

УДК 778.5  
ББК 84(2), 85.374

Горбачёв Игорь Николаевич

# Визуализация в кино сеттинга поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета

В статье рассматривается экранизация Сидни Люмета пьесы Антона Чехова «Чайка». В основе анализа – сопоставление сеттинга драматического произведения и его воплощения на киноэкране. Анализ строится на сравнении социально-исторических реалий Российской империи конца XIX – начала XX века и их визуализаций в указанном фильме. Этот спектр очень широк: от условий исключения студентов из университета – до тонкостей наследственного права. Фильм Люмета выбран для анализа по нескольким причинам. Во-первых, по общему мнению, это одна из лучших экранизаций «Чайки», во-вторых, эта картина свободна от многих идеологических наслоений, влияющих на восприятие творчества Чехова, в-третьих, это работа состоявшегося режиссера – интересного как зрителям, так и исследователям. В статье приводятся несколько примеров, подтверждающих тот тезис, что социально-исторические реалии России конца XIX – начала XX века визуализируются Сидни Люметом в несколько искаженном виде. Это приводит к не вполне адекватному взгляду на систему образов, выстроенную Чеховым, и в конечном итоге на всю пьесу. Анализ позволяет продемонстрировать работу чеховского текста на разных уровнях восприятия. Неподготовленный постановщик видит в них зазубренную еще в начальных учебных заведениях версию о серой и скучной бесконфликтной жизни России того времени. Читатель или режиссер, знакомый с бытом указанного периода, увидит совершенно других героев, связанных иной, более интересной и глубокой сетью межличностных отношений. Эта демонстрация позволяет сделать ряд новых выводов об эстетике пьесы Чехова.

**Горбачёв Игорь Николаевич**

Соискатель, кафедра эстетики, истории и теории культуры, ВГИК  
им. С.А. Герасимова, Москва  
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421  
igorgorbachoff@gmail.com  
**Ключевые слова:** А.П. Чехов, Сидни Люмет, «Чайка», сеттинг, экранизация.

**Gorbachev Igor N.**

Postgraduate, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture,  
Russian State University of Cinematography (VGIK), Moscow  
ORCID ID: 0000-0001-7861-0421  
igorgorbachoff@gmail.com  
**Key words:** A.P. Chekhov, Sidney Lumet, The Seagull, setting, screen  
version.

**Gorbachev Igor N.**

Visualization in the Movie Setting of the Late Plays by Anton Chekhov.  
The Image of Treplev by Sidney Lumet

The article discusses the film adaptation by Sidney Lumet Anton Chekhov's play The Seagull. The analysis is based on a comparison of the setting of a dramatic work and its implementation on a movie screen. The analysis is based on a comparison of the socio-historical realities of the Russian Empire of the late 19th – early 20th century and their visualizations in the specified film. This range is very wide: from the conditions of exclusion of students from the university to the subtleties of the law of succession. Lumet's film is selected for several reasons. Firstly, according to the general opinion, this is one of the best adaptations of The Seagull, secondly, this picture is free from many ideological layers that influence Chekhov's perception of creativity, and thirdly, this is the work of a skilled director interesting both to viewers and to researchers. The article cites several examples confirming the thesis that the socio-historical realities of Russia at the end of the 19th and early 20th centuries are visualized by Sidney Lumet in a somewhat distorted form. This leads to a not quite adequate view of the play by Chekhov. The analysis allows to demonstrate the work of Chekhov's texts at different levels of perception.

Термин «сеттинг» возник в психологии, где дал название пространству, внутри которого аналитик наблюдал за пациентом. Позже его заимствовали создатели компьютерных игр, и он оказался настолько удобным и удачным, что постепенно перекочевал на территорию теории литературы и киноведения.

Под этим термином понимается world story – один из основных компонентов художественного произведения, среда, в которой происходит действие (включая исторический контекст: географию, культуру и эпоху).

Англоязычные исследователи, как правило, исключают из ареала термина «сеттинг» персонажей беллетристики, что, в общем, логично: под «героем» обычно понимают набор человеческих качеств – это не имеет отношения к world story. Но, строго говоря, герой художественного произведения – не просто «набор человеческих качеств», а набор человеческих качеств, порожденных конкретным историческим периодом. Поэтому о персонаже в связи с приметами времени допустимо говорить как о составляющей сеттинга. Но – повторим еще раз – без учета характера героя.

Поскольку исследователи пришли к соглашению, что сеттинг – один из основных компонентов художественного произведения наряду со стилем, сюжетом, темой и персонажами (в строгом смысле), можно предположить (или даже утверждать), что сеттинг ключевым образом влияет на привлекательность художественного мира, репрезентированного в виде пьесы, рассказа или фильма [7, с. 1, 65, 115, 171]. Не зря создатели компьютерных игр уделяют этому вопросу столько внимания.

Скончавшийся более ста лет назад русский драматург Антон Чехов занимает второе место в мире по количеству театральных постановок. Первое – у Шекспира, третье – у Ибсена [5, с. 5]. Наибольший интерес вызывают четыре его произведения – «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» (т.н. драматургия «позднего Чехова»). Популярность этих пьес позволяет предположить, что читателя/зрителя, помимо прочего, привлекает и сеттинг вышеперечисленных пьес.

Возникает закономерный вопрос, как соотносятся тексты Чехова и сделанные по ним спектакли/фильмы.

Рассмотрим в качестве примера постановку Сидни Люмета «Чайка», снятую по одноименной пьесе Чехова в 1968 году. Поскольку объем данной статьи не позволяет сделать полный компаративный анализ



Илл. 1. Дэвид Уорнер в роли Треплева. Первая часть фильма

двух художественных произведений, ограничимся обзором роли центрального персонажа.

Традиционно считается (и это находит подтверждение в некоторых письмах Чехова [7, с. 170]), что протагонист «Чайки» – Нина Заречная. Ее реплики (многократно повторяемое «я – чайка») в четвертом действии, с одной стороны, подтверждают это. С другой – впервые образ чайки появляется, когда Треплев кладет подстреленную им птицу к ногам Нины (второе действие) и добавляет, что скоро таким же образом он убьет себя.

«Чайка» как символ может обозначать и Заречную, и Треплева.

В пространстве пьесы персонаж Треплева занимает больше места, чем образ Заречной – с его представления (прогулка Маши и Медведенко) начинается «Чайка». Его самоубийством пьеса заканчивается. Поэтому рассмотрение Треплева в качестве протагониста вполне обосновано.

Что читатель/зритель может узнать о Треплове из текста «Чайки»?

Всю информацию о себе Треплев сообщает во второй сцене первого действия – во время разговора с Сориным. В частности, он говорит:

«Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин».

Из реплики Треплева читатель/зритель узнает, что, во-первых, протагонист – из мещанского сословия, во-вторых, он учился в университете и, в-третьих, был оттуда исключен.

Прежде чем выяснить, почему Треплев вышел из университета, разясним, почему он говорит о своем паспорте. Усадьба, где происходит действие, принадлежит дяде Треплева – Сорину и, вероятнее всего, является родовой, а не приобретенной. Это дает основания думать, что мать Треплева – Аркадина (в девичестве Сорина) и ее брат – потомственные дворяне (привилегированное сословие в Российской империи). Отец же Треплева был мещанского происхождения, поэтому и в паспорте его сына значится: «мещанин»<sup>(1)</sup>. Треплев, таким образом, находится в двусмысленном положении: его ближайшие родственники – дворяне, он же, что называется, почти из «кухаркиных детей».

Вернемся к исключению Треплева из университета. Фраза «по обстоятельствам от редакции независящим» – это эвфемизм, который в России на рубеже XIX–XX веков означал, что тот или иной материал был снят с номера газеты или журнала по требованию цензуры.

Вот пример подобного употребления. В примечании редакции большевистского сборника «Голос жизни» к статье В.И. Ленина «Памяти графа Гейдена» (1907) есть следующий абзац: «Написанная еще в июне, непосредственно за появлением панегирик „Товарища“ статья эта по „независящим“ от автора обстоятельствам (курсив мой. – И.Г.) не была напечатана. Давая ей место в настоящем сборнике, редакция полагает, что хотя повод, вызвавший ее, утратил уже значение для данного момента, тем не менее содержание ее и теперь сохраняет свою ценность» [1, с.5 06–507].

Эта статья была напечатана в 16-м томе Полного собрания сочинений и писем Владимира Ульянова. Комментаторы текста отмечают: «„Независящими“ от автора обстоятельствами обычно назывались помехи со стороны полиции и цензуры (курсив мой. – И.Г.). В данном

случае имелось в виду также и то, что в это время сборники большевиков были единственным изданием, где могла быть опубликована статья Ленина» [1, с. 507].

Обратим внимание, что статус собрания сочинений Владимира Ульянова в СССР не позволял комментаторам допускать неточности. Соответственно, фраза «по обстоятельствам от автора независящим» действительно была в ходу в Российской империи в конце XIX – начале XX века и не нуждалась в дополнительной расшифровке.

Итак, Треплев говорит о своем конфликте с властями. Что имеется в виду?

Сама собой напрашивается версия, что он принимал участие в студенческих волнениях. Как правило, за такие поступки студентов исключали из университета и высылали (на срок от года до пяти лет) под надзор семьи [3, с. 253–321] – это объясняет, почему Треплев живет в усадьбе у дяди. Естественно, о дальнейшей учебе и удачной карьере молодой человек мог забыть.

Это версия находит подтверждение в переписке Чехова. 9 марта 1890 года он пишет Алексею Суворину: «У нас грандиозные студенческие беспорядки. Началось с Петровской академии, где начальство запретило водить на казенные квартиры девиц, подозревая в сих последних не одну только проституцию, но и политику» [7, с. 33]. Эти события – масштабные студенческие забастовки – произошли всего за четыре года до появления замысла «Чайки».

В контексте, понятном современникам, Треплев предстает молодым человеком, испортившим себе жизнь из-за женщин легкого поведения.

Традиционно суть персонажей Чехова объяснялась не очень понятными «подводными течениями», «лиризмом» и т.д. Расшифровка фактов биографии Треплева делает образ протагониста и его взаимоотношения с другими персонажами «Чайки» ясными и логичными.

Буквально несколько слов об этом – упомянем наиболее важные связи.

При анализе отношений Треплева и Сорина нужно учитывать, что дядя не смог (или не захотел) помочь племяннику в тот момент, когда решалась его судьба. Напомним, Сорин прослужил 28 лет по судебному ведомству и вышел в отставку в чине действительного статского советника – это 4 класс табели о рангах, что соответствовало званию

(1) В то время слово «мещанин» не несло отрицательной коннотации и употреблялось в своем прямом значении: горожанин незнатного происхождения.



**Илл. 2.** Гэрри Эндрюс в роли Сорина

генерал-майора в армии. Поэтому на момент действия пьесы Сорин испытывает чувство вины перед Треплевым и всячески подчеркивает свое к нему расположение.

В одной из ранних редакций «Чайки» Полина Андреевна упоминает, что Шамраев ежегодно высылает Аркадиной 600 рублей [8, с. 264] – долю дохода с имения. По законам Российской империи дочь могла наследовать не более 1/14 части недвижимости. Соответственно полный доход с имения составлял примерно 8 тысяч 400 рублей в год. О рентабельности имения Сорина данных, естественно, нет, но можно предположить, что она составляла около 4–7 процентов. Тогда стоимость всего имения – колеблется в пределах 120–210 тысяч рублей, в среднем – около 170 тысяч рублей<sup>(2)</sup>.

<sup>(2)</sup> В конце XIX века десятирублевый золотой империял содержал в себе 11,614 грамма чистого золота. Соответственно, в одном рубле было 1,1614 грамма золота. Имение Сорина составило бы в золотом эквиваленте 197 килограммов 438 граммов. Если умножить этот вес на текущий курс золота, можно получить современную стоимость усадьбы Сорина.



**Илл. 3.** Пробы Дэвида Уорнера на роль Треплева

Сорину в первом действии «Чайки» 60 лет, и у него нет детей. В случае его смерти, согласно законам Российской империи, имение отходит Аркадиной. Но владелец по своей воле мог передать недвижимое имущество и неблизкому родственнику – Треплеву. Получив наследство, Треплев бы автоматически становился богатым человеком и выгодной партией, и, что имеет большое значение, его приключения в университете приобрели бы аккуратный ярлычок юношеских грехов – только и всего.

Отношения Треплева с Аркадиной – это в значительной степени борьба за наследство Сорина. Для нее имение – безбедная старость, для Треплева – возвращение к нормальной жизни. Сейчас Аркадина рассматривает сына как человека, который сам поставил на себе крест, отсюда ее недоверие к нему. Логика матери нетрудно понять: по окончании университета Треплев получил бы личное дворянство, что дало бы ему огромные преимущества перед прежним статусом мещанина, однако он предпочел фронду.

Спектакль, который в первом действии ставит Треплев, – это попытка Треплева устроить свое будущее с помощью матери. Возвра-

шение в университет или поступление на службу для него невозможно, остается один путь – искусство. Слова Аркадиной, замолвленного перед нужными людьми и подкрепленного мнением Тригорина, было бы достаточно, чтобы Треплеву дали возможность печататься.

Кстати, этой цели Треплев все-таки достигает, но совершенно другим путем. Публикации, о которых говорит Тригорин в конце пьесы, – следствие попытки самоубийства Треплева между вторым и третьим действием. Сердце Аркадиной дрогнуло, и она сделала все, что ее сыну было нужно. Подтверждение этой версии находим в четвертом действии: Тригорин привез в усадьбу Сорина журнал, в котором напечатан и рассказ самого Тригорина, и новелла Треплева. Тригорин не разрезает страницы с творением Треплева, и Константин Гаврилович понимает, почему.

История взаимоотношений Треплева и Маши восстанавливается при анализе второй реплики пьесы. На вопрос Медведенко «отчего вы всегда ходите в черном» Маша отвечает: «это траур по моей жизни. Я несчастна». Литературоведам прекрасно известен тот факт [4, с. 486], что фраза Маши – это цитирование слов героини романа Ги де Мопассана «Милый друг» госпожи Вальтер [2, с. 295]. Напомним, что госпожа Вальтер – супруга политика и финансиста, которую соблазнил, а затем бросил Жорж Дюруа. Маша, присваивая слова героини французского романа, намекает на то, что с ней сделали то же самое. Кто это мог быть?

Среди персонажей пьесы есть несколько подходящих кандидатур: Медведенко, Евгений Дорн и сам Треплев. Первый вариант следует отметить, потому как Маша имеет неограниченное влияние на бедного Семена Семеновича. Второй не подойдет из-за характера отношений персонажей.

Остается Треплев. Если восстановить ход событий, произошедших согласно этой гипотезе за несколько лет до начала пьесы, то получится следующее: Треплева выслали в имение Сорина. Человек в конце XIX века, шедший против «царизма», автоматически приобрел ореол мученика. В глазах жителей провинции Треплев выглядел героем, «пострадавшим за правду». Ничего нет удивительного в том, что в него влюбилась дочка управляющего имением. Судя по намекам Маши, ее отношения с Трепловым вышли за рамки встреч при луне и держаний за ручку.

Когда срок ссылки стал подходить к концу, Треплев задумался о будущем. Он здраво рассудил, что для возвращения к нормальной жизни у него есть не так много возможностей, и сделал ставку на Аркадину и ее связи в мире искусства. А Маше пришлось объяснить, что их совместное будущее с Трепловым невозможно.

Обратимся к образу Треплева в фильме Люмета.

Эту роль исполнил Дэвид Уорнер (David Warner) – высокий рыжеволосый актер с вытянутым тонкогубым лицом британской лепки. В фильме подчеркнуты его возраст и его сутулость – исполнитель выглядит заметно старше своего персонажа. Постоянный наряд Треплева – это светлые свободно сидящие рубахи или косоворотки, неряшливо заправленные в темные брюки и наполовину расстегнутые на груди. В последней части фильма поверх привычного облачения – темный кардиган грубой вязки. Никаких сюртуков, жилетов и других атрибутов мужского платья конца XIX века. Такой стиль, видимо, должен наводить зрителя на мысли о жизненной неустроенности и мятущейся творческой душе Треплева. Образ дополняют не слишком ухоженные бакенбарды – черточка скорее англо-саксонская, нежели русская: в России мужчины того времени в основном носили бороды.

По структуре фильм Люмета полностью повторяет пьесу Чехова. В нем четыре акта, реплики персонажей оставлены без изменений. Треплев появляется во второй сцене первого действия и остается в игре до своего побега из-за ссоры с матерью. Во втором акте Нина встречает его, когда идет увидеться с Тригориним – он показывает ей убитую чайку, здесь это его единственный выход. В третьем – Треплев выбегает на зов Аркадиной во время припадка Сорина. Далее следует сцена его разговора с матерью и с появлением Тригорина Треплев сходит со сцены. В четвертом действии он все время на виду у зрителя, кроме начала, сцены перед выходом Сорина и последнего явления. Там он появиться уже физически не может, поскольку этот персонаж к тому времени мертв.

Люмет показывает Треплева как представителя «нового» типа молодых людей: мятущаяся душа, безумствующий встревоженный взгляд, выражающий напряженную работу не столько мысли, сколько чувства, поиски неизвестных форм в творчестве, отношения с женщиной импульсивны и истеричны. Для людей подобного склада, как правило, характерна неудовлетворенность окружающей действитель-



**Илл. 4.** «Я имел подлость убить сегодня эту чайку!» Трелев во втором акте фильма.

ностью. Трелев почти не следит за своей внешностью и за манерой поведения, как бы говоря окружающим: принимайте меня таким, какой я есть. Это тот тип человека, который сейчас бы назвали бы «бунтарем», «творческой личностью» и проч.

Такой тип действительно мог существовать не только на рубеже XIX–XX веков, но и в любую другую эпоху, хотя подобная форма саморепрезентации свойственна, скорее, для молодых людей из крупных городов, нежели из провинции. Генеалогия такого человека в русской усадьбе не совсем ясна – Люмет не поясняет, почему и как давно Трелев живет в имении Сорина. Чехов, как можно было убедиться, ответ на этот вопрос дает.

Интересно, что в названии фильма зашифровано «пасхальное послание» от постановщика и, возможно, сценариста. По-английски «чайка» будет «seagull». Допускается и несколько иное написание, которое и использует Люмет – «sea gull». Слово «gull» можно перевести как «простачок» или «дурачок». Нельзя со всей определенностью сказать, кто адресат сей шифрограммы, но ответ на этот вопрос мог бы многое прояснить в позиции режиссера.



**Илл. 5.** Трелев перед финальной встречей с Ниной Заречной. Последний акт фильма



**Илл 6.** Симона Синьоре в роли Аркадиной. Ссора с Трелевым. Третий акт фильма

Главный конфликт протагониста так, как показывает его Люмет, – невозможность найти точки соприкосновения с окружающим миром. Молодой человек хочет теплоты отношений, доверия и поддержки, а в ответ получает лишь пренебрежительную ухмылку реальности и указание выйти за дверь.

Конфликт Треплева со всем миром – тот ключ, которым Люмет открывает «Чайку». Режиссер будто проводит протагониста по всем кругам ада. На этом строится динамика образа персонажа: его окружение последовательно разрушает чистые помыслы молодого человека.

В первой части фильма Треплев влюблен в Нину и окрылен надеждами на писательский труд. Аркадина походя, с улыбкой разрушает его творческие замыслы. У Треплева остается его любовь к Заречной, но во втором акте Тригорин забирает и это. Треплев принимает решение застрелиться, попытка оказывается неудачной, и на какое-то время зрителю кажется, что мир сжалился над беднягой. Третий акт фильма – это, с одной стороны, некая перевалочная база для персонажей, но с другой – и Аркадина, и Тригорин, и Нина только усугубляют ситуацию. Аркадина – своими характеристиками сына: «приживал, оборвыш, ничтожество», Тригорин и Нина – своим интересом друг к другу и пренебрежением чувствами Треплева.

Четвертый акт демонстрирует зрителю загнанного в угол героя, хотя на первый взгляд кажется, он обрел какое-то душевное спокойствие: его рассказы печатают в столичных журналах. Сам характер движения актера в декорациях говорит о некотором затишье. Но появление Тригорина, Аркадиной и Заречной дают протагонисту понять, что его положение безнадежно.

Ни с кем из персонажей фильма Треплев не может найти общего языка. Маша навязывается ему со своими чувствами, Аркадина больно колет из-за своей фанаберии, Нина предает его, Тригорин или безразличен, или за своею холодностью скрывает пренебрежение. Пожалуй, люметовский Треплев только с Сориним и Медведенко может говорить по-человечески, но Сорин показан выживающим из ума большим стариком, а Медведенко – серой и неинтересной личностью, общаться с ними просто нет смысла.

Зритель, таким образом, видит довольно удручающую картину: творческая, но слабая личность в борьбе с циничной и жестокой средой. Она и формирует смысл фильма. Люмет – профессионал, и никогда не



Илл. 7. Ванесса Редгрейв в роли Нины Заречной

прибегнет к прямым высказываниям. Поэтому зрителю дается возможность домыслить ситуацию. Но послышки, из которых можно делать выводы, сводятся к формуле, высказанной еще Николаем Добролюбовым: луч света в темном царстве. Луч света, конкретизируем, Треплев и ему подобные; темное царство – чиновники (в том числе и от искусства), сельские учителя, мажордомы, их дети и все прочие обыватели.

Такое окружение, по мысли Люмета, не могло не привести Треплева к гибели.

Если проанализировать созданную Люметом систему образов, то обнаруживается интересная деталь: у персонажа Треплева нет буквально ни одной отрицательной черты, а у остальных персонажей их – целый букет. За спесью Аркадиной скрывается то, что она плохая мать. За мирной внешностью Тригорина – циничное поприще идеалов молодости: не мог писатель не знать о чувствах Треплева к Нине. За любовью Маши – эгоизм, настоящий на беззащитной манипуляции людьми. За старостью Сорина – его бесхребетность. Про Шамраева, Дорна, Полину Андреевну и Медведенко даже говорить нечего. Первый грубиян, второй прелюбодей, третья только и думает, как уйти от мужа, последний – просто ничтожество.

И только Треплев, точно в лучах заходящего солнца, высится печальный и непогрешимый.

Фактически перед зрителем возникает некая унифицированная кинематографическая реальность, которая как бы репрезентует Россию конца XIX века, но на самом деле имеет мало общего и с ней, и с пьесой Чехова.

В XX–XXI веке развилась такая форма художественного высказывания, суть которой лучше всего видна на примере голливудских блокбастеров последних двух десятилетий: семейный фильм, в котором каждый из членов фамилии находит для себя что-то интересное. Дети – увлекательный сюжет. Родители (в зависимости от пола) – высказывания о своих проблемах, еще более старшее поколение – ностальгию. Такие страты охватывают не только разные возрасты, но и профессии и, соответственно, уровень интеллектуального развития.

Рассмотрим в этом ключе недавний фестивальный хит – «Суспирия» Луки Гуаданьино. Вот перечень зрительских целевых групп, к которым апеллирует эта картина. 1. Это ремейк культового фильма ужасов 1977 года режиссера Дарио Ардженто. Соответственно, вовлекается огромная армия поклонников этого жанра. 2. Фильм Ардженто считается одним из лучших итальянских хорроров. Это служит, как ни странно, приманкой для кинокритиков и киноведов и, если смотреть шире, культурологов: в их распоряжении огромное поле для сравнения двух картин, – это дает возможность сделать далеко идущие выводы. 3. Главные роли в фильме исполнили Дакота Джонсон (ее наиболее известная работа в фильме «Пятьдесят оттенков серого» и его сиквелов) и Тильда Суинтон (актриса, снимающаяся в интеллектуальном кино). Это расчет на привлечение как широкого зрителя, так и любителей арт-хауса. 4. Сюжетная линия фильма – это смесь двух популярных жанров: детектива и мистического триллера. 5. Основное действие происходит в балетной школе Tanz. Все преподаватели и ученицы – женского пола. Это кивок в сторону феминисток. 6. Композитор фильма – Том Йорк, вокалист сверхпопулярной британской группы Radiohead. 7. События в фильме происходят во время т. н. «Немецкой осени» – одного из самых напряженных моментов в новейшей истории Германии. Эта линия в фильме выражена неявно, хотя для понимания его смысла она – самая важная. 8. В фильме звучит тема холокоста. Она проходит по периферии картины, но ее наличие – смыслообразующее.

Этот перечень можно расширить и дополнить.

Как бы это курьезно ни звучало, Антон Чехов дал прекрасный образчик такого подхода еще в начале XX века. Это не банальный разговор о том, что «каждый находит в пьесах Чехова что-то свое». Драма Чехова, как хорошо сконструированный механизм, работает на нескольких уровнях. Человек, поверхностно знающий классическую русскую культуру, увидит историю о напрасно загубленном таланте. Кто-то лучше знакомый с темой – настоящую подноготную персонажей. На следующем уровне появится ирония по поводу официальной трактовки, а искушенный исследователь поймет устройство драм Чехова и сделает выводы о причинах их создания.

## Список литературы:

- 1 Ленин В.И. Полн. собр. соч. и писем в 55 т. Т. 16. М.: Издательство политической литературы, 1973. 878 с.
- 2 Мопассан Ги де. Полное собрание сочинений в 12 т. Т. 5. М.: Библиотека «Огонек», Издательство «Правда», 1958. 495 с.
- 3 Орлов В.Н. Студенческое движение Московского университета в XIX столетии. М.: Всесоюзное о-во полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. 397 с.
- 4 Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: КоЛибри, 2014. 896 с.
- 5 Фоссе Ю. Когда ангел проходит по сцене. М.: АСТ, 2018. 576 с.
- 6 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 4. М.: Наука, 1976. 552 с.
- 7 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. 528 с.
- 8 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. 527 с.
- 9 Obstfeld R. *Fiction First Aid: Instant Remedies for Novels, Stories and Scripts*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 2002. 290 p.

## References:

- 1 Lenin V.I. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete works and letters]. In 55 vol. Vol. 16. Moscow, Izdatel'stvo gosudarstvennoy literatury Publ., 1973. 878 p. (In Russ.)
- 2 Mopassan Gi de. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete works and letters]. In 12 vol. Vol. 5. Moscow, Pravda Publ., 1958. 495 p. (In Russ.)
- 3 Orlov V.N. *Studencheskoye dvizheniye Moskovskogo universiteta v XIX stoletii* [The student movement of Moscow University in the 19th century]. Moscow, Vsesoyuznoye o-vo polit. katorzhan i ssyl'no-poselentsev Publ., 1934. 397 p. (In Russ.)
- 4 Rejfil'd D. *ZHizn' Antona Chekhova* [The Life of Anton Chekhov]. Moscow, KoLibri Publ., 2014. 896 p. (In Russ.)
- 5 Fosse J. *Kogda angel prokhodit po stsene* [When an angel passes through the scene]. Moscow, AST Publ., 2018. 576 p. (In Russ.)
- 6 Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. In 30 vol. Vol. 4]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 552 p. (In Russ.)
- 7 Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. In 30 vol. Vol. 8. Moscow, Nauka Publ., 1977. 528 p. (In Russ.)
- 8 Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. In 30 vol. Vol. 13. Moscow, Nauka Publ., 1978. 527 p. (In Russ.)
- 9 Obstfeld R. *Fiction First Aid: Instant Remedies for Novels, Stories and Scripts*. Cincinnati, OH, Writer's Digest Books, 2002. 290 p.