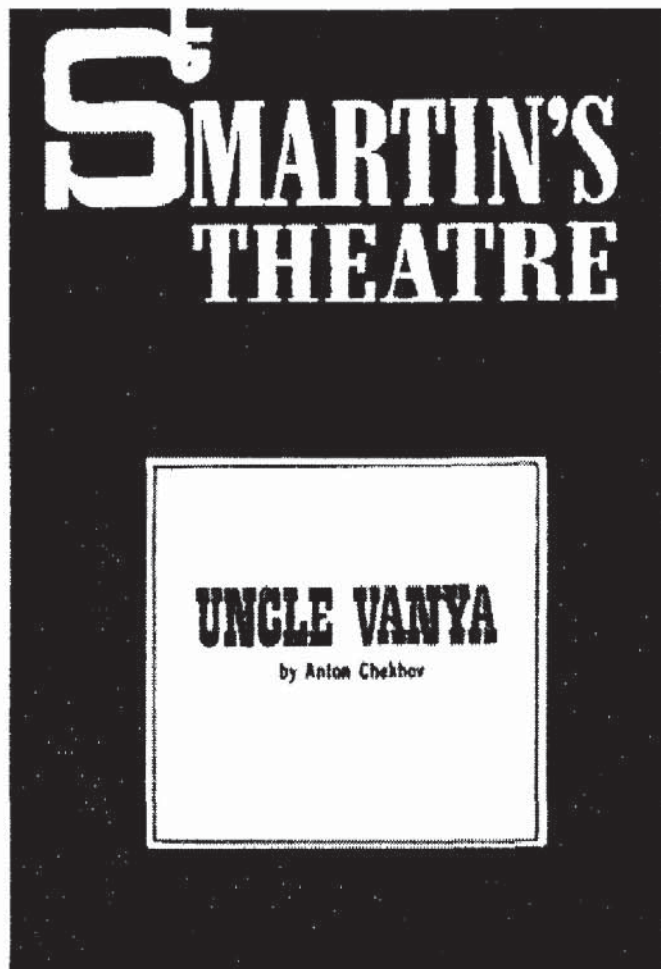


По словам театрального обозревателя газеты "Сидней морнинг геральд", постановку Роберта Квентина в этом театре отличало прежде всего исключительное внимание к чеховскому тексту. Ни декорации, ни костюмы, ни музыка "не привлекали к себе внимания в ущерб драматургии. Напротив, необычайно одаренный актерский ансамбль, один из лучших, какие у нас когда-либо удавалось собрать, смог целиком посвятить свои усилия воплощению буквы и духа оригинала". Ансамблевый стиль исполнения стал другой принципиальной особенностью спектакля театра "Олд Тоут". Актерам, соединившимся на его "крохотной, лишенной занавеса сцене, удалось и уверенно, и достоверно передать дух доброжелательного юмора и сострадания, пронизывающий чеховский шедевр". С особым блеском были исполнены две роли — Лопухина и Гаева, создатели которых, Оуэн Уайнгот и Рон Хэдрик, не выделялись из безупречно ровного ансамбля, но украшали его. Трактовка обоих образов отвечала общему замыслу спектакля. Лопухин, которого обычно

обычно преподносили австралийскому зрителю как "хамоватого и неумного хищника-купца", на этот раз снискал сочувствие неуверенным поведением, внутренней растерянностью, "нервным заискивающим смехом и мучительным для него самым сочетанием раблепной вежливости с развязной решимостью". Рон Хэдрик, отбросив стереотипную карикатуру, предложил нового Гаева — человека, полного одновременно достоинства и эксцентрики. Эта роль стала решительным шагом вперед для Хэдрика — "отличного актера, который слишком долго стоял на месте". Спектакль театра "Олд Тоут", заключает рецензент, "должен быть встречен громогласной благодарностью"¹⁰.

Для Р.Квентина главной в "Вишневом саде" стала тема неоднозначности человеческих характеров, сочувствия и сопереживания человеку. "Чехов, — говорится в программе спектакля, — изображает не героев и не злодеев, но людей, которые полны одновременно тревоги и оптимизма, любят, но не способны выразить свою любовь, и которые в попытках приспособиться к обстоятельствам оказываются подчас трогательно-смешными"¹¹. На камерной, аскетической сцене театра внимание зрителей оказалось приковано к индивидуальности героев, каждый из которых предстал в нешаблонном, психологически тонком освещении.

Другие чеховские спектакли 1960-х годов оказались менее содержательными. "Чайка", поставленная в театре "Индепендент" Питером Саммертоном и Дорис Фиттон (1965), была лишена основополагающей режиссерской идеи



«ДЯДЯ ВАНЯ». ОБЛОЖКА ПРОГРАММЫ
Мельбурн, театр "Сент-Мартинс", 1971
Постановка А.Митчелл

и превратилась в протяженный ряд эпизодов. По мнению критика Нормана Кессела, спектакль сильно пострадал из-за целого ряда актерских неудач и несогласованности в игре. Дэвид Годдард, исполнитель роли Треплева, играл скорее раздражение современного “сердитого молодого человека”, чем разочарованного романтика 1890-х годов¹². Заметим от себя, что подобные мотивы прозвучали в 1963 г. в знаменитой “Чайке” “рассерженного” английского режиссера Тони Ричардсона, однако, по-видимому, в австралийской постановке они не были подхвачены никем из участников, кроме Годдарда (в марте 1964 г. он поставил “Чайку” в Англии с Пегги Эшкрофт в роли Аркадиной — см. кн. 1 настоящего тома, с. 522). Остальным исполнителям “Чайки” в “Индепендент”, продолжает Кессел, не хватило психологической глубины и трагического пафоса; они не смогли ни подняться до современной трактовки ролей, ни передать дух чеховской эпохи. Кессел не делает исключения и для Дорис Фиттон, упоминавшейся выше актрисы чеховского репертуара, сыгравшей Аркадину “весьма надоедливой и эгоистичной старой женщиной” и “не передавшей ни комической, ни трагической стороны этого образа”. Достоверным и последовательным критик считает лишь Густла Корнера, которому в «сравнительно простой роли Сорина удалось “схватить самую суть времени”». По замечанию Кессела, сверхэкстравагантная смена декораций, происходившая прямо на глазах у зрителя, только отвлекала внимание, разрушала атмосферу пьесы и вообще существовала в спектакле ради себя самой.

Схожие упреки вызвал у критика Х.Г.Киппакса “Дядя Ваня” в “Индепендент” (1968), где постановщиком была также Дорис Фиттон. Статьи Киппакса выгодно отличаются от рецензий многих театральных критиков Австралии и представляют особый интерес тем, что в них отправным пунктом для анализа спектаклей служит определенная трактовка чеховской драматургии. Киппакс умеет передать целостное впечатление от постановки, а не перечисляет, как это часто делается, достоинства и недостатки отдельных исполнителей. В “Дяде Ване”, с точки зрения Киппакса, “звучат чеховские мотивы — пустота, скука и бесцельность провинциальной жизни; чувство утраченного времени, растерянных возможностей и украденных надежд; и — в противовес этому — неистощимая жизненная энергия, которая есть даже в безнадежности и в которой Чехов черпает свой оптимизм”. “Подлинно чеховский сплав” контрастирующих понятий, за и против, комедийных и высоких нот делает это изысканное произведение исключительно трудным для исполнения. Самым трудным среди чеховских драм, полагает Киппакс, ибо здесь «ведущие актеры, создавая чеховскую “атмосферу”, почти лишены помощи второстепенных персонажей, которые наполняют другие пьесы». С этой точки зрения “Дядя Ваня” относится к “Трем сестрам” и “Вишневому саду” как камерная музыка к симфонии Моцарта... Вся пьеса представляет собою вереницу дуэтов и трио...”¹³

Актерам “Индепендент”, считает Киппакс, не удалось справиться со своими сложнейшими задачами. Чеховская драма не была понята и постановщицей спектакля, которая заменила сплав антагонистических элементов их простой последовательностью. Все же в “Дяде Ване” 1968-го года были две выдающиеся актерские работы — Джеймса Кондона в роли Астрова и Редмонда Филлипса в роли Серебрякова. Интересно, что двумя годами раньше Кондон, по словам Киппакса, великолепно сыграл Вершинина в спектакле “Олд Тоут”; критик считает этого актера близким Чехову. В трактовке Кондона Вершинин предстал “неискренним и бесплодным идеалистом”; однако

Астрова он наделил “подлинной магической страстностью” и убедительно показал “в этом добром человеке искру огромного таланта”.

После постановки “Индепендент”, в новом десятилетии, “Дядя Ваня” оказывается самой репертуарной чеховской пьесой. Он еще раз идет в Сиднее в 1972 году (театр “Олд Тоут”, постановщик Джордж Огилви) и дважды в Мельбурне (1971 и 1979). Вообще в 70-е годы чеховские спектакли перестают быть монополией Сиднея и ставятся также в других австралийских городах.

Австралийский исследователь Чехова Беверли Хан отмечает, что представление о чеховских драмах как о произведениях с “атмосферой”, но без особых мыслей, является одним из распространенных клише, которые необходимо преодолевать и литературоведам, и театральным интерпретаторам Чехова¹⁴. Когда, например, в 1971 году Айрин Митчелл поставила в Мельбурне “Дядю Ваню”, спектакль не вышел из рамок стереотипной, чтобы не сказать избитой, трактовки пьесы. Судя по рецензии Дж.Хаттона, Митчелл увидела в этих “сценах из деревенской жизни” типичную “пьесу настроения”. Лейтмотивом постановки стала, как пишет Хаттон, тема «осени, которая приносит “прелестные, грустные розы”, и сломленных героев, тихо перебирающих струны гитары». Нарочно замедленный сценический темп усиливал чувство всеобщей апатии, тоски, увядания. Даже “бурный драматический взрыв”, нарушавший привычный ход вещей, не мог повлечь за собой бурю, “возмутить стоячие воды”. Надо сказать, что сам критик оценил спектакль весьма высоко, поддержал его форму и существо. В отличие от Киппакса, Хаттон счел “Дядю Ваню” несложной для постановки драмой, которую надо играть “медленно и естественно”¹⁵.

Когда восемь лет спустя Брюс Майлс вновь поставил эту пьесу в Мельбурне, им, по-видимому, руководило желание отказаться от традиционного взгляда на чеховскую драму. Едва ли не впервые в австралийском театре Майлс попробовал играть Чехова в условных, отвлеченных декорациях и тем нарушить привычный сценический стереотип чеховских постановок. Вместе с художницей Таней Маккалин он соорудил на сцене наклонный помост, подняв его под углом, “доступным, — как саркастически заметил критик газеты “Эйдж” Л.Рэдик, — только горным козам”¹⁶. На помосте, обтянутом ковром, был установлен ряд серебряных березовых стволов. Вместе с тем, на авансцене находилось несколько предметов мебели, которая, как писал Рэдик, мешала актерам двигаться и скрывала их от глаз зрителей в не меньшей степени, чем березовые стволы.

По словам Л.Рэдика, некоторая экстравагантность и несуразность оформления оказались досадным просчетом в серьезной работе Брюса Майлса, который стремился передать, что персонажи пьесы, “несмотря на знакомое им всем чувство потери и утраты, нежно влюблены в жизнь. Они хотят быть счастливы, хотят чего-то добиться”. Передавая “удушающую и губительную атмосферу русской провинциальной жизни”, спектакль имел в то же время современное звучание. Своего рода эпиграфом к постановке Мельбурнского театра оказались чеховские слова, открывающие ее театральную программу: «Я хотел только честно 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... Я ее не увижу, но я знаю — она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть...»¹⁷

Л.Рэдик особо отмечает великолепную игру актеров. Исполнение Саймоном Чилверсом заглавной роли критик считает выдающимся. “Его Ваня предстает сразу и добрым, и нелепым, и обаятельным, и уязвимым человеком”.

Безупречными партнерами главного героя в этом спектакле были Астров (Д.Даунер) и Соня (С.Гор). Однако несоответствие режиссерского замысла изобразительному и пространственному решению постановки помешало ей стать исключительным событием в театральной жизни Австралии.

Обращение “Квинслендского театра” к “Чайке” в 1981 году примечательно тем, что специально для этого спектакля был подготовлен новый перевод пьесы. Австралия никогда не испытывала потребности в самостоятельных переводах Чехова, пользуясь, как говорилось выше, уже существующими в англоязычных странах. Характерно, что рассказы, письма, драмы Чехова и в наше время цитируются в Австралии только по британским и американским изданиям. В 70-е годы деятели театра впервые решили проделать работу заново. В 1975 г. Р.Омодеи поставил в “Олд Тоут” “Иванова” в собственном переводе — по мнению рецензента “Острейлиен”, Дж. Паскаль, крайне неудачном, режущем слух языковыми клише¹⁸. Затем, в 1981 году, эту инициативу подхватили в Брисбене, где перевод “Чайки” осуществил актер Дэвид Кленденнинг, филолог по образованию. По его словам, принимаясь за новый перевод и новую постановку пьесы, театр руководствовался “стремлением сыграть Чехова с максимальной простотой и верностью оригиналу, и ради этого еще раз тщательно изучить русский текст”¹⁹.

Однако за буквой оригинала постановщик спектакля Алан Эдвардс потерял дух и смысл чеховской драмы. Говоря о мотивах своего обращения к “Чайке”, Эдвардс отмечал, что “всегда боялся своеобразия чеховского таланта <...> но знал, что когда-нибудь придется преодолеть этот страх”²⁰. Имея в виду это высказывание, критик “Острейлиен” К.Робертсон назвал рецензию на спектакль “Не надо бояться Чехова”, считая губительными результаты той скованности, которую режиссер чувствовал перед русским писателем²¹. Видимо, не было осуществлено и стремление Эдвардса создать единый актерский ансамбль, без которого невозможна сценическая интерпретация Чехова: Робертсон писал в рецензии, что режиссер не сделал ничего, чтобы добиться рождения ансамбля “из ряда весьма одаренных личностей. Кажется, что каждый полон решимости сделать свою роль самой заметной. Создается впечатление, что актеры даже не слушают партнеров, а только дожидаются, когда же наконец они кончат, чтобы выступить самим”.

Сокрушительное поражение потерпел в 1975 году Реймонд Омодеи, поставивший в “Олд Тоут” “Иванова”. Недоумение вызвало само появление на сцене этой драмы, по общим отзывам, чуждой и даже экзотической для современного австралийского зрителя. Недаром в программе спектакля оказались пространственные характеристики общественной ситуации в России в последние десятилетия девятнадцатого века. У театра, писала в “Сидней Морнинг геральд” Р.Константино, “не было даже премьеры или премьерши, которые оправдали бы выбор этой пьесы”²². По мнению Дж.Паскаль, невыразительная, убогая игра актеров и крайне неудачный перевод Омодеи превратили спектакль в утомительное зрелище²³.

“Чеховым, сведенным к банальностям”, оказались, по мнению Х.Киппакса, “Три сестры” — следующий чеховский спектакль театра “Олд Тоут” (1977). Пьесу поставил художественный руководитель театра У.Редмонд. Тэффи Дэвис писала в газете “Сан”, что режиссеру не удалось “зажечь” сильнейший актерский состав, игравший в результате “уныло и тяжеловесно”²⁴. По мнению Дэвис, спектакль пострадал из-за слишком почтительного отношения к чеховской драме, которая, “если бы ее сегодня предложил начинающий автор, наверняка не была бы принята в таком виде”.

В отличие от Т.Дэвис, Х.Киппакс назвал “Трех сестер” шедевром XX столетия, потерявшим в постановке театра “Олд Тоут” свою масштабность. К этому привело “полное непонимание режиссером природы чеховского искусства”. Смысл пьесы значительно шире “простого описания упадка в русской провинции”. “Три сестры” “пророчески обозначают характерные для XX-го века чувства несбывшейся надежды, пассивного ожидания, бессилия”. Вместе с тем, это живые человеческие чувства, а не застывшие и однозначные символы: они обновляются, варьируются, сталкиваются друг с другом — “утрата с возрождением, надежда с разочарованием, страдание с радостью...” Для передачи объемной картины жизни Чехов создает столь же объемную художественную структуру, в которой бытовое правдоподобие является лишь верхним, самым очевидным уровнем. В спектакле же, по утверждению Киппакса, “чеховское пытлиное изучение самых скрытых уголков человеческого сердца превратилось в прямолинейное поверхностное изображение мелкобуржуазных нравов в маленьком русском городке, давным-давно и далеко-далеко”. Киппакс последовательно ставит вопрос творческого метода, указывая, что театр предложил натуралистическую трактовку “Трех сестер”, осветив лишь повседневный, поверхностный слой чеховской пьесы. “Упор делается на заурядности; в результате события драмы оказываются незначительными и банальными”²⁵.

О тех же, что и Киппакс, аспектах чеховского художественного метода говорит в небольшой заметке Б.Криста, профессор русской литературы Квинслендского университета. “Отличительной особенностью чеховских пьес, — пишет он, — является то, что в этих до конца реалистических произведениях символика и подтекст создают особую атмосферу, которая значит не меньше, чем действие само по себе”²⁶. Если австралийские критики обратили внимание на двуплановость чеховской драматургии, на ее “отточенный до символа реализм” (Горький), театр — намеренно или невольно — сузил масштаб сценической интерпретации до — как выразился Киппакс — тщательного воспроизведения повседневной жизни.

Общий неутешительный итог опыту 70-х — начала 80-х годов подвел К.Робертсон, заметивший, что чувство, обычно охватывающее австралийских зрителей после чеховского спектакля, — это “чувство облегчения, что еще один вечер с Чеховым наконец позади”²⁷. По-видимому, это десятилетие призвано было доказать режиссерам австралийского театра ту известную истину, что к Чехову — как к любому классику — можно обращаться, лишь ощутив внутреннюю связь с его героями, почувствовав современность его искусства и мучивших его вопросов.

О такой связи с Чеховым говорил в интервью 1979 года один из ведущих австралийских драматургов Дэвид Уильямсон. На вопрос критика, почему, с точки зрения самого Уильямсона, его называют австралийским Чеховым, драматург ответил: “Я был бы счастлив, если бы это соответствовало действительности. Чехов — мой идеал, образец драматургического совершенства. На мой взгляд, Чехов является великим драматургом. <...> Чехову необходимы актеры, которые должны воплотить его пьесы. Мои работы нуждаются в этом так же остро. Это еще не совсем литература — это нечто вроде гранок, которые оживить призваны актеры, и, мне кажется, о Чехове можно сказать то же самое. <...> Чехов кажется мне самым объективным драматургом, не считая, может быть, Шекспира”²⁸.

В 70-е годы в Австралии появилось много серьезных литературоведческих работ о Чехове. Прежде всего, надо отметить монографию преподавате-

Penelope Curtis ЧЕХНОВ

Penelope Curtis is a Leckie Fellow in Australian Literature and Creative Writing in the English Department, University of Melbourne. Her play *A Time to Kill* appeared in *Quadrant*, January-February, 1969.

One does occasionally want to say of certain works of literature that 'this is what life is really like'. Of course, one cannot say it very often: to do so would be like leaving a host of best friends. But for a few works one does want to say the words — like saying 'I love you' — and, for me, Chekhov's plays are 'what life is really like'. I recognized something similar on first acquaintance with Icelandic sagas; and entering more slowly into Proust's imaginative world had strange, and Proustian, repercussions, not just in modes of acting but in bringing factual patterns to light, in life, which otherwise would have remained incredible and therefore invisible as well. And Chekhov's plays: one needs to come to know them, to live with and in contemplation of them, to see something of the playwright's own actress attentiveness in his shaping of the life he had created so that it might most naturally, revealingly, completely, live.

Fourteen years before he died he wrote, 'I think that if I lived another 40 years, and during all those 40 years kept on reading, reading and reading; if I learned to write with talent — that is compactly — that in 40 years' time I would blaze out at all of you from such a big cannon that the heavens would shake.'¹ In fact, his actual greatness is far beyond his own quality self-mocking prognosis. As one learns to know his plays, one comes to find in them especial forms of freedom, ordinarily not given to created, fictional characters; one finds, too, an

unusually comprehensive sense of life as something not just social, but communal; and one finds a treatment of gesture, of conscious or unconscious physical movement, which does not embellish, or illustrate, or replace dialogue, but somehow at once makes visible, and shows one how to understand, the spoken words. One learns from Chekhov a language of unconscious gesture which is need in life, but one finds it need best, most expressively, in his own plays. The point is important, since the verbal language comes to us in translation, and that is a peculiar disadvantage for an artist as delicate as Chekhov. For he gives each of his characters autonomy, a way of moving and speaking direct from the centre of his or her own life; and yet he articulates their movements and gestures in continuously unfolding, multiple relations. Everything that is said or done in his three last and greatest plays is implicitly analyzed; but that in no way inhibits its life. 'People eat their dinner, just eat their dinner, and all the time their happiness is being established as their lives are being broken up.' Chekhov's 'naturalism' has often been interpreted in a very limiting way. In fact, however, he is able to suggest the structure of the happiness being established, or the most privately felt rhythms of the lives being broken up. Life, for him, is movement, process, change; but it has rhythms which, when they are revealed, also disclose the hidden structures of what is disappearing or coming into being between people.

The comments I want to offer, in two loosely linked articles, represent a cumulative approach to Chekhov over a number of years: beginning with some general remarks

¹ See Andrey's statement: 'A good commentary, as others have noted, is, if only possible, between someone who has lived the lives of themselves and others (I mean, not themselves, but other's) lives. Peter and Peter, London, 1968, p. 220.

² Ibid., p. 222.

¹ Quoted in Ronald Blauy, *Chekhov, Uncle Sasha*, London, 1968, p. 116.

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА СТАТЬИ П.КЕРТИС

О ЧЕХОВЕ

Журнал «Квадрэнт», 1972, май-июнь

Австралийские литературоведы пользуются современными методами анализа текстов, прежде всего так называемым *close reading* — пристальным чтением, начиная с рассмотрения мельчайших особенностей диалога, построения и чередования сцен, порядка появления персонажей и т.д. и постепенно поднимаясь к общей идее, символике, смыслу произведения. Образцом такого рода работы может служить статья П.Кертис о «Вишневом саде», содержащая неожиданные и тонкие наблюдения³². Кертис, например, обращает внимание на обилие в «Вишневом саде» физического действия, движения, начиная с порывистых перемещений по сцене, входов, выходов, бьющейся посуды и кончая эпиходовскими несчастьями и фокусами Шарлотты. Известно, что Чехов-драматург сумел обозначить расстояние между внутренним состоянием и речами героев и передать в своих диалогах разорванность связей между людьми, не умеющими найти дороги друг к другу; как пишет

ля Мельбурнского университета Беверли Хан, изданную объединенным академическим издательством «Кембридж юниверсити пресс» в 1977 г. Кроме того, ряд исследований появился в периодической печати, в том числе, «Размышления о Чехове» Пенелопы Кертис, статьи Кевона Кемпа, Дэвида Паркера, Б.Хан. Показательно, что главным объектом внимания австралийских авторов остается театр Чехова, почти совершенно заслонивший его прозу. Определенный вклад в литературу о Чехове вносят специальные журналы «Мельбурн славоник стадиэ» и «АУМЛА», регулярно публикующие обзоры исследований по славистике, выходящих в англоязычных странах.

Наибольший интерес у австралийских исследователей вызывают «Три сестры» — самая совершенная, по их мнению, чеховская драма. Если Х.Киппакс считает ее персонажей «образами-метафорами, символами людского рода вообще»²⁹, то П.Кертис и Б.Хан, напротив, говорят об исключительной психологической насыщенности «Трех сестер», о детальном реалистическом изображении характеров. По словам П.Кертис, в «Вишневом саде» главным предметом драматического внимания Чехова становится поток жизни; в «Трех сестрах» это в первую очередь уникальные человеческие личности, сами сестры³⁰. Д.Паркер полагает, что в «Трех сестрах» поведение всех персонажей, в том числе и тех, которых принято считать второстепенными, «дает представление о необычайной сложности и глубине внутренней жизни каждого»³¹.

Австралийские литературоведы пользуются современными методами анализа текстов, прежде всего так называемым *close reading* — пристальным чтением, начиная с рассмотрения мельчайших особенностей диалога, построения и чередования сцен, порядка появления персонажей и т.д. и постепенно поднимаясь к общей идее, символике, смыслу произведения. Образцом такого рода работы может служить статья П.Кертис о «Вишневом саде», содержащая неожиданные и тонкие наблюдения³². Кертис, например, обращает внимание на обилие в «Вишневом саде» физического действия, движения, начиная с порывистых перемещений по сцене, входов, выходов, бьющейся посуды и кончая эпиходовскими несчастьями и фокусами Шарлотты. Известно, что Чехов-драматург сумел обозначить расстояние между внутренним состоянием и речами героев и передать в своих диалогах разорванность связей между людьми, не умеющими найти дороги друг к другу; как пишет

жей, их неуверенности в себе, болезненном отношении к реакции окружающих на их внутреннее состояние и поступки. Гротесковое, фарсовое выражение эта тема получает у Епиходова, который весь “словно смещен из своего центра к крайним внешним контактам с миром”³³ и который почти лишен способности выражать свои мысли: “как начнет говорить, ничего не поймешь” (13, 199). У героев другого масштаба — Раневской, Лопахина, Вари — движение, как правило, заменяет слово, когда они не умеют сказать то, что хотят. П.Кертис кажется символической сцена в начале первого действия, когда “Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по-дорожному, Варя в пальто и платке, Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами — все идут через комнату” (там же). Те реплики, которыми они успевают обменяться, бессвязны, каждый говорит о своем; все семейство, “заполняя пустую сцену, входит в одну дверь и после хаотического перемещения выходит в другую”³⁴. Все это словно предвещает драматургическую и историческую судьбу этих людей, “непреднамеренно, но неуклонно движущихся к отъезду, разрушению и распаду”³⁵.

В статье «Трое мужчин в чеховских “Трех сестрах”» Д.Паркер выбирает точкой отсчета самооценки персонажей, сопоставляет их субъективные намерения с объективным содержанием их поступков и затем переходит к главному для него вопросу о человеческой ответственности за мерзости жизни³⁶. Чебутыкинское “все равно”, пишет Паркер, прикрывает уязвимость этого героя и его желание защититься от жизненной боли, встать лицом к которой недостает сил. Кулыгин меньше других наделен способностью рефлексии и не отдает себе отчета в том инстинкте самосохранения, который постоянно в нем срабатывает. Андрей Прозоров хорошо понимает свое бессилие, пассивность перед уродливыми сторонами жизни и, как человек с развитым сознанием, ищет этому объяснение и оправдание. Пример достойной жизненной позиции подают женщины — сестры, в первую очередь, Маша. “Три сестры”, утверждает Паркер, значительно шире “проповеди стойкости и смирения”, которую часто видят в этой драме. Сестры сознают свою личную ответственность за то, что происходит с ними, — ответственность, которой так боятся остальные героини драмы. Сестры понимают, что человек должен сам придать смысл своей жизни, что надо найти силы и создать для себя систему ценностей. Именно об этом они говорят в финале драмы, повторяя: “надо жить... надо жить...”

П.Кертис обращает внимание на то, что Чехов в каждой из больших пьес собирает героев вместе обязательно по какому-либо поводу (спектакль, пикник, вечеринка, именины и т.д.). В открытом для всех доме сестер человеческий поток становится постоянным, неотъемлемым элементом жизни. Кертис тонко отмечает, как на протяжении всего действия пьесы самые личные, интимные разговоры и объяснения между персонажами прерываются неожиданным вторжением других людей. Уже первое из признаний в любви, которых так много в “Трех сестрах”, — Андрея и Наташи — завершается появлением двух офицеров: они, “увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении” (13, 138). Самое продолжительное и волнующее, по мнению Кертис, объяснение между Вершининым и Машей заканчивается на полуслове: “Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом...” (там же, 144). Наташа ввязывается в разговор Соленого с Ириной; Андрей невольно прерывает исповедь Маши; “и мы остаемся с незаконченными обрывками, несошедшимися концами, личными признаниями, высказанными и выслушанными только наполовину...”³⁷ Ощущение постоянного движения, перемены, динамики разви-



No. 16 — 1973

POETRY & THE LINGUISTS	Michael Black
YESS & HARDY'S UNIVERSE	T. B. Tomlinson
WORDSWORTH & ORDINARY SORROW	Ros Eason
THE CHERRY ORCHARD	Beverly Hahn
EMILY DICKINSON	Graham Hurst
COMMENTARIES AND REVIEWS:	
A BURIAL FOR JOHN DONNE	T. J. Kelly
FREE SCHOOLS	Janet Gaden
WHAT IS HARD TIMES ABOUT?	Anne Sedgley

CHEKHOV'S *THE CHERRY ORCHARD*

BEVERLY HAHN

The Cherry Orchard is the last of Chekhov's plays, one he always insisted was a comedy. *The Three Sisters*, he agreed, was a drama; but with his last play he had done something else:

What has emerged from me is not a drama but a comedy, sometimes even a farce . . . the last act is gay, the whole play is gay, light . . . why on the posters and in the advertisements is my play so persistently called a *drama*? Nemirovich and Stanislavsky see in it a meaning different from what I intended. They never read it attentively, I am sure. (Quoted from Raymond Williams, "Anton Chekhov", *Drama from Ibsen to Eliot*, Peregrina 1964, p. 149)

The dialogue between Chekhov and Stanislavsky on the subject is a famous one; but since it raises at least Chekhov's intention to make *The Cherry Orchard* a comedy, it provides a good point of departure for another look at the play itself. In recent years there has, of course, been a reaction against the older view that took Stanislavsky's side in the debate. David Magarshack (*Chekhov the Dramatist*, London, 1952) stresses to the last inch its elements of farce; Maurice Valency discovers the play to be, of all things, "cosmic vaudeville" (*The Breaking String*, New York 1966); and Logan Speers finds it "astonishingly light and fresh" (*Tolstoy and Chekhov*, Cambridge 1971). Clearly, something along these lines, if not so extreme, needed to be said. But it is surely time to challenge the narrow definition of "comedy" that seems implicit in all these accounts, in the hope that applying the term in a more classical sense will help break-through the debate.

There is a certain amount of common ground with which one can start. The cherry orchard itself is generally agreed to be Chekhov's means of imaging a quality of aristocratic life to which the central characters, Gaev and Lyubov, at the beginning of the play now only superficially belong. It forms the centre of a balanced composition that begins immediately Lopahin first suggests his plan to cut the orchard down:

LYUBOV. Cut down? My dear fellow, forgive me, but you don't know what you are talking about. If there is one thing interesting — remarkable indeed — in the whole province, it's just our cherry orchard.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ЖУРНАЛА «КРИТИКЭЛ РЕВЬЮ»

(«КРИТИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ», 1973. № 16) и ПЕРВАЯ СТРАНИЦА СТАТЬИ Б.ХАНА

«ВИШНЕВЫЙ САД»

вается и благодаря всеобщей привычке вспоминать о прошлом и думать о будущем. Это порождает "беспокойство, неудовлетворенность и определенную энергию, и даже способность сознательно что-то изменить..."³⁸

Кертис считает финал "Трех сестер" жизнеутверждающим, не дающим никаких оснований для сопоставления чеховского ожидания с абсурдистским, с беккетовским "ожиданием Годо". Исследовательница перекликается с Д.Паркером, говоря, что желание сестер "знать" и "жить" безусловно свидетельствует об их внутренней силе; сестры Прозоровы словно противостоят персонажам "Вишневого сада", которые, наоборот, категорически отказываются от самоопределения, от "знания". В частности, поэтому в последней пьесе Чехова "индивидуальные судьбы растворяются и сливаются с самим ходом событий, процессом разрушения, приобретающим кристальную объективность"³⁹. Об этом же говорит Б.Хан в статье о "Вишневом саде", замечая, что каждая деталь в финале пьесы — лежащий неподвижно Фирс, "замирающий, печальный" звук лопнувшей струны, стук топоров в саду — "обращает наше сочувствие этим людям, этому семейству в более отвлеченное постижение исторического процесса"⁴⁰.

Показательно, что Хан, которая в значительно большей степени, чем П.Кертис, подчеркивает грустные, печальные ноты в "Трех сестрах", с меньшей энергией защищает чеховскую драму от абсурдистских трактовок. С

точки зрения Хан, оптимистический пафос пьесы совсем не сводится к известным монологам и рассуждениям о будущем счастье и труде, которые, во-первых, наполнены “не слишком убежденным идеализмом”, а во-вторых, иронически контрастируют с реальным положением вещей, в частности, — с состоянием Ольги и Ирины, которые уже трудятся. За спорами о назначении человеческой жизни, пронизывающими пьесу, стоит гуманистическая убежденность в том, что человек должен “сам найти смысл и цель своего существования”⁴¹.

Видно, как настойчиво австралийские исследователи ищут у Чехова тему ответственности человека за свою судьбу, сознательного отношения к себе и к жизни. По-видимому, именно этот круг идей оказался важным для австралийской интеллигенции в 70-е годы; любопытно, что прослеживается он не в театральных постановках, лишенных в целом идейного стержня, а в ряде литературоведческих работ.

В отличие от других исследователей чеховской драмы, Беверли Хан в своей книге о Чехове обращается и к анализу повестей и рассказов. Хан, безусловно, опирается не столько на австралийскую, сколько на английскую и американскую традицию чеховедения, к сожалению, совсем не привлекая работ на русском языке. Хан рассматривает творчество Чехова в контексте современной ему культурной и (в меньшей степени) общественной жизни и проводит ряд параллелей с английской прозой второй половины XIX — начала XX века. Наиболее интересным оказывается сопоставление некоторых чеховских мотивов с темами, прозвучавшими у знаменитого английского писателя Д.Г.Лоуренса (1885–1930), романы которого обычно сопоставляют с романами Л.Н.Толстого. Хан, в частности, считает, что в постижении женской психологии и мироощущения Чехов оказался современнее и ближе Лоуренсу, чем Толстой. Художественным отношениям Толстого и Чехова Хан посвящает отдельную главу книги, где рассматривает “Скучную историю”, “Палату № 6” и “Дуэль” как повести, написанные под непосредственным влиянием Толстого или в полемике с ним.

Своей главной задачей Хан считает разрушение стереотипного тезиса о «чеховском скепсисе, его склонности все растворять в безыдейной “атмосфере”, его предвосхищении “абсурдизма” и об ощущении бесформенности, которое якобы остается от его произведений»⁴². Поэтому книгу, построенную в общем по хронологическому принципу, Хан полемически открывает анализом “Вишневого сада”, который, по ее словам, в первую очередь способствовал восприятию Чехова как “певца сумерек”. Отталкиваясь от известных высказываний Чехова, исследователь утверждает, что его последняя пьеса является “комедией в строго классическом смысле слова”⁴³, и показывает, как на всем протяжении пьесы ситуации, положения, реплики высокого, “трагедийного” плана снижаются, осмеиваются, обыгрываются различными комическими приемами, вплоть до таких, как фарсовое падение Пети с лестницы после бурного объяснения с Раневской. «“Вишневый сад” содержит в себе трагедию, но не дает ей свершиться»⁴⁴. То есть, по существу, Б.Хан говорит о трагикомической природе чеховской драмы, где печальное и смешное не следуют одно за другим, но где каждая сцена “чревата и трагическими, и комическими последствиями”⁴⁵. Бесконечно далекий от “пьесы настроения”, “Вишневый сад” дает “социальную и психологическую характеристику ситуации, приводящей к отмиранию устойчивого и господствовавшего образа жизни”⁴⁶.

Главным в Чехове — писателе и драматурге — Б.Хан считает поразительную объективность в изображении жизненных событий и людей. “Реализм

Чехова ... это уважение к активной, преобразующей силе самой действительности"⁴⁷. Отсюда — та высокая степень художественной свободы, которой обладают чеховские герои, живущие в мире, где не существует "окончательного выбора и сложившихся ситуаций"⁴⁸. С этим взглядом на чеховское ощущение жизненного процесса тесно связаны мысли Б.Хан о понятии времени у Чехова. "Можно сказать, — пишет Хан, — что само время оказывается одним из главных героев чеховской прозы и драматургии. Время существует у него не в качестве силы, тесно связанной с людскими судьбами (как у Ибсена), а в качестве активной среды, в которой складываются эти судьбы, в качестве действующего лица"⁴⁹. Иначе говоря, Чехова занимает не столько то, что происходит во времени, сколько то, что может сделать само время. В прозе это особенно остро чувствуется в "Дуэли", в драме — в "Трех сестрах". Чеховская драматургия вообще постоянно "передает преходящий, беспорядочный и непредсказуемый характер каждого мгновения и вместе с тем поразительную неизбежность, с которой эти мгновения складываются в судьбу"⁵⁰. В трактовке этих вопросов австралийская исследовательница обнаруживает современный взгляд на строение и проблематику чеховских произведений — взгляд, сформулированный, в частности, в работах Б.Зингермана, оставшихся вне поля ее зрения⁵¹.

Если видеть одну из главных сил, определяющих человеческую судьбу, в самом ходе жизни, который нельзя ни предсказать, ни остановить, становится невозможной предвзятая однозначная оценка событий, любое нормативное, "догматическое истолкование того, что несет в себе действительность"⁵². С этой точки зрения Хан противопоставляет Чехова Толстому с его назидательностью и построением законченных философских и этических систем. Чехов, полагает Хан, не верил, будто проповедь может научить или изменить людей: "он был глубоко убежден в незаменимости уникального, личного жизненного опыта"⁵³. В "Огнях", "Дуэли", "Скучной истории" Хан находит подтверждение тому, что убеждения одного не могут стать убеждениями другого, что "нельзя изречь истины, ибо для каждого, в соответствии с ее собственным опытом, есть своя истина"⁵⁴. Для Б.Хан такая позиция вовсе не означает бесстрастного созерцания жизни, морального безразличия. Чехов в ее понимании является писателем, который "никогда не сомневался в значении человеческой энергии, целенаправленной деятельности и труда"⁵⁵, и исходил из безусловной для него самой системы жизненных ценностей. При этом принципиальной для Чехова, подчеркивает Хан, была мысль о максимальной терпимости в отношениях между людьми, о максимальном уважении к настроениям и взглядам других. В предложенном Б.Хан тонком и объективном анализе рассказа "Враги" тема человеческой жестокости и взаимного непонимания, выходит на первый план. В дальнейшем, намечая эволюцию чеховской манеры, Хан отмечает, как авторский голос, столь прямолинейно, по ее мнению, звучащий во "Врагах", уступает в поздних произведениях место множественности точек зрения, "целому набору метафор и образов, передающих самые противоречивые впечатления от мира"⁵⁶. Рождается стиль, отвечающий чеховскому стремлению показать "противоположные возможности, заложенные в обычных человеческих жизнях"⁵⁷, передать противоречивость самой жизни и относительную правоту различных взглядов на жизнь.

И достоинства, и просчеты книги Б.Хан в общем показательны для австралийской литературы о Чехове. Ее главное упущение — недостаточное внимание к русской истории, чеховскому времени, и, неизбежно, к социальной наполненности чеховского творчества. Австралийские исследователи скло-

няются к несколько абстрактной трактовке чеховской проблематики (не случайно Б.Хан постоянно называет Чехова “классическим гуманистом”). Им кажется, что увидеть в “Скучной истории” путь, пройденный русским интеллигентом второй половины XIX века, а в “Трех сестрах” картину русской провинции, — значит уменьшить масштаб чеховского мира и чеховской мысли; и ими руководит стремление говорить исключительно о человеке “вообще” и жизни “вообще”.

С этой точки зрения особняком стоит монография Джона Таллока “Чехов: структурный анализ” (1980)⁵⁸. Таллок, преподаватель университета Нового Южного Уэльса, является убежденным сторонником социологического, по его выражению, изучения литературы и искусства. Он полемизирует со школой так называемой “новой критики”, “в ценностной системе которой центральным оказался отрыв индивидуума от общественных процессов”⁵⁹. По мнению Таллока, именно из-за невнимания англоязычного литературоведения к социальным взглядам Чехова его привыкли воспринимать как художника, сосредоточенного на “универсальном”, “вневременном”, “необъяснимом”⁶⁰. В своей работе Таллок предлагает обстоятельный анализ социального (в самом широком смысле слова) фундамента чеховского творчества, неотделимого, с его точки зрения, от медицинских интересов и врачебной практики писателя. Немногие исследователи, уделявшие внимание этой стороне жизни Чехова, “в лучшем случае допускали, что медицинское образование осталось с ним в виде “клинической объективности”⁶¹. Категорически не соглашаясь с подобным взглядом, Таллок доказывает, что медицине в понимании Чехова отнюдь не была свойственна холодная остротенность. Чехов видел в ней “активную силу..., непосредственно связанную с преобразованием общества и окружающей среды”⁶².

Австралийский исследователь пытается определить характерные особенности мировоззрения европейских естествоиспытателей и врачей второй половины XIX века, а также углубляется в историю специфически русского института — земства, приходя к выводу, что чеховские представления о человеке и обществе сформировались благодаря занятиям медициной и биологией. Таллок считает Чехова материалистом, горячим сторонником научного знания, убежденным в прогрессивном поступательном развитии отдельной личности и общества в целом. По мнению Таллока, именно на эту систему ценностей опирается художественное творчество Чехова, в основе которого лежит не абстрактный гуманизм, а исторически обусловленные убеждения, показательные для научного мышления того времени. Так, например, опираясь на детальный анализ “Скучной истории” и “Дуэли”, Таллок определяет чеховское отношение к науке и ученым, подчеркивает огромную, с его точки зрения, роль, которую отводил Чехов научному познанию мира. В “Скучной истории” пессимизм Николая Степановича, теряющего веру в науку, “является одним из прозрачных символов морального краха, сопровождающего его физический упадок”⁶³. Вместе с тем, “Дуэль” свидетельствует, что для Чехова были неприемлемы ученые, которые переносят законы животного мира на человеческие отношения⁶⁴. Насилие теории над жизнью так же невозможно, как и организация жизни вне научного, “истинного” знания.

Правда, отпечаток, который медицинский опыт наложил на чеховское творчество, Таллок воспринимает иногда буквально. Внешние приметы поведения Иванова и Лаевского у Чехова приравниваются к данным психиатрических исследований, обстановка палаты № 6 проверяется по документальным отчетам земских врачей, в “Дуэли” звучит тема благотворного влияния на неврастеника целебной южной природы. Однако в анализе большинства че-

ховских произведений Таллок избегает подобной односторонности, предлагая оригинальную и нередко тонкую интерпретацию рассказов и пьес.

Следуя методологии структурализма, Таллок выделяет основополагающие (“минимальные”) структурные единицы, которые образуют “грамматический скелет”, постоянно воспроизводимую парадигму чеховских произведений. Это, во-первых, по терминологии Таллока, “разлагающийся мир” — мрачная, невежественная бюрократическая среда существования персонажей Чехова. Это, во-вторых, “эпический ясновидец” — «бесконечно страдающий пророк, который “знает” (подобно Астрову и Вершинину) путь к лучшему будущему»⁶⁵, но не способен справиться с личными жизненными проблемами и в настоящем терпит крах. Персонажам такого склада Чехов доверяет “критику сегодняшней жизни”, всегда “неразрывно сплетенную с верой в ее поступательное движение к чему-то более совершенному”⁶⁶, которая, по мысли Таллока, составляет идейную основу его произведений. Наконец, третьей структурной единицей является “неподлинный герой” — он отвергает ценностную систему “разлагающегося мира”, но в своем стремлении к другому образу жизни делает ложный выбор и в результате оказывается еще теснее связан с обществом, от которого бежал.

“В произведениях Чехова, — пишет Таллок, — на уровне сюжета существует множество разнообразных типов неподлинных героев: это скучающие молодые провинциалки, которые отвергают окружающий мир и с трудом вырываются прочь только для того, чтобы попасть в объятия пустых бюрократов — олицетворения этого мира; ученые и врачи, которые презирают действительность, но, несмотря на внутреннюю способность изменить ее, сливаются с ней <...>; художники, которые устав от повседневной вульгарности, ищут новые формы, но кончают тем, что пишут пейзажи отвергаемого ими мира...”⁶⁷

Центральной для чеховских героев Таллок считает ситуацию выбора между “деградирующим” настоящим и более совершенным будущим. Ситуация эта реализуется в двух плоскостях: рассматривается возможность или невозможность и правильность или неправильность выбора. Персонажи, являющиеся неотъемлемой частью, плотью от плоти “разложившегося мира”, в принципе чужды этой проблеме. “Пророк”, “знающий” истину и делающий однозначный выбор в ее пользу, находится, как считает Таллок, не в центре, но на краю чеховского художественного пространства, это явление почти исключительное. Типичным же протагонистом исследователь называет героя, отвергающего порочное общество, но принимающего “ложное решение”, о котором говорилось выше⁶⁸.

Таллок полагает, что эту повествовательную модель особенно полно реализуют у Чехова женские образы. В силу тонкой душевной организации и острой восприимчивости женщины, как правило, стремятся уйти от данной им реальности, но идеалы, воспитанные у них с детства, обрекают героинь на неправильный выбор. Они «ищут подлинное существование в примитивных, заимствованных или навязанных им понятиях — “любви”, “искусстве”, “народе”, “в Москву”»⁶⁹.

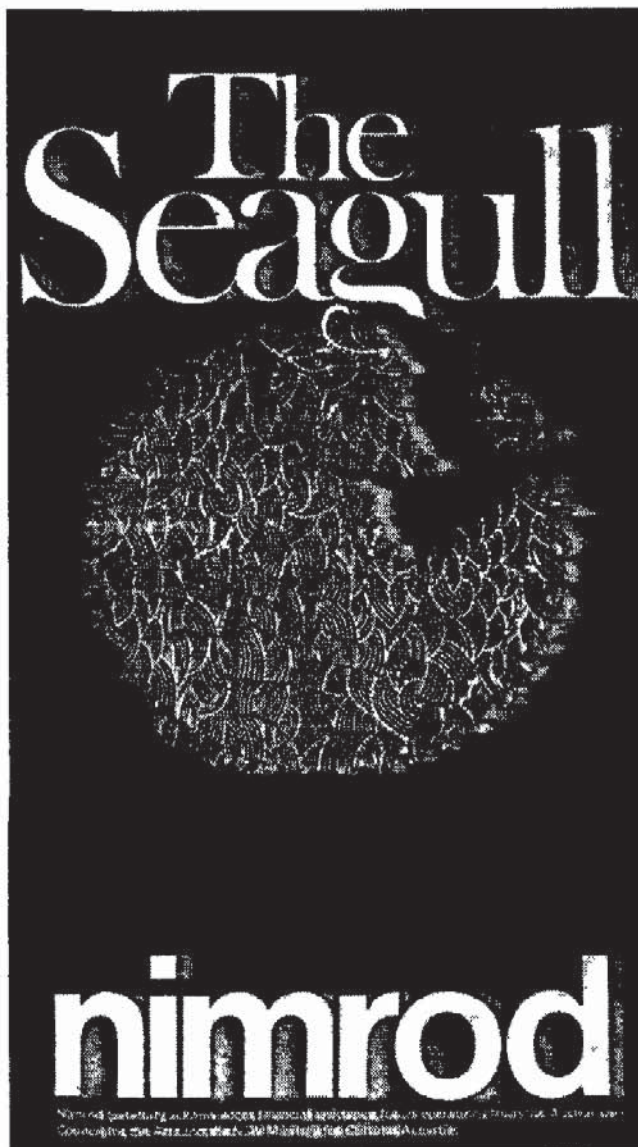
Лишь немногих героев Чехов ведет через преодоление ложного идеала к знанию, к постижению реального смысла жизни. Это Нина Заречная, сестры Прозоровы, Астров и Соня, Гуров и Анна Сергеевна — персонажи, для которых, как пишет Таллок, цитируя “Учителя словесности”, “иллюзия иссякла и уже начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и личным счастьем” (8, 332). Таллок особенно настаивает на правомочности этого вывода для “Трех сестер” — драмы, в которой, по его словам,

часто видят структуру замкнутого круга: в финале героини как будто повторяют вопросы, заданные еще в первой сцене. Сначала, как показывает Таллок, семья Прозоровых действительно олицетворяет “модель, по которой одно поколение следует за другим без всякой надежды на изменение разложившегося мира”⁷⁰. Ирина должна повторить судьбу старших сестер, “подобно Ольге, погрузившись в унылую школьную деятельность, и, подобно Маше, выйдя замуж за нелюбимого человека”⁷¹. Однако сестры находят в себе силы преодолеть инерцию заданного хода жизни, подняться к новому мироощущению, совпадающему с главным чеховским тезисом о том, что надо “нести свой крест” и “веровать”.

В “Вишневом саде”, как полагает исследователь, все основные проблемы чеховского творчества, связанные с индивидуальной человеческой жизнью, “возникают в самом широком социальном контексте”⁷². Центральной в этой драме является тема времени, “противопоставление времени, которое проходит бессмысленно, часто абсурдно, желанию заставить время остановиться”⁷³. Острое чувство времени присуще едва ли не одному Лопухину; однако его настойчивые разговоры об этом оставляют равнодушными обитателей поместья, уже в те-

чение многих поколений “переставших видеть смысл в движении времени”⁷⁴. Среди героев драмы Лопухин, по мнению Таллока, наиболее близок Чехову как человек, “обладающий созидательным видением новой жизни”⁷⁵ и понимающий, что “прогресс так же неотделим от надежды, как и от страдания”⁷⁶. Петю Трофимова — по выражению Таллока, вторую альтернативу обреченному миру — критик рассматривает как объект чеховской иронии, считая его мировоззрение “упрощенным”. Рассуждения о труде, науке, любви смешны в устах человека, “очевидно неспособного” любить (по словам самого Пети, он выше любви), учиться и работать (вечный студент). Между тем, в Лопухине Таллок находит черты, непосредственно роднящие его с Чеховым, — внук крепостного, он также “выдавливает из себя раба — не только в плане социального, но и духовного развития”⁷⁷.

Таллок обращает внимание на необычную роль, сыгранную в “Вишневом саде” большой группой слуг, “в которой находит свое отражение каждый из обитателей поместья. Фирс, подобно Гаеву, вечно вспоминает об ушедших временах; Яша, как Раневская, жаждет бегства в Париж; Дуняша, подобно



«ЧАЙКА». ОБЛОЖКА ПРОГРАММЫ

Сидней, театр «Нимрод», 1974

Постановка Р Верретта

Ане, ищет покоя в мечтах; Шарлотта — такого же, как и Варя, сомнительного происхождения — так же заглушает свою тоску ритуалом (Варя — ключами и горохом, Шарлотта — фокусами)⁷⁸. Таким образом, «слуги осуществляют “эффект очуждения” в брехтовском смысле <...> не давая зрителям эмоционально отождествить себя с людьми, которых Чехов не одобрял интеллектуально»⁷⁹.

Таллок вообще обнаруживает некоторую близость Чехова Брехту. Он пишет, что этих художников объединяет желание «поставить под сомнение “естественный” и “извечный” характер существующего общественного строя»⁸⁰. У Чехова, так же, как впоследствии у Брехта, повествование движется от истории одного человека к переплетению нескольких историй, как правило, несчастливых. «Каждый страдающий герой становится частью хора, рассказывая на фоне своего окружения историю всего общества»⁸¹. Иначе говоря, Чехов, по мысли Таллока, предвосхищает Брехта тем, что переключает внимание с индивидуальной человеческой судьбы на поглощающее ее социальное пространство, тем самым “отдаляя зрителя от героя <...> и оттачивая свободу его мысли”⁸².

Несомненной заслугой австралийских исследований является тонкий, любовный анализ чеховских текстов и демократический пафос, вера в человеческое достоинство и свободу человеческого духа. Уделяя исключительное внимание чеховской драматургии, художественная критика подготовила театр Австралии к более глубокому и зрелому пониманию Чехова, чем то, которое было ему доступно ранее, и через театр, таким образом, повлияла на восприятие его творчества широкой публикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Barnes J. A.G. Stephens and The Critic's Tasks // Meanjin Quarterly. 1968. No 4. P. 465–466.*

² *Miller E. M. Australian Literature. A Bibliographical Survey. Vol. 2. 1833–1938. Melbourne, 1979.*

³ Цит. по: *Ashbolt A. Courage, Contradiction and Compromise: Gregan MacMahon. 1874–1941 // Meanjin Quarterly. 1978. No 3. P. 328.*

⁴ *Ibid. P. 329.*

⁵ Цит. по: *Williams M. Snakes and Ladders: New Australian Drama // Meanjin Quarterly. 1972. No 2. P. 179–180.*

⁶ См.: *Ashbolt A. Op. cit. P. 331.*

⁷ *Porter H. Stars of Australian Stage and Screen. Adelaide, 1965. P. 118–119.*

⁸ *Palmer V. Chekhov and the English-Speaking World // Meanjin Quarterly. 1955. No 4. P. 533–534.*

⁹ “The Cherry Orchard” presented by The Old Tote Theatre Company. Sydney, 1963. P. 1.

¹⁰ *R.C. “Cherry Orchard” at The Old Tote // The Sydney Morning Herald. February 4, 1963. P. 5.*

¹¹ “The Cherry Orchard” presented by The Old Tote. P. 1.

¹² *Kessel N. Chekhov Comedy // The Sun. 1965. March 26. P. 16.*

¹³ *Kippax H.G. Two Outstanding in “Uncle Vanya” // The Sydney Morning Herald. 1968. November 7. P. 12.*

¹⁴ *Hahn B. Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays. Cambridge, 1977. P. 3.*

¹⁵ *Hatton G. There'll Always Be a Chekhov // The Age. 1971. June 24. P. 2.*

¹⁶ *Radic L. Chekhov Set to Distraction // Ibid. 1979. June 30. P. 3.*

¹⁷ Слова Чехова записаны А.Серебровым (Тихоновым). См.: А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 594–595.

¹⁸ *Pascall G. Tote's Disaster // The Australian. 1975. September 17. P. 12.*

¹⁹ “The Seagull” presented by Queensland Theatre Company. Brisbane. 1981. P. 4.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Robertson K. Don't Be Afraid of Chekhov // The Australian. 1981. July 24. P. 8.*

²² *Constantino R. The Challenge of Chekhov // The Sydney Morning Herald. 1975. September 11. P. 7.*

- ²³ См. примеч. 18.
- ²⁴ *Davies T.* Old Tote's "Three Sisters" // *The Sun*. 1977. July 15. P. 23.
- ²⁵ *Kippax H.G.* Chekhov Reduced to Trivia // *The Sydney Morning Herald*. 1977. July 16. P. 21.
- ²⁶ *Christa B.* Chekhov and "Three Sisters". // "Three Sisters" presented by The Old Tote Theatre Company. Sydney, 1966. P. 1.
- ²⁷ *Robertson K.* Don't Be Afraid of Chekhov. P. 8.
- ²⁸ *Contemporary Australian Playwrights.* Ed. by J. Palmer. Adelaide, 1979. P. 115–116.
- ²⁹ *Kippax H.G.* Chekhov Reduced to Trivia. P. 21.
- ³⁰ *Curtis P.* Chekhov. Part 1 // *Quadrant*. 1972. May-June. P. 17.
- ³¹ *Parker D.* Three Men in Chekhov's "Three Sisters" // *The Critical Review*. 1979. No 21. P. 12.
- ³² *Curtis P.* Meditations on Chekhov. Part II // *Quadrant*. 1972. July–August.
- ³³ *Ibid.* P. 32.
- ³⁴ *Ibid.* P. 33.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ См. примеч. 31.
- ³⁷ *Curtis P.* Meditations on Chekhov. Part I. P. 19.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ *Ibid.* P. 20.
- ⁴⁰ *Hahn B.* Chekhov's "The Cherry Orchard" // *The Critical Review*. 1973. No 16. P. 72.
- ⁴¹ *Hahn B.* Chekhov: "The Three Sisters" // *Ibid.* 1972. No 15. P. 5.
- ⁴² *Hahn B.* Chekhov. A Study of Major Stories and Plays. Cambridge, 1977. P. 3.
- ⁴³ *Ibid.* P. 14.
- ⁴⁴ *Ibid.* P. 20.
- ⁴⁵ *Ibid.* P. 36.
- ⁴⁶ *Ibid.*
- ⁴⁷ *Ibid.* P. 200.
- ⁴⁸ *Ibid.*
- ⁴⁹ *Ibid.* P. 324.
- ⁵⁰ *Ibid.* P. 284.
- ⁵¹ *Зингерман Б.* Водевиль Чехова. Время в пьесах Чехова // *Зингерман Б.* Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
- ⁵² *Hahn B.* Chekhov. P. 145.
- ⁵³ *Ibid.* P. 312.
- ⁵⁴ *Ibid.* P. 130.
- ⁵⁵ *Ibid.* P. 4.
- ⁵⁶ *Ibid.* P. 80.
- ⁵⁷ *Ibid.* P. 6.
- ⁵⁸ *Tulloch J.* Chekhov: A Structural Study. London, 1980.
- ⁵⁹ *Ibid.* P. 12.
- ⁶⁰ *Ibid.* P. 11.
- ⁶¹ *Ibid.* P. 3.
- ⁶² *Ibid.* P. 4.
- ⁶³ *Ibid.* P. 83.
- ⁶⁴ *Ibid.* P. 117.
- ⁶⁵ *Ibid.* P. 99.
- ⁶⁶ *Ibid.* P. 104.
- ⁶⁷ *Ibid.* P. 45.
- ⁶⁸ *Ibid.* P. 99.
- ⁶⁹ *Ibid.* P. 154.
- ⁷⁰ *Ibid.* P. 168.
- ⁷¹ *Ibid.*
- ⁷² *Ibid.* P. 186.
- ⁷³ *Ibid.* P. 188.
- ⁷⁴ *Ibid.*
- ⁷⁵ *Ibid.* P. 199.
- ⁷⁶ *Ibid.* P. 201.
- ⁷⁷ *Ibid.* P. 199.
- ⁷⁸ *Ibid.* P. 192.
- ⁷⁹ *Ibid.* P. 193.
- ⁸⁰ *Ibid.* P. 108.
- ⁸¹ *Ibid.* P. 112.
- ⁸² *Ibid.*