

Ильдико РЕГЕЦИ

**ВАРИАНТЫ ОБРАЗА МОЛОДОЙ АКТРИСЫ В ДРАМАТУРГИИ  
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА\*****Figures of the *young actress* in the dramatic art  
of A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov****Abstract**

The present study focuses on the turning point in drama history between the artistic concept of A.N. Ostrovsky, the founder of modern Russian theatre, and that of A.P. Chekhov, who transformed the former approach in the matter of just a few decades. It proposes that an analysis of Ostrovsky's *Talents and Admirers* (1881) and Chekhov's *The Seagull* (1896) can reveal the border that divides the dramatic formations belonging to these two separate periods. The analysis concentrates on the transformation of a specific motive, the portrayal and dramatization of the chances of destiny available for the figure of the young actress. It is presumed that the dramaturgical features identified in this portrayal will outline the differences in the approach and in the poetic means used by the two authors of these successive periods in drama history. Thus, it is not intertextual instances in the narrow sense of the term that are sought. Instead, what is pursued is a thematic and motive-based congeniality and its saturation with a new meaning, coming from the functional shift that establishes a connection between the texts of the pieces by Chekhov and Ostrovsky. This approach to intertextuality in the broader sense of the term, which is not primarily present in references at the textual level but is rather based on, for example, thematic congruity, can play an important part also in the assessment concerning functional history, in exploring reception-related peculiarities and, consequently, in the validation of the historical aspect.

**Keywords:** *young actress, bird as a motif, gender, art vs. craft, theatre within the theatre*

В центре внимания настоящей статьи находится поворотный момент в истории драмы, наблюдающийся между поэтикой драмы А. Н. Островского, создателя русского театра в современном его понимании, и А. П. Чехова, который через несколько десятилетий преобразовал понимание драматургии. Плодотворный творческий период Островского длился с середины века до середины 80-х годов (его последняя пьеса была написана в 1886 г.). Чехов начинает свою карьеру в том же десятилетии. Он пишет драматические произведения начиная с 80-х годов, а его четыре «большие пьесы», считающиеся наиболее значимыми с точки зрения истории драмы, родились в 90-е и в первые годы 20-го века. Таким образом, воплощенная в разности подходов к пониманию драмы смена эпох предстает перед нами хронологически пластично. По моей гипотезе, изучение созданной в 1881 г. пьесы Островского

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010.

The reported study was funded by RFBR and FRLC, project number № 20-512-23010.



«Таланты и поклонники» и написанной в 1896 г. пьесы Чехова «Чайка» может выявить границу, разделяющую драматические формы двух эпох. В центре внимания анализа находится трансформация одного мотива, а именно, изображение образа *молодой актрисы*, драматизированных возможностей ее судьбы. Раскрывающиеся при разработке этого образа драматургические особенности предположительно обрисовывают расхождения в понимании и различия в поэтическом инструментарии у выдающихся представителей двух последовательных периодов истории драмы.

Итак, мы рассматриваем не наличие интертекста в узком смысле слова, а такую общность тем и мотивов, а также их наполнение новым смыслом, основанное на изменении их функций, которые создают связь между чеховским произведением и текстом Островского. Этот, понимаемый более широко подход к интертекстуальности, улавливаемый, главным образом, не через ссылки на уровне текста, а основанный, например, на тематических совпадениях, то есть анализ истории функций, может играть важную роль в раскрытии особенностей восприятия и, как следствие, в утверждении исторической точки зрения [JAUSS 1980: 8–39; KULCSÁR 1995: 530].<sup>1</sup> Рассматриваемые произведения являются частью различных канонов, и потому в ситуации диалога косвенно также происходит метафигурационная самоинтерпретация.<sup>2</sup> Посредством диалогической связи текстов становится явной уникальность текста, его обособленность от традиций прошлого, что может способствовать возникновению упомянутого литературно-исторического процесса, формированию картины указанного перелома в истории драмы.

Таким образом, мы также желаем следовать переосмысленному историческому подходу, лучшим методологическим примером которого для нас являются профессиональные труды Каталин Кроо по теме исторической интертекстуальности. В своей монографии о романе И.С. Тургенева «Рудин» она подробно определяет суть этого метода [Кроо 2008: 5–8, 217–235]. Основной интерпретационный принцип, действующий в данном труде, исследует следы присутствующих в анализируемом тексте (и становящихся частью настоящего)

<sup>1</sup> Г.Р. Яусс в своем рассуждении об обновлении истории литературы с учетом эстетики восприятия и воздействия обращает внимание на роль постоянного создания и смены горизонтов во взаимоотношении единичного текста и образующего жанр ряда текстов: «Новый текст вызывает в памяти читателя (слушателя) известный по прежним текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые он затем меняет, поправляет или просто повторяет. Вариации и поправки определяют пространство игры жанровой структуры, а изменения и репродукция – ее границы.» [JAUSS 1980: 19].

<sup>2</sup> Схожий методологический фон мобилизуется Б.Я. Звенияцковским при анализе интертекстуального диалога, возникшего из общего мотива «чайки» у Островского (Лариса в «Бесприданнице») и «чайки» у Чехова (Нина из «Чайки»). Как он пишет, «[М]отив, возникший в художественной системе одного автора, может быть воспринят художественной системой другого автора не в качестве просто унаследованного, а с непременным переименованием по принципу “реплика на реплику”. Иными словами, мотив персонализируется, а переключка в рамках единого мотива приобретает характер не только интертекстуальный, но и интерперсональный» [Звенияцковский 2020: 261].

прежних произведений в памяти, одновременно приводя к возникновению исторического измерения. Используемый в настоящей статье метод соприкасается с вышеупомянутой методикой, но, будучи обусловлен рамками статьи, имеет более узкий кругозор: освещая знакомые для воспринимающих пьесы современников драматургические ситуации *образа актрисы*, занимающего центральную роль как в пьесе Островского, так и в пьесе Чехова, он задает вопросы, помимо динамики различающихся и перекликающихся мотивов, связанных и с трактовкой образа, а также о собственных поэтических стремлениях чеховской «новой драмы», раскрывающихся через пьесы Островского (и других литературных предшественников).

На более явные различия построения пьес Островского и Чехова указывает ряд литературоведческих трудов, однако точкам соприкосновения двух драматургий было уделено меньше внимания. Элемент сопоставления присутствует в труде Г. Бердникова, который при определении места чеховской драматургии в истории русской драмы и представлении ее предшественников рассматривал закономерную обусловленность драматического конфликта реальными социальными коллизиями как, по его мнению, черту, связывающую Чехова, среди прочих, с Островским. Его вывод является частью более общей мысли, что, помимо «новаторства» чеховских пьес, эти тексты также связаны со сформировавшимся «под непосредственным влиянием» Гоголя тургеневским «реалистическим театром» (и с некрасовской драматургической традицией) [БЕРДНИКОВ 1970: 551–579]. Тем не менее, сборник «А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.», вышедший несколькими десятилетиями позже, в 2003 г., занимался драматическим наследием двух авторов скорее *параллельно*, чем сравнивая их, однако с точки зрения нашей темы особо выделяется статья Ю.В. Бабичевой «Островский в преддверии ”новой драмы”», в которой она поднимает вопрос о близости позднего Островского (ставя акцент, главным образом, на «Невольницы»: «[С]ама чеховская», т.е. написанная в стиле ”новой драмы”») с «еретической» драматургией Чехова [БАБИЧЕВА 2003: 181–182]. Причину разных позиций двух авторов в истории драмы (Островский был представителем реалистической социально-бытовой драмы, тогда как Чехов являлся экспериментатором в сфере «новой драмы») она видит, главным образом, в различной ориентации современной воспринимающей среды: эксперименты Чехова нашли отклик в свое время, тогда как в случае поздних пьес Островского, тогда уже считавшегося классиком, внимание публики было направлено на его более ранние пьесы, созданные им на пике успеха [БАБИЧЕВА 2003: 183]. Таким образом, по ее мнению, изменились всего лишь условия восприятия, которые и привели к изменению произведений. Вывод Бабичевой также затрагивает методологическую проблематику последовательных эстетических восприятий, вопрос присутствующей во все времена predisposition.<sup>3</sup> Подытоживая данную концепцию, нам кажется, что

<sup>3</sup> Здесь мы можем лишь сослаться на такие, имеющие теоретическую значимость, исследования темы, как: [VODICKA 1969: 247], цитируется в: [JAUSS 1980: 24]; также см. [INGARDEN 1977: 348–362].

освещение различных горизонтов ожиданий также может способствовать более точному определению мест Островского и Чехова в истории драмы. В то же время, тщательное рассмотрение более старых и более новых форм может выявить и противоположные художественные стремления, проявляющиеся за схожими на первый взгляд решениями. Новая форма (то есть чеховская драма) делает достигаемыми прежние произведения и освещает своих предшественников в литературном ряду, благодаря чему, воплощаясь в изменении и происходящая в литературной системе миропонимания трансформация, то есть смена горизонта в процессе эстетического восприятия, на наш взгляд, может быть представлена еще более четко.

Оставаясь у прежних исследований темы в профессиональной литературе, следует упомянуть о проведенной в 2017 г. пятой конференции в серии, посвященной памяти А.П. Скафтымова, которая своей темой («А.П. Чехов и А.Н. Островский») уже однозначно стимулировала попытки сопоставления двух драматургий. В дальнейшем мы еще будем ссылаться на соотносящиеся с настоящей статьей выводы материалов конференции, здесь мы лишь отсылаем читателя частично к некогда сформулированной самим Скафтымовым мысли, релевантной также с точки зрения настоящей темы. Как записал В.В. Прозоров, Скафтымов, рассуждая о чертах поздней драматургии Островского, указывающих на будущего Чехова, предположил возможность осторожного сближения мотивов любви и страдания, а также беспокойно-грустного эмоционального настроения в пьесах позднего периода первого автора и чеховских пьесах (конкретно, в пьесах «Не от мира сего» и «Вишнёвый сад») [ПРОЗОРОВ 2020: 128–139]. Близость драм Островского и Чехова в сборнике создается также на фоне стремлений героинь преодолеть действительность, и *взлететь*, обрести тем самым свой личный смысл и свое личное счастье [см. еще в дальнейшем ГУЛЬЧЕНКО 2020: 194–210]. Близка к этому образу мышления и точка зрения Л.Г. Тютеловой, которая при сравнительном анализе пьесы Островского «Таланты и поклонники», стоящей также в центре внимания нашей статьи, и чеховской «Чайки», рассмотрев центральную тему реализации таланта в жизни, приходит к следующему выводу: в то время как у Островского ясна и авторская позиция в целом, у Чехова читатель-зритель должен завершить чеховский образ и осознать свою позицию самостоятельно [ТЮТЕЛОВА 2020: 228–229]. В дальнейшем и мы сами будем частично соприкасаться с этими наблюдениями, утверждая, что параллельное прочтение вышеупомянутой поздней пьесы Островского и пьесы Чехова, по сути, может быть основана на идентичности коллизии, вырастающей из общего мотива, на общих чертах закодированного в новой пьесе более старого текста (и его еще более старых предшественников). Наша цель состоит в том, чтобы отобразить характер упомянутой перемены в истории драмы, проследив проявляющиеся в сходстве различия, трансформацию и варьирование этих общих черт, а также присутствующий в новом тексте диалог с более старым текстом.

Представляющаяся общей тема основана на завязке, возникающей вокруг персонажа начинающей актрисы. Выведение образа актера/актрисы имеет свои прецеденты в истории русской драмы. Подобно французскому водевилю,



темы русских музыкальных спектаклей также содержат изображение повседневной жизни актеров. Среди этих произведений выделяется написанный в 1841 г. водевиль «Актер» Н.А. Некрасова, который в свое время пользовался большой популярностью, став одним из произведений данного жанра, имевших наиболее продолжительную сценическую жизнь (он оставался в репертуаре до 1863 г., его играли в Большом, Александринском и Михайловском театрах). Новаторской чертой пьесы в свое время было то, что, перешагнув через стереотипичные ситуации, связанные с актерской жизнью – такие как борьба молодого актера за получение роли или контракта, стремление пожилого актера устроить дочь в театре или обеспечить ей бенефис, капризы и произвол актеров, – Некрасов поставил в центр сюжета наполненную сознанием собственного достоинства, однако, в соответствии с особенностями жанра, принимающую комические формы борьбу за признание актера как *артиста*. В завязке пьесы, действие которой разыгрывается в квартире саратовского помещика Кочергина, и в которой присутствует постоянный мотив стоящих перед свадьбой влюбленных, жених Сухожилов ('сухо живет') для развлечения своего будущего тестя приглашает в дом Стружкина (который вначале 'по струнке' ходит, но потом хочет стать 'струнником'). Обращение с актером как с неким шутком глубоко оскорбляет достоинство Стружкина, и за обиду он мстит, прибегнув к средствам своей профессии: играя разные роли, он почти приводит действие к трагическому финалу – окончательному расставанию влюбленных. Водевиль, по сути, берется представить пропасть между, пользуясь терминами пьесы, шутком, фарсером, шарманщиком, паяцем и, как их противоположность, артистом, делает попытку отделить вышеперечисленные возможности ролей от фигуры актера-артиста; а основу существования артиста он связывает с даром *таланта*.<sup>4</sup> Тем не менее, в заключении комедии актер, несмотря на свою способность достоверно разыгрывать различные роли, добивается лишь частичного удовлетворения. Хотя его окружение и осознает, что поступило с ним несправедливо, из ограниченности этого окружения также следует и ограниченность осознания: признание способности смешить и разыгрывать комедию отстоит еще далеко от играющего подчеркнутую роль в пьесе противопоставления, выраженного в тексте понятиями *ремесла* и *искусства* следующим образом:

Кочергин. И надо признаться, что вы собаку съели в своем ремесле!

Стружкин. Искусстве, а не ремесле!

Кочергин. Ха-ха! Всё равно... искусстве... славно, славно...

[НЕКРАСОВ 1983: 121]

Пьеса Некрасова не осталась без отклика в литературной и театральной жизни своего времени. Из драматических произведений Островского наиболее близко к проблематике «Актера» стоит пьеса «Лес». В произведении 1870 г.

<sup>4</sup> «Стружкин: Вы ошибаетесь... я вовсе не думал вас смешить... я не шут, государь мой, артист... это такая разница, как небо и земля!.. Шутком может быть всякий дурак... а артистом только человек с дарованием...» [НЕКРАСОВ 1983: 121–122].

также можно отметить неоднократное противопоставление на уровне реплик шута, комедианта и выступающего представителем гуманизма актера. В этом тексте также вырисовывается роль и образ актрисы, который в более поздних пьесах «Таланты и поклонники» (1881) и «Без вины виноватые» (1884) оказывается в центре внимания. В комедии «Лес» в определенный момент пьесы (в шестом явлении четвертого действия) актерство представляется единственным выходом из безнадежного положения живущей у богатой помещицы бедной дальней родственницы, Аксиньи (которая не может выйти за своего возлюбленного Петю из-за отсутствия приданого). В монологе Несчастливцева актерское искусство предстает наиболее чистым средством переживания и передачи эмоций, а также залогом возможности самостоятельной жизни. Итак, профессия актрисы предлагается Аксинье как возможность осознания себя и освобождения из фальшивой патриархальной среды<sup>5</sup>. Однако в «счастливом конце» комедии припасен другой поворот, в завершении комедии реализуется не эта возможность роли, а, благодаря жертве Несчастливцева, происходит все же интеграция Аксиньи в эту патриархальную среду.

Мотивация Аксиньи частично совпадает с предпосылками решения становящейся актрисой Отрадиной в комедии «Без вины виноватые», которая, правда, экзистенциально не нуждается в мизерных доходах, обеспечиваемых актерством, но *странствия*,<sup>6</sup> сопутствующие данному образу жизни, могут компенсировать ее душевное беспокойство, вызванное пережитым в личной жизни разочарованием. Плод осложнений личной жизни Отрадиной, сын, которого она считала умершим, провинциальный актер Незнамов проводит разделительную черту между считающейся признанной актрисой Кручининой и самим собой (матерью и сыном), оперируя понятиями игры, интерпретируемой, с одной стороны, как искусство, а с другой стороны, как ремесло. В четвертом явлении второго действия комедии Незнамов озвучивает понятия ремесла и искусства в следующем контексте: «Вам, может быть, угодно считать свою игру *искусством*, мы вам того запретить не можем. Я откровеннее, я считаю свою профессию *ремеслом*, и *ремеслом* довольно низкого сорта.» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 378–379, курсив мой]. Позже (во втором явлении четвертого действия), в разговоре о роли эмоций в актерской игре данное разделение повторяется в следующей форме:

<sup>5</sup> Искаженная иерархия отношений мужчины и женщины хорошо показана, например, в пятом явлении первого действия, в беседе Бодаева и Восмибратова.

<sup>6</sup> Странствия были определяющим мотивом в ее жизни после любовного разочарования, также перед началом актерского существования: «Я с бабушкой *много странствовала*, жила и за границей, и довольно долго; потом бабушка умерла и оставила мне значительную часть наследства. Я стала довольно богата и совершенно независима, но от тоски *не знала, куда деться*.» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 376, курсив мой]

«Коринкина. Да что вы за недотрога! Уж и хорошо-то про вас не смей говорить. Кручинина находит, что у вас талант есть и много души.  
Шмага. Ну, душа-то для актера, пожалуй, и лишнее.  
Миловзоров. Для комиков – это так; но есть и другие амплуа.»  
[ОСТРОВСКИЙ 1975: 409]

Пьеса «Таланты и поклонники» уже в своей завязке содержит конфликтную ситуацию, частично исходящую из осознанной выше социальной предопределенности: в центре внимания драмы стоит образ молодой, характерно происходящей из низших социальных слоев<sup>7</sup> актрисы. Тем не менее, в фигуре молодой актрисы, помимо социально-сатирической линии, кроется и другой потенциал. С одной стороны, как и в предшествующих примерах, поставленный в центр внимания персонаж позволяет поднять вопросы об определении сферы искусства, месте искусства в повседневной жизни, его задачах и возможностях существования – вопросы, еще более усиленные в драме мотивом молодости, моментом раскрытия приверженности искусству. С другой стороны, учитывая, что данная позиция приобретает женскую гендерную определенность, в пьесе, показывающей в качестве фона Россию второй половины XIX века, исходная ситуация становится пригодной для сжатого художественного выражения специфических проблем карьерных возможностей женщин.<sup>8</sup> Актёрский талант и жажда знаний Негиной, женского персонажа, ищущего пути самореализации, далеко выходит за рамки признанных в патриархальных социальных условиях женских характеристик. В то же время, в ее персонаже сталкиваются два мировоззрения: организующей силой событийного ряда драмы является взаимный переход позиций мира искусства и буржуазного порядка, а Негина должна сделать свой выбор между этими двумя мирами.

Итак, желания женского главного персонажа, не соотносящиеся с возможностями самоутверждения, обеспечиваемыми патриархальным обществом для женщин, под поверхностью комедии – как и в случае перечисленных выше пьес – обуславливают основную ситуацию, которая также может быть интерпретирована как сюжет женской попытки эмансипации, завоевания независимости. Система взаимоотношений персонажей, по сути, может быть разделена на круг, поддерживающий эти идеалы, и круг, оставляющий их без внимания.

---

<sup>7</sup> Ее любовь к театру поддерживалась отцом-музыкантом.

<sup>8</sup> Постановка последнего вопроса в 80-е годы XIX века явно отражает изменение в мышлении, которое прослеживается в публицистической практике начиная с середины века [см. ПУСТАРНАКОВА], а в практической жизни воплощается в очень осторожных законодательных положениях. Речь идет об усиливающемся интересе к женскому вопросу, центральным элементом которого в России становится вопрос о праве и возможностях женщин получать образование. Несмотря на то, что именно в конце 80-х годов в нескольких университетских городах был открыт ряд женских курсов [ШАФРАНОВА], получение высшего образования оставалось привилегией девушек из дворянских, священнических и чиновничьих семей [ШАФРАНОВА]. Стремление женщины, стоящей на более низкой ступени социальной иерархии – как Негина в драме – к получению образования приводит в пьесе к вступлению в действие механизма социальной ситуации времен Островского.

К первой группе относится обедневший театральный антрепренер Нароков, восхищенный талантом Негиной, а также только что закончивший курс в университете и ожидающий учительского места Петр Мелузов, учитель и, в то же время, жених Негиной – более ранний вариант чеховского образа «вечного студента», также носящего говорящее имя Петр<sup>9</sup>. Образ Мелузова также генерирует возможную конфликтную ситуацию между испытываемой в женском аспекте амбивалентностью жизни в искусстве (переживанием связанных с искусством мечтаний и, одновременно, ситуацией уязвимости) и идеалом семейной жизни. А вторая группа включает в себя находящихся на более высоких социальных уровнях персонажей, притягиваемых театром (как «важный барин старого типа» Дулебов, «губернский чиновник на видном месте» Бакин или «очень богатый помещик» Великатов [ОСТРОВСКИЙ 1975: 211]), для которых актер – только инструмент, овестьствованный субъект развлечения. Положение женских персонажей: матери Негиной, Домны Пантелевны, и ее коллеги Смелской – является специальным, поскольку у них отсутствует то осознанное стремление к обретению независимости, которое могло бы привести их к фундаментальному конфликту интересов с существующим порядком. Тем не менее, если и не на уровне драматической коллизии, но в качестве микросюжета в их случае также вырисовывается рождающая конфликт ситуация самоутверждения и подчинения. Например, в двенадцатом явлении первого действия, где Смелская укоряет Мелузова в том же, в чем Любовь Андреевна Трофимова в «Вишнёвом саду», а именно, что «вы жизни совсем не знаете» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 234]. Таким образом, несовместимость жизни во имя высоких идеалов с экзистенциальной борьбой повседневного существования – в обеих пьесах – артикулируется в связи с персонажем преподавателя, и это противопоставление удерживает данный образ на грани комичного и возвышенно-трагичного.

В пьесе Чехова ключевой фигурой драматического событийного ряда также является молодая актриса Нина. Рассматривая рядом систему взаимоотношений персонажей двух пьес, становится видно, что Чехов даже храбрее, чем Островский, выходит за рамки считавшихся общепринятыми в XIX веке традиций сценического изображения стереотипов, связанных с положением актеров. С одной стороны, любовь Нины к актерскому искусству уже не связана со стремлением преодолеть низкое положение в социальной иерархии (у ее родителей есть поместье, и они стремятся оградить свою дочь от представляющегося им богомным артистического мира), ее побег от семейных уз имеет скорее интеллектуальные пружины (стремление к самореализации). С другой стороны, Чехов также не фокусируется исключительно на любовной линии, что однозначно видно из того, как он оставляет переживание эмоций к Тригорину за пределами пространственных и временных рамок действия.

<sup>9</sup> А.Н. Зорин в уже упоминавшихся 5-х Скафтымовских чтениях предположил связь между персонажами преподавателей по имени Петр (т.е. «камень») в «Талантах и поклонниках» и в чеховской пьесе «Вишнёвый сад». Помимо представления идеи учения, эти два персонажа также связаны мотивом потери своего важнейшего ученика [см. ГОЛОВАЧЕВА 2018: 86].

В «Чайке» в роли, похожей на роль Мелузова, выступает Треплев, также открывший новый мир для Нины. Однако любовный выбор Негиной и Нины в обоих случаях падает не на мужчину, занимающего поддерживающе-обучающую роль в их жизни, а одинаково на партнера, способного помочь осуществить их индивидуальную мечту. Таким образом, Негина отдает предпочтение не Мелузову, дающему ей знания, обещающие быть применимыми в гражданской жизни, а Великотову, предлагающему финансовую поддержку для не дающего надежного заработка актерского существования; тогда как для Нины путь в московские художественные круги обеспечивает известный писатель Тригорин. Однако то, что у Островского было развязкой, у Чехова становится завязкой, требующей разрешения.

Две пьесы в процессе раскрытия возможностей судьбы актрисы также затрагивают вопросы самого театра, сущности искусства и его отношения к воспринимавшей среде. С одной стороны, в обоих текстах присутствует разделение *искусства* и *ремесла*, появляющееся также в пьесах, считающихся их предшественниками в истории данной темы. В «Талантах и поклонниках» эту линию представляет взгляд Нарокова, узнающий в игре Негиной присутствие страсти, понимаемой как основа настоящего актерского переживания, то есть отмеченный и в заглавии *талант* оценивается в пьесе как реальное артистическое дарование. А в «Чайке» Треплев выражает ситуацию конфликта между самим собой и своей матерью с ее любовником понятиями искусства, построенного на рутине, в противопоставлении искусству, ищущему новые формы. Театр матери, восторгающейся Некрасовым(!), по понятиям Треплева не что иное, как «рутина, предрассудок», в противовес которому он отмечает для себя необходимость «новых форм» [ЧЕХОВ 1978: 8].

На аспекты театрального искусства и актерства указывают, среди прочего, и цитаты из Шекспира, которые в обеих пьесах могут пониматься как автотекст, а также игра с ситуацией *театра в театре*. Театр (или текущее представление) является постоянным фоном действия пьесы Островского, который мы видим со стороны закулисных событий. Однако настоящую тему пьесы составляет не художественное содержание представления, вклинившегося в сценическую игру, а его *переживание* актером и его *воздействие* на зрителей-участников пьесы, *до* и *после* игры на сцене. В этой внехудожественной сфере, в мире происходящих вокруг театра интриг Негина является «Офелией», которой для того, чтобы сохранить свою чистоту и упорство в стремлении к актерской профессии, нужно бы стоять вне этой среды (удалиться от людей) (Трагик повторяет эту фразу дважды – во втором и седьмом явлениях второго действия). На параллель Негиной и Офелии указывает Трагик, который также находит шекспировские альтер эго себя и Нарокова в лице короля Лира и его шута. Идентификации ролей Трагиком одинаково представляют перспективу отчужденных от данной среды *инакомыслящих*.

В «Чайке» ситуация *театра в театре* и использование шекспировских интертекстов во многом идентичны пьесе Островского. С одной стороны, вклинившаяся в действие пьеса Треплева и в этом случае не раскрывается полностью,

оценка ее художественного содержания и эстетической ценности остаются неопределенными. С другой стороны, реакция публики и конфликт артистов (Нины, но особенно Треплева) с этой средой манифестируются как раз в связи с представлением внутри пьесы, и именно напряжение премьеры (подобно волнующей атмосфере вопроса бенефиса в «Талантах и поклонниках») проявляет как мелкие аналогии с крупномасштабными героями драмы Шекспира, так и элемент разоблачения. У Чехова в ситуации назревающего конфликта по поводу премьеры также обыгрывается цитата из «Гамлета»: Треплев «перехватывает» декламацию Аркадиной из «Гамлета», чтобы дать ей «гамлетовский» же ответ, охватывающий проблему скрытого в глубине морального греха.

Присутствие традиции шекспировской драмы не является случайным ни у Островского, ни у Чехова. Основная тема двух пьес и авторское определение жанра (как Островский, так и Чехов определяют свое произведение как «комедия в четырех действиях») делают явным несоответствие между ожиданиями воспринимателей относительно комизма и сложными вопросами темы, имеющей социальное содержание и затрагивающей сферу существования искусства. Это противопоставление настроений, истоки которого можно найти в средневековой драме, является излюбленным приемом английского драматурга; кроме того, у обоих русских классиков ассоциируются с шекспировским методом построения драмы такие приемы, как дубликация персонажей и полифония, то есть показ отдельных ситуаций, форм человеческого поведения, конфликтов с различных сторон и в различном освещении; а также действие представляющейся неизменной с разных аспектов механики судеб.

При построении системы взаимоотношений персонажей и структурной подготовке развязки (будущей судьбы актрисы) у обоих авторов также можно отметить драматургическое решение, включающее в себя систему параллелей и умножений. В пьесе Островского такой парой персонажей являются Негина и Смелская: жизненная ситуация Смелской как бы предсказывает будущую судьбу Негиной. В «Чайке», кроме актерско-писательских параллелей (Нина – Аркадина, Треплев – Тригорин), на сцене также присутствует и возможность общей судьбы, определенной бесперспективностью любовных чувств. Помимо Нины, мы узнаем о любовных драмах Аркадиной, Маши и Полины Андреевны, а из многократных отражений также выясняется, что любовная тематика в случае каждого персонажа намного сложнее того, чтобы к концу четвертого действия она могла обрести облеченное в единое эстетическое качество решение.

Тем не менее, в пьесах Островского и Чехова у двух персонажей-актрис, одинаково борющихся за свою актерскую автономию, раскрывающаяся картина развития изображена различным образом. Негина за время действия драмы приобретает жизненный опыт, побуждающий ее примириться с патриархальным мировым порядком. Это обусловлено тем, что, как она осознает к концу пьесы, преодоление данных обстоятельств потребовало бы такого героического поведения, к которому она не чувствует себя готовой. «Падение» Негиной, среди прочего, является однозначной критикой и социальных взаимоотношений, организующих артистическую среду второй половины XIX

века. Однако в последнем явлении пьесы также вырисовывается и противовес компромисса Негиной в лице Мелузова, который и в дальнейшем намерен хранить верность своим считающимся идеалистическими представлениям. Конечно, возникает вопрос, какое впечатление производит упорство Мелузова на воспринимающего комедии, ведь реакция мелочной среды (осмеивающей Мелузова) не дает читателю/зрителю подходящих ориентиров. Итак, с одной стороны, в соответствии с ожиданиями воспринимающей среды относительно комизма мы видим развязку, которая может считаться счастливой: находящую друг друга пару, отсутствие явственно трагической жертвы любовного разочарования; но на более глубоком смысловом уровне пьесы в окончании присутствует и трагическое начало, поскольку представители высших моральных (и, в то же время, художественных и интеллектуальных) ценностей вынуждены либо отказаться от своих принципов, либо вести донкихотскую борьбу. Ситуация уязвимости и следующей из нее защиты вписан и в жест Мелузова согласно авторской инструкции: «Надвигает шляпу и закутывается пледом» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 280]. Жест закутывания себя, в то же время, вызывает в памяти и Негину в тот момент хода действия, когда она в последний раз навещает Петю, когда она и сама чувствует себя «доброй» и «честной» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 265], что выражается в том, что она – временно – отдает предпочтение любви. Несмотря на то, что самооценка Негиной может пониматься исключительно в ироническом тоне (как реальная комедийная ситуация), связанный с ней ряд движений («покрываясь шалью», Домна Пантелевна: «[...] покройся хорошенько [...]!» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 265]) все же активизирует ощущение защиты и сохранения внутренних ценностей, поскольку в рассматриваемой с комической стороны семейной среде с ним все-таки связана идея сохранения насыщенной ценностями ситуации. Таким образом, в конце пьесы, в связи с мотивом символического замыкания в себе Мелузова можно говорить о постоянстве данного жеста, который, вместе с сопутствующей ему репликой, также вводит в действие комбинацию комических и трагических начал в драме.

В «Чайке» Нина проходит противоположный Негиной путь. О результатах этого пути читатель и в этой пьесе узнает из реплики персонажа в четвертом действии. Данная реплика и в этом случае звучит в присутствии мужчины, играющего поддерживающую роль, Треплева, так же, как у Островского Негина открывается поддерживающему мужскому персонажу, Мелузову. Общим мотивом является противопоставленное статическим мужским персонажам изображение изменения женских персонажей, трансформации их личности, которое связано с их пространственной мобильностью. Как Негина, так и Нина пускаются в путь в конце пьесы, их признание вклинивается в момент прощания. Однако, в то время как Негина переживает такую степень конфронтации между предлагаемыми Мелузовым жизненными принципами и жизнью актрисы, что не может справиться с напряжением, и ей кажется возможным решением отказ от первых, Нина приходит к противоположному осознанию. Для Нины во втором действии актерская профессия еще является такой идеализированной, построенной

из стереотипов, воспринимаемой на основании ее внешних проявлений сферой<sup>10</sup>, которая в своей внутренне пережитой, переосмысленной сущности раскрывается перед ней только к концу четвертого действия (по прошествии двух лет). А над социальной уязвимостью, и здесь тесно связанной со статусом Нины как провинциальной актрисы, по всей видимости, одерживает победу приверженность профессии, новое мироощущение, идентифицирующее себя с актерским образом жизни. Однако с этой точки зрения в развязке Нина сближается с Мелузовым из драмы Островского, что также подтверждается сопутствующими выбору персонажа амбивалентностью и открытостью в конце пьесы.

Между текстами двух пьес связь возникает и на мотивном уровне, а за схожестью мотивов следует видеть драматургическое решение, сдвигающееся в сторону комического и трагического (у Островского, вопреки амбивалентности, в сторону преобладания первого эстетического начала, у Чехова в сторону второго), а также усиления социального содержания (Островский) и возможности прочтения, заключающего в себе также метафизическое измерение (Чехов). В комедии «Таланты и поклонники» мать Негиной, выделив из реплики Великатова о состоянии его хозяйства и повторив сентиментальный шаблон «по озеру лебеди плавают» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 264], превращает в пародию излюбленную метафору освобождения из подчиненного состояния, встречающуюся в более ранних драматических текстах Островского<sup>11</sup> – образ свободно

<sup>10</sup> Ср. с фразой, обращенной к Тригोरину: «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. [...] другим, как например вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...» [ЧЕХОВ 1978: 28].

<sup>11</sup> Освобождение из беззащитного состояния у Островского часто показано через метафоры птицы и полета. По мнению В.В. Гульченко, мотив полета связывает двух персонажей Островского, Катерину («Гроза») и Ларису («Бесприданница») с героиней «Чайки» Чехова, и их всех одновременно с образом Шекспира, Офелией из «Гамлета» [Гульченко 2020: 194–210]. Современная драматургам театральная интерпретация даже способствовала сближению Ларисы и Нины, предвидя *Чайку* в характере Ларисы [Гульченко 2020: 204]. На сцене Александринки, при исполнении ролей Ларисы и Нины Заречной актрисой Верой Комиссаржевской в том же 1896 г. (сентябрь и октябрь), героиня Островского воспринималась как своего рода сценическая заготовка к образу Нины. «Можно даже выразиться и так (пишет Гульченко): в Ларисе Комиссаржевская прицелилась в Чайку, а в Нине – попала в нее. И еще можно добавить: Лариса – это бескрылая Чайка, а Нина – уже обретшая крылья.» [Гульченко 2020: 204] А Лариса из «Бесприданницы» и псевдоним Нины из «Чайки» (Лариса значит «чайка») по мнению В. Я. Звенияцковского создает интертекстуальную связь между произведениями, которая в дальнейшем развивается в жанровом измерении, питающемся из противоположных драматургических традиций: у Островского в направлении древнегреческой трагедии ошибок, а у Чехова в сторону классической комедии ошибок [Звенияцкий 2020: 260–270]. Звенияцкий в связи с упомянутыми Гульченко знаменитыми петербургскими постановками замечает, что Комиссаржевская не «по-чеховски осовременила» Ларису, а «архаизировала» Нину, «сделав её трагической героиней позднего Островского» [Звенияцкий 2020: 266]. То есть, на его взгляд, голос, считающийся новым у Островского, не может считаться полностью совпадающим с драматургическими стремлениями Чехова. В согласии с А.Л. Штейном, он рассматривает «Бесприданницу» и «Чайку» как два различных варианта сценического реализма [Штейн 1973: 339, Звенияцкий 2020: 266]. А.В. Лексиной в чеховской «Чайке» также видятся прямые отсылки к художественному миру Островского, а суть этой основанной на выборе имен связи (Нина – Лариса «Бесприданницы»)

парящей птицы. В то же время, это пародистическое повторение также активует и прежнее содержание, однако делает видимым его невозможность, переходящую в китч пустоту. Островский явно опирается на связанные с мотивом птицы ассоциативные образы независимости, полета, обретения полноты, ведь в пьесе в игру вовлекаются и эти, считающиеся традиционными ассоциации: с одной стороны, Нароков во втором явлении второго действия дважды использует метафору «белый голубь» в отношении Негиной, более того, дополняет эту идентификацию выражением «в черной стае грачей», противопоставляющим ее своему окружению. В образе проявляется чистота Негиной и пожелание ей свободного художественного полета и счастья, так же как обращение Негиной к Мелузову «голубчик мой» активует ассоциации с добротой и чистотой в явлении, когда Негина, и сама действуя в духе «доброты», – накануне своего необратимого решения, – на одну ночь все же выбирает преданность любви. Однако мотив, ассоциирующийся с высшим духовным и душевным состоянием, в кругу богатых поклонников Негиной, отчасти превратившись в шаблонный элемент реплики, отчасти посредством «опущения», профанной замены образа, обретает значение повседневности и связанной с ней женской подчиненности: Дулебов в своей поверхностно кажущейся нежной реплике называет Негину «птенчиком», а разговоры Великатова и Домны Пантелевны регулярно крутятся вокруг птиц. Мать Негиной любит «всякую птицу» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 228, курсив мой], гилянки, шпанки и петух были у них, но всех разворовали. В третьем действии Великатов, расписывая свое хозяйство, как бы продолжает начатый ряд – в соответствии с мечтами Домны Пантелевны – картинами индейских петухов, павлинов и лебедей. Таким образом, птица из элемента небесной сферы становится частью птичьего двора, хозяйственной среды, как бы символизируя преобладание материальной сферы, имеющее определяющую силу в мире пьесы.

Данный мотив стоит в отдаленной связи с чеховской метафорой *чайки*, которая также становится фигурой самоинтерпретации у главного женского персонажа, но в смысловом отношении мобилизует противоположное содержание.<sup>12</sup> Негина выбирает показную идиллию, вербально отвергнутую (два раза

ей кажется воплощенной в общей черте тоски из-за недостижимости семейного счастья [ЛЕКСИНА 2020: 318–323, особенно: 321–322].

<sup>12</sup> Здесь мы хотели бы сослаться на одну венгерскую сценическую интерпретацию, в которой – подобно русской театральной адаптации конца XIX века – в игру вовлекается интертекстуальная связь. Однако в постановке 2018 года Петера Валло в Театре им. Радноти (*A művésznő és rajongói*) ситуация подкрепляющей интеграции узнается не посредством актерской игры, на трансформацию данного мотива указывает интегрированный в текст *след*. В постановке Валло в реплике Домны Пантелевны слово «лебеди» заменяется на «чайки» (новый перевод Гезы Морчаньи), что в процессе игры позволяет прийти к пониманию рассмотренной выше тематической параллели. Дальнейшим сценическим решением постановки, находящимся в согласии с настоящим рассуждением, является то, что Негина в начале пьесы исполняет театральный монолог (речь идет о тексте, не входящем в текст драмы), который в завершении пьесы повторяется, несколько трансформировавшись. Этой декламацией спектакль ссылается и на Нину «Чайки», на ее прочитанный в начале пьесы в более длинном, а в конце –

«Молчание» в авторских ремарках короткого диалога [ОСТРОВСКИЙ 1975: 264], но на уровне действия сконструированную с помощью шаблонного образа плавающих по озеру *лебедей*, тогда как под сравнением с *чайкой*, используемым Ниной в отношении самой себя, скрывается многослойное значение, связанное с артистической свободой. Из богатого семантического поля мотива *чайки* [см. ЛАРИН 2016: 90–95] здесь я хотела бы выделить лишь элемент, привязанный к образу птицы Тригориным, а именно, сравнение, трансформирующееся в литературный сюжет: [Тригорин Нине] «на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. [Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку]» [ЧЕХОВ 1978: 31–32]. Эту преобразованную писательской фантазией картину Нина транспонирует в собственную жизнь, называя себя чайкой. Посредством этой метаморфозы в повседневной жизни Нины открывается новое измерение, воплощенное в возможностях переживания свободы, скитания (тургеневский интертекст)<sup>13</sup>, свободного перемещения (она уезжает в Елец) и иногда возвращения (как чайка к озеру). Несмотря на неоднозначный успех ее артистической автономии, в ситуации обретения независимости у нее может быть шанс на осуществление мечтаний, связанных с искусством. В связи с формациями в истории литературы, которые могут считаться предшественниками, литературной предысторией данного образа, мы уже подчеркивали мотив *свободного скитания*, который, в данном случае имея дополнительную смысловую нагрузку связи с трансцендентным измерением («Умей нести свой крест и веруй. Я верую...» [ЧЕХОВ 1978: 58]), преобразовывает владение большим запасом сил и способность к представлению динамики воззрений в новый атрибут персонажа. Хотя ситуация обретения независимости означает лишения в экзистенциальном аспекте артистического образа жизни (Нина едет в Елец в третьем классе, с мужиками, а там, вероятно, «образованные купцы будут приставать [к ней] с любезностями» [ЧЕХОВ 1978: 57]), то есть социальная проблематика, центральная для Островского, присутствует и здесь, выбор Нины, переживаемое ею свободно призвание все же

в более коротком варианте монолог Мировой души. Однако в исполнении двух монологов наблюдается существенная разница. В случае Негиной первую, прочитанную с большим чувством декламацию позже, вне временных рамок четвертого действия, в качестве некоего эпилога исполняет уже смешавшаяся, отчужденная от своей роли и, как показывает ее жестикация, ищущая своего места актриса. У Чехова происходит как раз обратное: Нина, в первом действии ощущающая свою роль чужой, в четвертом действии выбирает декламацию, к которой она уже привязана более глубокими слоями своей личности, как естественное средство прощания. Таким образом, как мы видим, по своей функции именно рамочная структура монолога выявляет в обеих пьесах отдельные этапы поиска артистического пути женским персонажем, вследствие чего постановка Петера Валло обоснованно активизирует опыт и переживания зрителя, связанные с чеховской пьесой.

<sup>13</sup> Построенная из интертекстов реплика Нины цитирует концовку сюжета тургеневского романа «Рудин» – мотив кажущегося бесконечным скитания главного героя в поисках своей идентичности: «У Тургенева есть место: "Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол." Я – чайка... Нет, не то. (*Трет себе лоб.*) О чем я? Да... Тургенев... "И да поможет господь всем бесприютным скитальцам"...» [ЧЕХОВ 1978: 57].



становится таким источником радости («я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» [ЧЕХОВ 1978: 58]), который способен стать поддерживающей силой и, в то же время, рождает – смутно обрисованное – новое онтологическое осознание: «Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.» [ЧЕХОВ 1978: 58]

Ранее мы отмечали, что в «Талантах и поклонниках» рождение выбора Негинной также прослеживается благодаря выдержанной в диалоге паузе. В пьесе Островского поворотные моменты, также воплощенные в неоднократном приостановлении принятия решений, в ряде мест делаются ощутимыми через паузы в процессе коммуникации. Данный, драматургически логично используемый прием характерен и для поэтики драм Чехова, но к кажущемуся известным элементу здесь также привязывается новая функция. Вклинивающиеся в текст тишина и фрагментированность в чеховской драматургии становятся настолько доминантными авторскими инструкциями, что их роль уже невозможно объяснить просто борьбой противоположных точек зрения в душе персонажа. Данная драматургическая особенность также является выражением выходящей за плоскость реалий, невысказанной, но постоянно ощутимой – связанной, среди прочего, и с треплевской абстракцией – экзистенциальной тревогой [подробно см. РЕГЕЦИ 1995: 95–104, РЕГЕЦИ 1998: 277–288, REGÉCZI 2000: 148–152]. В этом новом, метафизическом аспекте рассматривание основных вопросов искусства в измерении человеческой жизни естественным образом отличается от концовки пьесы Островского, удерживающей в фокусе внимания любовную тему, которая, в целом, остается в пределах социальной тематики. У Чехова вопросы, кроющиеся в глубине изображения более повседневного, будничного течения жизни и направленные на человеческое существование, получают больший акцент. Об этом свидетельствует и тот факт, что пьеса раскрывает вопрос поиска художественной формы не только тематически, но и как драматургическую возможность. В то же время, помимо различий, оба произведения одинаково наводят на мысль об открытости.<sup>14</sup> В их концовке судьба стоящих в их центре персонажей-актрис – вопреки их кажущимся однозначными решениям – предстает перед нами не в завершенной форме, а в тревожной амбивалентности.

Интертекстуальные взаимодействия двух произведений с драматургией Шекспира находятся в связи с основным элементом, характерным и для работ английского драматурга, а именно, что все эти пьесы одинаково являются косвенным выражением драмы героя, стоящего на некоем рубеже эпох. В «Талантах и поклонниках» Островского и «Чайке» Чехова смена эпох – как мы уже отмечали – по сути, связана с исторической сменой формы социального статуса женщин, пьесы также являются выражением тематизации женской иден-

<sup>14</sup> Речь идет об общей особенности как у Островского, так и у Чехова. В отношении чеховской поэтики «незаконченность» является широко освещенным явлением [см. главным образом: Чудаков 2016: 238–242]; но и в связи с пьесами Островского 1870-х и 1880-х гг. было отмечено, что в них часто нет намеков на дальнейшую судьбу героя/героини, концовка пьесы поддерживает напряжение, конец сюжета «побудит [зрителя/читателя] к размышлению, к мысленному продолжению действия» [ср. ЧЕРНЕЦ 2020: 336].

тичности и самоутверждения. К этому тематическому элементу оба автора подбирают особое амплуа – имеющее прецеденты в истории русской драмы амплуа *молодой актрисы*, трансформированное представление которого позволяет обеим пьесам поставить перед нами вопрос женской автономной артистической карьеры. Более высокий статус актрисы в комедии дель арте [ср. FISHER-LICHTE 2001: 278] – как мы видели – в русской провинциальной среде второй половины XIX века значительно девальвировался. Движущей силой сценических событий пьесы Островского является порождающее трагический внутренний и внешний конфликт желание вырваться из этого недостойного положения. У Чехова социальная проблематика артикулируется скорее в отдельных фразах концовки текста, но развитие системы отношений между персонажами также скрывает в себе содержание, фокусирующееся на возможности независимого женского артистического существования. В произведениях построение сюжета, конструирование образа центральной фигуры молодой актрисы и ее размещение в круге персонажей, их фразеологические обороты, дубликации, а также вопросы, порожденные, среди прочего, и данным амплуа (проблематика высшего искусства и ремесла, двойственность артистического существования и буржуазного мира, вопросы воздействия художественного творчества и адекватной художественной формы) вводят в действие формирующуюся в двух направлениях драматургию. У Островского в центре внимания стоит трагизм героини, вступающей в трагический конфликт с социумом, который на поверхности приводит к комедийной концовке, но в глубине, согласно общим моральным нормам, к ее падению. У Чехова единообразие традиционных эстетических качеств еще более растворяется относительно пьесы как единого целого, а событийный ряд ставит на сцену драму повседневного существования, показывая также ситуацию постановки вопросов о метафизических аспектах человеческого бытия. Как мы видели, трансформированное, переписанное в сравнении с литературным рядом изображение персонажа у Чехова служит его особым художественным целям. Механизм художественного воздействия сценической интерпретации может основываться на акцентировке в данных Островским и Чеховым вариантах одного и того же типа персонажей выражение общего вектора или – ссылаясь на цитируемое в начале нашей статьи наблюдение Скафтымова – общего эмоционального содержания (как, например, в упоминавшейся в статье игре Комиссаржевской на сцене Александринского театра в конце XIX века). Либо же, как в упомянутой будапештской постановке Островского Петером Валло, может фокусироваться на представляющихся более существенными, чем данное сходство, различиях, пользуясь элементами сознательно разработанных сценических интертекстов и вводя в игру опыт смены горизонта.

## Библиография

- БАБИЧЕВА, Ю.В. [BAVIČEVA, Ū.V.] 2003: Островский в преддверии «новой драмы». // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. Отв. ред. А.А. Ревякина. Москва, Intrada [Ostrovskij on the eve of a "new drama". // A.N. Ostrovskij, A.P. Čehov and the literary process of the 19th – 20th centuries. Resp. ed. A.A. Revâkin. Moscow, Intrada], 170–183.
- БЕРДНИКОВ, Г.П. [BERDNIKOV, G.P.] 1970: А.П. Чехов. Идеиные и творческие искания. Ленинград, Издательство «Художественная литература». [A.P. Čehov. Ideological and creative searches. Leningrad, Publishing House "Hudožestvennaâ Literatura"].
- ГОЛОВАЧЕВА, А. [GOLOVAČEVA, A.] 2018: А.П. Чехов и А.Н. Островский: 5-е Скафтымовские чтения // Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. Москва: Издательство «Мелихово» [A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij: 5th Skaftymov Readings // Čehovskij vestnik / Ed. col.: V.B. Kataev et al. Moscow: Melikhovo Publishing House], 78–90.
- ГУЛЬЧЕНКО, В.В. [GUL'ČENKO, V.V.] 2020: Квартет чаек (Офелия – Катерина – Лариса – Нина), или Отчего люди летают? // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [A quartet of seagulls (Ofelia – Katerina – Larisa – Nina), or Why do people fly? // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačeva (responsible ed.) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 194–210.
- ЗВИНЯЦКОВСКИЙ, В.Я. [ZVINĀCKOVSKIĪ, V. Ā.] 2020: Трагедия и комедия о «Чайке» (А.Н. Островский и А.П. Чехов) // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [The tragedy and comedy about The Seagull (A. Ostrovskij and A. Čehov) // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin], 260–296.
- КРОО, К. [KROO, K.] 2008: Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». Санкт-Петербург, Издательство ДНК [Intertextual poetics of the novel by I.S. Turgenev "Rudin". St. Petersburg, DNK Publishing House].
- ЛАРИН, Б.А. [LARIN, B.A.] 2016: «Чайка» Чехова (Стилистический этюд) // Сост., вступ. статья, комментарии И.Н. Сухих. А.П. Чехов: pro et contra. Т.3. Санкт-Петербург, РХГА [Čehov's "The Seagull" (Stylistic Study) // Compiled, introductory article, comments by I.N. Suhih. A.P. Čehov: pro et contra. Vol. 3. St. Petersburg, RHGA], 88–100.
- ЛЕКСИНА, А.В. [LEKSINA, A.V.] 2020: Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [The problem of family happiness in the works of Čehov and Ostrovskij // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin] 318–323.

- НЕКРАСОВ, Н.А. [NEKRASOV, N.A.] 1983: Актер // Некрасов, Н.А. Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Т.6. Драматические произведения 1840–1859 гг. Ленинград, Наука [Actor // Nekrasov, N.A. Complete works and letters in fifteen volumes. Vol.6. Dramatic works 1840–1859 Leningrad, Nauka], 116–136.
- ОСТРОВСКИЙ, А.Н. [OSTROVSKIJ, A.N.] 1975: Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 5. Пьесы (1878–1884). Москва, Искусство [Complete works in twelve volumes. Vol. 5. Plays (1878–1884). Moscow, Iskusstvo].
- ПРОЗОРОВ, В.В. [PROZOROV, V.V.] 2020: А.П. Скафтымов о мотивах любви и страданий в последних пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [A.P. Skaftymov about the motives of love and suffering in the last plays by A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth international Skaftymov readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief.) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin], 128–139.
- ПУСТАРНАКОВА, Д.А. [PUSTARNAKOVA, D.A.]: Женский вопрос на страницах русских журналов второй половины XIX века [Women's question on the pages of Russian magazines of the second half of the 19th century] // <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-vopros-na-stranitsah-russkih-zhurnalov-vtoroy-polovny-xix-veka/viewer> (дата доступа: 19.05.2020).
- РЕГЕЦИ, И. [REGÉCZI, I.] 1995: Чехов и ранний экзистенциализм: Несколько замечаний к проблеме // *Studia Slavica Hung.*, 40(1995), 95–104 [Čehov and early existentialism: A few remarks on the problem // *Studia Slavica Hung.*, 40 (1995), 95–104].
- РЕГЕЦИ, И. [REGÉCZI, I.] 1998: Аспект веры в произведениях Чехова [The aspect of faith in the works of Čehov] // *Studia Slavica Hung.*, 43(1998), 277–288.
- ТЮТЕЛОВА, Л.Г. [TŪTELOVA, L.G.] 2020: О некоторых ролях «talantov» и «poklonnikov» в драматических сюжетах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [On some of the roles of "talents" and "admirers" in the dramatic plots of A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 221–230.
- ЧЕРНЕЦ, Л.В. [ČERNEC, L.V.] 2020: О сюжетных развязках в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [About plot solutions in the plays of A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 324–338.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČEHOV, A.P.] 1978: Чайка // Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 13. Пьесы 1895–1904. Москва, Наука [Seagull // Čehov, A.P. Complete works and letters in thirty volumes. Compositions. Vol. 13. Plays 1895-1904. Moscow, Nauka], 3–60.

- ЧУДАКОВ, А.П. [ČUDAКOV, A.P.] 2016: Поэтика Чехова // Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург, Азбука, Азбука-Аттикус [Poetics of Čehov // Čudakov, A.P. Poetics of Čehov. The World of Čehov: Origin and Establishment. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus], 238–242.
- ШАФРАНОВА, О.И. [ŠAFRANOVA, O.I.]: «Женский вопрос» и «женское движение» в России во второй половине XIX – начале XX в. [The "Women's Question" and the "Women's Movement" in Russia in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries] // [https://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=5391](https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5391) (дата доступа: 19.05.2020).
- ШТЕЙН, А.Л. [ŠTEJN, A.L.] 1973: Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. Москва, Современный писатель [Master of Russian drama. Sketches about the work of Ostrovskij. Moscow, Sovremennyy pisatel’].
- FISCHER-LICHTE, E. 2001: A dráma története. Pécs, Jelenkor. (Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1999).
- INGARDEN, R. 1977: Az irodalmi műalkotás. Budapest, Gondolat. (Das literarische Kunstwerk. Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1972).
- JAUSS, H.R. 1980: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja // Helikon 1980/1-2. 8–39. (Jauss H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1970. 145–206).
- KULCSÁR-SZABÓ, Z. 1995: Intertextualitás: létmód és / vagy funkció? [Intertextuality: way of life and / or function?] // Irodalomtörténet 1995/4. 495–541.
- REGÉCZI, I. 2000: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó [Čehov and the early philosophy of existence. Debrecen, Kossuth University Publishing House] (Orbis Litterarum).
- VODICKA, F. 1969: Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk // Struktura vyvoje. Praha.

Ильдико РЕГЕЦИ  
Дебреценский университет  
Дебрецен, Венгрия  
[regeczi.ildiko@arts.unideb.hu](mailto:regeczi.ildiko@arts.unideb.hu)  
ORCID ID: 0000-0001-8901-510X