа надвигающуюся не только на героев, но и на всех нас руину дома, бывшего когда-то уютным и семейным.

2.2. Система персонажей

2.2.1. Оправдание Наташи как опровержение традиционной трактовки персонажа

Традиция восприятия многих образов драмы Чехова «Три сестры» берет начало в трактовке драмы К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко в Московском Художественном театре (1901 г.). Так, идею их спектакля М.Н. Строева определяет как «показ внутренней борьбы человека с властью пошлости»⁴⁹¹ в лице Наташи и Протопопова. В свою постановку «Трех сестер» во МХАТе им. М. Горького (1940 г.) Вл.И. Немирович-Данченко перенес именно это понимание одного из основных конфликтов пьесы: рядом с мечтателями расположилось «царство пошлости, мещанства, самоуверенной тупости, условной морали, царство Протопопова и Наташи, с которыми никто из них не способен бороться»⁴⁹². Цитируя беседу режиссера с артистами, В.В. Ермилов считает этот мотив одним из главных в пьесе.

На мнениях первых постановщиков драмы базировались основные литературоведческие работы советского времени, посвященные «Трем сестрам», безапелляционно обличавшие Наташу как «мещанку, хищницу, <...>

⁴⁹⁰ Там же. С. 250–251.

⁴⁹¹ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр... С. 113.

⁴⁹² Ермилов В.В. Драматургия Чехова... С. 143.

“животное”»⁴⁹³. З.С. Паперный также пишет о том, что в пьесе действуют «только бездушные существа» и среди них – «Наташа, которая прибирает к рукам дом Прозоровых», и отмечает, что пьеса построена «на принципе совершающегося зла и бессильного совершившегося добра»⁴⁹⁴. Г.П. Бердников считает, что в образе чеховской Наташи персонифицирован «враждебный человеку порядок» и что воцарение Наташи в доме Прозоровых (которую он называет «деспотом», «тираном», «злым и наглым хищником») подтверждает «неуклонное торжество этого страшного мира»⁴⁹⁵.

В.Б. Катаев в 1989 г. разрушает стереотипы и высказывает мнение, что нельзя сводить конфликт чеховской драмы «к противостоянию одних героев другим, а смысл пьесы к утверждению нравственного превосходства сестер над Наташей...»⁴⁹⁶. Он справедливо считает, что это сужает понимание конфликта и авторских выводов. И отмечает, что зло Наташа «творит несознательно», оно – результат ее «правды», которой она следует совершенно искренне⁴⁹⁷.

Л.А. Додин в «Трех сестрах» выступает в совершенно чеховском духе, «снижая» условно положительных героев и находя объяснения героям условно отрицательным. Его работа с труппой над разбором роли Натальи Ивановны, зафиксированная в стенограммах проб и репетиций, дает образу необходимый объем и глубину. Режиссер не отрицает «опасности» героини (она так или иначе вытесняет сестер Прозоровых из их дома). По его словам, «завоевание территории для Наташи есть повод для конфликтов»⁴⁹⁸, а «Наташа и сестры – серьезнейший конфликт пьесы»⁴⁹⁹.

При всей благоговейности, которую испытывает постановщик по отношению к Чехову (на которую обращает внимание В.Н. Галендеев), Додин позволяет себе иногда «дерзости», важные для обострения какой-то мысли или наполнения образа. Так, зеленый пояс Наташи, который носить в обществе «не

⁴⁹³ Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...».... С. 198.

⁴⁹⁴ Там же. С. 175.

⁴⁹⁵ Бердников Г.П. Чехов – драматург... С. 230.

⁴⁹⁶ Катаев В.Б. Реминисценции в «Трех сестрах»... С. 208.

⁴⁹⁷ Там же. С. 211.

⁴⁹⁸ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 152.

⁴⁹⁹ Там же. С. 313.

хорошо» (С XIII, с. 136), «прикрывает уже очевидную беременность»⁵⁰⁰ – невеста Андрея ждет ребенка от Протопопова. Более того, в одной из сценических репетиций Додин высказывает версию, что второй ребенок Наташи тоже «не от Андрея»⁵⁰¹. Он разрушает устоявшийся штамп восприятия, что Андрей и Наташа влюблены друг в друга. Андрей – да. Но «романа нет»⁵⁰². Первая картина спектакля заканчивается вальсом Наташи и Андрея, во время которого звучит мелодия романса, написанного на слова Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...».

Однако Додину не близка позиция, что Наталья Ивановна – персонаж во всех смыслах неприятный и невежественный. Даже критика отмечает, что «не выглядит здесь Наташа отрицательной героиней. Она просто женщина – отличающаяся от остальных»⁵⁰³. Режиссер объясняет артистам, что «чеховские герои намного образованнее нас. Даже Наташа говорит по-французски лучше, чем большинство из нас» и «играет на рояле лучше»⁵⁰⁴. Он высказывает мысль, что «Андрей ведь не дурак, и что-то в ней его очень притянуло и привлекло»⁵⁰⁵. Он считает, что это и молодость, и энергия, и открытость чувств, которые пробуждают и в нем самом невероятную энергию. Однако уже во втором акте «вдруг оказывается, что им нечего друг другу сказать»⁵⁰⁶. Азарт любви утрачен, а заменить его совершенно нечем. Именно потому Наташа едет кататься с Протопоповым, что «чего-то от мужа недополучает»⁵⁰⁷.

Режиссер считает, что свойство Наташи не стесняться своих потребностей делает ее «полноценной и привлекательной в глазах мужчин»⁵⁰⁸. Кстати, в ее поездке с Протопоповым Галендеев усматривает не только удовлетворение амбиций: он считает, что Наташа «делает добрые дела» и, по сути, «спасает семью», устраивая Андрею место в земской управе, а Ольге –

⁵⁰⁰ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 23.

⁵⁰¹ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 356.

⁵⁰² Там же. С. 357.

⁵⁰³ Никольская А. Целую всегда не тех // Post Scriptum. 19.03.2011. URL: <http://post.scriptum.ru/article/3-sisters-chekhov-dodin-mdt-2011> (дата обращения: 03.12.2020).

⁵⁰⁴ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 218.

⁵⁰⁵ Там же. С. 155.

⁵⁰⁶ Там же. С. 259.

⁵⁰⁷ Там же. С. 157.

⁵⁰⁸ Там же. С. 138.

директорство в местной гимназии. Хотя при этом она и «освобождает для себя дом»⁵⁰⁹. Подтверждает эту мысль и актер И. Иванов, считая, что Наташа берет «за всех [в этой семье] ответственность». По словам же Додина, продолжающего тему, Наташа, «будучи для себя воплощением добра, которое она делает для этой семьи, оказывается для этих девочек [сестер Прозоровых] воплощением зла»⁵¹⁰. Причем, семья по отношению к ней (да и нередко и друг к другу) «не <...> отличается тактичностью». Режиссер в подтверждение своим словам указывает на неделикатное замечание Ольги о зеленом поясе (которое звучит в адрес «молодой девочки», впервые вошедшей в дом)⁵¹¹, а также на непонимание Ириной того, что детская, в которой она до сих пор живет и на которую претендует Бобик, – место, традиционно предназначеннное в доме «для ребенка»⁵¹².

Тем не менее, энергия Наташи такова, что она вершит события в их семье и, более того, «движет» стену прозоровского дома на авансцену, выталкивая из него всех его жителей.

В то же самое время Додин ставит Наташу в ряд важнейших персонажей драмы. По его мнению, она «постепенно становится четвертой сестрой», все больше делаясь участницей жизни Прозоровых. К концу репетиций он находит точную мизансцену в третьем действии (и она вошла в спектакль), когда «все окна и проем» дома занимаются сестрами и Наташей. Он допускает, что в этой сцене «сестры даже могут приобщить Наташу, тогда может возникнуть новое человеческое содержание». Додин рассуждает, что если бы можно было назвать эту пьесу иначе – так, как называли в прежние времена, – ей подошла бы «Три сестры, их брат и его жена» или лучше «Четыре сестры и брат»⁵¹³.

Наташа у Додина становится свидетельницей двух интимных сцен (Чеховым не задуманных): Ирины и Соленого, Ольги и Кулыхина. Ольга после проснувшейся в ней и не востребованной женщины начинает иначе смотреть на

⁵⁰⁹ Там же. С. 159.

⁵¹⁰ Там же. С. 161.

⁵¹¹ Там же. С. 191.

⁵¹² Там же. С. 327.

⁵¹³ Там же. С. 383–384.

жену брата. «Наташа все время имеет дело с мужчинами и рожает от них детей. Она в чем-то существо намного выше. <...> поэтому некая зависть, уважение, удивление перед Наташой у каждой из них есть»⁵¹⁴, – говорит режиссер.

В процессе поиска наполнения образа Наташи Додин ищет «свою правду» и видит в ней не только «обаятельнейшего монстра»⁵¹⁵, но и неблагополучие, которое, по его мнению, и делает человека интересным. В интерпретации режиссера Наташа, как и Андрей, несчастлива в их браке. Протопопов на ней так и не женился, а Андрей «в любой момент может бросить коляску и уйти, или запить так, что будет не сладко». В финале она и вовсе «обабилась» и осталась с «разбитым колоколом», отчего сестрам даже «может быть ее жалко»⁵¹⁶. И если до Додина о Наташе говорили как о представителе новой жизни, которая неминуемо наступает и вытесняет старую, то режиссер озвучивает мысль, что 1917 год вытеснит и ее, и «возникнут другие Наташи»⁵¹⁷, а «коммунальная квартира, которую она устроила впервые в этом доме», будет такая, что ей и «не снилась»⁵¹⁸.

2.2.2. Трактовка отношений в любовном треугольнике Ирина – Тузенбах – Соленый

Еще одна тенденция трактовки персонажей, касающаяся штабс-капитана Соленого и в целом любовного треугольника Ирина – Тузенбах – Соленый, многие годы существовала в русском театре и литературоведении.

Большинство исследователей подчеркивали «уродство»⁵¹⁹, безобразность⁵²⁰, демонстративную грубость речи⁵²¹ Соленого, говорили об

⁵¹⁴ Там же. С. 386.

⁵¹⁵ Там же. С. 313.

⁵¹⁶ Там же. С. 392.

⁵¹⁷ Там же. С. 127.

⁵¹⁸ Там же. С. 90–91.

⁵¹⁹ Берковский Н.Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии... С. 154.

⁵²⁰ Паперный З.С. Еще одна странная пьеса (сюжет в «Трех сестрах») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. М., 1987. С. 53.

⁵²¹ Родина Т.М. Литературные и общественные предпосылки образа Соленого («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978. С. 23–24.

«ужасающих остротах»⁵²² и силе зла, заключенной в герое⁵²³, его бездуховности и ограниченности⁵²⁴. «Долгое время в сестрах Прозоровых видели положительную силу, <...> противостоящую агрессивной пошлости»⁵²⁵ и одному из представителей этого мира – Соленому, который убивает жениха Ирины, «идеального человека»⁵²⁶.

В.Б. Катаев писал о том, что Соленый строит свое поведение по литературному образцу и, следуя ему, совершает убийство на дуэли («Но у меня характер Лермонтова. (Тихо.) Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят...» (С XIII, 151). О штабс-капитане писали, что он имитирует М.Ю. Лермонтова, подражает ему, отождествляет себя с ним. П.Н. Долженков отмечал глубинное сходство Соленого с поэтом в его застенчивости, вспыльчивости, злых забавах преследовать и подтрунивать над выбранной жертвой, а главное – расстраивать партии⁵²⁷.

Совершенно иначе развивает эту лермонтовскую тему Л.А. Додин, вдруг показывая Соленого как человека, не замышляющего убийство, а ожидающего собственного убийства на дуэли. Еще во время читки и анализа пьесы версию о том, что Соленый не собирался убивать Тузенбаха, высказала актриса Д. Румянцева⁵²⁸ (Наташа), и это вызвало споры. Но затем в процессе разбора текста эта версия укрепляется. Режиссер утверждает, что дуэль спровоцировал Тузенбах. У И. Иванова складывается впечатление, что «у Соленого есть ужас убивать», потому что убийство – страшная вещь. Додин озвучивает возможные мысли Соленого: «Не заставляйте меня убивать, не делайте меня убийцей». А

⁵²² Бердников Г.П. Чехов – драматург... С. 243.

⁵²³ Кочетков А.Н. Концепция драматической формы и эволюция соотношения «текст – подтекст» в драматургии Чехова (от «Трех сестер» к «Вишневому саду») // Творчество А. П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние). Таганрог, 2000. С. 15–16.

⁵²⁴ Мартынова Л.А. Проблема Прекрасного в художественном мире А.П. Чехова-драматурга: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. С. 7–8.

⁵²⁵ Катаев В. Б. Реминисценции в «Трех сестрах»... С. 207.

⁵²⁶ Кочетков А. Н. Концепция драматической формы... С. 15–16.

⁵²⁷ Долженков П. Н. Образ Соленого в пьесе Чехова «Три сестры» и Лермонтов // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. Вып. 4. С. 449.

⁵²⁸ Додин Л. А. Путешествие без конца... С. 56. Здесь и впоследствии, кроме Л.А. Додина, будут процитированы реплики артистов труппы.

И. Тычинина (Ольга) даже допускает, что трупный запах, который чувствует Соленый на своих руках – его собственный⁵²⁹.

На сценических репетициях режиссер говорит о том, что «за пять минут до дуэли он [Соленый] убежден, что будет убит, потому что похож на Лермонтова»⁵³⁰. А на реплику Тузенбаха о том, что «... в обществе он грубый человек, бретер» (образ штабс-капитана ряд исследователей сближает с героем «Бретера» И.С. Тургенева), отвечает, обращаясь к исполнителю роли барона С.Курышеву: «Ты говоришь про прежнего Соленого, которого Игорь [Черневич] играл раньше. Если посмотреть на изображения Лермонтова, можно сказать: “Он совсем не бретер, а несчастный человек”. Надо выработать к Солёному другое отношение»⁵³¹.

Позже исполнитель роли Соленого И. Черневич пробует сыграть предчувствие, что барон будет убит на дуэли, «ужас ожидания смертной казни» и «обливается одеколоном, чтобы не проявился запах тлена до того, как его убили»⁵³². Додин отмечает, что Тузенбах и Соленый до конца вместе – до самой смерти – как Пушкин и Данте, как Лермонтов и Мартынов, и «сейчас ближе друг другу, чем всем остальным, включая Ирину»⁵³³.

Труппа Додина, будто бы следует концепции Катаева, утверждающего, что сводить сюжет к простому противостоянию – значит сужать понимание конфликта и авторские выводы⁵³⁴. Так, Черневич говорит о странных отношениях Соленого и Тузенбаха: «Они же вместе все время ходят <...> Его [Соленого] что-то притягивает в Тузенбахе. И может быть, они по нежности схожи»⁵³⁵. Додин углубляет эту тему: «В нем еще есть лебядкинское начало, но не наглое, а трогательное, поэтическое. Он же пишет стихи»⁵³⁶. А когда вспоминает о том, с каким восторгом и страстью Соленый читает поэтическое «ассорти» из Пушкина, Лермонтова и Грибоедова, говорит, что они «в его

⁵²⁹ Там же. С. 97.

⁵³⁰ Там же. С. 308.

⁵³¹ Там же. С. 322–323.

⁵³² Там же. С. 392.

⁵³³ Там же. С. 393.

⁵³⁴ Катаев В. Б. Реминисценции в «Трех сестрах»... С. 208.

⁵³⁵ Додин Л. А. Путешествие без конца... С. 129.

⁵³⁶ Там же. С. 310.

сознании обретают не роковое, а лирическое звучание, как у тенора. <...> Мне кажется, — говорит режиссер, — лирическая нота звучит в его душе, тогда понятно, почему Ирина к нему тянеться»⁵³⁷.

Последнее утверждение — поворотное в трактовке театром всего любовного треугольника Ирина — Тузенбах — Соленый. В одном из первых исследований пьесы С.Д. Балухатый писал о том, что образ Соленого введен в пьесу «для одраматизации отношений пары: Тузенбах — Ирина»⁵³⁸. Додин же видит Соленого как полноценного третьего в этом треугольнике («Тут все персонажи — личности», — отмечает он⁵³⁹). Более того, если при анализе пьесы в разборе Машиной фразы в первом акте о том, что сегодня у них «только полтора человека и тихо, как в пустыне» (С XIII, с. 124), все понимают, что эти полтора — «Тузенбах и половинка — Соленый»⁵⁴⁰, то на пробах режиссер находит, что Соленый чувствует себя полноценной единицей, внутренне обращаясь к барону: «Вы — полчеловека!»⁵⁴¹ И совсем скоро утверждает, что «все-таки Соленый — одна часть из полутора мужчин» и ставит задачу: «Хорошо бы нам понять, что он значит для Ирины»⁵⁴².

На эту мысль — что Соленый Ирине небезразличен — Додина наталкивают несколько моментов. Когда в третьем акте во время пожара штабс-капитан входит в комнату, где живут Ирина и Ольга («имея на это какое-то основание»), то «только Ирина говорит: “Сюда нельзя”». Режиссер задается вопросом: «Почему она так сильно реагирует на то, что он входит в ее комнату?» — в то время, как «может почти засыпать под слова Тузенбаха»⁵⁴³, которому вдобавок и входить туда можно («Почему же это барону можно, а мне нельзя?» (С XIII, с. 164)).

Пытаясь разобраться в природе чувств Ирины к Соленому, П. Семак (Вершинин) допускает, что она «видит безумную любовь Соленого, но почему-

⁵³⁷ Там же. С. 318–319.

⁵³⁸ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа... С. 128.

⁵³⁹ Додин Л. А. Путешествие без конца... С. 313.

⁵⁴⁰ Там же. С. 80.

⁵⁴¹ Там же. С. 254.

⁵⁴² Там же. С. 264.

⁵⁴³ Там же. С. 131.

то жутко пугается или этой любви, или этого человека»⁵⁴⁴. Додин не верит, что чувства Соленого не задевают «чего-то в ее душе, в ее женской нервной системе», ведь в ту самую ночь, когда Соленый признается Ирине в любви (в конце второго акта), он в противовес Тузенбаху, который только говорит о своем к ней отношении, «по-мужски требует ее любви». Режиссеру кажется, что Соленый завидует барону – тому, как красиво тот говорит, и вдруг сам «говорит потрясающе красиво и нервно». А Ирине хочется услышать слова, которые наконец взволновали бы ее. И «вдруг она испытывает то, что может и должна испытать женщина, когда она затронута чувственно»⁵⁴⁵. Додин отмечает, что мы привыкли видеть эту сцену полукомичной – «несуразный Соленый напугал девушку». Но ему кажется, «что женщину этим не напугаешь». А пугают Ирину проснувшиеся чувства, которые «в ней вдруг возникли в связи с этим странным человеком»⁵⁴⁶.

Репетируя сцену признания, Додин пробует ее как любовную и уверяется, что «Ирине интересен Соленый с самого начала». И когда Тузенбах спрашивает ее, о чем она думает, «она думает о Соленом»⁵⁴⁷. Репетируя сцену в другой раз, режиссер говорит о силовом поле, возникающем между героями, и допускает, что «там может дойти до объятий и поцелуев и пощечин». Именно после этого у штабс-капитана возникает убежденность в том, что «с кем-то у вас это должно произойти, так вот, я не дам этому произойти ни с кем, кроме как со мной»⁵⁴⁸. На сценических репетициях Додин закрепляет ремарку, вошедшую в спектакль – «Соленый целует Ирину», – которой нет у Чехова. И добавляет: «Она может ответить на его поцелуй». Режиссер говорит, что судьба дарит ему «это мгновенье, они наедине вдвоем, и все, что копилось внутри, вылилось такой прорвой»⁵⁴⁹.

Однако Додин считает, что в эту ночь Ирина низко пала в своих глазах и поэтому в дальнейшем уклоняется от встречи с Соленым. «... только после

⁵⁴⁴ Там же. С. 167.

⁵⁴⁵ Там же. С. 201.

⁵⁴⁶ Там же. С. 202.

⁵⁴⁷ Там же. С. 206.

⁵⁴⁸ Там же. С. 225.

⁵⁴⁹ Там же. С. 348–349.

пожара они видятся, она пытается выкинуть тот ключ, которым ее рояль открывается», – именно с Соленым режиссер связывает фразу Ирины о рояле. Ну а он – ищет объяснения и продолжения, так как «обещания даны»⁵⁵⁰.

Выгоняя Соленого из своей комнаты в третьем акте, Ирина не просто выступает против него. По словам режиссера, она не хочет составлять третью пару, подобную Маше и Вершинину или Наташе и Протопопову⁵⁵¹. И впоследствии думает, что натравила Тузенбаха на Соленого, выгнав последнего: «Нет, пожалуйста, уходите, Василий Васильич. Сюда нельзя» (С XIII, 164).

«Когда Тузенбах и Солёный идут на дуэль, она глядит им вслед и выбирает: кто ей на самом деле нужен и кто бы лучше остался с ней? Загадочная фраза Ирины: “Я пойду с тобой”. На самом деле ей хочется пойти с Солёным, и сказать она хотела другое», – резюмирует Додин на одной из последних репетиций⁵⁵².

2.2.3. Опыт разработки второстепенных персонажей (Ферапонт, Федотик, Родэ)

Не относиться к второстепенным персонажам как к эпизодическим призывает уже А.И. Роскин в 1946 г.⁵⁵³, обосновывая это тем, что они сопровождают все течение пьесы. Однако разработку характеров этих персонажей и отход от их традиционного прочтения мы наблюдаем значительно позже.

У Чехова, по словам Роскина, Ферапонт был не только смешным старичком, но и «своего рода воплощение российской мертвотой скуки и рабской покорности»⁵⁵⁴. Так его в большинстве случаев и исполняли. В спектакле Немировича-Данченко в 1940 г. артист Попов играл притворяющегося глуховатым старика, которому так удобнее и безопасней (второй вариант –

⁵⁵⁰ Там же. С. 276–277.

⁵⁵¹ Там же. С. 365.

⁵⁵² Там же. С. 393.

⁵⁵³ Дата первой публикации работы «Три сестры», написанной в 1940 г.

⁵⁵⁴ Роскин А.И. «Три сестры»... С. 352.

артиста Подгорного – был более психологичен и лиричен. Его старичок благообразного вида, медлительный, но суевийский по натуре, нес в себе чувство собственного достоинства, и когда молчал, было видно, что «думает о чем-то серьезном и грустном»⁵⁵⁵). Г.А. Товстоногов причислял старика, как Наташу и Протопопова, к «страшному провинциальному болоту»⁵⁵⁶ и считал тему Ферапонта «темой вползания унылой, тупой жизни в дом Прозоровых»⁵⁵⁷.

С. Козырев, сыгравший Ферапонта в спектакле Л.А. Додина, «в треухе со спущенными ушами, в кирзовых сапогах и с куском протопоповского пирога в челюстях» ввел в драму «тему Грядущего Хама Мережковского или “желтой опасности” Блока»⁵⁵⁸. А замечание Додина к исполнителю роли Андрея А. Быковскому: «Саша, миленький, ведь от Ферапонта несет чесноком, щами, он не чистит зубы последние сорок восемь лет, чего ты все время лезешь к нему целоваться?»⁵⁵⁹ – не только перекликается с товстоноговским «Вы с ним дружите, как можно дружить с дворовым псом»⁵⁶⁰, но и ярко контрастирует с трактовкой О.Н. Ефремова.

Для Ефремова каждый из героев «Трех сестер» – «некая человеческая ценность», «космос»⁵⁶¹, «все – талантливые люди»⁵⁶². Он возводит Ферапонта, к духовной близости с которым стремится Андрей во втором действии, в ранг «художника»⁵⁶³, впрочем, как и самого Андрея. Ведь его стремление рассказывать истории – того же рода, что и потребность Андрея в скрипке. Режиссер считает, что в глухом Ферапонте «все время идет работа. Он все время удивляется этому миру, он полон, его только тряхни»⁵⁶⁴. И в сцене разговора Прозорова со старым сторожем из земской управы Андрей-«импрессионист» и Ферапонт-«романтик» – «резонируют»⁵⁶⁵, ведут интимный

⁵⁵⁵ Там же. С. 353.

⁵⁵⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 108.

⁵⁵⁷ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 26.

⁵⁵⁸ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 20.

⁵⁵⁹ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 330.

⁵⁶⁰ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 104.

⁵⁶¹ Жданова Т. Запись репетиций... С. 361.

⁵⁶² Там же. С. 460.

⁵⁶³ Там же. С. 448.

⁵⁶⁴ Там же. С. 445.

⁵⁶⁵ Там же. С. 447.

разговор, в котором оба нуждаются, потому что у обоих «есть поэтическое начало»⁵⁶⁶. По мнению Ефремова, в исполнении Ферапонта должна превалировать «душевная аура», «тонкость» – именно поэтому они с Андреем и могут общаться. Он даже допускает, что «они всегда заходят друг к другу», называя обоих «городскими сумасшедшими»⁵⁶⁷.

Интересное развитие в спектаклях второй половины XX в. получают Федотик и Родэ.

Так, если в начале репетиций «Трех сестер» Товстоногова К.Ю. Лавров (Соленый) указывал на то, что «традиционно [они] изображаются милыми, трогательными»⁵⁶⁸, то в продолжение создания спектакля режиссер рассчитывает на более глубокое раскрытие образов этих героев. Ему важно, чтобы они были не просто «шутейники-затейники». У этих «розовощеких офицериков» есть личные человеческие качества, которые заставляют Федотика стесняться своих сентиментальных подарков, а Родэ – внутренне конфузиться, «делая марш»⁵⁶⁹.

Товстоногов указывает на то, что «Федотик – это затейник 1901 года», который «придумывает, изобретает», имеет в запасе массу «штучек-дрючек». И называет фотоаппарат «пулей», которую он приготовил, ведь съемки дома в те времена были делом необычным, и процесс фотографирования, как и волчок, должен был «заразить всех», носить «празднично-шутливый характер»⁵⁷⁰.

Режиссер наделяет Федотика влюбленностью в Ирину, которой он постоянно приносит подарки. И отмечает, что в последнем действии его тревожит «не то, что дуэль будет, а то, что Ирина помолвлена с Тузенбахом»⁵⁷¹. Именно поэтому при прощании Родэ целует ей руку, а Федотик – нет. Он «заяз в своих отношениях с Ириной, краснеет»⁵⁷², говорит глупости (этим Товстоногов объясняет фразу про купленный ножичек, чтобы «в ушах

⁵⁶⁶ Там же. С. 449.

⁵⁶⁷ Там же. С. 626.

⁵⁶⁸ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 105.

⁵⁶⁹ Там же. С. 218–219.

⁵⁷⁰ Там же. С. 157.

⁵⁷¹ Там же. С. 136.

⁵⁷² Там же. С. 170.

ковырять» (С XIII, с. 148)). А в четвертом акте, уходя вместе с бригадой из города, бодрится и старается быть веселым. И из-за того, что ему трудно говорить с Ириной, дарит свой последний подарок, приготовленный для нее – записную книжку – Кулыгину. А вот Родэ, наоборот, расчувствовавшись, хочет оставить Ирине что-то на память и перед уходом, не желая показать своих слез, «почти не глядя»⁵⁷³, порывисто вручает ей прутик, которым все это время был по сапогу – веточку «с желтым листком»⁵⁷⁴. Для Товстоногова было важно добиться от артистов в работе над этими образами, чтобы когда они уходили, «у зрителей <...> было щемящее чувство»⁵⁷⁵.

Для Ефремова Федотик и Родэ в спектакле тоже присутствуют не для «оживляжа»: «...они – люди со своими желаниями и судьбой, и мечтаниями». И важно, что «они <...> разные»⁵⁷⁶. В отличие от Товстоногова, режиссер подробно разрабатывает не только образ Федотика, но и Родэ. Уточняет, что он – «Владимир Карлович. Из немцев»⁵⁷⁷. Обращает внимание на реплику Родэ о том, что тот преподает в гимназии гимнастику и предлагает дополнить поздравление Ирины с именинами гимнастическим этюдом – показать «пирамиду какую-нибудь»⁵⁷⁸. Режиссер также придумывает отношения Родэ с горничной и по этой причине – разрабатывая любовную линию – вводит его в третий акт, в котором у Чехова он не принимает участия. Ефремов планирует сочинить «историю любви <...> почище романа Вершинина с Машей»⁵⁷⁹ и предлагает в сценических репетициях первого акта А. Давыдову, репетирующему Родэ, после фотографирования подойти к горничной и говорить «весь текст <...> ей на ушко. Так начинается ваш роман»⁵⁸⁰, а во время прогона третьего акта – встать за шкаф и с горничной целоваться⁵⁸¹. Однако введение Родэ в третье действие Чехову не противоречит: А. Давыдов

⁵⁷³ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 169.

⁵⁷⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 193, 198.

⁵⁷⁵ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 202.

⁵⁷⁶ Жданова Т. Запись репетиций... С. 415.

⁵⁷⁷ Там же.

⁵⁷⁸ Там же. С. 388.

⁵⁷⁹ Там же. С. 693.

⁵⁸⁰ Там же. С. 762.

⁵⁸¹ Там же. С. 757.

предполагает, что раз его в тексте пьесы нет, «значит, тушит пожар»⁵⁸². И потому ничто не мешает ему прийти после этого в дом Прозоровых, где его принимают, и предстать перед няней «в образе негра, так как с пожара»⁵⁸³.

Федотик у Ефремова, как и у Товstonогова, влюблена в Ирину. А.В. Мягков (Кулыгин) допускает, что «он страдает не меньше, чем Тузенбах и Соленый»⁵⁸⁴. Он «знает пасьянсы, игры, фотографирует», «недавно приобрел фотоаппарат. Дорогой, наверное»⁵⁸⁵. Режиссер предлагает А. Алексееву, исполнителю роли Федотика, подумать «о зерне этого человека», «у которого страсть к игрушкам», который «любит подарки дарить»⁵⁸⁶, «не дарить не может»⁵⁸⁷. Режиссер так же, как и Товstonогов, задается вопросом, почему Федотик вручает при расставании книжечку Кулыгину. На что Алексеев отвечает, что тот знает о завтрашнем венчании Ирины и Тузенбаха, и что «они стоят вместе, и при Тузенбае неудобно»⁵⁸⁸.

Додин так же, как и его предшественники, уделяет большое внимание разработке характеров Федотика и Родэ. Но в его спектакле они оба входят в компанию «каких-то чудаков, влюбленных в Ирину»⁵⁸⁹. К «чудаческой четверке»⁵⁹⁰ режиссер причисляет также Тузенбаха и Соленого и считает, что все «эти женихи не подарок»⁵⁹¹. Как и Ефремов, он видит эту пару офицеров очень разными людьми, но важными и не второстепенными для Чехова: «наверное, потому что это говорит об Ирине, о том, как к ней тянутся, об атмосфере этого дома, куда приходят самые бесприютные и неустроенные люди, и их радушно принимают»⁵⁹². Режиссер представляет их очень молодыми, страстно влюбленными и смертельно ревнующими друг к другу. Но вовсе не атмосферными героями, играющими на гитаре, а такими, от которых

⁵⁸² Там же. С. 415.

⁵⁸³ Там же. С. 633.

⁵⁸⁴ Там же. С. 510.

⁵⁸⁵ Там же. С. 418–419.

⁵⁸⁶ Там же. С. 479–480.

⁵⁸⁷ Там же. С. 510.

⁵⁸⁸ Там же. С. 511.

⁵⁸⁹ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 75.

⁵⁹⁰ Там же. С. 80.

⁵⁹¹ Там же. С. 84.

⁵⁹² Там же. С. 216–217.

Ирину каждый раз «пробирает до тошноты»⁵⁹³ – «странная компания, офицерское изгойство»⁵⁹⁴. Однако для Додина «все персонажи – личности», и он рассматривает пару Родэ и Федотика как рифму к Соленому и Тузенбауху. И считает, что «если человек играет на гитаре, значит, он и стихи пишет» и что «эта пара имеет смысл, если Федотик – поэт»⁵⁹⁵. А в том, что Федотик купил за огромные деньги фотокамеру (а значит, и целую фотографическую систему), видит, что он «своего рода Дон Кихот и художник»⁵⁹⁶.

Серьезной функцией, по мнению Додина, наделяет Чехов Федотика и Родэ в четвертом акте: благодаря им, он начинается с темы «никогда». Эта тема очень сильно звучит в последнем действии и касается, в том числе, и их самих, которых «не по своей воле, строем, под веселую музыку, ведут туда, куда они не собирались идти, оттуда, откуда они не очень хотят уходить»⁵⁹⁷ и которые «никогда больше не увидят предмет своего поклонения – Ирину», а также предчувствуют гибель на дуэли Тузенбаха. По словам Галендеева, «сцена их прощания – одна из самых пронзительных в спектакле Льва Додина»⁵⁹⁸.

2.3. Предметный мир в пьесе

2.3.1. Вещи и истолкование их символики

Предметный мир первых постановок «Трех сестер» отличался излишней бытовой подробностью, перечень реквизита в режиссерском экземпляре К.С. Станиславского насчитывает десятки предметов, не входящих в текст пьесы. Например, таких как: полностью сервированный стол в первом акте (включая вилки, ножи, тарелки, чашки, блюдечки, ложечки, блюдечки для варенья и т.п.), «3 корзины из магазина с печеньем, пирогом и фруктами», «2

⁵⁹³ Там же. С. 224.

⁵⁹⁴ Там же. С. 75.

⁵⁹⁵ Там же. С. 313.

⁵⁹⁶ Там же. С. 332.

⁵⁹⁷ Там же. С. 285–286.

⁵⁹⁸ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 21.

клетки <...>, с сосудом для корма и воды и живыми птицами»⁵⁹⁹; «полотно для резания полотенец»⁶⁰⁰, «горка, уставленная цветами»⁶⁰¹ во втором и т.п. И несмотря на то, что критика называла увлечение Станиславского «комарами и сверчками» «мелкими промахами» и «эксцессами молодого реализма», она все же подчеркивала его «умение превращать сцену из “театральных подмостков” в “живую” гостиную, столовую, дачу»⁶⁰². Цитата из статьи П. Перцова акцентирует задачу, которую выполняет предметный мир в первой постановке «Трех сестер» в Московском Художественном театре – передачу реалистичной обстановки действия. А.И. Роскин называет работу художника в ней методом «наивозможной бытовой полноты»⁶⁰³. И несмотря на то, что М.Н. Строева отмечает тщательную отборанность деталей для этого чеховского спектакля – лишь тех, «которые необходимы, помогают развитию действия»⁶⁰⁴, с позиции театра XXI века их количество и разнообразие представляется ненужным излишеством.

Уже в спектакле Вл.И. Немировича-Данченко 1940 г., оформленном художником В.В. Дмитриевым, сцена освобождается «от всего, может быть, житейски верного, но случайного и пестрящего»⁶⁰⁵. Постановки же второй половины XX – начала XXI вв., уходя от традиций бытового реализма в scenicографии, снижают количество реквизита до действительно необходимого минимума. Так, в постановки Г.А. Товстоногова, О.Н. Ефремова и Л.А. Додина включены предметы, указанные Чеховым в репликах и ремарках драмы и получившие в процессе репетиций новую или более глубокую интерпретацию. А также введен небольшой ряд деталей, помогающих раскрывать характеры, ситуации, идею драмы. В данном разделе представлены составляющие предметного мира спектаклей «Три сестры» вышеназванных режиссеров,

⁵⁹⁹ Станиславский К.С. Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского 1898–1930. В 6 т. Т. 3, 1901–1903: Пьесы А.П. Чехова «Три сестры»; «Вишневый сад». М., 1983. С. 89.

⁶⁰⁰ Там же. С. 129.

⁶⁰¹ Там же. С. 130.

⁶⁰² Перцов П. «Три сестры»... С. 225–226.

⁶⁰³ Роскин А.И. «Три сестры»... С. 284.

⁶⁰⁴ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр... С. 127.

⁶⁰⁵ Роскин А.И. «Три сестры»... С. 284.

попавшие в фокус внимания постановщиков при осуществлении репетиционного процесса.

Из предметов реквизита, используемых в первом действии, обращают на себя внимание именинные подарки, сделанные Ирине. Так, серебряный самовар, преподнесенный ею Чебутыкиным, Г.А. Товстоногов называет «дорогостоящей чепухой»⁶⁰⁶. Но подробно разбирает суть этого подарка (как и большинство чеховских предметов реквизита) Л.А. Додин. На вопрос актрисы А. Огибиной, почему сестер так возмущает подаренный самовар, режиссер отвечает: «Неприлично делать дорогие подарки, это дурной тон». А в случае с Чебутыкиным это еще и «намек на особые отношения». Все знают, что он небогат и что когда-то был влюблена в мать Прозоровых. Но двадцатилетие – «особые именины», и он «копил <...> на подарок главного символа семейного очага, дома»⁶⁰⁷ с расчетом на то, что «у этого самовара он проведет свою старость»⁶⁰⁸. Однако чуть позже в этом подарке Додин видит присущее Чехову сочетание сентиментальности и жестокости: в нем «есть своего рода вызов и конфликт, демонстрация своей близости к семейству Прозоровых»⁶⁰⁹.

Додин, выступивший в защиту Наташи и Соленого, попытался по-иному взглянуть и на подарок Кулыгина (а через него и на самого персонажа) – написанную им книжку об истории его гимназии за пятьдесят лет, которую обычно высмеивают в постановках «Трех сестер», так как он уже дарил Ирине такую на Пасху. Режиссер говорит «о важности для него [Кулыгина] этого труда» и вообще о том, что написать такую книжку – большой труд, который требует времени, сидения в архивах, поиска имен, уточнения дат. И эта работа, вышедшая «небольшим тиражом с авторством на обложке» его «обязательно волнует». Поэтому Ирина, отвечая ему напоминанием, что такой подарок у нее уже есть, поступает не самым вежливым образом, как, впрочем, и вся семья Прозоровых, которая «не очень отличается тактичностью»⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 128.

⁶⁰⁷ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 166.

⁶⁰⁸ Там же. С. 170.

⁶⁰⁹ Там же. С. 231.

⁶¹⁰ Там же. С. 191.

Еще один важный подарок, обсуждаемый на репетициях, – это именинный торт, который Анфиса зовет пирогом – от Михаила Иваныча Протопопова из земской управы. И если О.Н. Ефремов предлагает лишь «поиграть» с ним: «открыть, съесть цукат»⁶¹¹, то Додину важно значение этого подарка. Он считает Протопопова «явным женихом» Ирины, а то, что он «прислал пирог, а не приехал поздравить сам», значит лишь то, что после смерти отца он «как жених постепенно отпал». По словам режиссера, Ирине он не нравится, он для нее «не вариант». Однако присланный вместо визита пирог «о чем-то говорит»⁶¹². Новость о сватовстве Протопопова к Наташе в этом контексте, по мнению Додина, это сложный поворот в сюжете, который позволяет рассматривать Наташу как конкурентку Ирины.

Обращает Додин особое внимание и на рамочку, выпиленную Андреем. В спектакле Ефремова она имеет довольно крупные, даже гипертрофированные размеры, но Додину важно, – и он дает такое задание реквизиторам, – чтобы рамочка была тоненькой – и в руках у Вершинина, кому сестры демонстрируют способности брата, оказалась бы «пустышка», которая при этом «элегантно сделана»⁶¹³.

Важная деталь быта, без которой не обходится почти ни один чеховский спектакль, – печь. Ведь в начале второго акта Маша указывает на шум в печке и вспоминает, что точно так же гудело в трубе «незадолго до смерти отца» (С XIII, с. 143). Но в спектаклях Товстоногова и Ефремова печь имеет еще одну важную функцию, о которой подробно говорится на репетициях. В постановке БДТ «на диване перед домашней голландкой»⁶¹⁴ устраиваются пришедшие с мороза Маша и Вершинин, а на их лицах в течение всей сцены отражаются блики пламени (эффект трепещущего огня создается при помощи карманного фонарика). Их сцена происходит на фурке, и Товстоногов предлагает Т. Дорониной, репетирующей роль Маши, потянуть руки к печке, чтобы

⁶¹¹ Жданова Т. Запись репетиций... С. 607.

⁶¹² Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 252.

⁶¹³ Там же. С. 322.

⁶¹⁴ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 404.

оправдать выезд фурки вперед, к зрителю. Именно здесь, у печки, в эти «февральские масленичные морозы» у них «возникает контакт» и «первая интимность»⁶¹⁵.

В постановке Ефремова печь заменяется камином (роль которого выполняет экран), и в его «метеорологическом» решении спектакля наличие этой детали чрезвычайно важно: во втором, зимнем акте герои ищут единения и тепла. Тогда вполне логично, что Маша и Вершинин опускаются на подушки перед камином (в который «можно подбросить дрова»⁶¹⁶), чтобы попросить чаю, пофилософствовать и согреться.

Сцена нетрезвого Чебутыкина в третьем акте, сопровождающаяся ремаркой «подходит к рукомойнику и начинает мыть руки» (С XIII, с. 160), по-разному решается режиссерами, но эти решения работают на раскрытие образа военного доктора. Так, Товстоногов предлагает артисту Н. Трофимову, репетирующему роль Чебутыкина, во время своего монолога открыть «кранники», послушать, «как журчит вода», поперебивать пальцами струю, взять и положить мыло на место. А потом – протянуть руку к зеркалу и в разглядывании себя через него и, протирая его полотенцем, рассуждать: «Может быть, я и не существую вовсе» и «Может быть, я и не человек» (там же). А на словах «О, если бы не существовать!» – «стереть» в зеркале свое отражение⁶¹⁷, подчеркивая таким образом солипсизм персонажа.

В постановке Ефремова Чебутыкин «напился до глюк» и подходит к рукомойнику в белом «халате, руки протянул, как для операции»⁶¹⁸. Здесь, в отличие от спектакля БДТ, краников нет, а есть, как «в старых гостиницах, <...> кувшин и умывальник мраморный, ведро для стока, зеркало»⁶¹⁹. И моет в нем руки не только Чебутыкин, но все возвращающиеся с пожара. Репетирующий доктора В.М. Невинный высказывает свое намерение играть

⁶¹⁵ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 204–205.

⁶¹⁶ Жданова Т. Запись репетиций... С. 627.

⁶¹⁷ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 179–180.

⁶¹⁸ Жданова Т. Запись репетиций... С. 634.

⁶¹⁹ Там же. С. 637.

тему «может, и не человек» через зеркало⁶²⁰, полностью совпадая в этом решении с Товстоноговым.

Из вещного мира четвертого акта обращает внимание режиссеров прощальный подарок Федотика Кулыгину – записная книжка, о которой уже говорилось в предыдущем разделе. Любопытная трактовка этого подарка предложена Додиным, предлагающим не относиться к подаркам Федотика шутливо: «...для людей, которые пишут, а Федотик любит писать письма, ведет дневник, – для него это значимые вещи»⁶²¹. Но для Федора Ильича этот подарок как оскорблениe. Додин объясняет решение Федотика подарить книжку с карандашом Кулыгину тем, что он – «следующий <...> кого жалко» после Тузенбаха. И рассуждает за Кулыгина: «Понимаю, всем рогатым мужьям дарят на память книжечки... Трогательные люди часто попадают впросак. Федотик хочет сделать как лучше, а берет и поворачивает нож в ране»⁶²².

Позже Кулыгин показывает сестрам усы и бороду, отнятые им «у одного мальчугана» (С XIII, с. 185) в третьем классе. И когда приделывает к своему бритому подбородку бороду, то Додин объясняет это тем, что Кулыгин «гримируется под Вершинина». В спектакле МДТ Маша касается его бороды и вскрикивает. А он раздумывает о том, что может «ночью надевать бороду, свет погашен, и будет полное ощущение, что рядом с ней Вершинин»⁶²³. Так при помощи интерпретации двух деталей чеховского реквизита режиссер раскрывает глубину и трагичность образа Кулыгина.

2.3.2. Волчок как сюжетообразующая звуковая деталь в сценических интерпретациях

В отдельный параграф вынесен предмет чеховской драмы, который является одновременно и звуковой, и сюжетообразующей деталью – это волчок, подаренный Федотиком Ирине в конце первого акта пьесы. Вручение

⁶²⁰ Там же. С. 638.

⁶²¹ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 289–290.

⁶²² Там же. С. 374.

⁶²³ Там же. С. 390.

подпоручиком волчка и реплика про его «удивительный звук» (С XIII, с. 137) имеет разную трактовку при постановке драмы⁶²⁴. При этом режиссеры обращают внимание как на звучание, так и на вращение этой игрушки, которая ни для Чехова, ни для его интерпретаторов не является исключительно забавным подарком.

Предсказывающие беду звуки – самый известный из которых «звук лопнувшей струны» (С XIII, с. 224) – раздаются и в «Трех сестрах». И если в «Вишневом саде» Б. Костелянц «считает этот внезапно возникший звук не просто эпизодом, а драматическим событием в развитии пьесы» и пишет, что он «предвещает многое: <...> отнимает надежды»⁶²⁵, то в «Трех сестрах» такими драматическими событиями можно считать не только «шум в печке» в начале второго действия («...незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так» (С XIII, с. 143)), но и «удивительный звук» волчка.

Однако в первой постановке пьесы Художественным театром он читается как обычная бытовая деталь: сцена дарения волчка проходит «под тихий говор и звук посуды»⁶²⁶. Его появление во втором и четвертом акте среди детских игрушек подтверждает его функцию изображения излишне подробной мещанской обстановки дома, где хозяйкой постепенно становится Наташа и заполняет все вокруг «собой, своим Бобиком»⁶²⁷.

Интерпретацию волчка как детали, предвещающей недоброе и занимающей важное место в тексте драмы, начали осуществлять в более поздних сценических прочтениях «Трех сестер».

А.В. Эфрос, дважды поставивший «Три сестры» в Театре на Малой Бронной (в 1967 и 1982 гг.) чувствовал особенную роль волчка в пьесе. Т.К. Шах-Азизова отмечает, что первый спектакль Эфроса был «насквозь музикален. Иногда мелодия прорывалась наружу – красивым вальсом,

⁶²⁴ Более подробно о символике волчка и его режиссерских интерпретациях: Бигильдинская О.В. Символика волчка: деталь в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Известия Саратовского университета. Серия «Филология, Журналистика». 2023. Вып. 1. С. 67–72.

⁶²⁵ Бялый Г.А. «Звук лопнувшей струны» // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтыновские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8–10 ноября 2018 г.). М., 2020. С. 402.

⁶²⁶ Станиславский К.С. Режиссерские экземпляры... С. 125.

⁶²⁷ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр... С. 116.

сопровождавшим действие; негромким пением подаренного Ирине волчка. С этим таявшим в воздухе звуком в спектакль входила тревога и возникал как бы эффект “Вишневого сада” – “отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный”...»⁶²⁸. Был ли волчок музыкальным, или так Шах-Азизова описывает его звучание, вписывающееся в общую музыкальность сценического текста, – не принципиально, Эфрос понял чеховскую идею: звука-предупреждения, вносящего в атмосферу спектакля тревогу.

Волчок второго его спектакля был знаменателен тем, что стал эпиграфом ко всей постановке. И.Н. Соловьева пишет о том, что герои спектакля «прежде чем начаться действию, <...> склонялись над поющим волчком, пока он не замедлит, не упрет боком, позволяя начаться “Трем сестрам” во второй их редакции. Эфрос шел на повторы приема [в разных его спектаклях]; что-то, видимо, закладывалось для него в этих заставках, которые можно было бы назвать неподвижными, если бы их статика не подчеркивалась еле заметными, тихими и ничего не меняющими в них перемещениями»⁶²⁹. В сохранившемся видеофрагменте спектакля можно увидеть, что посмотреть на волчок сбегаются все гости прозоровского дома, его запускают на маленьком столике, замирая вокруг. А «пение» волчка представляет собой звук, очень похожий на тот, что описывает Шах-Азизова, сопоставляя полученное впечатление с эффектом «Вишневого сада». Выбор волчка режиссером для эпиграфа показывает, насколько важную роль уделял он этой детали и как хорошо чувствовал внимание Чехова к звуковым акцентам в пьесе. А этот акцент считал одним из основных.

В репетициях спектакля БДТ Г.А. Товстоногов не разбирал подробно сцену с волчком, но дал установку артистам еще в начале работы: «Волчок вынуть для *всех!* Это сцена не только для Ирины!»⁶³⁰ – явно понимая глобальное значение этого подарка для сюжета драмы.

⁶²⁸ Шах-Азизова Т.К. Анатолий Эфрос. Чеховская трилогия // Т. К. Шах-Азизова. Полвека в театре Чехова. М.: 2011. С. 64.

⁶²⁹ Соловьева И.Н. В поисках радости // Театральная жизнь. 1990. № 21. URL: <https://chapaev.media/articles/10792> (дата обращения: 06.04.2021).

⁶³⁰ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 156.

В постановке П.Н. Фоменко 2004 г. в Мастерской Петра Фоменко сам волчок не звучит. Как пишет в рецензии на спектакль Ф. Дарж, «даже волчки не крутятся здесь как положено»⁶³¹. Но важно, что волчок запускает лейтмотив всего спектакля – фортепьянную, а следом скрипичную музыку – глубоко печальную и волнующую – будто воспоминание о чем-то щемящем и недоступном. С. Васильева, говоря о музыке спектакля, уточняет, что она «пронзительно-тиха, тяжка для слуха», и в качестве музыкальной детали приводит «раскручивающийся и угасающий вальс детского волчка»⁶³². Каждый раз, когда он будет звучать, он станет отсылать к той сцене: странного подарка Федотика – крутящейся детской игрушки. Здесь Фоменко, как и Эфрос, будто следует формуле «любой чеховский текст музыкален»⁶³³, и не просто вписывает волчок в музыкальную партитуру спектакля, но и отдает ему ведущую роль.

В самом начале застольных репетиций своего спектакля О.Н. Ефремов заявляет, что первый акт у него будет заканчиваться волчком. Более того, он считает, что волчок должен быть огромным, – таким он и будет в спектакле – и связывает его вращение с общим замыслом постановки, ее художественным образом (волчок прекрасно вписывается в концепцию главного символа сценографии – круга): «Он кружится, и все переходит опять в землю, во вселенную»⁶³⁴. Режиссер уточняет, что волчок гудит и с его звуком резонирует «музыка <...> фразы»⁶³⁵ о лукоморье, которую сразу же после запуска волчка в пьесе произносит Маша. Уже в новом сезоне, во время сценических репетиций, Ефремов уточняет последнюю мизансцену акта: «Волчок в центре, и все собирайтесь вокруг», – а также объясняет значение «судивительного звука» подарка Федотика: «Этот звук <...> завораживающий. И не зря тут и в “Вишневом саде” звук лопнувшей струны и бадьи»⁶³⁶.

⁶³¹ Дарж Ф. Петр Фоменко показывает в Шайо «Трех сестер», не вызывающих эмоций // Лё Монд. 5.11.2004. URL: <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/4435/> (дата обращения: 6.04.2021).

⁶³² Васильева С. Своя жизнь. «Три сестры» и другие обитатели дома Петра Фоменко // Вестник Европы. 2005. № 13–14. URL <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/18707/> (дата обращения: 6.04.2021).

⁶³³ Кайда Л.Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста: монография. М., 2019. С. 78.

⁶³⁴ Жданова Т. Запись репетиций... С. 340.

⁶³⁵ Там же. С. 489.

⁶³⁶ Там же. С. 616.

Сюжетообразующая роль отдается волчку в спектакле Додина. Один из рецензентов в сцене дарения волчка отмечает всеобщее оцепенение, охватывающее и зрительный зал. Режиссер так объясняет этот момент: «Когда они слушают гул волчка, то соединяются в одной надежде, в одном нетерпении <...> что будущее будет лучше, чем настоящее»⁶³⁷. Ж. Зарецкая замечает одно важное решение постановщика: «чуть позже этот же звук раздастся непонятно откуда, и Маша объяснит Вершинину, что вот так же шумело в трубе, когда умер отец. Звуки, нагнетающие тревогу, пророчащие недобро, – излюбленный чеховский прием, который когда-то позволил режиссеру Мейерхольду назвать Чехова лириком-мистиком. Но Додин пользуется им лишь затем, чтобы оттенить слишком конкретные предвестники бед»⁶³⁸.

В первом акте спектакля у Додина этот «слишком конкретный предвестник бед» и одновременно символ надежды (и это очень по-чеховски) вместе со всеми героями оказывается на авансцене – на перилах крыльца прозоровского дома, на котором собрались все герои пьесы для общего фото. Волчок занимает место уже не среди детских игрушек, как у Станиславского, а вполне взрослое место – среди ищущих ответы, тоскующих, надеющихся, продолжающих и в финале пьесы движение сквозь время и пространство с неизменным заклинанием «Надо жить!». И это его место еще больше расширяет смысл драмы. «“Удивительный звук”. <...> Как ты думаешь, что это значит? Что в нем удивительного? – задает вопрос Додин актеру Д. Шевченко, исполнившему роль Федотика, на одной из репетиций и сам же отвечает на него. – Больной. И переходящий. Как наша жизнь. Как ноющая душа, которая уходит и никогда не вернется». И чуть позже добавляет: «Это подарок талантливого человека, а не глупого. В звуке волчка может внезапно возникнуть образ последующих шестидесяти лет, которые вы должны прожить»⁶³⁹. Так провозглашенный Станиславским чеховский оптимизм

⁶³⁷ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 398.

⁶³⁸ Зарецкая Ж. Рецепт человечности // Вечерний Петербург. 19.10.10. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/93.json> (дата обращения: 01.10.2020).

⁶³⁹ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 313.

обозначается Додиным особым вниманием к волчку, ось которого при вращении «чрезвычайно устойчиво сохраняет свое направление» и «наклонить ее не так-то просто»⁶⁴⁰.

2.3.3. Новые предметы как знаки творческого прочтения драмы

Определенную тенденцию можно заметить в процессе анализа предметного мира спектаклей «Три сестры» на протяжении почти 110 лет: путь от чрезмерной забытвенности постановки Художественного театра в 1901 г. до практически абсолютного избавления от «громоздкого исторического реквизита» и «съеживания» быта «до размеров носимых вещей»⁶⁴¹ в спектакле МДТ в 2010 г. В спектаклях же Г.А. Товстоногова и О.Н. Ефремова, поставленных в 1965 и 1997 гг. и находящихся еще в середине этого маршрута, существуют предметы, которыми режиссеры дополняют чеховскую реальность. Но задача их – не передать натуралистическую обстановку пьесы, а помочь постановщикам в осуществлении художественного замысла. Это подтверждают слова Товстоногова: «Если каждая бытовая деталь вырастет в символ – социальный, нравственный, – то тогда мы свою цель достигнем»⁶⁴².

О процессе рождения предмета как символа рассказывает в своих воспоминаниях о работе с Товстоноговым В.Я. Левиновский. Когда репетировалась сцена Маши и Вершинина в начале второго акта у печки, Владимир Яковлевич улучил момент и тихонько рассказал режиссеру о том, что «в Саратовском театре драмы во время войны шли “Три сестры” в постановке Ивана Ростовцева. Там у Маши в этой сцене была муфта... Ведь зима»⁶⁴³. И тогда Товстоногов тут же попросил принести меховую муфту актрисе и во время репетиции попросил Е. Копеляна (Вершинин) в определенный момент запустить руку в муфту и извлечь руку Маши: «...это

⁶⁴⁰ Скурлатов В. Открылись бездны – звезд полны // Техника молодежи. 1975. № 2. С. 22.

⁶⁴¹ Егошина О. «Три сестры»... С. 214.

⁶⁴² Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 9.

⁶⁴³ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 399.

крупно и опасно <...> отсюда у Чехова ремарка: “Садится на другой стул”»⁶⁴⁴. Левиновский вспоминает: «Внезапно сцена наполнилась “страстью и негой”, вызвавшей у Маши – Дорониной роковую реакцию – предчувствие надвигающейся драмы»⁶⁴⁵.

В третьем действии роль символа в спектакле Товстоногова начинает играть такой бытовой предмет, как подушка, с которой Маша уходит с дивана в начале действия, возвращается на него после ухода Кулыгина и где признается сестрам о своей любви к Вершинину. Ее последнюю реплику: «Буду теперь, как гоголевский сумасшедший… молчание… молчание» (С XIII, с. 169) – режиссер предлагает Т. Дорониной сыграть, используя подушку: «Возьмите подушку и закройте ею себе рот: молчание… молчание»⁶⁴⁶. А на другой репетиции закрепляет это решение: «У вас это хорошо получилось, как клятва! Теперь сыграйте это с подушкой. Там она была бытовой деталью, а здесь сыграла другую роль – символа»⁶⁴⁷.

О символической роли зеркала, которым Товстоногов в третьем действии дополняет рукомойник и решает с его помощью сцену Чебутыкина, стирающего в нем свое отражение, мы говорили в первом параграфе этого раздела.

В стремлении извлекать неповторимость бытия в каждом акте, второе действие своего спектакля О.Н. Ефремов подчиняет атмосфере Масленицы. Поэтому он предлагает горничной и денщику раздавать зрителям блины, а Федотику и Родэ прийти в гости к Прозоровым с чучелом, рассказывая о праздничных традициях: «…на Масленицу катали девок, есть такой праздник – выбор невест. Вы приносите чучело»⁶⁴⁸. А А.Г. Алексеев, репетирующий Федотика, уточняет: «Соломенную куклу принесем, еще не готовую, и тут надевают на нее какие-нибудь тряпки. Анфиса им принесла»⁶⁴⁹. Ефремов не возражает и считает, что их выход здесь нужно будет обыграть так же, как и

⁶⁴⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций… С. 160.

⁶⁴⁵ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым… С. 400.

⁶⁴⁶ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует… С. 129.

⁶⁴⁷ Там же. С. 201.

⁶⁴⁸ Жданова Т. Запись репетиций… С. 525.

⁶⁴⁹ Там же.

выход в первом акте. Масленичные чучела с круглыми головами и блины вписывались в ефремовскую идею сделать главным символом спектакля круг.

Любопытно использование режиссерами бытовых предметов, дополняющих образы персонажей и передающих их настроение. В эту категорию можно включить вышеупомянутую подушку в руках Маши в спектакле Товстоногова, прутик, который режиссер дает в руки Родэ в сцене прощания с Прозоровыми и который он, чтобы не расплакаться, дарит на память Ирине, или карандаш, которым он просит пользоваться Ольгу, потому что в нем «есть <...> назидательность»⁶⁵⁰). Также интересно предложение Ефремова Соленому в сцене, где идет спор о количестве университетов в Москве, «быть с кочергой или с поленом»⁶⁵¹, передавая его воинственный настрой к окружающим. И введение им в реквизит третьего акта графина со стаканом, из которого дают пить няне, пьет Ольга, потому что от поведения Наташи ей плохо и она задыхается, и к которому бросается сама Наталья Ивановна после истеричного «Не сметь меня раздражать!» (С XIII, с. 160)⁶⁵². «Хорошо, чтобы ты, Наташа, дошла до рыданий и пила воду»⁶⁵³, – режиссирует эту сцену Ефремов, передавая при помощи стакана воды ее накал.

В процессе репетиций у Л.А. Додина, оформление спектакля которого минималистично, тоже появляется привнесенный предмет: женский носовой платочек. И возникает эта идея у режиссера в момент замечания актрисе Е. Боярской отучиться трогать свой нос: «Сестрам надо иметь за обшлагом рукава или в карманчике платочек, потому что, если вдруг слезы, то, как это ни трогательно, рукавом дамы слез не вытирают». И вспоминает заповедь своего педагога Б.В. Зона не трогать на сцене лицо руками: «Лицо не для этого дано»⁶⁵⁴.

⁶⁵⁰ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 221.

⁶⁵¹ Жданова Т. Запись репетиций... С. 667.

⁶⁵² Там же. С. 683–684, 690.

⁶⁵³ Там же. С. 692.

⁶⁵⁴ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 320.

2.4. Звуки в художественном мире драмы

2.4.1. Интерпретация звуковой партитуры пьесы

Рассмотрим звуковую партитуру спектаклей на предмет соблюдения ремарок Чехова, а также введения новых звуков – шумов и музыкальных произведений – для расширения понимания драмы⁶⁵⁵.

Изначальная установка Г.А. Товстоногова при создании спектакля в БДТ – «бытовой неоправданной музыки – не должно быть»⁶⁵⁶. Вместе с тем, его спектакль имеет очень богатую и продуманную звуковую партитуру. В ней, конечно же, есть и «щебетанье птиц», и бой часов в первом акте⁶⁵⁷, и «голоса перелетных птиц»⁶⁵⁸ в четвертом. В процессе репетиций режиссер объясняет некоторые прописанные Чеховым в драме звуки: «гудит в трубе, – это символ, аккомпанемент», а Маша свистит потому, что у нее одной из всех сестер «наиболее развито чувство юмора»⁶⁵⁹, и еще так она отвечает Ольге на ее надежды. Товстоногов дает Маше в первом акте возможность посвистеть на мотив «Ах вы сени, мои сени!» (под которые у Прозоровых будут плясать только во втором действии). Сейчас же Маша свистит на этот мотив, потому что «люди тонкие, рафинированные любили эту народную песню»⁶⁶⁰.

Конкретизируя музыку, которую Чехов предполагает, но не уточняет в тексте пьесы, Товстоногов предлагает Андрею в первом действии исполнять за сценой «Мелодию» Глюка. Более того, ему важно, чтобы все артисты «включили [эту] музыку в себя!», эмоционально пережили ее⁶⁶¹.

⁶⁵⁵ Подробный анализ звуковой партитуры драмы с примерами ее сценических интерпретаций выполнен в статье: Бигильдинская О.В. «Три сестры» Чехова и звуковая палитра пьесы: проблемы интерпретации // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. №. 1. С. 33–45.

⁶⁵⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 89.

⁶⁵⁷ Там же. С. 145.

⁶⁵⁸ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 145.

⁶⁵⁹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 115.

⁶⁶⁰ Там же. С. 126–127.

⁶⁶¹ Там же. С. 155.

В четвертом акте режиссер хочет, чтобы «Молитва девы» звучала «в разных местах – в зависимости от поворота круга»⁶⁶² и предполагает в этой сцене использовать два инструмента, заполоняя таким способом мир Прозоровых Наташей в буквальном смысле. На следующей репетиции он предлагает персонажам реагировать на игру Наташи, считая, что в этот момент Кулыгин должен разводить руками, а Чебутыкин – шумно переворачивать газету: «Он хочет шумом заглушить “молитву”»⁶⁶³. И что вместе с голосом и смехом Наташи должен непременно раздаваться «басок Протопопова»⁶⁶⁴. На одной из репетиций Товстоногов просит исполнителя роли Чебутыкина Н.Н. Трофимова: «Вытащите из кармана вату и затките ею уши»⁶⁶⁵.

Марш, которым Чехов заканчивает свою пьесу, не уточняя его названия, поначалу выбирался Товстоноговым из военных маршей, которые ему предложил зав. музыкальной частью БДТ С. Розенцвейг. В.Я. Левиновский рассказывает, как ни один из них не подошел режиссеру и он, сев за рояль, «по памяти и с экспрессией, присущей любому маршу, сыграл давнишнюю “садовую” мелодию», и она прозвучала, как «удивительно мелодичный “чеховский” марш, который был тут же зафиксирован Розенцвейгом на нотоносце»⁶⁶⁶. Режиссер-ассистент пишет, что это была музыка тифлисской юности Товстоногова, «проходившей между холмов “Грузии печальной”», которую он «поместил <...> в мир чеховской пьесы»⁶⁶⁷.

Для О.Н. Ефремова при репетициях «Трех сестер» были принципиальны некоторые звуки, предложенные автором. Например, он считает, что в четвертом действии необходимо, «чтобы клёки были, курлыканье»⁶⁶⁸, т.к. Немирович-Данченко при постановке спектакля 1940 г. уделял этому серьезное внимание. Вместе с тем, режиссер сомневается, нужно ли петь во втором акте

⁶⁶² Там же. С. 191.

⁶⁶³ Там же. С. 192.

⁶⁶⁴ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 155.

⁶⁶⁵ Там же. С. 170.

⁶⁶⁶ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 407.

⁶⁶⁷ Там же. С. 413.

⁶⁶⁸ Жданова Т. Запись репетиций... С. 643.

под гитару, потому что это «банально»⁶⁶⁹. И категорично заявляет, что «гармошек здесь никаких не будет»⁶⁷⁰. Из чеховской музыки Ефремов особо выделяет чебутыкскую «Тарарабумбию», которую в его спектакле во втором акте Федотик играет на рояле, затем «горланят»⁶⁷¹ все персонажи в начале последнего действия после фотографирования («поют, хулиганя»⁶⁷², за роялем Тузенбах) и которую он делает финальным маршем драмы: «...и в финале “Тарарабумбия”, а не этот душепитательный, сладкий марш»⁶⁷³. Когда со сцены уезжает дом, режиссеру важно, чтобы чувствовалась «мощь приближения оркестра»⁶⁷⁴. И она чувствуется: «Плач сестер не слышен, так ухает “Тарабумбия”»⁶⁷⁵. Так песенка об ощущении человеком своей ничтожности становится лейтмотивом всей драмы.

Л.А. Додин в тексте «Трех сестер» видит не просто «музыкальное и поэтичное» произведение, но и «мощное симфоническое построение»⁶⁷⁶: в рифмах, хорошо написанных диалогах, упоминаниях и разговорах о музыке, различных по жанру музыкальных произведениях, владении музыкальными инструментами. Он очень внимательно относится к чеховским указаниям, дает задание заведующему музыкальной частью театра, хормейстеру М.И. Александрову и концертмейстеру К.В. Васильевой: «...выписать все музыкальные реплики Чехова, к ним еще прибавятся наши музыкальные реплики»⁶⁷⁷. В освоении чеховской партитуры Додин пробует уйти от сцен с роялем, т.к. в составе труппы нет играющего на нем исполнителя Тузенбаха, но для Федотика, Родэ, Наташи и Андрея выбирает музыкальные произведения, а также прослушивает народные песни и марши.

На одной из первых проб в репетиционном зале, в сцене второго акта, когда персонажи поют «Ах вы сени...» и пляшут, Додин замечает «несколько

⁶⁶⁹ Там же. С. 498.

⁶⁷⁰ Там же. С. 522.

⁶⁷¹ Там же. С. 640.

⁶⁷² Там же. С. 705.

⁶⁷³ Там же. С. 632.

⁶⁷⁴ Там же. С. 698.

⁶⁷⁵ Максимова В. Если бы жить... «Три сестры» в постановке Олега Ефремова во МХАТе // Независимая газета. 11.03.1997. URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24574/ (дата обращения: 14.02.2023).

⁶⁷⁶ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 106.

⁶⁷⁷ Там же. С. 208–209.

острых проявлений»: «Это втаптывание своих проблем, и у Чебутыкина после спора с Солёным, и у Тузенбаха после беседы с Солёным»⁶⁷⁸, – и видит в этом танце развитие конфликта последних. В процессе репетиций Додин, как и предшествующие ему режиссеры, пробует ввести ряженых в спектакль и предлагает им перед отъездом Наташи с Протопоповым ворваться в дом и спеть те же самые «Ах вы сени...»: «Наташа может с ними круг протанцевать», – чем довести до исступления Ирину: «“В Москву, в Москву!” – отсюда, отсюда, здесь вместо лиц – маски, рожи, вывернутые наружу тулуны»⁶⁷⁹.

Разбирая исполнение фрагмента Вершининым арии Гремина в третьем акте, Додин говорит о том, что он «единственный в сцене пожара остается счастлив». Они с Машей берут свое счастье «урывками», но «взахлеб» – когда «служебные функции исполнены, <...> можно еще четыре часа посвятить любви». Он считает, что всю арию нужно «положить на этот нерв», дающий «контрапункт [их] самочувствию»⁶⁸⁰. Позже режиссер читает монолог Вершинина и поет за него, комментируя: «Почти как в опере он объясняется ей в любви», – и предлагает Маше подпевать ему, чтобы возник «почти оперный дуэт», в котором соединяются «красота и отчаяние любви <...> с припевом Федотика: “Погорел! Погорел, погорел!”»⁶⁸¹. Но для Додина важно, что в этой сцене Маша и Вершинин не поют вместе – ведь это не сцена из музыкально-драматического спектакля, а разговор: «Иди ко мне. – Я собираюсь. – Поспеши. – Бегу. – Она бежит к нему, он сажает ее в сани и увозит в меблированные комнаты»⁶⁸².

На одной из сценических репетиций «Молитвы девы» пробуется ее исполнение одновременно мужским и женским голосом (Наташей и Протопоповым), и Додин отмечает, что «если пробовать такой дуэт, то он должен звучать очень сильно», будто входишь в оперный театр и слышишь

⁶⁷⁸ Там же. С. 228.

⁶⁷⁹ Там же. С. 240.

⁶⁸⁰ Там же. С. 280–281.

⁶⁸¹ Там же. С. 284.

⁶⁸² Там же. С. 386.

выве «разнородных котов и кошек»⁶⁸³. В этом пении все должны услышать совсем другую Наташу и испытать к ней ненависть. Режиссер говорит о нарастании с каждым актом безумия и одновременно раскрытии чеховского абсурда, о фразе Ирины о том, что завтра она наконец не будет слышать эту «Молитву девы», которая звучит «настолько драматично, насколько и асбурдно»⁶⁸⁴. Додин дает задание найти слова этого произведения, связаться со МХАТом и узнать, что пели в спектаклях Немировича-Данченко и Ефремова, или перевести текст самим. Но музыкальная часть театра нашла лишь ноты пьесы для фортепиано Т. Бондаржевской-Барановской и актриса в спектакле МДТ исполняет вокализ.

Чебутыкинская «Тарарабумбия» в постановке Додина, по замечанию Е. Дмитриевской, «впервые обрела слова»⁶⁸⁵. Не только Чебутыкин, но и Ирина с Тузенбахом напевают в спектакле продолжение русского варианта песенки, попавшей в Россию из французских кабаре: «Тарарапа... бумбия... сижу на тумбе я, и горько плачу я, что мало значу я»⁶⁸⁶. Ее же мелодия будет звучать в finale спектакля. А. Бартошевич пишет о том, что, «вероятно, Додину все-таки не захотелось <...> убийственно ироническую “тарарабумбию”, эту жутковатую краску финала предъявлять слишком демонстративно. И поэтому сделал он очень просто и элегантно: пустой дом, похожий на барак, черные пустые окна, <...> а в одном из окон на втором этаже сидит одинокий Чебутыкин. Он достает часы, и они играют эту самую мелодию. И вот эта музыка – последняя точка»⁶⁸⁷.

⁶⁸³ Там же. С. 380.

⁶⁸⁴ Там же. С. 381.

⁶⁸⁵ Дмитриевская Е. «Как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет...» // Экран и сцена. № 6. 2011. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/99.json> (дата обращения: 01.03.2023).

⁶⁸⁶ В пьесе Чехова звучит лишь первая половина фразы.

⁶⁸⁷ Бартошевич А. «Три сестры» в МДТ – Театре Европы // Петербургский театральный журнал. Блог. 12.10.10. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/89.json> (дата обращения: 01.03.2023).

2.4.2. Музыкальное и шумовое оформление как часть интерпретации

Пожалуй, нет ни одного постановщика, не привнесшего нового в звуковую партитуру драмы. Если в предыдущем параграфе мы рассматривали интерпретацию режиссерами чеховских звуков и музыкальных произведений (конкретизированных и не названных), то здесь уделим внимание звукам и музыке, которые, по задумке Чехова, не должны раздаваться в пьесе. Но они звучат, потому что помогают режиссеру раскрыть состояние героев, общую атмосферу или идею сцены, акта или целой пьесы.

В спектакле Г.А. Товстоногова, очень насыщенном шумами и музыкальным звучанием, часто кто-то наигрывает или напевает – так, что создается впечатление, будто звуковая партитура ни на минуту не прерывается.

На репетициях первого акта Товстоногов предлагает Тузенбауху исполнить на рояле «Седьмой прелюд Шопена», объявляя Вершинина, и тогда «Маша впервые поворачивается с первыми звуками прелюда»⁶⁸⁸. Интересный звуковой прием находит режиссер в этом же действии: за кулисами «слышно, как сморкается [только что пришедший] Кулыгин»⁶⁸⁹ и от этого звука, который издает ее муж, Маша сразу садится у рояля: становится ясно – это именно этот звук меняет ее настроение.

В.Я. Левиновский вспоминает, что «ни один из маститых рецензентов не заметил “взрыва”, который Товстоногов устроил за именинным столом»⁶⁹⁰: все вдруг запели студенческий гимн *Gaudeamus*, отчего возникала «атмосфера студенческой вольницы» и тема «бренности земного бытия», а также «неутоленная жажда жизни, осознание несбывшихся надежд»⁶⁹¹.

Если у Чехова в начале второго действия «За сценой на улице едва слышно играют на гармонике» (С XIII, с. 139), то Товстоногов планирует сделать партитуру и записать фон «звучашей гармошки, смеха, свиста от

⁶⁸⁸ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 146.

⁶⁸⁹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 179.

⁶⁹⁰ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 394.

⁶⁹¹ Там же. С. 395.

проезжающих саней», который будет сопровождать всю сцену. «Четверг – широкая масленица – кульминация масленичного разгула!»⁶⁹².

Неожиданным звуковым эффектом дополняет Товстоногов сцену Маши и Вершинина в этом акте: когда в темноте Маша потянула его к печке, «Вершинин наткнулся на клавиатуру рояля, возникли звуки... <...> Все это у Маши рождает смех»⁶⁹³.

Еще плотнее насыщается звуковое пространство, когда дом Прозоровых наполняется гостями. Федотик и Родэ, сидя по обе стороны от Ирины, репетируют романс «Не пробуждай воспоминаний»⁶⁹⁴ (по другой версии, «Я ехала домой»)⁶⁹⁵). Сначала он доносится из глубины сцены и является фоном для реплики Чебутыкина о Бальзаке и философского спора Тузенбаха и Вершинина, но при повороте круга звучание усиливается, а первый куплет они допевают на повороте круга⁶⁹⁶. Помимо пары подпоручиков, на гитаре здесь играет и Маша (так как исполнительница роли Т. Доронина хорошо владеет инструментом). Для нее режиссер выбрал романс «Я ехала домой», текст которого «Я думала о вас...», по словам Левиновского, «не оставлял сомнений, кому адресовала Маша Кулыгина свое признание. Оно звучало как предчувствие трагического финала...»⁶⁹⁷.

После того, как Тузенбах начинает исполнять вальс во втором действии, Маша выходит танцевать, напевая: «Барон пьян, барон пьян»⁶⁹⁸, – а все остальные подхватывают и присоединяются к ней. А после сцены Маши и Вершинина в этом же действии сначала звучит романс «Мечтой любви, / Мечтой прекрасной, / Не увлекай, / Не увлекай», – после которого Федотик, реагируя на раскладывание Ириной пасьянса, напевает: «Нет, не вышел ваш пасьянс...»⁶⁹⁹.

⁶⁹² Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 159.

⁶⁹³ Там же. С. 205.

⁶⁹⁴ Там же. С. 163.

⁶⁹⁵ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 82.

⁶⁹⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 163.

⁶⁹⁷ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 401.

⁶⁹⁸ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 96.

⁶⁹⁹ Там же. С. 105.

И если у Чехова приход ряженых был обозначен только слышными голосами и смехом, то в спектакле БДТ разрабатывают музыкальную партитуру ряженых, которые «“парадом” песен под гармошку («Когда б имел златые горы») проносились на санях с колокольчиками мимо дома Прозоровых»⁷⁰⁰.

На одной из репетиций Товстоногов дает задание исполнительнице Наташи, «когда она всех разогнала, сделать [свои выходы во втором акте], напевая вальс»⁷⁰¹ – тот, что играл Тузенбах, ведь у нее чудное настроение перед приездом Протопопова. А в четвертом просит Л.И. Макарову напевать «Молитву девы», которую она только что исполняла за сценой, чтобы было ясно, что это Наташа только что оторвалась от рояля⁷⁰².

По просьбе Товстоногова композитор А. Чернов (А.А. Пэн) находит музыкальное произведение, которое могло бы связать между собой все акты и звучать между ними. Им стало юношеское «Элегическое трио» С.В. Рахманинова для фортепиано, скрипки и виолончели. Режиссер трактует его как «трио сестер»⁷⁰³ и считает, что «по духу это очень близко “Трем сестрам” – мерное, напряженное развитие темы и скорбный финал»⁷⁰⁴.

О.Н. Ефремов же для своего спектакля главной выбирает музыку А.Н. Скрябина. Он объясняет это тем, что композитор – «самый новаторский в то время». И выбор его произведений как музыкальной основы спектакля означает, что в доме Прозоровых собирается «передовое в культурном плане общество»⁷⁰⁵. А еще свой выбор Ефремов объясняет увлечением композитора «синтезом, цветомузыкой» (это соответствует идее режиссера сделать каждый акт особого цвета, наполнить его своими звуками и светом). К тому же, Ефремов считает, что Скрябин и Чехов «с точки зрения их творчества, их духовного прохождения, <...> очень близки», оба они жили во «время <...> богоискательства», и в музыке композитора есть «размышления о космосе»⁷⁰⁶.

⁷⁰⁰ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 401.

⁷⁰¹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 116–117.

⁷⁰² Там же. С. 144.

⁷⁰³ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 214.

⁷⁰⁴ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 67.

⁷⁰⁵ Жданова Т. Запись репетиций... С. 545.

⁷⁰⁶ Там же. С. 722.

Под Скрябина Маша и Вершинин медленно бредут в масленичный вечер по улице, под вальс Скрябина танцуют во втором акте гости и хозяева. Ефремов отмечает, что этот вальс необычный, со сложным ритмом: «Настроение постоянно меняется». И просит артистов в этой сцене: «Не спешите сразу закруживать обыкновенный вальс. Танцуйте каждый свое»⁷⁰⁷. «Прометей» Скрябина звучит в начале третьего действия «с возникновением света <...> все громче, громче, потом скрипка»⁷⁰⁸. В. Максимова считает, что «в музыке сопровождения – нет утешения и опоры. Сплошь Скрябин – голос наступающего века. Водопады и каскады, их прозрачность и призрачность, мука их диссонансов»⁷⁰⁹.

В первом – именинном акте Ефремов привлекает к исполнению музыкальных произведений Машу, Андрея и Наталью Ивановну. Но их музицирование никак не связано с созданием натуралистической, праздничной обстановки. Здесь режиссер буквально трактует реплику Тузенбаха: «Марья Сергеевна, например, играет на рояле чудесно» (С XIII, с. 161) – и дает Маше сыграть после ее решения остаться завтракать, так как у нее появился интерес – Вершинин: «Должен быть бурный кусок: “Я остаюсь” и – раз! – сыграла»⁷¹⁰. Для Ефремова этот подход к роялю символичен: больше она к нему не прикоснется – только Андрей будет играть в доме на скрипке, да Наташа – свою «Молитву девы». В этом же акте Наташа с Андреем кидаются к роялю после того, как «застукали [их] поцелуй» – вот они «ой, и занялись пением»⁷¹¹: Наташа поет романс, Андрей аккомпанирует.

Еще три важных звуковых решения осуществляет Ефремов во втором действии. Федотик и Родэ у него не напевают, как в тексте пьесы, а поют – «Венецианскую ночь» М.И. Глинки. Режиссер считает, что пение задает в этой сцене (разговоров Тузенбаха – о счастье и смысле жизни, Маши – о жизни без

⁷⁰⁷ Там же. С. 743.

⁷⁰⁸ Там же. С. 747.

⁷⁰⁹ Максимова В. Если бы жить... «Три сестры» в постановке Олега Ефремова во МХАТе // Независимая газета. 11.03.1997. URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24574/ (дата обращения: 14.02.2023).

⁷¹⁰ Жданова Т. Запись репетиций... С. 322.

⁷¹¹ Там же. С. 503.

веры, Вершинина – о прошедшей молодости) «не просто подъем, а ритм»⁷¹², который очень много значит для Чехова.

При помощи звуков решает Ефремов и сцену с ряжеными. К Прозоровым заявляется «пьяная компания с какими-то частушками, с девками <...> не романтические ряженые, а уже поднабравшаяся компания», которая выбегает из-за кулис «отвратительно и пугающе» (режиссер считает, что тут нужна частушка «с подвизгиванием»⁷¹³) и после прихода которой у Ирины вырывается надрывное «В Москву! В Москву!».

К «музыкальным репликам» Чехова создатели «Трех сестер» в МДТ – Театре Европы добавляют свои звуковые и музыкальные решения. Так, конец первого акта чеховской пьесы заканчивается «брачным» вальсом Наташи и Андрея. Они танцуют под музыку романса А.В. Шишкина на стихи Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю», слова которого в этой сцене не звучат, но являются ключом к раскрытию судьбы этой пары. Романс со стихами тоже прозвучит, но в конце спектакля: его исполнят за сценой «счастливо соединившиеся в прозоровском доме Наташа и Протопопов»⁷¹⁴.

В ожидании ряженых во втором акте Федотик задает ритм действию, виртуозно играя на гитаре, а затем легко «танцует “полечку” с Ириной. Тузенбах отбивает легкую чечетку. Ждут ряженых!»⁷¹⁵.

Финальную сцену третьего чеховского акта и начало последнего Додин сопровождает скрипичной пьесой *La campanella* Н. Паганини⁷¹⁶.

2.4.3. Музыкальный инструмент (скрипка) как атрибут персонажа

С.М. Григорьев считал, что игра Андрея на скрипке создает атмосферу семьи Прозоровых, М.А. Волчекевич – что она характеризует образованность героя, Г.И. Тамарли – что она готовит зрителя к появлению человека

⁷¹² Там же. С. 730.

⁷¹³ Там же. С. 719.

⁷¹⁴ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 24.

⁷¹⁵ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 343–344.

⁷¹⁶ Там же. С. 382, 387.

неординарного и утонченного, а мы видим совершенно противоположное. Однако для О.Н. Ефремова все эти чеховские персонажи – удивительные и неповторимые, тонкие, хорошие люди. Он действительно считает Андрея гениальным и говорит, что судить о нем надо, не используя «критерии карьеристические», а обращая внимание на его «непостижимый <...> духовный потенциал»⁷¹⁷.

Еще во время застольных репетиций Ефремов задается вопросом, отчего у Андрея в определенные моменты возникает потребность играть на скрипке: «Это многое откроет в этом человеке»⁷¹⁸. Ведь «все побежали на пожар, а Андрей играет <...>. Хорошо он играет или плохо... но для чего-то это делает»⁷¹⁹. Этим вопросом режиссер озабочен неспроста, ведь для него персонажи «Трех сестер» – это «не карьеристы, не прагматики»⁷²⁰, а люди, «живущие <...> богатейшей душевной жизнью»⁷²¹. Трудность Чехова для него в том, что персонажи переживают «не ординарные эмоциональные состояния, они сложнее»⁷²². Ефремов боится ошибиться в сложности их существования и все же его «мучает, что Андрей все на скрипке играет»⁷²³.

То, что испытывает Прозоров, «тонкая и интимная материя», и он не может объяснить, почему выбрал скрипку. Ефремов соглашается со С.В. Шкаликовым (репетировавшим роль Андрея), что «и поэт, и музыкант – это потребность физиологическая»⁷²⁴. А еще считает, что потребность Андрея в скрипке – «свойство чувствования, которое никому не дано здесь». Он и скрипкой-то своей увлечен в первом акте («влюбленный скрипач» (С XIII, с. 130)), потому что и Наташу ощущает чем-то из «области прекрасного», будто говорит: «...ты – моя скрипка Страдивари». А вот во втором действии

⁷¹⁷ Жданова Т. Запись репетиций... С. 458.

⁷¹⁸ Там же. С. 379.

⁷¹⁹ Там же. С. 380.

⁷²⁰ Там же. С. 581.

⁷²¹ Там же. С. 387.

⁷²² Там же. С. 381.

⁷²³ Там же. С. 446.

⁷²⁴ Там же.

инструмент молчит, потому что Наташа «уже не скрипка и понять не может»⁷²⁵. Скрипку в этом акте заменяет разговор с Ферапонтом.

Ефремов озвучивает свое желание позвать на репетицию «Спивакова или Башмета, чтобы объяснить эту потребность играть на скрипке»⁷²⁶, спросить, «играют ли они дома для себя?». Ему интересно понять, «как слышит человек» и «откуда такая особенность у Андрея»⁷²⁷, к размышлению о которой подталкивает и актеров. Режиссер опровергает штамп восприятия брата трех сестер как толстого, вальяжного человека. Ему важно объяснить артистам, что это человек из круга дворян, аристократов, который и чувствует, и воспринимает, и «слышит иначе»⁷²⁸. Поэтому ему важно, чтобы Андрея сыграли «не pragmatically»⁷²⁹.

Шкаликов подхватывает размышления о скрипке «как о предмете воодушевления» – «скрипка тебя понимает»⁷³⁰. Обсуждая первый выход персонажа, он замечает: «Если Андрей выходит, а ремарка “Вытирает пот”⁷³¹, значит, как интенсивно он существовал»⁷³². В третьем же акте Андрей существует трагически, С.А. Любшин обращает внимание на его «необходимость <...> говорить», «потребность высказаться»⁷³³. Партитура скрипки в этом действии у Ефремова расписана по репликам, в репетиции он обращается к Д. Бруснику, исполнившему роль Андрея: «Дима, ты будешь играть очень короткие куски, но тебе надо знать очень точно. Поэтому ты будешь все время ходить, метаться, – и обращается ко всем исполнителям ролей: – Нужно, чтобы или скрипка подхватывала вас или вы скрипку»⁷³⁴.

Для режиссера чрезвычайно важно, чтобы на скрипке играл именно исполнитель роли Андрея (а не приглашенный скрипач, как это было в спектакле Немировича-Данченко), и потому театр специально для этого

⁷²⁵ Там же. С. 448, 450.

⁷²⁶ Там же. С. 478.

⁷²⁷ Там же. С. 481.

⁷²⁸ Там же.

⁷²⁹ Там же. С. 482.

⁷³⁰ Там же. С. 446.

⁷³¹ У Чехова «Утирает вспотевшее лицо» (С XIII, с. 130).

⁷³² Жданова Т. Запись репетиций... С. 382.

⁷³³ Там же. С. 482.

⁷³⁴ Там же. С. 750.

приобретает инструмент: «Скрипка куплена. <...> Учитесь»⁷³⁵. Позже Ефремов добавляет, не слушая возражений, что учиться «надо действительно, потому что будет видно, как вы играете»⁷³⁶. Для Андрея даже придумано пространство оранжереи, где он играет на скрипке⁷³⁷ и откуда режиссер в третьем акте – нервном и динамичном – даже предлагает ему иногда выходить с инструментом «вроде на минутку»⁷³⁸.

«Андрей не стал ученым, но он – уникальный, изумительный человек. Не то, какое место ты занял. А какой ты есмь. Они все, может быть, люди будущего»⁷³⁹, – такое заключение делает Ефремов в своих рассуждениях. Он считает, что его игра на скрипке и даже игра в карты – «это поступок», и сравнивает Андрея с Обломовым, которого трактуют не только как лентяя, но и как героя, своим бездействием отказывающегося от безнравственных поступков⁷⁴⁰. Ему важно увидеть в Андрее душевые качества, которые побуждают его к игре на скрипке «для себя». И видно, удается заразить этим стремлением артистов, когда Шкаликов высказывает мнение, что скрипка Андрея не может быть просто иллюстрацией к тексту Чехова, а «должна и петь, и плакать»⁷⁴¹.

Задачу Ефремова показать, что Андрей «не ничтожный»⁷⁴² и «не сытый от лени подкаблучный муж»⁷⁴³, а человек поэтического склада и тонкой душевной организации, выполняет инструмент, умением и страстью владения которым его наделил Чехов. Скрипка Андрея в спектакле Ефремова является не частью музыкального оформления драмы, а способом раскрытия характера психологии героя, что и подтверждает подробное обсуждение этого факта в репетиционном процессе.

⁷³⁵ Там же. С. 520.

⁷³⁶ Там же. С. 521.

⁷³⁷ Там же. С. 666.

⁷³⁸ Там же. С. 750.

⁷³⁹ Там же. С. 538.

⁷⁴⁰ Там же. С. 580.

⁷⁴¹ Там же. С. 545.

⁷⁴² Там же. С. 586.

⁷⁴³ Там же. С. 568.

Выводы к главе II

Подводя итоги вышеизложенного во второй главе, можно сделать следующие выводы. Первые главные постановки драмы «Три сестры» (в МХТ в 1901 г. и во МХАТе в 1940 г.) были осуществлены в эстетике «жизненного правдоподобия». Анализ стенограмм репетиций спектаклей второй половины XX – начала XXI вв. показал, что их режиссеры стремятся уйти от жизнеподобия к большей условности. Поэтому сценография места действия пьесы в спектаклях Г.А. Товстоногова, О.Н. Ефремова и Л.А. Додина символична. В постановке Товстоногова редукция бытовых компонентов реализована в декорации, лишенной стен и потолков и, таким образом, соединяющей быт с природой (художник С.М. Юнович). Ефремов, исследуя ипостаси жизни человека, совпадающие с четырьмя временами года (соответствующими чеховским актам), предлагает идею сценографии, соединяющую микромир дома Прозоровых с макромиром – вселенной (художник В.Я. Левенталь), повышая тем самым уровень обобщения драмы и подводя персонажей к христианскому состоянию смирения. Главный художественный образ спектакля Додина (художник А.Д. Боровский) визуализирован в декорации: старая выцветшая стена дома Прозоровых, с пустыми глазницами окон, движущаяся с каждым актом на зрителей, вмещает в себя множество смыслов: и дома-тюрьмы, и разоренного иконостаса, – и беспощадно вытесняет на авансцену жителей этого разоренного жилища. И если спектакли Товстоногова и Додина плотно коррелируются и являются эхом конкретного времени, то постановка Ефремова стремится к утверждению вневременных проблем и вопросов, на которые у режиссера имеется ответ.

Впервые сопоставив процессы постановки спектаклей второй половины XX – начала XXI вв., зафиксированные в стенограммах репетиций, мы увидели примечательную тенденцию ухода от традиционного восприятия чеховских персонажей, «оправдания» героев, долгие годы считавшихся отрицательными (Наташа, Соленый), попытку развеять ореол положительности сестер

Прозоровых и близких им персонажей (Тузенбах, Вершинин), а также разработать образы второстепенных героев пьесы, часто трактовавшихся неполно или однозначно (Федотик, Родэ, Ферапонт).

Предметный мир драмы, отличавшийся излишней подробностью в первой постановке «Трех сестер» в 1901 г, все больше и больше освобождается об забытой личности. Режиссеры второй половины XX – начала XXI вв., уходя от традиций бытового реализма, снижают количество реквизита до действительно необходимого минимума, ограничиваясь, в основном указанными Чеховым предметами (получившими новую или более глубокую интерпретацию в процессе репетиций). Постановщиками этого периода также вводится в текст спектакля небольшой ряд деталей-символов, помогающих раскрывать характеры, ситуации, идею драмы.

Звуковая партитура «Трех сестер», тщательно прописанная Чеховым, тем не менее, более всего открыта для различных интерпретаций, в частности, потому, что многие музыкальные произведения, предложенные автором для исполнения, не конкретизированы. Общим для режиссеров явилось стремление дать синтетическое воплощение художественной образности, поэтому каждый из спектаклей приобретает свой лейтмотив и собственную звуковую партитуру, соответствующую основной идеи спектакля. Развитие получает и чеховское решение наделить персонажей способностью и потребностью музенировать. Так, в спектакле Ефремова важнейшим способом раскрытия характера Андрея Прозорова становится его игра на скрипке.

ГЛАВА III. ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕСЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

3.1. Борьба или смирение как психологическая проблема

Первые критики чеховской драмы и первой ее постановки в Московском Художественном театре обвиняли героев в отсутствии активной жизненной позиции, что особенно остро воспринималось общественностью на рубеже веков, в преддверии первой русской революции 1905-1907 гг. П. Перцов считал, что герои «Трех сестер» «совершенно лишены способностью владеть жизнью и тонут в ней, как мухи в банке с икрой»⁷⁴⁴. Н.М. Ежов отмечал, что они вовсе не «деятели» и не «самоотверженные борцы»⁷⁴⁵. И.Ф. Анненский писал о том, что персонажи драмы не принимают участие в борьбе за свое будущее⁷⁴⁶. А.Р. Кугель сетовал, что в чеховской пьесе «стонут <...> бессильные, скучные, аморфные люди»⁷⁴⁷.

Значительно позже В.В. Ермилов⁷⁴⁸, переосмысливая драму в духе официального литературоведения, увидел Чехова приближающимся в своем позднем драматургическом творчестве к идеям революции, но не имеющим ясной программы. Именно поэтому его герои поставлены в позицию борьбы, но не осуществляют самой борьбы, а Вершинин излагает лишь «либерально-“постепеновские”» взгляды, которые Чехов осуждал. Это дает исследователю право утверждать, что основной посыл драмы – приход в жизнь людей не говорящих, а действующих. О недооценке Чеховым открытой социально-политической борьбы в сюжете пьесы писал А.И. Ревякин⁷⁴⁹. Отсутствие борьбы в драме Н.Я. Берковский объяснял нежеланием Прозоровых

⁷⁴⁴ Перцов П. «Три сестры»... С. 223

⁷⁴⁵ Н. Е-в <Н. М. Ежов>. «Три сестры» А. П. Чехова // Новое время. 1901. № 8960. Цит. по: Твердохлебов И.Ю. Комментарии к пьесе «Три сестры» (С XIII, с. 450).

⁷⁴⁶ Анненский И.Ф. Драма настроения... С. 149–167.

⁷⁴⁷ Кугель А.Р. Утверждение театра... С. 125.

⁷⁴⁸ Ермилов В.В. Драматургия Чехова... С. 160–167.

⁷⁴⁹ Ревякин А.И. О драматургии А.П. Чехова... С. 17–18.

участвовать в постыдной схватке с Наташой за имущество (тем самым готовя общество к другой борьбе)⁷⁵⁰.

«Три сестры» были написаны в тот рубежный период, когда интеллигенция, от имени которой, по словам М.Н. Строевой, творил Чехов, жила в ощущении «близости решительных перемен в жизни русского общества». И ее представители «твердо знали одно: человека формирует сопротивление среде». Формой их борьбы, отраженной в драме, было «сопротивление окружающей пошлости», внутреннее освобождение от власти быта⁷⁵¹. Поэтому требования критиков активного действия от персонажей пьесы больше характеризовали время и его ожидания, чем ту социальную прослойку, к которой принадлежали герои. Они представляли из себя многочисленные попытки осудить персонажей «Трех сестер» в неучастии в предстоящей революции или хотя бы в ее подготовке.

Отношение к позиции героев меняется не единожды с течением времени и во многом зависит от того, на фоне каких общественно-политических событий происходит постановка пьесы, какие надежды на интеллигенцию (в том числе и своего времени) возлагает тот или иной ее интерпретатор, а также от его веры в способность человека менять обстоятельства.

В середине 1960-х гг. «Три сестры» становятся «пьесой времени». Конец «оттепели», крушение шестидесятнических надежд делают взгляд на судьбу героев драмы более строгим: на их слабости, грехи, меру своей вины в собственной судьбе.

Затрагивал тему интеллигенции и обвинял ее в пассивности Г.А. Товстоногов в спектакле БДТ. Он писал: «...тема трагического бездействия с особой остротой звучит в наш век – век активного творческого вмешательства в жизнь»⁷⁵², – тем самым осовременивая и вновь обостряя тему

⁷⁵⁰ Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург... С. 967.

⁷⁵¹ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. К вопросу о структуре ранних спектаклей МХТ // Строева М.Н. Чехов и другие. М., 2009. С. 125.

⁷⁵² Товстоногов Г.А. Размышление о классике // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова. М., 2021. С. 29.

борьбы персонажей «Трех сестер», делая Чехова «необходимым и живым»⁷⁵³ для зрителей наступившего времени. Именно в протесте «против безволия»⁷⁵⁴ Товстоногов видел оптимизм чеховской драмы.

Интересный поворот, меняющий отношение к теме борьбы в драме Чехова, делает на репетициях своего спектакля Л.А. Додин. Отвечая на обвинение персонажей драмы в том, что они пассивны и ничего не делают, он не только утверждает обратное (как когда-то утверждал Е.С. Колмановский), но то и дело подкрепляет свою позицию примерами из пьесы: «Ирина работает на телеграфе. Тузенбах уходит в отставку, чтобы как-то изменить свою жизнь»⁷⁵⁵. Кулыгин и Ольга дают уроки, а последнюю даже выбирают начальницей гимназии – значит, «она одна из самых выдающихся учительниц»⁷⁵⁶. Даже Чебутыкин «совсем не бездельник», он «один из немногих, кто работает», а то, что он не считает свою практику военного врача работой, лишь «говорит о его высокой требовательности к себе»⁷⁵⁷. Отсутствие пассивности в персонажах замечают и артисты МДТ. Так, Е. Соломонова, сыгравшая впоследствии в спектакле няню, высказываетя на одной из застольных репетиций: «Мне они не кажутся безвольными <...>. Они все время что-то делают. <...> много думают, <...> позволяют себе оставаться собой, <...> не становятся Наташами»⁷⁵⁸. Актриса Д. Румянцева, исполнившая в спектакле роль Натальи Ивановны, то, что сначала ей показалось безволием в сстрах, назвала силой: «...они сохраняют <...> чистоту, несмотря ни на что. Не впадают в склоки, стараются сохранить этот свет, этот стержень»⁷⁵⁹. Но режиссер не хочет делать из сестер Прозоровых героинь: «...они жертвы. Они пытаются выстоять так, как могут»⁷⁶⁰. И если О. Рязанцев считает, что их терпение – «обратная сторона безумной слабости»⁷⁶¹, то Додин объясняет, почему они не вступают в борьбу:

⁷⁵³ Там же. С. 38.

⁷⁵⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 145.

⁷⁵⁵ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 39.

⁷⁵⁶ Там же. С. 190.

⁷⁵⁷ Там же. С. 251.

⁷⁵⁸ Там же. С. 59.

⁷⁵⁹ Там же. С. 51–52.

⁷⁶⁰ Там же. С. 178.

⁷⁶¹ Там же. С. 55.

ведь в противостоянии Наташе придется «стать Наташой»⁷⁶² или действовать грубыми способами, которые будут ей понятны. Стока из стихотворения С.Ю. Куняева, приведенная режиссером и утверждающая, что «Добро должно быть с кулаками», – не про них. Соломонова подтверждает: «Понятие борьбы несовместимо с ними»⁷⁶³.

Мысль, характеризующую сестер и кажущуюся Додину очень важной, высказывает актриса У. Малка: «Они любят жизнь сильнее, чем умеют любить другие». Для режиссера принципиально, что жизненной энергии «у них не меньшее, чем у Наташи, они просто совсем на другое ее тратят...»⁷⁶⁴.

Додин также отмечает, что герои пьесы – «требовательные люди» с большими запросами. И что их поиск счастья – болезнь рубежа веков, «покоряющее Россию безбожие». Он указывает на то, что в этот период «интеллигент становится гуманистом, а не христианином». И заключительную фразу пьесы «...если бы знать!» (С XIII, с. 188) считает не христианской, потому что «христианский ответ: “Бог знает, для чего дает все испытания”»⁷⁶⁵. А подлинно верующими персонажами считает Кулыгина и Анфису.

Четвертый акт пьесы, по мнению режиссера, это «поиск нового смысла жизни» и осознание необходимости ответить на вопрос, «зачем мы здесь»⁷⁶⁶. Ведь если человеческая жизнь не шутка, то должен быть какой-то «замысел Вселенной, или это и есть промысел Всевышнего»⁷⁶⁷, оправдывающий их существование?

В финальном монологе Ольги М.Н. Строева отмечает проступающую «мысль о высшей связи конечной жизни человека с бесконечностью бытия»⁷⁶⁸. Кажется, об этом задумывался и О.Н. Ефремов в своей постановке «Трех сестер», явившейся итогом его творческого и жизненного пути. По словам Т.К. Шах-Азизовой, этот спектакль, как когда-то у Вл.И. Немировича-

⁷⁶² Там же. С. 151.

⁷⁶³ Там же. С. 152.

⁷⁶⁴ Там же. С. 153.

⁷⁶⁵ Там же. С. 244.

⁷⁶⁶ Там же. С. 396.

⁷⁶⁷ Там же. С. 397.

⁷⁶⁸ Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. К вопросу о структуре ранних спектаклей МХТ... С.127.

Данченко, «был [его] завещанием и прощанием», необходимостью «высказать нечто сокровенное», «горькое, мудрое знание жизни»⁷⁶⁹.

Рассуждая о том, зачем сегодня театр берет для постановки «Три сестры», Ефремов еще до выхода на репетиционную сцену дает артистам основные установки, с которыми они примутся создавать спектакль: «Если мы не хотим <...> раскрыть в человеке те свойства и качества, которые героев Чехова делают в большей степени людьми, чем сейчас мы есть и наблюдаем в общей массе, то не надо это ставить». Ему важно, чтобы артисты играли в этой пьесе не себя, а «определенный слой людей, написанный Чеховым». Он считает, что персонажи драмы воспринимаются только внешне «как страдальцы, бездействующие»⁷⁷⁰. Но для него они «особенные, потому что могут так мечтать, что их не интересует карьера, любят поэзию, музыку». А еще режиссер отмечает, что в каждом «человеке одновременно заложены агрессивность и колossalный альтруизм. Сейчас от обстоятельств распахивается агрессивность. А в этих людях наоборот»⁷⁷¹.

Режиссер отмечает, что они не философы, но в течение всей пьесы «думают о смысле бытия, не pragmatically, а о смысле всего сочленения, которое возникло на шаре»⁷⁷². И к финалу драмы они не меняются, а меняются их представления.

На одной из репетиций, пытаясь описать состояние духа героев пьесы в четвертом акте, Ефремов рассказывает о том, как видел людей, переживших бедствия и заглянувших «в глаза смерти». Он обращает внимание артистов на то, что эти люди «что-то приобретают, иначе начинают воспринимать жизнь». Режиссер ссылается на Тузенбаха, который в первом действии говорит о страдании как необходимости развития («Страдания, которые наблюдаются теперь, – их так много! – говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество...» (С XIII, с. 129)), и утверждает: «Через

⁷⁶⁹ Шах-Азизова Т.К. «Пространство для одинокого человека»... С. 86.

⁷⁷⁰ Жданова Т. Запись репетиций... С. 584–585.

⁷⁷¹ Там же. С. 586.

⁷⁷² Там же. С. 700.

страдания приходит очищение»⁷⁷³. Ефремов делает акцент на том, что страдания эти не физические, не «житейские», не «животные», а «человеческие», душевные, «страдания совести». И считает, что в пьесе речь идет о страданиях «в христианском смысле», ссылаясь на мысль Ф.М. Достоевского о том, что «страданием спасается человек»⁷⁷⁴. Своим страданием, по мнению Ефремова, эти люди «могут служить духовным примером»⁷⁷⁵.

Однажды на застольной репетиции режиссер озвучивает мысль, услышанную им на конференции «Пушкин и Чехов», принадлежащую Чехову⁷⁷⁶. Ефремов говорит о том, что «для русского существуют только эти два полюса» – «Бог <...> и нет Бога», а для Чехова – «пространство, по которому [человек] идет от одного к другому, причем не по прямой». И в этом режиссер видит «содержание человека»⁷⁷⁷, в частности, чеховских людей–героев «Трех сестер».

Разбирая четвертый акт и его настроение, Ефремов расшифровывает финальное «надо жить» так: «Идея христианского смирения – обязанность. Отчаяние – грех. Жизнь тебе дана»⁷⁷⁸. Режиссеру, конечно же, не кажется, что к этому состоянию герои приходят просто и быстро. Он говорит об их внутренней перестройке, о том, что это для них эмоционально сложный, философский процесс – набрать в себе сил, чтобы уйти от иллюзий, принять «этую жизнь, какая она есть» и обнаружить в себе энергию, чтобы продолжить жить. Когда Ефремов объясняет последнюю мизансцену с уезжающим со сцены домом и остающимися «в сфере природы» сестрами, он говорит, что это не значит «смирись, гордый человек», а означает то, что теперь героям нужно «набраться мужества» жить так, «как природа существует и живет»⁷⁷⁹.

⁷⁷³ Там же. С. 641.

⁷⁷⁴ Там же. С. 378.

⁷⁷⁵ Там же. С. 575.

⁷⁷⁶ «Между “есть бог” и “нет бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец». Из записных книжек Чехова (С XVII, с. 224).

⁷⁷⁷ Жданова Т. Запись репетиций... С. 478.

⁷⁷⁸ Там же. С. 334.

⁷⁷⁹ Там же. С. 511–512.

Режиссер принципиально уточняет, что герои должны прийти в финале «не к умиротворению, а к другому сознанию». Под ним он понимает «примирение, понимание, обретение мудрости сердечной»⁷⁸⁰.

Время от времени Ефремов обращается к идеям А. Шопенгауэра и знакомит с ними артистов⁷⁸¹, считая, что на связь Чехова с его идеями есть непрямое указание в пьесе «Дядя Ваня», в частности, фраза Войницкого в третьем действии, которая дословно звучит так: «Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр...» (С XIII, с. 102). Заметим, что с философией Шопенгауэра драматурга действительно сближает представление о жизни как о страдании (которое Чехов понимал как суть жизни). И даже его представление о смерти перекликается с реакцией трех сестер на уход из жизни Тузенбаха: «Смерть <...> подобна закату солнца, которое только кажется поглощаемым ночью, в действительности же, будучи источником всякого света, горит непрерывно, приносит новым мирам новые дни в своем вечном восходе и вечном закате»⁷⁸².

Но Ефремову важна другая связь Чехова с философом: он считает, что финальные монологи сестер с общим посыпом «надо жить» – это воплощенная «шопенгауэрская идея пессимизма» без иллюзий, «что другая жизнь будет иной»⁷⁸³. Именно поэтому настаивает, что «чеховский пессимизм – это не разочарованность»⁷⁸⁴, а «счастья нет» – это вовсе не мрачно, а «наоборот – живи, будь счастлив этими днями»⁷⁸⁵. Он также указывает на то, что герои Чехова – «люди высокого духа» «прямо по Шопенгауэру» и что в процессе они приходят «к пониманию своего долга – прожить эту жизнь»⁷⁸⁶. Актриса Е. Майорова называет эту миссию героев драмы умением «нести свой крест». Ефремов считает, что найти в себе это состояние, «подъем духа», «космический

⁷⁸⁰ Там же. С. 641–642.

⁷⁸¹ Там же. С. 485. Информация о том, что Ефремов читает о Шопенгауэре «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса.

⁷⁸² Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: О четверояком корне достаточного основания. М., 1900. С. 380.

⁷⁸³ Жданова Т. Запись репетиций... С. 470.

⁷⁸⁴ Там же. С. 479.

⁷⁸⁵ Там же. С. 631.

⁷⁸⁶ Там же. С. 470.

взгляд»⁷⁸⁷ на жизнь – главная трудность при постановке «Трех сестер», но что Чехов дает нам такую возможность.

Проявлением духа персонажей пьесы Ефремов считает принятие ими того, что «надо жить», даже если непонятно, для чего. «Всеприятие и всесмирение», осмысленный отказ от надежд, «жизнь как определенный долг»⁷⁸⁸ – то, к чему приходят персонажи пьесы в финале. Четвертый акт режиссер называет «актом высокого духа»⁷⁸⁹.

Ефремов сравнивает этот акт с храмовым действом, наделяет его торжественностью и полагает, что в нем есть «религиозное настроение». Несмотря на то, что в конце пьесы убивают Тузенбаха, сестры, «как ни странно, просветленные», ведь они будут жить, но теперь «более осмысленно»⁷⁹⁰. Он также считает этот акт философским для каждого героя, приходящего к пониманию, что «мы должны отвечать не просто за сегодняшний день, а за строительство человечества». И смысл жизни именно в том, «что строим человечество»⁷⁹¹.

Приближаясь к концу репетиций, режиссер испытывает потребность сформулировать основные идеиные положения, к которым он пришел в процессе создания спектакля. Обращая внимание на слова Тузенбаха в его сцене прощания с Ириной («Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» (С XIII, с. 181)), он говорит о том, что эти слова могут стать выражением ощущения своего участия в жизни для всех героев пьесы. Ведь и Чехов, зная, что дни его сочтены, тоже вел активную созидательную жизнь. Так и герои «Трех сестер» – даже после третьего акта, в котором, казалось бы, потеряли все свои надежды, – «все-таки, набрав воздуха, <...> приходят к сознанию того, что жизнь – это подарок, она требует от

⁷⁸⁷ Там же. С. 512.

⁷⁸⁸ Там же. С. 484.

⁷⁸⁹ Там же. С. 485.

⁷⁹⁰ Там же. С. 698–699.

⁷⁹¹ Там же. С. 700–701.

каждого быть строителем этой жизни». И то, что «мы вкладываем что-то в эту жизнь», есть «наша вечность»⁷⁹².

На репетициях Ефремов рассказывает о том, что видел порядка тридцати спектаклей «Трех сестер», не считая студенческих, и в каждой стране, где бывал, обязательно смотрел постановку именно этой драмы. Но он не видел ни одного спектакля, «где финал не играют как конец»⁷⁹³. Для него же, как для художника и человека, важно создать спектакль «не про чернуху, а про жизнь», про замечательных людей, которых «будет больше и больше»⁷⁹⁴. Которые живут, по словам актера Е.А. Киндинова, в «светлом ощущении» жизни. Именно поэтому режиссер считает, что четвертый акт у Чехова – «самый Божий акт»: «Бог дал жизнь, но не просто так, давайте, ребятки, поработайте для человечества, давайте стройте»⁷⁹⁵.

В финальном действии пьесы у героев, по мнению Ефремова, возникает «ощущение не случайности <...> бытия». Да, они уже не смогут жить, как жили прежде, но будут жить «с ощущением, что жизнь не просто дар, но и обязанность»⁷⁹⁶.

Через год после премьеры «Трех сестер» Ефремова, в 1998 г. выйдет монография П.Н. Долженкова, где он назовет пьесу Чехова «экзистенциальной драмой. Драмой поиска человеком смысла жизни в тяжелейших условиях безысходности»⁷⁹⁷. Значительно позже А.Г. Мысливченко будет утверждать, что творчество Чехова стоит в «ряду мировых духовных исканий», оформившихся в XIX-XX вв. «в экзистенциальный тип миропонимания»⁷⁹⁸. Этой же точки зрения будет придерживаться и О.И. Родионова, отмечая: «Чехов принадлежал к мыслителям экзистенциального типа»⁷⁹⁹, что не отменяет наполненность текстов писателя социальными, этическими и другими

⁷⁹² Там же. С. 733.

⁷⁹³ Там же.

⁷⁹⁴ Там же. С. 735.

⁷⁹⁵ Там же. С. 736.

⁷⁹⁶ Там же. С. 738.

⁷⁹⁷ Долженков П.Н. Чехов и позитивизм... С. 170.

⁷⁹⁸ Мысливченко А.Г. К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова // Вопросы философии. 2012. № 6. С. 103.

⁷⁹⁹ Родионова О.И. Чехов как мыслитель. Религиозные и философские идеи: автореферат дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. М.: МГУ, 2013. С. 17.

вопросами (которые, однако, экзистенциализируются). Родионова относит Чехова к мыслителям этого типа, так как именно экзистенциальные сюжеты и мотивы оказываются наиболее повторяющимися у писателя.

В 2021 г. А.С. Собенников разовьет тему истоков экзистенциальной философии Чехова в работе «Творчество А.П. Чехова: пол, гендер, экзистенция». Словно продолжая мысли Ефремова, он утверждает, что художественный мир писателя «строится на исходных философских интуициях, где человек оказывается один на один с Природой и Космосом, со Временем, с Логосом, где есть тайна жизни и смерти»⁸⁰⁰. И отмечает, что в библиотеке Чехова, подчеркнуто сторонящегося идеологии, все же находились книги, сформировавшие его «гнозис». Среди них был и упоминаемый Ефремовым А. Шопенгауэр («Афоризмы и максимы»), и «Размышления» Марка Аврелия «с многочисленными пометами писателя»⁸⁰¹. Но если в большинстве чеховедческих работ предшественников последняя деталь оставалась лишь констатацией факта, то Собенников показывает, сравнивая пометы в книге Аврелия и чеховские тексты, что «стоицизм <...>, очевидно, был свойственен внутреннему “Я”»⁸⁰² писателя. Так, внутренне готовые «к невостребованности, к смерти, к забвению», как стоики, действуют и персонажи «Трех сестер» – Ирина, намеревающаяся после смерти Тузенбаха все же ехать преподавать в школе и отдать свою жизнь «тем, кому она, может быть, нужна» (С XIII, с. 187), и Ольга, уверенная, что после их ухода «навеки» будут забыты их голоса и лица, но: «...страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас» (С XIII, с. 187-188)⁸⁰³.

Собенников пишет о том, что Аврелий привлек Чехова своим «способом рефлексии» – тем, что «правильно»ставил вопросы. В частности, о цели и смысле жизни. Найти ответ на них, по Аврелию, можно было только в процессе практики самопознания, «самонахождения себя-в-мире», осознания себя

⁸⁰⁰ Собенников А.С. Творчество А.П. Чехова: пол, гендер, экзистенция. М., 2021. С. 231.

⁸⁰¹ Там же. С.231– 232.

⁸⁰² Там же. С. 234.

⁸⁰³ Там же. С. 234–235.

частью целого. Подчеркнутая Чеховым мысль: «Вся вселенная есть единое живое существо, единая мировая материя и единая мировая душа»⁸⁰⁴, – передает совпадение мироощущения писателя с римским стоиком, что отражено во многих произведениях Чехова. Однако отмеченную Аврелием общую связь явлений, связь «природного и духовного» в «Трех сестрах» акцентирует именно Ефремов в ходе репетиций своего спектакля в Московском художественном академическом театре в процессе поиска экзистенциальных смыслов пьесы не только разбирая текст драмы, но и в процессе создания его художественного образа путем сценической интерпретации.

Интересно, что о невозможности что-то изменить и, в итоге, о принятии своей судьбы в драмах Чехова Собенников тоже говорит, но в контексте античных представлений о роке. Смирение Вершинина с тем, что их забудут («Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь» (С XIII, с. 128)), «несовпадение экзистенциальных ожиданий <...> с тем, что предлагает жизнь» (неотъезд Прозоровых в Москву, назначение Ольги начальницей гимназии против ее воли) – связаны с «философемой судьбы»⁸⁰⁵. Античная же традиция понимания судьбы вбирает в себя представления о присутствии в божественной сфере, («божественном Космосе»⁸⁰⁶) внутреннего порядка, который «предстаёт людям как чуждая непоколебимая сила»⁸⁰⁷, где каждый имеет свой удел, «долю», исключающую «всякую предопределённость»⁸⁰⁸. И даже несмотря на то, что герои «Трех сестер» пытаются заглянуть в свое будущее, «за грань неведомого» (прочат Андрею профессорство, планируют, гадают, что-то предчувствуют, обращают внимание на приметы), никто из них, «как в античной драме, не знает своей доли»⁸⁰⁹. В итоге персонажи принимают свою судьбу, как и герои греческой трагедии, воля которых разбивается об объективность. Судьбе, как и в античные времена, «они могут

⁸⁰⁴ Там же. С. 239.

⁸⁰⁵ Там же. С. 251.

⁸⁰⁶ Там же. С. 253.

⁸⁰⁷ Гайденко В.П. Тема судьбы и представление о времени в греческом мировоззрении // Вопросы философии. 1969. № 8. С. 92. Цит. по: Собенников А.С. Указ. соч. С. 253.

⁸⁰⁸ Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Трагедия. М.: Лабиринт, 2000. С. 309. Цит. по: Собенников А.С. Указ соч. С. 253.

⁸⁰⁹ Там же. С. 254–255.

противопоставить <...> только нравственный стоицизм»⁸¹⁰. Так по-разному отвечают на вопрос «Что делать героям чеховской драмы?» ее интерпретаторы, проходя путь от признания борьбы как единственной верной позиции в начале XX в. до смирения и приятия жизни, какая она есть, в конце столетия.

3.2. Поиск ответа на вопрос «Кто виноват?»

Еще один главный вопрос русской литературы – «Кто виноват?» – традиционно обращают и к «Трем сестрам» Чехова. Кто виноват в том положении, в котором оказываются герои пьесы, а также в том, что ничего из запланированного и ожидаемого, у них не получается? Ответ на этот вопрос пытались найти и у автора, но чаще обнаруживают у интерпретаторов его драмы.

Первые критики пьесы, как мы отметили в предыдущем разделе, видели одну из причин страданий сестер Прозоровых и их окружения в отсутствии ясной и активной позиции и неучастии в борьбе с пошлостью наступающей жизни. Второй причиной, наиболее часто выделяемой критикой, становится сама пошлость в лице Наташи и Протопопова, которая превратилась в незыблемую словоформу и утверждение, почти никем на протяжении XX в. из интерпретаторов драмы не опровергаемое. К их группе, олицетворяющей враждебную миру Прозоровых силу пошлости, чаще причисляли Соленого. Но иногда и других персонажей пьесы. С задачей «подойти трезво и разоблачительно»⁸¹¹ ко всем героям пьесы приступил в 1964 г. к репетициям «Трех сестер» Г.А. Товстоногов. По его мнению, виноваты здесь все.

Первое, в чем он обвиняет персонажей, – это пошлость. Уже упоминаемое нами «страшное провинциальное болото» представляют, по его мнению, Наташа, Протопопов и Ферапонт. Режиссер считает, что на мир дома Прозоровых надвигается «Наташа со своим мирком <...>. А эти сопротивляться

⁸¹⁰ Там же. С. 258.

⁸¹¹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 106.

не могут. Даже такие “антагонисты”, как Вершинин и Тузенбах». Это «болото», описываемое и в рассказах Чехова, Товстоногов называет «гофманиада тупой российской действительности»⁸¹². И говорит об очевидной симпатии к идеалистам, а не к прагматикам, понимая пьесу как трагедию «борьбы хороших людей со страшным миром, которым они окружены»⁸¹³.

Пошлость «вползает» в дом Прозоровых «незаметно» – «для Наташи это ординарное событие», именно поэтому Товстоногову важно, чтобы во втором действии пьесы не случилось «“злодейского” срыва праздника». Режиссер согласен с исполнительницей роли Натальи Ивановны Л.И. Макаровой, что «она довольна своей жизнью» – ведь «мещанство – всегда самодовольно»⁸¹⁴. И свое вторжение Наташа воспринимает как помощь и спасение этого дома и самих Прозоровых, не приспособленных к жизни. Товстоногов считает, что одним из принципов чеховской драматургии является произнесение прекрасных мыслей теми, кто не имеет «морального права их произносить». В эту категорию попадает Наташино «Вообще нужно помогать бедным людям» (С XIII, с. 158). И она помогает, подбираясь к каждому из обитателей дома все ближе, в то время как они испытывают «чувство неловкости, стыда. <...> Желание сохранить семью», следя ложному принципу «худой мир лучше добродушной ссоры». Ольгу выберут начальницей – «решено» (С XIII, с. 159) – это «протекция» Протопопова. Андрей, работающий в управе, также полностью от него «зависим»⁸¹⁵. Режиссеру важно, чтобы Наташа с Протопоповым выросли в этом спектакле «до социального символа, тогда мы достигнем цели»⁸¹⁶.

Пошлость «пролезает» не только в дом, но и «в отношения»: открытый «безнадежный роман» Маши с полковником Вершининым, «обремененным семьей», превращает дом Прозоровых в «дом свиданий»⁸¹⁷.

«Пошловатая тема» и «поза», по мнению Товстоногова, присутствует и в словах человека «с вульгарной фамилией»⁸¹⁸ – Соленого – о том, что его руки

⁸¹² Там же. С. 108.

⁸¹³ Там же. С. 109.

⁸¹⁴ Там же. С. 121.

⁸¹⁵ Там же. С. 132–133.

⁸¹⁶ Там же. С. 88.

⁸¹⁷ Там же. С. 119.

пахнут трупом. Режиссер характеризует его «действенным человеком со знаком минус»⁸¹⁹ – поставившим цель убить Тузенбаха и добившимся ее. Он – единственный, который совершает, что хочет, но «его действенность приводит к трагедии»⁸²⁰. Товстоногов отмечает, что штабс-капитан чувствует фатальную неизбежность убийства, но вот только «фатальность эта – копеечная. Провинциальная поделка»⁸²¹. Говорит, что все считают это притворством («в сущности, он добрый человек»⁸²², «самый робкий, ранимый <...> скромный»⁸²³ в пьесе и тянется к людям), но Соленый неожиданно оказывается роковой фигурой, прикрытой «трагикомическим элементом»⁸²⁴. Предлагая развивать в спектакле тему конфликта Чебутыкина и Соленого, Товстоногов считает, что слова доктора о «низеньких людях» подразумевают именно штабс-капитана, но только испугавшись его взгляда, Чебутыкин не говорит, чего на самом деле хотел сказать, переведя разговор на себя: «Глядите, какой я низенький»⁸²⁵. Хамство и бес tactность Соленого режиссер считает формой самозащиты. Однако и в нем находит слабость: «Человеческое из него все больше уходит»⁸²⁶. Перед дуэлью, по мнению Товстоногова, им должен овладеть порыв: «Здесь должна проявиться слабость сильного человека»⁸²⁷. В репетиции сцены после ухода Чебутыкина за докторским чемоданчиком Соленый должен ощутить «реальность дуэли, – и закрыл лицо рукавом, слезы для него невозможны. Повернулся, сделал несколько шагов, взялся за спинку кресла, постоял так спиной к нам, ушел»⁸²⁸ – «раскис, от того, что ему нужно убивать»⁸²⁹ и – «побрел убивать»⁸³⁰. Второе обвинение, которое предъявляет режиссер героям – обвинение в бездействии.

⁸¹⁸ Там же. С. 124.

⁸¹⁹ Там же. С. 141.

⁸²⁰ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 165.

⁸²¹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 169.

⁸²² Там же. С. 195.

⁸²³ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 12–13.

⁸²⁴ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 196.

⁸²⁵ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 43.

⁸²⁶ Там же. С. 55.

⁸²⁷ Там же. С. 163.

⁸²⁸ Там же. С. 165.

⁸²⁹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 194.

⁸³⁰ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 163.

То, что Кулыгин – «самый страшный из всех людей после Наташи», Товстоногов обосновывает тем, что «он один – доволен»⁸³¹, тогда как все неудовлетворены. При этом он не считает его образ плоским и однозначным – как и остальные, Кулыгин страдает и мучится: «Он живой, хороший человек». Но режиссер сразу договаривается с артистами, что «человек, говорящий одними трюизмами, превыше всего почитающий начальство, довольный жизнью, тогда как другие стремятся вырваться из этой жизни, не может для нас с вами быть образцом»⁸³². Недаром именно ему режиссер придумывает отталкивающую звуковую ремарку – сморкающийся за кулисами Кулыгин «оповещает» о своем приходе и заставляет резко измениться Машино настроение. Ведь Товстоногов уверен, что он – «беда этой семьи» и «камень на шее Маши»⁸³³. Однако, как ни странно, именно Кулыгин – один из всех – проговаривается о конфликте Тузенбаха и Соленого, но «ему заткнули рот» – «так возник разговор о тайне и повис в воздухе...». Здесь режиссер затрагивает самую важную для него тему драмы. На реплики В.И. Стржельчика о том, что дуэль «можно было предотвратить, если бы они пожаловались Вершинину», и К.Ю. Лаврова, что «это не те люди, которые могут проявлять инициативу»⁸³⁴, режиссер отвечает: «Каждый погружен в свою тину, и никто не находит силы предотвратить трагедию»⁸³⁵.

Один из самых явных примеров такого погружения и разложения – доктор Чебутыкин. В его лице режиссер обвиняет героев в равнодушии. И фраза доктора «одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» (С XIII, с. 139), и в целом то падение, которое мы наблюдаем по ходу пьесы, приводит Товстоногова к выводу, что «он превращается в ничтожество». «Чебутыкин врач – ему бы и проявлять гуманизм, – говорит режиссер, – и он не предотвращает трагедию... Только равнодушие...». Более того, режиссер соглашается с заключением актрисы Л.А. Волынской, о том, что Чебутыкин

⁸³¹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 104.

⁸³² Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 21.

⁸³³ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 96.

⁸³⁴ Там же. С. 138.

⁸³⁵ Там же. С. 139.

считает: такие люди, как он и Тузенбах – неудачники в любви, – «не должны жить!»⁸³⁶. Исследуя «еще одну трагедию», Товстоногов считает, что доктор «был когда-то человеком», но в пьесе мы наблюдаем разрушение его личности: «врач дошел до безумных рецептов с нафталином»⁸³⁷. Он все про себя понимает, осознает свое падение, и уходя в запои, «становится человеком», а возвращаясь из них, снова попадает «в трясину повседневности»⁸³⁸. В момент запоя Чебутыкин – «старичок, впадающий в детство» и «страшен для всех», потому что «в пьяном виде <...> способен сказать все»⁸³⁹. Одна из самых ярких сцен нетрезвого Чебутыкина, придуманная Товстоноговым, описана в параграфе 2.3.1 данной работы: когда доктор разглядывает себя в зеркале («Может быть, я и не человек, а только делаю вид...» (С XIII, с. 160)) и пытается стереть в нем свое отражение («О, если бы не существовать!» (там же)). Его монолог в этой сцене режиссер называет философским, подчеркивающим, что жизнь Чебутыкина «иллюзорна, призрачна»⁸⁴⁰. К «белой горячке», которую мы наблюдаем и в этой сцене, доктора, по мнению режиссера, приводит философия «все равно»⁸⁴¹. В последнем акте Ирина говорит Чебутыкину, что ему «надо бы изменить жизнь» (С XIII, с. 173), но «Тарарабумбия» будто подводит итог размышлению на эту тему: «Ирина полна надежд, а я пойду принимать участие в убийстве барона...»⁸⁴².

Приход Соленого перед дуэлью («Доктор, пора!» (С XIII, с. 179) Чебутыкин воспринимает как «знаю какая гнусь и гадость меня ожидают» (именно это, по мнению Товстоногова должно стоять за чебутыкинским «Сейчас» (там же)). Он считает, что в этой сцене Чебутыкину обязательно «нужно уткнуться» в газету (такой ремарки у Чехова нет) – «это его способ страуса, который прячет голову под крыло»⁸⁴³. Интересную трактовку газеты, которую все время читает Чебутыкин, дает режиссер днем раньше, обращаясь к

⁸³⁶ Там же.

⁸³⁷ Там же. С. 97.

⁸³⁸ Там же. С. 98.

⁸³⁹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 46.

⁸⁴⁰ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 180.

⁸⁴¹ Там же. С. 194.

⁸⁴² Там же.

⁸⁴³ Там же. С. 197.

исполнителю роли доктора Н.Н. Трофимову: «Для вас газета – это только способ молчания. <...> Он не буквально читает газету, она помогает ему <...> не сказать то, что он хочет сказать»⁸⁴⁴.

Разные стадии падения наблюдает Товстоногов и в развитии образа Андрея Прозорова, который в трактовке режиссера символизирует безволие. Во втором акте начинается подавление его воли, и «он ничего не может сделать». В третьем – «знает о Протопопове и молчит. Проиграл и заложил дом»: «Уступил в малом! В мелочи! Сначала победил человеческое достоинство, честь, затем стал игроком и перешел в крайнюю стадию человеческого падения». Исполнитель роли Андрея О.В. Басилашвили называет его жизнь цепью «сплошных компромиссов»⁸⁴⁵. Но главное обвинение режиссер предъявляет его бездействию в отношении дуэли между Соленым и Тузенбахом. «...на ваших глазах происходит безнравственное, дикое событие, освещенное понятиями чести, достоинства. <...> но [вы] не совершили поступок, чтобы это предотвратить!». В Андрее происходит нравственная оценка этого события, для него убийство – «дикий, варварский способ решать конфликты»⁸⁴⁶. После ухода соперников на дуэль «он чувствует: надо бы что-нибудь сделать, но ни он, никто другой ничего не делает»⁸⁴⁷. Такова внутренняя жизнь героя в этой сцене, где Товстоногов даже допускает, что Андрей может встать (ведь в нем рождается и протест), но снова сядет под взглядом Соленого. А в ответе («Отстань» (С XIII, с. 179)) бросившемуся к нему тут же Ферапонту («Бумаги подписать...» (там же)) видит срыв всех противоречий, «которые его [Андрея] раздирают»⁸⁴⁸.

Пытаясь разглядеть «истинную вину» героев, режиссер говорит: «...у Чехова не сказано прямо, что все ждут дуэли» – в этом его мастерство. Но поединка ждут, знают о нем, он подспудно живет в их разговорах. Товстоногов уверен, что знание о ссоре между Соленым и Тузенбахом уже является

⁸⁴⁴ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 155.

⁸⁴⁵ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 143.

⁸⁴⁶ Там же. С. 199.

⁸⁴⁷ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 166.

⁸⁴⁸ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 197.

достаточным фактом, «чтобы начать действовать». Однако герои драмы не действуют: «В этом жесточайший эгоизм и бездеятельность людей»⁸⁴⁹.

Маша допускает, что Соленый «может ранить барона или даже убить» (С XIII, с. 178), но «говорит это спокойно» – она больше «занята собой»⁸⁵⁰, а вовсе не судьбой Тузенбаха. Ее любимого Вершинина, к которому Стржельчик предлагал обратиться для предотвращения дуэли, Товстоногов тоже рисует человеком, оправдывающим свое бездействие: фразу «Участвовать в этой жизни мы не будем...» (С XIII, с. 146) режиссер предлагает произносить «с юмором». Именно наивность этой фразы вызовет смех Маши. Наивность и «бессмысленность “споры”»⁸⁵¹ о счастье.

Для Федотика, влюбленного в Ирину, тоже на первом месте стоит не дуэль, а факт помолвки Ирины с Тузенбахом. И сцену его ухода в последнем акте Товстоногов хочет построить именно на этом ощущении. Внимательно вчитываясь в чеховские ремарки, он заключает: «Не случайно Родэ целует руку Ирине, а Федотик – не целует», – и замечает, что Родэ пытается «не проговориться о дуэли и скорее уйти»⁸⁵².

На вопрос С.Ю. Юрского, сыгравшего Тузенбаха: «Если все знают о дуэли, почему же не остановить?» – Товстоногов отвечает: «Долг чести. Донести никто не может. Офицерская честь стояла превыше всех законов». В то же самое время для Товстоногова такие представления о долге и чести явно являются ложными. Ведь для него это еще и тема, по его же словам, близкая и Чехову, который «остро переживал бездеятельность; инертность людей». И потому для Товстоногова важно, чтобы все «общественные темы»⁸⁵³ в этом спектакле были ими открыты. И несмотря на то, что он считал: «Их бездеятельность – есть продукт времени»⁸⁵⁴, – все же стремился «раскрыть в

⁸⁴⁹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 52–53.

⁸⁵⁰ Там же. С. 55.

⁸⁵¹ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 165–166.

⁸⁵² Там же. С. 136.

⁸⁵³ Там же. С. 137.

⁸⁵⁴ Там же. С. 107.

произведении те мысли и чувства, которые делают Чехова необходимым и живым сегодня»⁸⁵⁵.

Оптимизм «Трех сестер» Товстоногов тоже трактует через призму своего восприятия драмы: «Мы заряжены этим протестом против безволия <...>. Люди говорят о прекрасной жизни, а сами позволяют равнодушно, бессмысленно убивать человека»⁸⁵⁶. Оптимистический финал после смерти Тузенбаха он считал в спектакле невозможным. «Гибель прекраснодушных, но бездеятельных людей» он видел «жизненным упреком» всем нам. И намеревался решать спектакль «в области улучшения человеческих свойств»⁸⁵⁷.

Перед одной из репетиций по рукам актеров начинает ходить газета «Советская Россия», в которой опубликована последняя статья режиссера. Размышляя в ней о смерти Тузенбаха как итоге драмы, Товстоногов призывает вдуматься в то, что его убивает не Соленый, а «круговое равнодушие, безмолвное царство молчания». И пишет, что страшна не физическая смерть, а «умирание моральное, духовное»⁸⁵⁸.

По словам В.Я. Левиновского, спектакль Товстоногова стал «зримым выражением [его] гражданской и художнической позиции». Смысл чеховской пьесы для него не только определял «жизненную позицию русской интеллигенции, но и семантику трагизма ее прекраснодушия и бездействия, о чем Товстоноговуказалось необходимым сказать современникам»⁸⁵⁹. Более того, Левиновский называет эту постановку спектаклем «автобиографического свойства», в котором «режиссер исходил из модели собственного “поведения”. В этом опусе он был на грани <...> саморазоблачения. Размышляя о бездействии советской интеллигенции, Товстоногов соотносил позицию Чехова со своей собственной»⁸⁶⁰. И это не могло остаться незамеченным. На заседании

⁸⁵⁵ Товстоногов Г.А. Размышления о классике... С. 38.

⁸⁵⁶ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 145.

⁸⁵⁷ Там же. С. 108.

⁸⁵⁸ Товстоногов Г.А. Режиссер и судьба театра // Советская Россия. 1964. 18 декабря. Цит. по: Левиновский В.Я. Дневник репетиций спектакля «Три сестры» // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова. С. 209.

⁸⁵⁹ Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым... С. 389.

⁸⁶⁰ Левиновский В.Я. Сквозная тема // Сценический роман дома Позоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова». М., 2021. С. 22.

Художественного совета театра драматург А.М. Володин озвучил «ошеломившую» его после просмотра спектакля мысль: «...это не о трех сестрах пьеса, а об интеллигенции, об интеллигенции и всех ее врагах, включая ее самою»⁸⁶¹. А театроред А.З. Юфит провел параллель с трактовками прошлого, отметив, что «раньше, в тридцатых годах, спектакль был о том жестоком, что мешает людям жить. Сегодняшний спектакль о другом: он говорит о твоей вине, о губительности компромисса. Становится стыдно за то, как живешь сам, как живут другие»⁸⁶².

М.Н. Строева пишет о внутренней полемичности спектакля Товстоногова с постановками прошлого, а также о его драматизме, вызванном, как ей кажется, «взросшей мерой требовательности к человеку». Говоря об ответе на вопрос о виновнике беды, она отмечает, что в спектакле Вл.И. Немировича-Данченко в 1940 г. «вина лежит за пределами человеческой личности: прекрасные, благородные, духовно возвышенные, талантливые люди обездолены своим временем, пошлой средой, античесловечным, жестоким строем жизни». У Товстоногова же «жестокий строй давно заполз в душу, стал чертой характера, исподволь искрошил былую цельность» и именно люди «губят друг друга»⁸⁶³. Противник воплотился в «равнодушии, <...> инертности, <...> привычном молчании, что приходит на смену открытому протесту». Транслируя идеи режиссера, Строева отмечает, что, по его мнению, душевная пассивность людей зависит от исторических причин и формируется годами, именно поэтому «человек не властен сряхнуть с себя груз прошлого в один день»⁸⁶⁴.

Т.К. Шах-Азизова также отмечает, что спектакль получился более земным, более жестоким и критичным по отношению к своим героям. И в нем отсутствует та лирическая интонация, которая отличала спектакли Художественного театра. Вместо «тоски по лучшей жизни» – «акцент на

⁸⁶¹ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 217.

⁸⁶² Там же. С. 219.

⁸⁶³ Строева М.Н. Чехов неисчерпаем... // Строева М.Н. Чехов и другие. М., 2009. С. 69.

⁸⁶⁴ Там же. С. 70.

ожесточенность этой жизнью. <...> Умные, светлые люди оказываются ненужными, работа – безрадостной, самые естественные стремления – невыполнимыми»⁸⁶⁵.

П.Б. Богданова пишет о том, что Товстоногов затрагивает в своем спектакле тему интеллигенции. Более того, обвиняет ее в собственных бедах – последствиях ее бездействия и эгоизма. «Он упрекал их также в том, что они разобщены, – каждый сам по себе, – они равнодушны и не живут чувством “общего”»⁸⁶⁶. Тема неверия в возможности интеллигенции изменить жизнь общества предвосхитила трагедию разочарования шестидесятников наступившей «оттепелью» – «ведь он [Товстоногов] с самого начала не был ею очарован»⁸⁶⁷.

Интересно, что в постановке А.В. Эфроса в Театре на Малой Бронной в 1967 г., которую сам режиссер называл «грустные посиделки <...> интеллигентов в ссылке»⁸⁶⁸, критики видели «какое-то всеобщее чувство бесправия и вины», «вселенскую бесприютность»⁸⁶⁹, «тоску по ускользающему смыслу жизни»⁸⁷⁰. Но если Товстоногов интеллигентов обвиняет, то Эфрос жалеет. По словам Шах-Азизовой, бездействие героев в его спектакле «было вынужденным – люди не своей волей выброшены из жизни, а она течет себе неуправляемо, без видимой цели, и все уносит с собой»⁸⁷¹. Это выявляет тему уже не вины, а бесправия персонажей. Однако официальная критика в большинстве своем обвинила спектакль в негативной позиции «примирения с жизнью пошлой, мелкой, ничтожной»⁸⁷², «в нигилизме, в отказе от традиций и идеалов, в порче классического наследия»⁸⁷³. Против спектакля, явившегося «рассадником интеллигентского свободомыслия»⁸⁷⁴ и появившегося накануне

⁸⁶⁵ Шах-Азизова Т.К. «Три сестры» // Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 168–169.

⁸⁶⁶ Богданова П.Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. М., 2017. С. 70.

⁸⁶⁷ Там же. С. 71.

⁸⁶⁸ Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя. М., 1993. С. 22.

⁸⁶⁹ Гаевский В.М. Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 217

⁸⁷⁰ Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова. 1960–2010. М., 2011. С. 65.

⁸⁷¹ Там же.

⁸⁷² Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя... С. 217.

⁸⁷³ Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова... С. 69.

⁸⁷⁴ Там же.

студенческих волнений в Европе и пражских событий 1968 г., развернулась компания (в которой приняли участие и старые мхатовцы), и он был снят через полгода после премьеры. Вообще, по мнению Богдановой, шестидесятники и, в частности, Эфрос соотносят драму чеховских интеллигентов с советской действительностью и ее тоталитарным режимом. А их беззащитность и слабость считаются «лучшими из их душевных свойств» – они противопоставляются тем, кто «умеет жить и приспособливаться»⁸⁷⁵.

Возвращаясь же к спектаклю БДТ, важно отметить работу Е.И. Горфункель, написавшую о том, что «после “Трех сестер” заговорили о жестоком Чехове Товstonогова»⁸⁷⁶, который признавал лишь одну трактовку драмы – в режиссуре Немировича-Данченко. Как и Немирович-Данченко, Товstonогов «обдумывал временную дистанцию» между постановками, но только теперь между 1940 и 1965 гг. В 1965-м происходило возвращение Чехова в другой, советский мир, где «интеллигенция <...> – чеховские потомки», вынужденные искать «свое место в чужой, перенаселенной поколениями строителей коммунизма стране». Горфункель пишет, что для режиссера «очевиден крах этого строительства» и чеховские герои тоже должны высказаться о том, что «впереди ничего нет, тупик»⁸⁷⁷, чем обозначает еще одну тему – отчужденности интеллигенции от общей жизни. Однако, по мнению автора статьи, Товstonогов не сходится с Чеховым в ответе на вопрос «Кто виноват?»: «Чехов никого не обвинял». Товstonогов же обвиняет интеллигенцию – всех и каждого, допустивших «крушение идеалов, распад: все расхищено, предано, продано». Горфункель считает: в том, что в спектакле БДТ именно «ВСЕ убивают Тузенбаха <...> есть нечеховское». И в свою очередь обвиняет Товstonогова в слишком общих понятиях о гуманизме и человечности: конкретное содержание борьбы за лучшее, к чему призывал

⁸⁷⁵ Богданова П.Б. Культурный цикл... С. 128.

⁸⁷⁶ Горфункель Е. Товstonогов и Чехов // Вопросы театра. 2010. № 3–4. С. 24.

⁸⁷⁷ Там же. С. 25.

режиссер, оставалось неясным. Театр же полагал, что «такой Чехов нужен времени»⁸⁷⁸.

3.3. Военная служба как социальная проблема

То, что «Три сестры» – «пьеса прежде всего “военная”», отмечают уже первые критики драмы. Так, В. Пессе обращает внимание на то, что военные здесь не только Вершинин, Тузенбах, Соленый и другие офицеры, но и сестры Прозоровы. Выросшие в доме генерала, они «проникнуты <...> военным духом», что отражается и на их человеческих качествах. Он пишет о том, что «проявления воли у них крайне стеснены и вся самодеятельность донельзя понижена», так как готовят военных не для жизни в настоящем, а «для случайностей будущего». И потому «дух» всей военной среды – и офицеров, и их семей – отсутствие интереса к настоящему, жизнь в ожидании, «что их кто-то прикомандирует к интересному будущему»⁸⁷⁹. Все вышесказанное как нельзя лучше объясняет многое в поведении и рассуждениях героев пьесы.

К.С. Станиславский вспоминает, что Чехову «хотелось, чтобы военно-бытовая сторона была до мельчайших подробностей правдива»⁸⁸⁰. При этом ему было важно, чтобы военных не изображали карикатурно, как это часто происходило в массовой драматургии конца XIX в: «не делали [из них] обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, одетых в поношенные, а не театральные мундиры, без всяких театрально-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т.д.». Чехов убеждал первых постановщиков своей драмы, что «военные <...> изменились, <...> стали культурнее» и в большинстве своем начали понимать, что «в мирное время <...> должны приносить с собой культуру в отдаленные

⁸⁷⁸ Там же. С. 29.

⁸⁷⁹ Пессе В. Московский Художественный театр (По поводу его петербургских гастролей) // Жизнь. 1901. № 4. С. 341-343. Цит. по: Кузичева А.П. А.П.Чехов в русской театральной критике. М., СПб., 2007. С. 246.

⁸⁸⁰ Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. Цит. по: А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 394.

медвежьи углы»⁸⁸¹. По просьбе Чехова постановку начинает консультировать знакомый ему полковник В.А. Петров на предмет «обмундировки, выправки, привычек офицеров, их жизни и быта и проч.». В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский рассказывает, что по городу ходили слухи о написанной Чеховым пьесы «против военных, и это вызывало в их среде смущение, недобрые чувства и тревожные ожидания», но что сам Чехов «меньше всего хотел обижать военное сословие»⁸⁸², прекрасно к нему относясь.

Именно поэтому чувство признательности у писателя вызвала статья В.С. Кривенко в газете «Русский инвалид», автору которой он написал благодарственное письмо, отмечая: «...главные и самые важные для меня рецензии – это Ваши» (П X, с. 7). В статье же говорилось о том, что в «Трех сестрах» Чехов показал «истинно военное общество, такое, какое оно на самом деле есть», что его «никак нельзя обвинить в местной затхлости и плесени» и оно вносит «свежую струю» в захолустную жизнь⁸⁸³. Уход от обычного карикатурного стиля в изображении военных отметил и автор «Наблюдателя», указав на изображение Чеховым в их лице «настоящих русских интеллигентов»⁸⁸⁴.

Взгляд на «Три сестры» как на пьесу о военных обретает новый ракурс в театре второй половины XX – начале XXI в.

«Как военную пьесу»⁸⁸⁵ ее прочитывает Ю.П. Любимов, поставив «Три сестры» в Театре на Таганке в 1981 г. О.Н. Мальцева считает, что ассоциации, возникшие у режиссера в процессе постановки этого спектакля, «вызвала не пьеса, а жизнь»⁸⁸⁶ – в 1980-е гг. драма о сестрах Прозоровых вновь оказывается «пьесой времени». Это мнение будто подтверждает режиссерская идея сделать одну из стен декорации зеркальной, чтобы зрители могли видеть в ней себя:

⁸⁸¹ Там же. С. 395. О традициях изображения военных в массовой драматургии чеховского времени подробно см.: Головачёва А.Г. «Три сестры А.П. Чехова в контексте массовой драматургии конца XIX столетия // Головачёва А.В. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М., 2020. 360 с.

⁸⁸² Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 2009. С. 350.

⁸⁸³ В.С. К-о. Военные на театральной сцене // Русский инвалид. 1901. 11 марта. № 5–6.

⁸⁸⁴ И.Б-ев. «Три сестры» г. Чехова как иллюстрация к военной жизни // Наблюдатель. 1901. № 6. С. 88–90.

⁸⁸⁵ Шах-Азизова Т.К. Польска в театре Чехова... С. 245.

⁸⁸⁶ Мальцева О.Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб., 1999. С. 39.

«сравнивать, находить сходство»⁸⁸⁷ с героями пьесы. А также расширение пространства спектакля до реальной Москвы, словно сестры наконец купили билет и оказались в городе своего детства: одна из стен зрительного зала в начале спектакля «ползет вниз и открывает кусок сегодняшней Москвы на Садовом кольце <...>. Шум музыки перекроется маршем духового оркестра <...>. Военная музыка станет рефреном спектакля, определит весь его внутренний ритм»⁸⁸⁸. М.Н. Строева пишет, что в этом спектакле наступило будущее и «пора подводить итоги»⁸⁸⁹.

Спектакль Любимова содержал и транслировал аудиофрагменты прежних постановок (во МХАТе и в БДТ) – для того, чтобы подчеркнуть непрочность «связи времен», контраст и полемику с прежними, в том числе, традиционными трактовками Чехова. Военные не были показаны в нем как «самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди» (С XIII, с. 142). Строева поясняет, что эти «Три сестры» не об интеллигенции, а «о судьбах народа», потому и для репрезентации образа военных (постоянно окружающих главных героинь, которые тоже привыкли жить «“по команде”, без инициативы, не проявляя усилий, чтобы добиться желанной Москвы») взят «иной человеческий материал, более демократический» – «простоватые парни в ладно пригнанной форме»⁸⁹⁰. Она считает, что, ставя эту пьесу, Любимов думает «прежде всего о том, почему так случилось, что люди XX века – от войны к войне – прошагали, почти не снимая шинелей и гимнастерок»⁸⁹¹. И что мысли, высказываемые в «Русском инвалиде» еще в начале века, спустя годы, вдруг оказываются пророческими. А также рассматривает пьесу как свидетельство провидческого дара Чехова.

Декорация спектакля никак не напоминает уютный быт Прозоровых, который обустраивали для них режиссеры первой половины века. Казенный мир, состоящий из грубых дощатых подмостков, рядов железных кроватей,

⁸⁸⁷ Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова... С. 245–246.

⁸⁸⁸ Строева М.Н. Военная музыка // Театр, 1982, № 10. С. 118–125. Цит. по: Строева М.Н. Чехов и другие. М., 2009. С. 150.

⁸⁸⁹ Там же. С. 151.

⁸⁹⁰ Там же. С. 151, 157.

⁸⁹¹ Там же. С. 151.

высоких ржавых стен с наполовину истершимися фресками лиц: «Словно в заброшенном храме наскоро расквартирован гарнизон». Здесь обитают мужчины, у которых никогда не было «мирных квартир с красивыми цветами», и женщины, которые не умеют «обходиться без помощи денщиков»⁸⁹².

Спектакль Любимова не романтичен, его атмосфера воспринимается как «жизнь под угрозой», которая идет не извне, а «зарождается тут же, среди гостей, вручающих имениннице очередной цветок в ритме бодрого марша». Милитаристский дух казармы воплощает Соленый, лишь один способный к активному действию. В его образе реализована идея «разрешения крови»⁸⁹³, присущая и другим постановкам режиссера.

По словам Строевой, герои спектакля испытывают все, что угодно, но только не тоску. Его финал – «горькая расплата», «возмездие людям за покорное упование на будущее». И предостережение: «За восемьдесят лет мир усложнился настолько, что стоит на грани катастрофы»⁸⁹⁴.

Спектакль Л.А. Додина 2010 года не выносит тему военных на первый план, но в процессе анализа драмы, проб и сценических репетиций режиссер и актеры выявляют военную тематику и мотивы, присутствующие в пьесе. Это дает новый материал для интерпретации персонажей и событий «Трех сестер».

Тему обозначает сам режиссер на одной из первых встреч, отталкиваясь от реплики Вершинина в четвертом действии: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и конечно найдет» (С XIII, с. 184). Додин рассуждает о том, что раз об этом в пьесе говорят, «значит, все время эти войны и нашествия помнятся. И мир военных здесь все время существует. Сама по себе солдатская шинель о чем-то подсознательно напоминает и тревожит». И тут же определяются главные военные мотивы драмы, к обсуждению которых впоследствии в процессе

⁸⁹² Там же. С. 154.

⁸⁹³ Там же. С. 155.

⁸⁹⁴ Там же. С. 161.

репетиций будут постоянно возвращаться. Это принадлежность сестер Прозоровых семье военного (Додин называет их «дочки полка»), приезд и генерала Прозорова, и бригады Вершинина в этот город «по приказу» (исполнитель Чебутыкина А. Завьялов замечает: «Люди военные, приказали – и пошел»), а также финальный уход военных из города – событие, от которого зависят все герои драмы и которое «заставляет историю двигаться»⁸⁹⁵.

Обсуждая воспитание, которое генерал Прозоров дал своим дочерям, Додин замечает, что, скорее всего, он торопился, «будучи больным или что-то предчувствуя <...> устроить»⁸⁹⁶ своих девочек: успел дать образование старшей Ольге, выдать замуж среднюю Машу. Завьялов допускает, что отец воспитывал их на военный манер: «Коротко стриг, утром ледяной водой обливал и выгонял на зарядку, с собой в летние лагеря на учения брал», чем притуплял в них «женские начала». Додин обращает внимание на то, что и рано вставать их тоже приучил отец. И именно благодаря ему они росли встроенными в жесткую систему, которую оказалось не так просто расшатать после его ухода из жизни. А спустя год сестры вдруг почувствовали, что системы больше нет и «надо что-то предпринимать». То, что Прозоровы выросли такими несамостоятельными, режиссер объясняет не их избалованностью, а «как раз наоборот»⁸⁹⁷. Вместе с тем Додин находит положительное в воспитательном усердии отца. Он считает, что генерал «готовил [своих дочерей] к сложностям, заставлял эти сложности встретить образованием»⁸⁹⁸.

Актриса К. Раппопорт отмечает, что если отца еще могли перевести в другой город, то у девочек такой возможности уже не будет. После его смерти они лишились и обеспечения, которое давало им генеральское жалованье. В.Н. Галендеев говорит о том, что пенсия, которую они получают после ухода отца, с его жалованьем несопоставима. Додин подытоживает, указывая на их

⁸⁹⁵ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 65.

⁸⁹⁶ Там же. С. 69.

⁸⁹⁷ Там же. С. 77.

⁸⁹⁸ Там же. С. 68.

теперешнее сиротство и на то, что они «стали отвечать сами за себя», попав в категорию служивого рода, «который живет на то, что получает»⁸⁹⁹.

«Высокий счет к миру» и, в частности, к мужчинам, по словам артиста И. Иванова, у сестер Прозоровых тоже от отца. Он считает, что его суровое воспитание было своего рода выражением любви (Додин согласен: «Он все-таки их выучил, научил быть культурными, деликатными»). И потому всех окружающих мужчин девочки продолжают сравнивать с отцом. Но вот только раньше «сюда приходили те, кто на отца был похож, а сейчас – только Федотик и Родэ»⁹⁰⁰, а также Тузенбах – некрасивый, но хороший человек. В общем, по словам режиссера, «офицерское изгойство»⁹⁰¹.

В процессе репетиций Додин, как и Станиславский с подачи самого Чехова, а также как додинские предшественники Товстоногов и Ефремов, уделяет внимание офицерской выпрямке актеров, играющих военных. На одной из сценических проб он рассказывает о бывшем царском офицере, который, «до конца жизни, будучи далеко не обеспеченным человеком, никогда сам не нес свой чемодан, всегда брал носильщика»⁹⁰² – в качестве примера того, как привычка держаться, приобретенная на военной службе, остается в человеке на всю жизнь.

В ходе проб Додин замечает, что его актеры странно держат фуражки и сам показывает: «...их вот так держат»⁹⁰³. А также озвучивает идею пригласить специалиста заниматься с актерами военной выпрямкой: «...это было бы неплохо и для молодых офицеров, потому что мысли-то глубокие, а фрунт держать надо»⁹⁰⁴. Позже конкретизирует свою просьбу, обращенную к ассистенту режиссера Е. Соломоновой: найти «репетитора» по военной подготовке, чтобы научить артистов «застегивать шинели, надевать правильно фуражки». И приводит пример в духе черного юмора, подчеркивая жесткую внутреннюю военную дисциплину: «Федотик может застрелиться, но [сначала]

⁸⁹⁹ Там же.

⁹⁰⁰ Там же. С. 101.

⁹⁰¹ Там же. С. 75.

⁹⁰² Там же. С. 337.

⁹⁰³ Там же.

⁹⁰⁴ Там же. С. 321.

правильно наденет фуражку, застегнет на все пуговицы шинель и [только] потом выстрелит себе в рот»⁹⁰⁵.

Тем не менее, С. Курышев, исполнивший роль Тузенбаха, высказывает мнение, что приходящие в дом Прозоровых офицеры – «не настоящие военные», а уже «какие-то другие <...> размышляющие люди». Потому как человек, предлагающий пофилософствовать – «не вполне военный»⁹⁰⁶. А Додин говорит о том, что и отец Прозоровых был генералом «немножко другой генерации, чем последующие»: требовал и от дочек, и от офицеров своей бригады больше, чем необходимо, будучи «на порядок выше остальных». А когда его не стало, прервалась и традиция ходить всей бригадой к ним в гости и «определенным образом себя вести»⁹⁰⁷. Что подтверждают слова Маши: «...когда был жив отец, к нам на именины приходило всякий раз по тридцать-сорок офицеров, было шумно, а сегодня только полтора человека и тихо, как в пустыне» (С XIII, с. 124).

О своем персонаже – Вершинине, которого Курышев назвал не настоящим военным – рассуждает П. Семак. Он считает, что, возможно, подполковник и «хотел быть героем, но не было войн»⁹⁰⁸, а в военной службе не нашел ни счастья, ни ответов на вопросы о «цели жизни, ради чего всё». Артист пытается раскрыть смысл фамилии Вершинина и допускает, что «он достиг какой-то вершины, житейской мудрости», а Додин дополняет, что «по крайней мере, он стремится вверх»⁹⁰⁹ и является вершиной для сестер.

Фраза подполковника о пустоте, возникшей в отсутствии войн, рождает размышления режиссера на эту тему: «Пока шли войны, <...> все думали, что решают судьбы человечества, было чем жить. А теперь осталась огромная пустота, которую люди не знают, чем заполнить»⁹¹⁰. Додин отмечает и то, что эта ситуация современна: «Сегодня хватаются то за юбилей Победы, то за спорт, за футбол – вот это пусть и будет нашей национальной идеей. Давайте

⁹⁰⁵ Там же. С. 347.

⁹⁰⁶ Там же. С. 103.

⁹⁰⁷ Там же. С. 102.

⁹⁰⁸ Там же. С. 120.

⁹⁰⁹ Там же. С. 121.

⁹¹⁰ Там же. С. 99.

больше фильмов снимать про войну, потому что это придаст смысл нашей жизни. А это не может быть смыслом жизни <...>. И мы не можем себе представить, чем всё может обернуться». Он также замечает, что и сегодня существуют «военные на постое», которых неизвестно, куда пошлют – «в царство Польское или в Читу», как у Чехова. А зачем армия ходит туда, «абсолютно непонятно»⁹¹¹. Разговор о современности подхватывает И. Иванов, рассказывая историю из жизни – о том, как однажды смотрел документальное кино, смонтированное его соседом-оператором. Герои фильма так дружно и слаженно пели на Дворцовой площади военные песни, что плакали и сами поющие, и оператор. «Но это же ужасно, что нас может объединить только война, – резюмирует артист. – Это страшно, но ничего другого пока не получается»⁹¹².

Но пока нет войны, герои «Трех сестер» находятся на постое. Вернее, в ссылке, куда в свое время сослали генерала Прозорова с семьей, а теперь вот и Вершинина с его артиллерийской батареей: «...у него – неудавшаяся карьера»⁹¹³. В контексте рассуждений о том, что сестры тоже военные, высказывается П. Семак: «Они все в ссылке, как декабристки, и вот очередного декабриста тоже отправили в ссылку». А радость сестер по поводу того, что подполковник тоже из Москвы, «переводит» как: «Не расстраивайтесь, что и вас сослали!». Додин говорит о том, что мы «неточно читаем текст». В частности, не видим, что Вершинин, убеждая сестер, как в их городе хорошо, «все время их расстраивает»⁹¹⁴, ведь он насилино оказался в ссылке и «просто физиологически ненавидит этот город»⁹¹⁵. Режиссер ссылается на А.В. Эфроса, цитируя, что тот представлял в этой роли Смоктуновского, «когда он чертовски и окончательно устал»⁹¹⁶. И когда Вершинин рассказывает о министре, который лишь в неволе замечал птиц в своем тюремном окне, он, по мнению Додина, говорит не только о сстрахах, которые не будут замечать Москвы, живя в ней, но

⁹¹¹ Там же. С. 100.

⁹¹² Там же. С. 100–101.

⁹¹³ Там же. С. 221.

⁹¹⁴ Там же. С. 222.

⁹¹⁵ Там же. С. 232.

⁹¹⁶ Там же. С. 233.

и о самом себе, не ценившем свою московскую квартиру. Режиссер считает, что, выслушивая восторги Вершинина по поводу местной реки и климата, сестры понимают: «только <...> мы отсюда уедем, а он – нет». Понимает это и Вершинин, попавший в город-тюрьму. А Прозоровы испытывают «неловкость оттого, что – мы уезжаем туда, откуда его выслали»⁹¹⁷. Семак подхватывает, утверждая, что, в отличие от своего отца, его дочери – «люди вольные». Но Додин считает, что «на самом деле они не свободны»⁹¹⁸.

Режиссер рассуждает, что в восприятии Вершинина дом Прозоровых – «камера», которая «полна неожиданностей». И «философствует» за него, расшифровывая подтекст фразы, которую первые критики «Трех сестер» приписывали «постепеновской» позиции Вершинина: «Конечно, вас тоже уничтожат, но все-таки когда-нибудь, может быть, вспомнят, что в этой камере сидели люди, которые знали четыре языка. На стенке написано будет. Глядишь, в камере окажется уже шесть человек, знающих четыре языка, а потом – двенадцать»⁹¹⁹. Да, Вершинин говорит о том, что другая жизнь настанет когда-нибудь, но первое, что, по словам Додина, он утверждает, это: «Вас затопчут, заглушат, уничтожат»⁹²⁰. Обратившись к чеховскому тексту, можно увидеть, что режиссер в некоторой степени прав, когда трактует слова Вершинина: «...в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь» (С XIII, с. 131). При обнаружении этого, по мнению Додина, в спектакле исчезнет «громкий тон»⁹²¹.

Разговоры в пьесе режиссер сравнивает с разговорами зэков. Так, Маша, заявляя, что они знают много лишнего, имеет в виду: «В нашей тюрьме все время заставляли делать то, что никому не надо. Легче валить лес, хоть есть какой-то результат». Ответ же Вершинина Додин расшифровывает так: «Учить языкам при пожизненном заключении бессмысленно и унизительно, но с другой стороны, <...> просидев восемь лет, можно выйти на волю

⁹¹⁷ Там же. С. 235.

⁹¹⁸ Там же. С. 236.

⁹¹⁹ Там же. С. 237.

⁹²⁰ Там же. С. 223.

⁹²¹ Там же. С. 237.

образованным человеком»⁹²². Однако и самому Вершинину с его «активно несчастливой жизнью» постоянно «хочется говорить о счастье». Додин подтверждает этим фактом свою позицию, считая, что «это вечный разговор зэков о воле, о бабах»⁹²³.

И все же война живет в умах тех, кто через нее прошел. Казалось бы, невинный и абсурдный спор о черемше и чехартме Соленого с Чебутыкиным и заявление последнего: «Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы» (С XIII, с. 151), – наводит артиста Завьялова на мысль, что упоминание военным доктором о Кавказе важно: «Это как: А ты в Афгане был? Вот о чем он говорит». И Додин согласен, что «Кавказ для Чебутыкина не туристическое понятие. <...> это неразрешимая, больная, кровоточащая рана»⁹²⁴. В третьем действии во время пожара проявляется и военное прошлое Ферапонта, оказавшегося, по словам режиссера, ветераном «в ситуации борьбы», «позитивно возбужденным» пожаром. Его слова о том, как удивлялись французы, когда Москва горела в 1812 году, звучат для Додина так, будто Ферапонт «сам является героем двенадцатого года»⁹²⁵. В этой небольшой фразе режиссер видит микросюжет, которые постоянно встречаются у Чехова и которые важно не «промахивать».

В контексте противостояния военных предлагает рассматривать дуэль Тузенбаха и Соленого артист Завьялов: ему кажется, что она стала возможной, потому что барон «вышел в отставку, опозорил честь мундира»⁹²⁶. Додин смотрит на это с другой стороны: по его мнению, для Соленого «унизительно <...>, что успешный соперник – штатский»⁹²⁷.

Если нет войны, это не значит, что она не начнется. «Русско-японская война уже на носу, – замечает исполнивший роль Федотика артист С. Никольский, – и тот же Федотик и Родэ – первые претенденты на отправку

⁹²² Там же. С. 253.

⁹²³ Там же. С. 238.

⁹²⁴ Там же. С. 230.

⁹²⁵ Там же. С. 278.

⁹²⁶ Там же. С. 129.

⁹²⁷ Там же. С. 130.

на фронт, уйдут на войну первым эшелоном»⁹²⁸. Тема перевода бригады, по словам Додина, должна звучать в спектакле очень сильно. Ведь «это ведет к полной перемене их жизни и свидетельствует о полной подчиненности этих людей чужой воле». Здесь они хоть и «плохо, неустроенно, отчаянно, но живут»⁹²⁹, мечтают, принимают решения. Но теперь уходят отсюда «строем, под веселую музыку» и «не по своей воле»⁹³⁰. Режиссер считает, что Федотик и Родэ ощущают себя шахматными фигурами, передвигаемыми по доске. Для сестер же, по словам Завьялова, из жизни «уходит [что-то] очень важное вместе с этой бригадой». «Уходят наши»⁹³¹, – формулирует это ощущение Прозоровых режиссер. Финальные реплики сестер, произносимыми на фоне веселого марша Додин называет «конфликтом с военной бодростью»⁹³². Он говорит, что при этом Господь не забирает у них жизни, а наоборот, но «в этом столько же подарка, сколько наказания»⁹³³.

Размышления режиссера о том, какая судьба ждет участников чеховской истории, ложатся в общий замысел сыграть историческое будущее персонажей. В. Галендеев подтверждает, что замысел этот был реализован. Этот выход из «авторских пространственно-временных и смысловых координат» будет обозначен не только русской военной полевой формой времен Первой мировой войны: «...артисты, ведомые автором спектакля, знают, что будет с их героями, что их ждет за чертой финала»⁹³⁴. Додин, который скажет потом о пьесе как о предвосхитившей «весь ужас революции»⁹³⁵, уверен, что «через семнадцать лет всех сестер Прозоровых выгонят из дома. Потом будет еще хуже, и Наташу выгонят», а вместо нее возникнут другие, которые начнут хозяйствовать на коммунальных кухнях и «становиться членами правительства»⁹³⁶. Он представляет себе: «Ирина, если <...> выживет в революцию и не успеет сесть

⁹²⁸ Там же. С. 38.

⁹²⁹ Там же. С. 285.

⁹³⁰ Там же. С. 286.

⁹³¹ Там же. С. 89.

⁹³² Там же. С. 285–286.

⁹³³ Там же. С. 285.

⁹³⁴ Галендеев В.Я. Сознательный Чехов... С. 21–22.

⁹³⁵ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 294.

⁹³⁶ Там же. С. 127.

на последний пароход в Константинополь, будет работать машинисткой в какой-нибудь советской конторе и жить в коммунальной квартире». Режиссер вспоминает себя молодым, в тот период, когда много ходил по театрам, предлагая свои инсценировки, и потому часто перепечатывал их у машинисток. Это как раз были те, чью судьбу он прочит младшей сестре Прозоровой – «старые одинокие барышни с прошлым», «бывшие Ольги и Ирины – те, кто выжили»⁹³⁷.

На одной из репетиций актер Иванов говорит о просмотренной им телепередаче, посвященной сталинским лагерям, в которых выживали люди, в основном, «из бывших, из дворян». Додин подтверждает, что и это «бывшие Ирины и Ольги. Им хватало сил...»⁹³⁸. Актрисы театра затрагивают тему разности судеб женщины и мужчины в историческом процессе. Говорят о том, что «мужчина может пойти и погибнуть на дуэли» (К. Раппопорт)⁹³⁹ или уйти на фронт, а женщины «всегда остаются ждать <...> своих мужей с фронта» (Е. Боярская). И о том, что женщинам предстоит «все перенести, все пройдет через них. Время в том числе»⁹⁴⁰.

О. Егошина в своей главе о спектакле МДТ «Три сестры» в книге «Театральная утопия Льва Додина» рассказывает про письмо Станиславского Немировичу-Данченко, написанное в 1922 г., в котором он выражал свое мнение, что пьеса Чехова устарела и что «после революции и Гражданской войны конфузно играть, что офицер уходит, а его дама остается». И завершает главу фразой, говорящей о том, как в новые времена актуализируются вопросы и ощущения, создаваемые пьесой о военных, написанной в самом начале XX века: «На сломе тысячелетий, в пору эсхатологического ожидания не то Третьей мировой войны, не то экологической катастрофы, мы, похоже, заново открываем для себя ужас одинокого человека, безнадежно вопрошающего молчащие небеса: “если бы знать... если бы знать...”»⁹⁴¹.

⁹³⁷ Там же. С. 245.

⁹³⁸ Там же. С. 44.

⁹³⁹ Там же. С. 38.

⁹⁴⁰ Там же. С. 43.

⁹⁴¹ Егошина О. «Три сестры»... С. 220.

3.4. Гендерная проблематика драмы

Невозможно обойти вниманием гендерную тематику драмы, сюжет которой тесно связан с любовными отношениями, а конфликт осложнен тремя «любовными треугольниками». Развитие театра по пути снятия табу, а также изменения степени откровенности разговора на темы взаимоотношения мужчин и женщин позволило режиссерам спектаклей второй половины XX – начала XXI вв. по-новому взглянуть на характер связей между некоторыми персонажами чеховской пьесы, на мотивацию их поступков, объяснить психологию их поведения по отношению к представителям противоположного пола.

Обращаясь к тексту драмы, заметим, что в «Трех сестрах» из интимных сцен лишь два взаимных поцелуя, выделенных Чеховым отдельной строкой: между Наташей и влюбленным в нее Андреем в конце первого акта (С XIII, с. 138) и «продолжительный поцелуй» между прощающимися навсегда Машей и Вершининым в конце четвертого (С XIII, с. 184). В остальных случаях персонажи целуют друг друга дружески (Анфиса – Ирину, Наташа – Ирину и Ольгу, Тузенбах – Андрея и т.п.) или соблюдая этикет (мужчины целуют женщинам руки при встрече или прощании). Даже целование Кулыгиным своей жены Маши прочитывается как дружеское, так как ремарки указывают не на взаимные, а лишь на его поцелуи («Целует Машу», «целует ее» (С XIII, с. 133, 166)) и обозначены Чеховым будто бы происходящими вскользь, в потоке будничных слов и событий.

Как интимные сцены можно интерпретировать целование Машиных рук Вершининым (трижды во втором действии) и Ирининых – Тузенбахом (дважды перед дуэлью в четвертом акте).

Рассмотрим, как игралась сцена прощания последних в основных постановках «Трех сестер».

В спектакле К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в 1901 г. в процессе монолога о своей вот уже пятилетней любви к Ирине барон «ласкает» ее, «поправляет ей волосы, теплее закутывает ее в плед, целует каждый палец руки». Тузенбах здесь чересчур трепетен, прощаясь ли или наконец решившись на прощанье излить ей всю свою нежность и боль, признавшись о своем страшном знании: «Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!» (С XIII, с. 180). О том, что «любви нет, что же делать» (там же), Ирине «трудно говорить» и она делает это «осторожно, поправляя ему воротник»⁹⁴². Ей самой тяжело причинять ему боль, но в эти минуты она не может быть с ним нечестна. Они сейчас оба предельно открыты друг перед другом, что, возможно, было бы залогом их общего счастья, и ведут себя как заботливые супруги. Их прощание в этом спектакле невероятно нежное, несмотря на то, что «рояль <...> заперт и ключ потерян» (С XIII, с. 180). На словах «Прощай, моя милая» (С XIII, с. 181) Тузенбах «крепко целует» ей руку, а «она обнимает его голову»⁹⁴³ – словно это и действительно прощание навсегда близких, дорогих друг другу людей.

Немирович-Данченко, считая эту сцену «самой лирической <...> по трепетности»⁹⁴⁴, делает в спектакле 1940 г. прощание барона с Ириной отнюдь не сентиментальным. И несмотря на то, что для режиссера Тузенбах – это «образ с нежной душой»⁹⁴⁵, ему в нем важны «оптимизм, вера и характерность», ведь он военный⁹⁴⁶. Он скрывает от Ирины предстоящую дуэль, и «скрывать свое самочувствие» – его задача, но «он не малодушно ведет себя, он должен быть мужественным»⁹⁴⁷. Его физическое самочувствие в этой сцене – «проводи бесконную ночь», возможно, «заплакать захочется. Но

⁹⁴² Станиславский К.С. Режиссерские экземпляры... С. 267.

⁹⁴³ Там же. С. 269.

⁹⁴⁴ Виленкин В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию... С. 280.

⁹⁴⁵ Там же. С. 169.

⁹⁴⁶ Там же. С. 197.

⁹⁴⁷ Там же. С. 280.

сдержитесь»⁹⁴⁸, – говорит он исполнителю роли барона Н.П. Хмелееву. Он «весь в предстоящей дуэли, поэтому очень нервно возбужден»⁹⁴⁹.

Сцена у Немировича-Данченко, как и в спектакле 1901 года, начинается на крыльце, и Хмелев хотел бы, как и в старом спектакле МХТ, только к концу диалога сойти в сад, но режиссеру важен его «порыв» и состояние «на нерве»⁹⁵⁰. Поэтому на словах «Скажи мне что-нибудь» он предлагает Тузенбауху быть внизу у балкона (несмотря на ремарку Чехова «Кладет голову ему на грудь» (С XIII, с. 180), смотреть на Ирину снизу вверх и глазами искать ее глаз, потому что кроме желания «скрыть то, что с ним творится, <...> есть и еще что-то большее»⁹⁵¹. Режиссер высказывает опасение скатиться к сентиментальности. «Он долетел до какого-то самого большого серьеза в жизни. <...> таких драматических минут мы у вас в роли не видели и больше не увидим», – говорит он Хмелееву⁹⁵². Взгляд Тузенбаха на Ирину в этой сцене драматичный, а не лиричный.

На словах «Полно! Полн!» (С XIII, с. 181) режиссер просит исполнительницу роли Ирины А.И. Степанову не отворачиваться от Тузенбаха: здесь наоборот «надо его успокаивать»⁹⁵³. Ирина в этой интерпретации не стеснительна, она не конфузится и не скрывает лицо (как это происходит у Станиславского). И теперь уже не уводит барона с балкона. Ему важно, чтобы на словах «Надо идти, уже пора» (С XIII, с. 181) он брал руки Ирины в свои. А после последнего монолога «поцеловал одну руку, другую, сделал два шага...»⁹⁵⁴. У героев Немировича-Данченко нет такого тесного физического контакта в этой сцене, как в спектакле 1901 г., нет взаимной чрезмерной нежности, но есть контакт визуальный, прямой и честный, и более резкий рисунок роли Тузенбаха, обусловленный подробным разбором внутреннего состояния персонажа.

⁹⁴⁸ Там же. С. 281.

⁹⁴⁹ Там же. С. 478.

⁹⁵⁰ Там же. С. 508.

⁹⁵¹ Там же. С. 483.

⁹⁵² Там же. С. 484.

⁹⁵³ Там же. С. 485.

⁹⁵⁴ Там же. С. 485–486.

Герои спектакля Г.А. Товстоногова 1965 г. к концу третьего действия разочарованы в жизни. Тузенбах «опускает руки» так же, как и Вершинин. У него «появляется осознание бессмысленности всех действий»⁹⁵⁵, в том числе, и своих собственных. Ирина же находится в «процессе увядания» – в третьем акте у нее «последняя вспышка, а потом идет элегия. Недаром она так скромно реагирует на смерть Тузенбаха»⁹⁵⁶. И у барона в сцене прощания главное – это забота о ней: «Она не должна узнать!»⁹⁵⁷.

В попытке сблизить героев, а на самом деле, обострить трагедию нелюбви Ирины к барону, Товстоногов придумывает две сцены с поцелуем. Первая из них – во втором акте – описана довольно жестоко. «Когда он вас поцелует, – говорит режиссер исполнительнице роли Ирины Э.А. Поповой, – не опускайте голову. Тогда получится, что мы хотим: несостоявшийся поцелуй. Ничего не произошло»⁹⁵⁸. А второй поцелуй состоится как раз в четвертом действии перед его уходом на дуэль. Исполнитель роли Тузенбаха С.Ю. Юрский так описывает ее: «Они сейчас после помолвки. Он потянулся к ней. Поцелуй состоялся, а... (*Разводит руками*)». «А контакта нет. Он ушел», – продолжает Товстоногов. О кофе барон просит уже «из-за тюля»⁹⁵⁹. Холодный поцелуй, в котором нет контакта, будет последним, с чем уйдет Тузенбах на дуэль. Задача режиссера состояла в том, чтобы через несостоявшуюся близость (которую не дал даже поцелуй) показать разобщенность персонажей, подчеркивающую трагичность ухода барона и финала пьесы.

Особенностью интерпретации «Трех сестер» Л.А. Додина в 2010 г. является его фокус на фигуре Ирины в этой сцене прощания и в целом в любовном треугольнике Ирина – Тузенбах – Соленый. В параграфе 2.2.1 мы уже говорили о решении Додиным сцены объяснения Соленого с Ириной, в которой своим поцелуем он разбудил в ней чувственность.

⁹⁵⁵ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 47.

⁹⁵⁶ Там же. С. 203.

⁹⁵⁷ Там же. С. 51.

⁹⁵⁸ Там же. С. 194.

⁹⁵⁹ Там же. С. 146–147.

Тем не менее, Ирина соглашается стать женой Тузенбаха и завтра венчание, но его тревожит отношение Соленого к невесте. И потому сегодня предстоит дуэль, исход которой неизвестен. Ирина «знает, что произошло, но у нее нет возможности остановить Тузенбаха, потому что нет любви, которая только одна и может остановить и предотвратить»⁹⁶⁰. На просьбу барона «Скажи мне что-нибудь» (С XIII, с. 180) она не находит слов, «поэтому ему незачем сюда возвращаться». Но эти слова находит режиссер, считая: «Человеку, который любит, иногда кажется, что ему надо так немного». Он не предлагает врать. Тузенбаху было бы достаточно услышать: «Возвращайся живым»⁹⁶¹. Додин считает, что она не отправляет его на смертную казнь сознательно, просто «ничего, кроме правды, сказать не может». Значит «возвращайся живым» было бы неправдой. Интересно, что Додин не делает виноватой в смерти Тузенбаха одну Ирину, разделяя ответственность между ними: ведь и он женится, зная, что она его не любит. Зачем тогда спрашивает и зачем женится?⁹⁶²

И вообще режиссер ждет от барона другого. Он даже, кажется, считает, что у него могло бы получиться вызвать любовь Ирины: «Если бы Тузенбах после слов о “закрытом рояле” дал бы ей по морде, моментально возникла бы любовь. <...> Ей двадцать четыре года, она переполнена желаниями, необходимостью быть кем-то взятой. <...> Нельзя же все время говорить, говорить и не понимать, что в таком случае не вызовешь чувства. Ну, вызови чувства, черт подери!»⁹⁶³ И даже прощальную просьбу о кофе Додин рассматривает как попытку наконец стать в глазах Ирины мужчиной: «Ты хочешь, чтобы тебя брали силой, сделай первый шаг – пойди на кухню и скажи, чтобы мне приготовили кофе. Если я вернусь живой, то сделаю второй шаг. Выпью кофе и сделаю тебя женой...»⁹⁶⁴ Но Ирина смотрит вслед им обоим и, по мнению режиссера, ей хочется пойти не с Тузенбахом, а с Соленым. Барон

⁹⁶⁰ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 93.

⁹⁶¹ Там же. С. 96–97.

⁹⁶² Там же. С. 177.

⁹⁶³ Там же. С. 389.

⁹⁶⁴ Там же. С. 393.

же, не понявший этого простого языка любви, на котором было нужно говорить с Ириной, сам виноват в ее безответности и своей гибели, спровоцированной им же самим.

Сцена Маши и Вершинина во втором действии трактуется как любовная у Товстоногова: режиссеру хочется, чтобы именно здесь у них возникала «первая интимность»⁹⁶⁵. Помогают в этом постановщику и чеховские ремарки про поцелуй, и идея Товстоногова с муфтой, которую мы описали в параграфе 2.3.3. При репетиции признания Вершинина о том, что он жалуется только ей одной, режиссер дает указание артисту Е. Копеляну: «Резко припасть к руке!». Затем предлагает ему перейти на «горячий шепот», после чего медленно извлечь руку Маши из муфты. И поясняет артистам состояние их персонажей в этой сцене: «... слова уже перестают иметь значение. <...> сейчас складываются отношения <...>. Вы здесь боретесь, сопротивляетесь. <...> Маша открыла вас, ваш нерастраченный запас чувств»⁹⁶⁶. На следующей репетиции режиссер хочет, чтобы сцена игралась «еще озорнее, веселее. Чтобы это был кусок счастья. [тогда] Будет ясно, что вы теряете, в четвертом акте». Когда на одной из реплик Доронина облокачивается на спинку дивана и случайно приникает к плечу Копеляна-Вершинина, это дает новое направление мысли Товстоногову: «Он почувствовал запах ее волос. Они почти поцеловались. И он ушел, сел на корточки перед огнем. От этого Маша и спросит его: “Вы сегодня не в духе?”». О сцене с муфтой режиссер говорит, что в этот момент «намечается то, от чего Маша уходит» – «она боится этой интимности». Но потом садится на диван со словами «А впрочем, говорите, мне все равно» – «то есть согласие, отказ и опять согласие»⁹⁶⁷.

На еще большее откровение в обсуждении взаимоотношений и контактов между парами в пьесе идет О.Н. Ефремов при постановке спектакля, вышедшего в 1997 г. Он обращает внимание на то, что «обычаи меняются в зависимости от того, как меняется общество» и что «сейчас сексуальная

⁹⁶⁵ Левиновский В.Я. Дневник репетиций... С. 205.

⁹⁶⁶ Там же. С. 204–205.

⁹⁶⁷ Пляцковская Н. Товстоногов репетирует... С. 184–185.

революция»⁹⁶⁸. Именно поэтому, ведя обсуждение состояний персонажей, зависимых от разных времен года, он делает акценты не только на их душевном, но и на физиологическом состоянии. Так, первый, весенний акт он описывает как «акт надежд, сексуальной озабоченности». Второй, зимний – «философствующий, и жмутся друг к другу». Пожар третьего, летнего акта для него – «странная и возбуждающая картина»⁹⁶⁹.

«Весна – обострение гормонов»⁹⁷⁰, и потому Маша в первом акте в плохом настроении: у нее происходит «сублимация <...> сексуального чувства», «так хочется мужика, а муж у нее...»⁹⁷¹. Ефремов не договаривает, но все знают из пьесы, что Маша давно не любит мужа, который когда-то «оказался ей самым умным человеком. А теперь не то» (С XIII, с. 134-135). В ситуации с Вершининым Маша, по словам режиссера, «стоит перед проблемой любви, греха. <...> Она – женщина с желаниями женскими, и это проглядывает всегда»⁹⁷². И если во втором действии они с подполковником лишь робко приближаются друг к другу («если прижиматься, то только плечами», «свидание, но оба стесняемся», «рука прямо тянется, но сдерживаю»⁹⁷³), то в третьем – «кинутся друг к другу, потому что [его бригаду] переводят»⁹⁷⁴. Ефремов считает, что Маша «отдается Вершинину в третьем акте. Она сама говорит: “Это страшно”»⁹⁷⁵ – и «отдается, потому что конец приближается»⁹⁷⁶.

Прощание с Вершининым Маша выносит стоически. Ефремов репетирует в этой сцене двойной поцелуй. Просит не делать его продолжительным: «Подошла, поцеловала в щеку и отошла, и вдруг зарыдала». Вершинин же после этого прощается с Ольгой и вновь возвращается к Маше. Режиссер просит исполнителя роли подполковника – С.А. Любшина: «Она спиной, разверни ее, и здесь продолжительный поцелуй». И дает указания Маше –

⁹⁶⁸ Жданова Т. Запись репетиций... С. 687.

⁹⁶⁹ Там же. С. 308.

⁹⁷⁰ Там же. С. 312.

⁹⁷¹ Там же. С. 320.

⁹⁷² Там же. С. 439.

⁹⁷³ Там же. С. 710.

⁹⁷⁴ Там же. С. 439.

⁹⁷⁵ Там же. С. 384.

⁹⁷⁶ Там же. С. 354.

Е.В. Майоровой, как чувствовать и вести себя после этого: «Лена, дальше пытаешься брать себя в руки. “Кот зеленый”»⁹⁷⁷.

Не только в Маше, но и в каждом, по мнению Ефремова, весна пробуждает свое. На одной из первых репетиций С.В. Шкаликов, распределенный на роль Андрея, отмечает: «Он каждую ночь накануне ее прихода плохо спит. <...> весь [второй] акт – ожидание Наташи»⁹⁷⁸. Позже Ефремов развивает эту мысль: «Андрей любит Наташу, не спал, но, если весна, <...> есть вожделение, сексуальная тяга, <...> весна пробуждает именно эти <...> чувства»⁹⁷⁹. И на скрипке в первом действии он «играет, потому что ждет Наташу»⁹⁸⁰. Во втором же – зимнем акте для режиссера важно желание персонажей быть рядом с кем-то: «...не обязательно соитие, но все равно тяга друг к другу»⁹⁸¹. Однако взаимоотношения героев в одной из сцен Ефремов доводит именно до соития, предлагая очень смелое решение чеховского диалога Наташи и Андрея. Л. Петрушевская назовет это сценой «изнасилования ею безвольного мужа», отметив «страшный, все пронизывающий надтреснутого хрустальный голосок стервы Наташи» и «ее смешные свинские глазки при этом»⁹⁸².

Еще в процессе обсуждения этой сцены – в период застольных репетиций – Ефремов дает обоснование возможной близости Наташи и Андрея: «Дело тут не в любви, а в настроении этого акта. <...> когда есть потребность сближения»⁹⁸³. Поначалу режиссер даже сравнивает атмосферу этого акта со стихотворением «Зимняя ночь» Б.Л. Пастернака: «Начнем акт – как из космоса, одна свечечка, приходит Наташа, и “сплетение рук”...»⁹⁸⁴. Но позже понимает, что Наташа не знает, как ей сблизиться: а «может, так, если есть муж»? Режиссер считает, что главное в этой сцене – не столько физическая

⁹⁷⁷ Там же. С. 708.

⁹⁷⁸ Там же. С. 369.

⁹⁷⁹ Там же. С. 543.

⁹⁸⁰ Там же. С. 547.

⁹⁸¹ Там же. С. 680.

⁹⁸² Петрушевская Л. Три ли сестры // Коммерсантъ. 25.02.1997. URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24566/ (дата обращения: 01.03.2023).

⁹⁸³ Жданова Т. Запись репетиций... С. 437–438.

⁹⁸⁴ Там же. С. 392.

потребность Натальи Ивановны, сколько ее желание избавиться от чувства одиночества: «Здесь главное – он мне нужен». И оправдывает ее выбор способа сближения: «Муж должен выполнять свои обязанности»⁹⁸⁵. Андрей тоже в этом акте испытывает «состояние одиночества космического»⁹⁸⁶, «он тоже мерзнет»⁹⁸⁷ и желает тепла, но тепла душевного, хочет раскрыть душу, что потом выльется в сцену с «милым дедом» Ферапонтом: «Они близки с Наташей, а на самом деле близки с Ферапонтом»⁹⁸⁸.

Ефремов сразу предлагает актрисе Н.С. Егоровой действовать смело: «Подходи, распахни халат». И дает советы исполнительнице роли Наташи, указывающие на степень активности Андрея в этой сцене: «Он не обнимает, ты берешь его руку и кладешь его руку на себя». Актриса Е.В. Майорова считает, что получится хорошая сцена. Но Егорова поначалу сомневается: «Я не ханжа, но, если сперва с ним, потом Протопопов приезжает». Ефремов же, отвечая на ее реплику, развеивает миф о «романчике» Наташи с Протопоповым: «С ним она только катается»⁹⁸⁹, – о романе ведь говорит лишь Чебутыкин, а его может и не быть.

На одной из следующих застольных репетиций режиссер конкретизирует поведение Наташи в этой сцене: «Мне хотелось бы, чтобы ты села на него. <...> Она его тут насиливает, грубо говоря»⁹⁹⁰. А на одной из сценических репетиций в Студии на 6-м этаже уточняет мизансцену, предлагая исполнителю роли Андрея Д.В. Бруснику сесть спиной к залу (что и закрепляется в спектакле). Егоровой на ее желание не показывать сразу, «что сейчас будет секс», помогает найти рисунок роли: «Не надо сразу к нему. <...> Встань на колени и расстегивай ему халат. Вставай, распахни свой и садись на него». Ефремов говорит, что в дальнейшем текст будет распределен на протяжении всей сцены, пока же ему важно внутреннее и внешнее движение – то, как герои подошли к этому моменту. Для Наташи ее поведение – «не то что какой-то

⁹⁸⁵ Там же. С. 437–438.

⁹⁸⁶ Там же. С. 522.

⁹⁸⁷ Там же. С. 710.

⁹⁸⁸ Там же. С. 525.

⁹⁸⁹ Там же. С. 437.

⁹⁹⁰ Там же. С. 522.

порыв, а надо быть нам вместе, а я только так это понимаю»⁹⁹¹. Режиссеру важно показать не только право героини на подобные действия в отношении своего мужа, но и ее волнение: «...только попробую его обнять, и гладь прямо по спине. И расстегивай, отворачиваясь, целомудреннее»⁹⁹². Позже Ефремов подсказывает манеру поведения героини в этой сцене, во время которой она не прекращает своего диалога с Андреем: «Вдруг рука пошла непроизвольно <...>. Можешь [трогать] его за волосы. <...> Можешь делать паузу. Она говорит, как акын. Оставайся на нем и говори. Пауза. “Что ты молчишь”. После этого приводи себя в порядок и пошла. И пускай на молчании – встаешь, привела себя в порядок, отышалась, поцеловала его. И про Ферапонта заговорила совсем иначе»⁹⁹³. По словам Ефремова, эта женщина маялась, искала, с кем ей быть, хотела близости и добилась ее.

На одну интересную деталь обращает внимание в этой сцене Брусникин, говоря, что, произнося «конкретные слова», которые есть в этом диалоге Андрея и Наташи, «она и дело делает. Ряженых отменить и так далее – это ее цель»⁹⁹⁴. И действительно, обращаясь к тексту Чехова, мы увидим, что Наташа искала поддержки мужа не только в отмене ряженых, но и в том, чтобы переселить Бобика в детскую, которую до сих пор занимает Ирина: ведь там «и сухо, и целый день солнце», а Ирина «все равно днем дома не бывает, только ночует...» (С XIII, с. 140). И в этом случае было бы правомерно дать Наташе еще одну характеристику, Ефремовым не используемую: женщины-хищницы – психотипа, которому посвящена глава в монографии А.С. Собенникова «Творчество А.П. Чехова: пол, гендер, экзистенция»⁹⁹⁵.

Определяя психотип женщины-хищницы, Собенников обращается к чеховской прозе и объясняет этот тип через описание героинь рассказов Чехова. Однако выделяемые исследователем их качества экстраполируются и на героиню «Трех сестер», психофизические характеристики которой при

⁹⁹¹ Там же. С. 623.

⁹⁹² Там же. С. 624.

⁹⁹³ Там же. С. 711.

⁹⁹⁴ Там же. С. 522.

⁹⁹⁵ Собенников А.С. Творчество А.П. Чехова... С. 141–156.

помощи Ефремова стали еще более явными. Собенников говорит о наличии у этого типа женщин сексуальности и умении использовать ее «в общении с противоположным полом»⁹⁹⁶. Иногда – даже бессознательно. Исследователь обращает внимание на то, что в рассказе «Тина», описывая борьбу между мужчиной и женщиной, «рассказчик акцентирует животное, биологическое»⁹⁹⁷ в героине. Вот и Андрей в четвертом акте «Трех сестер», разочаровавшийся в своем браке, говорит о том, что в Наташе «есть <...> нечто призывающее ее до мелкого, слепого, этакого шаршавого животного» и утверждает, что «она не человек» (С XIII, с. 178)⁹⁹⁸.

Приемами соблазнения мужчины женщиной-хищницей Собенников называет «мудрёный запах» (как у героини рассказа «Шампанское»)⁹⁹⁹ и «сладко-певучий голос» (как в «Аriadne»)¹⁰⁰⁰. Склонность Натальи Ивановны к приятным запахам мы наблюдаем в последнем действии пьесы, когда она собирается «срубить эту еловую аллею» и везде «понасажать цветочков, цветочков, и будет запах...» (С XIII, с. 186). А сладость и певучесть голоса можно увидеть и в ее диалоге с Андреем (где встречаются слова «мальчишечка», «Андрюшанчик» (С XIII, с. 140), и в ее «сюсюкающем» общении с сестрами («А ты устала, милая, бедная моя девочка! <...> Милая, родная, переберись пока к Оле!» (С XIII, с. 154–155), «Ты, бедняжка, устала! Устала наша начальница! <...> Олечка» (С XIII, с. 159) и др.). Но это мы поймем потом. Первое, что притягивает к себе внимание Андрея, является Наташина «женская привлекательность, женское» (курсив здесь и далее – А.С.), которое у Собенникова, «телесно, а не духовно»¹⁰⁰¹, которое губительно для мужчины. Описание внешности героини рассказа «Супруга», включающее «длинные душистые волосы», «лёгкий кружевной капот», «массу розовых

⁹⁹⁶ Там же. С. 141.

⁹⁹⁷ Там же. С. 145.

⁹⁹⁸ Более подробно характеристика «шаршавое животное», данная Наташе, анализируется в статье: Бигильдинская О.В. «Шаршавое животное» и другие зоометафоры в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература – культура – язык: Коллективная монография. М., 2023. С. 219–227.

⁹⁹⁹ Там же. С. 146.

¹⁰⁰⁰ Там же. С. 151.

¹⁰⁰¹ Там же. С. 146.

волн», создающих «образ женского»¹⁰⁰², можно увидеть и в Наташе, несмотря на чеховскую сдержанность и краткость в ремарках. Ее розовое платье с зеленым поясом в первый приход в дом Прозоровых, а также взгляд мельком в зеркало со словами: «Кажется, причесана ничего себе...» (С XIII, с. 135), – говорят о выраженном женском начале и желании понравиться – никто из сестер в пьесе Чехова не обращает внимания на свою прическу или платье. Собенников также пишет, что в героинях «Драмы на охоте» и «Аriadны» «подчеркивалась природная красота, власть <...> биологических инстинктов, в конечном счёте, власть женщины-самки»¹⁰⁰³. Последнюю характеристику мы сможем дать Наташе, увидев, как плодовита окажется она – единственная из всех женщин-героинь в пьесе и как по-женски будет привлекательна для мужчин – не только для своего будущего мужа, но и для Протопопова (животный эротизм и плодовитость Наташи в свое время отмечала М.Ч. Ларионова, а Л.А. Додин – ее востребованность мужчинами и способность рожать детей). Действие, которое производит на Андрея образ Наташи, подтверждает ее женскую привлекательность и выражено в его финальных репликах в первом акте: «О молодость, чудная, прекрасная молодость! <...> душа полна любви, восторга... <...> За что, за что я полюбил вас, когда полюбил – о, ничего не понимаю» (С XIII, с. 138).

Описывая изменение сознания героя-мужчины, попавшего в «ловушку» Ариадны, Собенников отмечает, что меняется представление героя о женщинах: «Происходит крушение иллюзий, навеянных воспитанием и книгами», – но половые инстинкты все еще «заставляют его [женщине] подчиняться»¹⁰⁰⁴. По утверждению исследователя, герои-мужчины чеховских рассказов, вошедших в главу о женщинах-хищницах, в итоге «ведут себя как рабы, утратившие мужественность»¹⁰⁰⁵, что полностью соответствует поведению Андрея в последующих актах драмы.

¹⁰⁰² Там же. С. 147.

¹⁰⁰³ Там же. С. 151.

¹⁰⁰⁴ Там же. С. 154–155.

¹⁰⁰⁵ Там же. С. 155.

Утверждение Собенникова, что «женщина-хищница никогда не выйдет замуж “по любви”, только “по расчету”»¹⁰⁰⁶, да еще будет подозреваема в неверности, абсолютно не ложится в концепцию спектакля Ефремова, но вполне совпадает с интерпретацией «Трех сестер» Додиным. Его Наташа в первой же сцене, явившись в гости с будущему жениху, своим зеленым поясом «прикрывает <...> беременность», а «ее объяснение с Андреем исключает мысль о его отцовстве». Додинский Андрей, по словам В.Н. Галендеева, женясь на Наталье Ивановне, «совершает почти что акт самопожертвования», потому что любит ее «опозоренную и погибающую»¹⁰⁰⁷. На одной из репетиций Додин допускает более смелое поведение Андрея, предлагая ему такой внутренний диалог: «Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой! Дайте мне вас тискать на законных основаниях!» – отмечая, что предложение он делает «уже целуя, щупая, и обнимая, и лаская», и делает это так страстно, что «в свете фонаря [становится] видно, что на его штанах расползается мокре пятно». А Наташа позволяет ему делать все, что он хочет, ведь тогда и ребенок рождается «на законных основаниях»¹⁰⁰⁸.

Не обошли режиссеры вниманием и женское в образе Ольги. Ефремов отмечает, что Ольгин интерес к каждому человеку «есть подмена сексуальности», «сублимация полового чувства». Она из породы тех, кто очень ответственен за других, и ее чувство ответственности сродни материнскому, она «ведущая этой семьи», «любовью ведущая»¹⁰⁰⁹. Ее любовь проявляется в сопереживании и сострадании другому: «Сострадание и есть любовь»¹⁰¹⁰. Даже по отношению к Наташе в ней возникает жалость. Но со временем тяжесть ответственности в ней – как в людях «определенным образом чувствующих»¹⁰¹¹ – накапливается. И когда, по мнению режиссера, мы увидим,

¹⁰⁰⁶ Там же. С. 147.

¹⁰⁰⁷ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 23–24.

¹⁰⁰⁸ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 214–215.

¹⁰⁰⁹ Жданова Т. Запись репетиций... С. 322, 324.

¹⁰¹⁰ Там же. С. 329.

¹⁰¹¹ Там же. С. 597.

что «эта чудная женщина останется старой девой и начальницей, чего она не хочет <...> мы поймем ее драму»¹⁰¹².

Додин же идет в раскрытии образа Ольги как женщины многое дальше. Галендеев называет сцену ее поцелуя с Кулыгиным одним из характерных для режиссера «вмешательств» в фактуру драмы. При этом он отмечает: «При всей благовейности, с которой Додин читает Чехова, он бывает резко решительным, когда ему кажется: надо что-то обострить ради внятности общей мысли»¹⁰¹³. Этот поцелуй инициирует сама Ольга, однако и Кулыгина, по словам Додина, тянет к ней и «он почти объясняется ей в любви»¹⁰¹⁴ (так режиссер, вероятно, трактует слова Кулыгина: «Олечка моя милая... Я часто думаю: если бы не Маша, то я на тебе бы женился, Олечка. Ты очень хорошая...») (С XIII, с. 160). Возможно, он видит в ней человека, который, в отличие от всех остальных в этом доме, так же, как и он, «умеет соблюдать форму»¹⁰¹⁵ (она ведь тоже учительница). На одной из последующих репетиций Додин допускает, что его объяснение в любви «как потребность любви и покоя»¹⁰¹⁶. Ольга же думает о том, что была бы счастлива замужем за Кулыгиным: она «понимает, что даже такой мужчина – это очень много»¹⁰¹⁷. Она вдруг «страшно к нему потянулась», увидев, что «он нормальный, хороший <...>. Не менее жалкий, чем она, человек»¹⁰¹⁸. Отмечая очень смелую пробу актрисы И. Тычининой, режиссер подталкивает к более страстной игре в этой сцене пробующего роль Кулыгина артиста С. Козырева: «...это должна быть сцена любви, жадной любви, потому что он по любви соскучился»¹⁰¹⁹. После сцены поцелуя Ольга у Додина находится «в шоковом состоянии. И физиологически, и психически. Она никак не ожидала от себя, что она так хочет, что в ней сидит такое животное», которое «остается не востребовано»¹⁰²⁰. Режиссер характеризует эту сцену как

¹⁰¹² Там же. С. 558.

¹⁰¹³ Галендеев В.Н. Сознательный Чехов... С. 23–24.

¹⁰¹⁴ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 93.

¹⁰¹⁵ Там же. С. 189.

¹⁰¹⁶ Там же. С. 282.

¹⁰¹⁷ Там же. С. 195.

¹⁰¹⁸ Там же. С. 282.

¹⁰¹⁹ Там же. С. 360.

¹⁰²⁰ Там же. С. 385.

«микросюжет несвершившейся любви»¹⁰²¹, а Галендеев – как «этюд о неразрешимости одиночества»¹⁰²².

Из других додинских «дерзостей», не названных в этом разделе, отметим вынесенную за кулисы, но озвученную режиссером ситуацию Марии и Вершинина в третьем акте. Ему кажется, что в ночь пожара у них «происходит свидание. (*Пробует и поет за Вершинина и Машу [арию Гремина].*) Потом он является сообщить, что нашел комнату для свидания, они садятся на извозчика и едут, чтобы любить и любить»¹⁰²³. Додин считает, что Чехов дает им возможность говорить в этой сцене через музыку, потому как если он подойдет к Маше, между ними сразу произойдет то же, что «между Ольгой и Кулыгиным, но уже публично»¹⁰²⁴. Так Додин подтверждает позицию Ефремова в том, что Маша отдается Вершинину в третьем акте. Но для режиссера важно вынести это подразумеваемое им событие за сцену.

Выводы к главе III

Изложенное в третьей главе позволяет нам сделать следующие выводы.

Два главных вопроса русской литературы – «Кто виноват?» и «Что делать?» – коснулись и «Трех сестер». Их неоднократно задавали исследователи драмы в отношении чеховских героев. Процесс поиска ответа на эти вопросы мы находим в стенограммах репетиций чеховской драмы разных лет, интерпретаторы которой открывают новые грани в ее содержании.

Первые критики пьесы в большинстве своем шли по линии обвинения и требовали от героев Чехова активной социально-политической позиции и непременной борьбы с пошлостью в лице Наташи и Протопопова, сопротивления среде.

В период всплеска интереса к «Трем сестрам» в середине 1960-х – во времена крушения надежд шестидесятников – тема трагического бездействия в

¹⁰²¹ Там же. С. 282.

¹⁰²² Галендеев В.Н. Сознательный... С. 25.

¹⁰²³ Додин Л.А. Путешествие без конца... С. 284.

¹⁰²⁴ Там же. С. 386.

драме еще громче зазвучала в спектакле Г.А. Товстоногова, обостряя тему борьбы персонажей. Однако, конец 1990-х был отмечен прямо противоположной трактовкой пьесы. О.Н. Ефремов, выбравший «Трех сестер» для своего последнего художественного высказывания, приходит к выводу, что путь героев драмы, прекрасных и удивительных людей, – очищение через страдания. Финальное «надо жить» он понимает как «идею христианского смирения», а персонажей – как людей, которые «могут служить духовным примером».

В ответе же на вопрос, кто виноват в том положении, в котором оказываются герои пьесы, так же отражалось время постановки и тот счет, который интерпретаторы драмы предъявляли к современникам. Ярким примером отражения времени в проблематике пьесы стал спектакль Товстоногова в БДТ, в котором режиссер подошел «трезво и разоблачительно» ко всем персонажам и обвинил их в бездействии и равнодушии, приведших к бессмысленному убийству Тузенбаха. Эта трактовка стала выражением позиции Товстоногова как гражданина и художника и была адресована к интеллигенции его времени.

То, что «Три сестры» – пьеса о военных и одновременно о любви, требует каждый раз от постановщиков ее переосмыслиния именно с этих позиций. Интересную интерпретацию этих тематических аспектов драмы предлагают режиссеры второй половины XX – начала XXI вв.

И если в начале 1980-х Ю.П. Любимов прочитывает текст «Трех сестер» как военную пьесу, обвиняя ее героев (в том числе и сестер), привыкших жить по команде, в безынициативности и «покорном упавании на будущее», то репетиции спектакля Л.А. Додина в 2009–2010 гг. дают повод к новым размышлению на военную тему. Режиссер и артисты делают заключение о безволии и бездомности военных, о «ссылке» Вершинина и генерала Прозорова «в Пермь», о военном прошлом, живущем в умах героев, о жизни «на постое» без отсутствия войн, а также о том, что война не может быть смыслом жизни.

Помимо этого, режиссер, считая, что пьеса предвосхищает «весь ужас революции», пытается предсказать будущее чеховских персонажей.

Любовную тематику драмы и расширение границ дозволенного в ее интерпретации не смог обойти ни один постановщик «Трех сестер», включая К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Однако театр развивался по пути снятия табу и изменения степени откровенности разговора на темы взаимоотношения мужчин и женщин. Это позволило режиссерам второй половины XX – начала XXI вв. не только обсуждать на репетициях иной, более смелый характер связей между разнополыми персонажами чеховской пьесы, но и предлагать неожиданные сценические решения. Так, в спектакле Товстоногова есть два унизительных «несостоявшихся» поцелуй Ирины и Тузенбаха, у Додина – страстные поцелуи между Ириной и Соленым, Ольгой и Кулыхиным, а у О.Н. Ефремова – сцена изнасилования Наташей собственного мужа, Андрея Прозорова. Эта режиссерская смелость продиктована не только театральной эстетикой своего времени, но и, как в случае с Додиным, необходимостью «что-то обострить ради внятности общей мысли». Так, в каждой из рассматриваемых в данном исследовании постановке осуществляется новая трактовка гендерных аспектов драмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драма Чехова «Три сестры» до сих пор продолжает играть огромную роль в мировом культурном пространстве. Ее прочтение активно меняется на протяжении XX–XXI вв. в соответствии с развитием методологии литературоведения. В обществе постмодерна все больше отдается предпочтение синтетическим формам искусства, что накладывает отпечаток на восприятие литературных произведений, в особенности драматических. Становится очевидным, что изучение специфики драмы как литературного рода, закономерностей сценических интерпретаций является насущной и необходимой частью современной теории и литературно-критической и историко-литературной практики, в частности прочтения драм Чехова, в том числе и пьесы «Три сестры».

Пристальное изучение стенограмм репетиций «Трех сестер» крупнейшими режиссерами второй половины XX – начала XXI вв. Г.А. Товстоноговым, О.Н. Ефремовым и Л.А. Додиным, осуществленное в литературоведении впервые, позволяет открыть новое в поэтике и проблематике чеховской драмы.

Стенограммы застольных и сценических репетиций стали важнейшим источником новых вариантов интерпретации художественного мира пьесы. В них отразилось восприятие режиссерами спектаклей поэтики «Трех сестер», включающее трактовку визуальных и слуховых элементов драмы, возникшую в процессе перевода словесного текста на язык театра.

Каждая из сценических интерпретаций, изученных в данном исследовании, все дальше уходит от «жизненного правдоподобия» первых главных постановок пьесы (в МХТ в 1901 г. и во МХАТе в 1940 г.) к большей условности и символизму в сценографии.

В стенограммах репетиций прослеживается важная тенденция отказа от однозначного восприятия чеховских «положительных» и «отрицательных» персонажей, осуществляется углубленный разбор психологии героев и попытка

«оправдания» Наташи и Соленого, а также «развенчания» сестер Прозоровых и героев их круга – Вершинина, Тузенбаха. При постановке пьес во второй половине XX в. и в начале XXI в. также осуществлена более подробная разработка так называемых «второстепенных» персонажей пьесы. Благодаря зафиксированному репетиционному процессу Товстоногова, Ефремова и Додина, в системе персонажей драмы Чехова появились развернутые интерпретации образов старика Ферапонта, а также подпоручиков Федотика и Родэ.

Интерпретациям выбранного нами периода характерно стремление к освобождению от бытовых подробностей в оформлении спектакля: количество мебели и реквизита снижается до минимума, как правило, обозначенного Чеховым в ремарках и тексте пьесы. Но предметам уделяется повышенное внимание, так как их употребление часто символично.

Подробнейшим образом разработанная Чеховым звуковая партитура «Трех сестер» – чрезвычайно важный аспект его позднего драматического творчества. Но анализ сценических интерпретаций показал, что эта партитура – наиболее подвижная и подверженная субъективным трактовкам часть пьесы.

Смена точки зрения и интерпретации элементов поэтики является следствием специфики понимания основной проблематики драмы «Три сестры». Осмысляя пьесу, ее постановщики не удовлетворялись традиционными прочтениями, открывали новые грани смысла, продолжая искать ответы на традиционные вопросы русской литературы «Кто виноват?» и «Что делать?». Так, экстраполируя судьбы и поведение чеховских интеллигентов на свое поколение – интеллигенцию шестидесятых, Товстоногов обостряет тему борьбы персонажей драмы, разоблачает их в равнодушии и бездействии, обвиняет в непредотвращении бессмысленного убийства барона Тузенбаха. Рассматривая пути борьбы и смирения (как ответ на вопрос «Что делать?»), Ефремов объясняет выбор бездействия персонажей пьесы как осмысленный, обозначающий христианское смирение и духовный пример стойкости перед обстоятельствами жизни.

Акцентирование «военной» проблематики драмы (ведь персонажи «Трех сестер» – представители военного сословия) подталкивает к новому осмыслинию этого аспекта. Так, если в 1981 г. Ю.П. Любимов поставил в Театре на Таганке спектакль о привыкших жить по команде людях, обвиняя их в безынициативности и «покорном уповании на будущее», то постановка Додина в 2010-м – уже размышление и о жизни «на постое», и о военном прошлом и будущем его героев, и о том, что война не может быть смыслом жизни.

Развитие театра по пути снятия табу с откровенности разговора на гендерные темы позволило режиссерам обсуждать и предлагать персонажам пьесы более свободный характер сценических взаимоотношений. Это и «несостоявшиеся» поцелуи между Ириной и Тузенбахом у Товстоногова, и вполне состоявшиеся страстные поцелуи Ирины и Соленого, а также Ольги и Кулыгина в спектакле Додина, и даже сексуальная агрессия Наташи в постановке Ефремова. Все эти режиссерские решения – не только дань театральной эстетике своего времени, но и необходимость подробного раскрытия характеров персонажей в связи с проблемами, ранее не поднимавшимися в сценических и литературоведческих интерпретациях.

В исследовании вопроса о современном прочтении пьесы «Три сестры», о понимании проблематики и интерпретации ее художественно-эстетической специфики, мы пришли к выводу о том, что материал стенограмм застольных и сценических репетиций драмы Чехова Г.А. Товстоноговым, О.Н. Ефремовым и Л.А. Додиным, не только способствует более глубокому проникновению в авторский замысел, но и открывает новые возможности в изучении классического произведения. В дальнейшей перспективе включение таких материалов в научный дискурс позволит уточнить поэтику и проблематику не только пьес Чехова, но и произведений других драматургов. Общая характеристика интерпретаций, представление о которых складывается в ходе изучения стенограмм театральных репетиций, также может стать предметом дальнейших литературоведческих исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Материалы и источники

1. Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – 408 с.
2. Жданова Т. Запись репетиций спектакля «Три сестры» // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. – М.: Эксмо, 2007. – С. 305–772.
3. Левиновский В.Я. Дневник репетиций спектакля «Три сестры» А.П. Чехова // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова / авт.-сост. В.Я. Левиновский. – М.: Издательская группа NAVONA, 2021. – С. 79–236.
4. Пляцковская Н. Товстоногов репетирует «Три сестры» А.П. Чехова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2019. – 224 с.
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974–1983.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. – М.: Наука, 1974–1982.
7. Чехов А.П. Три сестры: Драма в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы, 1895–1904 / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1978. – С. 117–188.

II. Справочно-энциклопедические издания

8. А.П. Чехов: энциклопедия / сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. – М.: Просвещение, 2011. – 695 с.
9. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. Энцикл., 1962–1978.
10. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 8: Флобер – Яшпал / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1975. – 1136 стб.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. Николюкин А.Н. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
12. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
13. Русские писатели. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. Ч. 2. М–Я / Под ред. П.А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – 448 с.
14. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. А.П. Варламова и др.. – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып. 2. –
15. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. В.М. Миронова, И.Р. Скляревская, Н.А. Таршис, ред. Д.Д. Кумукова. СПб.: РИИИ, 2015. – Вып. 3. – 294 с.
16. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. И.И. Бойкова, Е.В. Булышева, В.А. Ильюшкина и др., ред. Д.Д. Кумукова, В.М. Миронова. – СПб.: РИИИ, 2020. – Вып. 4. – 184 с.
17. Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршис, ред. А.П. Варламова, А.В. Сергеев. – СПб.: РИИИ, 2005. – Вып. 1. – 250 с.

III. Статьи и монографии

18. Андреевский С. Театр молодого века (Труппа Московского Художественного театра) // Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 256–264.
19. Анненский И.Ф. Драма настроения. Три сестры // Анненский И.Ф. Книга отражений. – СПб.: Типогр. Т-ва Печ. и Изд. дела «Труд», 1906. – С. 149–167.
20. Аникст А. Теория драмы в России: От Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. – 643 с.
21. Арто А. «Театр восточный и театр западный» // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр»; изд-во ГИТИС, 1992. – С. 60–64.
22. Афанасьев Э. С.Пьеса А. П. Чехова «Три сестры»: ироническая драма / Русская словесность. – 2001. – № 8. – С. 6–11.
23. Афанасьев Э.С. Творчество А. П. Чехова: иронический модус : Монография. – Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 1997. – 236 с.
24. Ахметшин Р.Б. Метафора движения в пьесе «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет: Сборник статей / Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2002. – С. 33–43.
25. Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. – Л.: Академия, 1927. – 186 с.
26. Балухатый С.Д. Три сестры. 1901 // Балухатый С.Д. Чехов драматург. – Л.: Гослитиздат, 1936. – С. 178–204.
27. Балухатый, С.Д. От «Трех сестер» к «Вишневому саду» // Литература. – 1931. – № 1. – С. 109–178.
28. Бартошевич А. «Три сестры» в МДТ – Театре Европы // Петербургский театральный журнал. Блог. – 12.10.10. – URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/89.json> (дата обращения: 01.03.2023).

29. Бентовин Б.И. Московские гастролеры // Господа критики и господин Чехов: антология / сост. С. ле Флемминг. – СПб, М.: Летний сад, 2006. – С. 70.
30. Бердников Г.П. Чехов – драматург: Традиции и новаторство в драматургии Чехова. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.
31. Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург // Чехов А.П.: *pro et contra*. Том 2. – СПб.: Изд-во РХГА, 2010. – С. 930–973.
32. Берковский Н.Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет. – М.: Искусство, 1969. – С. 48–184.
33. Бигильдинская О.В. Символика волчка: деталь в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Известия Саратовского университета. Серия «Филология, Журналистика». 2023. Вып. 1. С. 67–72.
34. Бигильдинская О.В. «Три сестры» Чехова и звуковая палитра пьесы: проблемы интерпретации // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2023. №. 1. С. 33–45.
35. Бигильдинская О.В. Сценическая история еловой аллеи (заставочная ремарка в пьесе А.П. Чехова «Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 26: 100 лет со дня основания Дома-музея А.П. Чехова в Ялте: сб. научн.тр. / Под ред. Логинова А.А. Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2022. С. 156–162.
36. Бигильдинская О.В. «Шаршавое животное» и другие зоометафоры в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература – культура – язык: Коллективная монография / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2023. С. 219–227.
37. Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // А.П. Чехов: *pro et contra*. Т. 2. – СПб: РХГА, 2010. – С. 522–692.
38. Богатырев П.Г. Знаки в театральном искусстве // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Т. VII. – Тарту, 1975. – Вып. 365. – С. 7–36.

39. Богданова П.Б. Культурный цикл: театральная режиссура от шестидесятников к поколению post. – М.: Академический проект, 2017. – 479 с.
40. Богданова П.Б. Смерть драмы. Чехов и постчеховская традиция: пьесы потока // Современная драматургия. – 2014. – № 3. – С. 204–211.
41. Бушканец Л.Е. «Чеховские звуки» в культуре XX-XXI веков // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. – 2018. – № 6 (18). – URL: <https://portal.novsu.ru/file/1483207> (дата обращения: 01.03.2022).
42. Бялый Г.А. «Звук лопнувшей струны» // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева (Москва, 8–10 ноября 2018 г.). – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. – С. 400–404.
43. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм: очерки. – Л.: О. изд-ва «Советский писатель», 1981. – 400 с.
44. В.Ф. «Три сестры» А.П. Чехова на Харьковской драматической сцене // Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 275–276.
45. Васильева С. Своя жизнь. «Три сестры» и другие обитатели дома Петра Фоменко // Вестник Европы. – 2005. – № 13–14. – URL: <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/18707/> (дата обращения: 6.04.2021).
46. Виленкин В.Я. Вл.И. Немирович-Данченко ведет репетицию: «Три сестры» А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. – М.: Искусство, 1965. – 556 с.
47. Волчекевич М.А. «Три сестры»: драма мечтаний. – М.: Пробел–2000, 2012. – 126 с.
48. В творческой лаборатории Чехова. – М.: изд-во «Наука», 1974. – 368 с.
49. Гаевский В.М. Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 213–224.
50. Галендеев В.Н. Лев Додин: Метод. Школа. Творческая философия. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 160 с.

51. Галендеев В.Н. Сознательный Чехов // Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – С. 5–30.
52. Головачёва А.Г. «Три сестры А.П. Чехова в контексте массовой драматургии конца XIX столетия // Головачёва А.В. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги». – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. – С. 132–165.
53. Головчинер В.Е. «Три сестры» А.П. Чехова в контексте исканий драмы начала XX века // Вестник ТПГУ. – 2010. – Вып. 8 (98). С. 5–10.
54. Горфункель Е. Товстоногов и Чехов // Вопросы театра. – 2010. – № 3-4. – С. 24–47.
55. Григорьев М.С. Сценическая композиция чеховских пьес. – М: КУБС В.Л.Х.И., 1924. – 124 с.
56. Дарж Ф. Петр Фоменко показывает в Шайо «Трех сестер», не вызывающих эмоций // Лё Монд. – 5.11.2004. – URL: <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/4435/> (дата обращения: 6.04.2021).
57. Джемс Линч (Андреев Л.Н.). Три сестры // Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 250–253.
58. Дмитриевская Е. «Как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет...» // Экран и сцена. – 2011. – № 6. – URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/99.json> (дата обращения: 01.03.2023).
59. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. – М.: Скорпион, 2003. – 218 с.
60. Долженков П.Н. Эволюция драматургии Чехова: Монография. – М.: МАКС Пресс, 2014. – 260 с.
61. Долженков П. Н. Образ Соленого в пьесе Чехова «Три сестры» и Лермонтов // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2018. – Т. 18. – Вып. 4. – С. 448–452.
62. Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. – Тверь: Лилия Принт, 2005. – 158 с.

63. Доманский Ю.В. Влюбленный утопист: Семантика образа Вершинина в «Трех сестрах» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове: Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 60–76.
64. Доманский Ю.В. «Железнодорожная шутка»: Семантика образа Соленого в «Трех сестрах» // Доманский Ю.В. Статьи о Чехове: Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 49–59.
65. Дурылин С. «Три сестры». Премьера в МХАТ СССР им. Горького // Советское искусство. – 24 апреля 1940. – № 23 (693). – С. 3.
66. Егошина О. «Три сестры». В пространстве безнадежности // Егошина О. Театральная утопия Льва Додина. – М.: НЛО, 2014. – С. 213–220.
67. Ермилов В.В. «Три сестры» // Ермилов В.В. Драматургия Чехова. – М.: Советский писатель, 1948. – С. 122–222.
68. Зарецкая Ж. Рецепт человечности // Вечерний Петербург. – 19.10.10. – URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/93.json> (дата обращения: 01.10.2020).
69. Зингерман Б.И. Время в пьесах Чехова // Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988. – С. 5–62.
70. Зингерман Б.И. Пространство в пьесах Чехова // Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: Наука, 1988. – С. 63–113.
71. Зубанова И.В., Бранд С.В., Ланчиков В.К. Когда хиты были шлягерами. О переводе «легкого жанра» // Мосты. – 2014. – № 3 (43). – С. 33–43.
72. И.Б-ев. «Три сестры» г. Чехова как иллюстрация к военной жизни // «Наблюдатель». – 1901. – № 6. – С. 88–90.
73. Иванова Н. Ф. Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. – С. 203–209.
74. Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова: Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 131 с.

75. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
76. Кайда Л.Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста: монография. – М.: Флинта, 2019. – 112 с.
77. Калмановский Е.С. Сестры Прозоровы вчера, сегодня и завтра: (о героях пьесы А.П. Чехова «Три сестры») // Звезда. – 1966. – № 1. – С. 204–212.
78. Катаев В.Б. Буревестник Соленый и драматические рифмы в «Трех сестрах» // Катаев В.Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 311–321.
79. Катаев В.Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 251 с.
80. Катаев В.Б. Метаморфозы текста: русский роман и интермедиальность // Научные доклады филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Сб. Вып. 6. – М.: МГУ, 2010. – С. 32–39.
81. Катаев В.Б. «Даю зрителю по морде...»: о природе чеховских развязок // Катаев В.Б. К пониманию Чехова. – Статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. – С. 136–144.
82. Катаев В.Б. Реминисценции в «Трех сестрах» // Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: Московский университет, 1989. – С. 201–219.
83. Карасев Л. В. Пьесы Чехова // Вопросы философии. – 1998. – № 9. – С. 72–91.
84. К-ель А. (А.Р. Кугель). Заметки о Московском Художественном театре. II // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. – С. 179–183.
85. Кондратьева В.В. Идейно-эстетическая роль Масленицы в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Фольклор: традиции и современность: Сб. докладов Сев.-Кавк. регион. науч.-практ. конф. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001. – С. 33–37.

86. Кондратьева В.В. Семантика образа дома в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы: Сб. науч. тр. – Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001. – С. 111–117.
87. Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.
88. Кочетков А.Н. Концепция драматической формы и эволюция соотношения «текст – подтекст» в драматургии Чехова (от «Трех сестер» к «Вишневому саду») // Творчество А. П. Чехова (Поэтика, истоки, влияние): Межвуз. сб. науч. тр. – Таганрог: ТГПИ, 2000. – С. 3–19.
89. Кугель А.Р. «Три сестры» А.Чехова // Петербургская газета. – 1901. – № 59. – 2 марта. – С. 3.
90. Кугель А.Р. Утверждение театра. – М.: Изд-во ж-ла «Театр и искусство», 1922. – 208 с.
91. Кузичева А.П. Репетирует А.В. Эфрос. «Три сестры». 1982 год // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – С. 259–293.
92. Ларионова М.Ч. Антисказка «Три сестры» // Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2011. – С. 212–226.
93. Ларионова М.Ч. Еловая аллея и цветочки (Пьеса А.П. Чехова «Три сестры» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2012. – № 2. – С. 26–35.
94. Левиновский В.Я. Рядом с Товстоноговым // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова / авт.-сост. В.Я. Левиновский. – М.: Издательская группа NAVONA, 2021. – С. 381–414.
95. Левиновский В.Я. Сквозная тема // Сценический роман дома Прозоровых. Георгий Товстоногов в работе над «Тремя сёстрами» Антона Чехова / авт.-сост. В.Я. Левиновский. – М.: Издательская группа NAVONA, 2021. – С. 17–25.
96. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 583–603.

97. Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 128 с.
98. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.
99. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
100. Лотман Ю.М. Язык театра // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 603–608.
101. Луначарский А.В. О художнике вообще и некоторых художниках в частности // Русская мысль. – 1903. – № 2. – С. 59–60.
102. Максимова В. Если бы жить... «Три сестры» в постановке Олега Ефремова во МХАТе // Независимая газета. – 11.03.97. – URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24574/ (дата обращения: 01.03.2023).
103. Мальцева О.Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. – СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. – 271 с.
104. Мартынова Л.А. Проблема Прекрасного в художественном мире А.П. Чехова-драматурга: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1997. – 16 с.
105. Мысливченко А.Г. К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова // Вопросы философии. – 2012. – № 6. – С. 95–105.
106. Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005 – С. 159–168.
107. Н. Е-в <Н. М. Ежов>. «Три сестры» А. П. Чехова // Новое время. – 1901. – № 8960.

108. Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие: В 2 т. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма / составит., ред., примеч. В.Я. Виленкина. – М.: Искусство, 1952. – 442 с.
109. Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / сост., вт. ст. и комм. М.Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
110. Немирович-Данченко Вл.И. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 277–294.
111. Нехорошев Ю.И. Декоратор художественного театра Виктор Андреевич Симов. – М.: Советский художник, 1984. – 280 с.
112. Никольская А. Целую всегда не тех. Post Scriptum. 19.03.2011. URL: <http://post.scriptum.ru/article/3-sisters-chekhov-dodin-mdt-2011> (дата обращения: 03.12.2020).
113. Новикова М.Н. А.П. Чехов: «Тарарабумбия»: от кельтских друидов до английского мюзик-холла // Вопросы русской литературы: сб. науч. статей. – Сімферополь: Кримський Архів, 2011. – Вып. 19. – С. 188–198.
114. Одарченко К.Ф. Три драмы А. П. Чехова // Господа критики и господин Чехов: антология / сост. С. ле Флемминг. – СПб, М.: Летний сад, 2006. – С. 418–421.
115. Одесская М.М. «Три сестры»: символико-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет: Сборник статей / Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2002. – С. 150–157.
116. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Вступ. ст., сост., пер. и comment. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», ГИТИС, 1992. – С. 225–243.
117. Панамарева А.Н. Архитектоника драмы как выражение концепции автора («Три сестры» А.П. Чехова) // Вестник ТГПУ. – 2012. – № 3 (118). – С. 137–141.
118. Панамарева А. Н. Драма Чехова «Три сестры» в звуковом аспекте // Вестник Томского ГПУ. – 2011. – № 11 (113). – С. 125–130.

119. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.
120. Паперный З.С. Еще одна странная пьеса (сюжет в «Трех сестрах») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов сегодня. – М.: ГБЛ, 1987. С. 59–73.
121. Полоцкая Э.А. Развитие действия в прозе и драматургии Чехова // Страницы истории русской литературы. Сб. ст.: К 80-летию Н.Ф.Бельчикова. – М., 1971. – С. 330–338.
122. Перцов П. «Три сестры» // Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 222–226.
123. Петрушевская Л. Три ли сестры // Коммерсантъ. – 25.02.1997. – URL: https://mxat.ru/history/performance/three_sisters/24566/ (дата обращения: 01.03.2023).
124. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика: Учеб. пособие по курсу «Теория драмы» для студентов театровед. и режиссер. фак. театр. вузов. – М.: ГИТИС, 1980. – 118 с.
125. Поссе В. Московский Художественный театр (По поводу его петербургских гастролей) // Кузичева А.П. А.П.Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 239–249.
126. Ревякин А.И. О драматургии А.П. Чехова. – М.: Знание, 1960. – 48 с.
127. Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. II полугодие, 1993. – С. 98–101.
128. Родина Т.М. Литературные и общественные предпосылки образа Соленого («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. – М.: Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1978. – С. 21–31.
129. Романова Г.И. Чеховский герой в малом пространстве // Поэтика литературного произведения: Сб. статей в честь 70-летия Л.В. Чернец. – М.: МАКС Пресс, 2010. – С. 216–226.

130. Романова Г.И. Картина мира в рассказе А.П. Чехова «Мечты» // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2017. – № 1. – С. 8–13.
131. Романова Г.И. Чеховские реминисценции в пьесе М. Горького «На дне» // История русской литературы: современность классики: Сборник к юбилею профессора С.А. Джанумова. – М.: Книгодел; МГПУ, 2017. – С. 190–201.
132. Романова Г.И. Мир эпического произведения как теоретико-литературная проблема: Монография. – М.: НТЦ «Университетский», 2008. – 220 с.
133. Романова Г.И. «Деньги – это так пошло, простите...» (А.П. Чехов. «Вишневый сад») // Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе XIX в. – М.: Флинта; Наука, 2006. – С. 150–162.
134. Роскин А.И. Три сестры // Роскин А.И. А.П.Чехов: статьи и очерки. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. – С. 233–425.
135. Роскин А.И. Новые черты // Театр. – 1941. – № 2. – С. 21–41.
136. Рудницкий К.Л. Красота в пьесах Чехова // Театр. – 1981. – № 6. – С. 72–80.
137. Рудницкий К.Л. Спектакли разных лет. – М.: Искусство, 1974. – 343 с.
138. Рудницкий К.Л. Перечитывая Чехова // Рудницкий К.Л. Театральные сюжеты / предисл. А.М. Смелянского. – М.: Искусство, 1990. – С. 55–135.
139. Рудницкий К.Л. Театр Чехова // Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. – М.: Наука, 1989. – С. 74–131.
140. Рыжова В.Ф. Товстоногов репетирует «Трех сестер» // Вопросы театра: сб. статей и материалов. – М.: ВТО, 1966. – С. 56–82.
141. Скафтымов А.П. Драмы Чехова // Волга. – 2000. – № 2–3. – С. 132–147. – URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2000/2/dramy-chehova.html> (дата обращения: 01.02.2023).
142. Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 404–435.

143. Скурлатов В. Открылись бездны – звезд полны // Техника молодежи. – 1975. – № 2. – С. 22–26.
144. Собенников А.С. Творчество А.П. Чехова: пол, гендер, экзистенция. – М.: ИД ЯСК, 2021. – 288 С.
145. Соболев Ю.В. А.П. Чехов-драматург // Соболев Ю.В. Чехов: статьи, материалы, библиография. – М.: Федерация, 1930. – С. 81–131.
146. Соловьева И.Н. В поисках радости // Театральная жизнь. – 1990. – № 21. – URL: <https://chapaev.media/articles/10792> (дата обращения: 06.04.2021).
147. Соловьев Е.А. Три сестры // Жизнь. – 1901. – Т. 3. – С. 222–230.
148. Спачиль О.В. Фабульная деталь в драме А.П. Чехова «Три сестры» или зачем Кулыгин сбрил усы. – URL: https://www.researchgate.net/publication/329337178_FABULNAA_DETAL_V_DRAME_AP_SEHOVA_TRI_SESTRY_ILI_ZACEM_KULYGIN_SBRIL_USY (дата обращения: 15.02.2022).
149. Станиславский К.С. А.П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная лит-ра, 1986. – С. 373–416.
150. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: ACT; Зебра Е, 2009. – 608 с.
151. Станиславский К.С. Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского 1898–1930: В 6 т. Т. 3, 1901–1904: Пьесы А.П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад». – М.: Искусство, 1983. – 464 с.
152. Старосельская Н.Д. Товстоногов. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 408 с.
153. Стрельцова Е.И. Внесценические мотивы драматургии Чехова. «Чайка» и «Три сестры» // Стрельцова Е.И. Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 109–116.
154. Стрельцова Е.И. Между верой и неверием. «Скучная история» – «Три сестры» – «Архиерей» // Стрельцова Е.И. Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 75–89.

155. Стрельцова Е.И. Опыт реконструкции внесценической родословной, или Демонизм Солёного // Стрельцова Е.И. Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 117–130.
156. Стрельцова Е.И. Поэтика святочного пространства в творчестве Чехова: «Три сестры» и сон Татьяны // Стрельцова Е.И. Наследник. Пространство чеховского текста. Статьи разных лет. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. – С. 152–164.
157. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с.
158. Строева М.Н. Военная музыка // Строева М.Н. Чехов и другие. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 150–161.
159. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского: 1897–1917. – М.: Наука, 1973. – 375 с.
160. Строева М.Н. Советский театр и традиции русской режиссуры. Современные режиссерские искания (1955–1970) – М.: ВНИИ искусствознания, сектор театра, 1986. – 323 с.
161. Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. К вопросу о структуре ранних спектаклей МХТ // Строева М.Н. Чехов и другие. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 123–134.
162. Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича–Данченко над пьесами А. П. Чехова. – М.: Госуд. изд-во «Искусство», 1955. – 315 с.
163. Строева М.Н. Чехов неисчерпаем... // Строева М.Н. Чехов и другие. М.: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 69–74.
164. Сычина В.В. Динамика смыслов в режиссерском театральном дискурсе А.В. Эфроса в спектакле «Три сестры» (1967 г., 1982 г.) // Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы: м-лы Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 8 окт. 2021 г.) – Чебоксары: ИД «Среда», 2021. – С. 81–85.
165. Сычина В.В. Режиссерская рефлексия над пьесой А.П. Чехова «Три сестры» и реализация ее интенциональной направленности в театральном дискурсе

- Г.А. Товстоногова // «Научный аспект»: Гуманитарные науки. – 2019. – № 2. – С. 122. – URL: [https://na-journal.ru/2-2019-gumanitarnye-nauki/1709-rezhisserskaya-refleksiya-nad-pesoi-a-p-chekhova-tri-sestry-i-realizaciya-ee-intencionalnoi-napravlennosti-v-teatralnom-diskurse-g-a-tovstonogova](https://na-journal.ru/2-2019-gumanitarnye-nauki/1709-rezhisserskaya-refleksiya-nad-pesoi-a-p-chekhova-tri-sestry-i-realizaciya-ee-intencionalnoi-napravленности-v-teatralnom-diskurse-g-a-tovstonogova) (дата обращения: 13.04.2022).
166. Сычина В.В. Театральный дискурс Г.А. Товстоногова и А.В. Эфроса в спектакле «Три сестры» А.П. Чехова (на материале текстов современников) // Актуальные исследования. – 2021. – № 1(28). – С. 46–49.
167. Тамарли Г.И. Идейно-эстетическая роль постоянной детали в пьесах А.П. Чехова // Творчество А.П. Чехова. Особенности художественного метода: Межвуз. сб. науч. тр. – Ростов н/Д: РГПИ, 1986. – С. 57–66.
168. Тамарли Г.И. Музыкальная структура пьесы А.П. Чехова «Три сестры» (К проблеме синтеза искусств) // Творчество А.П. Чехова. Особенности художественного метода: Межвуз. сб. науч. тр. – Ростов н/Д: РГПИ, 1981. – С. 48–59.
169. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография. – Таганрог: Изд–во Таганрогского гос. пед. ин–та им. А.П. Чехова, 2012. – 236 с.
170. Тамарли Г.И. Чехов и живопись // Творчество А.П. Чехова. Особенности художественного метода: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. V. – Ростов н/Д: РГПИ, 1980. – С. 58–67.
171. Твердохлебов И.Ю. Комментарии к пьесе «Три сестры» // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. – М.: Наука, 1978. – С. 421–467.
172. Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии: В 4 т. Т. 3: Культурная динамика. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 112–119.
173. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 кн. Кн. 2. Статьи, записи репетиций / Сост. Ю.С. Рыбаков. – М.: Искусство, 1984. – 367 с.
174. Товстоногов Г.А. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. – Л.: Искусство, 1972. – 287 с.

175. Товстоногов Г.А. Режиссер и судьба театра // Советская Россия. – 1964. – 18 декабря. – № 297.
176. Томашевский К. Искусство четырнадцати // Театр. – 1940. – № 7. – С. 105–113.
177. Томашевский К. «Три сестры» // Огонек. – 1940. – № 17–18. – С. 19–20.
178. Турков А.М. А.П. Чехов и его время. – М.: Художественная литература, 1980. – 408 с.
179. Тютелова Л.Г. Драматургия А.П.Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы: Монография. – Самара: ООО «Книга», 2012. – 413 с.
180. Тютелова Л.Г. Нерусский герой в «Трех сестрах» А.П. Чехова: к вопросу о романских традициях в «новой драме» // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Сб. науч. ст.: В 2 т. Т. 1. – М.: МГПИ, 2011. – С. 300–306.
181. Фадеева Н.И. Новаторство драматургии А.П. Чехова. – Тверь: ТГУ, 1991. – 83 с.
182. Францова Н.В. Имя и сущность. Именины как сюжетообразующий компонент чеховского текста // Нева. – 2010. – № 1. – С. 187–192.
183. Хайнади З. Текст–подтекст–интертекст. «Три сестры» А.П. Чехова // Русская литература. – 2015. – № 1. – С. 132–146.
184. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика генезис, функционирование). – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
185. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
186. Хализев В.Е. Уроки Чехова–драматурга // Вопросы литературы. – 1962. № 12. – С. 78–94.
187. Ханцен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
188. Чанышев А.Н. Фактор времени в драме А. П. Чехова «Три сестры» // Вестник МГУ. Сер. Философия. – 2004. – № 4. – С. 80–95.

189. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. – М.: Наука, 1980. – 528 с.
190. Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет: Сборник статей // Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2002. – 382 с.
191. Чудаков А.П. Истоки чеховского сюжетного новаторства // Русская литература. – 1983. – № 3. – С. 97–111.
192. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
193. Чудаков А.П. Рецензия через шестьдесят лет: А.Роскин «“Три сестры” на сцене Художественного театра» Л.; М.: Изд. ВТО, 1946, 127 с. // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет: Сб. статей / Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2002. – С. 363–38.
194. Шах-Азизова Т.К. «Пространство для одинокого человека». Чеховские спектакли Олега Ефремова // Полвека в театре Чехова. 1960–2010. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – С. 74–87.
195. Шах-Азизова Т.К. Современное прочтение чеховских пьес (60-70-е годы) / В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – С. 336–353.
196. Шах-Азизова Т.К. «Три сестры» // Премьеры Товstonogova. – М.: Артист. Режиссер. Театр: Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. – С. 168–170.
197. Шах-Азизова Т.К. Анатолий Эфрос. Чеховская трилогия // Т. К. Шах-Азизова. Полвека в театре Чехова. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – С. 58–74.
198. Шах-Азизова Т.К. Тайна Немировича. Из загадок чеховского театра // Вопросы театра. – 2008. – № 3/4. – С. 274–295.
199. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. – М.: Наука, 1966. – 151 с.
200. Шопенгауэр А. Полное собрание сочинений: В 4 т. Т. 1: О четверояком корне закона достаточного основания / В пер. и под ред. Ю.И. Айхенвальда. – М.: Изд-во Д.П. Ефимова: тип. Вильде, 1900. – 552 с.

201. Щаренская Н.М. Концепт «футляр» // Концептосфера А. П. Чехова: Сб. статей. – Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2009. – С. 145–172.
202. Эфрос А.В. Репетиция – любовь моя // Избранные произведения: В 4 т. Т. 1 – М.: Фонд «Русский театр»; издательство «Парнас», 1993. – 318 с.
203. Эфрос А.В. «Три сестры»: В 2 кн. Кн. 1: Из дневников. События 1965–1968 годов. Документы и комментарии. Режиссерская разработка спектакля. Записи репетиций / сост. Н. Скегина. – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – 398 с.
204. Эфрос А.В. «Три сестры»: В 2 кн. Кн. 2: Эхо «Трех сестер» (судьба спектакля): отклики прессы, материалы личного архива, переписка, документы времени, послесловие / сост. Н. Скегина. – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – 334 с.
205. Эфрос Н.Е. «Три сестры». Пьеса А.П. Чехова в постановке МХТ. – Пг.: Худож. изд-во «Святозар», 1919. – 77 с.
206. Ярцев П. «Три сестры» // Кузичева А.П. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. – М., СПб.: Летний сад, 2007. – С. 203–206.
207. Borny G. Interpreting Chekhov. – ANU Press, 2006. – 310 p.
208. Golomb H. A New Poetics of Chekhov's Plays: Presence through Absence. – Brighton, Chicago, Sussex Academic Press, 2014. – 434 p.
209. Klapuri T. Chronotopes of Modernity in Chekhov. – Turku: Turun yliopisto, 2015. – 205 p.

IV. Диссертации и авторефераты

210. Виноградова Е.А. Внесценические компоненты в драматургии Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново, 2012. – 145 с.
211. Кондратьева В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890–1900-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Таганрог, 2007. – 22 с.
212. Кондратьева В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Таганрог, 2007. – 192 с.

213. Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. – Томск: ТГУ, 2007. – 188 с.
214. Разумова Н.Е. Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. – Томск, 2001. – 435 с.
215. Родионова О.И. Чехов как мыслитель. Религиозные и философские идеи: автореферат дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. – М., 2013. – 18 с.
216. Романова Е.В. Театр в эстетико-семиотическом дискурсе (на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века): автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.04. – М., 2004. – 23 с.
217. Слесарь Е.А. Режиссер – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09. – СПб., 2006. – 27 с.
218. Сычина В.В. Структурно-семантические особенности режиссерского театрального дискурса (на материале текстов Г.А. Товstonогова, А.В. Эфроса, П. Брука): дис. ... канд. филол. наук: 5.9.8. – Ставрополь, 2023. – 289 с.
219. Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П. Чехова: лингвистический аспект: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. – Ставрополь, 2009. – 460 с.
220. Ходус В.П. Языковые средства выражения импрессионистичности в драматургических текстах А.П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Ставрополь, 2002. – 210 с.