

Ольга ДжУМАЙЛО

**ЧЕХОВ В НЬЮ-ЙОРКЕ: ФУНКЦИИ РАМЫ В ФИЛЬМЕ ЛУИ МАЛЯ  
«ВАНЯ НА 42 УЛИЦЕ» (1994)**

**Chekhov in New York: the Functions of Frame in Louis Malle's  
"Vanya on 42nd Street" (1994)**

**Abstract**

This paper focuses on Luis Malle's creative adaptation of Chekhov's "Uncle Vanya". The frame location of "Vanya on 42nd street" is not only documentary evidence and a sign of admiration for the actors' ensemble, creating the spirit of live improvisation in the unfinished theatrical production by Andre Gregory. It is argued that the film is far from being another spectacular 're-citing' of Chekhov's 'transcultural capital'. A set of framing elements foregrounds Chekhov's art in general and the way he represents Vanya's stoic endurance in particular as resonating with the living experience of a person of any culture in whatever language (Russian, English, Bengali, theatrical, cinematic, etc.) holds general validity. Among leitmotifs which interconnect the frame and the drama performance within the film there are also those of kinship, unselfish friendship and true involvement in life as an ongoing rehearsal and improvisation on an inescapable life project that is never successful.

**Keywords:** *Anton Chekhov, Louis Malle, Uncle Vanya's cinema adaptation, framing, existential themes, reception*

В своей рецензии на фильм Луи Маля «Ваня на 42 улице» (1994) известный чеховед Дональд Рейфилд отмечает: «В адаптированном переводе Мамета все хорошо, а многое замечательно. Никакие декорации не нужны: полуразрушенный театр, в котором происходит этот прогон перед горсткой зрителей, лучше всего передает идею «лабиринта из двадцати шести комнат» [...] Не нужны костюмы; действие зримо [...] единственный раздражающий недостаток – появление Мадхур Джаффри с долговым бойфрендом в качестве зрителей, для которых этот прогон поставлен» [RAYFIELD 1996]. Британская актриса и популярная телеведущая индийского происхождения, живущая по обе стороны Атлантики и появляющаяся всего на несколько минут в рамочных эпизодах фильма как миссис Чао, кажется странным выбором на роль старой знакомой Андре Грегори, франко-американского театрального режиссера и реформатора культуры Бродвея. Отметим, однако, что в отличие от режиссера, фигурирующего в фильме под собственным именем, Мадхур Джаффри надевается вымышленным именем миссис Чао и биографией, редуцированной до двух фактов: сама она не знакома с творчеством Чехова, но ее дед когда-то переводил Чехова на бенгальский.

Совершенно очевидно, что фильм, отчасти подражающий документальному формату и посвященный многолетним постановкам «Дяди Вани» театральной труппой Андре Грегори, имеет любопытную художественную концепцию прочтения мирового феномена Чехова и «Дяди Вани» как титульного текста современной драматургии. Будто проходной образ миссис Чао – элемент не документального, а художественного формата – соотносится с двумя идеями фильма: искусство Чехова резонирует с опытом человека любой культуры, на каком бы языке (русском, английском, бенгальском, театральном, кинематографическом и пр.) оно не было воплощено; Чехов – это перформативность самой повседневной жизни, в движении которой нет «исключительных» героев и драматических развязок, но есть разделенное с другим чувство стоического принятия человеческого удела.

Как пишет Массай, автор монографии «World-wide Shakespeares» (2006), «творческий потенциал художественного текста реализуется через акт его помещения в пространство культуры или адаптации к локальным смыслам, акт, который связан [...] с конкретным местом в системе» [MASSAI 2006: 5]. Иными словами, «Чехов» и «Шекспир» могут быть глобально значимыми, но то, что они означают, всегда определяется локальным контекстом и по отношению к нему. Так ли это в отношении «Вани в Нью-Йорке»?

Съемки одной из самых оригинальных киноадаптаций чеховской пьесы «Дядя Ваня» под названием «Ваня с 42 улицы» продолжались весной 1994 года в течение рекордно короткого срока с 5 по 19 мая, а уже 19 октября того же года фильм вышел в американском кинопрокате. Замысел фильма первоначально возник как идея документального кино о труппе знаменитого Андре Грегори, в течение пяти лет с 1989 по 1994 год, ставящего «Дядю Ваню» в переводе Дэвида Мамета на сцене заброшенного Victoria Theatre на 42 авеню Нью-Йорка. Примечательно, что спектакль игрался для немногих друзей театрального режиссера и актеров и не имел завершенного характера, не планировался к премьере и представлял собой постоянную репетицию. На протяжении многолетней работы труппы из девяти актеров из спектакля намеренно были упразднены декорации, костюмы, реквизит. Актерская игра, в лучших традициях длительного репетиционного процесса, превратилась в естественную импровизацию, в которую время от времени включались и немногие зрители, среди которых оказался будущий создатель «Вани» французский кинорежиссер Луи Маль. Иными словами, генетическая история «Вани» указывает на то, что художественный фильм, в котором актеры исполняют роль актеров, играющих в театральной постановке Грегори, обращен к самой философии жизни театра, близости членов труппы, переживаниях во время репетиций, которые становятся самой жизнью. В такой трактовке не исчезает «документальность» как идейная составляющая фильма. И эта точка зрения подтверждается присутствием в кадре режиссера собственной персоной. Андре Грегори говорит с актерами от своего имени.

Но Луи Маль будто продолжает «документальную» стилизацию фильма ненадолго помещая камеру за стены театра. В экспозиционной рамочной сцене

показываются городские окрестности, переполненные улицы современной 42 авеню и короткое знакомство труппы с гостями репетиции этого дня. Возможной трактовке экспозиционной части фильма и завершающим титрам к нему, имеющим парадигматическое значение в контексте феномена чеховского искусства, посвящена данная статья.

Отметим, что рамочные эпизоды фильма комментировались в статьях М. Мадорской, П. Рыбиной и С. Ронье, которыми сделаны интересные наблюдения о возможной бинарной оппозиции между Россией (Нью-Йорком) и пьесой Чехова (театром New Amsterdam) [MADORSKAIA 2004], о «постепенной трансформации зрелища на экране в нечто новое [...] в ситуации становления, обретения идентичности» [РЫБИНА 2015:141], о том, что «Нью-Йорк, в котором происходит «прогон» пьесы, никогда не исчезает в сценах, изображающих Россию пьесы Чехова конца девятнадцатого века» [RONGIER 2018: 240]. При разнице ряда позиций, исследователи едины в том, что Маль создает фильм о выдающемся творческом проекте Грегори и его труппы в Нью-Йорке, при этом сам «кинематографический подход (Маля) предполагает размышление о колебаниях границ (театр, художественный фильм, документальное кино), своего рода эрозию форм. [...], раздвигает границы между жанрами и исследует место режиссера как зрителя в сложном переживании пространства творчества» [RONGIER 2018: 239]. В фокусе нашего внимания иное: феномен Чехова, комплекс идей, с ним ассоциированных, и тех художественных решений, которые выявляют «всеобщность» Чехова, максимальное раздвигание границ его искусства.

Наиболее очевидной функцией рамы является ее функция сообщения об артефакте. «Как правило, она может быть отнесена ко всем элементам, помогающим в интерпретации или контролирующим восприятие, средствами комментирования «текста» или артефакта и созданием определенных ожиданий относительно него [...] Рамы часто не только маркируют внутреннюю / внешнюю границы между артефактом и контекстом, но также помогают интерпретировать артефакт, создавая «мостики» между его границами и контекстом» [WOLF 2006: 27–30].

Обратим внимание, что экспозиция к картине, составляющая внешнюю раму (до разыгрывания спектакля внутри действия фильма), делится на две части.

В первой представлена современная 42 авеню Нью-Йорка. Однако речь не идет о простой конвертации Чехова в «локальную культурную валюту» [MCKINNON 2015: 55], в данном случае американскую, – зритель пока не знает ни о Чехове, ни о постановке «Вани», он ждет появления героя. При определенности места, заданного заглавием фильма и видом на уличный указатель, зритель на протяжении нескольких минут теряется в догадках о том, кто из попадающих в объектив камеры прохожих окажется Ваней. Съемка «с руки», создающая впечатление городского кинорепортажа, позволяет объективу следить за разношерстной толпой, движущейся по улице. И все же зритель тут же фиксирует недолгие остановки «взгляда камеры» сначала на молодом юноше-азиатке, затем на прямо смотрящем в объектив камеры черном юноше. Через мгновение камера останавливает внимание зрителя на скучающем лице молодого мужчины арабской внешности, будто подталкивая снова задать вопрос:

«Может быть, это Ваня?». В фокус попадает жующий мужчина за сорок, затем медленно идущий пожилой человек – но пока зритель не знает, что один из них актер, исполняющий роль Вани, а другой – театральный режиссер. Камера продолжает выхватывать лица мужчин и женщин, латиноамериканок и, возможно, русской «бабушки» в платке. Скрепляющим моментом этой части экспозиции фильма оказывается акцент на потенциальной многоликости национального и культурного воплощения «Вани». Нью-Йорк, известный плавильный котел культур, становится образом многоголосого и многонационального современного мира. Любопытно, однако, что первое слово, которое звучит в фильме, – сказанное по-русски с американским акцентом слово «подружки», разом выделяет будущих действующих героев фильма из толпы, хотя и не позволяет понять, кто из них Ваня.

Вторая часть экспозиции, в которой возникают первые диалоги, эффектно развивает три выделенных нами мотива: мотив смешения представителей разных этносов и культур, мотив разделенности опыта, родственности, дружбы и мотив «незнания» Чехова и его Вани. Именно теперь в действие вводится показавшаяся неуместной фигура миссис Чао в индийском сари. Эпизод можно было бы счесть случайным, если бы не следующая сцена, в которой оказывается, что еще одной зрительницей прогона спектакля будет двоюродная племянница одной из актрис, приехавшая из Толедо.

Первые титры с именами создателей фильма также создают сложное впечатление: в следующей последовательности на экране возникают имена сразу четырех художников, известных разным аудиториям зрителей. «Создатель» художественного продукта, готового развернуться на экране, по-видимому, намеренно представлен как фигура коллективная и многонациональная, объединяющая Андре Грегори (американо-французского театрального режиссера с русскими корнями), Антона Чехова (автора текста пьесы на русском), Дэвида Мамета (американского драматурга, широко известного своими театральными и кино-сценариями; автора адаптированного перевода, выполненного по подстрочнику Черномордик) и Луи Маля (французского режиссера фильма, работающего во Франции и в США). В этом контексте появление в кадре Мадхур-Джаффри, популярной англо-американской актрисы театра и кино индийского происхождения, не удивительно<sup>1</sup>.

Минуя утомительные дискуссии вокруг «дискурса верности оригинальному тексту» (fidelity discourse) [HUTCHESON 2006], отметим, что стирание границ между театральным и повседневным планами (квази-документальность, игра с «рамами», условность реквизита, современный язык пьесы, адаптированной Маметом и пр.) в картине Малья создают типично чеховскую иллюзию,

---

<sup>1</sup> Отметим также, что Джаффри сыграла важную роль в формировании творческого союза кинематографистов Джеймса Айвори и Исмаила Мерчанта, получила Серебряного медведя за роль по пьесе Шекспира и позже – почетный Орден Британской империи в знак признания ее заслуг в культурных отношениях между Великобританией, Индией и США.

что вы смотрите не тщательно выстроенную пьесу, а сцены самой жизни, разворачивающейся будто естественным порядком. Маль не только создает «поэтику повседневности», но и отсылает к требованию отказа от всякой театральной аффектации. Актерское искусство в пьесах Чехова заключается в умении играть свою роль с почти классической простотой (в этом отношении даже сам Станиславский в роли Астрова казался драматургу неубедительным). Совет Чехова актерам, репетировавшим в Петербургской постановке Е.П. Карпова «Чайку» в 1896 году, – избегать театральности, «быть как можно проще» и помнить, что все персонажи – обычные люди, услышан американскими актерами Маля спустя столетие. Важно и другое: актер чеховской постановки не должен привлекать к себе внимание как к звездному исполнителю, он – часть актерского ансамбля. В сцене экспозиции актеры, среди которых есть и достаточно известные, ничем не выделяются из толпы и перед входом в театр уже составляют театральную труппу, легко принимаемую за компанию добрых приятелей. Совершенно очевидно, что в постановке намеренно подчеркивается роль «сыгранности» актерского ансамбля.

Согласимся с Джеффри Борни в том, что выбор на роль Вани Уоллеса Шона (театральный актер, часто появляющийся в комических кинолентах) позволяет Грегори и Малю добиться трагикомического образа, столь важного для Чехова [BORNY 2006: 187]. Облик Шона в полинялом свитере, будто заведомо лишенный манкости исключительного героя, контрастирует с несомненной привлекательностью Лоренса Оливье или Кристофера Уокена, которым приходилось играть в постановках «Дяди Вани». Зритель Грегори-Маля в полной мере способен оценить иронию монолога самого обыкновенного Вани о том, что он мог бы быть Шопенгауэром.

Гэри Сол Морсон точно замечает, что «основной темой чеховских пьес является сама театральность, наше стремление прожить свою жизнь «драматично». Но «жизнь как она есть» обычно не соответствует сценическим сюжетам, за исключением тех случаев, когда люди пытаются намеренно придать ей смысл, подражая литературным персонажам и сценам ...» [MORSON 1990:134]. Исследователь делает проницательное наблюдение о трудностях выбора правильной тональности, с которыми сталкивается актер, играющий «драматизирующего» жизнь персонажа. Он должен переигрывать и привлекать внимание к своему театральному статусу, но не переставать играть реального человека, который действительно страдает. В этом отношении игра Шона поразительна. Обыкновенность и неуместная аффектация Вани вызывает и жалость к до комизма не-героичному «маленькому» герою, и искреннее сочувствие к нему, и мысль о том, сколько таких как он людей потратили впустую свои жизни. Пьеса показывает нарочито смелую попытку Вани наконец свершить реванш: на склоне лет стать героем жизненной драмы. Его трагикомические монологи оглашают часто вытесняемое из сознания зрителя признание о собственной неудаче быть «настоящим героем», о необходимости продолжать жить обычной жизнью. Иными словами, в Ване любой может найти себя – в этом экзистенциальная правда Чехова, его понимание удела многих. Отсутствие

декораций, обветшалость театра и бумажный стаканчик с логотипом «I♥NY» в руках актера-героя не только дополняют трагикомическое и звучание сцены, но и придают ей универсальность, эта сцена может развернуться в любом месте и на любом языке.

При этом подчеркнем, что признание неудачи ведет героя Чехова к мужеству стоического проживания жизни. Известный американский театровед и автор монографии, посвященной Чехову, Ричард Гилман называет центральным элементом «Дяди Вани» – выдержку (*stamina*) как жизненный исход. Гилман демонстрирует драматическое и театральное сходство Чехова и Беккета в их пристрастии к поэтике умолчаний, к теме абсурдного существования в привычном, но неподлинном настоящем, в неизбежном стоическом ожидании будущего [GILMAN 1995]. Чехов и Беккет заставляют зрителя понять, что независимо от того, о чем мы мечтаем, и что делаем, мы вряд ли преуспеем, поэтому нам не остается ничего, кроме простого существования, мужественного продолжения движения.

Американский переводчик и исследователь Чехова Лоренс Сенелик также проводит параллели с искусством Беккета, указывающего на опасные зоны прозрения в жизни человека, когда на мгновение скука жизни сменяется страданием бытия. Так же и в «Дяде Ване», герои, которых оторвали от привычных дел, испытывают болезненное столкновение с бессмысленностью существования и к финальному занавесу страстно стремятся вернуться к тоскливому стоическому проживанию жизни [SENELICK 1985: 97]. Никто в «Дяде Ване» так и не получает того, о чем мечтает: Ваня никогда не будет «Шопенгауэром», некрасивую Соню никто не полюбит, восторженная Елена останется несчастной, уважаемый профессор не обретет блеск, а интеллигентный доктор не прекратит пить. Это разрушающее иллюзии прозрение многие и сегодня признают своим собственным.

Градации тоски и абсурда однако иные в оценке Чехова Рейфилдом: «Современная западная публика, воспитанная на Беккете и Пинтере, вероятно, приближается к замыслу Чехова, когда его пьесы исполняются как черная комедия. Пули, летящие мимо при стрельбе в упор, верный старый слуга, запертый умирать в заброшенном доме, – это чеховские новации. Он превратил безответственность, угрозу и абсурд в комедию» [REYFIELD 1996].

Приведенные выше, и во многом близкие друг другу, толкования чеховского стоицизма англо-американскими критиками, однако не вполне соответствуют атмосфере «Вани» Грегори и Маля, преподносящих ту же тему в совершенно иной оркестровке. Грегори и Маль скорее следуют прочтению Дэвида Магаршака, считающего что в центре «Дяди Вани» – не разочарование, а мужество и надежда [MAGARSHACK 1980: 225]. И не только: они вносят в Чехова теплоту дружеского сопереживания жизни как общего дела и общего удела. Не случайно, одной из перформативных составляющих картины становится репетиция, повторяющаяся изо дня в день, уже давно переставшая быть мукой, ожиданием или переживанием бесконечного поражения несовершен-

ства, а напротив, – в стоическом повторении самой работы актеров и режиссера, их постоянного труда (подобного труду Вани и Сони), – упрочивающая близость, которая возникает между всеми, кто причастен чеховским прозрениям. Одной из эмблематичных сцен «Вани», становится эпизод, в котором Андре Грегори, сидящий на утратившем былую роскошь диване, увлеченно перечитывает пьесу, которую ставит уже четвертый год. Его реплика в отношении «Дяди Вани»: «Противоречия! Парадоксы! Как бы долго вы не репетировали, вам все время открываются новые уровни ...» [BOSWORTH 1994: 13].

Отметим, что к моменту создания фильма Грегори, Маль, Мамет и Шон уже неоднократно работали с чеховскими текстами, так что «Ваня» становится очередной «репетицией» и «импровизацией» на основе чеховского сюжета. Уже в 1974 году Грегори ставит «Чайку», а в 1990 году Маль создает вольное переложение «Вишневого сада». Дэвид Мамет продемонстрировал близость к Чехову в собственном творчестве и в создании сценариев к экранизациям «Вишневого сада» и «Трех сестер». Говоря о необходимости приблизить язык переведенного Чехова к современному американскому зрителю, Мамет указывает на гениальный чеховский подтекст, вызывающий к подсознательному зрителя.

Как показывает Маль, атмосфера причастности Чехову охватывает не только режиссеров, актеров, переводчиков, но и зрителей: рамочные эпизоды нужны, чтобы зафиксировать момент включения зрителей в единое художественное пространство. Грегори удается достичь особенной человеческой проникновенности постановки Чехова, благодаря «домашнему» репетиционному формату спектакля, на котором могло присутствовать не более тридцати человек из числа друзей и знакомых режиссера и актеров, студентов и случайных прохожих (!), а так же благодаря незатейливым антрактам, во время которых актеры и зрители вместе подкреплялись простой едой. Зрители, побывавшие на ставших культовыми репетициях труппы Грегори в заброшенном Victory Theatre неподалеку от Таймс-сквер, вспоминают, что стояли так близко к импровизированной сцене, что было слышно дыхание актеров.

В фильме есть примечательная сцена перерыва на обед, в течение которого актеры, режиссер и зрители делились всем, что захватили с собой. Подобная сцена разделенной еды была и в экспозиционной части, когда Уоллес Шон отдал свой сэндвич Грегори<sup>2</sup>. В «Ване» Маль не только фиксирует уникальную атмосферу сопричастности, создаваемую Грегори, но активно работает с известными приемами кино, чтобы буквально включить в круг почти интимного

<sup>2</sup> Зрители «Вани» из числа поклонников Маля, Грегори и Шона, не могут не уловить особую атмосферу разделенного опыта жизни, которая принесла успех совместному экспериментальному проекту трех художников «Мой ужин с Андре» (1981), ставшего классикой артхауса. Шону непросто было убедить других режиссеров снять фильм, основанный на его разговорах за едой с Андре Грегори. Вызов принял Маль, в работе которого над фильмом был элемент «творческого эксперимента»; он создал атмосферу взаимного доверия между тремя творческими личностями. Как и в случае полуразрушенного театра из «Вани», пространство ресторана снято таким образом, чтобы подчеркнуть и условность обстановки, и особую ауру места дружеской беседы.

соприсутствия и зрителей фильма: общим планам (традиционным при кино-съемке театральных постановок) предпочитают средний (доверительный разговор двух героев) и крупный (в особенности интересна сцена, «позволяющая услышать» мысли героини, в которой закадровый голос Елены сопровождается съемкой крупным планом). Он также вносит сложный ритм почти бесшовных склеек диалогов актеров, плавно перерастающих в реплики чеховских героев, и намеренно показанных «швов» конца сцен; «джазовый ритм» характерен и для монтажа сцен, снятых стационарной камерой с разных точек, при этом «камера» никогда не помещается в точку зрения «зрителя спектакля» – между зрителем и актером-героем будто нет рампы, дистанция оказывается подвижной, а камера будто «случайно» выхватывает отдельные эпизоды, делая зрителя сопричастным таинству репетиции.

Режиссер сравнивает саму пьесу Чехова с «произведением прекрасной музыки» и добавляет, что «всегда будут другие ее интерпретации» [BOSWORTH 1994: 13]. «Джазовый», импровизационный характер игры актеров, их многолетний опыт свободных и творческих репетиций чеховского «Вани» родственен эстетике джаза, задающего «ритм» и кинотексту Маля. Режиссер, неоднократно сотрудничавший с джазменами (Майлзом Дэвисом, Стефаном Граппелли и др.), пригласил создать и исполнить джазовую композицию саксофониста Джошуа Редмана.

Однако важно и то, что джазовые импровизации сопровождают только эпизоды рамы. Джаз становится «отпечатком реальности», отголоском шумной нью-йоркской толпы. Ронье отмечает, что в одном из эпизодов звук саксофона слышен во время монолога Вани, чего быть не должно. Так, «пористость» границ между реальным и театральным планами позволяет соотносить заботы и тревоги любого современного жителя мегаполиса с экзистенциальными темами пьесы, написанной столетие назад в России. Нельзя не отметить, что джазовая композиция Редмана, звучащая в фильме, совершенно избавлена от болезненной пронзительности и надрыва. Как представляется, концептуальное значение джазового фона рамочных эпизодов в спокойном ежедневном импровизационном усилии продолжения жизни, ее неустанном движении.

Заключительная мизансцена постановки пьесы в фильме перед финальными дружескими объятьями актеров воскрешает спокойный, не без толики восхитительной чеховской иронии, философский пафос известных строк писателя, обращенных в письме к сестре Маше: «Скажи матери, что как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы и был Александром Македонским, – и надо быть ко всему готовым и ко всему относиться как к неизбежно необходимому, как это ни грустно. Надо только, по мере сил, исполнять свой долг – и больше ничего» [ЧЕХОВ]. Финальные кадры сопровождаются джазовой музыкой и титрами. Примечательно, что при отсутствии аффектации, при удивительной легкости,

воплощенной в каждом жесте, в духе истинного товарищества, фильм позволяет понять насколько важен для его создателей разделенный опыт жизни и потерь.<sup>3</sup>

Рамочная локация «Вани на 42 улице» – не только документальное свидетельство и знак восхищения актерским ансамблем, создающим саму стихию жизни в незавершенной театральной постановке Грегори. И это не очередное эффектное перемещение «транскультурного капитала» Чехова на иную «площадку действия» ('re-citing') [MCKINNON 2015: 55]<sup>4</sup>. Рамочные сцены фильма, в единстве избранной Малем кинопоэтики, связывают чеховского Ваню в его финальном спокойном усилии продолжать жить как прежде с движением, надеждами и разочарованиями, ежедневными «репетициями жизни» нашего современника, где бы он не нашел себя. Чехов, через своих героев раскрывший неизбежность экзистенциальной ситуации, заставляет зрителя увидеть в себе и Другом «Ваню» и в этом прозрении, разделить с ним и опыт жизненных потерь и опыт импровизации неизменного сюжета. Мотив многонационального соприсутствия культур, мотив разделенности опыта, родственности и дружбы и мотив «незнания» Чехова и его «Вани», которые возникают в экспозиционной части фильма, разрешаются в его финале *узнаванием* и причастностью зрителя чеховскому искусству.

### Литература

- РЫБИНА 2015: Рыбина, П.Ю. Функции театральной репетиции в кино: парадокс «пустого пространства» (на материале фильмов Л. Маля и М. де Оливейры). *Stephanos* 5 (13) 138–149.
- ЧЕХОВ: Чехов, А.П. Письмо М.П. Чеховой от 13 ноября 1898 года. Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2478.htm>
- BORNY 2006: Borny, J. *Interpreting Chekhov*. Canberra: ANU E Press.
- BOSWORTH 1994: Bosworth, P. 'Film view; Why 'Vanya,' and Why Now?' *The New York Times*, Oct. 16, 1994, 13.
- CASEY 2015: Casey, M. (ed.) *Embodying transformation: transcultural performance*. Clayton: Monash University Publishing.
- GILMAN 1995: Gilman, R. *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*. New Haven and London: Yale University Press.
- HUTCHEON 2006: Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.
- MADORSKAIA 2004: Madorskaia, M. Overcoming the Resistance of Chekhov's Drama: Louis Malle's *Vanya on 42nd Street*. *Toronto Slavic Quarterly*. No 10, Fall 2004. Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/madorskaya10.shtml>
- MAGARSHACK 1980: Magarshack, D. *Chekhov the Dramatist*. London: Methuen.
- MASSAI 2006: Massai, S. *World-wide Shakespeares*. London: Routledge.

<sup>3</sup> Жена Грегори и Рут Нельсон, которая играла роль няни, умерли в 1991 году. Последние титры фильма – посвящение им и ушедшему Мэтью Гейнсу.

<sup>4</sup> Любопытно, что в том же 1996 году в кинопрокат вышли еще две экранизации «Дяди Вани»: «Country Life» (1994, реж. Майкл Блейкмор) переносит действие на австралийскую овцеводческую ферму после Первой мировой войны, а британский «August» (1996, реж. Энтони Хопкинс) в Уэльсе.

- MCKINNON 2015: Mckinnon, J. Re-citing Chekhov in Canada. In *Embodying transformation: transcultural performance*. Clayton: Monash University Publishing, 2015. 52–68.
- MORSON 1990: Morson, G.S. 'Prosaic Chekhov: Metadrama, the Intelligentsia, and Uncle Vanya', *Tri-Quarterly*, No. 80, Winter 1990–91, 118–159.
- RAYFIELD 1996: Rayfield, D. Vanya on 42nd Street by Louis Malle // *The Slavonic and East European Review*, Vol.74. No.2.
- RONGIER 2018: Rongier, S. Vanya on 42nd Street: Inventing a Space of Creation. In *The Cinema of Louis Malle: Transatlantic Auteur*. Ed. by Phillippe Met, New York: Columbia UP, 2018, 132–145.
- SENELICK 1985: Senelick, L. Anton Chekhov. London: Macmillan.
- VINBERG 1995: Vinberg, S. Chekhov in America. Vanya on 42nd Street by Louis Malle: Andre Gregory // *The Threepenny Review*, No 61, 1995.
- WOLF 2006: Wolf, W. Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media In *Framing Borders in Literature and Other Media*. Ed. by W. Wolf and W. Bernhardt. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006, 1–42.

Ольга Джумайло  
Южный федеральный университет  
Ростов-на-Дону, Россия  
dzum2@yandex.ru